

ISSN: 2645-8837

# HUMANITAS

ULUSLARARASI SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Cilt: 7 - Sayı: 13 | Bahar 2019

INTERNATIONAL JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Volume: 7 - Number: 13 | Spring 2019



TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL UNIVERSITY FACULTY OF ARTS AND SCIENCES



**Cilt/Volume:7 Sayı/Number:13 Bahar/Spring 2019**

**ISSN: 2645-8837**

Humanitas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Bahar ve Güz olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Humanitas - International Journal of Social Sciences is a double blind peer-reviewed international journal published twice a year Spring and Autumn.

### **SAHİBİ / OWNER**

Prof. Dr. İsmail YILMAZ (Dekan / Dean)

Namık Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Adına

On Behalf of Faculty of Arts and Sciences of Namık Kemal University

### **YÖNETİM MERKEZİ / MANAGEMENT CENTER**

Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi

Namık Kemal Mahallesi, Kampüs Caddesi, Nu.: 1

59030 Tekirdağ - TÜRKİYE

Tel: + (90)282 250 2601 Belgeç / Fax: + (90) 282 250 9925

Elmek / Email: [humanitas@nku.edu.tr](mailto:humanitas@nku.edu.tr)

Genel Ağ / Web: <http://dergipark.gov.tr/humanitas>

### **İNDEKSLER / INDEX**

MLA (Modern Language Association) International Bibliography, CEEOL (Central and European Online Library), EBSCO Publishing, TEİ (Türk Eğitim İndeksi), Index Copernicus

©Namık Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

©Namık Kemal University Faculty of Arts and Sciences

**TEKİRDAĞ**

**BAŞ EDİTÖR- EDITOR IN CHIEF**

H. Veli AYDIN Onur Kemal BAZARKAYA

**EDİTÖR YARDIMCILARI- EDITORIAL ASSISTANTS**

Elif BAKSI Özlem ERGİN

**YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD**

H. Veli AYDIN	M. Cevat ATALAY	Şener BAĞ
R. Haluk SÖNER	Cahit KAHRAMAN	İrfan ATALAY
M. Oğuzhan KUŞOĞLU	İhsan ÇETİN	Emre ÖZŞAHİN
Abdullah THABIT	Georgios SALAKIDES	Elif BAKSI
Ligia FERRO	Petru GOLBAN	Özlem ERGİN

**ALAN YAYIN YÖNETMENİ / FIELD EDITOR**

İrfan ATALAY	M. Cevat ATALAY	Onur Kemal BAZARKAYA
Cahit KAHRAMAN	M. Oğuzhan KUŞOĞLU	C. Özge ÖZMEN
R. Haluk SÖNER	İhsan ÇETİN	Zeynep SET

**YABANCI DİL YAYIN YÖNETMENİ / FOREIGN LANGUAGE EDITORIAL BOARD**

**İngilizce Dil Editörü- English Language Editor**

Derya BENLİ Tatiana GOLBAN

**Almanca Dil Editörü- German Language Editor**

Harun GÖÇERLER

**Fransızca Dil Editörü- French Language Editor**

Yusuf TOPALOĞLU

**SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ / GENERAL MANAGER**

H. Veli AYDIN

**SEKRETERYA / EDITORIAL SECRETARY**

Elif BAKSI Özlem ERGİN

## DANIŐMA KURULU/ ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Sevim Akten	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Neşe Atik	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Stefan Avadaneı	A. Iona Cuza University-Romanya
Prof. Dr. Şener Bağ	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Evangel İa Balta	N. H. Research Foundation-Yunanistan
Prof. Dr. Ahmet Beőe	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Boynukara	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Michel Bozdemir	Inalco - Fransa
Prof. Dr. İhsan Bulut	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Tankut Centel	Koç Üniversitesi
Prof. Dr. Alpaslan Ceylan	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Adina Ciugureanu	O. University Of Constanta-Romanya
Prof. Dr. Yakup Çelik	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Hayati Develi	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ayten Er	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Werner Gumpel	L.-M. University Of Munich-Almanya
Prof. Dr. Sabahattin Güllülü	Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Osman Gündoęan	Muğla Üniversitesi
Prof. Dr. Akile Gürsoy	Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Cemil Hasanlı	Bakı Dövlət University – Azərbaycan
Prof. Dr. Alpaya Hekimler	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Tanju İnal	Bilkent Üniversitesi
Prof. Dr. Tuęrul İnal	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. H. Bayram Kaçmazoęlu	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Abdullah Köse	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Günther Löschnigg	University Of Graz - Avusturya
Prof. Dr. Ahmet Makal	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Ölmez	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Sergiu Pavlıcenco	Stat Din Moldovauniversity-Moldova
Prof. Dr. Reinhard Resch	J. Kepler University Of Linz-Avusturya
Prof. Dr. İbrahim Sirkeci	Regent's University London-İngiltere
Prof. Dr. Medine Sivri	E. Osman Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Müjdat Şakar	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Yaşar Şenler	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Eduard Vlad	O. Constanta University-Romanya
Prof. Dr. Orhan Kemal Tavukçu	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Prof. Dr. Eser Erguvanlı Taylan	Boğaziçi Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim Yerebakan	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Prof. Dr. Eren Yürüdür	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Zaman	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Paul Arthur	Universita Del Salento- İtalya
Assoc. Prof. Dr. H. Veli Aydın	Namık Kemal Üniversitesi
Assoc. Prof. Dr. Saniye Dedeoğlu	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Assoc. Prof. Dr. Claire Despierres	U. De Bourgogne-Fransa
Assoc. Prof. Dr. Snejana Gadjeva	Inalco – Fransa
Assoc. Prof. Dr. Tatiana Golban	Namık Kemal Üniversitesi
Assoc. Prof. Dr. Wafa Hammedi	University Of Namur - Belçika
Assoc. Prof. Dr. Emre Tandırlı	Işık Üniversitesi
Dr. Isa Sphaılı	I. Balkan University- Makedonya

## **OKUR YORUMLARI / LETTRES**

Lütfen yayımlanan yazılar hakkındaki yorum, görüş ve önerilerinizi  
Yayın Yönetmenine gönderiniz.

Readers are highly encouraged to express their comments, views or suggestions on  
published articles to the editor:

Doç. Dr. /Assoc. Prof. H. Veli AYDIN: [vaydin@nku.edu.tr](mailto:vaydin@nku.edu.tr)

Dr. Öğr. Üyesi./Assist. Prof. Onur Kemal BAZARKAYA : [okbazarkaya@nku.edu.tr](mailto:okbazarkaya@nku.edu.tr)

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### ARAŞTIRMA-İNCELEME

- Şafak ALTUNSOY** .....1-21  
*A Bad-Tempered Old Man Writing from the Periphery: Thresholds in R.S. Thomas's Poems*  
(Kıyıda Yazan Huysuz İhtiyar: R. S. Thomas'ın Şiirlerinde Eşikler)
- Meliha YILMAZ-Cihan CANBOLAT**.....22-35  
*François Boucher'nin Eserlerinde Çin Kültürünün Etkisi* (Influence of Chinese Culture on Francois Boucher's Works)
- Gülümser DURHAN**.....36-45  
*Gettier Problemi Bağlamında Epistemik Gereçlendirme Anlayışının Kritiği* (The Criticality of Epistemic Justification in the Context of the Gettier Problem)
- Hilal KAYA** .....46-60  
*An Intertextual Approach To Cervantes' Don Quixote and Fielding's Joseph Andrews*  
(Cervantes'in Don Kişot ve Fielding'in Joseph Andrews Adlı Romanlarına Metinlerarası Bir Yaklaşım)
- Mehmet Akif DUMAN** .....61-78  
*Freud'un Rüya Tasavvuru Kapsamında Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu Romanından Misaller ile Metaforun Geçici İnkâme Teorisi* (The Substitution Theory of Metaphor with Examples from the Novel "Mademoiselle Noraliya's Armchair" in the Context of the "Interpretation of Dreams" by Freud)
- Hüseyin Ekrem ULUS**.....79-98  
*Language of the Self Through Art and Representation: "My Name is Red"* (Sanat ve Temsil Aracılığıyla Kimliğin Dili: "Benim Adım Kırmızı")
- Cihan TUNCER**.....99-111  
*Daniel Kehlmann'ın "Ben ve Kaminski" Romanında Ahlaki Başkalaşım: (Ben)cillikten (Diğer)kâmlığa Geçiş* (Moral Metamorphosis in Daniel Kehlmann's Novel "Me and Kaminski": The Transition from Egoism to Altruism)
- Kubilay GEÇİKLİ**.....112-131  
*Memory in the Lighthouse by Alison Moore* (Alison Moore'un The Lighthouse Adlı Romanında Anı)
- Seda ERZİ** .....132-147  
*Psychometric Properties of Adaptation of The Oxford Utilitarianism Scale to Turkish*  
(Oxford Faydacılık Ölçeği'nin Türk Kültürüne Uyarlama Çalışmasının Psikometrik Özellikleri)
- Cansu Özge ÖZMEN-Nergiz Öznur VARDAR**.....148-158  
*Posthuman and Human-Nonhuman Relationship in "Oryx and Crake"* (Antilop ve Flurya'da Post-İnsan ve İnsan-İnsan Olmayan Hayvan İlişkisi)
- Meliha YILMAZ-Hatice BAHATTİN CEYLAN** .....159-178  
*A.R. Penck Eserlerinde Türk Petrogliflerinin İzleri* (The Traces of the Turkish Petroglyphs in the Works of A. R. Penck)
- Yayın İlkeleri /Principles of Publication*.....179-180

**A BAD-TEMPERED OLD MAN WRITING FROM THE PERIPHERY:  
THRESHOLDS IN R.S. THOMAS'S POEMS<sup>1</sup>**

**Şafak ALTUNSOY<sup>2</sup>**

**Abstract**

R. S. Thomas relates the story of a person who cannot feel at home in the established institutions of the society. This study starts with a brief explanation of Welsh poetry and Thomas's place in it. Then the study analyses the selected poems of R.S Thomas from his early and later collections in order to trace the emotional breaking points in the poems. The study also attempts to read Thomas's poetry with respect to the nomadic subjectivity and nomadic time sense. Deliberately choosing to be at the margin, the poetic persona walks on the borders of reality and illusion by trying to find an outlet that would let him out of the long-felt restlessness. By discovering the impossibility of such an option, he turns back to the temporality of the order, but he grasps the glimpses of what he yearns for in the flux and reflux.

**Keywords:** Welsh poetry, British poetry, R. S. Thomas, Nomadic Ethics, subject

**KIYIDAN YAZAN HUYSUZ İHTİYAR: R. S. THOMAS'IN ŞİİRLERİNDE  
EŞİKLER**

**Öz**

R. S. Thomas, kendisini toplumun yerleşik kurumları içinde huzursuz hisseden bir kişinin hikayesini anlatır. Bu çalışma, Galler şiiri ve Thomas'ın yeri üzerine kısa bir açıklamayla başlar. Daha sonra, çalışma şiirlerdeki duygusal kırılma noktalarının izini sürebilmek için Thomas'ın ilk ve sonraki derlemelerinden seçilen şiirleri inceler. Çalışma ayrıca Thomas'ın şiirlerini göçer özellik ve göçer zaman kavramı üzerinden okumaya çalışır. Bununla birlikte varacak bir hedefin olmaması hissi yokçu bir deneyime sevk etmez. Aksine birbirine bağlanmışlık düşüncesini ve Thomas'ın şiirini besleyen bir iki bilinçliliği oraya çıkarır. Marjinde olmayı açıkça tercih ederek, şiir kişisi uzun süredir hissettiği huzursuzluktan kendisini çıkaracak sınırlar üzerinde

<sup>1</sup> This study is an extended version of the oral paper "Poet as Nomad in No Man's Land: Thresholds in R. S. Thomas's *Mass for Hard Times* and *No Truce with the Furies*" presented at 12<sup>th</sup> International IDEA Conference, April 18-20, 2018.

<sup>2</sup> Res. Asst. Dr., Selcuk University, Department of English Language and Literature, safakaltunsoy@selcuk.edu.tr



yürür. Böyle bir seçeneğin olmadığını keşfederek, düzenin zamansallığına döner. Ancak hasretini çektiği şeyin kırıntılarını devingen akışta yakalar.

**Anahtar Sözcükler:** Galler şiiri, Britanya şiiri, R. S. Thomas, Göçer Etik, özne

### Introduction

R. S. Thomas poeticizes certain spatial and temporal terrains in his poems to demonstrate his own conflict with the reducing network of the dominant and verbalizes a universalized perception of being isolated from the paradigms of the existing system by deliberately rejecting its main instruments such as media and technology. In his poems, Thomas draws the picture of a lonely person who has to bear the heaviness of being consciousness of a wrongly designated world and his subjectivity or situatedness in it. The term nomadic visualizes the long-term restlessness of the poet and its reflections projected onto the poems through flows and ruptures. The feeling of having no destination to arrive does not lead the poet into a nihilistic experience but a double consciousness which nurtures the poetry of Thomas and the idea of interconnectedness.

This study evaluates Thomas's poems in two parts through selected poems from his early and later collections. After a short introduction of Welsh poetry by means of its major discussions, the study tries to explain Thomas's significance as a poet. The selected poems stand as epitomes for reflecting the poet's concerns of belief, experience and a struggle against hegemonic discourses in his poetic career. The first part analyzes some early poems of Thomas from the respect of perceiving nature and religion. The poems in this early period are harsh but clear-cut criticism of the modern man who has been alienated to his own labour through mechanization. The poems also question the influence of nature by deromanticizing it. The beautiful, the ideal or the heroic are ridiculed in the reality observed by the poetic persona. Moreover, faith is estranged through a transformation from the role of a priest to that of an atheist. The second part starts with the definition of the term 'nomadic' and how it appears in Thomas's later poetry through the selected poems. Similar to the changing tone in the earlier poems, Thomas's later poetry conveys the idea of a continuous flux through emotional and ideological reverberations. Thus, the personal experiences create certain turning points by forming new thresholds for the poetry of Thomas. Whether the poetic personas cross these borders or not is questionable since Thomas aims to represent the false propositions with facets of a hidden truth. However, he also questions the mysticism of such truth.

The study also suggests that Thomas's argument in the selected poems is the signification of a marginal stance. In *Mass for Hard Times* and *No Truce with the Furies*, Thomas relates the story of a person who cannot feel at home in the established institutions of the society. By being aware of his position in the periphery, the persona reevaluates his perception of technology, religion and science. However, Thomas does not suggest any solution for the current problem he experiences since it means turning into another discursive entity. Instead, he creates both radical and acknowledging space, which is one of the main traits in his later poetry. Thus, the study attempts to read Thomas's poetry within the theoretical frames of nomadic subjectivity and nomadic perception of time. The image of a man whose old age always reminding him of what he has lost creates an ontological territory in which he can access to the glimpses of consolation or relief through the freedom of a child's imagination not disrupted by the dominant power yet. So, the study also tries to delineate the importance of memories in a time when every entity has lost its meaning in the continuous flux.

### **Welsh Poetry and R.S. Thomas**

Wales is one of the four countries that form the United Kingdom or Great Britain. England, Scotland, Northern Ireland and Wales have witnessed many conflicts and bloody wars throughout history especially by the invasion of the Roman Empire. The conflict between two tribes, Celtic Britons and Anglo-Saxons has been kept with minor alterations since then. Even etymologically the word 'Welsh' means 'foreigner' or 'foreign land' and linguistically retells the great cultural gap with the mainstream authority of England. Thus, as a land of opposite poles, a political voice overwhelms the whole poetry of Wales. 'Welsh poetry' as being the poetry produced in the Welsh language, "to apply it to the poetry of Wales composed in English is confusing and to some Welsh-language writers and readers, offensive" (Garlick and Mathias, 1984, p. 27). But offering the word 'Anglo-Welsh' instead creates another controversy among Welsh poets since some of them believe in the Britishness as the unifying factor and some others are ardent supporters of separation.

Welsh nationalism can be defined from two opposite perspectives. One advocates violence such as civil disobedience, clearing the English existence in Wales, and illegal acts realized in the crimes like the bombing of English residences. The other form of nationalism acknowledges the pressure historically predominant in Wales but also seeks the ways of a peaceful integration by keeping the origins such as culture and language in mind. The arguments of the first group have been institutionalized with the establishment of a separatist

party, 'Plaid Cymru' or Welsh Nationalist Party. While the first impetus for the rising nationalism in Wales is political, the second reason is cultural. As Ree points out the nationalism develops through a cultural "reawakening of Welsh and Anglo-Welsh artistic sensibilities" (1973, p. 99). Some basic initiatives taken in resolving the political and cultural problems can be summarized as follows,

The establishment of the University of Wales, new Welsh programs in the primary and secondary schools, and the Welsh Language Act of 1967; in broadcasting (Harlech TV and BBC Wales-with 14 hours of Welsh language broadcasting per week); in the disestablishment of the Church in Wales; in the establishment of the office of Secretary of State of Wales; in a Welsh Arts Council, licensed to fund and support the arts; in the establishment in 1956 of Cardiff as a capital city [as a part of Welsh Assembly]. (Ree, 1973, p. 101)

Three figures are prominent in Welsh poetry: Dylan Thomas, David Jones and R. S. Thomas. For the first one, the identity of being Welsh is not strongly felt as it happens in the case of R. S. Thomas. Wales is only a nostalgic place which keeps the memories of boyhood: "his portrayal of Welsh rural folk as God-fearing fools and bigots" (Ree, 1973, p. 102). The attempts of shaping a life outside Wales, and no knowledge of Welsh nor any willingness to learn it deliberately show Dylan Thomas's problematic Welsh identity. Painter, poet and essayist David Jones who lived all his life in London does not believe in the political action and his concerns are more philosophical. His Welshness is based upon the centre of Britishness. He likens Welsh identity to "a homemade basket" which is entirely woven with "British wickers" and a blend of Christian and Roman cultures (Ree, 1973, p. 102-103). When compared to the above-mentioned poets, R. S. Thomas represents a radically different pole. Although he learnt Welsh at the age of 30, he always emphasized the importance of the preservation of language for cultural reasons. He wrote *Neb: Golygwyd gan Gwenno Hywyn*, an autobiography in Welsh and always concerned himself with the daily political issues of Wales where he was committed to his entire lifetime.

In the early Welsh poetry until the 1960s, the landscape of Wales plays a great role in the conveyance of Welsh nationalism as concretized in famine, poverty, economic crisis, lands owned by English companies and loneliness. The untouched nature and its being replaced by industrial buildings and large farmlands demonstrate not only a physically changing world but a different attitude from the previous era. In other words, because of the industrial elements such as coal, copper and lead, Wales has endured the destructive influence of Industrial revolution before England did. Being bordered by high hills, instantly changing

cold weather and a rough sea, Wales consolidates the marginalized voice of the poets such as R. S. Thomas.

The later Welsh poetry cherishes the cultural difference and conflicts in a more cosmopolitan way. Poets diverting from the major discourse of Welsh nationalism gain a universal vantage point for the human suffering or conflicts and as Wynn Thomas points out, “with their preference for travelling light, without the baggage of national culture, and their interest in the casual kaleidoscope of human experience, they were the forerunners of the postmodernism” (2007, p. 169). In the case of R. S. Thomas, this mobility is sustained by a change from the political to the spiritual as it can be observed in his later poetry.

Born in Cardiff, Ronald Stuart Thomas is an Anglo-Welsh poet and clergyman in the Anglican Church in Wales. As Lloyd states Thomas's poetry can be classified by three major periods. In the early period between 1946-55, the poet observes the natural ambiance of Wales. In the middle period between 1955-72, “his interest in the Welsh landscape and ‘peasant’ farmers merges with expressions of his developing nationalist convictions” (1996, p. 438). In other words, the observant eye begins to change its focus from the landscape to politics and in the later poetic period of R.S. Thomas, politics evolves into the criticism of the modern world. The corporeality of Wales and Welsh nationalism leaves its place to a more spiritual subject matter: his problematic relation to God. Moreover, the poet honestly declares that “I became rather tired of the themes about nationalism and the decay of the rural structure of Wales” (qtd. in Ewing 1987, p. 121). The poet returns to his inner self through the rejection of unprecedented materialistic and scientific world in a globalizing world.

In the poetry of R.S. Thomas, it is possible to find certain recurrent themes and images triggered by the structural change Wales underwent in the last century. In this respect, R. S. Thomas's poetry is a reaction to the results of capitalism. As Ree summarizes, Wales is on the verge of a complete change with

The green valleys in the south turned into industrial wastelands, remote valleys in mid and North Wales flooded to provide water for the English midlands, open spaces turned into bombing ranges, beaches and roads becoming ever more crowded by English holiday travellers, farms being bought up as mere weekend homes for the English, mining in the Snowdonia district, the economy being directed and managed by outsiders. (1973, p. 102)

R. S. Thomas enriches his poetry by nurturing from the basic obsessions in his life. Firstly, he is obsessed with the sense of space consolidated in the depiction of landscape. His unending efforts to find a stable centre make him develop a rather pessimistic tone with the

glimpses of hope in the end. Secondly, his relation to his mother leads him to a bitter self-criticism as well as the criticism of others by being knowledgeable, interrogating and scorning priest. His both apparent and hidden obsession with God in his poetry forms another conflicting voice as being an Anglican priest questioning the existence of God and criticizing not only his omnipotence but also his impotence. The poet's 'Romantic' vision also wavers between two contrasting notions. On the one hand, he regards himself in the tradition of Shelley and Blake, but on the other hand, he cannot idealize nature nor can he catch a healing breath from it although he is in the middle of wildlife and away from the industrial lodgings of southern Wales.

Thomas's self-deprecating attitude can be traced back to the mother-son relation. "Biographical sources confirm that Thomas's mother did experience a complicated birth and that his father (a sailor) was away from the family for long periods" (Lloyd, 1996, p. 440). Similar to Eugene O'Neill whose mother was addicted to morphine used during delivering, Thomas is obsessed by the notion of "prideful sense of unworthiness" (McGill, 2004, p. 100). Thus, he also destroys the Romantic reception of the 'child.' As Knapp argues, "the child is 'dropped,' like an animal, into this hostile environment, and the only suggestion of cause lies in that word 'luckless' - the endless suffering of which he will become a part seems very often to be a kind of joke" (1971, p. 2).

He became a priest at the request of his mother. After completing the university, he travelled around the remote Welsh villages and since then he was actively engaged in the ecclesiastical circle over thirty years. As Ewing points out, "throughout R. S. Thomas's poetry, there is clear evidence of a struggle between vocation and avocation, between preacher and poet. In his early poems, the voice of the preacher is held in check" (1987, p. 121). But Thomas himself opposes to such a divergence as follows,

A lot of people seem to be worried about how I combine my work as a poet and my work as a priest. This is something that never worries me at all . . . any form of orthodoxy is just not part of a poet's province . . . A poet must be able to claim . . . freedom to follow the vision of poetry, the imaginative vision of poetry . . . And, in any case, poetry is religion, religion is poetry. The message of the New Testament is poetry. Christ was a poet, the New Testament is a metaphor, the Resurrection is a metaphor. (qtd. in Davis, 2007, p. 7)

While clarifying his opinions about religion and poetry, Thomas also expresses the influence of Romantics on him. As Brown states, especially in his early poetry "R. S. Thomas adopts an idealistic, indeed Romantic notion of the poet's calling and his social role" (2000, p.

454). Thomas regards poet as prophet similar to the Romantics. For instance, in "Taliesin 1952" Thomas employs Taliesin, an ancient Welsh bard to define the role and mission of the poet in the modern world "and for Thomas he becomes a symbol of the poet's long struggle to learn the truth, and finally to communicate that truth to men who continue to suffer in darkness, to heal them, if he can, by showing them what he has seen" (Knapp, 1971, p. 8). The process of creation through imagination becomes a religious act. In other words, "He invokes Coleridge's conception of Imagination, and stresses the role of the primary imagination as the agency for the perception of truth- the ultimate reality that is seen to govern existence" (Herman, 1978, p. 712). But his yearning towards the 19<sup>th</sup> century Romantics does not necessarily mean that he is a representative of them in the modern world. During the Second World War years, Thomas acknowledges that "we are poets, sharing the trade, if not always the talent of Blake, Shelley and Keats . . . Let the war end that we may see again the light on the hill where the poet is busy with his book of dreams" (qtd. in Brown, 2000, p. 455).

### Poetization of Early Ruptures

Thomas's use of language demonstrates his psychic dividedness between the mainstream English and the marginalized Welsh. As Wynn Thomas suggests, "Thomas attempted to use complex assonantal and alliterative patterns approximate to Welsh *barddas* in order to render English 'foreign' to its ordinary self, bent out of 'true' by the invisible gravitational pull of another language" (2007, p. 161). Although he is not a member of 'The Movement,' he had a considerable influence on other poets from the Movement with his simple and economical language. Similar to the Movement poets, Thomas regarded the social function of the poet as the adversary voice of the age by writing "about peasants who have let themselves become blind to all things of the mind and spirit, about an inhumanly metallic modern world, and about a Wales which has sold its heritage in exchange for English factories" (Knapp, 1971, p. 1).

In "Cynddylan on a Tractor" Thomas exemplifies his attitude towards the changing world as well as the changing Welsh landscape. In the poetry of Thomas 'peasant' turns into a symbol for the evolution from tradition to technology. His Welsh nationalism does not idealize Welsh farmer as the resident of lands. On the contrary, the peasant's position is despicable since he has missed the opportunity of 'Salvation' offered by nature. According to Thomas, when the organic link between man and nature breaks, man also loses the meaning of life and turns into a 'monster' as poeticized as below,

Ah, you should see Cynddylan on a tractor.  
Gone the old look that yoked him to the soil,  
He's a new man now, part of the machine,  
His nerves of metal and his blood oil.  
The clutch curses, but the gears obey  
His least bidding, and lo, he's away  
Out of the farmyard, scattering hens. (Thomas, 1989, p. 307)

'Iago Prytherch' in "A Peasant" and 'Cynddylan' in "Cynddylan on a Tractor" represent the two archetypes in the Welsh landscape. In other words, Thomas employs special names but these names do not refer to any individuality. Similar to such characters as Henry and Mr Bones from *Dream Songs* by John Berryman, these two Welsh farmers speak for the dissatisfaction and conflicts in the poet. In Iago, for instance, "There is something frightening in the vacancy of his mind. / His clothes, sour with years of sweat/ And animal contact, shock the refined, / But affected, sense with their stark naturalness" (Thomas, 1984, p. 178). Now this man and his conventional farming are transformed into another pole, Cynddylan, "Ah, you should see Cynddylan on a tractor. / Gone the old look that yoked him to the soil" (Thomas, 1989, p. 307) clarifies that the man on the tractor has lost the close touch with the soil. By being not a part of nature but a machine, he also loses his humane feelings and Cynddylan as a robot or to be more precise, an android represents the mechanization of man.

"The clutch curses, but the gears obey/ His least bidding, and lo, he's away/ Out of the farmyard, scattering hens" (Thomas, 1989, p. 307) visualize both the struggle of having dominance over the other and the destructive effect of man over nature. The noise of tractor terrorizes the whole natural world and harmonic melodies of wood and fields are silenced by the monotonous mechanical sound of the engine,

Riding to work now as a great man should,  
He is the knight at arms breaking the fields'  
Mirror of silence, emptying the wood  
Of foxes and squirrels and bright jays. (Thomas, 1989, p. 308)

"The men like Cynddylan, proud on their tractors, do not think to ask about the spirit any longer" (Knapp, 1971, p. 4). Although he is alienated from his environment, Cynddylan does not feel any emotion since "he is the knight at arms" (Thomas, 1989, p. 307) on the tractor. As being a tragic figure he regards himself as powerful as nature. As Wynn Thomas suggests, "Iago is often construed, and constructed, as a geological outcrop, or viewed as

**Altunsoy, Ş (2019). A bad-tempered old man writing from the periphery: thresholds in R.S. Thomas's poems. *Humanitas*, 7(13), 1-21**

embodying ‘the land’s patience and a tree’s/ Knotted endurance’” (2007, p. 160) but Cynddylan signifies the hastiness and insensibility of the new world.

The last lines of “Cynddylan on a Tractor” convey the great gap between the man and his surroundings since the sun as the source of life has no influence over the man “who runs his engine on a different fuel” (Thomas, 1989, p. 307). He is given one more chance to reestablish the broken bond and to recover from the ‘unnatural’ state through auditory images. Birds call for him and their beaks are fully open as if they are shouting at the top of their voice, but they cannot make him turn aside from his course. In other words, the centre is replaced with the “proudly” metallic world,

The sun comes over the tall trees  
Kindling all the hedges, but not for him  
Who runs his engine on a different fuel.  
And all the birds are singing, bills wide in vain,  
As Cynddylan passes proudly up the lane. (Thomas, 1989, p. 308)

Another centre, religion cannot hold its old place too. As Davis points out “R. S. Thomas, as poet and priest, is ideally suited for confronting the apocalyptic moment of recent history” (1987, p. 92). The god apparent in his poems is an “elusive” one in Wynn Thomas’s words (2007, p. 167). Although he is a priest, the experience of religion has negative connotations in the poetry of Thomas. As an ardent reader of Kierkegaard, Bonhoeffer, and subatomic physics made popular by Paul Davies, Thomas offers a rather postmodern exploration of God-space (2007, p. 168). In other words, the interrogating voice in R.S. Thomas’s early poems leaves its place to the questioning of God-space. To exemplify, in the poem “H’m,” the preacher’s stiffness or his inability to speak of God’s love illustrates the readers’ perspective on Thomas as a religious poet (Herman, 1978, p. 710). The missing ‘i’ denotes detachment of God and the broken link between man and God. “He is not a rationalist God- a God of enlightened justice and beauty- but a Dark God, basically unknowable, distanced, silent” (Herman, 1978, p. 711). In the post-Darwinian world, Thomas suggests a reevaluation of Christianity but he also criticizes the secularization of the church with the rising Welsh nationalism.

