

# molesto

EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

CİLT 2

SAYI 2

TEMMUZ 2019



**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

E-ISSN 2636-798X

**molesto**

**Editörler / Editors / Editori**  
DR. ÖGR. ÜYESİ İLHAN KARASUBAŐI  
DR. ÖGR. ÜYESİ BÜLENT AYYILDIZ

**Yayın Kurulu / Editorial Board / Comitato di redazione**  
DR. ÖGR. ÜYESİ EBRU BALAMİR  
DR. ÖGR. ÜYESİ İLHAN KARASUBAŐI  
ARŐ. GÖR. ECE YASSITEPE AYYILDIZ  
ARŐ. GÖR. BARIŐ YÜCESAN  
DR. ÖGR. ÜYESİ DENİZ DİŐŐAD KARAİL  
DR. ÖGR. ÜYESİ SAMET KALECİK  
ARŐ. GÖR. AHMET ÖZKAN  
ARŐ. GÖR. AYŞE KAYGUN TEKTAŐ  
DR. ÖGR. ÜYESİ BÜLENT AYYILDIZ

**Kapak Tasarımı / Cover Design**  
**Alp Demiralp**  
(demiralpmedya@gmail.com)

**CİLT 2 / SAYI 2 / TEMMUZ 2019**  
**Volume 2 / Numero 2 / JULY 2019**  
**Volume 2 / No 2 / LUGLIO 2019**  
**ANKARA**

**YazıŐma ve İnternet Adresi / Mailing Address and Web-site**  
**E-mail: molestoedebiyat@gmail.com**  
**Web-sitesi: <http://dergipark.gov.tr/molesto>**

*MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* uluslararası hakemli bir dergidir.  
Dergide yer alan yazıların her türlü sorumluluğu yazarlara aittir.  
*MOLESTO: Rivista di studi letterari* è una pubblicazione scientifica internazionale dedicata allo studio della letteratura.  
*MOLESTO: Journal of Literary Studies* is an international review journal that covers the entire field of literature.

*MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*nde yayımlanan yazılar INDEX COPERNICUS, ESJI, BASE, ROAD tarafından taranmaktadır

*MOLESTO: Journal of Literary Studies* is indexed in INDEX COPERNICUS, ESJI, BASE, ROAD.



**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

**ULUSLARARASI DANIşMA KURULU**  
**COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE**  
**INTERNATIONAL ADVISORY BOARD**

UFUK ÖZDAĞ-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
ŞEBNEM ATAKAN-ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SABRINA MACHETTI-UNIVERSITA' PER STRANIERI DI SIENA  
ROSITA D'AMORA-UNIVERSITA' DEL SALENTO  
ROSA GALLI PELLEGRINI-UNIVERSITA' DI GENOVA  
RANIERO SPEELMAN-UTRECHT UNIVERSITY  
STEFANO ADAMI-UNIVERSITY OF CHICAGO  
ÖZEN NERGİS DOLCEROCCA-KOÇ ÜNİVERSİTESİ  
NECATİ KUTLU-ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
MELEK ÖZYETGİN-YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
MATTHIAS KAPPLER-CA' FOSCARI DI VENEZIA  
LEA NOCERA-NAPOLI L'ORIENTALE  
GONCA GÖKALP ALPASLAN-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GIAMPERO BELLINGERI-CA' FOSCARI DI VENEZIA  
GANDOLFO CASCIO-UTRECHT UNIVERSITY  
FRANCO SUTTNER-UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE  
ESİN GÖREN-İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
EBRU BALAMİR-ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
DÜRRİN ALPAKIN MARTİNEZ CARO-ODTÜ  
DİLEK PEÇENEK-ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
CEM KILIÇARSLAN-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
BEATRICE STASI-UNIVERSITA' DEL SALENTO  
BARBARA DELL'ABATE ÇELEBİ-BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
AYFER ALTAY-ATILIM ÜNİVERSİTESİ  
ANNA LIA PROETTI ERGÜN-YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
PAOLO RIGO-ROMA TRE  
ELİF KAHYAOĞLU-ANKARA ÜNİVERSİTESİ

**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi'**ne gönderilen tüm çalışmaların hakem değerlendirme sürecinde, çalışmaların yazar ve hakem kimliklerinin saklandığı çift kör hakem değerlendirme yöntemi kullanılmaktadır.

I saggi pubblicati in **MOLESTO** sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato della rivista si rinvia alla pagina iniziale.

**MOLESTO** employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage.

Dergimiz ULAKBİM Dergi Sistemleri (UDS) DergiPark tarafından sağlanan <http://dergipark.gov.tr/molesto> adresi üzerinden yayımlanmaktadır.

La versione elettronica ad accesso gratuito è disponibile all'indirizzo <http://dergipark.gov.tr/molesto>

**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

**YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ**

**-Derginin Amacı**

Uluslararası nitelikte ve hakemli olması planlanan dergimizin kuruluş amacı çeşitli kuramlar ve yaklaşımlarla İtalyan, Fransız, İspanyol edebiyatları alanında ve Türk edebiyatında yeni çalışmalara olanak sağlayan nitelikli bir akademik yayın çıkarmaktır.

**-Odak ve Kapsam**

Dergimizin içeriği disiplinler arası ve karşılaştırmalı bir yaklaşımla yazılmış özgün akademik makalelerden oluşması planlanmakta olup, Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca dillerinde farklı çalışmalara yer vermesi planlanmaktadır. Dergimiz yılda iki sayı olarak yayımlanacaktır. Yayımlanmak üzere dergimize gönderilen tüm yazılar yayın kurulu tarafından belirlenen, alanında yetkin hakemlerce değerlendirilecektir.

**-Yayın Sıklığı**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ** Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanmaktadır.

**-Yayın Dili**

Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca.

**-Gizlilik Beyanı**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ** gönderilecek tüm veriler (isim, elektronik posta adresleri gibi kişisel bilgiler vb.) yalnızca Dergi'nin bilimsel çalışmaları için kullanılır. Bu veriler, başka bir amaç için kullanılmaz, üçüncü kişilerle paylaşılmaz.

**-Telif Hakkı**

Makalelerdeki düşünce ve öneriler ile kaynakların doğruluğundan ve kullanımından yazarlar sorumludur. Dergi'de yayınlanan makalelere telif hakkı ödenmez. Yazarlar, makalelerinin telif hakkından feragat etmeyi kabul ederek, basıma kabul edilen makalelerin telif hakkını **MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ**'ne devretmiş sayılırlar. Yayın Kurulu, makalelerin yayımlanması konusunda yetkilidir.

**YAZIM KURALLARI**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ**'ne yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların aşağıdaki koşulları yerine getirmesi gerekmektedir:

Dergi'de yer alacak çalışmalar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmemiş olmalıdır.

-Dergi Yazım Kuralları'na uymayan çalışmalar değerlendirmeye alınmaz.

-Dergiye gönderilecek çalışmalar,

-A4 dikey boyutunda, tek aralık, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm olacak şekilde hazırlanmalıdır.

-Öz, Abstract, Anahtar Sözcükler, Keywords ve Kaynakça sayfası hariç, çalışmanın metin kısmı, 2750 sözcükten az olmamak ve 12000 sözcüğü aşmamak kaydıyla, Garamond, 12 punto yazı karakteriyle bir buçuk aralıkla yazılmalı ve Microsoft Word dosyası olarak oluşturulmalıdır.

**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

Çalışmalar, aşağıda belirtilen bölümlerden (sırasıyla) ve bu bölümlere yönelik düzenleme ilkelerine uyularak yapılandırılmalıdır:

**-Türkçe Başlık:** Çalışmanın Türkçe başlığı, 12 Punto **Koyu BÜYÜK HARFLERLE** sayfanın soluna yaslı olarak yazılmalıdır.

**-Yabancı Dilde Başlık (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca):** Yabancı Dilde Başlık (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca) başlık, Türkçe başlıktan sonra, 12 Punto **Koyu BÜYÜK HARFLERLE** sayfanın soluna yaslı olarak yazılmalıdır.

**-Yazar / Yazarlar:** Başlıklardan sonra, yazarın sadece adı (ilk harfi BÜYÜK) ve soyadı (BÜYÜK HARFLERLE) 12 Punto **Koyu** olarak yazılmalı ve sola yaslanmalıdır. Ardından yazar ile ilgili bilgiler (unvan, kurum ve yazarın e-posta adresi) dipnotta verilmelidir.

**-Öz:** Türkçe “Öz”, 10 Punto olarak, 1 satır aralığıyla yazılmalı ve 250 sözcüğü geçmemelidir.

**-Anahtar sözcükler:** Çalışmaların konularını yansıtan en az dört, en fazla altı Türkçe anahtar sözcük eklenmeli ve tüm sözcükler *italik* olarak verilmelidir.

**-Yabancı Dilde Özet (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca):** “Öz” kısmında yazılı olan metin Yabancı Dilde (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca) verilmelidir.

**-Yabancı Dilde Anahtar Sözcükler (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca):** Çalışmaların konularını yansıtan en az dört en fazla altı Yabancı Dilde anahtar sözcükler, Türkçe verilen anahtar sözcüklerle aynı sırada ve tüm sözcükler *italik* olarak verilmelidir.

### **MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ**

Kaynak gösterme, kaynakça oluşturma ve göndermelerde, *MLA Handbook for Writers of Research Papers (7th edition)* kullanılmalıdır.

-Ana metinde alt başlıklar, sözcüklerin baş harfleri büyük olmak üzere küçük harflerle 11 punto ve koyu yazılmalıdır.

-Çalışmada, yapılan alıntılar ve yararlanılan kaynakların belirtilmesi gerekmektedir. Metin içinde yapılacak doğrudan kısa alıntılar, tırnak içinde (“...”) *italik* verilmelidir. Uzun alıntılar (40 sözcükten fazla) ise tırnak kullanılmaksızın, paragraf başı yapıldıktan sonra soldan 1 cm., sağdan 1 cm. bırakılarak, düz ve 11 punto yazılmalı, ardından nokta konulmalıdır.

-Fotoğraf, Őema vb. görsel malzeme kullanılması durumunda kaynak gösterilmesi gerekmektedir. İzin ya da telif konularındaki hukuki sorumluluk çalışmanın yazarlarına aittir.

### **KÖR HAKEMLİK VE DEğERLENDİRME SÜRECİ**

#### **-Kör Hakemlik**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAşTIRMALARI DERęİSİ**'ne gönderilen tüm çalışmaların hakem değerlendirme sürecinde, çalışmaların yazar ve hakem kimliklerinin saklandığı çift kör hakem değerlendirme yöntemi kullanılmaktadır.

#### **-Ön Değerlendirme Süreci**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAşTIRMALARI DERęİSİ**'ne gönderilen çalışmalar, öncelikle Editör ve Yayın Kurulu tarafından değerlendirilir.

**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

Derginin amaç ve kapsamına, Türkçe ve Yabancı Dilde (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): ve anlatım kurallarına uymayan, özgünlük değeri taşımayan ve yayın politikalarına uymayan çalışmalar reddedilir. Reddedilen çalışmaların yazarları, çalışmanın Dergi'ye gönderim tarihinden itibaren en geç on beş gün içerisinde Editör tarafından bilgilendirilir. Uygun bulunan çalışmalar, hakem sürecine alınır.

**-Hakem Süreci**

alışmalar, içerikleri doğrultusunda ilgili hakemlere gönderilir. Çalışmayı inceleyen Yayın Kurulu yesi, **MOLESTO: EDEBİYAT ARAşTIRMALARI DERĐİSİ**'nin hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az iki hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem/hakemler önerebilir.

**-Hakem Değerlendirme Süreci**

Hakem değerlendirme süreci için hakemlere verilen süre yirmi gündür. Hakemlerden gelen düzeltme önerilerinin, yazarlar tarafından öneriler doğrultusunda en geç bir hafta içerisinde tamamlanması gereklidir. Hakemler, değerlendirmesini yaptıkları bir çalışma için en fazla iki düzeltme önerebilirler. Hakemler, çalışmanın düzeltilmiş halini (en fazla iki düzeltme nerisi sonrası) inceleyerek, “yayınlanabilir” veya “yayınlanamaz” kararı vermek durumundadırlar.

**-Değerlendirme Sonucu**

Hakemlerden gelen görüşler, çalışmadan sorumlu Yayın Kurulu yesi tarafından en geç iki hafta içerisinde incelenir. Yayın Kurulu yesi, çalışmanın hakem değerlendirme sonuçlarına göre çalışma hakkındaki görüşünü Editöre iletir.

**-Çalışma Gönderme Rehberi**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAşTIRMALARI DERĐİSİ**'ne çalışma gönderecek yazarlar <http://dergipark.gov.tr/> adresinde yer alan Dergi Yönetim Sistemi'ne ye olarak çalışmalarını gönderebilirler.

**-Düzeltme Yönergesi ve Yükleme Rehberi**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAşTIRMALARI DERĐİSİ**'nde değerlendirme sürecindeki çalışmalar için, Editör, Yayın Kurulu yeleri ve/veya hakemler, en fazla iki düzeltme veya iyileştirme önerebilirler. Yazarlar, nerilen düzeltme veya iyileştirmeleri eksiksiz, açıklayıcı ve zamanında tamamlamakla ykmldrlar.

**-Çalışmayı Geri ekme**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAşTIRMALARI DERĐİSİ** yayın politikaları gereği, değerlendirme aşamasındaki çalışmalarını geri çekmek isteyen yazarlar, geri çekme isteklerini e-posta aracılığıyla Editör'e iletme durumundadırlar. Editörler, geri çekme bildirimini inceleyerek, en geç on gün içerisinde yazarlara dönüş sağlar.



**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

**molesto**

**CİLT 2 / SAYI 2 / TEMMUZ 2019**  
**Volume 2 / Numero 2 / JULY 2019**  
**Volume 2 / No 2 / LUGLIO 2019**  
**ANKARA**

**İÇİNDEKİLER/INDICE/CONTENTS**

**MAKALELER/ARTICOLI/ARTICLES**

1. THE STRATEGIC USE OF POSITIVIST ORIENTALISM IN AHDAF SOUEIF'S THE MAP OF LOVE....s.102-126.
2. THE INTERCULTURAL CHALLENGE – ROMANIAN CULTURAL REPRESENTATIONS OF TURKISH IDENTITY....s.127-138.
3. MECNÛN'DAN MELAMİ'YE EDEBİYATTA KRİZİN OLAĞANLAŞMASI...s.139-153.
4. VAROLUŞSAL KİMLİK KRİZİ: MURATHAN MUNGAN ÖRNEĞİ...s.154-168.



## THE STRATEGIC USE OF POSITIVIST ORIENTALISM IN AHDAF SOUEIF'S *THE MAP OF LOVE*<sup>1</sup>

### AHDAF SOUEIF'İN THE MAP OF LOVE ADLI YAPITINDA POZİTİVİST ŞARKİYATÇILIĞIN STRATEJİK KULLANIMI

Ayşe ÇİRÇİR<sup>2</sup>

#### Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:

24.04.2019

Kabul edildiği tarih:

30.05.2019

Yayınlanma tarihi:

30.07.2019

#### Article Info

Date submitted:

24.04.2019

Date accepted:

30.05.2019

Date published:

30.07.2019

**Abstract:** Ahdaf Soueif presents the difficult task of facing the Orientalist discourse in her tour de force *The Map of Love* (1999) and structures it on the strategic use of positivist Orientalism which produces an interesting novelistic outcome. Soueif subverts this violent discourse with a formative attention to, in Edward Said's words, its paradigms of research and explores colonialism and imperialism through strategic Orientalism. Paradoxically, academic Orientalism becomes an important source of linguistic, historical and cultural transmission in *The Map of Love* and Soueif articulates a heightened concern for history with this critical concept with which she explores transnational circuits of power and female empowerment. Soueif's strategic use of Orientalism reiterates visions of inclusivity and ambivalence as the defining characteristics of her contemporary hybrid females for she upholds travels between languages, continents and centuries and her hybrid characters produce and process histories which become both national epics and Oriental romances in retellings.

**Key Words:** *Ahdaf Soueif, Edward Said, Strategic Orientalism, Post-Colonialism, Anglo-Arab Novel*

**Öz:** Ahdaf Soueif başarılı yapıtı *The Map of Love*'da (1999) Şarkiyatçılık'la yüzleşmenin zorluğunu sunar ve romanı pozitivist Şarkiyatçılık'ın stratejik kullanımını üzerine kurgular. Bu durum roman yazınına ait ilginç bir sonuç doğurmuştur. Soueif bu şiddet dolu söylemi, Edward Said'in deyiimiyle araştırma paradigmalarına biçimlendirici bir duyarlılıkla bakarak bozar ve stratejik Şarkiyatçılık üzerinden sömürgecilik ve yayılcılığı inceler. Eserde, akademik Şarkiyatçılık çelişkili bir şekilde önemli bir kültür, tarih ve dilbilimsel iletişim kaynağı olur. Soueif bu eleştirel kavramla yoğun tarih kaygısını dile getirir ve uluslararası güç halkaları ve kadın öznenin güçlendirilmesi konularına değinir. Soueif, Şarkiyatçılık'ı stratejik olarak kullanarak diller, kıtalar ve yüzyıllar arası seyahatin önemini vurgular ve çağdaş kadın melez karakterlerinin tanımlayıcı özellikleri olarak dahil olma hayali ve duygu ikileminin altını çizer. Bu melez karakterler, yeniden anlatımlarla hem ulusal destanlara hem doğuya özgü aşk hikâyelerine dönüşen tarihleri üretir ve işler.

**Anahtar sözcükler:** *Ahdaf Soueif, Edward Said, Stratejik Şarkiyatçılık, Sömürge Sonrası Söylem, İngiliz-Arap Romanı*

*The Map of Love* opens in 1997 when Amal returns to Egypt after twenty years as a divorcee with two children left in England. Living in Cairo as an aloof, passive and secular intellectual, Amal cannot confront visiting the empty family house in Tawasi, Upper Egypt and her late father is no

<sup>1</sup> This study is based on my unpublished doctoral thesis.

<sup>2</sup> Dr., Sivas Cumhuriyet University, English Department, aysec@cumhuriyet.edu.tr, ORCID 0000-0001-7640-0543



longer a *basha*<sup>3</sup> and an elite landowner after Nasser's abolition of the titles and socialist land reforms. In this intensely political novel about the Arab Renaissance (*Nabda*), Amal's dead mother is a Palestinian whose life is shaped by the miscarriages she had after the displacement in 1948 (*Nakba*). The personal histories of the family members from *Nabda* to *Nakba* are important in understanding the novel because Soueif associates *nasab*/genealogy with history and Amal is a reader, translator, writer, narrator and interpreter in the novel that has inserted texts and translations of testimonies in it. She is indeed a professional translator of novels, "or does her best to translate them" (Soueif 515), and the novel escapes the fixity of a single and regulating consciousness with her bilingual voice. Besides Amal's, another voice is on the first page in italics and this is of an Englishwoman, Anna Winterbourne, later Haram Sharif Basha al-Baroudi, and though a metropolitan informant, she does not marginalise the voice of the colonised. Anna's narrative indeed becomes the necessary impulse for the historical overlap in the novel because it is, in Saidian terms, a contrapuntal text. Furthermore, as Boccardi emphasises, female solidarity overcomes difference in the novel (*Contemporary British Historical Novel* 113) and Nash relatedly argues that "Soueif's concern is to unfold the solidarity of sisterhood, East and West, not to patronise the Arab Muslim women" (29). As a result, *The Map of Love* becomes a contrapuntal narrative of imperial history in Egypt and of international sisterhood.

The novel begins with a Dickensian tone, "To begin my life with the beginnings of my life" (13), with chapters titled "A Beginning", "An End of a Beginning", "A Beginning of an End" and "An End", beginning itself becoming a potent metaphor for the unending effects of colonialism because as John Erickson emphasises in *Islam and Postcolonial Narrative*, "Every beginning has its roots elsewhere" (6). "A Beginning" and "The End" are deceptive and the ending is constantly deferred with a double-time structure that symmetrically puts the colonial past and the post-colonial present in a showcase. More clearly, Soueif shows the material results of colonialism that makes an after to it impossible, though aspired, and this recognition signals a post-colonial understanding of teleology (Heilmann and Llewellyn 141). Likewise, Amal says, "why should I expect the story to be complete" (104), because, as Edward Said indicates, "Texts are not finished objects" (*Culture and Imperialism* 312). The trace of deferral as the result of colonialism also marks the novel's emphasis on genealogy and, unlike in *David Copperfield*, "I record that I was born" (Dickens 13), the story begins not with birth, but with death: "she cannot – or will not – understand, and give up hope. She waits for him constantly" (4). The novel indeed starts with a family map the members of which carry the names and the fates of their

<sup>3</sup> Arabic words are spelled out as they are found in Western publications including Soueif's, and italicised. Existing spellings of the quoted materials are preserved. *Basha* is a title used in Egypt; Turkish pasha.

ancestors. The emphasis on genealogy therefore shows that the structuring action is reading, and writing history, and as *nasab*/genealogy is considered a form of history writing in the Arab East, “The Beginning” begins with a colonial past and the present turns into a horrifying double of the past, because as stated in the novel, “*Even God cannot change the past. Agathon*” (3).

In *The Map of Love*, Soueif unites the diary entries and letters of Anna Winterbourne and the testament of Layla al-Baroudi (al-Ghamrawi) at the start of the 20<sup>th</sup> century in England and the occupied Egypt which is connected to Amal al-Ghamrawi and Isabel Parkman at the end of the 20<sup>th</sup> century in the United States and Egypt. This cross-century story between generations of women that gives historical details is presented through a hegemonic European discourse: Orientalism. Soueif’s novelistic alteration is two-fold: colonial history is transmitted between women (Heilmann and Llewellyn 147; Boccardi, “History as Genealogy” 195) which thereby dismantles Orientalist brotherhoods with a sisterhood and patriarchal genealogy with maternal genealogy. The friction between smooth narrative prose and history that disturbs the serenity of the novel is based on the catalysis of two narratives from two women, Anna and Layla, and an authorial figure, Amal, who copies and translates texts and fills in the gaps in and between them like an academic Orientalist. The dialectical bond between past and present is contrasted and destroyed with chronological and narrative development and the contrapuntal history turns into the criticism of colonial superstructures and their material results. The ambivalence towards past and present in the novel emerges from the post-colonial subject’s confrontation with colonial history and Soueif reflects this with the production and processing of history in a novel that is about the fictionality of fictions, or the essential sameness of histories and literatures (Heilmann and Llewellyn 138, 141).

In this web of filaments, another maternal genealogy complicates the novel with a straightforward reference to Scheherazade: for the Arab Oriental, a story “*can start from the oddest things: a magic lamp, a conversation overheard, a shadow moving on a wall*” (6) and, for Amal, it starts with a trunk that Isabel brings from New York. There are newspaper cuttings in it from *al-Abram*, *al-Liwa*, *The Times* and *The Daily News*, books of Arabic calligraphy practice, letters, diaries, a shawl, and another shawl that can be a casual reference to the peripheries of Empire. For instance, Lady Bertram says in *Mansfield Park*, “*I wish he may go to the East Indies, that I may have my shawl. I think I will have two shawls*” (Austen 208) and Oscar Wilde in *A Woman of No Importance* talks about an “unwanted Indian shawl” (Fletcher 338). Anna’s trunk is a treasure chest, perhaps “*Pandora’s box*” (7), and there is a three-piece tapestry in it with a pharaonic image and Arabic inscription, indeed a

verse from *Qur'an*: “It is He who brings forth the dead” (491) and “from the dead come the living” (516).<sup>4</sup> Perhaps a reminder of the flying carpet of the *Arabian Nights*, or a nod to Penelope of the Greek mythology, the “magical tapestry” (436), as Layla calls it, is woven by Anna with Egyptian cotton depicting Egypt’s pharaonic history together with its Islamic heritage. In the course of the novel, the tapestry will become the overlapping and contrapuntal history of the metropolitan West and the colonial periphery and a symbol of cultural transmission and separatism.

As the tapestry shows, Soueif emphasises and celebrates the plurality of voices (also of the individual), and her primary concern is the asymmetrical power relations in the representation of the imagined Orient. She explores this especially with Amal because the fundamental problem for the post-colonial subject is the very existence of the archival material, and to read it, which is a troubling exercise as Amal sorts out and labels papers as an academic Orientalist by type and size of paper and colour of ink. Her encounter with the colonial past of Egypt turns into a testimony which is more problematized through her ongoing hybridisation, or “metropolitan hybridity” (Maleh 4)<sup>5</sup>. As an Arab/Muslim<sup>6</sup> woman educated in the imperial centre, Amal fluently speaks the imperial language like the other female protagonists of Soueif and she has read about Orientalism and is “critically aware of the consequences of colonialism” (D’Alessandro 34) which emerge at unexpected places in the novel. Well-read into history and politics, Amal is a Saidian intellectual inspired by the exilic position of others, and exilic herself, and for Amal, the tension while reading history is that bearing witness is demanding and beginnings are not easy because the present is a troubling double of the past.

Amal’s act of historical witnessing is what Mohja Kahf describes as *waqf ‘ala al-atlal* in her article on the English translation of Huda Sha’rawi’s memoir, *Mudhakkirati*. Kahf indicates that memory is connected with space for the classical Arab poet as he establishes his genealogy and stands before the memory site. For the poet, remembering is to stand because he always figuratively stands before the campsite in order to start speaking and this is a conceit in Classical Arabic Literature known as *waqf ‘ala al-atlal*/standing at the deserted site (Kahf 35). Similarly, Amal sets out to the empty family house in Tawasi, alone with the trunk, to mourn and to witness. There, she painfully remembers her ancestors; however, it is not only Amal, but also Isabel, who “*knew some of her own history must be*” in the trunk (7). There are many papers and documents in it in Arabic

<sup>4</sup> *The Quran* al-Rum 30: 19: “He brings forth the living from the dead and the dead from the living. He gives life to the earth after its death, and you shall be raised to life in the same way”.

<sup>5</sup> See also Radhakrishnan 159.

<sup>6</sup> Arab and Muslim are used interchangeably throughout the present study.

that Isabel cannot read and an interesting exchange starts with translation. Isabel is an American journalist doing a project on millennial views in Egypt and Amal will help her understand the texts and Egypt itself, which is a text for her, perhaps a blank paper at the start, because as Soueif states in *Mezzaterra*, “Egypt more than most countries, tends to be regarded as a free-for-all; its heritage common to all comers, and every season brings a crop of new books about it, written by American women” (248). With the translation of some personal documents, Amal starts reading history, which becomes a memorial practice and turns into a writing of it, and Isabel will surprisingly find her roots, too. The story coming out of the trunk, the “Anna story” as Amal names it, becomes a novel in the imperial language that is contaminated with the voices of both the Egyptian *efendiyya*/Western-educated-men and *fellabeen*/peasants in transliterated Arabic.<sup>7</sup> Although Amal says this is not her story, she finds about her past as she unpacks, unwraps and unravels the archive like an Orientalist scholar and reads and reads Anna’s words that she almost learns them by heart.

Amal is now in the English Autumn of 1897 and, as the novel shuttles between past and present, she imagines herself as Anna and identifies with this English lady. Amal’s position is complicated because she writes the Anna story, and writing reminds colonial acts, but as a reader and translator of novels, she also translates Layla’s testimony into English which turns into a lost text. Paradoxically, Anna becomes as real as Dorothea Brooke to her and this is one of the problems this post-colonial text poses: a literary character identifies with another literary character and, more than that, a post-colonial subject identifies with the culture of the coloniser. D’Alessandro describes this tension as an “*awkward identity crisis*” (12) and English Literature, more specifically the novel institution, becomes a site of alterity and ambivalence for the post-colonial subject with its shaping and distorting influence while academic Orientalism ironically becomes an illuminating tool for the Oriental subject.

Amal slowly understands that Anna’s diary illustrates the difficulties of the metropolitan’s burden of witnessing. It is filled with “*talk of India and of Ireland, of the Queen and the Canal, of Egypt*”; “*The question of whether savage nations had a right to exist*”, and “*Darwin and the survival of the fittest*” (13). Anna is under stress and confusion, perhaps estrangement from the English society in the periphery of the Empire, and her diary becomes a site of public and personal history, because as

<sup>7</sup> *Fallabeen* (also *fellabin*, sing. *fellah*) means “peasants” in Arabic. *Effendiyya* (also *afandiyyah*, sing. *effendi*), a popular term with a blurred meaning depending on the social context. Lisa Pollard describes *effendiyya* as “bourgeois Egyptians” (249-269). It means landowner, ruling elite or the Ottoman bureaucrats who adopted Western dress and ideas after the Tanzimat reforms (1839-1876). See Eppel 2009; Amar 2011; Said, *Orientalism* 306. A Western-style dress distribution outlet in Egypt, Omar Effendi, uses the word *effendi* for the brand and Mamoun Fendy indicates that this is a conscious move for the word signifies state bureaucrats and thus power (393).

Amal says, “‘*The personal is political, I quote*’” (338). While Amal reads about the Scramble for Africa in the diary, Anna loses her husband Edward who witnesses the atrocities of the Empire in the Omdurman War (1898) and, in mourning, she regularly visits the South Kensington Museum in London and finds consolation in Frederick Lewis paintings. After this textual encounter with the imagined Orient, she decides to go to the British-occupied Egypt with a company of English aristocrats and her Oriental adventure begins. Cross-dressed as a European man in the desert, she wants to see the Sinai with an Arab manservant, Sabir, but is mistakenly abducted by Arab nationalists on the road. They cannot release her fearing it might cause more trouble because she is an aristocrat Englishwoman on the occupied country. Therefore, Anna is brought to the house of an Egyptian pasha, and a man of law, Sharif al-Baroudi. There, she meets Layla, Sharif’s sister who also writes a testimony and, as a sign of hospitality, Sharif accompanies Anna in her desert journey till she is safely restored to the English life in the symbolic Shepherd’s Hotel in Cairo where she can panoptically see the Orient (D’Alessandro 54). Anna’s journey becomes a rare life changing experience –with a domestic resolution that will be broken– because she marries Sharif in a turbulent political climate that shatters Egypt and Sharif is assassinated at the end which forces Anna to return to England with Nur al-Hayah, their only daughter.

In *The Map of Love*, texts replicate texts and characters replicate characters; texts also travel, not to say characters (Moore 153). Languages are appropriated, stories are produced, history is reproduced and there is a continual process of repetition and displacement which is the result of witnessing trauma. In this mobile novel, the setting smoothly changes from late Victorian and Edwardian England to modern day New York and Cairo with Amal, Isabel and Omar al-Ghamrawi and Anna, Layla and Sharif al-Baroudi. Amal’s brother Omar, “‘*the Molotov Maestro*’” and the “‘*Kalashnikov Conductor*’” (17), is indeed a loosely portrayed Edward Said (Malak 145; Moore 148; Valassopoulos 32; Boccardi, *Contemporary British Historical Novel* 108). It should be noted that Said is labelled the Professor of Terror by *Commentary* and, like him, Omar is a pianist, a conductor and writer of books: “‘*The Politics of Culture* 1992, *A State of Terror* 1994, *Borders and Refuge* 1996” (21). This repetition shows that Soueif constructs archives of selves and what ties these is a distinct Arabo-Islamic understanding of witnessing that is established with genealogy: Anna and Sharif are the Victorian mirrors of Isabel and Omar, and Amal, the classical Orientalist-substitute is the grand-daughter of Layla. Boccardi indicates that “‘*genealogical relations extend horizontally in the present as well as vertically with the past*” in the book (“History as Genealogy” 199) and Soueif reveals that Isabel, Omar and Amal are grand-cousins. There lies the importance of the tapestry because from the dead comes the living.

On the surface, the novel is Oriental and exotic, and very familiar to the European reader except for the bleak ending that Moore describes as “*sentimental d enouement*” (151) but, in particular, the reader finds an analogy with Said’s colonial discourse analysis. At the start of the novel, Anna hopelessly writes about a son who is sent “*up the Nile to ‘learn Arabic, keep a diary and acquire habits of observation and self-reliance and not to imbibe Jingo principles’*” (13). As Said indicates in *Culture and Imperialism*, “*disgraced younger sons are sent off to colonies?*” (75) and Anna wants to be like one of them, though shameful it is. At this moment, Soueif gives hints about an Oriental adventure and slowly and strategically manipulates the course of the narrative by which the novel turns into a parody of the Orientalist discourse and a mock narrative of captivity stories and romances about the imagined Orient. Soueif frequently returns to Edward Said’s discussions of academic Orientalism in her novel and gives it in a novelistic content. More to the point, she strategically uses Orientalism so as to subvert it and offers an interesting understanding with a positivist use of it. Her concern is to create a real Orient that is absent in Said’s criticism and she gives voice, form and history to the orientalised Oriental which makes the novel contrapuntal. As Boccardi states, Soueif “*re-imagines the situation posited by Said but redefines, at least in part, his pessimistic outlook on the very possibility of a meaningful interaction between the West and the Orient in two ways?*” (*Contemporary British Historical Novel* 107).

In this post-colonial novel, Soueif draws attention to appropriation, or Arabisation, of European cultural forms, such as the novel genre, to deconstruct the Orientalist discourse. Appropriation is the subversive use of imperial cultural forms and languages and *The Map of Love* resists political and cultural hegemony in its treatment of language. In the novel, the attitude toward language, and to imperial languages, is very complex and Soueif dismantles the centrality of English by appropriating it. Noticeably, *The Map of Love* is an English-Arabic novel because, as Soueif underlines in an interview, Arabic becomes a veil in it. She indicates that the novel has an authentic Arab voice in its English expression which culminates in the Arabic word *wigdan*/inner soul, passion and sensibility (Massad and Soueif 89). D’Alessandro emphasises that none of the characters speaks his or her native language, but always a mix of languages that she describes as “*a search for one’s identity*” (33), as Amal says, “*We speak as we always have: Arabic inlaid with French and English phrases?*” (200). It is important too that, as Dalal Sarnou underlines, Soueif is conscious of the depth of Arabic and has “*no personal history of opposition or rejection of English?*” (72). Claire Chambers also observes that “*Soueif’s use of English is like a translation in the sense of forcibly moulding the dominant language to reflect the cadences of Arabic?*” (*British Muslim Fictions* 248).

As the principal narrator, Amal does not report in standard English and Soueif shows that language and identity are interdependent in a distinct post-colonial understanding (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Empire Writes Back* 53, 71). In *In the Eye of the Sun*, an earlier publication, Soueif italicises Arabic vocabularies, but there are dialogues in transliterated Arabic in *The Map of Love* and, although Soueif provides a glossary as a cultural, literary and historical commentary, the novel presents the native language as a metonymic gap. A refined form of abrogation, metonymic gap is a cultural gap when unglossed words, phrases or passages from a first language are inserted into a text that creates a sense of distance because the reader might be unfamiliar to them (Ashcroft 75, 115; Ashcroft, Griffiths and Tiffin *Post-colonial Studies* 62; Ashcroft et al., *Empire Writes Back* 152-153). Likewise, many of the Arabic vocabularies in *The Map of Love* do not appear in the glossary which is, in post-colonial terms, selective lexical fidelity and, with metonymic gaps and abrogation, Soueif points to the difference between cultures stressing “*the importance of discourse in interpreting cultural concepts*” (Ashcroft et al., *Empire Writes Back* 63). The novelty is not the insertion of Arabic into a novel in English, but the attention Soueif pays to the variations of language while code-switching. She brilliantly captures the Victorian diction of Anna and the American English of Isabel besides colloquial Arabic, especially of women. As a post-colonial novelist, Soueif mimics, with astonishing plausibility, the characteristic tone and plausibility of every non-Arab character, even the grammar mistakes of Anna when she speaks Arabic, and Moore says that Soueif carefully inscribes different pronunciations of English, elementary standard Arabic, idiomatic Egyptian Arabic and even body language in the novel (153). Albakry and Hancock similarly emphasise that “*Soueif uses language and specifically code switching as a potential means to convey [...] themes in her novels*” that is shown by the “*dichotomy between al-fusha and al-ammiyya*”; the high and low varieties of Arabic (228).

As the principal narrator, Amal is an interpreter more than a translator in the novel and there is always the risk of foreignizing translation for the post-colonial subject. Editorial intrusions, footnotes, glossary, explanatory prefaces, if made by the author and situated outside the text, represent a post-colonial reading rather than writing and the post-colonial Other becomes the Other as reader/interpreter. Ashcroft et al. describe such writing as “*interpretative space*” and indicate that “*The post-colonial writer whose gaze is turned two directions, stands already in that position which will come to be occupied by an interpretation for he/she is not the object of an interpretation, but the first interpreter*” (*Empire Writes Back* 60). As an interpreter, Amal hesitates to translate some words and the Arabic word *şagharid*, for example, the untranslatable joy-cries of women, always appear in Arabic in the novel (Hassan 763) although there are some scenes in *In the Eye of the Sun* which depict *şagharid* as exotic and therefore Oriental. *Tarab* is also a difficult word to translate, as Amal says, “*a paragraph of*

*explanation for something as simple as a breath*” (515). At another moment, she yearns: “*How do I translate ‘tarab’ [...] without sounding weird and exotic, describe to Isabel that particular, emotional, spiritual and even physical condition into which one enters when the soul is penetrated by good Oriental music?*” (332). Hassan indicates that with *tarab* Amal “*suggests that the risks of foreignizing translation range from undue estrangement to (self-)exoticism*” (763) and it is clear that glossing underlines alterity and ambivalence in the novel. As the “*most primitive form of metonymy*” (Ashcroft et al., *Empire Writes Back* 60), the glossary emphasises genre definitions and borders because the frames between languages and genres get lower and lower in this translational novel.

While appropriating, Soueif pays attention to the palimpsestual history of Egypt and defines, for example, *abeih* as “*title of respect for an older brother or male relative*”, respect appearing with continued emphasis in the novel, and although it does not appear in the text, she passes a note about *abla* (f.) indicating that the two words are Turkish. These words are defined with Egypt’s history under the Ottomans but, for the word *effendi*, Soueif solely emphasises education in the imperial centre although it is also of Greek-Turkish origin: “*an urban (Western-) educated man (see Basha)*” (519). Soueif does not address *effendi*’s Ottoman connotation and emphasises it later with *basha*: “*Ottoman title, roughly equivalent to ‘Lord’ [...] titles in use in Egypt – and all countries subject to Turkish Ottoman rule – were ‘Effendi’ (an urban person with a secular education and wearing Western dress – although not Western himself)*”, and “*(Turkish: Pasha)*” (520). This detail is very important because the title for Sharif appears as pasha in Anna’s writing and as *basha* in Amal’s rewriting which shows that language speaks through the colonial history of Egypt in the novel.

Parenthetically to note about *effendi* is that the focus on Western dress is important because, as Massad indicates, the sartorial changes of the characters result in an epistemological change (Massad and Soueif 82). On the other hand, the attention to clothing can also be read as a reminder of the Orientalist fashion that swept Europe (D’Alessandro 82; Bulfin 427; Inal 150). In novel’s diverse locations, there are discussions about sartorial items and “peignoir”, for example, reminds Amal of *Anna Karenina*, Sharif and her father. As a French word, peignoir is a cultural signifier and reminder of colonial history for Amal because she can imagine Sharif only in European dress and that is how Anna and Layla describe him; as an *effendi*. Amal also recognises also that has never seen her father and her brother “*in the old costume of an Egyptian gentleman*” (254). When Anna and Sharif first meet in his house, Sharif is in Western dress and Anna is cross-dressed as a European man. When she sees Sharif in Egyptian dress for the first time, Anna cannot recognise him and when Sharif sees her for the first time in a gown, he questions, though indistinctly, Anna’s imperial background. On the other hand, Anna wears veil in the journey to the Sinai that she defines as a



“*liberating thing*” (195) because it gives her the power of gaze while making her invisible and, when captured by the nationalists, Anna is presented one of the Egyptian gowns of Sharif. Soueif also shows Anna’s nervousness about the dress code for the Khedive’s ball at the ‘Abdin Palace and her imperial obligation that speaks through sartorial items:

as I knew that Moslem notables were to be present I thought it would provide me with adequate covering and would not cause offence. We are after all in their country. But I did wear Lady Winterbourne’s tiara and my mother’s amethyst necklace and I believe I did not disgrace the Empire! (94).

The veil that hides Anna’s European identity and her numerous sartorial changes throughout the novel attest to the disappearance of her moral and authoritarian gaze and make her metropolitan background invisible. Anna is also the invisible translator of the articles Sharif writes for European journals against the Occupation and, in a similar vein, Amal becomes the invisible translator of Layla’s testimony though she regularly reminds herself with disruptive involvements. As Hassan indicates, *The Map of Love* “*draws attention to the ‘invisible’ agency of the translators and to the ‘fluency’ and ‘transparency’ of their translations*” that makes it a “*translational text*” of Anglophone Arabic literature (754). Like in other translational texts, the language of the colonised becomes the veil of the text and the Arabisation of English shows that translation is a theme to question Orientalism and the stylistic elements in the novel maintain its centrality.

The cadences in the characters’ use of Arabic and Soueif’s para-textual refinements for the international reader demonstrate that she expertly weaves elements for her poly-vocal text. In the glossary, Soueif neatly defines most of the Arabic vocabulary and confidently talks about Egyptian history. It is also noteworthy that she explains every day Islamic phrases, such as “*al-hamdu-l-illab*”, “*la hanla wala quwwata ill b-illab*” and “*Allahu Akbar*” as some of her characters use Islamised English. Arabic proverbs also appear with intensity in the novel in beautiful English translations: “*her thirst for adventure was watered*” (243); “*the monkey, in his mother’s eyes, is a gazelle*” (281); “*A bean does not have time to get wet in your mouths*” (284) and “*if Anna had asked for bird’s milk he would have brought it to her*” (392). In the interesting glossary, on the other hand, Soueif’s prevailing political tone is prevalent and the Balfour Declaration is included, but with a quote: “*His Majesty’s Government looks with favour upon the creation of a national homeland for the Jews in Palestine*” (520). Soueif also glosses Jama‘at Islamiyyah and some slogans in Arabic, for example *Sallim silahak ya ‘Urabi* of the ‘Urabi Revolt of 1879. Ibrahim Abu-Lughod indicates that modern Egypt experienced three major revolutions within three generations: in 1879-1882, 1919-1921 and in 1952 (325), and later Tahrir Revolution and, as will be explained, the idea of a post-colonial liberation in the novel clusters

around the etymology of the Arabic word *inqilab*/revolution. By reminding the slogan, and explaining it for the international reader, Soueif creates space for the cultural memory of the Egyptians as the novel chronicles the ‘Urabi Revolt, the Saad Zaghoul’s 1919 Revolution and the British Occupation in a contrapuntal structure.

With equal emphasis, Soueif writes about Coptic cultural memory to remind the persecution of Christians in Egypt during the reign of the Roman Emperor Diocletianus and it is an important part of Egypt’s palimpsestual history. This makes the glossary a historical reminder of imperial acts that are not limited to European imperialism. Similarly emphasised is *corvée*: “*forced labour – employed for large national projects like digging the Suez Canal, but also for work on the Pasha’s or the Khedive’s lands*” (521). As a French word, *corvée* reminds the death toll over the Canal, especially the wars over it, and the ‘Urabi Revolt, because with *corvée* Ottoman Suzerainty in Egypt, or “*Suez-erainty*” as Bulfin describes, becomes “*Suez-cide*” (438) and Egyptians start to claim their country and the canal.

*Corvée* shows that Soueif deconstructs the Orientalist discourse with the language of the coloniser and she suggests another similar resistance with the word harem (Shao-Pin 87), the imaginary sensual space of the Orientalist discourse. Reina Lewis states that harem “*is the most fertile space of the Orientalist imagination*” (4) and Malek Alloula notes that “*a single allusion to it is enough to open wide the floodgate of hallucination just as it is about to run dry*” (3). Hassan also emphasises that the women’s quarter in the Orient “*evokes the well-known discourse on the harem – from Montesquieu to Ingres*” (761). Extrapolating from similar insights, Soueif does not use the word harem in the novel and it only appears under *hareem* in the glossary although she glosses *haraam*, *haram ‘aleik* and *haram*. Against harem, Soueif offers an alternative space with *haremlek* and *salamlek* to underline the sexualisation of the Orient in the Orientalist discourse. As she describes, *haremlek* is “*the area in a house reserved for women*” (522) and *salamlek* is “*part of the house where men can move freely (as opposed to the haremlek, where they can go by the permission of the women)*” (525). By a careful rejection, Soueif shows that *haremlek* is a place where intellectual and artistic endeavours take place by women and about women, and unlike harem, *haremlek* is a real place where women are historical agents. Despite the Orientalist connotations, Catherine Wynne argues that Soueif represents “*harem as desirable domestic place*” and that she achieves this by aligning her writing with the 19<sup>th</sup> century (English) women travellers (56).

Harem as an empty signifier shows that language is a signifier of place and this is underlined in Soueif’s attempt to capture the metropolitan’s imagination of the Orient as an empty and static place. When Anna first arrives Egypt, she cannot recognise that she is in Alexandria and only after seeing an Arabic script, she gains spatial consciousness:

I fancy I am not really in Africa yet, for certainly this place, from what I have seen so far, seems to have more of the Europe of the Mediterranean in it than anything else, and were it not for the costume of the native Arabs and the signs in their language, you might fancy yourself in some Greek and Italian town (58).

Anna's knowledge of the Orient is textual because she is familiar with the Orientalist discourse and, while at the Shepherd's Hotel, one of the symbols of Egypt's colonial past, she "*is possessed by the strangest feeling that still [she is] not in Egypt*" (102). Edward Said indicates that the actual encounter with the Orient changes the perception of the Orientalist as he feels betrayed and Anna's spatial ambivalence perfectly illustrates this. When Alphonse Daudet's Tartarin arrives in Algeria in 1872, he "*sees few traces of 'the Orient' that had been promised him, and finds himself instead in an overseas copy of his native Tarascon*" (Said, *Culture and Imperialism* 222). With Anna, Soueif hints at the discussions about the implied real Orient in Said's writings and Anna will later state that the Orient that she sees is not the Orient as it is represented by the West. As Valassopoulos indicates, "*several incidents throughout the book as well as the structure of this novel lend themselves readily to post-colonial criticism*" because "*the novel employs varying identifiable strands in post-colonial theory and criticism*" (29-30).

After her spatial shock, Anna starts learning Arabic, but "*could not yet readily tell where one word ended and another began*" (81) because, as Amal indicates, there are not any gaps in cursive Arabic. In this scene, the ambivalence arising from language is reflected through the inner monologue of Amal concerning a colour card: "*You can say with certainty 'this is blue, and this is green' but these cards show you the fade, the dissolve, the transformation [...] And you? You are in between; in the area of transformations*" (66). The colour card strengthens the idea of language as a symbol of ambivalence in the novel, and by implication, Soueif emphasises that it is hard to know where one culture ends or the other begins in the archive of the self and where the past ends and the present begins in the memory of the individual. Leila Ahmed in *A Border Passage* similarly emphasises the role of native language in the identity construction of the post-colonial subject and underlines an important fact about cursive Arabic. English is always valued over Arabic in her family and Ahmed indicates that, as an English schooler, she sees her mother inferior because they converse in Arabic and she loves Arabic music. One day, his father, a distinguished engineer, starts writing his memoirs on his death bed after being radicalised because of his opposition to Nasser's High Dam, and she inherits the papers. However, the archive is indecipherable, as she says, she does not have the "*easy mastery of the cursive Arabic*" (23) Unlike Ahmed, however, Amal can understand the Arabic handwriting of her grandmother Layla and Soueif shows that language never operates to flatten differences in the novel, but to make characters plural. Soueif's abrogative strategy that puts Arabic words abruptly

in an English text, and thus needs a mediator-translator like in the Orientalist discourse, thus demonstrates a re-evaluation of Said's *Orientalism* and its continuing significance for the novel.

The most creative preoccupation with language in *The Map of Love* is Arabic conjugations and etymological explanations that make the novel a site of linguistic control for the post-colonial subject. As Moore states, this also strengthens the cross-cultural correspondence between non-Egyptian/non-Arab and Egyptian/Arab characters (151). Boccardi also observes that "*linguistic mediation in the novel is an important dimension of productive cultural understanding*" (*Contemporary British Historical Novel* 113). In a symmetrical narrative pattern, Layla teaches Anna Arabic and Amal too teaches Isabel Arabic. While explaining the structure of the language, Amal says that everything stems from a root which acquires new meanings with conjugations. Her example is *qalb*/heart from "q-l-b" and the conjugation will show that "coup" and "heart" come from the same root in Arabic:

in the case of "qalb" you get "qalab": to overturn, overthrow, turn upside down, make into the opposite; hence "maqlab": a dirty trick, a turning of the tables and also a rubbish dumb. "Maqloub": upside down; "mutaqallib": changeable; and "inqilab": a coup" (81-82).

*Qalb*/heart becomes *inqilab*/coup and the conjugation shows that the concern in the novel is a political and post-colonial questioning through language. As a mono-lingual English-speaker, Isabel is astonished at this change and Soueif points to her textual understanding because she asks for a book. On the other hand, although Isabel has textual attitude, as "*the good Westerner*" (Adawalla 448), she is able to define the structure of the native language with positivity – fertilisation: "*like ovae; the queen in the centre, and all the other eggs, big and little*" (82). Her recognition can be interpreted as a signal of unlearning and recovering from the Orientalist discourse and Empire because, as Moore says, the use of Arabic competency can be an "*index to character sympathy*" in the novel (156). Hassan similarly indicates that

Arabic-language competency of Western travellers and residents in Egypt is an index to their politics, so that no provision is made for orientalists with superb language skills who serve as the agents of imperialism (although good orientalists are prominent in the novel) (757).

Albakry and Hancock emphasise that "*interspersing of Arabic is a linguistic technique that might signal the main western characters' growing intimate relationship with the country*" (226). Likewise, in the novel, Anna tells Dean Butcher her desire to learn Arabic and he jokes about the *Mu'allaqat*, the most famous Seven Odes of Arabic poetry hung on the walls of Ka'bah in Mecca before Islam. Suddenly, Anna recognises that *Mu'allaqat* and *Mu'allaqab*, her famous church in Cairo, share the same root, but Amal abruptly cuts her narrative and explains the etymology: "*A, l, q: to become attached, to cling, also to become pregnant, to conceive; and in its emphatic form 'a, ll, q: to hang, to suspend, but also to comment*"

(90). In Islam, surah al-‘Alaq in *Qur‘ān* is believed to be the first revelation to the Prophet Muhammed and *al-‘alaq* means the clot. As the first command to Prophet Muhammed, *al-‘alaq* also means the imperative “read” and this conjugation exemplifies the key intention of Soueif because, with *mu‘allaqat*, Anna comprehends the structure of the native language with positivity and fertility like Isabel, and starts understanding Arabic. Here, Soueif also strengthens the assumption that the post-colonial Muslim subject holds linguistic control because, as the interpreter Other, only Amal can explain the conjugation.

*Mu‘allaqat* can also be traced at Anna’s tapestry that becomes a hanging poem (Moore 151). As a memory collector, Amal unites the three pieces of the tapestry together as she unites stories and this reminds Isis, an Egyptian goddess, who mourns the deaths of her beloveds. Together with Osiris, Isis appears on the hybrid tapestry of Anna and Adawalla indicates that Amal’s story parallels Isis who “*gathers the pieces of Osiris’ dismembered body scattered all over Egypt to give him eternal life*” (449). Isabel’s name demonstrates another significant parallel for it means, as explained in the novel, “Isis the Beautiful” (22). This way, Soueif points to cultural crossings and Amal slowly gives up categorising Isabel as “*the American*” and starts addressing her by her name (Moore 147).

Names also serve as potent illustrations of imperialism and colonialism in Egypt and Soueif points to this with the Arabisation of the names of the colonial officers. A ghostly trace on the consciousness of the Arab post-colonial subject, Evelyn Baring, Lord Cromer, is known as “Over-Baring” (Chambers “An Interview with Leila Aboulela”, 86-87) in the Arab East colonies of the Empire and he is “*el-Lord*” among the locals in *The Map of Love*. There are frequent references to Cromer’s colonial administration and, in *Mezzaterra*, Soueif indicates that the West is “*personified in Egypt then by Cromer*” (269). Anna writes that Cromer himself speaks no Arabic except for *imsbi*/go away (71) and that his nickname, Mina, illustrates his coloniser attitude. Nina Baring, Lord’s wife, tells in the Agency that “the Earl used as, as a child, to pick up any object he could carry and cry ‘*mine-a, mine-a*’ till that became his childhood name” and Anna sarcastically says that the Lord wants to have Egypt for himself alone and the childish word Mina “*accounts for his attitude to Egypt*” (66). *El-Lord*, in another instance, serves as a password for Anna when she is mistakenly abducted by the young nationalists. It is the only word she can recognise in the stream of Arabic and Anna is extremely astonished when one of her abductors addresses her in eloquent French. She realises that she has never been spoken to by an *effendi* before and, like other English people in the occupied Egypt, she only converses with Arab servants who can barely speak English. Moreover, Anna feels that she forms her understanding of the country, the people and their culture on this limited basis and cannot understand why, because it is the talk in the Agency, *effendis* “*should be considered less*

*Egyptian*” because of their fluency in French (106). Harry Boyle, the Oriental secretary, who earns the nickname *enoch*/eunuch because he always walks with Lord Cromer says, “*Effendis are not real Egyptians and their opinions can therefore be safely neglected*” (98). On the other hand, as they speak French and are educated in the imperial centre, *effendis* are not welcome by Egyptians as well.

Paradoxically though, French, as the language of the previous coloniser (Layla’s house is furnished in the French-style and Anna does not like it), is the medium of linguistic equality because, before Arabic, Anna converses in French with Layla and Sharif. Sharif thinks that French makes them “*foreigners both*” (157) and it is hinted in the novel that, although he understands the language of the coloniser, Sharif never speaks English because of the Occupation that exiled ‘Urabi and his uncle, muted his father and killed a lot of Egyptians. As Boccardi indicates, French is “*a neutral means of communication between Anna and her husband*” (*Contemporary British Historical Novel* 113) and Albakry and Hancock emphasise that French as a “*rivaling colonial language is used to erase the boundaries and the class distinction between the Empire and the other*” (230). On the other hand, Edward Said acknowledges that all empires were not the same and France’s empire “*though no less interested than Britain’s in profit, plantations, and slaves, was energised by ‘prestige’*”, reproduced itself in the periphery and justified territorial acquisition by irradiating genius (*Culture and Imperialism* 204). In that respect, Soueif’s treatment of French can be considered, as Moore observes, “*a slightly odd elision of France’s colonial ambitions*” (151).

As the examples show, identity problems cluster around the use of imperial languages and Soueif discusses this also with Arab characters who speak broken or real life English, especially the Arab servants whose voices rarely find place in Orientalist writings. Anna is in the Sinai in the company of Sharif and the loyal manservant Sabir protects her. Amal imagines a scene in the desert: “*‘They no English,’ he says, then again: ‘You happy now?’ ‘Yes,’ says Anna, ‘very happy.’ ‘Sahara,’ he says. ‘Tents, camels, fire’*” (190). Sabir will later be of use because of his English and will work in Sharif’s employ and, like Sabir, Harry Boyle makes himself useful to Lord Cromer with his command of spoken Arabic because, as Michael Edwardes observes, few of the colonial administrators “*really bothered to learn language of the people they ruled with any fluency*” (qtd. in Said, *Culture and Imperialism* 183). Hassan emphasises that Boyle is the translator-forgery in the novel; the author of a letter “*allegedly written in Arabic about a planned uprising, intercepted by the British [...] and sent to the Foreign Office in London in a last-ditch effort to support Cromer’s unsuccessful bid for military reinforcements in Egypt*” (763). Originally composed in an absurd English, Boyle’s letter talks about the Oriental mind and although Boyle invents a translation for an imaginary Arabic letter, it is translated without an original. This untranslated letter is re-translated into French and Arabic and is meaningless in all the three

languages. It is but a proof of Boyle and Cromer's Orientalist understanding of the native mind, language and character.