In a poem written in 1978, “The Empty Church,” Thomas describes an enigmatic God and religion. The poem in *Frequencies* does not only reflect the changing style of Thomas from Welshness to a more universal concern but also offers reconciliation with the unknown through a rationalized belief in God. Thomas criticizes the institutionalized religion and the



**Altunsoy, Ş (2019). A bad-tempered old man writing from the periphery: thresholds in R.S. Thomas's poems. *Humanitas*, 7(13), 1-21**

displacement of God in it through visual images. He calls “the empty church” as a “stone trap” (Thomas, 1978, p. 35) which has been built to preserve the essence of God. For Thomas “garden” can be the binary opposite of church since although both places are arranged by man, the first one provides a space “where man can go for solitude, for regaining his spiritual bearings, and for a temporary release from his cares (Knapp, 1971, p. 6). But the second place represents the fear of an entrapped animal,

They laid this stone trap  
for him, enticing him with candles,  
as though he would come like some huge moth  
out of the darkness to beat there.  
Ah, he had burned himself  
before in the human flame  
and escaped, leaving the reason  
torn. He will not come any more (Thomas, 1978, p. 35)

Similar to the insects hovering around the fire in darkness, God as a “huge moth” (p. 35) is called to the church by “enticing him with candles,” (p.35) or the regular rituals of the established church. But Thomas implies that these rituals do not revive God’s presence, on the contrary, they threaten his existence. The lines “Ah, he had burned himself before/ and escaped, leaving the reason/ torn” (p.35) refer to the theological crisis in the twentieth century: the uprooted God. “Man, in this late poetry, seems frequently to be double-crossed by a God who had, after all, been crucified on a cross” (Thomas, 2007, p. 168). As stated before, the notion of God is either ignored or agnostically perceived by always being absent in one way or another in this post-Darwinian world. Thus, Thomas does not wait for a revelation that would enlighten and purify him in the end. The escaping God image again underlines his detachment, and ‘emptiness’ of the church actually signifies a spiritual void. A God that “will not come any more,”

to our lure. Why, then, do I kneel still  
striking my prayers on a stone  
heart? Is it in hope one  
of them will ignite yet and throw  
on its illuminated walls the shadow  
of someone greater than I can understand? (Thomas, 1978, p. 35)

As Davis suggests “one cannot help but think that Thomas’s poems are, if not like churches, ‘stone traps,’ perhaps they are verbal traps for such a ‘fast/ God’” (2007, p. 94). In other words, through a multi-referential language, Thomas tries to consolidate certain spiritual experiences. Thomas reveals what he means through “the process of reconstruction of meaning . . . out of the drifting bits of faith and doubt, from fleeting and unauthorized moments of intensity, in neutral fragments of language” (Herman, 1978, p. 711).

The persona wavers between the pessimism and hope. He questions the meaning of rituals or prayers with “do I knell still/ striking my prayers on a stone/ heart?” (Thomas, 1978, p. 35). Thomas draws the picture of a man trying to start a fire in his spiritual world with a flint stone in hand. The sparks from the flint are likened to prayers that would illuminate the darkness of empty church. The persona ends with a doubtful or agnostic question with “shadow of someone greater than I can understand” (p.35) by referring to a spiritual gap between man and God, which annuls the hope of finding a possible answer. Paradoxically, Thomas finds the answer in fluidity.

#### **Nomadic Ruptures in *Mass for Hard Times* and *No Truce with the Furies***

For Thomas, memories are standing points in the flux and a reference point to begin with. But they sprinkle into a temporality emphasizing the stance of a lonely and retired man.

We are the lost people.  
Tracing us by our language  
you will not arrive where we are  
which is nowhere. The wind  
blows through our castles; the chair  
of poetry is without a tenant. (Thomas, 2004, p. 218)

In a poem from *No Truce with the Furies*, “The Lost,” the meaning of nomadic is underlined. As the first line of the poem precisely describes, the persona knows his position in the order with which he cannot comply with. On the one hand, since he does not identify himself with the suggested ways of the system, he is doomed to be displaced and since there is no grand narrative, he finds himself in flux, which makes him a nomad. On the other hand, when the word ‘lost’ is reconsidered within the complementary opposition of the acts ‘earn’ and ‘lose,’ he is named as the lost one by reason of that the system cannot include him into its own regulations.

As Rosi Braidotti points out, “the nomad knows that language is not only and not even, the instrument of communication, but a site of symbolic exchange that links us together in a tenuous and yet workable web of mediated misunderstandings, which we call civilization” (2011, p. 40). For Thomas, this conflicting existence of language between a powerful means and a weak connection is a reference point to demonstrate his situatedness and the attempts of the poet to demystify it. The universalizing and polarizing tone of “we” creates the opposition of ‘we-others’ and the lines “tracing us by our language/ you will not arrive where we are/ which is nowhere,” (Thomas, 2004, p. 218) stress on the dysfunction of language. Since it is not configured within the paradigms of stability and desire for a certain meaning, the nomadic language is inaccessible to the other or “you,” thus remains impossible to decipher it with the methods of the reason-based epistemology.

Since language inscribes the subjects into the symbolic and constructs an origin for them with the linear time (according to Kristeva there is a direct interaction between language, “considered as the enunciation of sentences” and history, both are constructed within the frame of “departure and arrival” (1986, p. 192)), it is impossible to “trace” (Thomas, 2004, p. 218) the nomad because his temporality is cyclical in Deleuzian terms and he deliberately refuses to be positioned in the spatial perception of the Enlightenment. The feeling of isolation is consolidated with a deserted castle through which wind is storming in a similar way to the appearance of the wind image in “The Empty Church.” The wind image also connotes the soul’s loneliness in circular movements. Poetry as the expression of solitude cannot function either since the lost do not speak the same language of the others. Thus, Thomas’s evaluation of the Welsh language gains another meaning with its more universal concern. In other words, his Welshness becomes abstract with a vague perception of the landscape.

Accordingly, the lines “we are exiles within/ our own country; we eat our bread/ at pre-empted table” (p. 218) refer to the sense of incompleteness and dissatisfaction underlined with the following lines,

. . . ‘Show us,  
we supplicate, ‘the way home,’  
and they laughing hiss at us:  
‘But you are home.’ Come in  
and endure it.’ Will nobody  
explain what it is like

to be born lost? We have our signposts

but they are in another tongue. (Thomas, 2004, p. 218)

The opposition of two epistemologically different groups is given through the dialogue between the persona and “they laughing” (p. 218). When the persona expresses his not feeling at home, it is not understood by the others. Thus, his desire to find a certain destination is not fulfilled by “they” (p. 218). What is expected from the persona is to take a stoic stance. Stoics' reception of causality can shed light on the relation between causality and language. In this respect, Stoics differentiate between two types of causality. One is the “all-encompassing system of interactions causes” and this system is “beyond our grasp” (Due, 2007, p. 54). As Due maintains, “by contrast, the predicates that we ascribe to things in ordinary language use and the causes we perceive in experience do not correspond to this all-encompassing order” (p. 54). Accordingly, Deleuze develops his idea of destiny from this distinction. For him, “the life we actualize, is a variation and repetition of the composition of causes that we virtually are” and “this is how we represent our lives to ourselves” (Due, 2007, p. 55). In this respect, the empirical language cannot convey the persona's perception. He is aware of the necessity of another language but he also knows that his chances to reach that language in this world are almost impossible.

The ironic lines, “‘And a little child,’ the Book tells us/ ‘shall lead them.’ But this one/ has a linguistic club/ in his hand with which, old as we are,/ he trounces and bludgeons us senseless” (Thomas, 2004, p. 218) create the antagonism of an innocent child and a tyrant. Braidotti asserts that in nomadic perception “there are no mother tongues, only linguistic sites from which one takes one's departure” (2002, p. 94-95). In the allusion to Isaiah 11:6, peace and harmony of the opposite entities are signified. But these lines also subvert the possibility of such a peace. The hegemonic and discursive power of language is consolidated with the image of “linguistic club,” (Thomas, 2004, p. 218) which entraps the persona with its own linearity, causality and corporeality.

In another poem, “The Lost” in *Mass for Hard Times*, the nomadic movement is developed through the dead. In nomadism, death is “not entropy or the return to inert lifeless matter, but rather the opening of new intensities and possibilities of the inhuman or non-human kind” and should be “freed from the double burden of mechanism and finalism in order to be experienced as merging with the endless generative energy of a cosmos that is supremely indifferent to humans” (Braidotti, 2006, p. 248). In his poems, R. S. Thomas relates how a human being can negotiate with death while he is alive and emphasizes it as the

nurturing power rather than regarding it as the obstruction of time and productivity. Death offers another spatial and temporal network in which intersubjectivity stops. It also promises a space in which “socio-political mechanisms” cannot “mark, police, sustain and repress the subject’s inner freedom defined as *potential* or *conatus*” (Braidotti, 2006, p. 150). In the lines “Speak to them/ they will not/ hear. Write them letters,/ they will not receive them” (Thomas, 2004, p. 202), the persona acknowledges the indefinable or impenetrable realm of death since it is “beyond” the control of grand narratives of this world, as poeticized in “They are beyond the reach/ even of an Amen. The Grand Inquisitor’s countenance// is averted” (p. 202).

The following lines signify the importance of threshold in nomadic subjectivity,

. . . Jesus

too? The bread of the one

and freedom of the other

offer no more light

to the nameless than does

the mildew forming upon both. (Thomas, 2004, p. 202)

Reaching a threshold is made obvious by the bodily indications or transformations in appearance. Braidotti argues that although psychoanalysis regards such anomalies as fear or anxiety as the symptoms waiting to be detected, she “see[s] them as corporeal warning signals or boundary markers that express a clear message: ‘too much!’” (2006, p. 159). She also adds that that is why Deleuze and Guattari study such “self-destructive” disorders such as masochism and anorexia “in order to explore their function as markers of threshold” (p. 159). Similarly, R. S. Thomas projects the sense of threshold in his advancing age into his later poems such as “Afon Rhiw” in which the persona likens himself to a tree, roots and thoughts since “their best place/ was among the shadows rather/ than being drawn into the light’s/ dryness to perish of too much air” (2004, p. 203).

In another poem, “Geriatric” the threshold is poeticized with the lines as “Despite withered/ petals, I recognize/ the species: Charcot, Ménière, Alzheimer . . .” (Thomas, 2004, p. 213). Likewise, in “The Lost” of *Mass for Hard Times*, neither “the Grand Inquisitor” nor “Jesus” can provide an access to the “nameless” (p. 202) or the nomadic due to the fact both Inquisitor and Jesus are formulated within the structure of a reason-based anthropocentric system.

“Grand Inquisitor” is a direct reference to a parable told in *The Brothers Karamazov*. “The bread of the one” (Thomas, 2004, p. 202) refers to the three temptations rejected by

Jesus, one of which is turning all stones into bread, but he refuses them in favour of freedom. “Grand Inquisitor” can be interpreted as the institutionalized form of faith and “Jesus” as the sincere and intuitive one within the frame of the parable told in *The Brother Karamazov*. However, according to the persona “the mildew” (Thomas, 2004, p. 202) coating of the two narratives as the image of threshold is far more promising for giving voice to the “nameless” (p. 202) by the reason of that the fungi image heralds the closeness to the boundary. Contrary to the ones feeling safe and at home in the centre, the persona of “The Lost” cherishes the darkness to the light, moisture and the rottenness to the dryness.

According to Braidotti, “the enfleshed intensive or nomadic subject is rather a transversal entity: a folding-in of external influences and a simultaneous unfolding-outwards of affects” (2006, p. 156). For R. S. Thomas, this “enfleshed” (Braidotti, 2006) nomadic subject is described with ‘the poet’ in “Circles” of *Mass for Hard Times*. The opening lines, “Old men looked back, the young/ forward. What did it matter/ in a round world? Love/ and truth keep their place//on the horizon” (Thomas, 2004, p. 173) spatialize the linear temporality by stressing on the flux. The poet as the nomad cannot securely establish an intersubjective relation with “the men” (p. 173) because they only rely on the royal sciences in Deleuze’s words and disregard the poet’s words “as though their main/ hope was the electron” (p. 173).

men crowded a glass  
waiting for it to break  
out into new orbit,  
ignoring the poet  
who, from the rope-trick  
of the language, called down  
like an angel stranded  
somewhere between earth and heaven. (Thomas, 2004, p. 173)

“The rope-trick/ of the language” (p. 173) visualizes how the poet moves towards a cross direction from the one accepted by the settlers of “a glass” (p. 173). The poet as “transversal entity” (p. 173) is positioned in a grey line between earth and heaven by calling into mind the pagan poet Virgil staying in limbo in Dante’s *Divine Comedy*. Since Virgil is not judged within the paradigms of the Christian doctrine, he is left out of punishment. In a similar way, since the nomad cannot be evaluated within the settled norms of the dominant or centred, he is just “ignor[ed]” (p. 173). ‘Cut and restore rope-trick’ spell also signifies the working mechanism of the language of royal science or enunciation. Basically, it refers to the

illusionary connection of language, of which the poet is aware. Instead of circles, it deliberately demonstrates ruptures as holistic entities. As "Circles" delineates, the nomadic persona tries to understand his situatedness within the boundaries of corporeality and reason. Similarly, in "Legend" from *Residues*, 'poet' is described through the persona who retells the stories of Mohammad or Moses who are 'enlightened' in the solitude of the mountain and presents his madness as a favor rather than an impediment. By climbing to the "holy mountain/ thinking to be at dawn/a poet or a dead man, but not mad, not mad: I was that already" (Thomas, 2004, p. 304) he comes across with "the tempter" on the way to home and he offers him "the kingdom of this world" (p. 304) for his poetry and only his "insanity" (p. 304) saves him. Poet as nomad has two options to cope with the symbolic order: either to be dead or mad. In both situations, the imposing order is disrupted and reformulated.

In another poem "Aside," in *Mass for Hard Times*, Thomas sets his argument of cyclical time on the double meaning of 'aside.' The title suggests a literary device, 'aside,' intended only for being heard by us as readers, the universal history of man. 'Aside,' as the adverb of place, also proposes the difference between the royal and nomad sciences with their opposing perception of progression. As Pickering points out, "the royal sciences are integral to the established state, while the nomad sciences sweep in from the steppes to undermine and destabilize any settled order" (2010, p. 155). The opening lines,

Cold beach, solitary  
sea with its monotone  
on the shingle; the ring  
in the rock prohibiting  
the conviction that no one

has been here before. (Thomas, 2004, p. 158)

poeticize the "stumbling block" (Kristeva, 1986, p. 192) of the narratives or language that hinder any access to the memories or plurality by creating its sense of a definite and unique origin. Conversely, the nomadic subject is "a mobile unit in space and time and therefore an enfleshed kind of memory, this subject is not only in process, but is also capable of lasting through sets of discontinuous variations" (Braidotti, 2006, p. 156). But the nomad never denies his intersubjectivity (even if Thomas speaks with death in order to get away from intersubjectivity) and "the ring in the rock" (p. 158) image visualizes such a bond between a mountaineer and the mountain he climbs or a shipman binding his boat to the ring on the rock.

Ring image consolidates or miniaturizes the circles the persona finds as the glimpses of the imaginary resources. He believes “yet wisdom,”

is at our elbow, whispering,  
as at his once: Progress  
is not with machine;  
it is a turning aside,  
a bending over a still pool,  
where the bubbles arise  
from unseen depths, as from truth  
breathing, showing us their roundness  
the roundness of our world. (Thomas, 2004, p. 158)

The above lines suggest the ontological separation between the royal and the nomad sciences. The royal science regards the world as a “knowable place” and its working mechanism can be grasped through a “cognitive” process (Pickering, 2010, p. 157). On the contrary, cybernetics as a nomad science perceives the world as an “unknowable” place and we can only “adapt performatively” (p. 157). Because the royal sciences are reason-based with the assumption of that every entity can be explained within the frame of cause and effect relation, the nomad science is marginalized with the paradigms of the established one. But R. S. Thomas, criticizes the progressive idea of the royal science embodied with ‘machine’ or technology moving on a definite line (beginning from his early poems such as “Cynddylan on a Tractor”), and suggests another progress, the destination of which is not an outward voyage but an inner one, not from predetermined origins but from “unseen depths” (p. 158) and not from the centre but from the threshold. In *Mass for Hard Times*, another poem, “Retired” signifies the alternative notion of progress in “Aside” with the lines “Not to worry myself anymore/ if I am out of step, fallen behind./ Let the space probes continue; I have a different distance to travel” (Thomas, 2004, p. 147).

As Braidotti clarifies, “this sense of limits is extremely important to ensure productive synchronizations [in the poem, roundness of bubble with that of the world] and prevent nihilistic self-destruction. To be active, intensive or nomadic, does not mean that one is limitless” (2006, p. 156). In “Circles” from *No Truce with the Furies*, “astronauts” take the place of the poet in order to experience the sense of the limitless (since “limitless space took them to itself; weightlessness possessed them”) within the limited nature of the body (Thomas, 2004, p. 243). But this feeling of boundlessness does not last long due to the fact



that man is dependent on the machine and the order from which it is nurtured, "their instruments were alerted; a forgotten gravity/ began drawing them down to/ where they had set forth" (p. 243). Their experience enables them to understand that even "infinity" (p. 243) or the limitless is "was round" (p. 243) and destabilizes the teachings of the royal science for a moment. However, the ones waiting for them in the world are not their "wives" or "children" as the symbols of peace and domestic relief, but "the old senators,/ statesmen were lined up in their funereal clothing, ready/ as ever to declare war," (p. 243) as the "Grand Inquisitors" of the existing epistemology. "Funereal clothing" (p. 243) of the administrators visualize the loss of freedom sensed in the infinite.

"Journeys" and "Stations" from *Mass for Hard Times*, subvert the existence of a real starting or ending point. Accordingly, the nomadic subject of "Journeys" is aware of "the deception of platforms/ where the arrivals and departures/ coincide," which are defended through the hidden "knowledge that destinations are the familiarities/ from which the traveller must set out" (Thomas, 2004, p. 152). Since "nomadic politics is a matter of bonding, of coalitions, of interconnections," in Braidotti's words (2011, p. 42), the nomadic persona's awareness of the delusions does not draw him into pessimism but into an existential stance in which he reconciles with "Illusory Arrivals," due to "the only way I had come by going on and on (Thomas, 2004, p. 234). In "Stations," the persona cannot make sense why we keep the hegemony of an illusion with the lines, "there is no hill beyond this one/ we roll our mind to the top/ of, not to take off into/ empty space, nor to be cast back down/ where we began, but to hold the role assigned to us" (Thomas, 2004, p. 140). But Thomas balances this ambivalence in another poem "Bleak Liturgies" by asking "Where to turn," "To whom to appeal" and "Are we our own answer" (p. 184).

### Conclusion

Consequently, "Cynddylan on a Tractor" and "The Empty Church" signify the poet's vacillation between hope and despair. The peasant and church images do not provide relief for the observant eye, which creates a fluidity shattering the stereotyped judgments. But the same images clarify the poet's political stance. Then a new phase starts for the poet. By rejecting its conformity, he takes a radical position against the order imposed by the society. The search for a different voice through the question of man's place in nature and religion leads the poet to the borders of loneliness in which he finds both glimpses of optimism and a poetic voice peculiar to Thomas.

**Altunsoy, Ş (2019). A bad-tempered old man writing from the periphery: thresholds in R.S. Thomas's poems. *Humanitas*, 7(13), 1-21**

R. S. Thomas depicts a nomadic persona in his early poems and the poems from *Mass for Hard Times* and *No Truce with the Furies*. As the titles of the poetry collections suggest, the poet tries to find a mass that would provide relief as the religious ceremonies promise to do for the believers. Since he does not feel himself at home with religion, politics and science, these Furies do not stop haunting him by reminding the indispensable intersubjectivity. Deliberately choosing to be at the margin, the persona walks on the borders trying to find an outlet that would let him out of the stabilized. By discovering the impossibility of such an option, he turns back to the temporality of the order, but he grasps the glimpses of what he yearns for in the “Boundaries” through the flux and reflux,

The country has ebbed over  
the centuries, taking the town with it,  
and now the town welcomes itself back,  
time's castaway floundering amid the jetsam. (Thomas, 2004, p. 258)

### References

- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: towards a materialist theory of becoming*. Bodwin, Cornwall: Polity.
- Braidotti, R. (2006). *Transpositions: on nomadic ethics*. Bodwin, Cornwall: Polity.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia UP.
- Brown, T. (2000). "R. S. Thomas's Elegy for Dylan Thomas." *Review of English Studies*, New Series, 51 (203), 451-455.
- Davis, W. V. (1987). "R. S. Thomas: poet-priest of the apocalyptic mode." *South Central Review*, 4 (4), 92-106.
- Davis, W. V. (2007). *R. S. Thomas, poetry and theology*. Waco, Texas: Baylor UP.
- Due, R. (2007). *Deleuze*. Bodwin, Cornwall: Polity.
- Ewing, J. (1987). Review of the poems of R. S. Thomas by Fayetteville. *South Central Review*, 4 (4), 121-122.
- Garlic, R and Mathias, R. (1984). *Anglo-Welsh poetry 1480-1980*, Chippenham: Poetry Wales.
- Herman, V. (1978). Negativity and language in the religious poetry of R. S. Thomas. *ELH*, 45 (4), 710-731.
- Knapp, J. F. (1971). The poetry of R. S. Thomas. *Twentieth Century Literature*, 17 (1), 1-9.
- Kristeva, J. (1986). Women's time. *The Kristeva Reader*. T. Moi, (Ed). New York: Columbia UP, 187-213.
- Lloyd, D. (1996). Through the Looking Glass: R. S. Thomas's *The Echoes Return Slow* as poetic autobiography. *Twentieth Century Literature*, 42 (2), 438-452.
- McGill, W.J. (2004). *Poets' meeting: George Herbert, R.S. Thomas and the Argument with God*. North Carolina and London: McFarland.
- Pickering, A. (2010). Cybernetics as nomad science. In *Deleuzian Intersections: Science, Technology, Anthropology*. C. B. Jensen, K. Rödje, (Eds). New York and Oxford: Berghahn,
- Ree, S. (1973). The Welsh and the Anglo-Welsh: politics and poetry. *Albion: A Quarterly Journal of British Studies*, 5 (2), 97-106.
- Thomas, R. S. (1978). *Frequencies*. London: Macmillan.

**Altunsoy, Ş (2019). A bad-tempered old man writing from the periphery: thresholds in R.S. Thomas's poems. *Humanitas*, 7(13), 1-21**

Thomas, R. S. (1984). A Peasant. In *Anglo-Welsh Poetry 1480-1980*, R. Garlic and R. Mathias (Eds). Chippenham: Poetry Wales.

Thomas, R. S. (1989). Cynddylan on a Tractor. In *A Choice of Poets: An Anthology of Poets from Wordsworth to the Present Day*. R.P. Hewett (Ed). Surrey: Nelson, 307-308.

Thomas, R. S. (2004). *Collected Later Poems: 1988-2000*. Trowbridge, Wiltshire: Bloodaxe, 2004. Print.

Thomas, W. (2007). R. S. Thomas and modern Welsh poetry. In *The Cambridge Companion to Twentieth Century English Poetry*. N. Corcoran (Ed), New York: Cambridge UP, 159-172.

## FRANÇOIS BOUCHER’NİN ESERLERİNDE ÇİN KÜLTÜRÜNÜN ETKİSİ\*

Meliha YILMAZ<sup>1</sup>

Cihan CANBOLAT<sup>2</sup>

### Öz

Chinoiserie, 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren başlayan resimden tekstile, mobilyadan iç dekorasyona kadar etkili bir üsluptur. Chinoiserie’nin en belirgin dönemlerinden biri olan Rokoko birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bu sanatçılardan biri olan François Boucher chinoiserie etkisiyle Çin’in sanat ve kültür anlayışını yansıtan eserler üretmiştir. Bu amaçla bu çalışmada François Boucher’in Çin Sanat’ından nasıl etkilendiği ve bu doğrultuda Çin sanatı ve kültür anlayışının sanat eserlerine nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Araştırmada veri toplamak amacıyla geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Literatür taramaları sonucunda François Boucher’in Chinoiserie etkili 10 eseri incelenmiştir. Sanatçının Chinoiserie etkili eserlerinde Çin’e özgü figürler, mavi-beyaz porselenler, Çin tapınakları gibi öğelerin yanında, Çin kültüründe bulunan kıvrık çatılı küçük köşkler, yakıcı havadan korunmak için kullanılan şemsiye gibi unsurlara yer verdiği görülmüştür.

**Anahtar Sözcükler:** Resim sanatı, Rokoko, Çin sanatı, Chinoiserie, François Boucher.

## INFLUENCE OF CHINESE CULTURE ON FRANCOIS BOUCHER'S WORKS

### Abstract

Chinoiserie is an eighteenth-century style ranging from painting to textile, furniture to interior decoration, and so on. Rokoko, one of chinoiserie’s most prominent periods, influenced many artists. Among these artists, François Boucher produced works reflecting China's views of art and culture. The present study investigates the ways in which François Boucher was influenced by Chinese art and how the understanding of

\* Bu çalışma 27-29 Haziran 2018 tarihinde Makedonya Ohrid’te gerçekleştirilen III. Uluslararası Doğunun Batısı Batının Doğusu Konferansı’nda bildiri olarak sunulmuş ve özet bildiri olarak yayımlanmıştır.

<sup>1</sup> Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı. Ankara, Türkiye, mel.yilmaz0637@gmail.com

<sup>2</sup> Arş. Gör., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü. Kastamonu, Türkiye, cihancanbolat@kastamonu.edu.tr

Chinese art and culture was reflected in the works of art. A comprehensive literature survey was carried out in order to collect data. As a result of literature surveys, 10 influential Chinoiserie works by François Boucher were studied. Chinese-specific figures, clothing, blue-white porcelain, pagod, Chinese temples, as well as the Chinese culture of the small pavilions with curved roofs, garden huts, used for protection from burning air as well as elements such as umbrella can be seen in the artist's influential works of Chinoiserie. François Boucher took the elements of his culture to China and combined them with his own unique touch.

**Keywords:** Painting art, Rococo, Chinese art, Chinoiserie, François Boucher.

### **Giriş**

Avrupa'nın Doğu ile ticaretinin oldukça eskilere dayanan bir geçmişi bulunmaktadır. Bu ticaret sadece ekonomik boyutta kalmamış, bilgi, teknik ve kültür alışverişi şeklinde gerçekleşmiştir. Doğu, Avrupa için gizemli, keşfedilmesi gereken bir yer olmuştur. Doğu ülkelerinin gizemi ve oradan getirilen ürünler Avrupa dekoratif sanatlarını zaman zaman etkilemiş ve 18. yüzyıl başlarında resimden, duvar kağıdına, seramikten tekstile ve iç dekorasyona kadar etkisi görülen “Chinoiserie” adı verilen bir modanın gelişmesini sağlamıştır.

Chinoiserie literatürde şu şekillerde tanımlanmıştır:

“Çin motiflerinin bol kullanıldığı 18. yüzyıl Avrupa dekorasyon stili (URL-1). Fransızca’da Chinoiserie “Çin işi biblo; karışık garip iş” (URL-2). Pala’ya göre Chinoiserie; “Avrupa Sanatında 18. yüzyıldan başlayarak yaygınlaşan, Çin sanatına öykünen bir akım ve bu akımın çizgisi doğrultusunda oluşturulmuş sanat ürünleridir” (Çalışıcı Pala, 2015, s.21).

Avrupa’da Chinoiserie modasının oluşmasında ilk adım küresel pazardır. Portekizli kaşif Vasco da Gama'nın Hindistan seferi ile Doğu’dan getirdiği mavi- beyaz renkteki Çin porselenleri, Avrupalılar için çok önemli olmuştur. XIV. yüzyıldan itibaren Avrupa’ya ihraç edilen mavi- beyaz porselenlerin XVIII. yüzyıla kadar Avrupa’da üretilmemesi talebin artmasına sebep olmuş ve mavi-beyaz renkteki porselenler popüler hale gelmiştir (Yıldırım ve Erdem İşmal, 2010). Diğer bir görüşe göre; mavi beyaz porselenlerin Avrupa’ya yayılmasında Hollandalıların etkisi olmuştur. Hollandalıların 1603’te Portekizliler karşısında elde ettikleri denizcilik başarıları sonucunda ellerine büyük miktarda Çin yapımı mavi-beyaz porselen geçmiştir. Bu dönemin porseleni hala Hollanda’da “Kraak porselen” olarak geçmektedir. Kraak porselen “okyanus seferlerine çıkan gemilerle taşınan porselen” anlamını taşımaktadır.

Bu porselenlerin satışına başlayan Amsterdam, porselen ticaretini dünyanın dört bir yanına yayarak porselen ticaretinde payını geliştirmiştir (Pera Müzesi, 2009, s.16).

“The Great Encounter of China and the West (Çin ve Batı Büyük Karşılaşma)” adlı kitabında Mungello (2009), Avrupa’da Çin kültürünün yükselişi için diğer desteğin Jesuit (Cizvit) misyonerlerinden geldiğini ifade etmiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısında, Fransız misyonerleri olan Cizvitler Avrupa’ya Çin ile ilgili bilgi sağlamak için liderlik yapmışlardır. Cizvit misyonerleri gayretli bir şekilde Çin diline ve edebi klasiklerine çalışmış, böylelikle Çin halk kültürünü ve sosyal geleneklerini öğrenmişlerdir. Çin halkından olan edebiyatçılar ile çok yakın ilişki içine girmişlerdir. Cizvitler Çin’de doğrudan tecrübe edinerek, Çin halkının felsefeleri, tarihleri, yerel dinleri ve sosyal hayatları ile ilgili görseller ve yazıları içeren bilgiler toplamışlardır. Ayrıca Çin’in en önemli ideolojilerinden biri olan konfüçyüsçülüğün fikirlerini de değerlendirmişlerdir. Bu bilgileri Avrupa’ya yazılı mektuplarda Avrupalı meslektaşları aracılığı ile iletmış ve Avrupa’daki Cizvitler, bu bilgileri teslim alarak yayımlamışlardır (akt. Chang, 2009).

Cizvitler’in amacı, Roma’daki Katolik yetkililerin gözüne girmek için Çin halkı adına olumlu bir bakış açısı yaratmak, kendilerine mali destek sağlamak ve Çin’de vaaz vermeye devam etmek için izin alabilmektir. Cizvitler’in bu düşüncesi, Çin klasiklerinin, Çin temalı oyunların ve Çin üzerine olan seyahat günlüklerinin Fransa’da hızlı bir şekilde yayılmasını ve Fransa’da ilham kaynağı haline gelmesini sağlamıştır (Dayis, 1992, s.16).

“Dictionnaire philosophique” adlı kitabında Fransız yazar ve filozof Voltaire (1764), Çin halkını yüceltmış ve sıkı sıkıya bağlı oldukları değerleri için övmüştür. Voltaire, Çin’in Fransa için uygun bir model olduğunu iddia etmiştir. Voltaire’nin Çin ile ilgili bu düşünceleri, Fransa’nın Çin’e karşı olumlu bir bakış açısı yaratmasını sağlamıştır (akt. Chang, 2010).

Voltaire’in Çin’i metheden yorumları, Cizvitlerin Fransa’da yayımladığı bilgiler Avrupalı sanatçılar ve yazarlar için bir ilham kaynağı olmuştur. Yazarlar Çinlilerin yaşamlarını, giysilerini, ev eşyalarını konu alan seyahat günlükleri yazarken, sanatçılar Çin’i kendi kavramları ile şekillendirerek eserlerini üretmişlerdir.

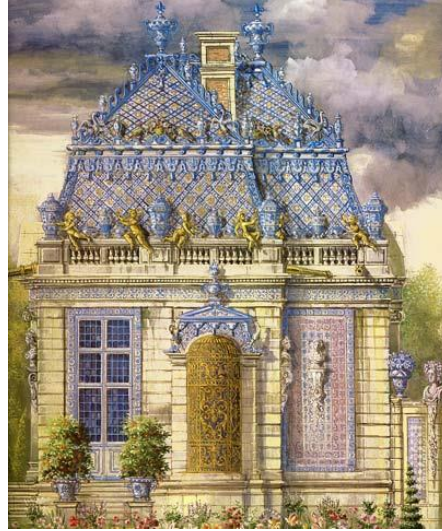
### **Rokoko ve Chinoiserie**

Avrupa dekoratif sanatı olarak bilinen, eğlence ve zevkin ön plana çıktığı Rokoko, 1720-1760 yılları arasında yaygınlaşmış ve Chinoiserie etkisindeki ürünlerin gelişmesine uygun bir ortam hazırlamıştır.

Rokoko “XVIII. yüzyıl başları Fransız aristokrasisinin zevklerini yansıtan, Barok döneminin aşırı kaba ve ağır zevkenden sonra ortaya çıkan seçkin, renkli, zarif ve ince bir

süslemedir” (Gombrich, 2013, s.455). Rokoko Dönemi süsleme anlayışını anlatsa da Fransa’da başka isimlerle tanınmakta Louis üslupları olarak gösterilmektedir. Fransa’nın bundan önceki sanatı da XIV. Louis üslubu olarak sanat tarihine geçmiştir. Bunun gibi rejans “Regence” adı verilen döneme, XV. Louis üslubu (1723-1774) denilmektedir (Turani, 2015, s. 488).

“XVIII. yüzyıl “Saray”ının öncülük ettiği Rokoko üslubu sarayların iç düzenlemesini yeniden ele almış, salonlar, özel odalar, bekleme odaları, yatak odalarının yeni düzeni incelik fantezi dolu bir dekorun oluşumu beraberinde getirmiştir. Rokoko’nun kaynağı Barok dönemidir. Ancak Barok dinsel kaynaklı bir mimaridir, Rokoko din dışıdır. Barok’un yüksek kabartmalara olanak sağlayan, geniş hacimler gerektiren iç bükey-dış bükey biçimlere karşı, Rokoko bezeme, küçük boyutlu mekanlara uygun olarak, duvar ve tavanlarda alçak kabartmalar kullanılmıştır. Rokoko günlük yaşama girmiş, mobilyadan duvar halısına, kumaş desenlerine, kuyumculuğa ve giysilere kadar her türlü eşyaya uygulanan bir üslup olmuştur” (Germaner, 1996, s. 29).



Şekil 1. Fransa Kralı XIV. Louis tarafından 1670’te yaptırılan porselen köşk

Rokoko Dönemi’nde resim sanatının başlıca konuları açık hava eğlenceleri, av partileri, gezintiler, piknik olmuştur. Saray ve çevresi doğadan öylesine uzaklaşmıştır ki özlemine bu tür resimlerle gidermektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s.146).

Şiirsel ve duygusal konuların yanında aşk oyunları ile ilgili sayısız büyük bir neşe içinde resimlenmiştir. Aşk eğlencesi ‘*Fetes galantes*’ Rokoko’nun baş konusudur. *Fetes galantes*’in yaratıcısı Antoine Watteau, erotik motifleri resimden grafik sanatlara ve endüstriyel sanatların tümüne aktaran bir üslup oluşturmuştur (Gölünü, 2006, s.29).



Böyle bir oluşum içinde doğan Chinoiserie de tıpkı Rokoko gibi birçok alanda uygulanan bir moda olmuştur. Bu durum Chinoiserie'nin gelişimini hızlandırmış ve Avrupa'da yayılmasını sağlamıştır.

Rokoko ve Chinoiserie, duygu ve düşüncelerle 18. yüzyılın merkezinde olan iki üslup olmuş ve kostümden dekorasyona kadar uygulanmıştır. Her iki üslubun oldukça maliyetli ve uzmanlık çok az olduğu söylenebilir (Mayor, 1941, s.111).

Chinoiserie; konturlanmış dallar, çiçeklenmiş bambular, kuşlarla tamamlanmış vazoların yanında Çin kültüründe yer alan kıvrık çatılı küçük köşkler veya bahçe kulübeli, tapınaklar, yakıcı havadan korunmak için şemsiyeler, Çin figürleri gibi unsurların kullanıldığı bir moda olmuştur. 1740-1760 yılları arasında zirveye ulaşan Chinoiserie, 18. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da her yere yayılan Rokoko Dönemi'nin bir parçası oldu ve bu dönemin sanatçıları etkilemiştir.

Rokoko döneminin önemli ressamlarından François Boucher (1703-1770), Rokoko Dönemi Fransız sosyetesinin ressamı olmuştur. Fransız bir kumaş desinatörünün oğlu olan François Boucher küçük yaşta resim eğitimine başlamıştır. Özel bir koleksiyoncu ile İtalya'ya giderek orada dört yıl kalmıştır. İtalya'dan döndükten sonra kitap ressamı ve gravürü olarak çalışmıştır (Atasoy, 1985, s.182).

Rokoko dünyasının son derece uçuk ve aydınlık renkli sanatçısı Boucher eserlerinde burjuvazi konuları seçmiş ve sıcak tonlarda çalışmıştır. İpek kumaşlara desenler çizerek dönemin son derece gözde "Chinoiserie"lerinin yaratıcısı olmuştur (Conti, 1978, s.55).



Şekil 2. Chinoiserie örneği Royale de Beauvais İmalatı Halı, Özel Koleksiyon (Jaryy, 1981).

Boucher Çin'in sanat ve kültür anlayışını, Fransız üslup anlayışı üzerine inşa etmiştir. Cizvitlerin Çin ile ilgili olan yayımladıkları raporlar, seyahat günlükleri ve Voltaire gibi

aydınların Çin'i metheden yorumları Boucher'e bir ilham kaynağı olmuş, Boucher'in Çin'i hayalinde canlandırmasına yardım etmiştir.

François Boucher, 1740'tan 1760'a kadar kendisini Chinoiserie'ye adanmıştır. Boucher'in Çin'den esinlenerek yaptığı eserler hızlı bir şekilde Fransa'ya yayılarak popüler bir hale gelmiştir. Boucher'in Chinoiserie'leri sadece resim ve gravürle sınırlı kalmamış aynı zamanda duvar kilimine de yansıtılmıştır. Sanatçının Chinoiserie'lerinde Çin kültüründe görülebilecek bahçe küllübeleri, Çin tapınakları, güneş şemsiyeleri, paravanlar ile Çin figürleri ve kıyafetleri, kafası kazıtılmış figürler görmek mümkündür.

Bu çalışmanın amacı Francois Boucher'in eserlerinde Chinoiserie etkisini incelenmektedir. Bu amaç doğrultusunda Boucher'in Çin'in sanatı ve kültür anlayışından nasıl etkilendiği ve sanat eserlerini nasıl şekillendirdiği araştırılmıştır. Konumuz itibariyle incelediğimiz 10 eserde yer alan Çin sanat ve kültür anlayışı anlatılacak olursa ilk çalışma sanatçının "Le Dejeuner" isimli eseridir.



Şekil 3. Le Dejeuner, TÜYB, 81.5x65.5cm, 1739, Louvre Müzesi, Paris

1739 tarihinde resmedilen Le Dejeuner isimli eser, Boucher'in misafir odasının köşesinde ailesi ile samimi bir öğle yemeğini göstermektedir. Resimde mutluluğu ve iyi şansını temsil eden Çin tanrısı "Pagod" ile yine Doğu'ya özgü bir çaydanlık rafta durmaktadır. Boucher'in ailesi çay servisi ile küçük lake bir masanın etrafını sarmaktadırlar. Rafın üzerindeki pagod, çay servisleri ve lake masa, Doğu'ya özgü objeleri hatırlatmaktadır.



Şekil 4. La Toilette, TÜYB, 52.5x66.5cm, 1742, Thyssen- Bornemisza Koleksiyonu, Madrid

1742`de resmedilen “La Toilette” isimli eser, yatak odasında bayan bir hizmetçi ile jartiyerini bağlayan bir hanımefendiyi göstermektedir. Oda, Uzak Doğu eşyaları ile doldurulmuştur. Hanımefendinin yanında küçük bir masa üzerinde Çin`e özgü çay seti yer almaktadır. Yerde bir yelpaze bulunmaktadır. Oturan hanımefendinin arkasında yer alan paravan, çiçekler ve kuşlardan oluşan bir tasarım ile süslenmiştir. Eberhard`a göre; saksâğan kuşu, bambu ve erik çiçeklerinden oluşan bu motif Çin`de dostluk işaretleri ve mutluluk habercileri olarak tanımlanmaktadır (2000, s.38).

François Boucher`in Chinoiserie etkisinde, farklı temaları içeren gravürleri bulunmaktadır. Bu gravürlerin ortak özelliği figürlerin resmin tam merkezinde kırsal bir alanda ayakta ya da oturarak resmedilmeleridir.



Şekil 5. Tao Kou on Religieuse de Tau, Gravür,1731 The British Museum, Londra



Şekil 6. Femme du Royaume de Nepal, Gravür, 1731, The British Museum, Londra

Boucher'ın eserinde, Şekil 5'te figür kırsal bir alanda toprak bir tepede oturmaktadır. Kadın figür, Çin'e özgü bir kıyafet giymiş ve sol elinde Çin'in sembolü olan kelebek şeklinde bir yelpaze tutmaktadır. Arkasında kabarık ağaçlar ve bir köprü vardır. Ön planda bulunan bazı bitkilerin yakınında, çimlerin üzerinde bir def yer almaktadır. Şekil 6'da figür kırsal bir alanda toprak bir tepede kurumuş bir ağaca yaslanmış ve ayakta durmaktadır. Figür, Çin kültüründe sıkça rastlayabileceğimiz belinden bağlamalı bir kıyafet giymiştir. Arka planda Çin tapınağı Pagoda yer almaktadır.



Şekil 7. I Geng ou Medecin Chinois, Gravür, 1731, The British Museum, Londra

François Boucher, çimlerin üzerinde yarı oturur bir biçimde figürü resmetmiştir. Bıyıklı ve saçlı kazıtılmış bu figür, bir sabahlık giymiştir ve kafası sola doğru dönmüştür. Adamın arkasında sağ tarafa eğilmiş bir ağaç ve arkada Çin'in belirgin özelliği olan bir budist tapınağı vardır.



Şekil 8. Recueil de diverses chinoises du Cabinet de Fr. Boucher peintre du Roi, Gravür,  
1738 -1745, The Metropolitan Museum, New York



Şekil 9. Recueil de diverses chinoises du Cabinet de Fr. Boucher peintre du Roi, Gravür  
1738 -1745, The Metropolitan Museum, New York

Boucher'in bu eserinde (Şekil 8) anka kuşu, çam ve bamboo ağaçları ile etrafı sarılmış genç bir kadın omzunda tahta bir sepetle ayakta durmaktadır. Bu genç kadının saçını bağlama şekli, saçlarını tutturduğu çubuklar ve üzerindeki kıyafetler Çin'i hatırlatmaktadır. Çin simgeleri sözlüğüne göre, anka kuşunun vücudu beş insan vasfını simgeler. Başı erdemi, kanatlar sorumluluğu, sırtı doğru davranışı, göğsü merhameti, midesi ise güvenirliliği yansıtan bu hayvan Çin'in kuzeybatısında sevdalı bir erkeği anlatır (Eberhard, 2000, s.35) Yine eserde görülen çam, bamboo ve erik ağacı Konfüçyüs öğretilerinde geçen, samimiyeti, sadakati ve deneyimi anlatan simgelerdendir.

Şekil 9'da Boucher'ın resmettiği yaşlı adam figürü kıyafetiyle ve sakallarıyla Çin'e özgü bir figürdür. Elinde bulunan bitki Çin'de *fo-şu* adı verilen "Buda eli meyvesi"dir. Turunçgile benzeyen bu meyve güzel kokması sebebiyle odalarda saklanan ancak yenmeyen bir bitkidir. Çin'de bu meyve birçok oğul, çok mutluluk ve uzun ömrü simgelemektedir (Eberhard, 2000, s.70).



Şekil 10. Festin de l'empereur de Chine, TÜYB, 40x64 cm, 1742, Musee des Beaux,  
Besançon

François Boucher bu eserinde, Çin imparatorunun pikniğini sunmaktadır. İmparator ve kraliçe/cariyesi köprünün üzerinde süslü bir şemsiye altında bulunmaktadır. Onların arasındaki masa bir örtü ile kaplıdır ve masanın üzerinde bir tavus kuşu yer almaktadır. Çin simgeleri sözlüğüne göre tavus kuşu saygınlığı, güvenilirliği temsil eden kötülükleri uzaklaştıran bir anlama sahiptir. Çin kültüründe tavus kuşu güzel bir kadın gördüğünde dans eder (Eberhard, 2000, s.295). Kafaları kazıtılmış topuzlu iki çocuk çadırın önünde oynamaktadır. Bu saç şekli Çin çocukları arasında yaygındır ve Çin'den ithal edilen mavi beyaz porselenlerin üzerinde sık sık temsil edilmiştir.



Şekil 11. La Danse Chinoise, TÜYB, 300x570cm, 1742, Musee des Beaux Arts, Besançon

Boucher'ın "La Danse Chinoise" eseri, palmiye ağaçları, yemyeşil bitki örtüsü ve binalar ile çevrili bir alanda dans eden ve şarkı söyleyen bir grup insanı sunmaktadır. Soylu ya da yüksek tabakayı temsil eden bir adam yüksekçe bir düzlemde oturmaktadır. İnsanlar bu adamın önünde dans etmekte ve enstrümanlarını çalmaktadırlar. Şapka takan ve bir sabahlık giyen bu figür, sol elinde yuvarlak bir yelpaze tutmaktadır ve dans eden insanları izlemektedir. Oturan adamın sol tarafında bir kadın üçgen bir zil çalarken, sol tarafında bir kadın Çin'e özgü bir çalgı olan sanxian enstrümanını çalmaktadırlar. Kafası kazıtılmış küçük bir çocuk çubuk şeklinde zilleri çalmaktadır. Resmin sağında dikkatini müziğe vermiş, dans eden, ellerini kaldıran beş kişilik bir grup insan vardır. Bu figürlere bakıldığında saç şekillerinin ve kostümlerinin Çin'e özgü olduğu görülebilir. Bu grubun tam ortasında dans eden adam Çin'e özgü bir şapka takmıştır.



Şekil 12. The Chinese Fishing Party, Halı, 1742.

Boucher'in "The Chinese Fishing Party" adlı eserinde tepelik bir alanda yaşlı adam elinde bir olta tutmaktadır. Hemen sağında yer alan kadın figür yaşlı adamın üzerine yaslanmaktadır. Figürün üzerinde Çin kültürüne özgü bir sabahlık bulunmaktadır. Saçını Çin'e özgü bir çubukla tutturmuştur. Yaşlı adamın hemen yanında bulunan kafası kazıtılmış çocuk figürü, elindeki şemsiyeyi yaşlı adamın ve kadın figürünün üzerine tutmaktadır. Fhen-shen adında bir öykü kitabından alınan bir efsaneye göre, Çin'de Zhou Hanedanı'nın ilk imparatoru bilgili bir danışman ararken, nehir kıyısında balık tutan çok sade giyimli bir yaşlı adam görmüştür. Bu, Jiang Ze-ya'dır (diğer ismiyle Jiang Tai-gung) ve hep bu haliyle tasvir edildiği söylenir. Geleceğin imparatoru bu yaşlı adamı alır ve yıkılmakta olan Shang Hanedanı'na karşı baş strateji uzmanı olarak görevlendirir (Eberhard, 2000, s.233). Boucher de bu eserini yaparken Çin'deki bu efsaneden esinlenmiş olabilir.

### **Sonuç**

Çin sanatı ve kültürünü Fransız üslup anlayışı üzerine inşa eden François Boucher'in eserlerini incelediğimiz bu araştırma sonucunda;

Uzakdoğu ile Avrupa arasındaki ticari ve kültürel alışveriş 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren Chinoiserie modasının oluşmasını sağlamıştır. Uzak Doğu'nun keşfi ve oradan getirilen mavi-beyaz renkteki porselenler, Avrupalıların ilgisini çekmiş ve Çin Sanatı'nın Rokoko Dönemi Avrupa resmini üslupsal ve tematik olarak etkilemesine neden olmuştur.

Rokoko döneminde Chinoiserie etkisi belirgin bir biçimde gözlenmektedir. Rokoko Chinoiserie'nin gelişmesine zemin hazırlayan bir dönem olmuştur. François Boucher 1740'tan 1760'a kadar kendisini Chinoiserie'ye adanmıştır. Sanatçı, Çin sanatı ve kültürünü, Fransız üslup anlayışı üzerine inşa etmiş ve bunu sanatına yansıtmıştır. Cizvitlerin Çin ile ilgili olan yayımladıkları raporlar, seyahat günlükleri ve Voltaire gibi aydınların Çin'i metheden yorumları Boucher'e bir ilham kaynağı olmuştur.

Boucher'in Chinoiserie etkili eserlerinde Çin pikniği, Çin dansı, balık avı gibi konuları işlemiştir. Gravürlerinde ise kırsal bir alanda Çin'e özgü figürleri oturmuş ya da ayakta resmin merkezinde yer alacak biçimde resmetmiştir.

François Boucher eserlerinde Çin'e özgü figürler, kıyafetler, yelpaze, mavi-beyaz porselenler, pagod, Çin tapınakları gibi öğelerin yanında, Çin'de kültüründe bulunan kıvrık çatılı küçük köşkler, bahçe kulübeleri, yakıcı havadan korunmak için şemsiye gibi unsurlara yer vermiştir. Boucher Çin'e özgü bu unsurları almış ve kendi özgün dokunuşlarıyla birleştirmiştir. Boucher'in Chinoiserie'leri sadece resim ve gravüre yansımamış aynı zamanda duvar kiliminde de yer almıştır.



### Kaynakça

- Atasoy, N. (1985). *17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa Sanatı*. (2. Baskı). İstanbul: Dilek.
- Chang, A. (2010). *François Boucher and his Chinoiserie*. (Published Master Thesis). Kansas City.
- Çalışıcı Pala, İ. (2015). Bazı belge ve tanımlarla "Çini" kelimesinin değerlendirilmesi. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), 11-24.
- Dayis, W. (1992). *China, the confucian ideal, and the European age of enlightenment in Ching and oxtoby, discovering China: European interpretations in the enlightenment*. New York: University of Rochester Press.
- Eberhard, W. (2000). *Çin simgeleri sözlüğü/ Çin hayatı ve düşüncesinde gizli simgeler*. (A. Kazancıgil, A. Bereket, Çev.). İstanbul: Kocabalacı. (Orijinal çalışma basım tarihi 1986).
- Germaner, S. (1996). *XVIII. Yüzyıl Avrupa resmi anlatımı biçimlendiren etmenler*. İstanbul: Kocabalacı.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1950)
- Hauser, A. (2006) *Sanatın toplumsal tarihi*. (Y. Gönülü, Çev.). Ankara: Deniz. (Orijinal çalışma basım tarihi 1951)
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum süreci içinde sanat tarihi*. (4. Baskı) İstanbul: İnkılap.
- Jarry, M. (1981). *Chinoiserie Chinese influence on European decorative art 17th and 18th century*. New York: The Vendome Press.
- Pera Müzesi (2009). *Victoria ve Albert Müzesi'nden dünya seramiğinin başyapıtları*. İstanbul: Kolektif.
- Turani, A. (2015). *Dünya sanat tarihi*. (19. Basım). İstanbul: Remzi.
- URL-1 Chinoiserie. (t.b). *Zargan*. <http://www.zargan.com/tr/q/chinoiserie-ceviri-nedir>
- URL-2 Chinoiserie. (t.b). *Fransızca Sözlük*. <http://www.fransizcasozluk.net/chinoiserie.htm>
- Yıldırım, L., İşmal Erden, Ö. (2011). Avrupa dekoratif sanatlarındaki Chinoiserie etkisinin tekstil baskıcılığındaki yansımaları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (3), 31-36. 10.10.2017, [dergipark.gov.tr/article-file/203679](http://dergipark.gov.tr/article-file/203679).

## Resim

Boucher, F. (1670). Fransa kralı 14. Louis tarafından 1670'te yaptırılan Porselen Köşk [Şekil 1]. <http://720plan.ovh.net/~jardinsd/Trianon/Pages/Peristyle/Images/Porcelaine-1.jpg>

Boucher, F. (1670). Chinoiserie örneği Royal de Beauvais İmalatı Halı, Özel Koleksiyon [Şekil 2]. Jarry, M. (1981). *Chinoiserie Chinese influence on European decorative art 17th and 18th century*. New York: The Vendome Press.

Boucher, F. (1739). Le Dejeuner [Şekil 3]. <https://uploads1.wikiart.org/images/francois-boucher/breakfast-1739.jpg>

Boucher, F. (1742). La Toilette [Şekil 4]. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/1742\\_Boucher\\_La\\_Toilette\\_anagoria.JPG/1265px1742\\_Boucher\\_La\\_Toilette\\_anagoria](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/1742_Boucher_La_Toilette_anagoria.JPG/1265px1742_Boucher_La_Toilette_anagoria)

Boucher, F. (1731). Tao Kou on Religiuse de [Şekil 5]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69514302/f1.highres>

Boucher, F. (1731). Femme du Royaume de Nepal [Şekil 6]. <https://content.ngv.vic.gov.au/retrieve.php?size=1280&type=image&vernonID=34225>

Boucher, F. (1731). I Geng ou Medecin Chinois [Şekil 7]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951420p/f1.highres>

Boucher, F. (1738- 1745). Etching, from Recueil de diverses chinoises du Cabinet de Fr. Boucher peintre du Roi [Şekil 8]. <https://images.metmuseum.org/CRDImages/x/dp/original/DP139116.jpg>

Boucher, F. (1738-1745). Etching, from Recueil de diverses chinoises du Cabinet de Fr. Boucher peintre du Roi [Şekil 9]. <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP139115.jpg>

Boucher, F. (1742). Festin de l'empereur de Chine [Şekil 10]. <http://www.mbaa.besancon.fr/wp-content/uploads/2013/01/D-843-1-2.jpg>

Boucher, F. (1742). La Danse Chinoise [Şekil 11]. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/LaDanse\\_chinoise\\_by\\_François\\_Boucher.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/LaDanse_chinoise_by_François_Boucher.jpg)

## GETTIER PROBLEMİ BAĞLAMINDA EPİSTEMİK GEREKÇELENİRME ANLAYIŞININ KRİTİĞİ\*

Gülümser DURHAN<sup>1</sup>

### Öz

Kesin bilginin imkânı sorunu, geleneksel epistemolojide bilgi konusundaki tartışmaların zeminini oluşturmaktadır. Kimi, kesin bilginin imkânını savunurken; kimi, kesin bilgiye ulaşmanın imkânsız olduğu düşüncesiyle epistemolojide şüpheci tartışmalara vesile olmuşlardır. Ancak çağdaş epistemolojide bu anlayış yerini, gerekçelendirme sorununa bırakmıştır ve bilginin koşulu, *inanç*, *doğruluk* ve *gerekçelendirmeye* bağlı kılınmıştır. Gettier bu koşullardan, kesin bilginin elde edilemeyeceğini savunur ve gerekçelendirilmiş doğru inanç bilgi midir sorunsalı üzerinden düşüncelerine açıklık kazandırır. Ona göre, gerekçelendirme, bilgi için yetersizdir ve gerekçelendirilmiş olduğu düşünülen hallerde bile yanılabilirlik ihtimali ve rastlantısal durumlar olabilir. O halde çağdaş epistemolojinin merkezi problemi, doğru inancın bilgiye nasıl dönüşeceği, ne ölçüde gerekçelendirilebileceği ve gerekçelendirme yöntemlerinin bilgi de yanılma ihtimalini bütün olası durumlar için ortadan kaldırıp kaldıramayacağı düşüncesidir. Bu doğrultuda amacımız, Gettier düşüncesinde epistemik gerekçelendirmenin gerek ve yeterliliğinin mantıksal analizini yapmak ve bütün olası durumlar için bilgide yanılabilirliğin bütünüyle ortadan kaldırılmasının olanaklılığını tartışmaktır.

*Anahtar Sözcükler:* Epistemoloji, gerekçelendirme, inanç, mantık, Gettier

### THE CRITICALITY OF EPISTEMIC JUSTIFICATION IN THE CONTEXT OF THE GETTIER PROBLEM

#### Abstract

The question of the possibilities of certain knowledge forms the basis of discussions on knowledge in traditional epistemology. Some have been instrumental in sceptical discussions in epistemology, with the idea that certain information is possible and impossible. However, the condition of knowledge in contemporary epistemology is

\* Bu çalışma 9-11 Mart 2018 tarihinde Mardin’de gerçekleştirilen İKSAD 1.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi’nde sunulan “Epistemik Gerekçelendirme Anlayışının Gettier Problemi Bağlamında Mantıksal Analizi” adlı yayınlanmamış bildirin genişletilmesiyle hazırlanmıştır.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, g.durhan@alparslan.edu.tr

linked to faith, truth and justification. Gettier argues that certain knowledge cannot be obtained from these conditions. According to him, justification is insufficient for knowledge and there may be fallibility even in justified cases. Then the central problem of contemporary epistemology is the idea that how the right belief is transformed into knowledge and the justification methods cannot remove the possibility of misinformation from all sides for all possible situations. Our aim is to discuss the adequacy of epistemic justification in Gettier's thinking and the possibility of eliminating the fallibility in knowledge for all possible situations.

**Keywords:** Epistemology, justification, belief, logic, Gettier

### **Giriş**

Bilgi, haklılaştırılmış veya lehinde birtakım gerekçelendirilmelere sahip olan inanç olarak ele alınabilir. Bu noktada gerekçelendirme de bir önermenin bilinebilmesinin ön koşulu olarak görülebilir. Bu argümanları destekler mahiyette Ayer gerekçelendirmeyi, bir ifadenin kesinliğini sağlayan gerekli koşul (Ayer, 1956, s. 31) olarak değerlendirir. Yine H. Putnam, eğer hakikati elde etme durumundan gerekçelendirme koşulunu çıkarırsak ortaya koyulan düşünceler kuru güdültüden, boş sözden öte bir şey olmaz (Putnam, 2000, s. 314) diyerek, gerekçelendirmenin doğru ile yanlış ayırt etme noktasında vazgeçilemez ölçüt olduğunu öne sürmektedir. Dolayısıyla bu durumda gerekçelendirme, bir düşüncenin sağlamlaştırılması olmaktadır ve sağlamlaştırılmış yargı muhatabına doğru bilgi olma inancını yüklemektedir.

Bu bağlamda inancı tanımlarsak; inanç, “doğruluğuyla ilgili kesin veriler bulunmamasına rağmen, doğruluğu lehinde belirli dayanaklar olan bir önermenin doğru olduğunu düşünme ya da savunma; kesin bilgiden daha zayıf, temelsiz sanıdan daha güçlü bilgi parçası” (Tanrıverdi, 2012, s. 7) olarak ele alınmaktadır. O halde bir fikre inanmaksızın onu bilgi olarak savunmak, bilgide güvensizliği, dolayısıyla septisizme yol açmaktadır. Bu noktada inanç, bir düşüncenin doğruluğuna kanaat getirme anlamında, bilginin bir unsuru olduğu görülmektedir.

Doğruluk ise, genel anlamda yargının nesnesine uygunluğu ya da nesnesiyle uygunluk taşıyan yargı doğrudur (Tepe, 2016, s. 206) şeklinde ifade edilir. O halde doğruluk özneye ilişkindir; öznenin olmadığı yerde bir doğruluk ya da yanlışlıktan söz etmek mümkün değildir. Yalnız buradaki uygunluk, Gettier problemi bağlamında sadece söylenilenin nesnesine tekabül etmesi değildir. Aynı zamanda o sözün, doğru olduğunu gösteren gerekçelerle de uygunluk sağlaması gerekmektedir. Söz gelimi "bu ağaç, elma ağacıdır" sözünün gerçekten elma ağacına işaret etmesi doğrudur. Bu düşünce doğrudan elde edilir. Ancak bazen bazı

düşünceleri doğrudan kavrayamayız; dolaylı olarak bir düşüncenin doğruluğuna kanaat getiririz ki bu da ortaya konan gerekçelerle mümkündür. Söz gelimi, Ayşe Ali'nin yemek haneye gittiğini görmüştür ve yemekhanede ise çorba dışında başka yiyecek olmadığını öğrenmiştir. Bu nedenlerden yola çıkarak "Ali çorba içmiştir" inancına sahiptir. Dolayısıyla bu ifadenin doğruluğu da bu tarz nedenlerle sağlanmaktadır. O halde doğruluk ile inanç arasında bir ilişki söz konudur: İnanç sahibi özne, bir düşünceye, doğru olduğunu düşündüğü için inanır ve onun doğru olduğunu düşündürtecek haklı gerekçeleri vardır. Bu durumda inancın oluşması, düşüncenin doğru olduğu anlayışını gerektirir. O halde doğruluk şu şekildedir:

Ayşe inanıyor ki Ali çorba içmiştir.

Ali çorba içmiştir.

O halde Ayşe'nin Ali'nin çorba içtiğine inanması için nedenleri vardır.

Ya da bu düşünceyi sembolik olarak ifade edersek;

A inanıyor ki P'dir.

P doğrudur.

O halde A'nın P olduğuna inanması için nedenleri vardır.

Dolayısıyla bir fiile ilişkin birtakım nedenlerin olması, o fiilin öyle olduğuna dair kişide bir inanç oluşturmaktadır. Bu inanç doğru ise bilgiye ulaşılmış olmaktadır. Goldman'ın ifadesiyle: "Bir p önermesini bilmek, p'nin doğru olduğunu bilmektir" (Goldman, 1986, s. 42). Bu ifade, doğruluk bilginin gerek ve yeter koşuludur demeye gelmektedir. Ancak P önermesini bilmek için onun doğru olmasının yanı sıra onu doğru kılan gerekçelerin de doğru olması gerekmektedir. İşte bu durum Gettier probleminin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Öyle ki Gettier, ifade doğru; ancak bu ifadenin doğruluğu için ortaya atılan nedenler doğru değilse o zaman şans eseri doğru olan bu düşünceyi, bilgi olarak kabul etmemek gerektiği ve geleneksel epistemolojinin aksine gerekçe-doğruluk-inanç üçlüsünün yanında dördüncü bir unsura ihtiyaç olduğu düşüncesi ile yola çıkmıştır.