Language is mobile, hybrid and appropriated in *The Map of Love*, but sometimes the post-/colonial subject cannot speak and is completely suppressed. After the defeat of Colonel 'Urabi, Sharif's father, a fellow of the Colonel, speaks only with quotations from *Qur'an* besides hadith and daily Islamic phrases and his non-enunciative position complicates the understanding of language in the novel. When the Revolution fails, Colonel 'Urabi, Mahmoud Sami (Sharif's paternal uncle) and another six men were exiled from Egypt and Khedive Tewfiq summons Sharif and says that if his father stays silent, no harm will be done. The father then locks himself in the house and holds fast to his shrine denying himself the right to speak and echoing the sacred word of the *Qur'an* and hadith. Sharif describes him with the Arabic word *magzûb* and Amal tells that he is forced by the colonisers and the ruling elite to be a *magzûb*: “one drawn to (God) by religious fervour to the extent that he separates himself from all worldly matters – and (the worldly) part of his mind” (524). This incident shows that language is a problem in itself and, like the Arabic *magzûb* in the English text, the father disappears in colonial history.

The silence of Sharif's father is close to the silence of Edward, Anna's first husband, and will be the silence of Anna. Hassan remarkably argues that, unlike Joseph Conrad's Kurtz, Edward does not “seek redemption through story-telling”; he is led “by disillusionment and guilt to withdrawal into silence”, and his silence becomes his death (760). Similarly, Anna's diary ends with the assassination of Sharif and she only writes brief letters to Layla after returning to England that only mention Nur. In fact, Anna's silence is confined in the English “no”; the only and the last word she says when Sharif is killed. His death is described by Layla alone: “No, she cried – and it was an English 'no'” (501). With the English “no”, Anna's story returns to where it begins, “But she cannot – or will not – understand, and give up hope. She waits for him constantly” (510), and she disappears from the narrative. The al-Baroudi family never learns who killed Sharif and, alongside Arab characters, Anna suffers under the burden of colonialism. The assassination brings to light the turmoil Cromer's colonial administration created in the county. Layla says

They say it could be Coptic fanatics in retaliation for Boutros Basha's assassination [...] Muslim fanatics for my brother's position on women's rights and because he married Anna and was known to wear her image on a chain round his neck [...] the British agents to get the Copts blamed and increase the divisions in the country and rid themselves of a national leader [...] the Khedive out of spite – and not fearful of the consequences, since Lord Kitchener would be glad to see my brother dead (506).

SouEIF contextualises Anna's worldliness to create a sympathetic character and, although Sharif is assassinated, she underlines visions of inclusivity and hybridity with Anna whose access to knowledge is inseparably in the centre of discussions. Anna hears about the Occupation from her goodhearted father-in-law who serve the Empire during the Bombardment of Alexandria and she makes preparations before sailing to Egypt like Napoleon who transforms Orientalism with his army of Orientalist scholars. She reads the letters of Lady Duff Gordon and is familiar with the travel writing of Victorian women. Reina Lewis indicates that "*Western women had for two centuries been doing their best to sate the appetite of a Western readership curious about harem life*" and their success as bestsellers was due to having "*actually seen the space forbidden to Western men*" (12). Besides women traveller's accounts, Anna enjoys the paintings of Frederick Lewis and wants to know if the world in the paintings truly exists. Formless, ungraspable, massively incomprehensible, and even threatening and mysterious, the Orient of the Orientalist discourse is far from her grasp and she feels that something eludes; an intimation that she sees in the paintings and hears in the talks in England. Anna observes an asymmetry between the representations of the Orient in the West and the real Orient and she realises that the places she has been in Cairo and Alexandria are replicas of Empire because "*colonial space must be transformed sufficiently so as no longer to appear foreign to the imperial eye*" (Said, *Culture and Imperialism* 273). Hopelessly, Anna looks for the Orient she has read in books and seen in paintings, and with her received ideas, she "*ventures into the desert*" to get a glimpse of it and to live "*the romance of the desert*" (Ibid., 133, 198). In Egypt, stories circulate about Lord Cromer sending a party to pursue an English lady who wants to ride across the desert to the Suez and Anna knows that she will be averted either by the Arabs or the English because she is a woman. In an imperial sense, the Orient is terra nullius for the Western traveller, but it is a special place for Anna where she is released from the oppression of the English society at the Agency which in turn changes her epistemology. Anna's fearless mobility can be interpreted as a search for roots through routes because the journey changes not only herself but also others (Moore 153; Shao-Pin 84).

Although Anna refuses the Orientalist discourse, her attitude to the Orient is dangerously textual because she makes casual references to the native mind: "*I cannot help feeling that the letters of Lady Duff Gordon gave a truer glimpse into the Native mind than do all the speeches of the gentlemen of Chancery*" (107). Lady Anne Blunt and Lady Duff Gordon break dominant models and appear as sympathetic figures in the novel (Hassan 760), but D'Alessandro indicates that it is impossible to distinguish complicity from resistance in their writings and Anna too is influenced by the Orientalist baggage (17, 58, 70, 99). Boccardi says that Anna's "*decision to travel to Egypt is typically Orientalist*" (*Contemporary*



*British Historical Novel* 108) as she aspires to sail after reading the publications of women travellers to the Orient. Although these women became bestsellers because they had actually been in harem, Lewis underlines that their accounts should not be read as simply realistic and unmediated because, as all textual productions are, they are historically contingent, or in Said's understanding, worldly. Lewis observes that "*Western women's accounts were heterogeneous and contradictory*" because "*they offered clashing commentaries based on differing amounts of excess and expertise*" (13). Amal too recognises that Anna's letters and diary are part of the Oriental adventure and she might have thought of publication:

a little self-conscious perhaps, a little aware of the genre – *Letters from Egypt, A Nile Voyage, More Letters from Egypt*. I assume that what I have is a copy of the letter she sent to Caroline. Perhaps she was thinking of a future publication. In any case, I forgive her the mannered approach as she feels her way into my home. What else does she know – yet? (58).

D'Alessandro indicates that Soueif consciously uses Western travel writing to deconstruct stereotypes that depict Eastern women as exotic, sensual and low beings. She argues that Soueif subverts "*the semantics of the English literary canon*" with travel writing which is a genre of transition that smoothly passes from the private to the public (15, 30, 68). Valassopoulos underlines that "*Soueif uses the travel writing genre in order to deliberately change its function and turn it into [a] cultural critique*" (40). Therefore, unlike with the Oriental romance-seekers, mobility has a positive material result in *The Map of Love* and Anna's dependence on the Orientalist discourse that shape her epistemology slowly ceases. She starts a new green journal and leaves the first brown one blank. Amal is glad to see that Anna's first journal is simply put aside and Hassan emphasises that "*the abandonment of the notebook allows Orientalism simply to trail off into silence*" because, unlike Edward, whose silence is death, Anna's silence initiates an "*alternative discourse*" (761).

Anna decidedly ventures into the desert, but finds herself in the harem of a pasha, as Sharif will later mockingly describe it: "*Weren't you afraid of me? The wicked Pasha who would lock you up in his harem and do terrible things to you?*" (153). Boccardi describes the scene as "*the parodic articulation of the Orientalist view*" (*Contemporary British Historical Novel* 110) and King indicates that *The Map of Love* is modelled after and is a critique of the Oriental tale (453). It is because, as Boccardi indicates, the novel's "*dialogue with Said's seminal text is extensive*" (*Contemporary British Historical Novel* 108). Although Anna thinks that it is the harem that she saw in the paintings in London, she is in the *haramlek* of Zeinab Hanim, the mother of Layla and Sharif and, after the imperial encounter, both Layla and Anna start to simultaneously write their personal histories from the *haramlek* which will be a contrapuntal history, or as Amal describes, "*the palimpsest that is Egypt*" (64). Amal's relationship to

the text is to execute the Empire on a textual basis to subvert its image, and playing the stereotypical Orientalist, she ransacks archives like Silvestre de Sacy: “*I go through the archives of al-Abram*” (59). Amal is obsessed with Anna’s journals and needs to “*fill in the gaps, to know who the people are of whom she speaks, to paint in the backdrop against which she is living her life here*” (26). Like Napoleon and his Orientalist savants, she wants to know all of Anna and Layla’s lives to piece a story together, and for this, she visits the British Council Library in Cairo, Dar al-Kutub and the second-hand book stalls. She also writes to her son in London and asks for cuttings of old newspaper issues.

Going to the archives is not only a resonant historical experience, but also a reshaping of space in memory. Through the trunk’s transformative potential, Amal is reunited with her sons, recovers from her house arrest and discovers Cairo. As she says, “*longing for a place can take you over so that you can do nothing except return*”, which she does, “*to return and pick at the city, scraping together bits of the place you once knew*” (119). Amal reads through Layla and Anna about a Cairo that she does not know and she starts to piece together the Cairo that she grew up in. Reading history mobilises the post-colonial subject and the setting accordingly changes to Tawasi, Upper Egypt as Amal carries the “*colonial archive*” (D’Alessandro 115) wherever she goes. Returning is a painful experience for the post-colonial, because in any case you might not be able to return. For example, Amal’s mother could not return to Palestine after the *Nakba* and embarrassed her once by suddenly crying for a bar of Nabulsi soap at a grocer’s. On the other hand, Jasmine, Isabel’s mother, the grand-daughter of Anna, has Alzheimer’s and is liberated from the pangs of memory, but not from language and history: “*Jasmine had been lucid, coherent, but in another time and another language: she would only speak French*” (341). Jasmine’s father is French and Amal sadly thinks about the “*parchmentlike*” (53) skin of her grandmother and all those women bring to surface troubling questions about memory as the Nabulsi soap that becomes a symbol of the dispersal that forced migration violently generated.

Reading the archive also introduces desire to the novel, and transforms it. This is but an Orientalist subversion as Amal constantly says that she wants the story. This subversion is explicitly hinted at a scene when Amal dreams about Sharif in Tawasi resonant with the licentious desire of the Oriental tales: “*I kiss his face, his eyes, his shoulders [...] He holds me and lets me kiss him, slightly amused at my passion. Thank you God you are not my father, I say over and over*” (446). The emphasis on incestuous desire is the continuation of an ambivalence. Earlier in the novel, Isabel gets pregnant and Omar suddenly learns that Jasmine is the woman who helps him when he is badly injured during a protest in New York. Jasmine is married then and they have a brief and tormenting affair. It is discussed in the novel that Isabel might be Omar’s daughter and wife, and Amal amusingly connects it to Egypt’s history with a stress on Omar’s hyphenated identity: “*Father and grandfather in one – like*

*Rameses and Akhenaton or any of the great pharaohs. He would not appreciate that. He is a modern man: an Arab/American*" (433). Amal's dream therefore emphasises pleasures of reading and reminds Scheherazade whose stories refuse to be closed. It can be suggested that Amal cannot break with the inherited script – the sexualised translation of the *Arabian Nights*, not Lane but Burton's. With the problematization of desire through the hyper-sexualisation of the orientalised Oriental, filiation (Sharif) is replaced with affiliation (*Arabian Nights*). Therefore, misconceptions arise in dreams and memory; in the unconscious of the post-colonial subject, where *nasab*/genealogy and history are also contested.

Like Burton's sensual *Arabian Nights*, Anna's abduction is certainly exotic and Oriental and Isabel aspires to produce a film of the story. Amal, on the other hand, wants to keep Anna for herself perhaps because she "*finds solace in the past*" (Boccardi, *Contemporary British Historical Novel* 114). It is also seen that Amal has an uneasy sense of categorising Isabel as the Western observer, and for her, in Said's words, "*no one has the epistemological privilege of somehow judging, evaluating, and interpreting the world free from the encumbering interests and engagement of the ongoing relationships themselves*" (*Culture and Imperialism* 65). Perhaps Isabel "*too is susceptible to unhelpful stereotyping*" (Moore 147) and Amal obviously does not want Anna's life turn into a useful past for a Hollywood drama. In a period-movie, Layla might be excised and the story might lack its contrapuntal perspective.

Souef shows that Layla narration starts with a questioning of the imperial encounter: "*I found myself quite forgetting that she was a stranger. And what a stranger: the British Army of Occupation was in the streets and in Qasr el-Nil Barracks and the Lord was breakfasting in Qasr el-Dubara*" (136). In the novel, the narratives of Anna and Layla are integrated and Anna's image of the Orient starts to unsettle as she says, "*it seemed so odd just to sit there – in one of my beloved paintings, as it were, or one of the Nights of Edward Lane*" (137). The description of the harem shows that "*Anna has immersed herself in Orientalist culture*" (D'Alessandro 110) because in her first journal, Anna describes *haramlek* as the harem of the Orientalist discourse and the index of her description reveals Orientalist vocabulary:

my first thought on waking was that I had slipped into one of those paintings [...] I had been abducted as a man and in the Oriental tales I have read it has happened that a Houri or a princess has ordered the abduction of a young man to whom she has taken fancy. She would have him brought to her castle and there she would offer him marriage (134).

However, Anna later recognises that the tale Layla tells is "*not out of the medieval East*" (137) but a realistic picture of the imagined Orient. With Layla's help, the Orient ceases to be an absent content and starts to speak for itself and about itself. To attest to this, Anna learns that what she thinks to be a celebration while she is heading to the 'Abdin Palace for the Khedive's ball is in fact

a demonstration against the Occupation and some of the demonstrators, including Layla's husband Husni, are arrested.<sup>8</sup> In the course of the novel, Anna is integrated into the upper class Egyptian society after her marriage to Sharif and is actively engaged in the independence and liberation struggle of Egypt (Malak 139; D'Alessandro 118). She translates articles and lectures on art in the newly founded university to women students and this epistemological shift is also seen in her appropriation of the Orientalist paintings. She weaves a tapestry and paints realistic scenes of the Orient, some of which are still in the house in Tawasi. Boccardi describes this change as the "transition from a mediated to an actual experience of the Orient, from preconceptions to understanding" (*Contemporary British Historical Novel* 111). Hassan states that Anna experiences a "gradual shift from a Eurocentric to an ideal(ized) Western observer of, and participant in, Egypt's struggle for independence" (759). Anna enjoys Egyptian domestic life and furnishes her new house drawing on her "beloved Frederick Lewis for inspiration" (324); the "exotic interiors in Lewis's paintings" (Boccardi 112) that she finds solace after the death of Edward. However, the analeptic trajectory of the novel breaks with the Empire, or what Edward Said calls untutored nationalism, and it shatters Anna's dream-like integration and happiness.

In "The End", as the subverted executor of the Empire, the Orientalist scholar, and the "critical postcolonial eye" (D'Alessandro 104), Amal "smooths down each sheet of each letter and cutting and arranges them neatly in files" (510). Boccardi emphasises that Amal "provides the Orientalist materials of the nineteenth-century story with a dialogical dimension" (*Contemporary British Historical Novel* 108), but the paradigmatic power of Orientalism does not consolidate the vision of Empire in *The Map of Love* and it generates a contrapuntal history of Egypt. Like the modern secular Orientalists, but also unlike them, Amal rescues the Orient from the archive and strangeness, especially for the non-Arabic speaker, and the Orient gains power for representation. She does this especially with philology like Renan, and polishes the English text with Arabic conjugations. Although Amal speaks philologically and about philology, and although her texts are processed in her philological laboratory, she does not create or imagine an Orient like Renan and many other Orientalist scholars did. In Saidian terms, Amal doctors texts, annotates them; arranges, codifies and comments on them like Sacy, but her texts do not turn into explicated fragments for use in the classroom; labelled and sealed. Quite the contrary, she "has not the heart to bury them in the trunk. They remain in her bedroom, on the table by the window. Her brother will want to see them" (510).

---

<sup>8</sup> See Lockman.  
Cilt 2 / Sayı 2  
Temmuz 2019

Interestingly, like the Orientalist Edward William Lane, Amal rarely talks about sensual enjoyments, and she reminds herself in a Lane-esque manner to prevent smooth transitions in the novel. In *Orientalism*, Said indicates that Lane's self-excision as the detached observer is to strengthen objectivity (159-166), but Amal does not excise herself completely from the text and it is only through her presence can she investigate the fictionality of histories: she is not "the invisible scribe of the Empire" (Said, *Culture and Imperialism* 203). Soueif's interpretative change of perspective allows her to challenge the unquestioned authority of the detached Western observer, because Amal looks back at the archive, begins to read and write it contrapuntally with a "simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and those other histories which (and together with which) the dominating discourse acts" (Said, *Culture and Imperialism* 59). *The Map of Love* integrates reproduced copies of women's writing that have been considered historically fragile for centuries and there is a built-in resistance in the novel. As a post-colonial novel, *The Map of Love* turns into a subverting historical text that deconstructs discursive structures like Orientalism with a strategic and positivist use of it.

#### WORKS CITED

- Abu-Lughod, Ibrahim. "The Transformation of the Egyptian Élite: Prelude to the 'Urābī Revolt.'" *Middle East Journal*, 21 (3), 1967, 325-344, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4324162>. Accessed 22 March 2016.
- Adawalla, Maggie. "Generational Differences in Three Egyptian Women Writers: Finding a Common Ground." *Journal of Postcolonial Writing*, 47 (4), 2011, 440-453, Taylor and Francis, doi: 10.1080/17449855.2011.590324.
- Ahmed, Leila. *A Border Passage*. New York, Penguin, 1999.
- Albakry, Muhammed and Patsy Hunter Hancock. "Code switching in Ahdaf Soueif's *The Map of Love*." *Language and Literature*. 17 (3), 2008, 221-234, SAGE Journals, doi: 10.1177/0963937008092502.
- Alloula, Malek. *The Colonial Harem*. Translated by Mryna Godzich and Wlad Godzich, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1986.
- Amar, Paul. "Working out Egypt: Effendi Masculinity and Subject Formation in Colonial Modernity, 1870-1940." *Social History*, 36 (4), 2011, 498-501, Taylor and Francis, doi: 10.1080/03071022.2011.620236.
- Ashcroft, Bill. *Post-Colonial Transformation*. 2011. eBook collection, (Routledge).

- Ashcroft, Bill, Garreth Griffiths and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2011, eBook collection, (Routledge).
- Ashcroft, Bill, Garreth Griffiths and Helen Tiffin. *Postcolonial Studies, The Key Concepts*. Oxford, Routledge, 2013.
- Austen, Jane. *Mansfield Park*. Claudia L. Johnson, editor. New York, London, W. W. Norton & Company, 1997.
- Boccardi, Mariadele. "History as Genealogy: A.S. Byatt, Tracy Chevalier, Ahdaf Soueif." *Women: A Cultural Review*, 15 (2), 2004, 192-203, *Taylor and Francis*, doi: 10.1080/0957404042000234042.
- \_\_\_\_\_, *The Contemporary British Historical Novel, Representation, Nation and Empire*. Great Britain, Palgrave Macmillan, 2009.
- Bulfin, Ailise. "The Fiction of Gothic Egypt and the British Imperial Paranoia: The Curse of the Suez Canal." *English Literature in Transition 1880-1920*, 54 (4), 2011, 411-443, *Project MUSE*, <http://muse.jhu.edu/article/445326>. Accessed 3 Sept. 2015.
- Chambers, Claire, "An Interview with Leila Aboulela". *Contemporary Women's Writing*, 86-102, 2009, *Oxford University Press*, doi: 10.1093/cww/vpp003.
- \_\_\_\_\_, *British Muslim Fictions, Interviews with Contemporary Writers*. United Kingdom, Palgrave Macmillan, 2011.
- D'Alessandro, Sabino. *Politics of Representation in Ahdaf Soueif's The Map of Love*. Bern, CHE, Peter Lang, 2011.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. Great Britain, Penguin Popular Classics, 1994.
- Eppel, Michael. "Note about the Term Effendiyya in the History of the Middle East." *International Journal of Middle East Studies*, 41 (3), 2009, 535-539, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/403892888>. Accessed 02 Feb. 2017.
- Erickson, John. *Islam and Postcolonial Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Fandy, Mamoun. "Political Science Without Clothes: The Politics of Dress; or Contesting the Spatiality of the Dress in Egypt." *Beyond the Exotic: Women's Histories in Islamic Societies*, edited by Amila al-Azhary Sonbol, Egypt, The American University in Cairo Press, 2006, 381-398.
- Fletcher, Ian Christopher. "The Soul of Man Under Imperialism: Oscar Wilde, Race, and Empire." *Journal of Victorian Culture*, 5 (2), 2000, 334-341, *Taylor and Francis*, doi: 10.3366/jvc.2000.5.2.334.
- Hassan, Wail S. "Agency and Translational Literature: Ahdaf Soueif's 'The Map of Love.'" *PMLA*, 123 (3), 2006, 753-768, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25486352>. Accessed, 27 March 2013.

- Heilmann, A. and Llewellyn, M. "Historical Fictions: Woman (Re)reading and (Re)writing History." *Women: A Cultural Review*, 15 (2), 2004, 137-152, *Taylor and Francis*, doi: 10.1080/0957404042000234006.
- Inal, Onur. "Women's Fashions in Transitions: Ottoman Borderlands and the Anglo-Ottoman Exchange of Costumes." *From Traditional Attire to Modern Dress: Modes of Identification, Modes of Recognition in the Balkans (XVIth –XXth Centuries)*, edited by Costanta Vintila Ghitulescu. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, 144-175.
- Kahf, Mohja. "Packaging 'Huda': Sha'rawi's Memoirs in the United States Reception Environment." *The Transnational Reception of Third World Women Writers*, edited by Amal Amireh, Lisa Suhair Majaj, New York, Garland, 2000, 28-45.
- King, Bruce. "Review: Ahdaf Soueif. The Map of Love." *World Literature Today*, 74 (2), 2000, 453, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40155793>. Accessed 01 Dec. 2015.
- Lewis, Reina, *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*. New York, London, I. B. Tauris, 2004.
- Lockman, Zachary. "British Policy toward Egyptian Labor Activism, 1882-1936." *The International Journal of Middle East Studies*, 20 (3), 1988, 265-285, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/163233>, 266-268. Accessed 23 Feb. 2015.
- Luo, Shao-Pin. "Rewriting Travel: Ahdaf Soueif's *The Map of Love* and Bharati Mukherjee's *The Holder of the World*." *Journal of Commonwealth Literature*, 38, 2003, 77-104, *SAGE Journals*, doi: 10.1177/00219894030382006.
- Malak, Amin. *Muslim Narratives and the Discourse of English*. Albany, State University of New York Press, 2005.
- Maleh, Layla Al. "Anglophone Arab Literature: An Overview." *Arab Voices in Diaspora, Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*, edited by L. A. M. Amsterdam, Rodopi, 2009, 1-63.
- Massad, Joseph and Soueif Ahdaf. "The Politics of Desire in the Writings of Ahdaf Soueif." *Journal of Palestine Studies*, 28 (4), 1999, 74-90, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/2538394>. Accessed 3 March 2014.
- Moore, Lindsey. *Arab, Muslim, Woman, Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*. Oxford, Routledge, 2008.
- Nash, Geoffrey. "Re-siting Religion and Creating Feminised Space in the Fiction of Ahdaf Soueif and Leila Aboulela." *Wasafiri*, 17 (35), 2008, 28-31, *Taylor and Francis*, doi: 10.1080/02690050208589768.

- Pollard, Lisa. "Learning Gendered Modernity: The Home, the Family and the Schoolroom in the Construction of Egyptian National Identity." *Beyond the Exotic: Women's Histories in Islamic Societies*, edited by Amila al-Azhary Sonbol, Egypt, The American University in Cairo Press, 2006, 249-269.
- Radhakrishnan, R. *Diasporic Mediations, Between Home and Location*. London and Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*, London Vintage Books, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 2003.
- Sarnou, Dalal. "Narratives of Arab Anglophone Women and the Articulation of a Major Discourse in a Minor Literature." *Interdisciplinary Political and Cultural Journal*, 16 (1), 2004, 65-81, doi: 10.24/ipcj-2004-0005.
- Soueif, Ahdaf, *Mezzaterra: Fragments from the Common Ground*. London Bloomsbury, 2004.
- \_\_\_\_\_, *The Map of Love*. London, Bloomsbury, 2007.
- Valassopoulos, Anastasia. "Fictionalising Post-colonial Theory: The Creative Native Informant?" *Critical Survey*, 16 (2), 2004, 28-44, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41557270>. Accessed 02 Oct. 2013.
- The Quran*. Trans. Maulana Wahiduddun Khan, India, Goodword Books, 2013.
- Wynn, Catherine. "Navigating the Mezzaterra: Home, Harem and the Hybrid Family in Ahdaf Soueif's "The Map of Love"." *Critical Survey*, 18 (2: Friends and Family Figures in Contemporary Fiction), 2006, 56-66, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41556166>. Accessed 23 June 2016.



## THE INTERCULTURAL CHALLENGE – ROMANIAN CULTURAL REPRESENTATIONS OF TURKISH IDENTITY

Marina Cap-Bun<sup>1</sup>


<b>Makale Bilgisi</b>
Gönderildiği tarih: 17.03.2019
Kabul edildiği tarih: 02.07.2019
Yayınlanma tarihi: 30.07.2019
<b>Article Info</b>
Date submitted: 17.03.2019
Date accepted: 02.07.2019
Date published: 30.07.2019

### Abstract

Romanian culture developed a special interest for Oriental themes, embodied in various forms of artistic manifestations, so that, in time, a number of writers (Dimitrie Cantemir, Cilibi Moise, Anton Pann, Dimitrie Bolinianeau, Mihail Sadoveanu, Ion Barbu, Mateiu Caragiale, Eugen Barbu, Silviu Angelescu among them), dramatists (Ion Luca Caragiale, Victor Ion Popa), painters (Theodor Aman, Nicolae Tonitza), musicians (Dimitrie Cantemir, Anton Pann) have become well-known for being perceptibly attached to the Turkish world, and for the developing a specific lexis in order to praise the magnificence and wisdom of the Orient.

Keywords: Culture, Romania, Turkey, Dimitrie Cantemir

Romanian culture developed a special interest for Oriental themes, embodied in various forms of artistic manifestations, so that, in time, a number of writers (Dimitrie Cantemir, Cilibi Moise, Anton Pann, Dimitrie Bolinianeau, Mihail Sadoveanu, Ion Barbu, Mateiu Caragiale, Eugen Barbu, Silviu Angelescu among them), dramatists (Ion Luca Caragiale, Victor Ion Popa), painters (Theodor Aman, Nicolae Tonitza), musicians (Dimitrie Cantemir, Anton Pann) have become well-known for being perceptibly attached to the Turkish world, and for the developing a specific lexis in order to praise the magnificence and wisdom of the Orient.

At the beginning of the nineteenth century, the influence of the European Romanticism enhanced this appeal of the exotic Oriental world, but, at the same time, brought about a strong emphasis on national identities, mainly manifested as glorification of the past, revival of the local myths and folk arts, portraying of the natural splendors of “the book of nature”, and intense, sometimes conflicting, emotions.

But the historic intercultural relation between the two cultural spaces had been controversial, even before Romanticism with its taste for antinomy and ambiguity. “The Turk” has not been constantly seen as the charismatic citizen of a glorious empire, but sometimes was represented as “the other” (mainly in terms of religion and ethnicity), or even “the enemy”. While Romanian intellectuals were traveling to Constantinople they were always admirers of the grandeur of the Ottoman Empire, of Oriental architecture and civilization, and the same appreciation was extended to literature, music, visual arts, habits and ways. But whenever this sympathetic cultural awareness was confronted with the Romanian ethnic sensibility, molded by the long history of military conflicts, in other words, when a historic subject was involved, a total change in attitude has occurred.

What I intend to discuss here is not a comprehensive history of the Romanian-Turkish intercultural relations (which would certainly involve a long term research project), but this obvious gap between the cultural sensibility and the ethnic one, illustrated by a limited number of case studies.

The first Romanian intellectual exemplifying this kind of problematic relationship is the Moldavian Prince Dimitrie Cantemir (1673-1723), a famous writer, historian, musician, ethnographer of his times, who has spent almost half of his life in Constantinople (1687-1710), in forced exile, where he had become fluent in Turkish, so that he was able to document for his famous *History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire (Incrementorum atque decrementorum Aulae Othmannicae libri tres)*, and for a history and notation of *Ottoman court music*. Recognized as a famous Orientalist, Cantemir fully enjoyed the luxury of Turkish

<sup>1</sup> [marina\\_capbun@yahoo.com](mailto:marina_capbun@yahoo.com) Prof. Dr. Universitatea Ovidius Constanta  
Cilt 2 / Sayı 2  
Temmuz 2019

life, together with the confidence and favors of Sultan Ahmed III, during his residence in the heart of the Ottoman Empire, living in his beautiful palace with a garden and a lake.