Bu bağlamda Gettier, 1963 yılında bir gerekçe sunarak sağlamlaştırıldığı düşünülen bir düşüncenin ki -bu düşünce inanç, kanı, sanı olabilir- gerçek bilgi olarak kabul edilip edilemeyeceği düşüncesi üzerinde durmaktadır. Böyle bir sorunsalın analizini örneklerle ortaya dökmüş olması Gettier'in daha net anlaşılmasını sağlamıştır. "*Gettier tipi örnekler*" (Grunberg, 1999, s.100) denilen bu örnekler üzerinden filozoflar bilginin gerekli şartlarını ortaya koymuşlardır. Bu şartların üç tür olduğunu; ancak bu üçünün yanında dördüncü bir

türün de olduğunu düşünen bu filozofların dördüncü bir şart arayışı problemi mantık düşüncesinde *Gettier problemi* olarak ele alınmaktadır. Ayrıca bu sorun *dördüncü koşul problemi* olarak da adlandırılmaktadır. Zira bu problem, geleneksel bilgi tanımında yer alan inanç, doğruluk ve gerekçelendirme unsurlarına ek olarak dördüncü bir koşul mümkün müdür sorusunun sorulmasına yol açar (Başdemir, 2011, s. 116) ki bu da Gettier probleminin temel tezi olmaktadır. Böylece Gettier problemi ile birlikte Platon'dan bu yana kabul edilen geleneksel bilgi tanımı, ciddi bir şekilde sorgulanmaya başlanmıştır.

### **Geleneksel Bilgi Tanımı**

Platon'dan beri devam eden süreçte bilgi; doğruluk, inanç ve gerekçelendirme unsurlarının bileşkesinden oluşan bir düşüncedir. Bu düşüncenin yapısı da, gerekçelendirilmiş doğru inanç bilgidir şeklinde kurulmaktadır. Dolayısıyla geleneksel bilgi tanımı üç parçalıdır ve bu üç parçanın oluşu bilginin oluşabilmesinin gerekli ve yeterli şartıdır.

Geleneksel bilgi tanımı ilk şeklini, Platon'un *Theaitetos* diyalogunda almıştır. Diyalogda, doğru inancın bilgi olamayacağı sorunsalı üzerinde durulur. Bu inceleme sonunda Platon, doğru inancın bilgi için yeterli olamayacağı sonucuna ulaşır. Bu sonuç, diyalogdaki şu örnekle pekiştirilir: Söz gelimi, zorbalık ya da hırsızlık olayının görüldüğü bir mahkemede hâkime savunma tarafı, suçsuzluğunu sağlayacak deliller sunamamaktadır. Ancak zanlının suçsuzluğunu hâkim, bir düzmededen ibaret olan savunma avukatının sözlerine göre belirlemiştir. Ne var ki savunma düzmece olsa da zanlı gerçekten suçsuzdur ve hâkim de bu noktada doğru karar vermiştir. Bu durumda hâkimin, bilgisi olmadığı bir olayda ve yanlış gerekçelerle zanlının suçsuzluğu konusunda doğru inanca sahip olduğu görülmektedir. O halde bu örnekten kendi başına doğru inancın bilgi olmadığı anlaşılmaktadır (Platon, 2009, s. 526-527). Zira her ne kadar doğru çıkmış olsa da hâkim, 'ben zanlının suçsuz olduğunu biliyorum' diyemez. Çünkü bildiğini iddia edecek yeterli ve gerekli delile sahip değildir.

Yine sırf batıl inançlarımın gereği çayımda bir çöp çıktığında misafir gelecek diyebilir ve buna inanabilirim. Ve gerçekten de bir kaç saat sonra misafir gelebilir. Ancak misafir geleceğine olan inancım sadece büyüklerimin söylediği 'çay da çöp çıkarsa misafir gelir' şeklindeki ve benim de öyle olduğuna ilişkin inanmamdan veya hissiyatlarımdan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu inanç gerçekleşmiş veya doğrulanmış olsa dahi bunun bilgi olduğunu söylemek imkânsızdır.

Görüldüğü gibi doğru inancın bilgi olarak görülmesi tek başına yeterli olmamaktadır. O halde bilgide gerekli ve yeterliliğe ulaşmak için inancın doğru olmasının yanında başka bir duruma da ihtiyaç vardır ki bu da o inanca sahip olmayı gerektirecek mantıklı nedenler ya da

gerekçeler olmasıdır. Öyle ki bu gerekçelendirme -ki bu bir ifadenin logos boyutunu temsil eder- söze ya da önermeye, mantıklı bir yön sağladığı için önermenin anlamlı olmasını da sağlamaktadır. Öyle ki doğruluğu gerçekleşmiş bilgi düzeyindeki bir düşünceye delil olarak 'öyle hissettim' veya 'öyle inanıyorum' gibi bir temel oluşturmak kadar boş, anlamsız bir şey yoktur. Dolayısıyla bu, bilgi olarak da kabul edilmez. Ancak söz gelimi yukarıdaki örneği temellendirirsek, 'bizi aradılar ve birkaç saate misafirlığe geleceklerini bildirdiler' vb. gibi nedenlerle bu inancımızı delillendirmek daha mantıklı, anlamlı ve kayda değer olur. Dolayısıyla sözü geçen diyalogda Platon, "kanıta (logos) dayanan doğru sanı bilgidir; bu kanıttan yoksun olan ise, bilgi ile hiçbir alakası yoktur" (Platon, 2009, s. 526-527) diyerek bilginin gerekçelendirilmiş doğru inanç olarak tanımlanması gerektiğini, delilden yoksun düşüncenin sanıdan öte bir şey olmayacağını belirtmiş ve Gettier'e kadar olan süreçte bu düşünce geçerliliğini korumuştur.

### **Gettier Sorunsalı**

Gettier; Platon'un ortaya koymuş olduğu, gerekçelendirilmiş doğru inancın bilgi olduğu iddiasına karşı çıkmaktadır. Zira ona göre, doğru olan veya bilgi olarak kabul edilen bir önermenin yanlış gerekçelendirmeye dayanması mümkündür. Bu durumda gerekçesi yanlış olan bir şeyi bilgi olarak mı kabul etmeliyiz? ki Gettier bunu bilgi olarak görmez. Öyle ki yanlış gerekçelerle doğru sonuca ulaşmak da olanaklıdır; ancak bu da rastlantısal olarak ya da şans eseri doğru olabilir. Bu şekilde elde edilmiş bir şeyi biliyorum demek ya da bilgi olarak görmek mantık dışıdır.

Gettier "gerekçelendirilmiş doğru inanç bilgi midir?" adlı üç sayfalık makalesinde kendi bilgi düşüncesine ışık tutar. Gettier bu makalesinde, önermesel bilginin farklı şekillerde sunulabileceğini belirtir. Ve bunu üç şekilde izah eder (Gettier, 1963, s. 121):

İlki, Platon'un düşüncesini destekler şekildedir:

a) Eğer ve sadece aşağıdaki koşullar sağlanırsa A kişisi, *P* önermesini biliyordur.

- (i) *P* doğrudur.
- (ii) A kişisi *P*'ye inanıyor.
- (iii) A kişisinin *P*'ye inanması için gerekçesi vardır.

İkincisi, örneğin Chisholm bilgi için gerekli ve yeterli şartları şu şekilde izah eder:

b) Eğer ve sadece aşağıdaki koşullar sağlanırsa A kişisi, *P* önermesini biliyordur.

- (i) A kişisi *P*'yi kabul etmektedir.
- (ii) A kişisi *P* için yeterli kanıtı sahiptir.

(iii) P doğrudur.

Üçüncüsü ise, Ayer'in düşüncelerini taşır:

c) Eğer ve sadece aşağıdaki koşullar sağlanırsa A kişisi, *P* önermesini biliyordur.

(i) P doğrudur.

(ii) A kişisi P'nin doğruluğundan emindir.

(iii) A kişisi P'nin doğru olduğundan elindeki kanıtlar itibarıyla emin olma hakkına sahiptir.

İlk örnekte verilen maddeler A'nın P'yi bildiği önermesinin doğruluğu için yeterli değildir. Aynı durum ikinci ve üçüncü örnek için de geçerlidir. Zira "yeterli kanıtla sahip olma" ile "doğruluğundan emin olma", "inancın gerekçesi" olması aynı manadadır.

Gettier'e göre A'nın P'ye olan inancının gerekçelendirilmesinin A'nın P'yi bildiğinin gerekli ya da zorunlu koşulu değildir. Zira sonuç doğru olsa dahi gerekçe yanlış olabilir. O nedenle ortaya konulmuş olan sonuç da bilgi teşkil etmez. Gettier makalesinde bu gelenekselleşmiş bilgi anlayışına ilişkin birbirine benzeyen karşı örnekler sunar. Böylece bu geleneksel bilgi tanımının geçerli bir ifade olduğu kanısını felsefi bir yöntem kullanarak yıkar. Gettier'in kullanmış olduğu örneklerden yola çıkarak bakarsak;

“Ahmet” adlı bir öğretmen, sınıfındaki “Elçin” adlı bir öğrencinin Ford markalı bir araba sahibi olduğuna inanıyor. Bunun için haklı gerekçeleri var. Örneğin Ahmet, birkaç defa Elçin'i Ford markalı bir arabasından bahsederken duymuş ve dahası Elçin'i Ford marka bir araba sürerken görmüştür. Öte yandan Ahmet öğretmenin bilgisi olmaksızın "Ali" adlı ve aynı sınıfta olan bir öğrencinin Ford markalı bir arabanın sahibi olduğunu varsayalım. Buradan Ahmet öğretmenin oluşturabileceği önermeler şunlardır:

F: Elçin Ford markalı bir araba sahibidir.

H: Sınıfta Ford markalı bir araba sahibi olan öğrenci vardır.

Burada F'den mantıksal olarak H önermesi türetilmiştir. Ancak Ford markalı bir arabaya sahip olan Elçin değil Ali'dir.

P: Ali Ford markalı bir araba sahibidir.

Şu durumda F önermesi iyi gerekçeleri sahip olmasına rağmen yanlışken, ondan türetilen H önermesi rastlantısal ya da şans eseri olarak doğrudur. Dahası iyi gerekçeli bir önerme olan F'den türetildiği için; gerekçeli olan önermeden çıkan sonuç da zorunlu olarak gerekçelidir gereği, H önermesi de gerekçeli bir önermedir. Dolayısıyla Ahmet'in H inancı hem gerekçeli hem doğru inançtır. Ancak Ahmet'in gerekçesi doğru olan P önermesine değil,



yanlış olan *F* önermesine dayandığı için gerekçelendirilmiş doğru inancın bilgi olmadığı ortaya çıkar (Grunberg, 1999, s. 102). Dolayısıyla *H* önermesi bilgi olarak kabul edilemez ya da Ahmet'in gerekçesi yanlış olsa da ortaya konulan *H* önermesini bildiği söylenemez.

Başka bir örnekteyse, bir çayırdaki bulunan Ali, uzakta koyun olarak algıladığı bir nesneyi görüyor. Ali, bu algısına dayanarak şuna inanıyor:

P: Çayırdaki bir koyun vardır.

Ancak Ali'nin koyun olarak algıladığı nesnenin gerçekte iri ve tüylü bir köpek olduğunu; ancak çayırdaki Ali'nin görmediği bir yerde gerçekten bir koyunun bulunduğunu varsayalım. Bu durumda *P* önermesi doğru olur. Oysa Ali, *P* olduğunu bilmiyor. Nitekim gerekçesi algı yanılgısına dayanıyor. Bu örnek de aynı şekilde gerekçelendirilmiş doğru inancın bilgi olmadığını gösteriyor (Başdemir, 2011, s. 120). Dolayısıyla Ali'nin çayırdaki bir koyun olduğunu bildiği söylenemez.

Aynı şekilde yolda giderken polis maketini gören bir sürücü, yolda polis olduğunu söyler. Ancak gerçekten de ilerde kuytu bir köşede polis aracı vardır ve sürücü bunu görmemiştir. Bu durumda sürücünün 'yolda polis var' önermesi doğru olur; ancak bunun aynı zamanda bilgi olduğunu söylememiz olanaksızdır. Zira kişi polis aracını değil polis maketini gerekçe olarak göstererek polisin olduğuna yönelik yargıda bulunmuştur. Bu nedenle ortaya sürülen düşünce yanlış gerekçelendirilmiş doğru inanç olmaktadır.

Gettier'in yukarıdaki gibi benzeri örneklerinden anlaşılıyor ki gerekçesi doğru olmayan bir inançtan oluşturulmuş bir sonuç doğru olsa dahi bilgi değeri taşımamaktadır. Bu anlayış, mantıkta kullanılan akıl yürütme kurallarına uygun olarak "öncüllerden biri olumsuz ise sonuçta olumsuz" (Çüçen, 2012, s. 118) dur kuralına dayandığını düşünmekteyiz. Zira mantıkçıların da ifade ettiği gibi yanlış öncülünden doğru sonuca gidilmez. Söz gelimi Ali'nin İstanbul arabasına bindiği gören Ece, Ali'nin İstanbul'a gittiğine dair oluşan inancından dolayı Ali şehir dışındadır sonucunu ortaya koysa; ancak Ali Antalya'da olsa, ortaya koyduğu sonuç doğrudur. Fakat bu sonuç Ali'nin İstanbul'da olduğu düşüncesiyle ortaya atılmış bir düşünce olduğundan Gettier için bunu bilgi olarak kabul edemeyiz veya Ece'nin bilgi sahibi olduğunu söyleyemeyiz. Dolayısıyla geleneksel bilgi anlayışının tersine Gettier için 'gerekçelendirilmiş doğru bilgi' bilgi değildir. Böylece Gettier geleneksel bilgi anlayışına karşı çıkan ilk filozof olmuştur.

Gelinen bu noktada çağdaş epistemolojide, üç şarta dayandırılan geleneksel bilgi anlayışına dördüncü şart olarak, 'yanlış olan hiçbir öncülün olmaması' eklenmektedir. Böylece Gettier probleminin mantıksal çözümlemesi şu şekilde olmaktadır:

A kişisi, P önermesinin bilgisine, eğer ve sadece aşağıdaki koşullar sağlanırsa sahip olur.

(i) P doğrudur.

(ii) A kişisi P'ye inanıyor.

(iii) A kişinin P'ye inanması için gerekçesi vardır.

(iv) A kişinin P önermesine inanmasının doğru dayanakları vardır (Başdemir, 2011, s. 54).

Görüldüğü gibi yanlış gerekçeyle ortaya konan sonucun, epistemik bir değeri söz konusu değildir. Aynı zamanda sunulan gerekçelerin ya da delillerin de sağlam olması gerekmektedir. Dolayısıyla Gettier için gerekçelendirmenin doğruluğu ayrı bir önem arz etmektedir.

### **Sonuç**

Hem geleneksel bilgi tanımında hem de Gettier'in açıklamalarında gerekçelendirme önemli bir statüye sahiptir. Öyle ki geleneksel bilgi anlayışında ortaya koyulan görüşün gerekçelendirilmesi doğru olarak görülmesi ya da bilgi olarak kabul edilmesi için yeterliyken, Gettier de bu durum gerekçe eğer sağlamsa, bozucu bir duruma sahip değilse mümkün olmaktadır. Dolayısıyla her iki görüş için de gerekçelendirme, bilgi için vazgeçilmez unsur olmaktadır.

Bilginin ölçütü olarak her ne kadar gerekçelendirme istense de gerekçe ortaya koyulamayacak durumlarda söz konusudur. Söz gelimi, insanların kendi duygu ve düşüncelerini ortaya koyan sübjektif önermeler (Emiroğlu, 2013, s. 106) vardır. Bunlar "bugün içimde bir sıkıntı var", "başım feci şekilde ağrıyor", "ellerim karıncalanıyor" gibi doğruluğu ancak kişinin kendisince bilinebilecek ifadelerdir. Yine geçmişte ki tecrübeler ya da hatıralar da aynı şekilde gerekçe öne sürülemeyecek durumlardır. Zira "geçen sene durmadan başım ağrıyordu" gibi bir ifadenin sahibine, bunu nasıl biliyorsun sorusu sorulsa, kişinin vereceği cevap, ancak "hatırlıyorum" olacaktır ki bu cevap bir gerekçe olarak geçersiz kalacaktır. O halde kişinin kendi yaşantısına bağlı ve doğrudan; ancak kendisinin bilebileceği durumlar için gerekçelendirmenin bir bağlayıcılığı yoktur. Bu tür durumlar, "dolaysız ya da temel inançlar" (Başdemir, 2011, s. 47) dır. Bunların bağlayıcılığı, kişinin doğrudan kendisiyle ilişkilidir ya da bu tür bilgi, bilgi olmağını doğrudan kendisinden alır. Doğrudan olduğu için açık ve seçiktir. Ayrıca yine metafizik alan veya numen alanı dediğimiz âlem için

**Durhan, G. (2019). Gettier problemi bağlamında epistemik gerekçelendirme anlayışının kritiği.**  
*Humanitas, 7(13), 36-45*

de bu düşüncenin geçerliliği yoktur. O halde Gettier'in düşüncesinin doğruluk değerini ancak dış dünyada arayabiliriz.

Gelinen bu noktada görüyoruz ki gerekçelendirilebilmesi açısından, bilgi söz konusu olduğunda, dolaylı inançlara ihtiyaç vardır. Zira biz subjektif ifadeler için değil çıkarımsal ya da istidlali durumlar dediğimiz dolaylı durumlar üzerinde bilgi arayışına gireriz. Bu bilgi doğrudan değil dolaylı olarak bilinen, yani bir başka bilgiyi gerektiren ve bu bilgiden akıl yürütme yoluyla çıkarılan bilgidir (Öktem, 2003, s.141). Dolayısıyla bu tür bilgi için gerekçeye ihtiyaç vardır; doğrudan bilgi gibi açık ve seçik değildir.

O halde gerekçelendirme anlayışının Gettier problemi bağlamında, epistemik bağlayıcılığı söz konusu olacaksa, önerme istidlali inançlara dayanmalıdır veya gerekçelendirmeye ihtiyaç duyacak durumlar üzerine olmalıdır. Ayrıca bu inançlar için öne sürülen gerekçe, başka bir şeyi düşündürmeyecek veya şans eseri ya da rastlantısal olarak doğru olmayacak şekilde sağlam ve güvenilir bir temel oluşturmalıdır. Bu oluşum ise ancak doğru bir akıl yürütmenin nasıl olması gerektiğine ya da doğrunun nasıl elde edilebileceğine yönelik ortaya konan mantık kurallarına riayet etmekle mümkündür.

### Kaynakça

- Ayer, A.J. (1956). *The Problem of Knowledge*. Harmondsworth, Middlesex.
- Başdemir, H. Y. (ed.) (2011). *Epistemoloji: Temel Metinler*. Ankara: Hititkitap Yayınevi.
- Çüçen, A. K. (2012). *Klasik Mantık*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Emiroğlu, İ. (2013). *Klasik Mantık*. Ankara: Elis Yayınları.
- Gettier, E. L. (1963). Is Justified True Belief Knowledge?. *Analysis*, 23(6), 121-123.
- Goldman, A. (1986). *Epistemology and Cognition*, Cambridge: Harvard.
- Grunberg, T. (1999). Bilgi Teorisi ve Gettier Problemi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 40(1), 97-104.
- Öktem, Ü. (2003). John Locke ve George Berkeley'in Kesin Bilgi Anlayışı. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 43(2), 133-149.
- Platon (2009). *Diyaloglar (Theaitetos)*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Putnam, H. (2000). "Why Reason Cannot be Naturalized?" *Epistemology: An Anthology*. Mass: Blachwell Publishers.
- Tanrıverdi, H. (2012). *İnancın Rasyonelliği Sorunu*. Gümüşhane: Afşar Matbaası.
- Tepe, H. (2016). *Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

AN INTERTEXTUAL APPROACH TO  
CERVANTES' *DON QUIXOTE* AND FIELDING'S *JOSEPH ANDREWS*

Hilal KAYA<sup>1</sup>

Abstract

Cervantes' novel *Don Quixote* (1605) has been an inspiration for the works of many artists, and Henry Fielding himself on the title page of his novel accepts that Joseph Andrews (1742) was written in imitation of the manner of Cervantes, the author of *Don Quixote*. Moving from this point, the ideas developed in this paper are an attempt to study the thematic and formal similarities between *Don Quixote* and *Joseph Andrews* with an intertextual approach. In this respect, this article explores such literary elements as satire, parody, picaresque novel, and the Quixotic character employed both in *Don Quixote* and *Joseph Andrews* comparatively and this study, hence, argues that reading *Joseph Andrews* through *Don Quixote* and a comparison between them will provide the reader with a possibility of new insights about the text.

**Keywords:** intertextuality, Don Quixote, Joseph Andrews, satire, parody

CERVANTES'İN *DON KİŞOT* VE FIELDING'İN *JOSEPH ANDREWS*  
ADLI ROMANLARINA METİNLERARASI BİR YAKLAŞIM

Öz

Cervantes'in *Don Kişot* (1605) romanı, birçok sanatçının eseri için ilham kaynağı olmuştur ve bizzat Henry Fielding, *Joseph Andrews*'un, *Don Kişot*'un yazarı, Cervantes'in üslubunun etkisi altında kalınarak yazıldığını, romanının kapak sayfasında kabul etmektedir. Buradan hareketle, bu makalede geliştirilen fikirler, *Don Kişot* ve *Joseph Andrews* arasındaki tematik ve biçimsel benzerlikleri metinlerarası bir yaklaşımla inceleme çabasıdır. Bu bağlamda, makalede hiciv, parodi, pikaresk roman ve Kişotvari karakter gibi her iki romanda da kullanılan edebi unsurlar karşılaştırmalı olarak incelenmektedir ve dolayısıyla bu çalışma, *Joseph Andrews*'u *Don Kişot* aracılığıyla okumanın ve bu romanlar arasında karşılaştırma yapmanın, okuyucuya romanda yeni anlayışlar bulma olasılığını sağlayacağı fikrini öne sürmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** metinlerarasılık, Don Kişot, Joseph Andrews, hiciv, parodi

<sup>1</sup> Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt University, School of Foreign Languages. [hkaya07@yahoo.com](mailto:hkaya07@yahoo.com), Visiting Lecturer, The University of Edinburgh, [hilal.kaya@ed.ac.uk](mailto:hilal.kaya@ed.ac.uk)

### **Introduction**

Intertextuality as a literary term has been introduced and popularized by Julia Kristeva who was inspired by Mikhail Bakhtin's idea of polyphonic novel and dialogism. Polyphonic novel, according to Bakhtin, defines a text of literature as a fragment of literary texts which belong to the history of literary tradition. So, each work, in an open and multitude of ways, resonates and refers to the entire body of works written before and after it. Kristeva (1980) claims that "each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read. [ . . . ] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (p. 66). In this configuration, any text is an intertext and "the site of an intersection of numberless other texts and existing only through its relation to other texts" (Abrams, 2014, p. 364). Kristeva believes that the reading of a text is bound to be incomplete unless the experience of reading is complemented by going through the intertext by the reader; and that requires the reader to have a knowledge of the main intertexts so that they can wholly have a satisfactory experience of reading.

These quite intriguing and thought-provoking ideas of Bakhtin and Kristeva have set the theoretical and methodological outlines of an intertextual inquiry or a discussion of literary intertextuality. Yet, these ideas, I reckon, have evolved in time and multiple intertextual approaches have been developed since then. Today there are particularly several examples of how to apply this theoretical framework as a strategy of interpretation. In other words, the idea of how to approach a literary work intertextually has produced several approaches and methods. Some scholars, on the one hand, prefer to make use of "radical intertextuality" (Scolnicov, 1995, p. 213) to explore a text. They dissolve the very idea of anachronism and claim that a text does not necessarily be influenced by its antecedents but the subsequent texts can be influential functioning as intertexts of a specific text as well. In the vein, some other researchers can prefer to read a text with an approach traversing the disciplinary boundaries between literary studies, cultural studies and etc. So, it can be put briefly that scholars and researchers may adopt an intertextual approach to study any text without feeling the pressure of generic, temporal and spatial boundaries. On the other hand, the other strategy is to apply "an obligatory intertextuality" (Scolnicov, 1995, p. 218) or a more "conventional intertextual approach" (Scolnicov, 1995, p. 212) to texts. This requires a conventional exploration of thematic and formal characteristics of texts comparatively. Like the radical intertextuality, this second strategy of adopting a conventional intertextual approach to a text allows the reader to read a text through the reflection of another (or any)

text. In this approach, because the intertextuality is already embedded in the text, the reader is obligatorily expected to notice and interpret the intertextuality by the text. As mentioned above, intertextuality relates to the intentional repeating or using the formal and thematic and/or other substantial features of another text with the purpose of creating a new text of literature; or, to put it simply, intertextuality is a complex relationship between different literary texts and the reader is expected to engage him/herself in writing a work which displays relationships between existing texts.

Under the light of the theoretical and methodology framework of a discussion of literary intertextuality introduced above, this study will attempt to adopt and apply a conventional intertextual approach to *Joseph Andrews* (1742) because Henry Fielding uses both formal and thematic intertextual elements that explicitly render Cervantes' *Don Quixote* (1605) as an intertext for his novel, arguably the first modern European novel – that also has intertextual references to previously written romances of chivalry. Before exploring the intertextual elements between *Don Quixote* and *Joseph Andrews*, it is worth having an introductory look at these novels.

Since it was published, *The Ingenious Hidalgo of Don Quixote of La Mancha* or shortly *Don Quixote* (1605) has been considered as one of the most valuable works of art, and it has been regarded as the “first modern European novel and recognised as the beginning of a new era in fiction writing” (Ponseti, 1988, p. 1). *Don Quixote* has also been quite influential in the works of many artists such as Fielding, Dickens, Flaubert, Picasso and Richard Strauss (Boyd, 2000, p. xiv). Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) had an extraordinary life as he had been a member of the household of a great Roman cardinal, a soldier, a captive, a diplomat, a petty government official, a prisoner and a struggling writer. This interesting life made him qualified to write a book like *Don Quixote*. Cervantes published the novel in two parts, first in 1605, and the final in 1615.

As Cervantes clearly states his objective of writing *Don Quixote*, at the end of the text, it is “to ridicule the pretended adventures of knights-errant, those fabulous nonsensical stories” and make them “the object of public aversion” (Cervantes, 2000, p. 760). There is an intertextual relationship between *Don Quixote* itself and romances of chivalry. Thus, it can be asserted that Cervantes deliberately targets romances of chivalry as the intertexts and on these romances constructs his own novel because the tales of chivalry and courtly romances were highly liked and admired by the Cervantes' readers. The stories were quite attractive to those readers who encountered magical beasts, beings and phenomena like dragons, witches,

wizards, enchanting castles and towers against which only the knights stand and do their best to help the damsels in distress.

Cervantes' major character is a man who is obsessed with 'Books of Chivalry, he attempts to turn the purely literary world of the popular chivalry books into real-life experience. The lives of handsome knights, beautiful damsels, evils wizards and giants in such books enchant Cervantes' hero. Thus, with lack of sleep, he comes to such a point at which he can no longer distinguish between fantasy and reality. What he wants to do is restoring the former glory of knight-errantry. Therefore, he tries to dress up like a knight. His armour consists of pieces of cardboard reinforced with iron bars. This middle-aged man takes a new name for himself and calls himself Don Quixote and finds a horse which he calls Rozinante, and a beautiful lady, Dulcinea del Toboso. The horse is a weak one and the lady is indeed a peasant girl, but no in the eyes of Don Quixote. So that, Don Quixote, the personage and the book, come into being.

Don Quixote is a tragicomic hero. His main quest in life, as mentioned above, is to bring the long-dead concept of knighthood alive because without which he finds the real life dull and stale that is deprived of knightly, noble and gallant qualities. He intentionally makes up or reconstructs his own surrounding and is eager to believe it despite the harsh criticisms of others. In his logic, what he believes is the best version of the world and he has fervently faith in himself not only to save the lady or the day but also the entire world in the end. His idealism and imagination are both his strength and weakness since at the end of the novel, he turns out to be a hapless and pitiable man, who is substantially loved by the reader though. Thusly, Germán Gullón (2005) asserts that "Don Quixote represents the modern human who has existed within the historical development and has needed to create their own reality instead of being a captive of a subliminal or transcendental destiny; a strong aesthetical consciousness witnesses this glorious effort" (p. 1).<sup>2</sup>

*Joseph Andrews* is Henry Fielding's one of the very first novels and it was inspired by – in order to parody – Samuel Richardson's *Pamela or Virtue Rewarded* (1740). In fact, one year before *Joseph Andrews* was written, Fielding wrote an earlier work called *Shamela* (1741), whose title provocatively reveals Fielding's aims, in order to satirize and attack Richardson's same novel. Written as a direct response to Richardson's afore-mentioned novel,

---

<sup>2</sup> Translated into English by the author of this article. Rosa Hakmen's Turkish translation of Germán Gullón's article, originally written in Spanish, is as follows "Don Quijote tarihsel gelişim içinde varolan, kendisini aşan kaderin esiri olarak yaşamak yerine kendi gerçeğini yaratma gereği duymuş çağdaş insanı temsil eder; güçlü bir estetik bilinç, bu çabaya tanıklık eder (2005: 1).



Fielding's *Shamela* explicitly criticizes the stylistic failings and moral hypocrisy that Fielding saw in the former's novel. Richardson's epistolary tale of a strong-minded maid girl, who has nothing in the world but her 'virtue', and trying to resist her master's attempts at seduction managed to be highly popular overnight back in its day, in 1741. To be more precise, Fielding aimed to satirize the moral message of *Pamela* that a woman's virtue has eventually becomes a value equalling with a commodity – as well as the artlessness and coarseness of the epistolary form. It is important to underline Fielding's *Shamela* in this point of the study because it serves as a good example of Fielding's position in writing satirical and parodic novels which have intertextual nuances even between his own novels. The reader can find many traces of Richardson's parody in *Joseph Andrews*. Above and beyond other considerations, the protagonist Joseph in Fielding's novel is Richardson's character's (Pamela's) brother, and like Pamela, he is portrayed as virtuous and attractive. Fielding intends to attract the reader's attention to apparent intertextual references between Richardson's popular fiction and his own novel. Thanks to intertextual references, Fielding manages to employ his parody which is imposed on *Pamela*. All in all, Fielding's desire to ridicule Richardson's *Pamela* produced *Joseph Andrews*. However, it should be added that although it looks like that *Pamela* caused Fielding to write *Joseph Andrews*, Fielding's novel is a satirical novel which was truly inspired by Cervantes' *Don Quixote* because it is not merely a parody.