His relation with the cultural space of his long exile is best described by the *Vita et Elogium Principis Demetrii Cantemyrii* justifying his nomination as a full member of the Academy of Sciences in Berlin (founded by Leibnitz), in 1714:

Throughout his 22-year stay in Constantinople he practiced Oriental languages, cultivated poetry and music, which he composed after the 'Turks' liking, with scores, and was much loved by the Sultan, the Vizier, and other dignitaries. (Pop, 841-42.)

Professor Virgil Căndea, who discovered the definitive original Latin manuscript of the *History*, in 1984, at Houghton Library, University of Cambridge, Massachusetts, fully understood Cantemir's mixed feelings:

But even beyond the Prince's hostile attitude towards the state that subjugated his country at the time, one must acknowledge his objective, even sympathetic approach to the values of Islam. Not only in the annotations of his *History* but also, and mainly, in his *System of the Mahometan Religion* (written in Latin in 1719, Russian version published in 1722), Cantemir offered a fascinating picture of the faiths, culture, education and mores of Islamic peoples. That was the first extensive work introducing the history of the Moslem civilization to the European scholarly circles; naturally, it was written from the vantage point of a faithful guardian of the European tradition of thinking, but it also evinced a sympathetic understanding of the intellectual, moral and artistic values of the Islamic world. Cantemir did not hesitate to praise the specific approaches and attitudes, literary and musical works, educational system and moral standards of the Arab, Turkish and Persian peoples, and he often openly stated his empathy with such realities, displaying the assurance of one who knew them from first-hand experience. (Căndea, LXXVI)

Florentina Nicolae, another Cantemir scholar, confirms that Cantemir's attitude was that of "a scientist, aware that he was able to offer both the Orient and the Occident a pertinent analysis of an insider". She also insists that "he has remained Romanian and Orthodox Christian" in everything he has wrote (Nicolae, 331). And we have to agree with that, as in spite of his cultural and civilizational admiration to the Ottoman Empire, when he was in the position to take a historic decision as a Prince of Moldova he joined Peter the Great in the Russo-Turkish War (1710–1711) and placed the country under Russian suzerainty.



Dimitrie Cantemir in Ottoman dress, unknow artist

Also charmed by the Turkish world, and also an exile finding hospitality in the empire was the poet Dimitrie Bolintineanu (1819-1872), who wrote a cycle of poems of Oriental inspiration, called *The Flowers of the Bosphorus* (*Florile Bosforului*), first published in 1855. Later on, he translated some of these poems into French and incorporated them in the anthology *Brises d'Orient*, published in Paris, in 1866, as the Romanian

romantic poet, like his French contemporaries (Volney, Hugo, and Lamartine included), was truly fascinated with Oriental opulence.

Like many (monogamous) European travelers, Romanians are somehow envious and secretly longing for a personal harem. Maria Todorova noticed that the Orient is sometimes a “metaphor for the forbidden”, due to “the explicit relationship between the Orient and the feminine”. She has also argued that “oriental discourses involve a theory of sexuality and sensuality in the disguise of a theory of asceticism”. (Todorova, 13). I doubt that Todorova had known *The Flowers of the Bosphorus* (even those available in French), but this poetic cycle exemplifies her theory.

Convinced that poetry’s beauty is eternal, unlike that of women, which is ephemeral, Bolintineanu immortalized some charming female portraits, in verses which are imbued with love, lust, and sensuality. *The girl from Candili* (*Fata de la Candili*) is only one example of heavenly beauty for which the nightingales (Biulbiuli) are singing and “the stars remain silenced” („Stelele se amuțesc”). In *Gulfar*, the splendor of the Oriental dance of “the sweet slaves” is evoked, being compared with the rays of sunshine glittering on the sea. *Dilrubam* is bathing like a nymph, while the limpid waters are mirroring her entire brilliance, and so is Almelaïur, dancing with the dolphins in complicated and sensual play-offs. And so on, and so forth.

The Paradise like images of a glorious nature, usually depicted in springtime (İlbahar), are balanced by the tragic stories of the flower-girls (a habitual metaphor in Romanian folklore) of the Bosphorus, almost organically growing in this heavenly gardens, most of them slaves in the harems, who are experiencing real misfortunes, being always ready to sacrifice themselves for their love, or for the sake of their children. The typically romantic contrasts are constantly present on their beautiful looks, revealing “a happy smile on a suffering face” („un surâs ferice p-un chip suferind”).

The Turkish Sarai, with its endless conspiracies, becomes the perfect exemplification of the consubstantiality of love (with its blind lust) and death (always threatening to punish inappropriate desires). Love also combines with the harshest jealousy and with an endless craving for power and influence, so the life of a rival who charms the Sultan is always in danger. Consequently, a poem like *Rabié* becomes a veritable *carpe diem*.

Hurry to taste, as long as your life still sparkles, / This beauty which sweetly captures us / This eternal magic, these gleams / That sweetly caress your blazing senses / And fuddle your soul and make it flinch / Under the hand of providence, of love and delight! / Oh! Tomorrow your dust will fly to the winds! / As death lays veiled in the short-lived flower (Grăbește-te de gustă, cât viața ta lucește, / Această frumusețe ce dulce ne răpește, / Țst farmec fără moarte, aceste străluciri / Ce răsfațându-ți dulce arzânde simțiri, / Îmbată al tău suflet și-l face de tresare / Sub mâna providenței, d-amor și desfătare! / Oh! Mâne-a ta țărână de vânt se va răpi! / Căci moartea stă ascunsă sub floarea de o zi...)

Validé, the Sultan’s mother, carefully keeps the fragile balance of this troubled world, strictly applying the traditional rules of the harem, to maintain the order and discipline, and to ensure descendants for the dynasty.

Women’s condition is accurately contemplated by Bolintineanu, who observes that the noble ladies belonging to the dynasty are punished with the same brutality like the slaves. Both the slave Leili, who had fallen in love with Ali, and the Sultan’s daughter Suadé, who had disobeyed her father’s choice, are cruelly thrown into the sea. In the homonymous poem, *Fatmé*, the beautiful sister of Sultan Abdul Medjid, finds her newborn baby strangled, a crime allowed by the Muslim law of succession, and she dies in distress, a fact which persuades the Sultan to change the cruel law. The poem apparently versified a true story, as the editor of the 1865 edition specifies that “this history is very well-known in Constantinople”. Dramatic accents are also to be found in *The Curse of the Dervish* (*Blestemul dervișului*) a poem building on the belief that a dervish’s curse, which is to be feared by the Sultans themselves, always comes true.

When the beautiful slave Mehrubé, coming from the poet’s native land, affronts Sultan Selim by confessing her love for a handsome son of the Carpathians, and for her “sweet and lovely” native language, and she is consequently drowned into the sea, Bolintineanu becomes even more distressed with regard to

the condition of woman slaves. His ethnic sensitivity becomes stronger than his cultural admiration of the Ottoman world.

The same mechanism is recognizable when the Romanian poet, author of numerous historic legends, versifies various battles between his country's army and the Ottoman one. Even if he always courteously describes the military force "the enemy", he also celebrates the Romanian victories on the battlefields. Another typical conflicting situation is to be found in the poems describing the visits of the Turkish envoys in Walachia. While Mircea the Eldest, although he is ready to go to war to defend the independence of his country, asks his captains to "respect" the envoys (in *Mircea the Great and the Envoys*; *Mircea cel Mare și solii*), Vlad the Impeller defies the empire by afflicting its emissaries. *The Impeller and the Envoys* (*Țepeș și solii*) versifies a well-known historic episode, which tells the story of the messengers of Mahomet II, who came to dethrone Vlad, also sustained by the local treacherous boyars. But Vlad invokes his repeated fights for maintaining the suzerainty of Walachia and he is consequently acclaimed by the people. In a very cruel response to the request of the Ottoman Empire to abdicate, he drives nails into the heads of the envoys, as they had refused to take off their turbans, thus disobeying the local stately protocol.

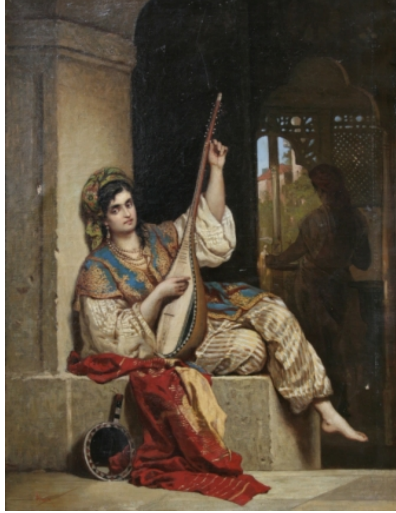


Teodor Aman, *Vlad the Impeller and the Turkish Envoys*

The same historic episode is also the subject of a famous painting by Teodor Aman (1831-1891), *Vlad the Impeller and the Turkish Envoys*. The painter accurately reproduces the psychology of his characters, the bold majesty of Vlad, chromatically enhanced by the dominance of red, which also recalls his legendary thirst for blood, being contrasted by the uneasy reverence of the emissaries, who had certainly heard rumors of his cruelty. The only warm color on the left side of the painting is the yellowish, gold like dress of one of the Turks, which symbolizes both the magnificence of the victorious warrior, and the justified anxiety in his looks. The contrastive spatial relations are also extended to the secondary characters: while Vlad's loyal companions proudly revere him, the boyars who had accompanied the envoys, hoping to witness the dethronement, do not dare to look towards him and cowardly hide in the dark corners of the room or behind the pillars. The distribution of the characters is also evocative of the Romanian mythology, which has consecrated an ethical allotment of the spatial vectors: the right is always reserved for the good things, while the left brings about evil effects. Hence, the "positive" characters (judging from the point of view of Aman's ethnic and patriotic sensibility) are on the right side, while the "negative" ones are on the left. The checkerboard like floor, suggesting the games of power, always won by the keen and daring players, creates the dynamic black and white background, which allows a better scrutiny of the contrasts, not only in terms of colors and spatiality, but also the ingenious game of lights and shadows, of center and back stage.

Aman also painted various scenes of battle: *The Battle of Alma* (*Bătălia de la Alma*), which was exposed in Paris in 1855, *The driving out of the Turks at Călugăreni* (*Izgonirea turcilor la Călugăreni*), *The Battle of*

*Romanians with the Turks in the island Saint George (Bătălia românilor cu turcii în insula Sf. Gheorghe)*. He has presented his painting *The Battle from Oltenița (Bătălia de la Oltenița)*, to the Sultan, trying to impress him.



Theodor Aman, *The lute singer*

But beyond the historic themes that awakened his ethnic and patriotic sensibility, Aman was also fascinated by the Turkish subjects. He painted numerous odalisques, in various postures, Sarai interiors, and scenes of the harems. Many of them visualize the same atmosphere as Bolintineanu's *Flowers*, implying motives like gorgeousness, youthfulness, music, dance, vibrant colors, lechery and luxurious garments and jewels. In his Oriental paintings, Aman proves the same artistic craftsmanship in illuminating the young and beautiful faces of the odalisques with either love and contentment or jealousy and frustration.

It thus becomes easy to conclude that Aman's paintings express the same complex mixture of admiration for the Turkish way of life, and Romantic impulse to glorify the Romanian past, as the verses of his contemporary poet Dimitrie Bolintineanu, a fact that clearly speaks of the esthetic cohesion of the 1848 generation.



Theodor Aman, *Odalisque*



Theodor Aman, *Odalisque sitting*

The next cultural generation reveals different visions and attitudes, but conserves the mixed feelings towards the Oriental world. Mihai Eminescu, the most important Romanian poet of all times, has magnificently illustrated the gap between the sympathetic cultural awareness and the patriotic romantic perception, in his *Third Letter (Scrisoarea III)*, a very well-known poem studied in high school textbooks. He

imagined a mythological story of the Ottoman Empire, born from the symbolic wedding of a Sultan with the mighty moon:

Once upon a time a Sultan, ruler over nomad bands, / Roaming with their herds and seeking pastures new in many lands, / On the earth lay sleeping, pillowed was his head upon his arm, / But his eyes, beneath closed lashes, now awoke in dream's sweet charm. / From the sky down gliding gently, all in silver dress arrayed, / Came the moon towards him descending as a pure and lovely maid, / On her pathway, all around her, as on mild spring's step did bloom, / Yet her eyes were full of shadows born of secret sorrow's gloom, / All the woods with so much beauty charmed were thrilling with delight. / All the brooks and rivers quivered with their limpid faces bright, / Diamond dust was lightly falling from above like finest rain, / Glitt'ring in the air, on flowers, over all in nature's reign, / In the night resplendent rainbows arching on the sky were seen, / And bewitching, softly whispered, sounded music sweet, serene.../ Lovely arms she stretched towards him as he lay, her raven hair / Fell like silken waves down streaming on her snowy shoulders bare: / – "Let our lives be bound together, come beloved, to my breast, / Soothing balm to my sweet sorrow be thy sorrow, near me rest.../ This is Life's book for all ages on the stars did Fate record: / I must be thy sovereign lady, thou must be my life's dear lord" (Eminescu, 201)

Soon, the Sultan's dream of love changes into one of glory, symbolically figured by the organic growth of a huge tree: "From his heart sprang up a tree that towards the sky its branches reared, / And it grew, it grew in moments as in ages long, this tree / Shot its boughs with massy foliage over all, on land and sea" (Eminescu, 202) The shadows of this gigantic tree soon embrace "all the boundless universe", a metaphor of the magnificent growth of the Ottoman Empire. Awaken from the prophetic dream, the Sultan recognizes "That in dream he had ascended in Mohammed's paradise, / And that from his love an empire would be born and wide would grow" (Eminescu, 203)

The prophetic dream comes true, generating an ever growing empire, as his descendants conquer "nation after nation" and "country after country", until "the stormy Bajazet" comes "full of glory" to the Danube, which proves to be an unshakable limit, due to the strong, organic roots of the Romanian people, "a wall / That by fear is never shaken, nothing ever makes it fall!". The battle between Bajazet's great army and that of Mircea the Eldest, the ruler of Walachia, is labeled like a cosmic confrontation of elements.

Bajazet invokes the glorious victories of his army, compared with the extreme frenzies of nature: "the crescent's furious storm", "the thunder that most direful earth and sea with rage had rent", "my hurricane, that's sweeping all away like dust and chaff" (Eminescu, 205).

On the other hand, Romanian army is described in similar terms, "this fierce storm so widely rushing", "victoriously advancing":

Like a dust cloud, storm foretelling, lightly, swiftly on they sped, / Shield on shield gave back the sunlight, spear points glittered over head, / As from copper clouds in autumn hail storms driven by the blast, / Hide in darkness the horizon, so sharp arrows flashing passed, / Whizzing, singing, hurtling, ringing, filled the air with dread alarms, / And to thundering horsehoofs echoed cries of battle, clash of arms. (Eminescu, 207)

Eminescu is obviously impressed by the Turkish army, and by the magnificent history of the empire, but his ethnic sensibility dictates him to equally glorify the medieval history of his native land, and to celebrate the particular victory of the Romanian army in the battle of Rovine.

An interesting case study is Ion Luca Caragiale (1852-1912), the greatest Romanian dramatist of all times and an equally interesting prose writer, has often reflected on the literary *perfume* of the multicultural identities. His own complex Balkan origins might have been cause for this attitude, as he came from a multicultural and multiethnic family. His father's ancestors left their native island (Hydra, a Greek island inhabited by an Albanian minority) and went to live in the famous Greek neighborhood of Phanar in Istanbul. Caragiale's grandfather Ștefan worked as a chef for Caragea, who became the ruler of Walachia in 1812, and brought his entire household to Bucharest. Ștefan had three sons: Luca, Caragiale's father, who was born in 1812 in Istanbul and came to Bucharest as a newborn baby, Iorgu and Costache. They contributed to the development of Romanian theater in its early days, being actors, stage directors, dramatic

authors and translators, as well as founders and managers of one of the first theatrical schools in Romania. The young I.L. Caragiale was one of the first students of this school, and he later on worked for the National Theatre of Bucharest himself, first as a prompter, then as a translator and author of original plays, and finally, he became the director of the theater.



I.L. Caragiale in Oriental costume

All of these personal experiences created a complex cross-cultural identity, which is interestingly reflected in Caragiale's literary works, in which the Oriental themes and identities are explored.

An exquisite illustration of Caragiale's employment of the Oriental style is the sketch *Fresh Prime Pastrami* (*Pastramă trufandă*) first published in 1909, and then included in the volume *New Sketches* (*Schițe nouă*) in 1910. In a note, the author explains that he heard the story in childhood, at Ploiești, from an old Bulgarian barber, Kir Ștefan, and later found a variant of it in a French version of the Turkish anecdotes of Nasr-ed-Din Khodja. The main characters are two merchants: a Turk and a Jew, and eager to create a specific ethnic color, Caragiale presents Yussuf squatting and smoking in Turkish style, while traveling to Jerusalem for business. His Jewish neighbor Aaron asks him to deliver a "sack of cloths" to his brother who is living in the Holy City. During the trip, the Turk opens the bag, which "was crammed full with prime pastrami" and emanated a tempting smell, and eats everything, together with other travelers, with the intention of paying honestly for the firstling delicatessen he consumed. Upon his return, he learns that what he had eaten was not "genuine pastrami of mutton, but pastrami of Jew." Since Aaron's father demanded to be buried in Jerusalem, his son — an ingenious, typically Jewish merchant — salted his meat and asked his friend to deliver it to his brother in order to be buried there:

When Father died, he made me swear to send him to be buried in holy ground at Jerusalem; that was where he wanted to moulder away. I thought to myself that bones don't moulder; I buried them here and made the flash into pastrami. (Caragiale, 113)

So what happens in this story is rather a case of group cannibalism, suggesting the primeval nature of the eccentric and weird Oriental world. The case is unique for the wise Turkish judge (Cadi): "Well, I've been judging here at Cavalla for thirty years... all sorts of people, all sorts of cases; but I never met such madmen or such a queer case before!" The moral dilemma experienced by the Cadi, who is supposed to serve justice for the two former friends, is a metaphor for the strangeness of the Oriental world and for its incompatibility with European moral standards. Who is to be blamed more for such an odd, unprecedented situation: the hungry Turk whose stomach was stronger than his promise or the avaricious Jew who lied to his friend to save the money for the transportation of the dead body? The Cadi, a clear insignia of Oriental wisdom, punishes both of them, as both proved to be reckless.

The story also challenges the theoretical boundaries of a literary text, raising questions like: is it a comic theme or a tragic one? Both the moral and the aesthetic ambiguity implied here certainly illustrate the exotic and strange otherness of the Oriental world. Caragiale expresses here rather a Western nostalgia for Oriental values. In fact, during this time he had become a resident of civilized Western Europe, as he was living in Berlin.

Turkish cultural identity is also investigated in the Oriental story of *Abu-Hasan*, which illustrates the typically Oriental luxury and leisure, but also the lust and the tendency to excesses of any kind. Published posthumously, the text was inspired from the *Arabian Nights*, being a short version of the story called *The Sleeper Awakened* (*Le dormeur éveillé*), which also inspired Calderón de la Barca for his famous play *Life is a Dream* (*La Vida Es Sueño*). Caragiale discovered the story in the French edition of A. Galland, but his version is very particular. Eric D. Tappe commented upon the changes:

His treatment of Galland's text throws a light on his own methods as a storyteller. In the first place, his version is about half the length of Galland's. The leisurely and repetitive story of the French version, very suitable in the context of the whole *Arabian Nights' Entertainment*, where Scheherazade's object is to spin out her tale, becomes in Caragiale's version much more incisive. Secondly, the rather formal literary language used by the speakers in the French version becomes in the Romanian far more racy. It has the flavor of the language spoken at a period when Romanian society was less westernized than at the beginning of the twentieth century, and thus the language fits the atmosphere of the tale. (Tappe, 83)

Abu Hasan is the son of a rich merchant in Baghdad, who divides his inherited capital into two equal parts; one of the halves is rapidly exhausted in luxurious parties with phony friends and the other half is safely kept to allow him a decent existence for his entire life. Thus Abu Hasan illustrates both the wise and the reckless versions of the Oriental identity. After abandoning his former friends he takes to inviting a total stranger for dinner every evening. But one evening his unknown guest is the mighty caliph of Baghdad, Harun-al-Rashid, who was traveling disguised as a merchant. Asked by his guest about his most secret wishes, he expresses his desire himself to be the caliph of Baghdad for one day, a wish easily made possible by Harun-al-Rashid. Invested with both wisdom and the supreme power, Abu Hasan proves to be a good caliph, but also gives Caragiale a pretext to describe the luxury and leisure of the Oriental court.



*Theodor Aman, Turkish interior*

The next day Abu Hasan has serious problems in readjusting to his previous identity, so he grows mad and is imprisoned. This second charade played by his destiny makes him even wiser and happier, but only after a great deal of initiating anguish. The Oriental origin of the motif guarantees the author's search for exotic places, mentalities and a special type of adventure.

A few parodies in verses also invoke the exotic Orient. A poem called *Oriental Noon* (*Amiază maură*), published in 1893, in the journal *Moftul român*, realistically stages the conflict between two beautiful jealous wives who hate each other: the passionate brunette Fatmé and the blonde Biulbiul. They surround the Emir Ahmet with their competitive love, illustrating Oriental lust, and the odalisques' struggle for influence and power, almost recalling a scene of harsh confrontation between Mahidevran and Hurrem sultanas, from *Suleyman the Magnificent*, a television series which had a huge success in Romania. The erotic implications are only suggested by gestures, postures, and by the act of "secretly talking" followed by the fatigue and silence, but Caragiale succeeds in expressing the dramatic tensions inherent to this cultural model of marriage.



*Kir Ianulea. Oriental Anecdote (Kir Ianulea. Anecdotă orientală, 1909)* also depicts a fascinating Oriental figure. A devil by origin, the main character becomes a married man in eighteenth century Bucharest, where his Black Emperor of Hell sent him to experience marriage and then report the wickedness of women. To clarify his presence and intention to settle down, he delivers a grotesque story of his life, pretending to be a Greek merchant “from the district of Mt. Athos”. In spite of being a devil, Ianulea is a kind and loving husband in contrast to his inhumanly wicked wife Acrivița, “more perverse than a she-devil”, who first ruins him and after that makes him run away from the creditors. But let us see what his being a Greek implies. At first he is rich, generous and loving, but he does not indulge his wife’s passion for gossip. His wife’s accusations of being an “Albanian infidel” and a “Turkish gypsy” (*pağânul, arvanitul; cenghenè turcească*) are only a way of hiding her own bad character. In fact, ethnic otherness is an ambiguous issue here, as being a Phanariot Greek in the eighteenth century Bucharest was hardly an unusual situation. The rulers of the country and their entire households were Greeks from Phanar and a great number of the merchants of that time were also Greeks, so the lifestyle, the manners, the fashion and the common vocabulary were all influenced by this situation. Cristina Valentina Dafinoiu made a thorough investigation of all the terms of Greek origin in this text, which build a linguistic atmosphere adequate to the time and place of the novella (Dafinoiu, 101-10).

It has been observed by literary critics that many of the scoundrels in Caragiale’s works have Greek names. But the association of Balkan identity with bad temper does not express an individual prejudice of the author, a Greek himself. Rather it expresses a collective one, maybe a remote consequence of the cultural narcissism incriminated by Todorova.

What is really interesting here is the association of demonic nature with Ianulea’s Greek origin. Even being a devil does not seem to impress the human characters such as the Romanian peasant Negoitã. When Ianulea reveals his real identity, Negoitã is far from stunned and placidly accepts the terms of the contract offered by the devil. The man is supposed to hide Ianulea and help him escape from creditors, and the devil pays him indirectly: he possesses some wealthy women of the time and he releases them only in the presence of Negoitã, who is well paid and soon becomes a famous exorcist. When the contract expires, Ianulea possesses the ruler’s daughter to take his revenge on womankind. At the royal court in Bucharest, the devil finds a homely atmosphere, as “the Prince called to him in Greek, which in those days was the language of the nobility”. Possessed by the devil, the girl asks to see her real father, Captain Manoli Ghaiduri, whom the author describes as being a remarkably beautiful man: “You don’t often see such a fine figure of a soldier! Tall and broad with big moustaches – a splendid Albanian, and smothered in braid from head to foot – the pride of any court!” Negoitã is called again but the devil refuses to go, as he has already paid his debt to the man. Thus Negoitã asks Ianuloaia (Ianulea’s former wife) to come and relegate the devil. She takes over the exorcism business from Negoitã with even greater success, as the devil prefers to flee back into Hell rather than see his wife again.

The issue of Phanariot Greek identity therefore is very complex in this historic novella – one-of-the-kind in Caragiale’s entire literary career. The idea of ethnic otherness is also projected into the theoretic dichotomy of the real and the fantastic as irreconcilable worlds. Here, the “bridge” between East and West becomes a crossroad of different levels of existence and their literary reflections. It is probably a way of justifying themes like the epistemic and moral mixture, the improvisation or the taste of conspiracy, which are indeed favorite topics in Caragiale’s works. Once more, such thematic preferences lead us back to the generic Balkan features, as the epic atmosphere in Caragiale’s Bucharest, is one of gratuitous and almost paranoid intrigue and conspiracy, always efficient in the process of escaping the banality of the real. But many features usually associated with Balkan identity are often attributed to Romanians as well.

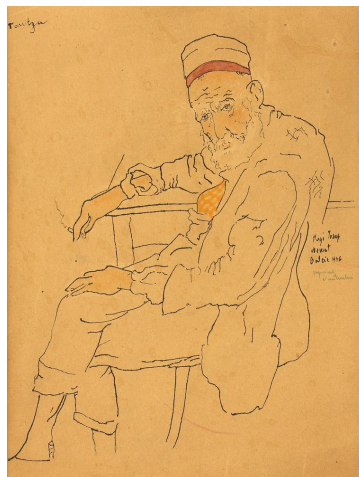


Nicolae Tonitza, *Little Tartar girl*

At the beginning of the twentieth century, and mainly in the interwar period, the fascination of the Turkish world is still active in Romanian culture. The best example to illustrate it is the poet Ion Barbu (1895-1961), Dan Barbilian by his real name, also a famous professor of mathematics at the University of Bucharest. His cycle *Hissarlik* is an exercise of pure admiration for the Turkish world, intended “for a fairer worship of Anton Pann’s world”, himself a well-established poet and musician of the nineteenth century (1796-1854), who mainly treasured the Balkan-Oriental values and folk traditions.

“Dear old Hissarlik”, a hill near Troy, the Homeric Ilium, is the magic, ageless land of the mythical epos, in which the poet can project his reveries of Oriental perfection: “Turkey’s pick and flower, / In a stagnant glory, power”. This imaginary realm – “Torn from the rib of the sun!” – is located “On some Turkish Daube bank, / In some spent tobacco field, / In the midst of Good and Rank, / Breaking steps onto the skies / In full blossom it must rise: / What is white / What is right / Hissarlik!”

It is a kingdom where ethical and moral values are dissolved and the frenzy music and dance of the harem ravages the entire cosmos: “Out of cauldrons wrests a tune, / Odalisques o’erflow the moon”, a truly original version of Paradise: “Hissarlik, the love pursued / Like a vilayet’s white hues / Once by lime and plague o’ergrown, / Nest of veg’table and stone, / Stay the Eden I have known!” The only “philosophy” allowed here is the faultless wisdom of Khodja Nasr-ed-Din, which can fuddle you like a good, old wine: “One wine makes you drink a bit: / Khodja Nasr-ed-Din’s own wit”. The critic Marin Mincu noticed the monadic self-sufficiency of Khodja Nasr-ed-Din, who refuses the honors offered by the exterior world, and finally consumes himself in autophagy (a radical form of anthropophagy). (Mincu, 131-32) So perfection is perilous and self-destructive, and only poetry can save it from becoming extinct.



Nicolae Tonitza, *Hagi Yusup Memet*

A very interesting approach is to be found in Victor Ion Popa’s play *Take, Ianke and Cadir* (1933), which tells the story of the intercultural brotherhood between three merchants from a small town: the

Romanian Take, the Jew Ianke and the Turk Cadır. The play discusses the des/advantages of multicultural communities, the universal values of tolerance, and the necessity for intercultural sensitivity. All of them have lived their entire lives together and helped each other like genuine brothers. After Ianke's spouse has died while taking care of Take's wife, they were widowed and raised their children together, also helped by Cadır. Now, Take's son and Ianke's daughter are about to graduate from the Academy of Economics, and they plan to get married. The news produces a shock, but their parents do not clearly realize what exactly has triggered this shock. The ethnic and religious otherness is brought to discussion only with the arrival of Elijah, who speaks the great truth that the girl is Jewish and the boy is a Christian. Until now, the fathers' opposition was an abstract one, caused by a vague and irrational fear. Too familiar with the similarities, Take and Ianke did not see the differences clearly. Only at this point they realize that such an intercultural marriage might bring about their bankruptcy, as the local communities would not tolerate it. They do want their children to be happy, but they have to consider all the aspects of this situation.

Their friend and brother Cadır is also a metaphor of the Oriental wisdom, and an icon of the multicultural Ottoman Empire. He was deeply in love with a Christian woman, however he has sacrificed his true affection to the prejudices, and remained alone and grieving all his life. But beyond the tragic summary of his life, he also illustrates the story of a failed initiation, of the failure to decode the message of destiny. Now he knows that love transcends religions, for all known doctrines place love at the center of their ideology. The genuine love of divinity can only be understood metonymically, through the love of one's neighbor. Love is transcultural, being the bond of all religions. So now, he is trying hard to avoid the reduplication of his tragic destiny. After deep thinking and intense praying to Allah, he becomes a vehicle through which the divine wisdom, which has its own ways to give meaning to human existence, is manifested. The wise Cadır became worthy to convey to the world this wisdom, being purified by sacrifice and suffering. While the real fathers are thinking about allowing their children to run away from home, pretending to be against their marriage, to prevent bankruptcy, Cadır does much more – he finds a solution to help them effectively. He invents an ingenious stratagem to raise capital and help the children to start a business. He tells Take that Ana is actually his natural daughter and asks for money to help her. He also tells Ianke that Ionel is his boy and demands a similar loan.

Though Take and Ianke are on the verge of bankruptcy, and quite upset with Cadır, for stilling their wives, children and businesses, the young couple, hidden in Cadır's house, invest their money in a prosperous business. After a while, they decide to reveal the whole plan to their fathers. They wedded and they are expecting a child, and they have also invested well (as they have learned at the Academy), the loans indirectly received from their fathers, through Cadır. After eliminating the local competition, they established a solid and unified company called "Tache, Ianke and Cadır". The three old friends will now be "technical advisors" of this business, a sort of supermarket, a mini-multinational of the neighborhood.

Many other case studies could be invoked to exemplify the attractiveness of Turkish cultural themes. As a general remark, it is obvious that after Romania gained its independence, in 1877, the tensed relations become inactive, so writers like Caragiale and Ion Barbu were able to express their fascination with the Turkish world, untroubled by their ethnic sensitivity.

The contemporary novel of Silviu Angelescu (born in 1945) *The Money Counterfeiters* (*Calpuzanii*, 1987), present in school textbooks, and praised by the most prominent Romanian literary critics, is the living proof that the fascination of the Turkish world is still active. The action takes place in Walachia, under the early reign of Nicolae Mavrogheni (1786-1790), and the exquisite historic and linguistic reconstruction has an authentic gust of the old Phanariot Age.

All these case studies (and many others) verify the repeated occurrences of leitmotifs like magnificence, wisdom, lust and leisure, which thus qualify as the most frequent insignias of Turkish identity mirrored by Romanian literature and painting.

## Works cited

- Angelescu, Silviu. *Calpuzanii*. Bucharest: “Cartea românească” Publishing House, 1987
- Barbu, Ion. *Hissarlik!* Translation by Andrei Bantaş, in vol. *Like Diamonds in Coal Asleep. Selection from 20<sup>th</sup> Century Romanian Poetry*. Bucharest: Minerva Publishing House, 1985, 120-22
- Bolintineanu, Dimitrie. *Opere I-XII*, ediție îngrijită de T. Vârgolici, București: Minerva Publishing House, 1981-1992
- Cantemirii, Demetrii. *Incrementorum et decrementorum Aulae Othmannicae libri tres*, Bucharest: “Roza vânturilor” Publishing House, 1999
- Caragiale, I.L. *Fresh Prime Pastrami*. in vol. *Sketches and Stories*, translated by E. D. Tappe, Cluj-Napoca: Dacia Publishing House, 1979
- Cândea, Virgil. “The Original Manuscript of the *History of the Ottoman Empire* by Dimitrie Cantemir”, in Demetrii Cantemirii, *Incrementorum et decrementorum Aulae Othmannicae libri tres*, Bucharest: “Roza vânturilor” Publishing House, 1999, translated in English by Sergiu Celac
- Dafinoiu, Cristina Valentina. “Termeni de origine greacă în opera lui I.L. Caragiale. Studiu de caz: *Kir Ianulea*” in vol. *Actualitatea lui Caragiale 1912-2012*, Centrul de Cercetare și Dezvoltare Profesională “Studiile Românești în Context Internațional” (STUR), coord. Marina Cap-Bun and Florentina Nicolae, Bucharest: Musical Publishing House, 2012
- Eminescu, Mihai. *Third Satire (Scrisoarea III)*. Translation by Petre Brimm, in vol. Treptow, Kurt W. *Classics of Romanian Literature. Selected Works of Ion Creangă and Mihai Eminescu*. East European Monographs & Bucharest: Minerva Publishing House, 1991
- Mincu, Marin. *Ion Barbu – Eseu despre textualizarea poetică*. Bucharest: “Cartea românească” Publishing House, 1981
- Nicolae, Florentina. “Note privind religia și civilizația islamică în opera lui Dimitrie Cantemir”, in vol. *Literatura, teatrul și filmul. In onoarea dramaturgului Matei Vișniec*, Centrul de Cercetare și Dezvoltare Profesională “Studiile Românești în Context Internațional” (STUR), Coord. Marina Cap-Bun and Florentina Nicolae, Constanța: Ovidius University Press, 2015
- Pop, Emil T. *Vita et Elogium Principis Demetrii Cantemyrii*, in *Dimitrie Cantemir și Academia din Berlin [Dimitrie Cantemir and the Academy of Berlin]*, in “Studii”, XI, 1959, no.5
- Popa, Victor Ion. *Take, Ianke și Cadîr*, București: Editura Univers și Teatrul Național „I.L. Caragiale”, 1972.
- Tappe, Eric. D. *Ion Luca Caragiale*, New York: Twayne Publishers, Inc., 1974
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, 1997

## MECNÛN'DAN MELAMÎ'YE EDEBİYATTA KRİZİN OLAĞANLAŞMASI NORMALIZATION OF THE CRISIS FROM MAJNUN TO MELAMI IN LITERATURE

ÇİMEN GÜNAY ERKOL<sup>1</sup>

kaç kuşuz biz? simurg ya da otuz  
tükenmeyiz kırmak ile. muhyî mi dedi?  
kalabalık bir yalnızlıkta bile yokuz...  
Hilmi Yavuz, *Lânet Şiirleri*



### Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:  
24.05.2019

Kabul edildiği tarih:  
25.07.2019

Yayınlanma tarihi:  
30.07.2019

### Article Info

Date submitted:  
24.05.2019

Date accepted:  
25.07.2019

Date published:  
30.07.2019

### ÖZ

Osmanlı klasik şiiri, karmaşık Osmanlı kültür ve folklorünü yansıtan kırık bir aynadır. Osmanlı lirik şiirini okurken despotizmi şiirdeki her kapıyı açan anahtar olarak kabul eden görüşlere eleştirel yaklaşan Walter Andrews, şiiri “âşık-mâşuk”, “merkez-çevre” gibi ikili karşıtlıklara indirgemek yerine, kimlikleri etkileyen etkileşimi ön plana alarak farklı bir açıdan bakmayı önerir. Andrews, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin kuramsal eleştirileri ışığında incelediği şiirlerde “oluş” halindeki kimliklerden söz eder ve “Mecnûn” ve “Melâmî” olarak adlandırdığı iki fonksiyon tespit eder. Bu makalede, Andrews'un çalışmasından ilhamla, biri despotik tahakküm ilişkilerinin diğeri ise Sufi folklorünün ürünü olan bu iki “oluş hali” arasındaki etkileşim, Tanzimat'tan itibaren giderek Divan şiirinin yerini alan romanlardaki karakterler çerçevesinde ele alınmaktadır. Kimliğin bir inşa olduğuna ilişkin göndermeler içeren ve kimliğin modernleşme ile ilgili bir sorunsal olarak ele alındığı romanlar incelendiğinde, Sufizm kültürünün ve folklorunun etkisini yitirmesi ile gözden kaybolduğu düşünülen Melâmî fonksiyonunun ortadan kalkmadığı, tıpkı tarihsel olarak farklı tahakküm ilişkileri içerisinden yeniden üretilen Mecnûn fonksiyonu gibi, Melâmî fonksiyonun da dönüşerek sürdüğü, Mecnûn fonksiyonunu etkilediği ve dönüştürdüğü ortaya çıkmaktadır. Yazının ilk bölümünde Tanzimat romanlarından *Felâtn Bey ve Râkım Efendi* (1875) ile *İntibah* (1876) ve Servet-i Fünûn'a geçiş döneminin önemli romanlarından *Araba Sevdası* (1896) ile bu dönemin doruğu kabul edilen *Aşk-ı Memnu* (1900) ve yazının ikinci bölümünde, Milli Edebiyat romanlarından *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Yaban* (1932) ele alınacak ve son olarak Osmanlı-Türk modernleşmesine ilişkin konularda öne çıkan hikâyelere sahip olduklarından *Fatih-Harbiye* (1931) ve *Huzur* (1949) incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Mecnûn, Melâmî, Hegemoni, Roman, Türk Modernleşmesi*

### ABSTRACT

Classical Ottoman poetry is a broken mirror that reflects the complex Ottoman culture and folklore. Walter Andrews criticizes the mainstream approach to Ottoman Classical poetry with despotism as the key that opens every door. Instead of building a criticism on dualistic contrasts such as “lover and beloved”, “center and periphery” etc. he proposes to have a fresh look at it with taking interaction of identities into consideration. In the lights of Gilles Deleuze and Felix Guattari's theoretical remarks on “becoming,” Andrews retains the two functions “Majnun” and “Melami” in poems. Inspired by his reading, this article focuses on the interactions of “Majnun” and “Melami,” two distinct becomings the former of which is a result of despotic and hegemonic relations, and the latter a result of the Sufi folklore, by focusing on novels that gradually replace Ottoman classical poetry starting from Tanzimat period. When novels treat identity as a construct and a problem about modernity are analyzed, it becomes visible that the Melami function did not disappear following the decline of Sufi culture and folklore, but rather it was transformed and continued to influence and transform the Majnun function. Novels to be analyzed in the first part of this article are Tanzimat novels such as *Felâtn Bey ve Râkım Efendi*, (*Felâtn Bey and Râkım Efendi*, 1875), *İntibah* (Awakening, 1876), *Araba Sevdası* (Love of Cars, 1896) an

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi. Özyeğin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, İnsan Ve Toplum Bilimleri Bölümü.  
cimen.gunay@ozyegin.edu.tr

important work of the interim period before the Servet-i Fünûn, and *Aşk-ı Memnu* (Forbidden Love, 1900) the climax of the Servet-i Fünûn period. In the second part, novels from the National Literature period such as *Ateşten Gömlek* (Shirt of Flame, 1922), *Yaban* (Outlander, 1932), and two novels of Ottoman-Turkish modernization *Fatih-Harbiye* (Fatih-Harbiye, 1931) and *Huzur* (*A Mind at Peace*, 1949) will be analyzed.

Keywords: *Majnun, Melami, Hegemony, Novel, Turkish Modernization*

## Giriş

Divan şiirinden romana geçişin çerçevesini çizen pek çok çalışmada Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişi anlatırken kullanılan terimleri görürüz: yavaş yavaş sönen, dağılan, bir arada tutulamayan, despotik ve eski bir anlatım/yönetim şeklinin yerine genç, sırtını Batı'ya yaslayan, katılımcı ve yeni bir anlatım/yönetim şekli alır. Bu simgeselleştirmenin üzerini örttüğü pek çok unsur bulunmaktadır. *The Yale Journal of Criticism*'de yayımlanan ve Türkçeye "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı" (2013) olarak çevrilen "Singing the Alienated I" başlıklı yazısında Walter Andrews, Divan şiirinin "anti despotik özelliklerini" görmezden gelmenin hem şiire hem de despotizmi anlamaya yönelik çabalarımıza karşı bir olumsuzluk taşıdığı uyarısını yapmaktadır (Andrews 1993: 191-219). Bu önemli incelemesinde Andrews, Divan şiirinin "göçebe" özelliği üzerinde durur. Çağdaş kimliklerin oluşumunu incelemeye alan tüm araştırmalara büyük katkı sağlayan "göçebelik" (nomadism) kavramsallaştırmaları ile Andrews'a ilham verenler Gilles Deleuze ve Felix Guattari'dir. Göçebelik, Türk folkloründeki yeri nedeniyle, sadece beylikler ve imparatorluklar arasındaki tarihsel geçişleri çizmekle kalmamış, Osmanlı ve Türk kimliklerini ve folklorünü oluşturan kültürel, ekonomik ve politik unsurların içine sinmiş, sanata ve edebiyata sirayet etmiş ve incelenmesi gereken, çok önemli bir etki alanı yaratmıştır.

Andrews, Deleuze ve Guattari'nin kuramsal eleştirileri ışığında incelediği şiirlerde Mecnûn ve Melâmi olarak adlandırdığı iki fonksiyon tespit eder (Andrews 1993: 191). Mecnûn fonksiyonu, şiirde ikili karşıtlıklar ile görünür kılınan despotik hiyerarşiyi belirginleştirmektedir. Âşık, aşkından delirmiştir; mâşukun uzağındadır; serseri gibi dolaşır. Bu nedenle de, rasyonel, merkezde ve yerleşik olanın "öteki"si konumundadır. Melâmi fonksiyonu ise Melâmi dervişlerinin inanç ve yaşayışlarını belirleyen unsurlardan oluşur ve baskın düzene tasavvufi karşıtlığı ifade etmektedir. Ancak, bu düzen karşıtlığı merkezin uzağında değil tam yanı başındadır. Andrews, Melâmi fonksiyona örnek olarak Sufizm ile merkez arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir (Andrews 1993: 191-92).

Anadolu'da 12.yy.'dan itibaren Orta Asya kökenli ve "geniş çapta sülflüğün etkisini taşıyan" bir müslüman Türk kültürünün etkileri hissedilir (Ocak 1996: 25). Halil İnalıcık'ın klasik dönem olarak adlandırdığı, merkezi kurumların geliştiği 1600'lere kadar olan dönem yükseliş dönemidir

(İnalcık 1973). Geleneksel sosyal sınıfların çözülmeye başlaması ve bunun yarattığı tedirginliğin izleri, 1600-1789 arasındaki modernleşme döneminin sonlarından itibaren görülür. 19.yy.'a gelindiğinde imparatorluğun yaşadığı toprak kaybı nedeniyle travmatik değişiklikler yaşanır. Divan şiirinin etkisini yitirmesi ile birlikte Sufizm, Tanzimat döneminden itibaren edebiyattaki ağırlıklı rolünden yavaş yavaş uzaklaştığı için Melâmi fonksiyonunun izini sürmek zorlaşmaktadır; zira, modernleşme süreçleri insanî aşkın tasavvufî aşkın yerine geçmesini sağlamaktadır.

Ancak, edebiyat metinlerine Andrews'un dikkat çektiği bu fonksiyonlar arasındaki geçişler bağlamında yaklaşılacak olursa, pek çok karakterin ikili karşıtlıklar arasındaki alanda hareket etmekte olduğu görülebilir. Tanzimat romanlarının "alafranga züppe"sinden başlamak üzere, gerek Servet-i Fünûn romanlarında örneklerini gördüğümüz geleneklerinden bütünüyle vazgeçmeden Batılılaşmış Osmanlı üst-sınıf erkeği ve gerekse daha sonraki romanlarda karşımıza çıkan Cumhuriyet aydını Mecnûn ve Melâmi fonksiyonlarının bir arada düşünölebileceği alanlarda hareket etmektedir. Bu romanlar ele alınırken alafrangalık, ulus-devletin kuruluşu nedeniyle oluşan yeni kimlikler, vatandaşlık vs. gibi unsurlar pek çok farklı şekilde tartışılmış; ancak karakterlerin incelenmesinde Mecnûn/Melâmi fonksiyonu ayrıntılı olarak gündeme getirilmemiştir.

Bu makale, Divan şiirinin gerilemesi ve romanın yükselişini başlangıç noktası olarak alarak, Türk edebiyatının farklı dönemlerindeki romanlara eğilerek Mecnûn ve Melâmi fonksiyonları arasındaki sürekliliğe odaklanacaktır. Tanzimat romanlarından *Felâtn Bey ve Râkım Efendi* (1875) ile *İntibah* (1876) ve Servet-i Fünûn'a geçiş döneminin önemli romanlarından *Araba Sordası* (1896) ile bu dönemin zirvesindeki eser olarak kabul edilen *Aşk-ı Memnu* (1900) incelenecektir. Yazının ikinci bölümünde, Milli Edebiyat romanlarından *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Yaban* (1932) ele alınacak ve son olarak Osmanlı-Türk modernleşmesine ilişkin konularda öne çıkan hikâyelere sahip olduklarından *Fatih-Harbiye* (1931) ve *Huzur* (1949) incelenecektir.

Bu romanların seçiminde belirleyici olan unsur, bu metinlerde kimliğin bir inşa olduğuna ilişkin göndermeler bulunması ve kimliğin, kökenden, folklörden, geleneklerden uzaklaşarak modernleşmeyle ilgili bir sorunsal olarak ele alınmasıdır. Alafrangalık ve yanlış Batılılaşma gibi konular, Cumhuriyet sonrası yayımlanan romanlarda da ele alınmakta, çok boyutlu bir kimlik bunalımına dönüşmektedir. Andrews'un lirik şiirde tartıştığı Mecnûn ve Melâmi fonksiyonlarını, Batılılaşma problemine değinen daha geç tarihli metinlerin eleştirisine taşıdığımızda, bu metinlerin dünyasında hiyerarşik ilişkiler olarak görönen ilişkileri daha derinlemesine inceleme olanağına kavuşuruz. Bu inceleme, "öteki" ile karşılaşma anlamına gelen Batılılaşma krizinin, içeriden bir yorumunu yapmaya olanak sunar.

## 1. Mecnûn ve Melâmi: Bir Bedende İki Dünya

Deleuze ve Guattari'nin göçebelik kavramı, ünlü Fransız dilbilimci George Dumèzil'in tarihsel antropolojisine yaslanmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin düşüncesinde göçebelik, kimlik politikalarının post-yapısalcı bir eleştirisini yansıtmaktadır; çünkü, göçebe toplum-devlet gibi kural koyucu yapılar tarafından çerçevelenen ve kültürel olarak belirlenen semiyotik düzenin dışında var olma potansiyelini temsil eder. Keza, Deleuze ve Guattari, minör edebiyat üzerine olan yazılarında, göçebeliği bir dile tam anlamıyla ait olamamak, dilde iyileşmesi olanaksız bir biçimde kekeme kalmak şeklinde ifade ederler: örneğin, minör edebiyatı, dilin, “güçlü yersiz yurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olması” ile açıklarlar (Deleuze ve Guattari 2000: 25) Göçebelik, öze ilişkin verili bir durum değildir; bu kavram, bir oluş sürecine, alınan pozisyonun şekillenmesine vurgu yapar. Deleuze “olmak” yerine “oluş halinde olmayı” önerir; bu bir devinim halidir zira “oluş”ta sürekli bir dinamizm, bir geçiş vardır (Deleuze ve Guattari 2004: 276). Egemen yapıların karşısında azınlık olarak, göçebe olarak, dilde ayrıksılığı ve kekemeliği benimseyerek alınan bu tavır, başkaldıran bir tavidir. Göçebelik “oluş halinin” bir metaforu olarak iki tarafa da ait olamamayı simgeler ve içinde uzlaşmaz bir bağımsızlığı barındırmaktadır.

Divan şiirinin Osmanlı İmparatorluğu nezdinde hep bir despotizm kavramı çerçevesinde okunmasına eleştirel yaklaşan Andrews, yürüttüğü araştırmada Deleuze ve Guattari'ye başvurmasının nedenini merkezsiz düşünceye olan ihtiyaç ile açıklamaktadır: Andrews, Osmanlı İmparatorluğu'nu merkez ve çevre diyalektiğinden farklı bir perspektifle [bir heteroloji olarak] değerlendirmek için despotik çerçeveye temel oluşturan hiyerarşiyi yeniden ele almak gerektiğinden söz eder (Andrews 1993: 191). Despotizm olarak değerlendirilen, etraflıca sorgulanmadan kabul edilen sistemi yapı sökümü uğratmak, hiyerarşiyi çözmekten geçmektedir. Bu hiyerarşiyi “sultan” ve “tebaa”sı, “âşık” ve “mâşuk” olarak ikiliklere indirgemek yerine, kimlikler arasındaki etkileşimin izini sürmeye çalışmak farklı okumalara kapı aralamaktadır.

Michael W. Dolls, “İslam'ın başlangıcından beri mecnûn[un], herkesin bildiği ama yine de müphem bir terim” olduğunu belirtir (Dolls 2013: 26). Klasik Osmanlı şiirinin âşık tipi Mecnûn, sevgiliye düşkünlük, acıya tahammül vb. gibi özelliklerle tanımlanır ve şiirdeki özneler bu özelliklerde yetkinleşmek gayretindedirler. Âşık, deli divane olduğu için aklın “öte”sine ulaşabilir. Kimi betimlemelerde Tanrısal ve dünyaya yönelen idrak birleşir: örneğin, insan güzelliğinin konu edildiği Şehrengizlerde aşk, Tanrısal güzelliğin yansıması karşısında duyulan mecâzî aşkla içiçe



geçmektedir. Nuran Tezcan, 16.yy başlarında yaygınlaşan bir tür olan şehrengizlerde çevrelerindeki güzelleri betimleyen şairlerin “tek gerçek varlık olan Tanrı mutlak güzelliğe (cemâl-i mutlak) sahiptir” ve onun güzelliği tüm yaratılanlarda tecelli eder diye düşündüklerini belirtmektedir (Tezcan 2016: 185). Mecnûn için âşık ulaşamayan biridir; onun mücadelesi, sevdiğine daha yakın olmaktır. Melâmi ise, varlıktan vazgeçmek şeklindeki Sufi düşüncenin bir uzantısı olarak, sultan iken kul, kul iken sultan “görünebilmenin” mümkün olduğu düşüncesini aşk denklemine taşır.

Roman, klasik şiirdeki bu etkileşimi devralır. 19.yy’da Osmanlı aydınları, Avrupa’nın üstünlüğüne erişmek için Batı’nın üstün olduğu bir yazınsal tür olan romana yoğunlaştıklarında, divan şiirinin temel unsurlarından yararlanma yoluna giderler ve şiirlerdeki âşık tipinden de kimi özellikleri devşirirler. Divan şiiri ve Tanzimat romanı arasındaki ilişkiyi, romanın Osmanlı kültürüne uzak bir tür olduğu iddiası eşliğinde radikal bir kopuş olarak nitelendirmekten ziyade, ilk romanların Osmanlı edebiyatı anlatı geleneği içerisinde aldığı desteğe bakarak ele almak süreklilikleri görmek adına önemlidir. Şerif Aktaş’ın Şeyh Galib’in *Hüsn-ü Aşk*’ını değerlendirirken altını çizdiği biçim ve içerik özellikleri ve mesnevîlerin “roman ihtiyacı”nı karşıladığı vurgusu gözden kaçırılmaması gereken bir vurgudur (Aktaş 1995: 123). İlk romancılar, Batılı örneklerden hareket ediyor olsalar da, roman türünü “yerlileştirilmiş” ve farklı tarz ve söylemler geliştirmişlerdir.

Örneğin, Tanzimat dönemini dönüştüren kalemlerden Ahmet Mithat, okurların “zeyl (ek) beklentisi” içinde olduğunu söyleyerek, çevirdiği *Alayın Kraliçesi* adlı romana bir ek yazmıştır (aktaran Serdar 2015: 9). Ahmet Mithat’ın tavrını değerlendiren Ali Serdar, “Osmanlı/Türk okurların roman türüyle gazete ve dergilerde yayımlanan çeviri veya telif tefrikalarla tanış[tıklarına]” dikkati çekmekte ve Ahmet Mithat’ın Türk edebiyatındaki zeyl geleneğini romana nasıl uyguladığını tartışmaktadır (Serdar 2015: 9). Dönemin bir diğer güçlü kalemi Muallim Naci’nin *Mehmed Muzaffer Mecmuası* romanına yazdığı önsözde Seval Şahin, türe yabancı olan yazarın romana “mâlûmat” sokmasına, romanı içinden çıkılmaz hale getirince de yardı bırakmasına değinerek, bu şekilde “gerçek bir Türk romanı” yazmış olduğuna değinir (Şahin 2017: 33). Dolayısıyla roman türünün ortaya çıkmasından önceki edebî türlerle roman arasında hem söylemsel hem de biçimsel bir etkileşim bulunmaktadır; yazarlar çeşitli denemeler yapmakta, edebî söylemi dönüştürmektedir.

İlk romanlardan *Taaşuk-u Talât ve Fitnat*, Leyla ve Mecnûn öyküsü üzerine modellenmiş bir romandır ve divan şiiri ile eski anlatı geleneklerinin izini taşır. Tanzimat döneminin daha sonraki romanlarında, aşkın yarattığı esirlik ve kapılma, giderek daha tehlikeli unsurlara dönüşür.

Bu dünyanın öteki dünya için bir metafor olduğu düşüncesinin yerini sosyal sorunların tartışıldığı bir tür olan roman aldığı için, öteki âlemi idrak etmek için gereken vecd, derin bir duygusal alt üst oluş şeklinde açıkça bir insana yönelmesinden dolayı yıkım olarak ele alınmaktadır. Yazarlar, ona gösterilen ilgiye kayıtsız kalan, asla ulaşılamayan, yüce sevgili figürünü dünyevî dile tercüme etmekte zorlanırlar. Şiirlerdeki özneler kadar romanlardaki karakterler için de duygusal bağıllık, Osmanlı sosyal gelenekleri ile birlikte düşünülmesi gereken tartışmalı bir konudur. Osmanlı şiirinin (mâşukun dertlerine kayıtsız kalan) sevgili rolü bu dönemle birlikte yeni anlamlar kazanır.

Osmanlı'nın son yüzyılında değişen otorite ilişkileri, kültürel dünyanın dönüşmesine neden olur. Bundan “duygu”nun Tanrı ile insan arasındaki ilişkinin temel niteliğini oluşturduğu fikrine dayanan Sufi düşünce de etkilenir. Kadınların görünürlüğünün artmasıyla toplumsal cinsiyet rolleri topyekün değişime uğrar. Bu, erkeklerin özgürlük ve nüfuz alanlarını da etkiler. Bu dönüşümleri değerlendirirken, Deleuze ve Guattari'den ilhamla, kimliğin bir “oluş halinde olmak” olduğunu, bir nevi göçebeliği çağrıştırdığını, kadınların ve erkeklerin farklı roller arasında salındığını söylemek olanaklıdır. Bu salınım, Walter Andrews'ın klasik Osmanlı şiirinde ayırdettiği Mecnûn ve Melâmi fonksiyonlarının Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünden çok sonra dahi edebiyatta sürdüğünü ayırt etmeyi kolaylaştırır ve hatta ikili karşıtlıklarla düşünmekten vazgeçildiğinde aslında karşıtlık olarak işaretlediğimiz değerlerin iç içe var olduklarını görünür kılar. “Sultan” ve “tebaası” şeklinde formüle edilen ve “despotik” olarak işaretlenen bir kültürel ve folklorik yapının edebiyatta çözülmesini ve dönüşmesini, romanlardaki karakterler üzerinden değerlendirebiliriz.