On the opening pages of *Joseph Andrews*, Joseph is depicted as a seventeen-year-old handsome, hardworking, innocent, and – like his sister Pamela – virtuous footman of Mr. and Mrs. Booby. His name implies a strong biblical influence; Joseph is named for the biblical Joseph who goes through several mishaps and rewarded due to his chastity. The reader is informed that after his master's, Mr. Booby's, death, Joseph is seduced by Mrs. Booby. However, when the virtuous young Joseph refuses her advances, he is discharged immediately. From that point on, the plot line of *Joseph Andrews* resembles the one in *Don Quixote*. Joseph and his quixotic friend-tutor Parson Abraham Adams – whose name hints at his biblical namesake – set out from London to visit Joseph's lover, Fanny and to sell Parson's sermons. Their journey which occupies almost the entire narration of the novel becomes the focal point of several adventures that await them. Joseph and Parson Adams go through a series of both misfortunate and funny experiences and during which they detect and reveal their own naivety and pureness and, on the other hand, the villainous and deceitful characteristics of others around them.

### A Conventional Intertextual Approach to *Joseph Andrews* and *Don Quixote*

Exploring the intertextual elements between *Don Quixote* and *Joseph Andrews* has much to do with exploring parody, satire and picaresque novel as intertextual elements revealed in both novels. Parody, in a general sense, is employed in a work of art when the entire components of that specific work are removed out of their immediate context and when they are re-applied in the same work, without necessarily the objective of ridicule of the subject matter. According to Linda Hutcheon (1985) “this sense of parody has again become prevalent in the twentieth century, as artists have sought to connect with the past while registering differences brought by modernity” (p. 20). Moreover, it can be asserted that a parody is a humorous mock version of another literary work whose goal is to reveal and pinpoint the work's deficiencies and flaws. A parody can copy and mock the plot, characters, or style of another work, but by and large, it exaggerates those characteristics. Therefore, this work is a parody of chivalry and stories about knights. To make a subject seem ridiculous, parodies use exaggeration, verbal irony, a deliberate mismatch of things that are not connected with one and another and a distorted imitation that is employed humorously.

Although it was written in the 16<sup>th</sup> century, *Don Quixote* can be regarded as the first modern novel that parodies the romances of chivalry. Mikhail Bakhtin (1981) claims that “the novel parodies other genres (precisely in their role as genres); it exposes the conventionality of their forms and their language; it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, re-formulating and re-accentuating them” (p. 5). In a similar vein, Cervantes with its novel parodies the Medieval romances along with some other love ballads. The following illustrates his parody which targets a love ballad as follows:

I die your victim, cruel fair;  
And die without reprieve,  
If you can think your slave can bear  
Your cruelty, and live. (Cervantes, 2000, p. 240)

Cervantes in his novel parodies the high literature – romances and ballads – to display his discontent with the contemporary orthodoxy, truth, veracity and nationalism. Furthermore, *Don Quixote* parodies the chivalric romances by employing irony, satire, exaggerations and understatements. For example, Don Quixote the character is not an ideal knight at all. He is depicted as a very weak and unhealthy person. He is a day-dreamer. He gains his immortal name “quixotic” as he is completely a romantic dreamer; he is a dreamer of impossible dreams. Don Quixote ironically addresses to the prostitutes in the inn as in the following: “I

beseech ye, ladies, do not fly, nor fear the least offence: the order of knighthood, which I profess, does not permit me to countenance or offer injuries to anyone in the universe, and least of all to virgins of such high rank as your presence denotes” (Cervantes, 2000, p. 15).

Stephen Boynd (2000) states that “he [Cervantes] makes his pseudo-knight an elderly, provincial nobody – absurdly tall, dry-skinned and sunken cheeked” (p. 9). With the grotesque description, Don Quixote becomes a parody of conventional knight portrait. Besides, like a rogue in many adventure novels, Don Quixote is depicted as a mad man who is every now and then humiliated by people around him. As the following lengthy part illustrates, the concept of madness attributes a humorous side to Don Quixote as well:

...they discovered some thirty or forty windmills that are in that plain; and, as soon as the Knight had spied them, ‘Fortune,’ cried he, ‘directs our affairs better than we ourselves could have wished: look yonder, friend Sancho, there are at least thirty outrageous giants, whom I intend to encounter; and, having deprived them of life, we will begin to enrich ourselves with their spoils: for they are lawful prize; and the extirpation of that cursed brood will be an acceptable service to Heaven.’ ‘What giants?’ quoth Sancho Pança. ‘Those whom thou seest yonder,’ answered Don Quixote, ‘with their long-extended arms; some of that detested race have arms of so immense a size, that sometimes they reach two leagues in length.’ ‘Pray, look better, sir,’ quoth Sancho; ‘those things yonder are no giants, but windmills, and the arms you fancy, are their sails, which being whirled about by the wind, make the mill go.’ (Cervantes, 2000, p. 41-2)

Don Quixote can be presented as a funny and fool knight yet he is more than that because Cervantes depicts him as an ideal or a noble fool who does his best to right the wrongs unlike the others who have no faith in good deeds because of their vanity and hypocrisy, and do nothing but tease Don Quixote. Therefore, no matter how much foolish or mad Don Quixote looks, he is presented much more likeable than the other characters in the novel.

The use of parody in *Joseph Andrews* resembles the one exposed in *Don Quixote*. The sense of parody used in *Joseph Andrews* has made Fielding call his novel a “comic romance” or “comic prose epic”<sup>3</sup> on the title page of the novel’s 1<sup>st</sup> edition. In other words, characters are portrayed as too much virtuous and/or vicious to be true and therefore, it is obvious that they are caricaturized lacking any realistic or believable characteristics. By means of

---

<sup>3</sup> “What he meant by these terms has been debated by scholars, but the reason he did not call his work a novel was that the term had not yet come into popular usage. He knew, however, that this work was not like the serious romances that had preceded it” (Steinberg, 2013, p. 153).

caricaturization as a literary estrangement method, the reader does not end up with relating to those too-extreme-to-be-true characters in the novel.

Satire, as the second literary element of intertextuality employed in *Don Quixote*, can be introduced at this point of this study. Satire is a literary technique that is a mixture of a biting humour and wit with an authorial intension of criticism and improvement addressed towards all humanity. "The true satirist is conscious of the frailty of institutions of man's devising and attempts through laughter not so much to tear them down as to inspire a remodelling" (Thrall and his colleagues, 1960, p. 436). In addition to this, it can be claimed that satire aims to function as an inherent constructive tool. To illustrate, Robert Harris (1990) claims that "In his 'Verses on the Death of Dr. Swift,' [...] Swift denies any malicious intent in his works, and affirms his purpose was correction" (p. 1):

As with a moral View design'd  
To cure the Vices of Mankind:  
His vein, ironically grave,  
Expos'd the Fool, and lash'd the Knave.  
...  
Yet, Malice never was his Aim;  
He lash'd the Vice but spar'd the Name.  
No Individual could resent,  
Where Thousands equally were meant.  
His Satyr points at no Defect,  
But what all Mortals may correct; (Swift, 2009, p. 132-6)

It should be underlined here that Jonathan Swift, who is one of the most prolific satirists in the English language and also a contemporary writer of Fielding, suggests that the satirists should not aspire to fix the entire world. Yet ideally, of course, the satirist would be fond of witnessing a revival of the practice of morality that society has long given up; but he is at the same time aware that it is an exhausting and fruitless task and ambition to prevent all human beings from a total failure and degeneration. Therefore, the only effective and hopeful aim and task of the satirist could be that s/he could sound annoying and critical in the extremist way possible in a literary work and hope to decelerate the decay of people.

*Don Quixote* discusses two sharply different perspectives of the world: idealism (envisioning things in an ideal form) and realism (envisioning things as they actually are). The work can be appreciated as a satire of idealism in an imperfect and often corrupt world. Accordingly, on his heroic journey, Don Quixote meets people from every class and

condition. Cervantes, with his tongue in cheek attitude, satirizes the corrupted society. Cervantes both satirizes and parodies the pretended adventures of knight-errant, prostitutes, governors, inn-owners and dukes/duchess etc. by portraying such characters in his book. Briefly, satire is created by the gap between the ideal and the real.

Cervantes' purpose in *Don Quixote*, as mentioned before, is satirizing the contemporary social evils and vices like affectation, hypocrisy and vanity in his society. Likewise, Fielding also has the similar purposes in writing *Joseph Andrews*. Fielding in many scenes exposes the hypocrisy and callousness of the so-called respected people. As in the plot of *Don Quixote*, the reader can find the use of journeys of the hero and his friend(s) in *Joseph Andrews*. Along with the journey of Joseph, the reader finds the opportunity to have a contact with different strata of society: country squires, parsons, philosophers, lawyers, physicians, beggars and highway men and so forth. In a loose plot structure, Fielding unveils the human follies and foibles in a satiric manner. To illustrate, the stage-coach scene is quite a good one to prove how people are corrupted. After Joseph is robbed by highway men and left naked, the coach passes by and the passengers notice the poor Joseph:

...there was a man sitting upright, as naked as ever he was born 'O J –sus!' cried the lady; 'a naked man! Dear coachman, drive on and leave him.' Upon this the gentlemen got out of the coach; and Joseph begged them to have mercy upon him: for that he had been robbed and almost beaten to death. 'Robbed!' cries an old gentleman: 'let us make all the haste imaginable, or we shall be robbed too.' A young man who belonged to the law answered, he wished they had passed by without taking any notice; but that now they might be proved to have been last in his company; if he should die they might be called to some account for his murder. He, therefore, thought it advisable to save the poor creature's life, for their own sakes, if possible; at least if he died, to prevent the jury's finding that they fled for it. (Fielding, 2001, p. 26)

Fielding depicts the egoism and cruelty of the respected people or 'high class people' of the English countryside in the very first decades of the 18<sup>th</sup> century. They feel they have to help Joseph just because they are all afraid of some mischief that may happen to them. Furthermore, no one in the coach wants to lend their coat to the naked boy. A poor postilion gives his coat to him. The physician does not want to attend Joseph as he cannot pay the fee. It is understood that people have lost their humane values and features. The rich even abhor the poor and think that they "ought to have an Act to hang or transport half of them" (Fielding, 2001, p. 200). Like Cervantes, Fielding conveys his satire in a humorous manner, and therefore, I reckon, his novel transcends being a mere parody or a serious romance and

sets a good example of the novel for the followers of this genre. When he satirizes a human vice, he does not simply despise it, he makes his reader laugh and condemn it at the same time, which prevents the text from ending up like a novel focusing on serious over-moralization.

The picaresque novel, as the third intertextual element that is used in Cervantes' novel, (in Spanish it is *picaresca*, from *picaro* to refer to rascal) is one the most major subgenres of narrative fiction that often employs satire and portray the various experiences of a rascal-like and low-class protagonist who tries to survive in a corrupted society. This type of novel, as its name indicates, originating in Spain in the 17<sup>th</sup> century, has flourished and passed in several European literature traditions and since then, it has influenced modern literature. In the tradition of picaresque novel, the adventurer is usually an inexperienced young boy or girl who undergoes many mishaps and fortunes, and eventually becomes an adult with lots of experiences. However, in *Don Quixote* the rascal of the picaresque novel is Don Quixote the character himself. Although he is a grown-up gentleman, he can still be regarded as a *picaro*, when his vivid imagination and immature deeds are considered; he resembles an inexperienced young man. Furthermore, his humorous adventures are witnessed by the reader. In many of his adventures, he looks at the same incidents with other characters, but sees it in a different way. He sees everything not as they are, but as he sees them in his imagination: Windmills are giants, shepherds are angry armies, prostitutes are damsels in distress, and cruel farmers are either evil knights or enchanters and so on. Like a *picaro*, he always counts on his own wits to decide.

The picaresque novel, furthermore, is episodic in structure and the reader witnesses the episodic recounting of the adventures of Don Quixote, the parodied-hero on the road. The picaresque novel is also frequently satirical, and against idealized and romantic fictional forms. The adventures on Don Quixote's journey do not include pastoral and romantic descriptions of the scenery. On the contrary, Don Quixote always goes to the coarse inns and taverns of La Mancha. What he has to live is a harsh and hostile world. Therefore, Don Quixote takes refuge in a fantasy world which is pastoral and romantic.

Picaresque novels were very popular in England in the 18<sup>th</sup> century. The best writer in this tradition was arguably Henry Fielding, who greatly admired Cervantes' *Don Quixote* and wrote his novels in imitation of him, as mentioned. His *Joseph Andrews* starts as a parody of Richardson's *Pamela* but then develops into a picaresque story and a satirical novel. In the narration of *Joseph Andrews*, after he is discharged from his job by Mrs. Booby, the on-the-

road type of story begins. From that point on, the plot line of *Joseph Andrews* resembles more the one in *Don Quixote* in terms of a picaresque novel. Joseph and his quixotic friend-tutor Parson Adams set out from London to visit Joseph's lover, Fanny and to sell Parson's sermons. The elements of picaresque novel are more apparent than those in *Don Quixote*. Resembling Don Quixote in terms of being a picaro, Joseph Andrews is presented as the picaro of Fielding's novel. Considering Joseph's being a protagonist coming from a low rank of the society (at least until the big revelation about his identity), an outsider in his society, and going through a series of bad incidents on the road, Joseph looks a better picaro than Don Quixote in terms of presenting a closer semblance to the depiction of a typical picaro. Also, when the endings of both novels are considered, it is Joseph, not Don Quixote, as a representation of a standard picaro who is rewarded with a betterment in his social status after his true identity is revealed. At the end of the novel, the reader learns that Joseph is the long-missing son of Mr. Wilson. Because throughout the novel Joseph never gives up on his principles of kindness, loyalty, honesty and virtue, he is eventually rewarded not only with an upward social mobility but also a happy marriage with his beloved Fanny. So, in the novel Fielding clearly delivers his message by underlining that true goodness should be rewarded after all in a society which lacks moral codes and values like goodness, integrity, earnestness and benevolence.

Other than such above-mentioned literary tools as parody, satire and picaresque novel that can perfectly enable us to explore the idea of intertextuality between *Don Quixote* and *Joseph Andrews*, we can maintain that Fielding gets the inspiration of several ideas employed in his novel from Cervantes, as a matter of fact, "he was designated as 'the English Cervantes' by one of his contemporaries, Walter Scott" (Dudden, 1952, p. 337). To illustrate, like Cervantes, Fielding divided his novel into episodes/chapters and books. Moreover, like Cervantes, Fielding included some other digressive stories into the main plot line, and depicted the mock-epic scenes of the violent fights between characters. He, furthermore, adopted an on-the-road structure, which is evident in *Don Quixote*. Fielding, as mentioned above, called his novel a comic prose epic which is another implication of intertextual reference. From this respect, this reminds one of the great epics of Homer, *The Odyssey*. Like Odysseus, Joseph encounters difficulties on his journey to his homeland. They travel on horseback, on carriages and they sometimes just walk. When they are tired they stop to rest in an inn. The narrator depicts it as follows:

Our travellers had walked about two miles from that inn, which they had more reason to have mistaken for a castle than Don Quixote ever had any of those in which he sojourned, seeing that had met with such difficulty in escaping out of its walls, when they came to a parish, and beheld a sign of invitation hanging out. (Fielding, 2001, p. 115)

It is a novel of the road or an adventure novel in the manner of *Don Quixote* and this very reference is explicitly revealed in the quotation above.

And yet, the most notable intertextual reference to *Don Quixote* is the use of a Quixotic character, Parson Adams, in Fielding's novel and this issue requires a very particular treatment and assessment in this part of the study. In Peter Motteux's (1706) preface to the translation of *Don Quixote*, he writes that "[e]veryman has something of Don Quixote in his humour, some darling Dulcinea of his thoughts, that sets him very often upon mad adventures" (p. 5). In a similar vein, Fielding portrays the character of Don Quixote, undergoing a metamorphosis and reappearing in Parson Adams in his novel. As Homer Goldberg (1969) asserts "[a] character [Don Quixote] set off from the other inhabitants of his fictional world by a persistent tendency to misconstrue that world in a certain way, yet exhibiting, for all his errors and oddity, moral and intellectual qualities that earn the reader's affection and admiration" (p. 74). Some scholars, like Ziolkowski (1958), even asked how a "mad buffoon" (p. 33) as Don Quixote could turn into a religious man as Parson Adams in Fielding's novel. For Fielding, Don Quixote was not the ridiculous fool or enthusiast, rather he seemed an admirable yet amusing embodiment of good nature who epitomized the most essential Christian virtues, including innocence, simplicity, compassion, benevolence and charity. Therefore, Fielding was putatively the first English novelist to transform Don Quixote into a noble figure.

Henry Fielding's sister Sarah Fielding, furthermore, justifies the reasons of her brother concerning Don Quixote and Abraham Adams:

That strong and beautiful representation of human nature, exhibited in Don Quixote's madness in one point, and extraordinary good sense in every other, is indeed very much thrown away on such reader as consider him only as the object of their mirth. Nor less understood is the character of Parson Adams in *Joseph Andrews* by those persons, who, fixing their thought on the hounds trailing bacon in his pocket (with some oddnesses in his behaviour, and peculiarities in his dress) think proper to overlook the noble simplicity of his mind, with other innumerable beauties in his character. (S. Fielding, 1754, p. 368-9)

With "the noble simplicity of his mind," Parson Adams, like Don Quixote, sometimes becomes a target of jokes for some characters in the novel; however, he is an idealistic and



noble fool who preaches to/encourages the reader to think and do good deeds. Despite being not perfect, like Don Quixote, Parson Adams is a simple and naïve human being and because of these features, he highlights others' corruption more. By the time Fielding wrote *Joseph Andrews*, he had equated good nature in humans with quixotism, and regarded Don Quixote as a spokesman for virtue, a foil to hypocrisy, and an embodiment of the good-natured man (Ziolkowski, 1958, p. 37). After all, Fielding's *Joseph Andrews* is so eager to compare corruption and hypocrisy with good deeds and innocence, and Parson Adams as the quixotic character in it functions as a perfect tool to convey this contrast between the good and evil.

### **Conclusion**

As a consequence, in this study, a conventional intertextual approach has been applied to Cervantes' *Don Quixote* and Fielding's *Joseph Andrews* with a comparative consideration of their use of such literary forms and techniques as parody, satire, caricaturization, and the picaresque. What is also emphasized here is that there is an intertextual relationship not only between these two novels but also between many other works like chivalric romances, Bible, Homer's *The Odyssey*, Richardson's *Pamela* which have been used as literary tools to foreground the intertextual approach. Cervantes' novel becomes an intertext for Fielding's novel in terms of employing the on-the-road plot structure and in the manner of a picaresque novel whose picaro comes across a variety of people in society and reveals the human nature with all its vices and virtues. All in all, in spite of belonging to different periods and cultures, it can be asserted that an intertextual approach to *Joseph Andrews* and *Don Quixote* serves writers to bind their work with the history of literary tradition and allows the reader to notice the connections between texts and understand the text better. The exploration of an intertextual relationship between *Don Quixote* and *Joseph Andrews* in this study thus offers new and fresh insights into the novels' status in the systems of intercultural, intertemporal and interspatial interaction.

### References

- Abrams, M. H. A. (2014). *Glossary of literary terms*. (9th ed.). Boston: Wadsworth Publishing.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination four essays*. M. Holquist, (Ed.). C., Emerson. M. Holquist, (Trans.). Austin: University of Texas Press.
- Boyd, S. (2000). *Introduction: Miguel de Cervantes Don Quixote*. London: Wordsworth Editions.
- Cervantes, M. (2000). *The Ingenious Hidalgo of Don Quixote of La Mancha*. S. Boyd, (Ed.). London: Wordsworth Editions.
- Dudden, F. H. (1952). *Henry Fielding: his life, works, and times*. Oxford: OUP.
- Fielding, H. (2001). *The history of the adventures of Joseph Andrews and of his friend Mr. Abraham Adams*. Devon: Dover Thrift Editions.
- Fielding, S. and Collier, J. (2018). *The cry: a new dramatic fable*. C. Woodward, (Ed.). Kentucky: University Press of Kentucky.
- Goldberg, H. (1969). *The art of Joseph Andrews*. Chicago: Chicago University Press.
- Gullón, G. (2005). *Don Quijote'nin evrenseliği*. (R. Hakmen, Trans.).
- Harris, R. (1990). *The purpose and method of Satire*.
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, New York: Methuen.
- Kristeva, J. (1980). Word, dialogue, and novel. In L. S. Roudiez, (Ed.), *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- Motteux, P. A. (1706). *Miguel de Cervantes Don Quixote*. London: Sam Buckley.
- Ponseti, H. P. (1988). *Cervantes: the writer and painter of Don Quixote*. Columbia, Missouri: Columbia University of Missouri Press.
- Scolnicov, H. (1995). An intertextual approach to teaching Shakespeare. *Shakespeare Quarterly*, 46 (2), 210-219.
- Steinberg, T. L. (2013). *Literature, the humanities, and humanity*.
- Swift, J. (2009). *Bloom's classic critical views: Jonathan Swift*. New York: Infobase Publishing.
- Thrall, W., Hibbard, A. and Holman, C. H. (Eds.). (1960). *A handbook to literature*. New York: Odyssey Press.

**Kaya, H. (2019). An intertextual approach to Cervantes' Don Quixote and Fielding's Joseph Andrews. *Humanitas*, 7(13), 46-60**

Ziolkowski, E. J. (1958). *The sanctification of Don Quixote: from Hidalgo to Priest*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

**FREUD'UN RÜYA TASAVVURU KAPSAMINDA PEYAMİ SAFA'NIN  
MATMAZEL NORALIYA'NIN KOLTUĞU ROMANINDAN  
MİSALLER İLE METAFORUN GEÇİCİ İKÂME TEORİSİ**

**Mehmet Akif DUMAN<sup>1</sup>**

**Öz**

Geçici ikâme teorisi (Substitution Theorie) kapsamında Freud'un rüya tahlilinde kullandığı dört aşamanın izah edilmesi ile tahkiyeli metinlerin analizi için oldukça işlevsel bir sistemin temelleri atılmış olacaktır. Yani dilin bir *rüya işi* olması, metnin bir rüya gibi analiz edilmesini meşru kılacak ve ortaya çıkan dört katman arasında müellifin ve okurun tavırları (olması gerektiği ve olduğu şekilleri de muhtevi olarak) daha net görülebilecektir. Bu minvalde tetkiki daha müşahhas kılmak amacı ile Peyami Safa'nın "Matmazel Noralya'nın Koltuğu" isimli romanı seçilmiştir. Müellifin gerekse pragmatik katmanın eşiğindeki ve gerekse de pragmatik katmandaki kullanımları maksadı izah etmek için bize oldukça kapsamlı bir alan vermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** geçici ikâme teorisi, Sigmund Freud, Peyami Safa, Matmazel Noralya'nın Koltuğu, metafor

**THE SUBSTITUTION THEORY OF METAPHOR WITH EXAMPLES FROM  
THE NOVEL "MADEMOISELLE NORALIYA'S ARMCHAIR" IN THE  
CONTEXT OF THE "INTERPRETATION OF DREAMS" BY FREUD**

**Abstract**

The explanation of the four phases of Freud in the context of the substitution theory would lay the foundations for a very functional system of analysis of the narrative texts. The language is legitimized as a dream work and the text is analysed as a dream, and the author's and reader's attitudes between the resulting four levels can be better understood. With this in mind, we have selected the novel "Mademoiselle Noraliya's Armchair" by Peyami Safa in order to substantiate the analysis. The use of the author on the fringes of the pragmatic level and on the pragmatic level provides us with a very wide range to explain the purpose.

**Keywords:** substitution theory, Sigmund Freud, Peyami Safa, Mademoiselle Noraliya's Armchair, metaphor

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Gör. Turcology at the Department of Slavic, Turkic and Circum-Baltic Studies of Johannes Gutenberg University Mainz- Germany. mehmetakifduman@outlook.de

## **Giriş**

Teorinin ismi meselesi ile başlamak tahlilin istikametini belirlemek adına bir gerekliliktir. Substitution'u "yer değiştirme, ikâme ve vekâlet" kelimeleri etrafında Türkçe'ye çevirmek mümkündür. Lalettayin bir çeviri ile teoriyi adlandırmak yerine seçilen Türkçe karşılığın hem teorinin içeriğini izah etmesi hem de temsil kabiliyetine haiz olması gerekliliği bizi bazı izahata mecbur bırakır. Mesela Substitution*therapie*'de harici beslenme maddeleri ile normalde organların üretebileceği ama çeşitli sebepler ile yeterince üretilemeyen miktar yerine konur. Buna şeker hastalığındaki insülin tedavisini misal verebiliriz. Veya hipotiroidizmde verilen levotiroksin ya da anemideki kan nakli. Burada dikkat edilmesi gereken şudur; harici unsur ile vücuttaki unsur yer mi değiştirmektedir; yoksa harici unsur *kalıcı* mıdır? Öncelikle substitution'daki maddenin vücuda ait olmadığını ama vücuda dahil edilmesi halinde uyum sağladığını unutmamak gerekir. O halde temel mesele bu maddenin kalıcılığı hususunda olacaktır. Eğer bu nakil kalıcılığa sahip olsa idi yeniden yapılmasına yahut tekrarlanmasına gerek olmazdı. Bir diğer mesele de vücuda alınan bu madde yerine vücuttan bir şey verilip verilmediğidir. Müzikte substitution "akortları başkası ile değiştirmek" manasında kullanılır. *Substitute* ise (Substitutionsgüter) aynı yahut benzer ihtiyaçları karşılamalarından dolayı tüketiciler tarafından eş değer kabul edilen mallardır (Pindyck ve Rubinfeld, 2009, 54). Böylesi bir durum iki maldan birinde meydana gelen fiyat artışı yahut az bulunmak sebebi ile meydana gelir. Bunun en bariz misali margarin ve tereyağıdır. Yani margarinin zorunluluk halinde tereyağının yerini alması *substitute*'dir. Kültürel anlamda ise bir kültürel ögenin diğeri ile değiştirilmesi anlaşılır. Biyoloji ve kimyada ise daha ziyade "değiştirme" manasında kullanılır. İkâmenin "yerine koyma, yerine kullanma" manasına geldiği düşünülürse yer değiştirmeden daha makul bir karşılık gibi görünmektedir, fakat ikâmenin olası kalıcılık çağrışımı da "geçici" sıfatı ile tadil edilmelidir. Dolayısı ile en izah edici adlandırma "geçici ikâme teorisi"dir.

## **Geçici İkâme Teorisi'nin Temel İşleyişi**

Donald Davidson *What Metaphors Mean* isimli makalesine metafor için yorumlanma adına önemli bir detayı işaret ederek başlar. Metaforun dilin düş ürünü olduğu malumdur; Davidson'a göre metafor, diğer tüm rüya ürünleri gibi, yaratıcısının olduğu kadar tercümanının da yorumunu yansıtır (Davidson, 1984, 245). Romandan (Safa 1995) bir misal ile bu hususu izah etmek mümkündür. Ferit bitişik odadan gelen sesin menşeyini idrake çalışmaktadır: "Bir ses ki, şu tahta bölme gibi önüne çıkan her maddeyi bir tül kadar inceltip

delik deşik ederken açtığı ince boşluklardan içeriye, cevheri örselenmeden, elenmiş bir halde giriyor” (s. 8).

Bu tasvirdeki delâlet (*signifikation*) düzenine ve sembol-simge ayrımına (Duman 2018c), lokasyonel düzene (Duman 2018d) veya seleksiyon-kombinasyon (Duman 2019) gidişatına kabaca bakıldığı taktirde fark edilecek ilk husus zihinde canlanacak tek tip bir terkinin hasıl edilemediği olacaktır. Yani “Okur A” ile “Okur B” arasında maddenin ses vesilesi ile bir tül kadar inceltilmesi, sesin maddeyi tül gibi delik deşik etmesi ve sesin bu boşluklardan cevheri örselenmiş halde girmesini idrak sırasında bariz farklar hasıl olacaktır. Burada müşebbeh (ses) ile müşebbehün bih (cisim) arasındaki süreçte vech-i şebehleri verilmesine ve kendisine benzetilenin somutlaştırılmasına rağmen soyut kalması bir diğer tetikleyicidir yorum farkı için. Aşağıdaki misalde tarafeyn arasındaki rabıta daha açık biçimde gözlenmektedir:

“Bir ses ki, bir ses ki, felâketli bir ömrün bütün zehirlerini, onların birikmesinde günahı olmayanların da içine doldurabilmek için, en küçük bir şikâyet sebebinin büyük bir boşalma fırsatı gibi yakalar, tizleşir ve kezzap gibi keskinleşerek yalnız sahibini değil, bütün insanları tehdit eden meçhullere karşı imkânsızlığın çığılı imiş gibi içimizdeki ümit köklerini haşlar ve hepimizin müşterek haykırışımız olmak istidadını kazanır” (Safa, 1995, 8).

Buradaki “kezzap” müşebbehün bihi somuttur, neticeleri kestirilebilir. Zira “ümit köklerini haşlaması” ciddi anlamda yorum farkına sebep olacakken idrak sürecinde bir tıkanma yaşanmaz. Bu da müşebbehün bihin “sembolik” ve “simgesel” değerleri arasındaki geçişin iyi ayarlanması ile alakalıdır. Yani “kezzap”ın bilinen sembolik kıymeti ile metindeki kullanımını farklı değil ise, yani kezzap denilince akla gelen “yakıcı bir asit, nitrik asit” tanımı ile buradaki kullanım örtüşüyor ise (ki örtüşüyor) o vakit yorum farkı azalır.

Hülasaten yazarın ne anlattığı kadar okurun ne anladığı da önemlidir. Hatta pratikte okurun idrak süreci yazarın kastına galebe dahi çalabilir. Metaforun ortaya konması ile “yorum” süreci (bitmesi zaten mümkün değil) sınırlanmış olmaz; bilakis her bir yorumcu ve bakış açısı için ele alınışı ve değerlendirilmesi başka başka ilavelere yahut eksiltilmelere tâbî olur.

“Vafi Bey, eşikte iki adım geride, ayakta, elinde bir kitap, başında bir takke, gözlüğünün üstünden, ona gözlerini bir çiftinin namlusu gibi dikmiş, tehlikeli bir dikkatle bakıyordu” (Safa, 1995, 38).

“Birdenbire dudakları üzerinde kızgın dudaklar yayıldı. İnce, uzun, bir yılan yavrusu gibi kıvrak ve soğuk bir dil” (Safa, 1995, 138).

İlk misaldeki klişe yanında ikincideki nisbî orijinallik aradaki farkı daha net görmemizi sağlar. Yani gerçek manada gözlerin çifte namlusu gibi dikilmesi tahayyül bakımından zor olsa da kullanım sıklığı bir kanıksamayı da beraberinde getirdiği için idrak süreci aksamaz. Oysa ikinci misalde dil (müşebbeh) ile bir yılan yavrusu (müşebbehün bih) arasındaki ilgi orijinaldir ve idrak edilmesi için kısa süreli de olsa metnin dışına çıkılması gerekir. Son derece süratle gerçekleşen bu *seleksiyon* sürecinde “ince, uzun, bir yılan yavrusu gibi kıvrak ve soğuk bir dil” ifadesi dil ve yılan işaretleri ile birleşir ve metnin idrak süreci devam eder. İşte okuru böylece sembol-simge sürecinde tasavvur imkanlarını zorlamaya yiten kullanımlar daha muteberdir.

### **Rüya İşi**

Bilhassa mücerret şeylerin izahında metaforik ifadelerin kullanım zorunluluğu göz önüne alınırsa *düş işi/ rüya ürünü* ifadesinin izahı da daha sağlam bir mecra bulacaktır. Olması koşul edinilen şey yahut neyin bu kapsamda (bu adlandırma ile) karşılanacağı meselesi bu yorum sürecinin temelini oluşturur. Aslında Davidson'un araştırma ürünleri yahut fikirleri ziyadesi ile kavranmış ve izahına çalışılmış olsa da (Cavell, 1986, 495-507) yoruma muhtaç kısımları yok değildir. Burada Davidson, Freud'un “rüyaların yorumlanması” [*Traumdeutung*] üstüne düşünür. Tabi esas soru(n) bunun *geçici ikâme* teorisi ile olan rabıtasıdır.

Bir metaforik ifadenin vekil addedilmesini tahayyül edelim. Daha doğrusu metaforik ifadenin bir diğer ifade için “temsilci” rolü üstlenmesini. Yani “yılan”ın “dil”in yerine kullanımını esas alınırsa, *dili* temsil etmesi yahut *dilin* yerine kullanılması mevzubahis olur. Bu durumda teorinin “kalıcı olmayan ikâme” kısmı büyük oranda kavranmış olacaktır. Yani “yılan” her zaman “dil” yerine kullanılmaz, bu ifade ediş bağlam içinde, oluşturulan atmosfere uygun olarak kesinlikle “geçici”dir. Bu geçicilik ne kadar az olur ve klişe tavrı artarsa metaforik değer o oranda düşer: “[...] fakat Zehra'da gözler, kulağımızın duymadığı ve idrakimizin vasıtasız anladığı sözler söyleyen hareketsiz ve sessiz birer küçük ağızdı” (Safa, 1995, 164). Cevabı aranması gereken soru gayet basittir: Gözleri ağza teşbih alışılmış mıdır? Yani kalıcı mıdır? Yukarıdaki cümleyi okuyunca hiç garipsemeden, edebî yahut genel anlamda estetik bir lezzet almadan, vasıtasız bir şekilde idrak edebiliyor muyuz? Şüphesiz gözleri (müşebbeh) ağza (müşebbehün bih) teşbih etmek kalıcı değildir, tamamıyla geçicidir. Hatta şu hâlde Peyami Safa'ya ait olmak vasfını dahi gösterebilir. İdrake gelince, gözlerin bu derece anlamlı olması (ki Zehra konuşmamaktadır) “kulağımızın duymadığı ve idrakimizin

vasitasız anladığı sözler söyleyen hareketsiz ve sessiz” sıfatı ile gayet güzel tamamlanmaktadır.

“Biri diğeri yerine kullanıldığında aynı anlamı ifade eden” biçiminde kelimesel karşılığını sağlama alabileceğimiz ifadeler aslında yüzeysel olarak böyledir. “Metaforik ifade eşdeğer ifade kullanır” da denebilir (Black, 1983, 61). Yani Matmazel Noraliya'nın Koltuğu müddetince “göz- ağız” eşdeğerliği mevcuttur. Bu durumda müşebbeh ile müşebbehün bih arasındaki rabitanın öngörülmesi gerekir ki bizim karşı çıktığımız şey tam da budur. Birine “öküz” dendiğinde ne kastedildiği malum ise, yani maksat sırf “öküz gibi” terki binde dahi aşikâr ise metaforik kıymetin artırılması ancak çok orijinal bir *bağlam* içinde mümkün olur: “Bir öküz benden fazla sağduyu sahibidir. Öküz, ne güzel hayvan! Ne makul hayvan! Uyku saatleri hiç şaşmaz. Âşık olmaz. Olursa hedefine gider, sapmaz, sapıtmaz. Öküz veya eşek, hepsi öyle” (Safa, 1995, 138). Böylesi bir mukayese dahi bu klişeyi tahrife muktedir değildir.

Sadece B ve C Tipi<sup>2</sup> metaforlar için geçerli olan bu öngörülebilirlik; klişeliği, sabitliği ve anlamsal garantiyi beraberinde getirir. Oysa A Tipi metaforlar için gereken *pragmatik* katmanın tesisi ancak *seleksiyonel* düşünme ile yani sembolik idrakin simgesele kayması ile mümkündür. Bu da ideal olan “bilmecevari” tavrı ustalıklı kurgulamayı gerektirir. Şu hâlde metaforu bu kadar basit biçimde izah etmek metaforun performansını yahut gücünü naif bir biçimde küçümsemek, durumu yanlış değerlendirmek gibidir (Rolf, 2005, 93). Bu şekilde metaforun yorumlanabilirlik kabiliyetine ket vurulmuş olunur. Ancak bu şekilde anlaşılacak bir geçici ikâme teorisinin, zikri geçen isimlerin kapsam içindeki tavrını yansıtmaması mümkün görünmemektedir.

<sup>2</sup> Metafor Türleri: Tip-A: Masif Metaforlar/ Massive Metaphern: Poetik kıymetleri yüksektir. Okur yahut muhatap bunlardan edebî, estetik bir tat alır. Çabucak kavranmazlar. Kısa bir şekilde akla gelecek yakın anlamlıları yahut kolayca yerine konabilecek eş değerlileri yoktur. Metaforik arka plan hazır değildir; verilmemiştir. Bunlar basit “mecâz”lar değildir; deyimsel değildirler, banal değildirler, klişe değildirler. Semantik bir değer taşırlar. Az ya da çok mübalağa ve benzerlik (teşbîh) taşırlar. Banallik yahut sıradanlık sınırına taşınmaları zaman ile alakalıdır; kullanıla kullanıla biçim, form ve tip değiştirmeleri normaldir. Esas ve ideal form budur. Bunlara “saf metafor” veya “aktif” metafor da denebilir. Tip-B: Zayıf Metaforlar/ Schwache Metaphern: Şiirsel kıymetleri düşüktür. Okur yahut muhatap ya az miktarda edebî tat alır; yahut hiç almaz. Çabucak kavranırlar, yerlerine konacak kelime yahut ifadeler mevcuttur, ki bunları tasavvur uzun sürmez. Bunlar basit mecâzlardır, deyimsel olabilirler. Banal, sıradan, bayağı ve klişe olma eğilimindedirler. Mübalağa tesiri pek hissedilmez. Bunlara “sözde metafor”, “sahte metafor” ve “uykudaki metaforlar” denebilir. Tip-C: Klişe veya Ölü Metaforlar/ Klischeehafte Oder Tote Metaphern: Hiçbir poetik değer taşımazlar. Okur yahut muhatap hiçbir şekilde metaforik tesiri hissetmez. Çok sık kullanılırlar, herkes tarafından bilinirler; öyle ki küçük çocuklar tarafından bile kullanılabilirler. Deyimseldirler, kalıplaşmış ifadelerdir çoğu. Bu tipteki bir metaforu belirlemenin en kestirme yolu (deyim kalıbı dışında) kelimenin kontext'ten bağımsız olarak da atıfta bulunabilmesidir. Yani “aslan metaforu” dendiğinde “aslan” kelimesi bir cümle içinde kullanılmasına gerek olmadan zaten peşinen ve hiçbir hayal gücü, idrak, tasavvur kabiliyeti gerektirmeden “cesaret”i ifade ediyorsa o vakit kelime bu gruba girer. Bunlar banal, basit, sıradan, bayağı ve klişedirler. Mübalağa tesiri hissedilmez. Bunlara “ölü metafor”, “donmuş metafor”, “klişe metafor” veya “soyu tükenmiş metaforlar” da denir (Duman, 2018a, s.623-4).



Soruyu bir misal ile netleştirmekte fayda vardır, zira nerede ise tüm tartışma bu soru etrafında konuşlanmaktadır. “Ferit, asılmış bir adam gibi kendini boşlukta hissediyor ve ayaklarını sallıyordu” (Safa, 1995, 139). Acaba “Ferit” (müşebbeh) ve “asılmış adam” (müşebbehün bih) arasındaki rabıta iki taraftan birinin anlamsal bütünlüğünü garanti altına almakta mıdır? Yani “asılmış adam gibi kendini boşlukta hissetmek” ne kadar Ferit ve Ferit gibileri temsil kabiliyetine sahiptir? Yer değiştirmenin kalıcılığı esaslı bu soru bizi dolaylı olarak “klişe- orijinal” arasındaki geniş alanda bazı muhkem binaların imarına da mecbur eder. Şu hâlde klişe ifadeler yer değiştirme esnasında “geçicilik” tavrını ihlal ettikleri için metaforik değerleri ya hiç yoktur ya da çok düşüktür. Diğer misaller:

1. “Eskisi gibi kaçma refleksleri kuvvetli değildi. Dervişçe bir teslimiyet vardı halinde” (Safa, 1995, 204).
2. “Evliya gibi bir kadındı, diye tekrarlıyor Fotika” (Safa, 1995, 251).
3. “Artık yalnızım, yalnız, yalnız... Ucu bucağı görünmeyen okyanusların karanlık dalgaları üzerinde âvâre yüzen bir çöp gibi yalnız...” (Safa, 1995, 259)
4. “Öyle günlerim olur ki dakikalar kurşun gibi ağırlaşır geçmek bilmez” (Safa, 1995, 260).

Üçüncü misal ile diğerleri arasındaki farkın hemen dikkat çekiyor olması gerekir. Zira “derviş”, “evliya” ve “kurşun” müşebbehün bihlerinin vech-i şebeleri metinden bağımsız olarak da tasavvur edilebilir. Yani “evliya gibi”, “derviş gibi” ve “kurşun gibi” demek ile ne kastedildiği aşikardır. Fakat üçüncü misalde Matmazel Noraliya'nın kendini “çöp”e teşbihi oldukça kuvvetli bir *geçicilik* tavrına sahiptir. Zira “çöp gibi” denildiğinde yahut birini çöpe teşbih ettiğimizde akla gelen mana ile (ki bu evvela temizlik bakımından olacaktır) metindeki kullanım *tam* örtüşmemektedir. Buradaki “değersizlik namzeti nesne” ucu bucağı görünmeyen okyanusların karanlık dalgaları üzerinde âvâre bir şekilde yüzmektedir.

#### **Quintilian: “Cum in rebus animalibus aliud pro alio ponitur”**

Black'in kastettiği metafor hakkında bir şey söyleyen yazarlar *substitution* teorisine vakıf olanlardır. Ayrıca aynı niteliğe haiz edebiyat bilimciler ve retorik kitabı yazarları da kastedilir (Black, 1983, 61). Black “retorik kitabı yazarı” demekle Quintilian'ı kastetmiş olabilir mi? Bu ihtimal dahilindedir. Zira Quintilian'ın “cum in rebus animalibus aliud pro alio ponitur” (VIII, 6, 9) ifadesi ziyadesi ile dikkat çekicidir. Yani bir ifadenin canlılığı için başka bir ifadenin canlılığından faydalanmak metafor için “vuku bulan” bir ön tavidir. Dilin kıvrak ve kaygan olduğunu ifade için onu “yılan”a teşbih etmek gibi.

“Mister Joe kılıç gibi kesen ve şakırdayan mantığıyla ilmin askerleşmiş tiptiydi” (Safa, 1995, 142). Mantığın (müşebbeh) kılıca (müşebbehün bih) teşbihinde bu canlandırma bariz bir şekilde müşahade edilebilir. Mantık nedir, neye benzer? Bu suallerin müşahhas bir cevabının verilmesine imkân yoktur, oysa mantığı keskinlik bakımından kılıca teşbih ile tanımın somut bir hal alması sağlanmıştır.

Sadece Quintilian değil Roman Jakobson ve Fransız psikoanalitikçi Jacques Lacan da bu teorinin temsilcisi addedilebilir (Rolf, 2005, 94). Ancak her tasnifte olduğu gibi kesin sınırların çizilmesi bu durumda yahut ayırım da mümkün değildir. Aslında ilk defa Lacan'dan sonra bu teoriden tam olarak ne idrak edilmesi gerektiği net olarak anlaşılır. Dolayısı ile Lacan'ın metafor teorisi için ciddi anlamda detaylı bir izah kaçınılmaz görünmektedir. Bilhassa Lacan'ın metafor için ortaya koyduğu formüllerin değerlendirilmesi gerekmektedir (Duman, 2018b, 38-52). Bu da bizi yine “rüya ürünü/ düş işi” hususunu daha tafsilatlı izaha mecbur eder. “Rüya ürünü” dört cihete sahiptir. Bu Quintilian'ın “dört değişim kategorisi”ne (Jaffe, 1990, 368) tekabül eder. Ayrıca Chomsky tarafından ortaya konan dört farklı “elementsel dönüşüm” (Elementartransformationen) de buna karşılık gelir. Bu metafor teorisi için bölümlenmede Jakobson ve Lacan'ın görüşleri belirleyicidir.

### **Die Traumdeutung**

Mazmun esaslı olarak da izah edilebilecek (Duman, 2018a, 479-94) rüya işindeki “rüya” Freud'un ana tezidir. Aynı zamanda *Die Traumdeutung* (Rüyaların Yorumu) adlı eserinin üçüncü bölümü rüyaların azruların gerçekleştirilmesindeki rolüne ayrılmıştır. Tatmini “rüya”da gerçekleşen arzu yani rüyada tatmini tasavvur olunan arzu aslında prensip olarak problemleri bir türe işaret eder. Bu halde arzu “bastırılmış”, “zorla geri çekilmiş” durumdadır ki arzunun rüyada tatmin edilecek olması tanınmayacak kadar örtülü olduğu anlamına gelir (Freud, 1900, 110).

Rüya sahibinin rüyasında elde ettiği garip, tuhaf, çoğu zaman saçma ve genellikle anlamsız izlenimler Freud tarafından “Traumstellung” adlandırması ile izah edilir. Yani rüyanın başka bir hale gelmesi, *tahrifi* ilgili kitabın dördüncü (IV.) bölümüdür. Freud bu bağlamda sansür fenomeninden de bahseder. Sansür fenomeni ve “rüyanın tahrifi” müstakil uygulamaları itibarıyla ele alındığında aynı şartların her ikisi için de ön koşul edinilmesine müsaade olunur. Freud'a göre biz, bireyler tarafından kabul edilen iki psişik gücün (*Strömungen, Systeme*) rüya tasavvurundaki yazarıyızdır. Bu *akımlardan* yahut *sistemlerden* biri rüya aracılığı ile dile getirilen *arzuyu* kurgular. Diğerleri bu esnada tasavvuru istenilen

arzunun *uygulaması* ile iştilgal eder. Yani ifadenin tahrifi sansür vasıtası ile zorlanmaktadır (Freud, 1900, 99).

Bu anlamda edebi metnin etrafında döndüğü duygu olarak Klasik Şiir'deki âşık-sevgili rabitasını da bir tür "ulaşılamayan arzu" çerevesinde değerlendirmek rüya kurgusunun en başından beri işler ve işlevsel olduğunu da gösterecektir. Arzu'nun sıradan istek yerine kullanımı sıklıkla görülür. En azından bir garsonun müşterisine "Başka bir arzunuz?" demesi garipsenmez. Mesela: "Bu gece istihareye yatıp âlem-i mânâda reis-i taifeye mülâki olmak arzusundayım" (Safa, 1995, 102), "Ferit'in içinden, sureti mutlakacı olmayan bu adamı kucaklamak arzusu geçmişti" (Safa, 1995, 155) cümlelerindeki arzu aynı şekilde gündelik kullanıma adapte edilmiştir.

Arzu'nun cinsel istek manasında kullanımı da yekûn tutar: "Kadının gözlerinde arzu baygınlığına ihtimal verdiren bir süzülüştten sonra deminki şaşkınlık ve ürkeklik peyda oldu. Kendi kendisiyle konuşur gibi söyleniyordu" (Safa, 1995, 45), "Bu acayip nidanın ve bedduanın sebebi, Fatma'nın heyecan anında iki elini birden sallarken, göğsünün üstündeki yorganın düşmesiydi. Merdivende başlayan ve hayretle korkunun baskısı altında kalan arzu, deminden beri, Ferit'in içinde, şuurun eşiğini aşındırıyor, artık ona kendini haber vermek için fırsat kolluyordu" (Safa, 1995, 46-7).

Fakat "rüya" dokusu ile uyuşan ise asla ulaşılamayan yahut en azından biricik olan istek formudur: "Artık bir tek arzusu o kalmıştı, bu mezara gömülmek" (Safa, 1995, 252), "Bütün ömründe hiçbir istediği olmadı bu kadının. Son, son, bir tek arzusu, kendi eliyle hazırladığı mezara gömülmekti" (Safa, 1995, 254).

Arzunun ne kadar belirleyici, yönlendirici bir duygu olduğu da zikredilir eserde: "Artık hiçbir şey arzu etmiyorum ki keder duyayım" (Safa, 1995, 256).

Dolayısı ile (bilhassa aşk duygusu çerçevesinde) arzu ve ona ulaşmak için yapılanlar gerekli çatışmayı da muhtevindir. Peki bu bağlamda rüyanın tahrifi/ bozulması tam olarak ne anlama gelir? Rüya bastırılmış, zorla sindirilmiş arzunun örtülü biçimde gerçekleşmesidir (Freud, 1900, 111). Yani rüya aslında bir çeşit gerçeklik kurgular.

Eğer bir rüya hatırlanabilir durumda yani bize görüldüğü hali ile mevcut ise *manifesten Trauminhalt* yani sarıh bir içerik mevcuttur. Bu onu *latenten Trauminhalt*tan yani "gizli rüya içeriği"nden farklı kılar (Freud, 1900, 94). Bu ayrıca rüyanın altında yatan "rüya düşüncesini" yahut düşünceyi de işaret eder. Rüyanın yorumlanması evvela "sarıh rüya içeriği" ile karşı karşıya durur. Amaç "gizli rüya içeriği"nin teşhisi yahut identifikasyonudur.

Ki bu aşamada rüyanın altında yatan düşüncenin anlaşılmasıdır aslında esas mesele. Bu aşamada “rüya işi” ile neden bahsolunduğu sorusu da devreye girer. “Traumarbeit” kitabın altıncı bölümüdür. Rüya tasavvuru içindeki “ne” değişerek sarıh rüya içinde konuşlanır. Bu kısmın maksadını biraz daha açınca Freud'a göre “rüyadaki düşünce” ve “rüyanın içeriği”nin iki farklı dilde aynı içeriğe sahip iki tasavvur gibi olduğu görülecektir. Daha açık bir tabirle rüyanın içeriği bize rüyadaki düşüncenin başka bir ifade vasıtası ile aktarılmasıdır. Bu işlem için gereken kuralları, toplama işlemlerini, orijinal ve çevirinin mukayesesi vasıtası ile öğrenmeliyiz (Freud, 1900, 190).

Freud “rüya işi” için dört an belirler:

1. Sıkıştırma/ yoğunlaştırma işi (Verdichtungsarbeit)
2. Yer değiştirme işi (Verschiebungsarbeit)
3. Tasavvur olunabilirliğin değerlendirilmesi/ dikkate alınması (Rücksicht auf Darstellbarkeit)
4. İkincil işlemler (sekundäre Bearbeitung) (Duman, 2018a, 549-551).

### **Sıkıştırma**

Rüyanın düşünsel yönü ile içeriğini mukayese eden kişi ilk etapta fark edecektir ki (yani açıkça idrak edileceği üzere) burada mükemmel bir sıkıştırma işi yapılmıştır. Rüya düşüncelerin kapsamı ve zenginliği ile mukayese edildiğinde daha özlü, fakir ve kıttır. Rüya görüldüğü hâli ile bir yarım sayfayı ancak doldurabilecekken analizi (rüyanın fikrîsel yönünün tahlili) altı, sekiz, on iki kat fazla bir alana ihtiyaç duyar (Freud, 1900, 191). Mazmunlar için de aynı sıkıştırma eylemi mevzu bahisdir, her bir mazmun arka planında sayfalarca izahatı barındırır. Başka bir deyişle rüya içeriğinin her bir ögesi birçok defa rüya düşüncesinde olduğu gibi bir üst deterministlikle (Überdeterminierung/ overdetermined) kanıtlanır (Freud, 1900, 195). Ancak “üstdeterminizm” ters istikamet için de verilir. Bu bakımdan metaforik kullanım ile rüyadaki sıkıştırma işi birebir örtüşür.

Bir kerecik öpülmekten ağlayan kızların devri bu devir, şehri bu şehir, semti bu semt, ailesi bu aile, çevresi bu çevre, terbiyesi bu terbiye, vücudu bu vücut, yürüyüşü bu yürüyüş olamazdı (Safa, 1995, 75).

Karakter özelliklerinin tasviri yahut tasavvurunda birçok özelliği uzun uzun sıralamak ve bunların rabitasını kurgu içinde biçimlendirmek yerine az ve öz bir şekilde “bir kerecik öpülmekten ağlayan kızlar” demek ile bu maksat hasıl olacaktır. Kastettiğimiz sıkıştırma prensip olarak böyle çalışır. Bu esnada tabii okur ile ne derece ve nasıl paslaşıldığı da

önemlidir. Yani yukarıdaki parça- bütün ilişkisi yani karakter özelliklerinden birini söyleyip diğer meziyetleri kastetmek dışında metaforik ağırlığın daha fazla katmana sahip olması çok daha derin bir rüya yapısı ihtiva eder.

Koltuğa oturduğum zaman duyduğum ferahlığı tarif edemem. Sanki bir bulutun üstüne oturmuşum da içime gökyüzü doluyormuş gibi oldu (Safa, 1995, 250).

Buradaki “bulut” ve “gökyüzü” müşebbehün bihleri Ferit'in Matmazel Noraliya'nın koltuğuna oturduğu vakit hissettiği ferahlığı, hafifliği veya huzuru ifade etmek için gayet ustaca kullanılmıştır. Bu ifadeler ile aslında uzun uzun açıklanması mümkün olan bir ruh hali kısaca izah edilmiştir. Bu tavır karmaşık ruh hallerinin ifadesinde olduğu kadar fiziksel tasvirlerin kesinliğinde ve bilhassa anlama canlılık katmak amacı ile de kullanılır. Mühim olan temelde “klişe”den mümkün merteye uzak olabilmektir.

Herhalde Ferit'in aşağıdaki merdivende avuçladığını sandığı göğüs bu ejderhaya ait olamazdı. Yorganı kaldırsa, altından güzel bir göğüs değil, dik ve sert kıllı bacaklarıyla, uzun kuyruğuyla bir *katır leşi* çıkacaktı (Safa, 1995, 43).

Hizmetçi Fatma'yı (müşebbeh) ejderha yahut katıra (müşebbehün bih) teşbih esnasında kullanılan vech-i şebekler bu tür bir tesirin hasıl olmasını sağlar. Yine sıkıştırma mevzubahistir burada, yani uzun uzun (sayfalarca) yapılacak bir fiziksel tasvir yahut hoş gitmeyen özelliklerin tarifi bu derece tesirli olmayacaktır.

Misallerin de gösterdiği üzere bu sıkıştırma işleminin yoğunluğu metaforik seviye ile alakalıdır. Yani B ve C Tipi metaforlarda (Duman, 2018a, 623-624) bu “açılım” nispeten daha az olacaktır; fakat A tipi metaforlarda sıkıştırma işlemi çok daha yoğun, girift ve karmaşıktır. Bilhassa somut- soyut geçişindeki istikametinin de sıkıştırmayı olumsuz etkilediğini unutmamak gerekir.

Fakat o kadar heyecanlıydı ki, hayatta birçok defalar berberin koltuğunda onu bastıran ve bir defasında yalnız bir yanağının traşıyla sokağa fırlamasına sebep olan krizlerden birine yakalanabilirdi (Safa, 1995, 62-3).

Telaş ânının zaman, tedirginlik, huzursuzluk, kaygı, eksiklik ve yarı delilik hali ile bu kadar iç içe anlatılabilmesi şüphesiz ancak doğru müşebbeh ve müşebbehün bih düzeninin kurulması ile mümkündür. “Yalnız bir yanağının traşıyla sokağa fırlamasına sebep olan” demek ile kritik, mühim, önemli vs. kastedilir. Bu durumda mücerret bir niteleme somut bir tasvir ile geçici ikâme rabıtası kurar. Dolayısı ile sıkıştırma çok da okurun bakışına göre farklılık arz eden, yorumlanmaya müsait ve derinlik sahibi bir yapı ihtiva etmez. Romanın giriş cümlesine bakalım:

FERİT, Ferid, it, id, t, d, t değil, d, fotenik, fonetik ve babasının kakhahaları; sonra annesi, bir ormanın karanlığında hangi ağacın arkasına saklandığını belli etmeden, maymuna benzer bir gölgenin üfürdüğü borazan biçiminde bir sazın geniş ağzından çıkan yeşil, turuncu, daha sonra kıpkırmızı alevden bir sesle acı acı haykırıyordu (Safa, 1995, 7).

Tasvirin sembol ve simge arasında gelip giden kısmı annenin acı acı haykırma esnasındaki sesini tasvir için kullanılmaktadır. Evvela sazın tasvirine bakalım.

Saz (müşebbehün) borozan (müşebbehün bih)

Gölge (müşebbeh) maymun (müşebbehün bih)

“Maymuna benzer bir gölgenin üfürdüğü borazan biçiminde bir saz” ifadesi böylece bir teşbih-i mefrûk hasıl eder.

Teşbih-i mefrûk bu sefer de ses müşebbehinin müşebbehün bihi olan “alev”in kaynağı olarak tertip edilir:

“[...] sazın geniş ağzından çıkan [...] alevden bir ses”

Sesin (müşebbeh) aleve (müşebbehün bih) teşbihindeki somutluk gidişatı “yeşil, turuncu, daha sonra kıpkırmızı” sıralaması ile verilir. Muhtemelen eserin ilk cümlesi olduğu için bu kadar özenilmiş ve tertibi lezzetli olmuştur cümlelerin. Romanın tamamında bu giriftlikte bir cümle bulmak nerede ise imkansızdır.

İdeal olan tam da bu cümle gibi çözülmesi içi gayret sarf edilen, üzerinde düşünülmesi gereken ve bilhassa da sembol klişelerinin simgesel olarak yani yazarın seçimleri çerçevesinde (tamamı ile seleksiyon esaslı) kullanılmasıdır. Dolayısı ile burada sıkıştırma işi çok daha sarıh bir biçimde gözlemlenebilmektedir.

Freud'a göre rüya “düşüncesi” sayesinde sadece rüyanın öğeleri birçok defa belirlenmemiştir; bilakis bireysel rüya düşünceleri de rüya içinde çeşitli unsurlar tarafından temsil edilir. Rüyanın bir ögesi birçok düşüncenin birleşimine yol gösterebilir; onları idare edebilir; bir rüya düşüncesi (de) birçok rüya ögesine karşı aynı tavrı gösterebilir (Freud, 1900, 195). Bu da her bir parçanın diğeri ile bağlantılı olduğu ve daha da mühimi her bir parçanın diğerrinin idraki için gerekli olduğu manasına gelir. Zira gölge, borozan, maymun, saz, alev ve ses gibi öğelerin normal şartlarda bir arada mantıklı bir biçimde hizalanması mümkün olmaz. Bu yüzden metin herhalükarda bir bütün olarak değerlendirilmelidir.

### **Yer Değiştirme**

Yer değiştirme anı da gerçek kaynaklıdır. Freud'a göre “ne” rüyanın içeriğinde belirgin biçimde oluşturucu element olarak görev yapıyorsa, “düşünce” kısmında hiçbir

şekilde aynı rolü üstlenemez. Bir mazmun asla “sözlük anlamı”nda kullanılmaz, mutlaka başka bir şeyi temsil etmektedir. Bu zıtlık bize en azından “maymun”un bildiğimiz maymun, “borozan”ın bildiğimiz borozan veya “saz”ın bildiğimiz saz olmadığını ikaz etmelidir. Bu öğeler metnin dünyasına itildiklerinde gerçeklik değerlerini ne kadar yitirirlerse o kadar kıymetli olurlar.

İfadelerin sembolik kıymetleri ile simgesel değerleri arasındaki farka burada atıf yapılmaktadır. Yukarıdaki misal için mesela “katır” (Safa, 1995, 43) sembolik olarak inatçılık bakımından kullanılırken buradaki vech-i şebekler ile işaret ve okur bağlantısı öne çıkarılmış ve katıra yeni bir anlamsal çerçeve çizilmiştir. Öyle ki burada mevzubahis olan sadece katır değil “katır leşi”dir. Aynı şekilde ifade edilmek istenen esas öge “ses” olmasına yani sesin terkihi tasvir edilmeye çalışılmasına rağmen bununla alakasız birçok öge bağlama dahil olmuştur. Ses nihayetinde (Chladni'nin ses figürleri hariç, bkz. Duman, 2018a, 276-277) gözle görülür ve sureti müşahhas bir şey değildir. Onun en azından evvela yeşil, turuncu ve sonra da kıpkırmızı olan aleve teşbihi; bu suretle acı olmağının vurgulanması bu ters işleyişin en azından *karşılıklı denklığı sağlamayan* biçiminde anlaşılması gerektiğini gösterir.

Bağıntılı olarak düşünce- rüya tasavvuru için tersini söylemek de mümkündür. Rüya düşüncesinde “ne” açık bir biçimde temel içerik ise rüya içinde temsil edilmeye hiç de ihtiyaç duymaz. Yani mühim olan esas öğeden ziyade onun hazırlayıcısı veya tali unsur gibi görünenlerdir.

Sonra ormanla beraber sesin anneliği de kaybolurken, trene benzeyen bir gölge, hiçbir makine gürültüsü çıkarmadan hızla geçiyor ve haykırış, lokomotifin bacasından kara bir duman halinde yükseliyordu (Safa, 1995, 7).

Sesin anneliği denmek ile (ki bu ifade ziyadesi ile tesirlidir) sesin anne sesine benzetilmesi temelde aynı prensip ile işler. Gölgenin (müşebbeh) trene (müşebbehün bih) benzemesi ve haykırışın (müşebbeh) lokomotif bacasından çıkan kara bir dumana (müşebbehün bih) teşbihi de keza öyledir. Benzetme şüphesiz “müşebbeh” için yapılı; onun sarahati, tesirinin artması ve olmadığı bir surete bürünerek kuvvetlenmesi için yapılı. Bu tahayyül esnasında Ferit odasında, yataktadır. Yani gerçek değildir buradaki tasavvur. Buna rağmen ifadeleri “imiş gibi” tesiri ile katlayan daha ziyade müşebbehün bihler ve daha da mühimi bunların bir araya gelerek (*ses* misalindeki gibi: Safa, 1995, 7) oluşturduğu terkiptir. Dolayısı ile temel element addedilen müşebbehler aslında düşünce düzeyinde yani bütün algısı içinde işlevsele iner, nihayetinde tek bir öge etrafında birleşirler. Yukarıdaki parçada esas öge ses'ten ziyade “sesin anneliği”; anne hayalidir (belki de heyulası).