## **2.Mecnûn/Melâmi Alafrangalaştığında: Epistemolojik Kriz**

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey ve Râkım Efendi* (1875) adlı romanı ve bu romandan bir yıl sonra yayımlanan ve Batılılaşma krizini tek bir kişide gözleme olanağı veren *İntibah* (1876), Mecnûn ve Melâmi fonksiyonlarının alafranga bir yaşam biçimi karşısında duyulan tedirginlik ile birlikte ele alındığı yapıtlardır. Her iki romanda da ulaşılmaya çalışılan, âşık olunan kadınlar bulunmaktadır. Erkekler, sergiledikleri çeşitli davranışlarla tercih edilecekleri için, tavırları, bu romanların alafrangalık tartışmasını oluşturur. Mecnûn mesafeler kat ederek veya acı çekerek değil, farklılaşarak, dönüşerek, alafrangalığı yaşamına uydurarak bir mücadele vermektedir.

*Felâton Bey ve Râkım Efendi*'de Felâton Bey'in alafrangalık merakı ile sürekli alay edilir. Felâton Bey'in “alafranga”lığını temsil eden bazı unsurlar, Râkım Efendi'nin yaşamına da dahil edilmiştir; ancak, onun hayatında bu unsurlar yerilmez; çünkü, Râkım Efendi, büyük bir

ağırbaşlılıkla, bu unsurları, bir Osmanlı beyefendisinin yapması icap edecek şekilde adapte eder. Örneğin, Râkım Efendi de, Felâtun Bey gibi Fransızca öğrenir; ancak, onun tersine, bunu gösteriş amacıyla kullanmaz. Benzer şekilde, onun da evine piyano girer. Hatta Felâtun gibi, Râkım'ın da bir Fransız metresi olur; kendisine âşık olan Josefino adlı orta yaşlı bir piyano hocasıyla ilişkisi olmasına rağmen, romanda Râkım Efendi alafrangalıkla suçlanmaz. Ahmet Mithat, Râkım'ın ilişkisini anlatırken araya girip “biz burada bir meleşin ahvalini tasvir etmiyoruz” diyerek Râkım'ın da günahları olabileceğini belirtmek ihtiyacını hisseder (Ahmet Mithat 2008: 76). İki erkek arasında geçiş bir sınır çizilmesi önemlidir. Melâmi fonksiyonu, yani birbirine dönüştürme potansiyeli, böylece romana dahil olmuş olur. Felâtun ve Râkım arasındaki farkı belirginleştiren unsur ise Felâtun'un müsrifliğidir; Râkım Efendi, metresine Felâtun'un yaptığı gibi para yedirmez, Josefino onu karşılıksız sever. Râkım, cariyesi Canan'a piyano dersi aldırılmaya karar verdiğinde de bunu Josefino sayesinde bedavaya getirmeyi başaracaktır.

*İntibab*'ın Ali beyi de Felâtun gibi müsrif bir mirasyedir. Ali Bey, Çamlıca'da rastladığı Mehpeyker isimli bir kadına tutulur ve annesinin ona almak istediği cariye Dilaşub'u da bu nedenle istemez. Ali Bey, kendisi için alınan cariye Dilaşub'a kapıda ilk kez rastladığında, onu “hemen bir görüşte meftûn olacak derecede” beğenir (Namık Kemal 2010: 105) ama daha merdiveni çıkmadan aklına Mehpeyker'in kollarında geçirdiği eğlenceli geceler gelir ve Dilaşub'a olan ilgisi, “bir sarsar-ı şedit (şiddetli kasırğa) önünde iş'aline (yakılmaya) çalışılan şem'a (mum) gibi” söner (Namık Kemal 2010: 105). Bu ikilik, Ali Bey'i tekrar kazanmaya çalışan Mehpeyker'in Dilaşub'u bir iftira ile evden uzaklaştırmasına kadar sürer.

Bu romanda alafrangalık, gösterişli giyinme ve Fransızca konuşma gibi simgelerden bir ölçüde sıyrılarak, bu iki kadın tipi arasında yaşanan bocalama ile belirginleştirilmektedir. Romanda Ali Bey'i Mehpeyker'e karşı uyarıcı kaleminden arkadaşı Atıf Bey, bir ölçüde *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*'deki Râkım'ın karşı kutup rolünü sürdürmektedir; ancak Atıf bey, Râkım gibi ön plana çıkan bir tip olmadığından, bu romanda ikilik farklı kişilerin çatışmasıyla değil, Ali Bey'in yaşamında belirginleştirilir. Ali Bey'in cismanî zevklere duyduğu bu tutku, romanın sonunda onu yıkıma sürükler; Namık Kemal, *İntibab*'ın sonunda “son pişmanlık fayda vermez” diyerek, gençleri cismanî aşkın yıkıcılığına karşı uyarmaktadır (189).

Bu romanlardaki erkek karakterler, bir ölçüde klasik Osmanlı şirindeki mâşuklar gibi, “aşk”ın çekiminden çıkamaz ve Mecnûn fonksiyonunu sürdürürler. “Âşık”ın despotizmi, uzaklaşmayı, bağımsızlaşmayı, gitmeyi önler. Öte yandan dünyevîleşmiş bir unsur olarak aşk, genel düzene bir karşı çıkışı da barındırmaktadır. Erkekler, sistemin olağan unsurları olan cariyeleri değil, daha tutkuyla bağlandıkları “öteki” kadınları isterler. “Öteki” kadınlara duyulan aşkın farklı

boyutlarıyla ele alındığı Recaizâde Ekrem'nin *Araba Sevdası* (1896) ve Hâlit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sunda (1900) da alafrangalık meselesi erkek roman kişilerini belirlemeye etmektedir. Ancak, Ekrem'in ve Uşaklıgil'in tutumu, Namık Kemal ve Ahmet Mithat'ın ahlâkçı bakış açısından farklıdır.

Servet-i Fünûn romanlarında, alafrangalığın giyim-kuşamla, gidilen yerlerle ifadesini bulan bir yaşam biçimi olduğu kadar, aynı zamanda bir düşünce tarzı olduğu vurgusu yerleşikleşir. İnsanların düşünme şekillerine etki eden, onları çevrelerine yabancılaştıran ve dolayısıyla yalnızlaştıran alafrangalık tartışmaya açıktır. Toplumsal yapının despotizmi karşısında düşünce şekilleri nedeniyle yalnızlaşan alafrağa erkekler, aynı zamanda toplumdan tam olarak kopmadıkları, belli kültürel kodlara uyma kaygısı duydukları için başkaldırdıkları topluma bağlıdırlar.

Recaizâde Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın başkışisi Bihruz Bey de, Felâtun Bey gibi tüketim ekonomisine kendini kaptırmış, Batılı olmayı şık giyinmek ve gösteriş yapmak olarak anlayan, eğitimi tamamlamamış, eğlenceye düşkün, tembel biridir. Ancak, Bihruz Bey, "alafrağa mirasyedi" tipinden bir ölçüde farklılaşmıştır. Bihruz beyin amacı, *İntibah*'ın Ali Bey'i gibi Çamlıca'da görüp âşık olduğu düşkün bir kadına, Periveş Hanım'a bir aşk mektubu yazmak için kulağa hoş gelen bir iki satır bulmaktır; ama bu kitaplarla birlikte Batı epistemolojisi Bihruz Bey'in düşünce dünyasına girer ve *Secrétaire des Amants*'dan seçtiği şiirdeki "kelime şekli resmetmeye borçlu ise" mısraını "anlamadığı" noktada da onu mağlup eder (Recaizâde 2009: 132).

Günlük hayatı ve giyim tarzı ile Tanzimat romanındaki alafrağa tiplere yaklaşan Bihruz Bey, bu epistemolojik şaşkınlığı yaşamıyla diğer alafrağa tiplerden ayrılmaktadır; çünkü Doğu-Batı arasındaki sorunun giyim tarzı ya da günlük yaşayışla ilgili gözle görünür bir farklılıktan ibaret olmadığı, daha derinde yatan epistemolojik bir ayrılıktan söz edilmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Bihruz Bey'in şiirdeki göndermenin ne olduğunu anlayamaması, şiiri kulağa hoş gelen sözlere indirgeyip anlamı boşaltması, Mecnûn fonksiyonunun ve âşık/mâşuk denkleminin yeni dinamiklerle düşünüldüğünü gösterir. Âşığa ulaşmak için kat edilmesi gereken mesafe ve bu mesafeyi kat etmek için gereken mücadele, komik bir oyuna çevrilmiştir. Bihruz Bey, şiirleri anlamadığında "*Tout les poètes sont fous!* [Bütün şâirler delidir!]" diyerek işin içinden çıkar ve Fransızcadan vazgeçerek "Ah! Türklerde adam gibi bir şâir gelmemiş ki..." nidâlarıyla Türkçe bir şiir aramaya koyulur (Recaizâde 2009: 69).

Bihruz Bey'in anlamadığı mısra üzerinde düşünmemesi, bu epistemolojik krizin romanda hakkıyla derinleştirilmediğini göstermektedir. Bihruz ile başlayan ve daha sonra *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'inin, *Aşk-ı Memnu*'nun Adnan Bey'inin, Behlül'ünün ve daha pek çok roman

kişisinin ucuna eklendiği bir kuşağın, artık “Batılılaşma”yı bu epistemolojik şaşkınlığı yaşamış kişiler olarak değerlendirdiği düşünülecek olursa, Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinin arasında bir noktaya, sözü edilen zihniyet dönüşümünü başlatması muhtemel bir farklılaşma yerleştirilebilir. Âşık/mâşuk denkleminde, aşk mücadele gerektirmeyen bir ilişkiye dönüştüğü için ve yüceltilmeyen, dünyevileşen, gündelikleşen bir duygu olduğu ölçüde yeni kimlikler yaratır. Bu kimlikler arasındaki rekabet, Melâmi fonksiyonunu besleyen birbirine dönüşme unsurunu da ortadan kaldırır. Böylece kriz derinleşir.

Yüzyıl başında yayımlanan *Aşk-ı Memnu*'da da kriz kendisini ele verir; bu romanın erkek kişileri alafangalıkla suçlanan kişiler değildir. Bunun da ötesinde, daha önce yadırganabilecek pek çok özellik, romanda artık normal hayatın bir parçası olarak görülmektedir; örneğin Adnan Bey, *İntibah*'ın Ali Bey'inin ve *Araba Sevdası*'nın Bihruz Bey'inin yapamadığını yapar ve hafifmeşrep bir kadın olmasına rağmen Bihter ile evlenir. Benzer şekilde, Bihter'le yasak bir aşk yaşayan Behlül'un konumu da, bu yeni topluma ilişkin ipuçları vermektedir; Behlül, metres ilişkilerinin üst-sınıfa mensup insanlar arasında kimseyi şaşırtmadığının bir kanıtıdır. Behlül, önce Bihter'in kızkardeşi Peyker ile Peyker evli olmasına rağmen ilgilenmiş; daha sonra da anneleri Firdevs Hanım'a ilgi göstermiştir. *Aşk-ı Memnu*'da romantik aşk ve cinsellik, bir çırpıda yerlerini ehlileştirilmiş bir evlilik savunusuna bırakmamaktadır.

Romanın sonunda yasak ilişkisi ortaya çıkan Bihter'in intihar etmesiyle, hem tutkulu bir aşk hem de bir evlilik sona erer; ancak, Hâlit Ziya belirgin bir biçimde taraf tutmaz. Adnan Bey, geleneksel Osmanlı babası tavrını roman boyunca korur. Ailesinin bir arada olması onun için önemlidir; bu nedenle kızı Nihal ile Bihter arasındaki gerilimi azaltmaya çalışır. Ancak, bu gerilimin bir yönüyle de, her iki kadının da aslında yeğeni Behlül'e âşık olmasından kaynaklandığını fark etmez bile.

Romanda, Adnan Bey'in yalısındaki bu ilişkiler yumağını çarpık bulan hizmetçiler, olan biteni yadırgadıklarını dile getirirler. Hizmetçilere göre, yanlarında çalıştıkları bu insanlar yozlaşmış, kirlenmiştir. Behlül ile aynı ortamlarda bulunmasına rağmen Adnan Bey, yeğeni ile karısı arasındaki ilişkinin farkına varmazken, hizmetçiler, Behlül ile Bihter arasındaki rahat tavırları garipseler. Bu yadırgayış, yalıda iki farklı değerler sisteminin yanyana yaşadığını ortaya koymaktadır. *Aşk-ı Memnu*'da alt sınıflarda beliren bu örtük muhalefet, kriz tartışmasına yeni bir boyut katacak ve Cumhuriyet dönemi yapıtlarında, alt-sınıfa mensup insanları yeni kahramanlar olarak ortaya çıkartacaktır. Bu örtük muhalefet, Anadolu köylüsünün düşman karşısındaki başarılarının ve çetin vatan savunmasının konu edildiği Cumhuriyet dönemi romanlarında, daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar.

### 3. Askerlik, Muhalefet: Mecnûn mu Melâmi mi?

Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasına ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına tanıklık eden dönemlerde, gündelik bir duyguya dönüşmüş ve yüceltilecek bir dinamik olmanın uzağına düşmüş olan aşk, yeni bir arzu nesnesi bulur: Vatan. Artık bir Mecnûn varsa, bu vatan uğruna deliren, kendisini bu uğurda feda eden biridir. Batılılaşma probleminin yanında artık bir de savaş paradigması bulunmaktadır. Süregiden savaş, taraf olmayı dramatik bir şekilde zorunlu kıldığından, Melâmilik gibi hegemoniye karşıtlık ile tanımlanan, aşık/maşuk denkleminde birbirine dönüşmeyi vurgulayan tavırlar, bu dönemin yapıtlarında büyük ölçüde törpülenmiştir. Her ikisi de birer hatıra defterine yaslanan *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Yaban* (1932) söylemdeki sertleşmeyi başarıyla gösterirler.

*Ateşten Gömlek*, iki bacağıny kaybetmiş bir şekilde ve kafasında bir kurşunla Ankara'da Cebeci hastanesinde yatan bir asker olan Peyami'nin hatıra defterine not ettiği anılarından ve bu defterin arasına sıkıştırılmış mektuplardan oluşmaktadır. Hariciye memuru Peyami, annesiyle yaşayan zengin ve züppe bir gençtir; ancak, İzmir'in işgali sırasında oğlu ve kocasının öldürülmesi üzerine İstanbul'a kaçan Ayşe'yi tanıdıktan, İstanbul'da işgale tepkinin giderek arttığı hareketli günlere ve Sultanahmet mitingi gibi heyecanlı olaylara tanık olduktan sonra, süregiden savaşla ilgilenmeye başlar. Peyami'nin arkadaşı İhsan da Ayşe'ye ilgi duymaktadır; ancak, Ayşe ikisini de önemsemez. Onun için önemli olan tek şey, İzmir'in kurtuluşudur. Peyami, Ayşe'yi bir kadın olarak algılamıyor gibidir; nitekim rıhtımdaki ilk karşılaşmalarında Ayşe'yi karşısında görür görmez "içi[n]den 'İzmir geliyor' de[r]" (Adıvar 1998: 24).

Romanda, Peyami ve İhsan, adeta bir kadına değil bir "ülkü"ye yönelen kişiler olarak belirginleşmektedir. Böyle bir durumda, savaşa katılmak ve İzmir'in kurtarılması için savaşmak, Ayşe'yi elde etmenin bir yolu olarak ortaya çıkar. Ayşe'yi elde etmek amacı, Peyami'nin bir Osmanlı züppesinden bir vatansevere dönüşmesine neden olur. *Ateşten Gömlek*, Peyami'yi örnek alınması gereken bir kişi olarak sunarak, erkek kimliğinin belirleyici öğesini, vatan uğruna kendini feda etmek olarak belirginleştirmektedir.

*Yaban*'da, Sakarya Savaşı sonrasında Anadolu'yu gezen Tetkik-i Mezâlim heyetinin bir ağaç kovuğunda bulduğu defterdeki yazıları, Birinci Dünya Savaşı'nda kolunu kaybeden, bu nedenle Kurtuluş Savaşı'na katılmayan ve emir erinin Porsuk Çayı'nın yakınlarındaki köyüne sığınan Ahmet Celâl adındaki bir subay kaleme almıştır. Ahmet Celâl ile köylüler arasındaki değerler çatışması, daha köylülerin savaş konusundaki tavırları henüz açıkça ortada değilken

başlamıştır. Köy bir “illet ve sakatlıklar yuvası”dır, kötü kokar, pıstır (Karaosmanoğlu 2001: 35); Porsuk Çayı “bir cerahat gibi ılıktır” (Karaosmanoğlu 2001: 46). Köylülerin bazıları sakattır, bir sakatlığı olmayanlar da hayvanlara benzetilerek anlatılır. Yakup Kadri, adeta köylülerin bir rasyonalitesinin olmadığını göstermek istercesine, onları hayvanlara benzeterek anlatmaktadır. Köylülerin fiziksel olumsuzlukları düşünsel plana da yansıtılır; Ahmet Celal’in hayal kırıklığını da büyük ölçüde bu düşünsel olumsuzluklar, yani köylünün tutuculuğu ve gericiği belirlemektedir. Mecnûn fonksiyonu asker kimliği ile vatan uğruna savaşma “aşk”ına tutulan erkeklik olarak belirginleşirken, Melâmi fonksiyonu ise toplumsal olarak köşeye itilen, fiziksel olarak güçsüz, eylemsiz, “düşüncelerden ibaret” aydın kimliğine temel oluşturur.

#### 4. Askerden Aydına: Krizden Çıkmak Mümkün Mü?

Savaşta sonra da vatanın yitirilmesine ilişkin korkular travmatik olarak yaşanmaya devam eder. Mecnûn ve Melâmi, iç içe geçerek her an savaşçı erkeğe dönüşmesi beklenen bir aydın tipi ortaya çıkartırlar. Edebiyatta bu korkuların sadece erkekler için olmadığını, aydın tipine atfedilen anlamların, kadınlar için de geçerli olabileceğini hatırlatan örnekler de karşımıza çıkar. Örneğin, kadınları farklı yaşam biçimlerinin simgeleri olarak cisimleştiren ve seçim yapma görevini erkeklere veren yazarların aksine, Peyami Safa, yaşam biçimleri arasında seçim yapma görevini bir kadına vermektedir.

Doğulu ve Batılı iki erkek ile, bunlar arasında bocalayan kadından oluşan üçleme, Peyami Safa’nın yapıtlarında sıkça kullanılmaktadır. *Sözde Kızlar*’da (1922) alafranga bir tip olan Behiç ile evlenmek üzereyken hatasını anlayan ve Fahri’ye dönen Müberra, *Fatih-Harbiye*’de (1932) Macit ile Şinasi arasında bocalayan Neriman’ın bir benzeridir. Bu yapıda “Doğu-Batı çatışması, bir aşk çatışması ile temsil edil[mektedir]” (Moran 1998: 168). Her iki romanda da, geleneksel değerleri savunan Doğulu tipin dertleştiği bir arkadaşı vardır; *Sözde Kızlar*’da Nadir, *Fatih-Harbiye*’de ise Ferit, Peyami Safa’nın düşüncelerini dillendiren kişiler olarak olaya karışır ve Batılı olmaya özenmenin yarattığı ahlâki çöküntüyü vurgulayarak Doğulu tipe destek verirler. *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, etkisini büyük ölçüde romanda ismi belirtilmeyen kahramanın hastalığının güçlü dramatik anlatımına bağlı olsa da, hasta gencin umutsuz bir aşkla bağlandığı Nüzhet ve sonradan kocası olacak doktor Ragıp ile benzer bir döngüyü ortaya koymaktadır.

Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* adlı romanında, kadınları “yanlış Batılılaşma”nın birincil örnekleri olarak belirginleştirmektedir. Bu romanda, Tanzimat romanlarının iyi-kötü kadın arasında sıkışan yetim mirasyedisine benzeyen bir karakterle karşılaşılır: annesiz büyüyen ve Batılı Macit ile Doğulu Şinasi arasında sıkışıp kalan Neriman. Muhafazakâr bir insan olan babası Faiz

Bey’le birlikte, bu muhafazakârlığın somutlaştığı bir semt olan Fatih’te yaşayan Neriman, Darülelhan’da öğrencidir, ud çalmaktadır. Okuldan arkadaşı olan Şinasi ile uzun zamandır birlikte olan Neriman, Macit ile karşılaşmasını izleyen süreçte Şinasi’yi beğenmemeye başlar.

*Fatih-Harbiye*’de alafrangalık dolayumsuz bir eleştiri ve alay konusu olarak karşımıza çıkmaz. Romanda İstanbul’un Batılı yüzünü temsil eden Macit, Tanzimat romanlarındaki alafranga züppeler kadar topluma yabancı bir kişi olmasına rağmen, onlar gibi “aptal”, “cahil”, “beceriksiz” ya da “gülünç” bir tip olarak çizilmemiştir. Safa, tutumunu Macit’in züppeliğiyle alay ederek değil, onu ahlâki çöküntü içinde göstererek dolaylı yoldan ortaya koyar. Romanda Macit’in “alafrangalığının” karşısına Şinasi ve Faiz Bey’le simgelenen bir “geleneksellik” çıkartılmaktadır. Şinasi ve Faiz Bey, Macit’in yoz hayatını belirginleştirmelerinin ötesinde, Neriman’a doğru yolu göstermeleri beklenen kişiler olmaları bakımından önemlidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1949 yılında yayımlanan romanı *Huzur*’da geleneksellik hakkında benzer soruların peşine düşen yazarlardan biridir. *Huzur*, İkinci Dünya Savaşı’nın ilan edilmesinden bir gün önce başlar. Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden Mümtaz, akrabası İhsan’ın yanına İstanbul’a taşınır; İhsan ve karısı Macide ile birlikte yaşamaya başlar. İhsan’ın hem babalık, hem dostluk, hem de öğretmenlik ettiği, Macide’nin bir anne kadar sıcak ilgi gösterdiği Mümtaz, ada vapurunda tanıştığı Nuran’a âşık olur. Kocasından ayrı yaşayan Nuran da bu aşka karşılık verir. Ancak, Mümtaz’ın bir akrabası olan ve Nuran’ı platonik bir aşkla seven Suad’ın intihar etmesi üzerine Nuran, artık aşktan soğuduğunu söyleyerek Mümtaz’ı terk eder. Bu arada İhsan, ağır bir zatürre geçirmektedir; Mümtaz yaşama ölüm, aşkla nefret arasında aklını yitirir. Roman, İkinci Dünya Savaşı’nın ilan edilmesiyle sona erer.

Eski ile yeni arasında salınıp duran, her salınımda darbe alan, direnerek de olsa değişen Doğu motifi, romanın bütün bölümlerinde belirerek bir çeşit bağlantı sağlamakta kalmaz; *Huzur*’un arada kalmanın yarattığı huzursuzluğun romanı olarak okunmasının da yolunu açar. Bireysel düzlemde romanın odağındaki Mümtaz karakterinin başından geçen aşk ile bağlantılı olarak ortaya konan bu huzursuzluk, İhsan’ın giderek ciddileşen hastalığı ve arka plandaki savaş hazırlıkları ile daha geniş anlamlar kazanarak, ölüm gibi aşkın gerçeklikler karşısında duyulan huzursuzluğa doğru evrilmektedir.

Mümtaz’ın huzursuzluğu, ön planda, büyük bir aşk yaşadığı Nuran tarafından terk edilmiş olmasına karşın, onu sevmekten vazgeçememesinden kaynaklanır. Bu bitmiş aşk ilişkisinin yarattığı ikiliğin dışında, romandaki gerilimi taşıyan bir diğer unsur, İhsan ve Suad arasındaki ideolojik anlaşmazlıktır. Suad’ın da Nuran’a âşık olması, Mümtaz’ın kendi erkekliğini ölçmek için iki karakter arasında yani İhsan ile Suad arasında kalmasına neden olur. Bir yandan, zaten bu iki



karakter de bir ölçüde Mümtaz'ın içindedir. Tanpınar bunu aslında “Mümtaz, BinBir Gece'deki eskicinin hikayesine benzeyen ikiz bir ömrü yaş[amakta]” diye aktarır (Tanpınar 2001: 60). Mümtaz'ın bölünmüşlüğü, erkeklik inşasının bitmek bilmeyen krizlerle ilerlediğini gözler önüne serer. İntiharıyla birlikte Suad, Mümtaz'ın duygusal dünyasında da etkisini gösterir, Nuran'ı aşktan soğutarak ilişkilerinin sona ermesine neden olur. Mümtaz'ın huzursuzluğunun arka planında, tam olarak daha başarılı bir erkeklik sergilemek için takınması gereken tavırlarla ilgili yaşadığı gel gitler bulunmaktadır; romanın radyodan savaş ilanını duyan ve askere alınabileceğini düşünerek tedirgin olan Mümtaz'ın aklını yitirmesiyle sona ermesi de bu anlamda simgeseldir (Günay-Erkol 2016: 249).

Tanpınar, romana almadığı, yakın zamanlarda *Türk Edebiyatı* dergisinde İbrahim Şahin tarafından yayımlanan mektubunda Suad'ın ağzından onun içindeki karmaşayı dillendirirken Mecnûn ve Melâmi fonksiyonlarının iç içe geçmesine uygun bir itirafta da bulunur: “Romancılar ayrı ayrı insanlarla hayat kumaşını dokumağa çalışıyorlar. Fakat insan nedir? Ve hakikaten bir/tek olan insan var mıdır? Bunu hiç düşünmüyorlar. [...] Meselâ al beni. Ben kaç kişiyim zannediyorsun?” (Şahin 2017: 10). İhsan'ın güçlü bir birey algısıyla örülmüş “toplumsallığı”, Nuran'ın “duygusallığı” ve Suad'ın “yıkılmak” cesareti, Mümtaz'ın oluşumuna katkıda bulunan unsurlardır. Mümtaz, Suad gibi intihar edecek konuma gelmese de, İhsan gibi dengeli bir dünya görüşüne ulaşmayı da başaramaz. İhsan'ın “değişerek devam etmek/devam ederek değişmek” anlayışı romanın sonunda ayakta kalan tek yönelim olur; İhsan, ölümden zaman çalmayı becerir. Mümtaz'ın son anlarının savaşın ilanına denk gelmesi ve asker olması, savaşması beklenen bir erkeğe dönüşmek zorunda kalmanın tedirginliğini yansıtan halleri de Mecnûn ve Melâmi tavırlar arasındaki gerilimin fevkalâde başarılı bir tarifidir.

### Sonuç

Andrews'un lirik şiiri merkeze alarak tartıştığı Mecnûn ve Melâmi fonksiyonları, doğru/yanlış Batılılaşma problemine değinen kanonikleşmiş edebiyat yapıtlarına doğru genişletildiğinde, bu metinlerdeki kişiler arası ilişkilerin, hiyerarşilerin ve genel anlamıyla “güç sistemi”nin ele alınışında, yazarların, dini ve seküler çerçeveleri iç içe geçirmek suretiyle genişleyen ve ötekisini içererek ilerleyen bir çerçeve kurdukları görülmektedir. Örneğin, gücünü âşık ve mâşuk arasındaki mesafeden alan Mecnûn fonksiyonu için, edebiyat tarihinin ileri safhalarında yazılan ve yayımlanan romanlar söz konusu olduğunda, ilahi vecd halinin yerine milliyetçi duygular geçmektedir. Vatan için verilen mücadele, Mecnûn'un yeni “ilahi aşk”ı olur. Sufi düşüncenin hiyerarşileri ortadan kaldıran ve geçişliliğe açılan bakışını ise, içe dönük, eleştirel ve

sorgulayan bir üslup olarak görürüz. Bu üslup, “kalabalık bir yalnızlıkta bile” var olamayan “aydın” imgesini kurar (Yavuz 2017: 10).