Aynı şekilde rüya başka bir odağa sahiptir; merkeze odaklı içeriği ve diğer elementler düşünce nevidendir (Freud, 1900, 209). Dolayısı ile gerçek hayattan alınıp rüyalar âlemine itilen yani yeri değiştirilen öge biçim ve anlam da değiştirecektir. Yani gerçek hayattaki *katır* ile Matmazel Noraliya'nın sınırlarına dahil olan *katır* asla aynı olmayacaktır. En azından özellik transferi esnasındaki tek yönlülük buna mugayir durur.

### **Tasavvur Olunabilirliğin Değerlendirilmesi**

Freud'un tasavvur olunabilirliğin değerlendirilmesi/dikkate alınması (Rücksicht auf Darstellbarkeit) ile kapsama aldığı şey son derece yüksek derecede “görselliğe/ imajinel yapıya” sahip rüyalardır. Daha kestirme bir ifade ile söylemek gerekirse tasavvur olunabilirliğin “bedel”i; rüyanın somutluk kazanmak için ödeyeceği haraç gibidir (Rolf, 2005, 96).

Rüya tasavvurunun “an”ı aslında “geçici ikâme”nin ikinci türüdür. Freud tarafından illüstre edilen ilk tür “yer değiştirme”, “substitutiv”dir. Bu, herhangi bir şekilde mutabakat içinde ilgili bulunan başka bir tasavvurun belli bir tasavvura yedek olabilmesi ile ispatlanmıştır. Bu bahsedilen yer değiştirmenin ikinci türü olabilir mi? Bu soruya olumlu cevap vermekte bir sakınca bulunmamaktadır. Zira Freud'un da açıkça belirttiği üzere henüz “geçici ikâme”nin ikinci türünden bahsedilmemiştir. Bunun oluşumu analiz neticesinde görülebilir, tecrübe edilir ve böylece aynı zamanda isabet olunan düşünce için dilsel ifade permütasyonu olup olmadığı da bilinir. Bu durum eğer bir element kelime versiyonunu başka bir diğeri ile değiştiriyorsa mevcut olur (Freud, 1900, 229). İkinci tür ciddi bir teorik ilgiye mazhar değildir Freud'a göre; bilakis bilhassa rüya kisvesine bürünmüş fantastik absürtlüğü aydınlatmak için ziyadesi ile uygundur. Bu yer değiştirme genellikle istikamete göre değişir. Zira rüya fikrinin reksiz ve soyut ifadesi, imajinel ve somut olan ile yer değiştirmektedir. Fatma'nın *katır leşine* teşbihinde zihnimizde “bir şey” canlandığı yahut canlanabildiği ölçüde metaforik teşekkülde muvaffak olunur. Bu şüphesiz bireysel farklılıkları öne çıkaracak derecede müphem olduğu miktarda muteberdir.

Ferit'in onu [Selma'yı] görmesi, mesafenin ona kattıklarını realitenin indirmesi için de lâzımdı. Hiçbir makyaj ve tuvalet bu mesafe kadar sevgilinin, fakat kaçan sevgilinin büyüsünü arttıramazdı. Bundan kurtulmak için, onun yüzüne bir pudra pomponu kadar yaklaşmak lâzımdı (Safa, 1995, 124).

Suret-i mutlakada bilmek lâzımdır ki, insanın ruhu yani beyni, fotoğraf makinesini andıran bir mekanizma ile hafızayı, hesap makinesini andıran bir mekanizma ile muhakemeyi, yazı makinesini andıran bir mekanizma ile dil kabiliyetini, sinema makinesini andıran bir mekaniz-



ma ile muhayyileyi vücuda getirir (Safa, 1995, 143).

Ruhun işemesinden başka bir şey olmayan ağlamak belki hiçbir halde güzel değil, fakat şimdi, bu adama yakışıyordu (Safa, 1995, 150).

İlk iki misal bu bakımdan bir rüya teşekkülü için yani kendi anlam alanlarında yeni bir yapı vücuda getirmek için bilinen parçalardan çok daha fazla istifade etmektedir. Yani herkes “pudra pomponu”nun ne olduğunu bilir, bunun “mesafe” vech-i şebhi ile kullanımını da derhal idrak sürecine dahil olur. Müşebbehin de tespiti ile benzetme sorunsuz işler. Keza ikinci misal de aynı şekilde sorunsuz işler. Ruhun yani beynin<sup>3</sup> vücuda getirdikleri gayet ölçülü bir şekilde teşbîh-i mefrûk meydana getirir. Hafıza (müşebbeh) fotoğraf makinesi (müşebbehün bih) ile, muhakeme (müşebbeh) hesap makinesi (müşebbehün bih) ile, dil kabiliyeti (müşebbeh) yazı makinesi (müşebbehün bih) ile, muhayyile (müşebbeh) de sinema makinesi (müşebbehün bih) ile mukayese edilmektedir. Bilhassa somutlaştırma içeren yani mücerret bir hususu müşahhas kılarak idraki kolaylaştıran kullanımlar muteberdir; fakat metaforik derinliğin tesisi yani ideal olan “rüya hali”nin teşekkülü tam kabil olmaz. Bize son misaldeki gibi “orijinal” bir benzetme gerekir ki zihin bir müddet şaşırınsın, belki bir iğrenme yahut garipseme ile idrak süreci tamalanmaya yaklaşsın. Son misalde hem ruh (müşebbeh) teşhis edilmiş, hem de ruhun bevl etmesi (müşebbehün bih) ile ağlamak (müşebbeh) arasında rabıta kurulmuştur. Seleksiyon, simge kullanımı, pragmatik katmana geçiş gibi hemen tüm şartları sağlayan bu kullanımın metaforik kıymeti oldukça yüksektir.

Hülasaten yer değiştirmenin bir türü temsil edilmesine rağmen Freud nazarında bu ayrı tasnif edilir. Daha önceki açıklamalarla üçüncü bir “an”ın tespit edildiğini söyler. Bunun parçaları rüya içeriğindeki fikrin dönüşümünde hiç de az miktarda fark edilmez. Öznel bireysel maddedeki düşünülebilirliğin tasavvuru (ki bunlar rüyaya hizmet etmektedir) genellikle görsel imajlardadır. Asıl rüya fikrinin farklı yan bağlantıları kapsamında, görsel

<sup>3</sup> Geist'in (Yunanca: πνεῦμα pneuma, νοῦς nous ve ψυχή psyche ve Latince: spiritus, mens, animus vb. anima, İbranice: ruach ve Arapça: rūh; İngilizce: mind, spirit; Fransızca: Esprit) bilhassa “zihin” çevirisi ile diğer karşılığı olan “ruh” çelişir. Dolayısı ile kavramın felsefe, teoloji, psikoloji ve hatta günlük hayattaki tutarsız kullanımı izahatı gerekli kılar. Biz evvela *bilinç* ile onu bağlantılı tutarak aradaki iki mühim farka yoğunlaşalım. Genel olarak Almanca'da kullanılan “geistig” ifadesi insanın öğrenme ve idrak anındaki *bilişsel* faaliyetlerini işaret eder. Aynı şekilde hatırlama, tasavvur, fantezi kurgulama ve düşünmenin her türlü formu (mesela kanaat getirmek, seçmek, karar vermek, niyet etmek, planlamak, bir stratejiyi takip etmek, öngörmek, tahmin etmek, değerlendirmek, kontrol etmek vb.) ve insani yeterliliğin gerekliliği olan uyanıklık, dikkat ve konsantrasyonun her derecesi de bu kapsama girer. Bu ifadenin “pratik” yapısıdır. Dinsel anlamda ise fiziksel bedenin ötesinde *ruhsal* olanı kapsar; ancak Tanrı tarafından yaratılan saf ve mutlak ötesidir. “Heiliger Geist” (kutsal ruh) Hristiyanlıkta “Geist Gottes” olarak adlandırılır. O halde kısaca Geist için *bilinç* ve *ruh* ikileminin olduğunu, ki Seele ve Geist'in karşısında “madde”nin olması dengeyi bu yönde değiştirir; kelimenin bilhassa bu ikisi arasında çözümlenmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Hegel'de, daha doğrusu geleneksel Alman idealizm'inde kavram bireysellikle alakalı (bireysellik üstü) bir yapı gösterir. Kavramın bu heterojenik yapısı antik felsefeye ve İncil'e dayanır (Asendorf, 2004, 667; Griesser, 2005, 533; Daldorf, 2005, 118; Treptow, 2001, 204).

tasavvura müsaade edenlerin, her biri tercih edilebilirliğe sahiptir; rüya fikri/düşüncesi, kırılğan düşüncelerin ilkin başka bir dilsel formda değişikliğe uğramasından rahatsızlık duymaz (Freud, 1900, 232).

### **İkincil İşlemler**

Son olarak “ikincil” işlemler denmekle ne kastedildiğine değinelim. Bu durumu bir rüya hâli tasviri ile netleştirir Freud. Rüyada şaşıratan, öfkeliendiren, karşı olunan yani rüyanın içinde bizzat rüyaya karşı olan biçiminde nitelenir. Rüya içindeki bu eleştiri akımları çoğunlukla rüyanın muhtevasına mugayir sayılmaz. Bilakis rüya materyallerinin edinilmiş ve uygun biçimde kullanılan parçalarıdır (Freud, 1900, 286). Hareket içine girme/ devinime dahil olma rüya fikrinin dördüncü anıdır. Mazmunların gerçek anlamları ile ele alındıklarında ortaya koyacakları anlamsızlığın beyit bütünlüğü içinde ortadan kalkması gibi rüya da saçmalık suretindeki görüntüyü ve tutarsızlığı bütünsellik içinde kaybeder. Anlaşılabilir bir deneyim modeline yaklaşır. Yani rüya Freud'a göre kendi içinde görenin “lehine” bir tavra bürünmeye çalışır.

Sofada kimseler yoktu. Merdivene kadar gidemezdi. Kendisini koltuğa bıraktı. Yorgunlukla baygınlık arasında şuuru, varlıktan kalkıp yokluğa bulaşan lüzucetli bir madde gibi uzayıp kısalıyordu. İçine gömüldüğü koltuk sanki onu varlık içinde kucaklayan yokluktu (Safa, 1995, 214).

Şuur (müşebbeh) yapışkan bir maddeye (müşebbehün bih) teşbih edilmektedir. Normal şartlarda bu iki ögenin bir araya gelmesi mantıksızdır. Şu hâlde de “şuur yapışkan bir maddedir” der isek anlamsızlık hali sürer. Oysa rüyadaki bütünlük gibi metnin kapsamı içinde bu iki öge de mantıklı bir bütün oluşturma eğilimindedir. Yukarıdaki paragafı tam idrak etmeye muvaffak olamasak da bir bütünlük içinde en azından uyumlu bir işleyişin parçası olduğunu teslim ederiz.

Koltuğun iki kolundan iki beyaz ve süzgün el, nur damlaları halinde eriyip akacakmış gibi hafif bir duruşla sarkıyordu (Safa, 1995, 222).

Ellerin (müşebbeh) normal şartlarda “nur damlaları”na (müşebbehün bih) eriyip akacakmış gibi durmak bakımından benzemesi makul değildir. Metnin temel tavrı tüm bu mantıksızlıklar içinde kendi mantığını yaratmak ve parçaların bağlam içinde sabit konumlar edinerek metin içinde düzenli kalmasını sağlamaktır.

Ama bu çaba her zaman mutlak bir başarı ile taçlandırılmaz. Devamında akla gelecek soruyu cevaplar Freud. Ya rüya ilk bakışta kusursuz, mantıklı, temiz, doğru ise; ama sonra bu

suretini kaybederse? Rüyanın tutarlı değişimler göstermesi olasıdır. Her ne kadar nadiren de olsa rüyanın bu değişimden sonra yabancı olunmayan bir finalle sonuçlanması da mümkündür. Bu tür rüyalar “uyanık düşünce” benzeri psişik fonksiyon edinimi üzerinden oldukça geniş kapsamlı bir düzen ortaya koyarlar. Bunlar bir mantığa sahipmiş, mutlak bir anlamları varmış gibi görünür Freud'a göre. Ama bu mantık rüyanın hakiki anlamından oldukça uzaktır. Analiz edildiğinde kanaat edileceği üzere rüyanın bu ikincil işlemleri materyal sapma bakımından en özgürleridir. Yani ilişkileri en az birlikte tutulabilecek olanlardır. Rüyalar biz uyanırken onları anlamlı alana çekmeye çalışmadan önce zaten yorumlanmış gibidirler (Freud, 1900, 287).

O halde bu son kısım kaldırılabilir niteliktedir. Zira rüya fikrinin dördüncü an'ı yani ikincil işlemler her rüyada mevcut değildir (Rolf 2005, 97). Diğer üç *moment* başka bir surette görünmektedir. Ancak her dört açının bir arada olması ile Freud belirli bir tutarlılık ortaya koyar. İlk ikisini en mühimleri sayar. Sıkıştırma ve yer değiştirme işlemleri temel reflekslerdir aynı zamanda (Freud, 1900, 211).

### **Sonuç**

“Geçici ikâme” teorisi için Freud'un dört aşamasının tatbiki ana hatları ile bu şekildedir. Zira bizim ihtiyacımız olan dışarıdan içeri nakledilen “müşebbehün bihin” konumunu bilhassa *sıkıştırma* ve *yer değiştirme* etrafında izah ile metaforik süreci anlaşılır kılmaktır. Malum olduğu üzere *vech-i şebeh* sarîh ise yani kolay idrak edilebiliyorsa *teşbîh-i karîb/teşbîh-i mübtezel*; *vech-i şebeh*'in kavranması bir miktar çaba gerektiriyor veya müşebbehün bih alışlagelenin dışında bir karine ihtiva ediyorsa *teşbîh-i baîd/ teşbîh-i garîb* meydana gelir. “Yakın ve değersiz” ile “umulmadık ve garip” arasındaki seçim elbette ikincisinin lehine olacaktır. Bu minvalde, mesela mazmun şairin işini kolaylaştırdığı kadar yaratıcılığı önünde de büyük ve katı bir engeldir. Zira o kadar çok teşbîh ve isti'âre yapılmıştır ki “yeni ve abes olmayan; tuhaf karşılanmayacak” bir kullanım (yani *bikr-i mazmun*) zor bir meşgaledir. Bu ayrımın nihai neticesi olarak verilecek yargının sağlamlığı ancak bu dört aşamanın tatbiki neticesinde elde edilecek veriler ile sabitlenebilir. Yani herhangi bir beyit (1) sıkıştırma, (2) yer değiştirme, (3) tasavvur olunabilirliğin değerlendirilmesi ve (4) ikincil işlemler ekseninde tahlil edilebilir. Zira Divan Şiiri'nin tasavvuruna vesile olduğu “rüyalar âlemi” yaşanan dünyanın dili ve sabit mecâz kuralları ile değil, o dünyanın lisani ve geçici ikâme ile şerhe daha müsaittir.

**Duman, M.A (2019). Freud'un rüya tasavvuru kapsamında Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanından misaller ile metaforun geçici ikâme teorisi. *Humanitas*, 7(13), 61-78**

### Kaynakça

- Asendorf, U (2004). *Heiliger geist und rechtfertigung*. Göttingen: V & R unipress.
- Black, M. (1955). Proceedings of the Aristotelian Society. *New Series*. 55, (1954- 1955), 273-294.
- Black, M. (1962). Models and metaphors. *Studies in language and philosophy*. Ithaca: Cornell University Press.
- Black, M. (1983). Die metaphor. *Theorie der metaphor* (M. Smuda, Çev.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 1954).
- Black, M. (1996). Mehr über die Metapher. *Theorie der metaphor* (M. Smuda, Çev.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 1977).
- Cavell, M. (1986). Metaphor, dreamwork and irrationality. *Truth and interpretation. perspectives on the philosophy of Donald Davidson*. Oxford: Blackwell.
- Daldorf, E. (2005). *Seele, geist und bewusstsein*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Davidson, D. (1984). What metaphors mean. *Inquiries into truth and interpretation*. Oxford: Clarendon Press.
- Davidson, D. (1990). Eine hübsche unordnung von epitaphen. *Die wahrheit der interpretation. beiträge zur philosophie Donald Davidsons*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Duman, MA. (2018a). *Von der Rhetorik zum belâgat, vom mecâz zur metaphor*. Berlin: Logos Verlag.
- Duman, MA. (2018b). *Lacan'ın metafor anlayışı*, İstanbul: Gece.
- Duman, MA. (2018c): Sabahattin Kudret Aksal'ın "Vav'lar"ının semiotik bakımdan (Bühler'in Organon modeli eşliğinde), John R. Searle'ün Uyuşmazlık (Divergence) bakışı içinde ve dil-eylem teorisi (Speech-Acts) çerçevesinde ele alınması, *Asobid*, 2 (4) 11-36.
- Duman, MA. (2018d): John Langshaw Austin ve Ted Cohen'in dil-eylem (Speech Act) teorileri çerçevesinde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Ecir ve Sabır" hikâyesine atf-ı nazar. *Molesto*, 1 (4), 38-52.

**Duman, M.A (2019). Freud'un rüya tasavvuru kapsamında Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanından misaller ile metaforun geçici ikâme teorisi. *Humanitas*, 7(13), 61-78**

Duman, MA. (2019). Roman Ossipowitsch Jakobson'un "Kombinasyon- Seleksiyon" sisteminin Refik Halit Karay'ın "Sarı Bal" hikâyesine tatbiki, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 17 (7), 121-134.

Freud, S. (1900). *Die Traumdeutung*. Wien: Deuticke.

Griesser, W. (2005). *Geist zu seiner Zeit: mit Hegel die Zeit denken*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Jaffe, S. (1990). Freud als Rhetoriker. Elocutio und die Traumarbeit. *Rhetorik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kittay, EF. (1987). *Metaphor. Its cognitive force and linguistic structure*. Oxford: Clarendon Press.

Pindyck, R., Rubinfeld, DL. (2009). *Mikroökonomie*. München, Boston: Pearson.

Quintilian, MF. (2011). *Ausbildung des redners*. (H. Rahn. Çev.). Darmstadt: WGB.

Rolf, E. (2005). *Metaphertheorien. typologie. Darstellung. bibliographie*. Berlin/New York: de Gruyter.

Safa, P. (1995). *Matmazel Noraliya'nın koltuğu*. İstanbul: Ötüken.

Treptow, E. (2001). *Die erhabene natur: entwurf einer ökologischen ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

**LANGUAGE OF THE SELF THROUGH ART AND  
REPRESENTATION: *MY NAME IS RED***

**Hüseyin Ekrem ULUS<sup>1</sup>**

**Abstract**

In his *My Name is Red*, Pamuk's clever use of metafiction shows that the novel responds to problems of plurality, inclusivity, and exclusivism concerning the theoretical debates on belonging, identity, and secularism in the nation-state. In the present study, we first show that the novel's statement is expressed via the inherent plurality of the narrative, achieved through constantly shifting perceptions and the use of several unexpected narrators in the novel. Second, we find such a pluralist use of metafiction quite significant, because the novel not only gives voice to the underrepresented, but also because Pamuk's metafiction offers an alternative and more plural, inclusive and democratic understanding of self-reflexivity. Metafiction in Pamuk's sense can make meaningful contributions to theory and its capacity to better understand modern, cosmopolitan and multicultural nations.

**Keywords:** art, representation, metafiction, secularism, nation-state

**SANAT VE TEMSİL ARACILIĞIYLA KİMLİĞİN DİLİ:  
*BENİM ADIM KIRMIZI***

**Öz**

*Benim Adım Kırmızı* romanında Pamuk'un üstkurmaca kullanımı ulus-devlet bünyesinde aidiyet, kimlik ve sekülerizm üzerine teorik tartışmalarla doğrudan ilişkili olduğu gibi, çoğulculuk, kapsayıcılık ve dışlayıcılık gibi önemli kimlik meselelerine roman formu aracılığıyla bir cevap niteliği de taşır. Bu çalışma ilk olarak romanın kimlikleri sorgulayan politik duruşunun yapısal olarak anlatının çoğulculuğu ile olan bağlantısını ve bu bağın romanda sürekli değişen bakış açıları ve sıradışı/beklenmedik anlatıcılar aracılığıyla nasıl geliştirildiğini açıklar. Makale üstkurmacanın çoğulcu bir perspektifle kullanılmasının politik önemini ve temsil meselesi ile ilişkisini gösterdikten sonra *Benim Adım Kırmızı* eserinin alternatif olarak nasıl daha kapsayıcı, çoğulcu ve demokratik bir anlatı sunduğunu gösterir. Bu bakımdan Pamuk'un üstkurmacayı çoğulcu bir şekilde kullanması modern, kozmopolitan ve çokkültürlü

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Gör., Ege Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü.  
huseyin.ekrem.ulus@ege.edu.tr

ulus-devlet yapısının anlaşılabilmesi bakımından önemli olduğu gibi, bu alanda süregelen teorik tartışmalara da yazın ve roman aracılığıyla özgün bir katkı sunar.

**Anahtar Sözcükler:** sanat, temsil, üstkurmaca, sekülerizm, ulus-devlet

"Thus withered the red rose of the joy of painting and illumination that had bloomed for a century in Istanbul, nurtured by inspiration from the lands of Persia."

(Pamuk, *My Name is Red*, p. 501)

## Introduction

Orhan Pamuk's *My Name is Red* is a historical detective fiction that narrates the story of a search for the murderer of the miniaturists in 16<sup>th</sup>-century Ottoman Istanbul, when and where painting was forbidden for *ostensibly*<sup>2</sup> religious reasons,<sup>3</sup> which opens up an argument about the reasons for the disappearance of the arts of the miniature and painting in Istanbul and the Ottoman world. *My Name is Red* is not only the story of the murder of miniaturists, but also a critique of Turkish modernity and its failures: specifically, its strict identity categories, its mutually exclusive grammar, its fear of the different and difference, as well as the apathy of the people.

In this paper, I argue that Pamuk's *My Name is Red* demonstrates three critical points. First, each pole of dichotomies<sup>4</sup> in the world of the novel by definition ceases to have meaning without the other half. To state this in the language of the novel, "nothing is pure."<sup>5</sup> Second, *My Name is Red* delineates the infertility of seeing the self, art and the world through identity categories, as well as how adopting or internalizing *the imaginary*<sup>6</sup> could drag individuals into the grammar of mutual denunciation. And third, the identity categories in question fall short of explaining the complexity of human psychology and behavior. Overall, Pamuk's *My Name is Red* questions the place of the individual within the overarching narratives; specifically, Pamuk's novel traces individuality between tradition and the modern.

---

<sup>2</sup> Pamuk's novel shows that the problems are too intricate to explain with simple classifications.

<sup>3</sup> "We're struggling with something more forbidden and dangerous; that is, we're struggling to make pictures in a Muslim city" (*My Name is Red*, 200).

<sup>4</sup> Some of these dichotomies are meaning and form in art, miniature and portraiture, fiction and fact, East and West, as well as religious and secular.

<sup>5</sup> (p. 194).

<sup>6</sup> I borrow the terms from Benedict Anderson's *Imagined Communities*. Section II of this paper discusses how Pamuk's novel employs both metafiction and several fables to show how fiction and imagination come to reality and start shaping identities.

### Introduction to Dichotomies

Dichotomies are defined as "mutually exclusive or contradictory" categories.<sup>7</sup> However, *My Name is Red* complicates this relationship by questioning the contradictoriness of dichotomies and bringing the trait of *complementariness* to the forefront. In other words, Pamuk's novel does not see the parts of the dichotomies as the antithesis of one another; rather, it depicts them as parts of a whole that are nourished by each other. More specifically, for example, in *My Name is Red* the arts of *miniature and portraiture* are not simply opposites; rather, the miniature artists continuously re-question and re-position their art and works in relation to their European counterparts and hence, directly or indirectly, are influenced by European portraiture.

Another dichotomy is *God's time vs. the individual's time*<sup>8</sup> in painting, which is supposedly connected to Eastern (Tebriz and Istanbul) and Western (European) artistic traditions, but the miniaturists in the novel secretly hide personal details in a miniature, thus inserting their own perspectives and time into their work, which is otherwise supposed to be an omniscient view. In other words, the dichotomy of God's time vs. individual time imposed by Master Osman (Pamuk, 1998, p. 83) falls short of considering the hidden styles and creative skills of the miniaturists. Likewise, the dichotomy of *word and image* becomes a complementary one, as the miniaturists seek ways to disguise their images under the form of *calligraphy*, beautiful writing (Pamuk, 1998, p. 478). *Meaning in art*<sup>9</sup> is juxtaposed with *form in art*,<sup>10</sup> but some supposedly devoted<sup>11</sup> artists enjoy drawing things merely for the pleasure of drawing even though the painting still has a story (Pamuk, 1998, p. 81);<sup>12</sup> and there are also several works and "books commissioned by sultans, shahs and pashas" painted for the "beauty" of the image (Pamuk, 1998, p. 323).<sup>13</sup> In other words, a miniaturist might both have a story, and draw/paint out of the pleasure of painting an image. Correspondingly, there are

---

<sup>7</sup>"A division into two especially mutually exclusive or contradictory groups or entities" in "Dichotomy." Merriam-Webster.com. *Merriam-Webster*, Web. 28 Nov 2015.

<sup>8</sup>"According to Master Osman, 'time is' what separates a good miniaturist from others (83). "This dichotomy is also related to the dichotomies of an omniscient view vs. perspective, as well as Sufism vs. Realism and East. vs. West.

<sup>9</sup>The art work as a part of a moral story vs. the art work by itself (meaning form). The miniature: all images must be a part of a moral story (*My name is Red*, 132)

<sup>10</sup>Portraiture, focusing on the details, gestures and generally, on the form(s) of the human.

<sup>11</sup>Here, I use devoted in two senses; miniaturists are supposed to be devoted to both religious values and artistic tradition.

<sup>12</sup>Butterfly and the debtor's scene. He takes pleasure in making personal additions, such as the beautiful daughter of a debtor (Pamuk, 1998, p81)

<sup>13</sup> Another example is when Ottoman Sultan expects all miniaturists in his workshop to avoid painting without a moral story (Pamuk, 1998, p.132); however, we witness several miniaturists who do otherwise. Olive is an example (Pamuk, 1998, p.145-146)



other miniaturists who employ their creativity to undermine the hierarchy of the intended moral story of the miniature;<sup>14</sup> hence, a detail in a miniature becomes a significant individual image. In other words, the separation of form-based European artistry from meaning-based Eastern miniature becomes impossible to effect fully.

An additional dichotomy is *subject* and *object* in the art of miniature: the artists argue over whether the image of horse should be drawn from memory (Pamuk, 1998, p. 58, 88, 92, 94, 227, 264, 306) and either as an example of its kind (an object), or as a distinctive individual separate from all others of its kind (a subject); several miniaturists enjoy drawing distinctive images, or place personal clues<sup>15</sup> that may lead the image back to its creator. Consequently, this is one more dichotomy whose parts are not always in conflict with each other, but artists—deliberately or not—may do both simultaneously.

*Fiction and fact* is another significant dichotomy in Pamuk's novel, and more particularly how *fiction/imagination seeps into reality*.<sup>16</sup> Several fables narrated by miniaturists show readers how fiction could become real.<sup>17</sup> One interesting question Pamuk's novel raises is how the characters fail to recognize the fictionality in/of their lives and traditions, even though they narrate different versions of this theme. Similarly, Ottoman and Frankish artistic traditions are juxtaposed with traditions of Tebriz and Herat, which, in the end, show that these traditions not only position themselves towards each other, but also considerably benefit from other artistic traditions. So an *either/or* is not so relevant in this context.

The dichotomies of *secular and religious*, *traditional/conservative and progressive* are other central themes in the novel; however, as this paper will show, similar to several dichotomies mentioned above, these are not separate and conflicting entities, nor can they be clearly and easily defined. The following three parts of this essay show how Pamuk's *My Name is Red* undermines the hierarchical and conflicting relationship of dichotomies; and then how interpreting art and life according to mutually exclusive identity categories can drag individuals into the grammar of mutual denunciation.

---

<sup>14</sup>Miniaturist Butterfly who paints the Sultan and the dog in the same tone of red (Pamuk, 1998, p.81):

<sup>15</sup>Olive's unintended style and his distinctive way of drawing the nose of the horse (Pamuk, 1998, p.333) is a good example. This is what gives him away as the murderer.

<sup>16</sup>(Anderson, p.36)

<sup>17</sup>One example is the story of Fahir Shah (Pamuk, 1998, p.85-87). Another example is in Section II of this paper; see "The Quintessence of Histories"

### The Pluralism of *My Name is Red*

The dichotomies mentioned above, by definition, have two poles and one pole of a dichotomy cannot exist without the other; as Enishte Effendi mentions, "nothing is pure" (Pamuk, 1998, p. 194). However, *My Name is Red* does more than just state this. The novel articulates this through its form: for instance, events and many details, which would otherwise not be recounted, are narrated through various characters. As the story progresses, readers get to know the stories of various symbolic characters, narrated by themselves: a dog<sup>18</sup> which reminds readers that they are reading a fiction (Pamuk, 1998, p. 12);<sup>19</sup> a coin which warns<sup>20</sup> readers that he/it is "not genuine" but "counterfeit" (Pamuk, 1998, p. 125); a tree with existential questions asking "to which story was [it] meant to add meaning and grace?" (Pamuk, 1998, p. 59);<sup>21</sup> death, who complains that it "had not been drawn with enough mastery"(Pamuk, 1998, p. 155);<sup>22</sup> two outcast dervishes who died a long time ago but managed to survive as they were "rendered<sup>23</sup> in the Venetian style" (Pamuk, 1998, p. 373); Satan, who implies that evil is as important and necessary as virtue (Pamuk, 1998, p. 350);<sup>24</sup> a horse wondering and asking "whether it is [him] being depicted in all cases" (Pamuk, 1998, p. 263);<sup>25</sup> or the color red, informing us that red is "everywhere. . . before us" but "[r]ed cannot be explained to he who cannot see" (Pamuk, 1998, p. 228).<sup>26</sup> Such multiperspectivism is the formal stance of the novel towards pluralism. Through metafiction and self-reflexivity, *My Name is Red* not only endorses a multiplicity of voices, but also shows the existence of a multitude of perspectives in an *allegedly* religious and conservative community. Thus, the hierarchy of the narratives is undermined by giving voice to various living and non-living

---

<sup>18</sup>The dog in question is cursed by a fundamentalist cleric (Pamuk, 1998, p.14), and there is a religious animosity towards dogs (Pamuk, 1998, p.15). The dog's perspective adds to the critical, humorous and ironic tone of the narration.

<sup>19</sup>The self-reflexivity of the novel. This sort of use of metafiction is a central theme of the work, and reminds the readers of the fictionality of beliefs, identities and traditions.