Savaş, erkeğin dışsal gerçekliği ise, bu fikirle mücadele, düşman varsayılan ötekinin kabulü ve onunla insanî temelde aynı olduğuna ilişkin farkındalık da içsel gerçekliğidir. Dolayısıyla, Mecnûn ve Melâmi fonksiyonları, lirik şürden devralınan bir tarzı devam ettirerek çağdaş romanlarda “savaşçı” ve “aydın” iki ayrı tip üretir. Bu ikisi arasında bir seçim yapma çabası, yaşantının tümüne yayılan kümülatif bir krize dönüşmüştür; dolayısıyla, her an bu seçimle yüzleşen ve seçimleri üzerinden değerlendirilen erkeklerin artık krizden kurtulmaları söz konusu değildir. Edebiyat, erkeğin krizini normalleştirir.

Mecnûn ve Melâmi arasındaki geçişlilikler, durağan kimliklerin ötesine geçen bir “olma hali”ni öne çıkarır. Bütünlüklü olmayan kimlikler, tutarsız, inşa halinde olan ve bir türlü sonlanmayan göçebe yaşayışlarda anlamını bulur. Gerek ulus-devlet paradigması çerçevesinde, gerekse psikolojik ve bireysel düzlemlerde güç, tahakküm ve iktidar ilişkilerini sorgulayan metinlerden edinebileceğimiz bilgi, imparatorluktan ulus-devlete dönüşümü, değişen sosyal ve kültürel yapıları, terk edilen ve yeniden farklı şekillerde üretilen inanış ve davranışları değerlendirmek adına merkezi bir önem taşımaktadır.

#### KAYNAKÇA:

- Adıvar, Halide Edip (1998) *Ateşten Gömlek*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2008) *Felâtnun Bey ve Râkım Efendi*. Haz. Şerife Baş Çağın. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1995) “Bir Anlayışın Romanı” *Şeyh Galip Kitabı*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, s. 123-130.
- Andrews, Walter (1993) “Singing the Alienated ‘I’: Guattari, Deleuze and Lyrical Decodings of the Subject in Ottoman Divan Poetry,” *Yale Journal of Criticism* 6, s. 191-219.
- Andrews, Walter (2013) “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şürinde Özne’nin Lirik Kod Çözümü,” Çev. Mehmet Morali ve Semih Sökmen. *Defter* 39, s. 106-132.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari (2000) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari (2004) *Thousand Plateaus*. Londra: Continuum.
- Dolls, Michael W. (2013) *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli*. Çev. Didem Gamze Dinç. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Günay-Erkol, Çimen (2016) “İstanbul’da Uyurgezmek: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*’unda Huzursuz Bir Adam” *HECE: Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı* 61, s. 249-269.
- İnalcık, Halil (1973) *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300–1600*. Londra: Weidenfeld ve Nicholson.
- Karaoşmanoğlu, Yakup Kadri (2001) *Yaban*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (1998) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Namık Kemal (2010) *İntibah*. Haz. Selda Akyol. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1996) *Türk Şûfiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Recaizâde, Mahmut Ekrem (2009) *Araba Sevdası*. Haz. Sabahattin Çağın. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Safa, Peyami (1999) *Fatih-Harbiye*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- Serdar, Ali (2015) “Unutulan Bir Metin ve Ahmet Mithat’ın Anlatma İştahası: *Alayın Kraliçesi’ne Zeyl*” *Alayın Kraliçesi ve Alayın Kraliçesi’ne Zeyl*. Çev. Ahmet Mithat. İstanbul: Homer Kitabevi, s. 9-28.
- Şahin, İbrahim (2017) “Suad’ın Mektubu-I” *Türk Edebiyatı* 45, 520, s. 4-12.
- Şahin, Seval (2017) “Mehmed Muzaffer Mecmuası” *Mehmed Muzaffer Mecmuası*, İstanbul: Everest Yayınları, s. 7-34.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998) “Hâlid Ziya Uşaklıgil” *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 279-281.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001) *Huzur*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tezcan, Nuran (2016) *Divan Edebiyatı’na Yeniden Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uşaklıgil, Hâlit Ziya (t.y.) *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Yavuz, Hilmi (2017) *Lânet Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



VAROLUŞSAL KİMLİK KRİZİ: MURATHAN MUNGAN ÖRNEĞİ  
AS AN EXISTENTIAL IDENTITY CRISIS: EXAMPLE OF MURATHAN MUNGAN

Seda İZMİRLİ KARAMANLI<sup>1</sup>



**Makale Bilgisi**

Gönderildiği tarih:  
24.05.2019

Kabul edildiği tarih:  
25.07.2019

Yayınlanma tarihi:  
30.07.2019

**Article Info**

Date submitted:  
24.05.2019

Date accepted:  
25.07.2019

Date published:  
30.07.2019

**Öz**

Bu çalışmada Murathan Mungan'a ait üç öykü ve bir oyun olan; "Dumrul ile Azrail" (*Yedi Kapılı Kırk Oda*), "Şahmeran'ın Bacakları" (*Çenk Hikayeleri*), "Yüzyıllık Uyuyan Güzel" (*Kırk Oda*) ve *Geyikler Lanetler* isimli eserlerde karakterler tarafından deneyimlenen ortak bir sorunsal olarak varoluşsal kimlik krizi irdelenecektir. 'Ben' ve 'öteki' geriliminin, ilgili eserlerin tümünde işlenen ve özne kurulumu sekteye uğrayan karakterlerin söz konusu kimlik arayışlarının içinde şekillenip deneyimlenen bir pratik şeklinde zuhur ettiği incelenecektir.

**Anahtar kelimeler:** *Kimlik, özne kurulumu, ben, öteki.*

**Abstract**

In this article, existential identity crisis as a common problem in Murathan Mungan's three story and one play "Dumrul and Azrael" (*Forty Rooms with Seven Doors*), "Şahmeran's Legs" (*War Stories*), "Centennial Sleeping Beauty" (*Forty Rooms*) ve *Deer Curses* will be analyzed. The relationship between 'self' and 'other' will be examined as a practice shaped within existential crises of characters who could not complete their identities in the aforementioned works.

**Keywords:** *Identity, self-formation, self, other.*

**Giriş ve Yöntem**

Modernite sonrasında etkisi kitlesel bir hale gelen modern insanın kimlik bunalımı olgusu; insana dair ve derinlikli bir eleştiri içerisinde ve varoluşsal krizin altı sürekli olarak çizilmek suretiyle edebi eserlere konu olmuştur. Karakterlerin iç dünyalarının gün yüzüne çıkarılması suretiyle ortaya koyulan metinler aracılığıyla; karakterlerin bireysel ile toplumsal olan arasındaki ikircimli pozisyonlarındaki eylemlerinin anlamlandırılması ve taşların yerine koyulması

<sup>1</sup> Yüksek Lisans, Boğaziçi Üniversitesi, [seda.izmirlili93@gmail.com](mailto:seda.izmirlili93@gmail.com). ORCID 0000-0001-5638-6166

hususunda okur göreve çağrılmaktadır. Gerçeğin görünürdekinden daha karmaşık olduğu fikrine vurgu yapılan metinlerde, karakterler için, olmak istenilen ile halihazırda olan arasındaki gerilimde, bir kimlik ve gerçeklik inşa etme halinde, olağanüstüne, gerçek dışına, kendinden başka bir hayata kaçma durumu söz konusudur. Metinlerin yazılma edimleri istikrarlı şekilde ifşa edilmekte, yer yer okura direkt olarak seslenilmekte, eksik temsilin ve temsil krizinin farkındalığıyla yeni yazım ve anlatım yolları arama yoluna gidilmekte, var olana alternatif söylemler üretilmektedir. Metnin okuru nihai ve bütünlüklü bir çözüme götürülmemekte; okur, görünenin ardında saklı kalabilecek hakikatlerin ayrıntılarıyla ilk elden buluşturulmakta ve metnin anlamlandırılması sürecinde aktif rol üstlenmektedir. Bu yolla, mutlak gerçeğin sorgulanmasına meyyal bir tutum içerisinde olunmaktadır.

Söz konusu söylem ve temsil biçimlerini içerisinde barındıran “Dumrul ile Azrail”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” ve *Geyikler Lanetler* isimli eserlerinin analiz edileceği çalışmamda, yöntem olarak yakın okuma tekniğinden faydalanılacaktır. Bu sayede, Murathan Mungan’ın ilgili eserlerinde söz konusu olan ‘ben’ ve ‘öteki’ gerilimleri, dört ayrı çeşitlemesi üzerinden açıklanacaktır. Bu dört örneğin tezahür biçimlerinde meydana gelecek olan paralellik; “Ben’ ve ‘öteki’ gerilimi, bahsi geçen dört çalışmanın tümünde de işlenen ve özne kurulumu tamamlanamayan karakterlerin varoluşsal kimlik arayışlarının içinde tecrübe edilen bir pratiktir.” savının temel dayanağını oluşturacaktır.

Bu çerçevede biçimlenecek olan yazımla ilgili olan çalışmalar üzerine literatür taraması yapıldığında, ilk olarak, Nüket Esen’in “Murathan Mungan’ın İki Hikayesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’” isimli çalışmasından bahsetmek gerekmektedir. Nüket Esen bu çalışmasında, Murathan Mungan’ın “Binali ile Temir” ve “Ökkeş ile Cengâver” hikâyeleri ele alınmakta ve bu iki hikâye ‘ben’ ve ‘öteki’ geriliminin işleniş biçimlerinin mahiyeti üzerinden karşılaştırılmaktadır. Buna göre; “Binali ile Temir” adlı öyküde, Binali ve Temir karakterlerinin, ancak birinin yok olmasıyla nihayete erecek bir çatışma içerisinde olduğu fikri ileri sürülmektedir. Binali ile Temir arasındaki ilişki, ‘öteki’nin varlığını hiç kabul etmemiş, kendinden başkasını hiç hissetmemiş iki ‘ben’in arasında cereyan eden yaman bir çatışma şeklinde değerlendirilmektedir. Bu ilişki, ancak ve ancak biri diğere muhtaçken iki kişi olabilen bir birliktelik şeklinde yorumlanmaktadır. Buna karşılık, Ökkeş ile Cengâver arasındaki bağda ise, birbirlerini düşman addedici törelere rağmen, ‘öteki’nin varlığını sadece kabul etme değil, aynı zamanda onu sevme, onunla birlik olma ve onunla özdeşleşme halinin söz konusu olduğu fikri desteklenmektedir.

İkinci olarak, Medine Sivri ve Selin Özkan'ın, "Karşılaştırılmal Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan'ın 'Dumrul ile Azrail' Hikayesine Metinlerarası Bir Yaklaşım" başlıklı makalelerinde, "Dumrul ile Azrail" öyküsü varlık sorunsalı açısından metinlerarasılık yöntemiyle incelenmektedir. İlgili metinde yer aldığı öne sürülen metinlerarası ilişkilerin, yine metinde yer aldığı düşünülen varoluş sorunsalı ve nedenlerinin aydınlatılmasına katkı sağladığı fikri benimsenmektedir. Sivri ve Özkan'ın bu makalesi, Nüket Esen'den sonra, çalışmamla ortak bir paydaya sahip ikinci örneği teşkil etmektedir. Bundan sonra zikredeceğim çalışmaları - "varoluşsal kimlik krizi", "ben ve öteki", "özne kurulumu" gibi mefhumlarla ilgili olmayıp - yalnızca Mungan'ın çalışmamda yer alan dört eseri üzerine olan yazılar teşkil edecektir.

Sakine Çelik Öztürk, "Murathan Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" Öyküsünü Postmodernist Açıdan Okuma" adlı makalesinde, Murathan Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" adlı öyküsünün postmodern bir yapısı olduğu ileri sürülmekte ve metin postmodern bir perspektif üzerinden analiz edilmekte; metnin kurmaca/üstkurmaca özellikleri, metinlerarası göndermeleri ve zamansal yapısı ele alınmaktadır. Bu çerçevede, Yıldız Ecevit'in postmodern edebiyat metinleri inceleme çerçevesinden yararlanılmaktadır.

Yılmaz Evat'ın, "Murathan Mungan'ın 'Şahmeran'ın Bacakları'nda Metinlerarası İlişkiler" isimli makalesinde, iç içe geçmiş birçok hikâyenin anlatıldığı öne sürülen "Şahmeran'ın Bacakları" öyküsündeki metinlerarası ilişkiler irdelenmekte ve Murathan Mungan'ın söz konusu öyküyü metinlerarasılık mefhumu çerçevesinde yeniden yazmış olduğu fikri belirtilmektedir.

Kemal Temizer'in "Şahmeran'ın Bacakları'nda Mitolojik ve Masalsı Unsurlar" çalışmasında, ilgili hikâyedeki mitolojik ve masalsı öğelerin tespit edilmesi ve bu öğelerin kullanımının işlevselliği üzerinde durulması söz konusu olmaktadır.

"Murathan Mungan'ın 'Yüzyıllık Uyuyan Güzel' ve Bilge Karasu'nun 'Avından El Alan' Öykülerinde Arketipsel Temalar" başlıklı çalışmasında Remzi Soytürk, her ne kadar eski anlatı türlerindeki arketiplerle uyumluluk gösterebilir de modern zamanlarda yazılan öykülerde sapmaların ve değişimlerin görüldüğü fikrinin arkasında durmaktadır. Jung'a atıfta bulunmak suretiyle kişisel bilinçdışında kompleksler bulunurken, kolektif bilinçdışında arketiplerin bulunduğu ve modern yazın türlerinin bu kompleksler ve arketiplerin çatışmasından doğduğunu ileri sürmektedir. Bu çerçevede, bahsi geçen iki öyküdeki arketip yapıları göstermeye çalışılmış ve bu arketiplerin uyum ve çatışma durumları örneklendirilmiştir.

Tamer Temel, "Geyikler Lanetler Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım" başlıklı yazısında, klasik tiyatrunun kalıpsal anlayışına zıt, seçkin tavrından uzak, çoğulcu katılımı amaç edinen,

tiyatronun özünde taşıdığı mistik yönü yeniden canlandırmaya soyunan anlayışın sahnelerde yerini aldığı fikrini desteklemektedir. Türkiye’de bu doğrultuda 1980’li yıllarda başlayıp özellikle 1990’dan itibaren ivme kazanmış ve postmodernist özellikler içeren tiyatro oyunlarının varlığından dem vurmaktadır. Murathan Mungan’ın *Geyikler Lanetler* oyunu da, metinsel alanda yapılan çalışmalar arasındaki en tipik örneklerden biri olarak incelenmeye değer görülmüştür.

Çalışmamın yöntemi ve literatür araştırması üzerine ortaya konulan hususların akabinde, bu aşamada, sırasıyla “Dumrul ile Azrail”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” ve *Geyikler Lanetler* metinlerinin metinsel ve söylemsel analizleriyle devam etmek yerinde olacaktır.

### “Dumrul ile Azrail”

Murathan Mungan’ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünde Dumrul karakteri, nihayetinde kadere baskın gelme uğruna verdiği uğraşın anlamsızlığına kanaat getirmekte; “siyah bir kesinlik” (Mungan, 2002, s. 5) ve “kesin bir sessizlik” (5) içinden kendi rızasıyla sıyrılıp belirsizliğin, beklenmeyen ve sıradışıliğin (5) safında konuşlanmayı yeğleyen Azrail ile koşutluk teşkil etmektedir. Bu hususta kusursuz bir döngü içerisinde ‘can alıcı’ sıfatıyla Azrail’in, insanoğlunun kader karşısındaki iktidarsızlığının ve varoluşsal kimlik krizinin Dumrul’a kanıksatıcısı ve bu hususta bilinçlenmeye varan sürecin sağlayıcısı bir ‘öteki’ konumundadır.

Öyküde, Dumrul karakteri üzerinden kader karşısındaki insanoğlunun yazgısından ve kaderin insanoğluna galebe çalışından söz açılmaktadır. İnsana ve hayata dair çok temel bir meseleyi konu edinen metin, ölüm karşısındaki bu yazgısal durumun insanlık tarihi boyunca böyle olduğunu, Dede Korkut Hikâyeleri’ndeki “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” karakterine açık bir metinlerarası gönderme içerisinde geniş bir tarihsel perspektifi de meseleye dahil ederek, söz konusu insanlık halini derinleştirip genişleterek sorunsallaştırmaktadır. Denebilir ki; Mungan’ın metninde Dumrul, ölümsüzlük uğruna verdiği uğraşın beyhudeliğine, metin boyunca ölümsüzlükten kendi rızasıyla ölümlülüğe geçmeyi yeğleyen Azrail ile paralel şekilde kanaat getirmektedir. Bu hususta Azrail; Dumrul’un anne, baba ve yar kapısından da eli boş dönmesinin akabinde daha da perçinleşen insanoğlunun kader karşısındaki muktedirsiz halinin ve varoluşsal çaresizliğinin bir kanıksatıcısı, yanı başında karanlık bir gölge gibi biten (Mungan, 2002, s. 28) ve yalnızca Dumrul’a görünen bir ‘öteki’ pozisyonundadır.

Metinde bir metafor duyarlılığında biçimlendirilebilen “köprü”, Dumrul’un yazgı karşısındaki durumu çerçevesinde açıklanabilecek zengin bir yorumsal niteliğe sahiptir. Dumrul’un kendi eliyle yaptığı bu köprü; Azrail’in gözünde, iki yakasını bir araya getirdiği iki yakadan da, hatta

üzerinde yükseldiği topraktan da bağımsız bir boşlukta; daha çok bir asma köprü kırılğanlığında (Mungan, 2002, s. 6); gücünü güçsüzlüğünden alan, çok sert yapıları ve çok kırılğan ruhları olan insanları akla getirecek şekilde köprüden çok bir gize benzemektedir (6). Hem güçlü, hem hüznü (6), hem de taşları yumuşatan bir kedere (6) sahiptir. Dumrul, köprüyü deli boğalar gibi köpürüp duran, karşısına çıkanı sorgusuz sualsiz önüne katıp köpük salyalı ölümlere götüren (Mungan, 2002, s. 25) ya da gümüş bir tepsi gibi güneşin akkor yüzünü göze sokarak kör etmeye çalışan (25), suyun yani ölümün karşısında bir set, bir engel, ölüme karşı bir başkaldırış, bir karşı koyuş ve direniş unsuru olarak biçimlendirmektedir. Kendisinden sonra da “Dumrul’un Köprüsü” diye binlerce yıl parlak güneşin altında yaşasın diye (Mungan, 2002, s. 24) bu köprüyü kurmaktadır. İnsanlar köprüye baktıklarında Dumrul’u ve onun bütün zamanlarını (24) görsünler istemektedir. Bu dünyadan hiçbir iz bırakmadan ve kök salamadan yok olup gitme krizinin eşiğinde konuşlanan Dumrul, yaptığı köprüyle de özdeşleşmektedir. Her taşını bir oğul sever gibi özenle yerleştirdiği (Mungan, 2002, s. 25), her mevsim saçından kestiği gür bir perçemi iki taşının arasına yerleştirdiği (Mungan, 2002, s. 26); adeta onunla bir olduğu, iç içe geçtiği, aynılaştığı, mevcudiyet ve anlamını ondan aldığı köprüyle... Gaysesi, bu dünyaya kök salma, yer edinme, bu dünyayla arasında bir aidiyet bağı kurma gibi son derece insani bir dürtüdür. Ama adeta köprüyle özdeşleşen Dumrul’un altında akıp giden, kök salma ediminin mümkünsüz olduğu bir düzlem üzerindeki iki yaka üzerinde yükselen ‘eşiklik’ konumu ve ölüme galebe çalmaya yönelik bu uğraştaki varoluşsal çabasının beyhudeliği, okura metaforik düzlemde yansıma bulan bir resim aracılığıyla sezdirilmektedir. Nitekim köprünün altından akan suyun ölüm tehlikesine karşı bir çeşit asma köprü kırılğanlığında oluşu da (Mungan, 2002, s. 6), köprünün yakınlarında ölüsü bulunan kara yağız bir yiğidin cansız bedeni de (Mungan, 2002, s. 8), insanoğlunun kader karşısındaki biçare konuşlanışının izlerini okura sezdirmektedir. Köprünün ölümün gerçekliği karşısında kaskatı kesilme ve donakalma reflekslerinin yanıt bulduğu bir sembol olduğu iddia edilebilmektedir. Metinde, ölüme bir kale olarak (Mungan, 2002, s. 26) kendi eliyle yaptığı köprüyle özdeşleştirilen Dumrul’un, özneliğini ve kimliğini kaybederek nesneleşme durumuna geçişinin izlerine de rastlanabilmektedir. Ana kapısından da, baba kapısından da, yar kapısından da hüsrarla dönen ve bu hususta bu dünyadaki yersiz yurtsuzluğunun farkındalığına varan Dumrul, nihayetinde kendini ölüme kaleler çeken pozisyonundan Azrail’e teslim olmaya vardişmektedir. Bu dünyaya tutunma çabasının anlamsızlığının ve boşu boşunalığının öz farkındalığını yine ölümün ta kendisiyle hemhal olarak, Azrail’den başka kimsesi kalmayarak tadan Dumrul, bağlı bulunduğu bütün bağlarından kendi eliyle feragat etme, köksüzlüğu kanıtlanarak kendisini boşlukta bırakan hayatın karşısında bu anlam arayışının kendi eliyle terk



ediciliğini yapmaktadır. Dünya işkencesinin sonunun kendi rızasıyla getiricisi olarak kaderine boyun eğmeye yazgılı insanoğlunun temsilciliğini yapmakta, Azrail ise son kertede Dumrul'a bütün bu bilinçlenme edinimin ölümü tatmadan sağlayıcılığını yapan bir 'öteki' pozisyonunu üstlenmektedir.

### **“şahmeran'ın Bacakları”**

Murathan Mungan'ın, şahmeran efsanesini modernist bir üslup ve dille yeniden yazdığı “şahmeran'ın Bacakları” yks; modern insanın varoluşsal anlam arayışı, köksüzlüğü ve 'eşiktelik' haline yer vererek; kimliği bölünmüş bireyin varoluşsal anlamını bir 'öteki'de bulan, onunla bir anlam, bütünlük ve varlık kazanan ve nihayetinde ona dönüşen 'ben' ve 'öteki' gerilimleri içerisinde modernist konvansiyonlara yer verilerek yeniden üretilmiştir.

Çocukluk yıllarında ustasının anlattığı hikâyeyi yıllar sonra hatırladığı şekliyle aktaran yetişkin anlatıcı tarafından kaleme alınan öyküde İlyas isimli anlatıcı, artık çocuk bakışına sahip olmamakla birlikte hikâyeyi ilk dinlediği zaman anlayamadıklarının ayırımına, sonraki yıllarda gerçekleşecek bir bilinçlenmeyle vardığının ilk elden haberciliğini yapmaktadır. Bu tutarlı üslupla koşutluk arz edecek şekilde, sokaklarda oyun oynamaktan çıraklığa, sonrasında da meşhur bir yazar olmaya evrilen İlyas ile “yaramaz”, “afacan”, “haşarı”, “oyunbaz” olmaktan abdallığa sürüklenen Camsap'tan söz açan öykünün, şahmeran'ın bütün dünyaya yayılan bacaklarından zorlu ve uzun sreerle geçilerek varılabilecek bir öz farkındalık ve tecrbelenme metni olduğu öne sürülebilir. İlyas ve Camsap ile Camsap ve şahmeran'ın birbirlerinin yerini alabildikleri, birbirlerinin yerine geçebildikleri ikircikli sınırlarda ve tekinsiz düzlemlerde gezinen şahmeran efsanesinin söz konusu yeniden yazımının; modern insanın tutunamayacağını kanıksadığı dünyadaki varoluşsal anlam arayışı, kaypak ve hain olandan kaçışı, yalnızlığı, yersiz yurtsuzluğu ve 'araftalık' haline yer vererek; parçalı bireyin varoluşsal anlamını bir 'öteki'de bulan, onunla anlamlanan, onunla bir kimlik kazanan ve nihayetinde ona dönüşen 'ben' ve 'öteki' gerilimleri içerisinde konuşlandığı ileri sürülebilir.

Denebilir ki; şahmeran hikyesini çocukluk yıllarında ustasından dinlediğinden söz açan anlatıcı, adeta o zamanki bir ocuk muhayyilesiyle hikâyede dinlediği Camsap'ın yerine kendini koymakta; tıpkı Camsap'ın kuyuya hapsedildikten sonra aksettirdiği efsanevi olaylara paralel şekilde, işten eve dönünce “karanlığın koyulttuğu boşluk” olan yatağında kendi kuyusuna inmekte, Camsap'la özdeşleşmekte ve yıllar sonra “başından geçenleri bir başkasına anlatırken, kendine yabancılaşmasından aldığı tat”la (Mungan, 2006, s. 62) birlikte bu yazma edimi içerisinde, kendi kimliğinden çıkıp Camsap'ın yerine geçmektedir. Nitekim Seyit Battal Uğurlu'ya göre; “Kuyuda anlatı yazma fikrini tetikleyen temel dürtü, başkişinin kuyuyla ölüm arasında bir bağlantı olduğu ve

ölümün ancak bir kuyuda yazılabileceği düşüncesidir. (...) Kuyuyu bu deneyimin ve deneyimin anlatısı için seçmesinin nedeni, kendi ölümünü yaşamak[tır]” (Uğurlu, 2007, s. 1706). Söz konusu Şahmeran anlatısına bu gibi bir kuyu içerisinde geçilmesi ve ilk elden her ayrılığın da bir ölüm olduğunu düşünen İlyas’ın “başı dolu avare çocukların da sonunun iyi olmadığı” (Mungan, 2006, s.13) söylemi, hikâyenin Mahir Usta’nın ve Şahmeran’ın ölümüyle sonlanacağını ve İlyas ile Camsap’ın boğazında düğümlenen ölüm acılığını “yazıya dökme” veyahut “abdallık” gibi yollarla gidermeye çalışacağını haberciliğini yapmaktadır denebilir. Anlatının kuyuda yazılması bir fantazyayı ve serüven duygusunu tetiklemektedir. İlyas kuyuda kendi ölümünü yazarak bu gibi bir öz farkındalık metninde kendi ölümünü yaşamakta ve bu onun bir iç tecrübeye yönelmesini pekiştirmektedir. “Şahmeran’ın bacakları dünyanın bütün yollarındadır” çünkü o arayış ve kendini bulma çabası esas olandır. Bu arayış, yolun meşakkatliği oranında iç terbiyenin, öz bilincin farkındalığının da önemini artırmaktadır. Çünkü Uğurlu’nun da değindiği gibi; Şahmeran’ın Camsap ve Belkiya’yla, Ukap’ın Süleyman mührüyle, Canşah’ın geyikle karşılaşması, geri dönüş, yolun sonu hep hüznü ve dramatiktir. İlyas’ın ustasından aktardığı üzere Mahir Usta, “Önce bulanık bir suya bakar gibi bakacaksın önündeki beyaz boşluğa. Hani gökyüzüne bakarken bulutlar nasıl biçimlenirse gözünün önünde, dağa benzer, kuşa benzer, insana benzerse, işte öyle bir bulutlu yumaktır önündeki beyaz boşluk. Bir Şahmeran sureti getir gözünün önüne, onun karakalem bir suretini çizmeye çalış.” (Mungan, 2006, s. 20-21) demektedir. Dolayısıyla İlyas’ın Şahmeran çizimlerinde olduğu gibi yaptığı şey yepyeni bir üretim, kendinden öncekilere benzemeyen özgün bir yaratımdır. Ustasından aldığı övgü, Şahmeranlarının bomboş bakmadığı, hepsinin de yüzünde derin bir anlam, mağrur bir acı olduğu; onu yaşayan, acı çeken, sorumluluk duyan, duygularını ele veren bir varlığa dönüştürüldüğüdür. Diğer bir deyişle, İlyas’ın kendi kimliğini ve hayata dair kendi anlamını bulması hususunda Şahmeran hikâyesinden ve Şahmerancılıktan beslendiği kadar; Şahmeran’a anlamını veren de onu adeta yaşayan anlamlı bir ‘varlık’ ve ‘kimlik’ haline getiren de İlyas’tır denebilir. İlyas da adeta bu hikâye içinde kendini bulmaktadır. Nitekim, ustası hikâyeyi bitirdiği an İlyas zanaatinde epey ilerlemiş ve büyük kente gitmeye hazırlanmaktadır. Şahmeran hikâyesinde Camsap’ın yerine kendini koyarak hikâyeyi yeniden yazan Mungan sıfatındaki İlyas, kendi öz farkındalık, bilinçlenme ve ihanet etmeme dinamikleriyle Camsap’ın Şahmeran’a karşı tutumunu ve Şahmeran’ın bacaklarında gezinen bu iki kişinin avarelikten abdallığa uzanan yolculuğunu aynı düzlemde kesiştirmektedir.

Metindeki bu kendini tanıma, öz farkındalık ve varoluşsal anlam arayışı, hep bir ‘öteki’yle hemhal olma müzakeresi içerisinde işlemektedir. İlyas der ki:

“Camsap için kuyuya düşene dek her şey serüvendi -onun hayatı şimdi başlamıştı-; benim içinse (ya da bizim diyelim, yani dinleyenlerin, yazarların, okuyanların) kuyuya düştükten sonra... (...) Çizerken ya da yazarken ellerimize bulaşan büyü, yani yarattığımızdan ellerimize bulaşan büyü, bazı uzaklıkları yakın; bazı yakınlıkları uzak etmek içindi. O gece yatağında Camsap’ın serüveninin başladığını düşünüyor, heyecanlanıyordum; bundan sonra olacaklar Camsap kadar beni de ilgilendiriyordu. Camsap’ı düşünüp Şahmeran çiziyordum. Ama henüz bunun ayırında değildim. Bu hikâyede beni Şahmeran’dan çok Camsap’ın ilgilendirdiğini, nedense sıra Şahmeran’ın yüzünü çizmeye geldiğinde ayırsadım. Bu yüze ne koyacaktım ben? Çizdiğim birkaç Şahmeran, Şahmeran’dan çok Camsap’a benziyordu. Bendeki Camsap’a. Kaygıyla büyümüş gözler, yazgısını başkasına teslim etmiş bir yüz. Bir tutsak bekleyişi... (...) Bütün yaşamım bir Şahmeran hikâyesi olmuştu artık. Gündüz dükkânda (rengarenk ipliklerin, makaraların, levhaların donattığı gerçeklik duygusuyla), gece de evde (karanlığın koyulttuğu boşlukta uyumaya hazırlanırken) Şahmeran hikâyesiyle iç içe, kucak kucağaydım. (...) Tüm yaşamımın gerçekten bir Şahmeran hikâyesi olduğunu daha sonraki yıllarda, daha büyük bedellerle, daha büyük acılarla anlayacak, kavrayacaktım. Güzeli ve ölümü tanıdıkça. Çünkü, daha henüz bir kuyuya indirilmemiştim, kendi kuyumun keşfine çıkmamıştım... Daha vardı.” (Mungan, 2006, s. 38-39)

İlyas kadar Camsap da, Şahmeran sayesinde Camsap olmuştur ve İlyas da Şahmerancılık zanaatinde ilerleyerek Camsap’ın geçtiği yollardan, Şahmeran’ın bacaklarından geçmiş ve metni kaleme aldığı anki İlyas olmuştur. Mevzubahis Camsap ve İlyas koşutluğuna ek olarak, ‘öteki’yle hemhal olma müzakeresi içerisinde değerlendirilebilecek bir diğer husus, İlyas’ın çizdiği Şahmeranlardaki Şahmeran’ın kendinden daha çok Camsap’a benziyor olduğudur. Keza Camsap’ın “Ne denli iyi ağırlansam da, önünde sonunda bir yabancıyım aranızda. Bir başkasıyım. Ötekiyim. Sürekli bir yabancı gibi yaşamanın ne demek olduğunu bilemezsiniz siz, sürekli yabancılığını hissederek yaşamak ne kadar yıpratıcı bir duyguymuş meğer.” (Mungan, 2006, s.63) söyleminin karşısında olağanca kuvvetiyle bir ‘yeraltı insanı’ olarak Şahmeran durmaktadır. Şahmeran’ın en nihayetinde yarısı insan, yarısı yılan, ‘insandışı’, ‘farklı’, ‘acayip’, ‘yersiz yurtsuz’, ötekileştirici vasıfları elinde bulundurmaktadır. Camsap’ın söz konusu başkalığı, ötekiliği ve farklılığı karşısında Şahmeran’ın ötekiliği de sürekli devingen bir çizgide, ‘arafa’ durmaktadır. Camsap ve Şahmeran

birbirlerinin yerini kolayca alabilmekte, nihayetinde adeta birbirlerine dönüşmekte, ‘eksik’ olan bütün yönlerini birbirleriyle tamamlayan ve ‘bir’ olan bir ‘ben’ ve ‘öteki’ ilişkisinden söz açlabilmektedir. Camsap gibi Şahmeran’ın da ihanete uğramış olması, ikisinin de yollarını keşiştirmiştir. Nitekim metne göre yılanla, insanın dostluğu (ki buna, düşmanlığı da diyebiliriz) eskiye, çok eskiye uzanmakta, ta elmanın tarihine dayanmaktadır. Camsap ve Şahmeran ilişkisi söz konusu olduğunda sevgi ve nefret, av ve avcı, ihanet eden ve edilen bir aradadır; sevginin imkansızlığı bu gerilimler üzerine kuruludur. Camsap İlyas’a der ki: “Şahmeran demek, yılanlar padişahı demek’ duraksadım. Bir yanlış yaptığımı düşünmüş olmalıyım. ‘Yılanlar padişahının oğlu demek, diye düzelttim. Hiç ses çıkarmadı ustam. Bu yüzden hangi yanıtımın doğru olduğunu anlamadım. Hala da anlamış değilim. Babanın mı? Oğulun mu? Artık hiçbirinin önemi yok.” (Mungan, 2006, s. 17) Mevzubahis bütün söylemlerin akabinde “yılanlar padişahının oğlu” sıfatının Camsap’a referans ettiği, Şahmeran ve Camsap’ın bu denli iç içe geçmişliğinin metindeki küçük anıştırmalar vasıtasıyla da beslendiği ve metnin ince ince işlenen nüanslarla sürekli olarak bu ikili devinimler üzerine kurulu olduğu fikrinin arkasında durulabilmektedir.

### **“Yüzyıllık Uyuyan Güzel”**

Murathan Mungan’ın “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” öyküsünde masalları, sorunsal bir bellek yorgunluğunun temsilcisi olarak gören Mungan, insanlık tarihi boyunca anlam atfedilen tüm değerlere ve meşru kılınan tüm konvansiyonlara meydan okumaktadır. Yüzyıllık uykusunun sonrasında uyanır uyanmaz ilk insanı, Adem’i düşünen kahraman, epistemolojik bir kopuş dolambacına girmiş gibidir. (Bayram, 2015, s. 141) Böylesi bir kimlik bunalımı anlatısı, başka bir asırda uyuyup başka bir asırda uyanmak arasındaki kopuşla başlamaktadır. Okur; Hz. Adem’e kadar derinleşip genişleyen ve her yüzyılda bir güzele uyumanın düştüğü bir bağlam tahayyülüne yönlendirilmekte, kolektif ve toplumsal bellek yeniden üretilmektedir. Masalları nesillerden nesillere aktarılan, adlandırılan, yorumlanıp bitirilen problematik bir bellek yorgunluğunun temsilcisi olarak düşünen Mungan, halihazırda gösterilen ve dayatılan hiçbir gerçekliğin görüldüğü, duyulduğu, bilindiği gibi olmadığının duyuruculuğunu yapmaya yönelik bir misyon üstlenmektedir. Öykünün akışı içerisinde, büyük harflerle adeta muhatabına doğrudan ‘bağırarak’ suretiyle aslolanın görüldüğü şekilde olmadığını ifşa etmeye meyyal bir tutum sergilemektedir. Bu hususta Mungan, masalda da söz açtığı bir “deus ex machina” görevi üstlenip kaosa sürüklendiğini duyumsadığı bu algısal yanlış karşısında, krizin üstesinden gelme ve hakikat denen şeyin hiç de toplumların belleğine halihazırda işlenegeldiği şekilde olmadığını ilan etme yoluna gitmektedir. Anlam atfedilen tüm

değerlere ve meşru kılınan tüm konvansiyonlara bu yolla meydan okumaktadır. Bu yüzyıllık uyku, masalın sonunda uyuyan güzeli “uyuyan güzel” etiketinden sıyrıp uyandırmakta, yorumlanıp bitirilmiş bir kahraman olmaktan ve kendisine dayatılan tüm konvansiyonlardan bertaraf olmasına ortam hazırlamaktadır. Kendi kendisiyle yüzyıl boyunca hemhal olarak öz farkındalığını deneyimleyen uyuyan güzelin bir öz bilince vardırılmasına hizmet etmektedir. Bergson’un “dureé” kavramıyla birlikte açıklamaya çalışacağım ‘kökü geçmişte olan bir gelecek’ anlayışı çerçevesinde bilinçlenme, bellek yorgunluğundan sıyrılmaya da işaret etse, bu yüzyıl sonra gelen bir uyanış olduğu için, bir boşlukta geçen yüzyılın acılığını her daim üzerinde taşıyacaktır. Ağzda kalan bu kekre tat, muhtemel mutluluklara her daim galebe çalacaktır. Mungan ise söz konusu bir “deus ex machina” misyonu, yüzyıllık uyuyan güzelle birlikte okurun da bir bilinçlenme uykusuna yatmasını ve halihazırda dayatılan gerçeklik algısını kırmaya yönelik bir farkındalığı deneyimlemesini bekleyen devrimsel nitelikte bir masal anlatıcılığına yönelmekte, okuru uykudayken yapılacak ihtilallere (Mungan, 1987, s. 126) sürüklemektedir.

Dayatılan belleği ters yüz etmeye belleğin taşıyıcısı masalların altını oyarak girişen Mungan, çalışmanın başında da belirtildiği gibi, gerçek denen şeyin hiç de insanlık tarihi boyunca gösterildiği şekilde olmadığını duyuruculuğunu yapmaktadır. Bu duyuruculuğu çeşitli şekillerde yapmaya girişen Mungan’a göre ilk olarak; insanın öleceğini bilerek yaşamaya yazgılı hali onu cennete yönelik tahayyüller üretmeye, bu dünyadaki varoluşunu adlandırmaya ve anlamlandırmaya yönelik dini birtakım arayışlara yönlendirmektedir fakat bu uyutucu bir afyondan ibarettir (Mungan, 1987, s. 125). Tanımını yapamadığımız ve topoğrafyasını bilemediğimiz bir cennet tahayyülü ölüme dair bilgilerimiz ve korkularımız arasında kurulan bir boşluktan ötesine götürememektedir. (Mungan, 1987, s. 126) Veyahut halk belleklerinin ürünü masalarda çocuksuz, dölsüz bırakılan kralların aksine tarih onların çocukları ve çocuklarının ince zulmünden geçilmemektedir. (Mungan, 1987, s. 123) Bütün bu algısal problemlere yönelik meydan okuyucu tavır, uyuyan güzelin yaşadığı maceranın bir aşk, mutluluk ve mutlu son hikâyesi olarak okunuşunun altını oymasıyla devam eder. Mungan’ın söz konusu bu yeniden yazımında, masalın ve yüzyılın kendisine verdiği misyonu yerine getirmek adına seçilen prens dahi, kendisine verilen göreve mi, yoksa uyuyan güzele mi aşık olduğunun ayırdına varamamaktadır. Bu çerçevede, aşk tam anlamıyla bir kulak dolgunluğundan ibarettir. (Mungan, 1987, s. 134) Bu husus, Mungan’ın tüm değerlerin altını boşaltan ve geçersiz kılmaya meyyal girişiminin bir tezahürüdür.

Dahası yüzyıl sonra gözlerini önceden belirlenmiş bir yaşama açmak bir mutlu sonun haberciliğini yapamayacak denli trajiktir. Kaybolanın nabzını tutan ve çözüm üretmeyen karamsar

bir üslup ile bu durum en nihayetinde üzerinden yüzyıl geçmiş ve gecikmiş bir sevgidir. Çünkü zaman uykuda da geçse zamandır ve kendini bildirir. Bu noktada, Bergson'un "dureé" kavramından söz açmak gerekirse bugün; geçmiş ve şimdinin birleşiminden doğar ve yığılarak ilerler. (Tanrıtanır ve Tütak, 2015, s. 22) Bergson, zamanın bilinç ve yaşantıya dayalı niteliklerini öne çıkarır. Böylece sayıyla ölçülemeyen, uzayın terimleriyle ifade edilemeyen bir zaman anlayışı geliştiren Bergson, bu aşamada işin içine sezgiyi de dahil ederek 'süre felsefesi'ni açıklamaya çalışır. Bergson'un süre felsefesinde, deneyimlerimiz aracılığıyla doğrudan temas ettiğimiz somut süre, ancak sezgi yoluyla kavranabilir. (Tanrıtanır ve Tütak, 2015, s. 35) Bergson'un varlığımızın ve içsel hayatımızın göstergesi olan hakiki zamanı, geçmişin bugünde (içinde bulunulan zamanda) devamı olarak tasavvur eder. (Tanrıtanır ve Tütak, 2015, s. 42) Bu hayal kırıklığı yaratıcı, hüsrana uğraticı, çaresizliğin ve varoluşsal kırılmanın ayırımına vardırıcı bir bilinçlenmedir. Uyuyan güzel, ömrünün bundan sonrasını düşlerinde gördüklerini yaşayarak geçirecektir. Bu ise sadece ve sadece can sıkıcı bir yaşam olacaktır. Aradan yüzyıl geçmiş olduktan sonra hiçbir uyanış tam anlamıyla bir uyanış, bir mutluluk, bir kurtuluş değildir. (Mungan, 1987, s. 22) Yüzyıl sonra hiçbir uyanış, uyanış da olsa mutluluk getirmeyecektir. Nitekim uyuyan güzel sevgiye muhtaç, anlamını kendisini öpecek bir erkekte bulacak olan susturulmuş bir kadındır. Yüzyıl beklenen bir sevgi ancak ve ancak zehirli ve yakıcı olacaktır. O sevgi ve mutluluk yüzyıl sonra geldiği takdirde, o arayış kapatmaya muktedir olamayacaktır. Bergson'un eskiden tamamen vazgeçmeden yığılarak ilerleyen, 'kökü geçmişte olan bir gelecek' algısı çerçevesinde değerlendirilebilecek, toplumsal bir bellek halinde nesilden nesle aktarılan ve bugünü belirlemeye ve bugünün üzerinde yaptırım uygulamaya muktedir halihazırda sunulan bir anlamın altını boşaltmaya ve değersizleştirmeye vardırıan yazar, son kertede bu kaskatı sonların mutsuzluğunu görünür kılmakta ve bunu kaçınılmaz bir nihayet olarak sunmaktadır. Herhangi bir çözüm üretme şansından yoksun metin, yüzyıllar boyu tüm insanlığın uyutulduğunu; kırılmanın ve çatlamanın da bu boşluktan doğduğunu imler niteliktedir. Düşte görünen her şey ve bütün yaşanamamışlık duygusu unutulmayan derin bir sızı olarak hep kalacaktır. Uyuyan güzel gibi, bir öz farkındalık ve bilinçlenmeyi deneyimleyerek bellek yorgunluğundan sıyrılan bir uyanışa yönelinse dahi, bu yüzyıl sonra gelen bir uyanış olduğu için, bir boşlukta geçen yüzyılın acılığını her daim üzerinde taşıyacaktır. Sonsuz bir anımsayış içerisinde bu kekremsi tat, her daim ağızda kalacak ve muhtemel mutluluklara her daim galebe çalacaktır. Yüzyılların suskunluğu benliğin trajik bir patlaması, kaybedilenin nabzını tutma yoluyla hazin bir sona sürüklenecektir.

### *Geyikler Lanetler*

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* isimli oyunu, dönüp duran ve kendini nesilden nesile yeniden ve yeniden üreten bir fasit daire üzerine temellenmektedir. Lanetin, nesillerdir sürdürülen bu illetin sebebi "hak dairesi", yani törelerdir. Erkelğe ve kadınlığa biçilen roller ve bütün bunların son kertede içine dahil ettiğı her bireyi kimliksiz bırakıp ötekileştiren kısır yapısıdır. Bir şeyin sürekli olarak kendinden başka bir şeye kolayca dönüşebildiğı; adsız, kimliksiz, kişisiz bırakıp köşeye, çıkmaza, ölüme sürükleyen bu lanetli düzen içinde katiller de kurban, herkes sadece yeniktir.

Görme, gösterme, ifşa etme refleksleriyle biçimlendirilen *Geyikler Lanetler* isimli oyun; dönüp duran, kendini nesilden nesle yeniden ve yeniden üreten ve töre denen lanetli bir kısır döngü üzerine konuşlanmaktadır. Bu kısır döngüde son kertede herkes yenilmiştir. Bu dönen dairede her kimlik kolayca kendinden başkasının yerine geçebilmekte ve bir 'öteki'yle aynılaşabilmektedir. Bireyler ve kimlikler parçalıdır, bölünmüştür. Bir kişi sürekli olarak kendinden başka bir şeye dönüşebilmekte ve döngü aynı fasit daire içinde ilerlemektedir. Kimliklerin ve düzlemlerin birbiri içine geçerek muğlaklaştığı böylesi efsunlu bir atmosferde hayat oyunla; oyun ölümlerle yer değiştirmektedir. (Mungan, 1992, s. 177) Anlatıcıdan, dekordan ve oyuncularından oyunun içinde bizzat söz açılması da hayatın ve oyunun da kolayca birbiri yerine geçebildiğı izlenimini pekiştirmektedir. Sınırların sürekli olarak ihlal edildiğı ve birbirinin yerine geçtiğı izlenimi yaratılan oyunda, kendilerini törelere kilitleyenler kendilerini henüz tanımadan ve kimlik kurulumunu gerçekleştirilmeden ölmekte ve bunun sebebini töreler teşkil etmektedir. Töre denen bu "hak dairesi" kişilerin ellerinden kimliklerini almakta, onları büyük bir kısırcı içinde köşeye sıkıştırmaktadır. İkili karşıtlıkların birbirinin yerine geçtiğini görsel şekilde de destekleyen ve durmadan işleyerek dönen bu sözde "hak dairesi" içinde ve dışında öykünün bütün kişileri birer kurbandır.

Kimlikler arası düzlemsel geçişler öykünün esasını teşkil etmektedir. Kendi olmayan bir insan her şey olabilmekte, adlarına tutuşulan cenklerde hayatlarını batıl itikat gibi yaşayan hiç kimse kendisi kalamamaktadır. (Mungan, 1992, s. 159) Kurban celladın yerine kolayca geçebilmektedir. Bu ormanda herkes bir başkasının gözüne bir başkası olarak görünmekte, bu ormanda herkes bir başkası oluvermektedir. (Mungan, 1992, s. 72)

Dairenin içinde cenk devam ederken anlatıcı elindeki meşaleyi dairenin kenarındaki kalabalığın yüzünde gezdirmekte, bu düzenin son kertede her yüzü mutsuz kıldığını okurun gözüne sokmakta ve bu hususta okuru bilinçlendirmeye yönelik bir misyon üstlenmektedir. Bu töre denilen siyah bir yazgıdır ve içine aldığı her şeyi kendi konvansiyonlarında meşru kılarlan lanetli bir silsile içinde yeniden ve yeniden yeni kurbanlar yaratmaktadır. "Kendimizin karanlık yollarında, dar

sokaklarında kimi zaman maskeli olarak çıkıyor/uz karşımıza, bizi korkutuyor/uz. Kendimizi kendimizden kaçırıyor/uz” (Mungan, 1992, s. 136) denilmektedir. Gizlenen bu güdüler, ikincil benliklerde hayat bulmakta, Cudana’nın ikiz çocukları olan Kasım ile Nasır lanetli “hak dairesi”nin ürettiği aynı kişinin parçalanmış benliklerini temsil etmektedir. Aynı hak dairesi sınırları içinde Kasım’ın öz kardeşi tarafından öldürülmesi meşru kılınmaktadır. Nasır, dairenin dışına çıkınca her Şeyi unutacak ve bütün suçluluğundan arınacaktır. Bu yüzden bir an önce ölünün kaldırılmasını, dairenin silinmesini, bu oyunun bitmesini istemektedir.

Bu dairede kadınlar Cudana, Kureyşa ve Sveyda geyikle ve delilikle zdeşletirilmekte; yok sayılmakta, bir kenara itilmekte ve ötekileştirilmektedir. Cudana Mustafa’ya ve beyliğe oğul vermek için gözlerinden olduğu halde, onun ceylan gözlerine sevdalanan Mustafa’nın aşkı oğullarına evrilmektedir. Cudana, bunun sonrasında ah eden, beddua okuyan, lanetli geyik pozisyonuna geçmektedir. Kureyşa, delilikleri üzerine çeken, cinlere karışmış ve kocası tarafından duyduğu ilgiyi yitirmiş addedilen bir kadındır. Sveyda ise, aynı hak dairesinde ikiz iki kardeşe de eşlik yapmaya itilmektedir. Kadınların böylesine ötekileştirildiği “hak dairesi”nde, erkekler de kendine biçilmiş kimliklerden çıktıklarında lanete uğramaktadırlar. Bu fasit daire, bu efsunlu oyun erkeğe kendi rolünü üstlenmek konusunda ağır yaptırımlar da uygulamaktadır. Sevdaya söz geirememek bir erkek için lanet sebebidir. Feminize edilmek, eril kodları böylesine yeniden ve yeniden retiltini dolduran bir sistemde, lanetlenme sebebidir. “Sevmek kadının işidir. Erkeğe korumak, himaye etmek düşer” (Mungan, 1992, s. 125). Buna göre savaşmak, kan dökmek, cenge tutuşmak, tıraş olmak, avlanmak erkekliliğin esaslarıyken “sevmek” değildir. Bu verili kimliklerin dışına çıkararak Kureyşa’ya sevdalanıp beyliği ikiye bölen Hazer de, geyik Cudana’ya sevdalanan Mustafa da hak dairesinin lanetine uğramaktadır. Bu kısır döngüde, erkekler kadınlarının yerini de alabilmekte; bu tre denilen siyah yazđı benliklerini parçalara bölmektedir: Cudana “Dşlerimde geyikler uzanır sızılı göğüslerime. Ben onları emziririm, onlar beni emzirir. Ilık bir süt yayılır bütün bedenime, kanım sakinleşir. Bedenimdeki seğirmeler diner. Sanki kendime yerleşirim.” (Mungan, 1992, s. 125) deyip kaybettiği benliğinin haberciliğini yaptıktan sonra Mustafa Cudana’yı bir geyik gibi emzirmektedir. İlk karşılaşmaları anında, göz göze gelerek hemhal olup i içe geçmeleri, aynılaşmaları anında da Mustafa geyik, geyik Şeklinde anıştırılan Cudana da kadına dönüşmektedir. Kureyşa da aynı minvalde Hazer’e; “Oğul değil kendini istersin benden, bilirim. Erkeğin gövdesine haram edilmiş rahmin derin boşluğunu istersin. Erkek dediğin yüreğine taşırmış kendi rahmini. Öyle bir eksik ki bu, öyle bir eksik ki, oğul dediğin yalnızca avutur bu boşluğu, doldurmaz. O kara boşlukta doğdun, o kara boşlukta leceksin. Oğullarını oğaltmakla arttıramayacaksın azalttığın



kendini.” (Mungan, 1992, s. 89) demektedir. Eril hegemonik kodların sürekli olarak altını dolduran ve bu rollere sürekli olarak hizmet eden bir lanetli daire içinde, böylesi bir erkeklik rolünün dahi ne denli altının boş olduğunun, bunun bütünüyle dayatmacı bir söylem olduğunun sözcülüğü yapılmakta, verili kimlik rollerini alt üst etmeye yönelik bir tutum sergilenmektedir.

## Sonuç

Murathan Mungan’ın “Dumrul ile Azrail”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” ve *Geyikler Lanetler* isimli eserlerinde karakterler varoluşsal bir kimlik krizini deneyimlemektedir. Söz konusu kimlik arayış süreçleri içerisinde metinlere dahil olan ‘ben’ ve ‘öteki’ arasındaki gerilimler, benlik kurulumu sekteye uğrayan karakterlerin açmazını beslemektedir. Nihayetinde, verili gerçeğin görünürdekenden çok daha karmaşık olduğuna vurgu yapılan metinlerde, okur metinlerin anlamlandırılması hususunda göreve çağrılmaktadır.

Murathan Mungan’ın eserlerinde “varoluşsal kimlik krizi” mefhumunun dört temsil biçimi etrafında sorgulandığı çalışmam üzerine yürütülen literatür taramasında da belirtildiği üzere, Nüket Esen’in “Murathan Mungan’ın İki Hikayesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’” isimli çalışması ile Medine Sivri ve Selin Özkan’ın, “Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan’ın ‘Dumrul ile Azrail’ Hikayesine Metinlerarası Bir Yaklaşım” başlıklı makaleleri, çalışmamla koşutluk arz eden iki örneğe işaret etmektedir. Fakat, Nüket Esen’in çalışması, çalışmamda kullandığım dört eserden farklı olarak “Binali ile Temir” ve “Ökkeş ile Cengâver” hikâyelerini irdelemesi ve bu kaynakları karşılaştırmak suretiyle farklılıklarını ön plana çıkarmaya yönelik bir yöntem benimsemesi yönüyle çalışmamla farklılık arz etmektedir. Medine Sivri ve Selin Özkan’ın makalesi ise, Murathan Mungan’ın yalnızca “Dumrul ile Azrail” öyküsüyle sınırlı kalması ve yürüttükleri çalışmalarını metinlerarasılık mefhumu üzerine konuşlandırmaları yönüyle çalışmamın mahiyetiyle tezatlık teşkil etmektedir. Bu hususta, “Dumrul ile Azrail”, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” ve *Geyikler Lanetler* isimli eserlerin tümünde cereyan eden varoluşsal kimlik sorunsalının yakın okuma yöntemi ile analiz edildiği bu çalışma vasıtasıyla bahsi geçen metinlerin anlam üretim süreçlerine katkı sağlamak amaçlanmakta ve literatürde var olan bir boşluğun doldurulması hedeflenmektedir.

**Kaynakça**

- Bayram, R. (2015). *Murathan Mungan'ın Kırk Oda Adlı Eserinde Postmodern Unsurlar* (Yüksek lisans tezi, Adıyaman Üniversitesi).
- Çelik Öztürk, S. (2004). Murathan Mungan'ın "Dumrul İle Azrail" Öyküsünü Postmodernist Açıdan Okuma.
- Esen, N. (1996). Murathan Mungan'ın İki Hikâyesinde 'Ben've 'Öteki'. *Adam Öykü*, 7, 76-82.
- Evat, Y. (2018). "Murathan Mungan'ın Şahmeran'ın Bacakları'nda Metinlerarası İlişkiler." *Journal of International Social Research*, 11(58).
- Mungan, M. (2002). "Dumrul ile Azrail". İstanbul: Metis.
- Mungan, M. (1992) *Geyikler Lanetler*. İstanbul: Metis.
- Mungan, M. (2006) "Şahmeran'ın Bacakları." *Cenk Hikayeleri* içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Mungan, M. (1987). "Yüzyıllık Uyuyan Güzel." *Kırk Oda*. İstanbul: Remzi.
- Sivri, M., & Özkan, S. "Karşılaştırmalı Edebiyatda Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan'ın 'Dumrul ile Azrail' Hikâyesine Metinlerarası Bir Yaklaşım." *Folklor/Edebiyat*, (74), 131-144.
- Soytürk, R. "Murathan Mungan'ın Yüzyıllık Uyuyan Güzel ve Bilge Karasu'nun Avından El Alan Öykülerinde Arketipsel Temalar."
- Tanrıtanır, B. C. ve Tütak, B. (2015.) "Henri Bergson'un Süre Felsefesinin William Faulkner ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Yansımaları." *International Journal of Social Science* 40, 33-44. Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3153>.
- Temizer, A. G. K. "Şahmeran'ın Bacakları'nda Mitolojik Ve Masalsı Unsurlar". *DergiPark*, 71.
- Temel, T. "Geyikler Lanetler Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım." *Sanat Dergisi*, (4).
- Uğurlu, S. B. "Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım." ICANAS 10-15 Eylül 2007.