<sup>20</sup>One of the several examples of the novel's self-reflexivity.

<sup>21</sup>The question of the tree is significant, as it is related to several other dichotomies, such as Venetian/European Painting cv. Istanbul/Eastern Painting, the moral function of art vs. art of art's sake. The tree wonders whether it is possible for him to exist outside a moral story, a role or identity given to him.

<sup>22</sup> This is another important theme of the novel: criticism of a general superficiality of works, and lack of depth of knowledge. On a larger scale, this is criticism of Turkish modernity.

<sup>23</sup> Pictured.

<sup>24</sup>"If all men went to Heaven, no one would ever be frightened, and the world and its governments could never function on virtue alone; for in our world evil is as necessary as virtue and sin as necessary as rectitude" (Pamuk, 1998, p.350)

<sup>25</sup> Even though the horse figure is painted frequently, and the horse is sure that the artists perceive him differently, he finds a commonality in the paintings: "Of course, I'm proud of myself. Yet, I also question whether, indeed, it is I being depicted in all cases. It is evident from these pictures that I'm perceived differently by everyone. Still, I have the strong sense that there's commonality, a unity to the illustrations" (Pamuk, 1998, p.263)

<sup>26</sup>"The meaning of color is that it is there before us and we see it", said the other. 'Red cannot be explained to he who cannot see' " (Pamuk, 1998, p.228)

things, including things of the imagination. For instance, *the color red* cannot be described through dichotomies, traditions, worldviews, or identity categories, nor is it religious or secular. Yet, as the color itself states, red is everywhere (Pamuk, 1998, p. 228). It is this in-betweenness and impossibility of classification that gives its name to Pamuk's novel, *My Name is Red*. As the epigraph puts it, "the blind and the seeing are not equal."<sup>27</sup> Thus the novel calls for a new perspective, beyond the discourse of conflicting dichotomies or identity categories.

Then, what exactly does the color red signify? Pamuk's novel is pluralist in his answer to this question, as the color red does not have a fixed meaning:<sup>28</sup> Butterfly, one of the miniaturists, depicts a scene in which the Ottoman Sultan frees wretched people from their debts, and, with a sudden decision, he adds "the poor debtor's wife" into the scene, "wearing a purple dress in the wretchedness of destitution, along with his longhaired daughter, sorrowful yet beautiful, clad in a crimson mantle" (Pamuk, 1998, p. 81). In another scene, Butterfly feels proud about doing "something the old masters never did," that is, painting "the dog resting off to the side in precisely the same hue as the Sultan's caftan of atlas silk" (Pamuk, 1998, p. 81). It is the cursed dog, also one of the narrators of the novel, that comes to be painted in the same *hue* as the Sultan. Thus, the color red becomes a tool for some miniaturists to insert their unique individual interpretation into the miniature, and, therefore, the miniaturist secretly signs the painting, which becomes a way to undermine the implicit social hierarchy.

Another dichotomy in *My Name is Red* is *word and image*. Similar to other dichotomies, these two entities do not always oppose each other. Black, a miniaturist, admits that "pictures are forbidden by . . . faith," but pictures can be drawn in the disguise of calligraphy as "no one has anything to say against decoration" (Pamuk, 1998, p. 478). Because "masterpieces . . . are ultimately seen as an extension of border ornamentation, no one would take issue with them, reasoning that they enhanced the beauty of writing and the magnificence of calligraphy" (Pamuk, 1998, p. 478). Thus, word and image are not separate and opposing entities, particularly in the context of the art of the miniature and calligraphy. Similarly, Enishte Effendi, while trying to convince Black to write stories for the illustrations, says that "poetry and painting, words and color, these things are brothers to each other"

---

<sup>27</sup>This is a verse from the Quran from the sura of "The Creator," which adds more depth to the novel's call: Pamuk's work does not simply classify religion as a backward or primitive entity; therefore it does not have a stadial perspective.

<sup>28</sup>This pluralist attitude of Pamuk's novel is clearly different from the monist view of Master Osman, who believes in just one tone of red. Master Osman agrees with the great masters of the miniature on this issue: "Only a weak and hesitant miniaturist would use a variety of red tones to depict the red of a caftan, they claimed—shadows were not an excuse. Besides, we believe in only one red" (Pamuk, 1998, p. 227).

(Pamuk, 1998, p. 134). Therefore, the dichotomy of word and image is another example of transitivity between two non-rigid entities.

### **Mutual Denunciation: Seeing *The Self, Art and The World* through Ideologies and Identity Categories**

Considering that the whole novel is the story of a failure that leads to the disappearance of the art of miniature, Pamuk's novel raises a basic question: why and how did this happen? In this respect, *My Name is Red* problematizes the infertility of seeing *the self, art* and *the world* through monolithic perspectives and identity categories, and shows how internalizing *the imaginary* in the extremes can drag individuals/artists into the grammar of mutual denunciation. In this context, one of the central themes in the novel is whether the miniature artists could have a style or not (Pamuk, 1998, p. 119, 443, 457, 458, 483); and style is seen as a "fault" (Pamuk, 1998, p. 339) as well as an "imperfection" (Pamuk, 1998, p. 22, 79, 80). The miniature artists are expected not to display any marks of individuality in their miniatures.

Why should an artist not have a style? In the workshop of miniaturists, style and signature are not allowed, because *selflessness* is expected from the artist. Master Osman, the head of the miniaturists' workshop, says that "[i]t is indeed important that a painting, through its beauty, summon us toward life's abundance, toward compassion, toward respect for the colors of the realm which God created, and toward reflection and faith. *The identity of the miniaturist is not important*" (Pamuk, 1998, p. 70).<sup>29</sup> This is a view in which the miniaturists are expected to repeat the tradition before them, not developing anything new, not questioning the current methods, as well as rejecting any other *rival* methods including the European portraiture and the use of perspective. In doing so, the miniaturists are also required to avoid anything mundane, and to depict a world "that Allah envisioned and desired" (Pamuk, 1998, p. 24). In this respect, the head miniaturist seems to be following a fanatical and monist reasoning in his justification for the refusal of perspective, style and signature in art.

Olive, the murderer miniaturist, explains why he killed Elegant Effendi by stating that Elegant was complaining that the "use of the science of perspective and the methods of the Venetian masters were nothing but the temptation of Satan," picturing "the face of a mortal using the Frankish techniques, so the observer had the impression not of a painting but of reality" (Pamuk, 1998, p. 194). Elegant comes to believe that "this image has the power to entice men to bow down before it, as with icons in churches. . . which is the Devil's work, not

---

<sup>29</sup> Emphasis mine.

only because the art of perspective removes the painting from God's perspective and lowers it to the level of a street dog" (Pamuk, 1998, p. 194). Here, Elegant has an *either/or perspective*: the science of perspective of the Venetian masters vs. Eastern tradition; the temptation of Satan vs. God's way; the moral lesson of a painting vs. bare reality; the Devil's work in perspective vs. God's omniscient view; and finally, the faithful man vs. a street dog. Still, Pamuk's novel delves deeper into the psychologies of the miniaturists and shows that this *either/or perspective* is too reductionist, and even the most traditional miniaturists desire uniqueness and style: Black says that "Everybody secretly desires to have a style" (Pamuk, 1998, p. 307). Thus, even though uniqueness is not one of the desired characteristics among the miniaturists in Master Osman's miniature workshop, there is something enticing in both being unique and painting the unique(ness) for the miniature artists.

How limiting is belief and tradition for the miniaturists in *My Name is Red*, particularly considering that most miniaturists limit their art (by using only the omniscient view and avoiding perspective) in terms of form? Most miniaturists require their artistic work to be a part of a moral story; in other words, images in the miniatures are strongly expected to be a part of a story (Pamuk, 1998, p. 30, 31, 57, 59, 66, 95, 132, 144-145). More specifically, in terms of function, some miniature artists defend the idea that miniatures should "serve *our* religion," (Pamuk, 1998, p. 130)<sup>30</sup> whereas in terms of content, story is held to be "essential for the miniature" (Pamuk, 1998, p. 132). Put differently, unlike European portraiture, miniatures of 16th-century Istanbul in *My Name is Red* are expected *not* to be painted without a moral story, and an image without one is received as blasphemy (Pamuk, 1998, p. 148). This, actually, is where the conflicts in the novel start, and they lead to events including the murders; and it is how the conflict between tradition and modern materializes.

The conception of time is another element in Pamuk's novel that shows how imagined identities separate themselves from *their counterparts*. Master Osman explains his criteria to distinguish a "genuine" painter from a bogus one, so he asks three questions to all young miniaturists: which tradition (European or Eastern) a miniaturist believes in, which time he tries to paint in —particularly, "the illustrator's time" or "Allah's time," and what he thinks about the blindness of the artist (Pamuk, 1998, p. 73). These questions are strictly related to the expectation of evading individuality and uniqueness; moreover, they call for an idealized/moralized version of painting and art. This is another point of conflict between old and new, or tradition and the modern.

---

<sup>30</sup>Emphasis mine.

What exactly does the head-miniaturist Osman mean by a separation between "illustrator's time" and "Allah's time," which is his second question and criterion? While explaining his philosophy of the miniature, first he defines the time of illumination: "[b]efore the art of illumination there was blackness and afterward there will also be blackness" (Pamuk, 1998, p. 92). In other words, Master Osman believes that this world he is in is temporary, and the mundane life is irrelevant, particularly when compared to the idea of eternity. Master Osman takes this idea one step further and clarifies the function of his understanding of art: "[t]hrough our colors, paints, art and love, we remember that Allah had commanded us to 'See'! To know is to remember that you've seen. To see is to know without remembering. Thus, painting is remembering the blackness" (Pamuk, 1998, p. 92). If the art of illumination is an act of remembering of this blackness, of what existed before, it differentiates itself from the "Frankish" painting that depicts the *here and now*.

Master Osman makes his point more clear by defining what he means by the blackness: "[t]he great masters, who shared a love of painting and perceived that color and sight arose from darkness, longed to return to Allah's blackness by means of color. Artists without memory neither remember Allah nor his blackness" (Pamuk, 1998, p. 92). Thus, the act of remembering is recalling God, and Master Osman's ideal miniaturists, according to him, should portray things with a desire to integrate with God, and their main interest should not be this mundane world. Master Osman's view of art (and hence, that of his workshop)<sup>31</sup> is highly ingrained with his religious beliefs. He even goes further to claim an ultimate goal for the art of the miniature by saying "[a]ll great masters, in their work, seek that profound void within color and outside time" (Pamuk, 1998, p. 92). Thus, Master Osman commissions the art of the miniature with the task of laying a bridge between this temporary world, and the real, eternal time of Allah. This is the exact distinction he makes between *Illuminator's time* and *Allah's time*. This is also why all the miniaturists are expected to draw from memory, and blindness is seen as a respected status for elder illuminators, as they have the experience to draw directly from memory, without any need to look at the object itself.

Blindness is one of the central themes in *My Name is Red* and the idea of blindness is also at the core of the artistic formation of the miniaturists. There are two types of blindness that are idealized within the world of the miniaturists: the first one is metaphorical blindness, that is, closing one's eyes to this temporary world and drawing/painting merely from

---

<sup>31</sup>Master Osman imposes his strict understanding of art in the workshop: "Those of us who believe that the old morality ought to persist at the workshop, that we should follow the path laid by the Persian masters. . . We shouldn't forgo the old models (Pamuk, 1998, p. 114)"

memory,<sup>32</sup> and the other is actual blindness in old age, performed in order to prove that the seasoned miniaturist does not need to *see* anymore in order to paint, as in the example of Master Osman who blinds himself (Pamuk, 1998, p. 394) with the same plume needle that the Persian Master Bihzad had blinded himself with years ago (Pamuk, 1998, p. 397). Why do the miniaturists blind themselves? The first reason is to prove they have attained an artistic and spiritual level where a master miniaturist is able to illustrate things merely from memory, and in the same omniscient way that God allegedly sees things: "[p]ainting is the act of seeking out Allah's memories and seeing the world as He sees the world" (Pamuk, 1998, p. 96). But secondly, it is equally important how murderer-miniaturists like Olive *sees* this world: "filthy and miserable" (Pamuk, 1998, p. 91).

Banning distinct artistic styles and signatures, avoiding uniqueness and individuality, classifying the work of art only as part of a moral story, the enthusiasm to paint outside of individual time, and blindness: what brings all of these ideas together? In other words, which artistic and political perspectives is *My Name is Red* questioning? A reductionist answer could have been *religion*, indicating *religious fanaticism*, but that is not the case. Pamuk's novel juxtaposes the realist tradition, represented by European portraiture, with the Sufi tradition in the context of the Ottoman miniature, and explores the place for individuality and originality in this conflict.

The dialogue between Olive (the murderer miniaturist) and Enishte Effendi (who oversees the painting of the secret book in the European style, commissioned by the Sultan) is a good example in which *My Name is Red* brings together the realist and Sufi perspectives. Olive finds it "dishonorable" to "imitate the world," because "[t]hey<sup>33</sup> depict what the eye sees just as the eye sees it" (Pamuk, 1998, p. 206). Thus, the first difference between the two traditions is that the realist European painting depicts things *as they are*. Olive's understanding of the miniature is shaped by his belief: in Master Osman's workshop; he

---

<sup>32</sup>All miniaturists in the novel --Olive (Pamuk, 1998, p. 333), Butterfly (Pamuk, 1998, p. 335), Stork (Pamuk, 1998, p. 337)--draw the figure of a horse starting from its hooves or forelegs, completely from memory. The reason is explained via a fable:

". . . one can properly complete a picture of a horse beginning from its hoof only if he carries the entire horse in his memory. Obviously, to render a horse through excessive thought and recollection, or even more ridiculous, by repeatedly looking at a real horse, one would have to move from head to neck and then neck to body. I hear there are certain Venetian illustrators who are happy to sell tailors and butchers such pictures of your average street packhorse drawn indecisively by trial and error. Such an illustration has nothing whatsoever to do with the meaning of the world or with the beauty of God's creation. But I'm convinced that even mediocre artists must know a genuine illustration isn't drawn according to what the eye sees at any particular moment, but according to what the hand remembers and is accustomed to. The painter is always alone before the page. Solely for this reason he's always dependent on memory" (Pamuk, 1998, p. 324).

<sup>33</sup>Olive means Frankish/European artists who do portraits and use perspective in painting.

refuses to "paint what they see," instead, says Olive, "we<sup>34</sup> paint what we look at" (Pamuk, 1998, p. 206). What is the difference between *seeing* and *looking at*?<sup>35</sup> There is no selectivity in the former (*görmek*; to see), whereas the latter (*bakmak*; to look at) is a totally selective act, as the looker chooses in which direction to look, and what to see. It is no coincidence that the depiction of several figures (the dog, Satan, death, the woman, the outcast dervishes) for the secret book creates turmoil both in the coffee house and among the miniaturists. It should be noted that Pamuk's use of metafiction and having these *unexpected* minor characters partake in the narration is a deliberate and pluralist attitude. Master Osman's or Olive's negative stance towards realist painting is also connected to the dichotomy of *uniqueness and collective identity*: Olive, for instance, finds European portraiture dangerous as it creates a desire to be "different from all others, a unique, special and particular human being" (206), something he finds incompatible with a collective identity.

On the other hand, *My Name is Red* does not leave much doubt about the influence of Sufism on the miniaturists. While expressing the close relationship between himself and Butterfly, Olive states that they "were never closer than when working on the eight illustrated plates that were to accompany a collection of Fuzuli poems" while they were working together in Tebriz twenty years ago (Pamuk, 1998, p. 120). Hence, Pamuk carefully shows the influence of Sufism in Istanbul and Tebriz, both at the time of and twenty years before the incident, and more interestingly, Sufi ideals are influential on both the murderer (Olive) and the victim (Elegant).

How is the idea of collective identity connected to Sufism? Since the days and nights Olive and Elegant spent together in Tebriz twenty years ago, Olive still vividly remembers one single but striking line they used to recite from the collected works of Fuzuli: "I am not me, but eternally thee" (Pamuk, 1998, p. 120). This line, referring directly to God, sees the individual and the rest of the world as a revelation of God. This pantheist view mostly informs the understanding of the self and the world, and shapes the miniaturists' philosophy of art, as well. Therefore, uniqueness and individuality, for Olive, become incompatible with the collective identity formed by the revelation of God.

---

<sup>34</sup>Even though there seems to be an ambiguity in the use of "we", it is more probable that Olive refers to the miniaturists of Istanbul and Tebriz, generally non-European artists. The other and less likely possibility is referring to the miniaturists in the workshop of Master Osman. This is unlikely, because all miniaturists relate their art to other artists in Tebriz and Herat in the east.

<sup>35</sup>In the original: Gözün görüverdiği her şeyi gözün görüverdiği gibi resmediyorlar. Onlar gördüklerini resmediyorlar, bizler ise baktığımızı" (Pamuk, 1998, p. 197).



The separation between the realist painting of Europe and the Sufi-informed miniature of Tebriz and Istanbul is reiterated and emphasized by Olive through another example: "[a]s we begin to paint in imitation of the Frankish and Venetian masters, as in the book that Our Sultan had commissioned from your Enishte, *the domain of meaning ends and the domain of form begins*" (Pamuk, 1998, p. 386).<sup>36</sup> Here, *the domain of form* refers to the European painting that portrays "a unique, special and particular human being" with all the distinctive details in each artistic work (Pamuk, 1998, p. 206), whereas *the domain of meaning* indicates the pantheist Sufi view that sees people and the world as a reflection of a superior being, of God. This is also the reason behind most miniaturists' endeavor to paint and figure "the world as Allah sees it" (Pamuk, 1998, p. 97), not as the painter sees things. How is tradition or the modern represented in this dichotomy? The artists in question are expected to choose one specific *form* over the other, and such an *either/or* type of expectation becomes too limiting, inefficacious and in the long run, destructive. Thus, Pamuk's novel questions the usefulness of any formalist, reductionist perspectives of self and art.

How does *My Name is Red* problematize such a perspective? What might be wrong with defining art through certain political or religious identities? Through a parable in the novel, Pamuk relates<sup>37</sup> the disappearance of the art of the Ottoman miniature to the story of the Ottoman Sultan, who feels a great discomfort with the "miraculous clock" sent by the Queen of England, as it "symbolized the power of the infidel"(Pamuk, 1998, p. 500). After smashing the clock, the Sultan dreams of the Prophet, who tells him: if [he] "allow[s] his subjects to be awed by pictures and, worse yet, by objects that mimicked Mankind and thus competed with Allah's creations, the sovereign would be diverging from divine will" (Pamuk, 1998, p. 500-501). The parable shows another version of how an art(istic work) gets lost through imagined identities that produce the language of mutual denunciation.

Nevertheless, Pamuk's novel further complicates this issue through its form once more: we learn that the Prophet's warning comes to the Sultan in a dream. After the Sultan smashes the clock, he "more or less"<sup>38</sup> dictates the events to his "faithful historian,"<sup>39</sup> which were then depicted by calligraphers in pieces, which eventually made their way into a book

---

<sup>36</sup>Italics mine.

<sup>37</sup>"Thus withered the red rose of the joy of painting and illumination that had bloomed for a century in Istanbul, nurtured by inspiration from the lands of Persia" (Pamuk, 1998, p. 501).

<sup>38</sup>Pamuk's irony is noteworthy: unreliability is emphasized.

<sup>39</sup>Pamuk is very ironic at this point. The word faithful (*sadık*, in Turkish) refers to the professional integrity and reliability of the historian. However, several layers of fictionality and Pamuk's use of metafiction makes it quite hard for readers to believe in the authenticity of the story.

entitled "The Quintessence of Histories,"<sup>40 41</sup> which subsequently came to be told as a parable by one of the characters, and then came to be published in the novel (Pamuk, 1998, p. 501). The quintessence of history,<sup>42</sup> then, was a story in a story in another story, which was only *approximately* narrated to the calligraphers, who brought the story together to create a book, which was merely a dream in the first place. In other words, there are several layers of fictionality, and with each additional layer in metafiction, Pamuk's novel reminds readers of the nature of *imagined* identities and the difficulties that may arise when/if art and art-works are read through these lenses.

In connection with this, *My Name is Red* brings another twist to the plot. At the end of the novel, the murderer miniaturist confesses to his crimes and retrospectively states that there was nothing to kill or die for: "[t]here was. . . neither a painting nor anything else so mysterious that it called for murder!" (Pamuk, 1998, p. 482), because Olive realizes that Enishte Effendi had just aimed "to prepare a provocative book whose taint of illicitness would feed his own pride. . . with a slavish awe toward the pictures of the Frankish masters" (Pamuk, 1998, p. 479). Olive now believes that "there was nothing damaging or sacrilegious in the book," and Enishte, well knowing this, just "pretended that he was preparing a forbidden book and it gave him great satisfaction to be involved in such a dangerous venture" (Pamuk, 1998, p. 479). Otherwise, Olive cannot see "anything contrary to religion, any faithlessness, impiety or even the vaguest illicitness" (Pamuk, 1998, p. 479). This twist is important, because it becomes further apparent at this point that *My Name is Red* is more about Turkish modernity, than it is about the Ottoman world. Enishte Effendi attempts to imitate European portraiture, similar to the Turkish experience of modernity that has attempted to copy European models of governance—such as secularism and nationalism—since the 1920s. However, these projects, Enishte Effendi's book and, by implication, Turkish modernity, fail to be completed successfully (Pamuk, 1998, p. 501) as they lack the required depth.

### **Identity Categories Fall Short of Explaining the Complexity of Human Psychology and Behavior**

As the previous section explicates, Pamuk's *My Name is Red* shows that dichotomies (meaning-form, miniature-portraiture, fiction-fact, East-West, religious-secular, etc.) and

---

<sup>40</sup>Similarly, Pamuk continues his ironic style, showing how imagination turns into reality.

<sup>41</sup>Again, ironically, Pamuk writes that the Sultan "forbade its illustration by miniaturists" (*My Name is Red* 501).

<sup>42</sup>This is also what lies behind the disappearance of an artistic work, the clock, just like the disappearance of the art of miniature.

related conflicts do exist; however, there is no *either-or relationship* between the parts of dichotomies, and these categories are insufficient to account for the intricacy of human relationships. In other words, the subdivisions of dichotomies mentioned in this study are not always in conflict with each other, but they are complementary constituents of a whole. In addition to this, Pamuk's novel further complicates the matter: a close inspection of the murderer miniaturist shows that the psychology of the murderer Olive is complex, which is displayed through several mental and behavioral shifts. Put differently, the murderer miniaturist's split personality and unstable psychology make it both impossible and irrelevant to categorize his behavior in the aforementioned dichotomies, such as eastern or western, religious or secular.

At one moment, Olive feels guilty about the murder,<sup>43</sup> and feels restless and perpetually dissatisfied<sup>44</sup> in the next. Then he makes himself believe that his crime is now a thing of a distant past,<sup>45</sup> but then he can't help thinking about it<sup>46</sup> and he frequently "finds himself in the same strange state of mind" (Pamuk, 1998, p. 148). As we keep observing Olive in his stream of consciousness, his mind leaps back to his past and re-experiences his previous moral and sexual splits and traumas.<sup>47</sup> Olive's split personality shows influence beyond a stream of consciousness and the two murders: the self-narrative of Olive unmistakably proves that his personal disorder has been influential on his view of art.<sup>48</sup> Olive also seems to have delusions of grandeur, as he repeatedly tells himself that he is the best artist<sup>49</sup> by far.

---

<sup>43</sup>"Now and again, I even feel as if I haven't committed any crime at all" (Pamuk, 1998, p. 18). Pamuk's characterization of Olive is important: Olive is psychologically unstable.

<sup>44</sup> "Nevertheless, being a murderer takes some getting used to. I can't stand being at home, so I head out to the street. I can't stand my street, so I walk on to another, and then another" (Pamuk, 1998, p. 18). And Olive continues his walks, "which grow increasingly longer due to [his] restlessness" (Pamuk, 1998, p. 20).

<sup>45</sup> ". . . my offense at times recedes from me like a foreign galleon disappearing on the horizon" (Pamuk, 1998, p. 18).

<sup>46</sup>"I force myself to think of different things." (Pamuk, 1998, p. 21).

<sup>47</sup>"I force myself to think of different things, just as I forced myself, writhing in embarrassment, to banish thoughts of women when performing prayers as an adolescent. But unlike those days of youthful fits when I couldn't get the act of copulation out of my thoughts, now, I can indeed forget the murder that I've committed" (Pamuk, 1998, p. 21).

<sup>48</sup> "I've spent my time appeasing these jinns and demons. I've painted pictures, which many regard as miracles that have issued from my hands, with the help of these evil spirits. But for seven days now after dusk, since I murdered that disgrace, I'm no longer able to control the jinns and demons within me. They rage with such violence that I tell myself they might calm down if I go out for a while" (Pamuk, 1998, p. 146)

<sup>49</sup>"They're justified in being jealous. Not one of them could surpass me in mixing colors, in creating and embellishing borders, composing pages, selecting subjects, drawing faces, arranging bustling war and hunting scenes and depicting beasts, sultans, ships, horses, warriors and lovers. Not one could approach my mastery in imbuing illustrations with the poetry of the soul, not even in gilding" (Pamuk, 1998, p. 19-20).

In another conversation, Olive explains why he killed Elegant Effendi: having overheard the rumors about the secret book commissioned by the Sultan, he fears that Elegant would denounce all miniaturists as "unbelievers. . . committing blasphemy" (Pamuk, 1998, p. 147). Therefore, in order to prevent the destruction of the entire workshop and rescue the Sultan from his helplessness, Olive takes on the task of murdering Elegant (Pamuk, 1998, p. 147). It is true that Olive believes Enishte Effendi's secret book project is "pure blasphemy" (Pamuk, 1998, p. 148); still, one question becomes relevant: how right would it be to explain the murder, Olive's and other artists' approaches to art and the inevitable disappearance of the art of the miniature only with the vague category of religion or the subcategory of *the religious* motives? In other words, how possible is it to categorize Olive's motives and inner conflicts with the narratives or dichotomies of *western and eastern* or *religious and secular*? As a likely answer to this question, Pamuk's novel shows readers that the roots of the problems related to art and life lie much deeper and are more complex than they appear to be. In addition to the *complementariness of the dichotomies* and the novel's clever *use of metafiction*, the *complex psychology* of the murderer becomes the third element that helps readers question the validity of thinking through identity categories.

Olive finds Elegant and Enishte Effendi —his two victims— very similar, almost like the two sides of the same coin, on the basis that they were both spreading fear around.<sup>50</sup> Olive goes further to claim that Enishte and Elegant tried to scare him and that Enishte hid the pieces of the whole picture to create an air of mystery; and thus, they just wanted to feel more significant<sup>51</sup> by pretending that the project itself was a big "heresy" (Pamuk, 1998, p. 478). In this regard, Olive believes that Elegant and Enishte Effendi "were a perfect match for each other" (Pamuk, 1998, p. 479).

With another twist, Pamuk's novel demonstrates that the murderer and the murdered are not so dissimilar, and that they are suffering from similar, if not exactly the same problems. Even if Olive's claims about Elegant and Enishte Effendi (stated above) are true, it must be noted that Olive has a similar issue of delusion of grandeur, and he wants to be at the center of attention just like his victims. Moreover, just like Enishte Effendi, Olive tries to

---

<sup>50</sup>"A genuine Muslim knows the fear of damnation serves to frighten others, not himself. This is what Elegant Effendi was doing, you see, he wanted to scare me. It was your Enishte who taught him that he might do such a thing; and it was then I knew that this was indeed the case" (Pamuk, 1998, p. 478).

<sup>51</sup>"Your Enishte taught Elegant Effendi that he was involved in some forbidden project by covering up the final picture, by revealing only a specific spot to each of us and having us draw something there—giving the picture an air of mystery and secrecy, it was Enishte himself who instilled the fear of heresy" (Pamuk, 1998, p. 478).

achieve this through imitating and copying the means of Europeans, which is another striking similarity:

In the center of this world, where Our Sultan should've been, was my own portrait, which I briefly observed with pride. I was somewhat unsatisfied with it because after laboring in vain for days, looking into a mirror and erasing and reworking, I was unable to achieve a good resemblance; still, I felt unbridled elation because the picture not only situated me at the center of a vast world, but for some unaccountable and diabolic reason, it made me appear more profound, complicated and mysterious than I actually was. I wanted only that my artist brethren recognize, understand and share in my exuberance. I was both the center of everything, like a sultan or a king, and, at the same time, myself. (Pamuk, 1998, p. 485)

Several issues are revealed here: first, Olive is envious of the Sultan's central position in the hidden painting, and he craves to replace him; second, just like Enishte Effendi and the hidden project, Olive does not create something new and only attempts to paint his face to replace that of the Sultan;<sup>52</sup> third, similarly to Enishte Effendi and the book project, he fails to finalize his endeavor; and four, similar to his victims when he has accused, Olive takes an ambivalent, guilty pleasure from his attempt which, ironically, is doomed to failure. But most importantly, the common point in all three (Enishte Effendi, Secret Book Project and Murderer Olive) is *the way they all fail*: all of the aforementioned are copycats, imitators of the European means of artistic production.

Then, this brings us to the dichotomy of the *murderer and the victim*. Once more, Pamuk's novel shows that the people in these two categories are not so different from each other. In terms of imitating other traditions, failing to self-question, not being able to explore and find an original means of artistic production, the murderer Olive and the victim Enishte Effendi are very similar. For these reasons, the disappearance of the miniature cannot be explained simply through the religious-secular dichotomy, as these common problems occur in both central characters.

Accordingly, *My Name is Red* offers a loud and clear critique of the way people perceive art and life. In a highly pessimistic tone, Olive predicts that all their methods "will die out. . . colors will fade" and nobody will care about books or paintings (Pamuk, 1998, p. 206); mice, termites and worms will eat up the manuscripts, women will burn up books and paintings in the stoves, children will tear out the books, and whatever is left will be banned by the "religious censor" (Pamuk, 1998, p. 207). The way Pamuk makes Olive complain about

---

<sup>52</sup>Note the similarity: Olive clearly states: "I was unable to achieve a good resemblance" (Pamuk, 1998, p. 485).

the audience/reader evokes the feeling that Pamuk, as a modern Turkish writer, is indirectly addressing the people of the modern Turkish community who fail to establish a critical and productive engagement with *the self*, *art* and *the world*. Once more, Pamuk's novel reminds how all parties —similar to the characters mentioned above— lack a serious and productive critical engagement with art and the world: "[w]hile mothers destroy the illustrations they consider obscene, fathers and older brothers will jack off onto the pictures of women and the pages will stick together" (Pamuk, 1998, p. 207). More than anything else, in *My Name is Red*, it is this shallowness and disinterestedness that lead the way to the disappearance of art. And in the end, Shekure informs readers of what happened afterwards:

the conflict between the methods of the old masters of Herat and the Frankish masters that paved the way for quarrels among artists and endless quandries [sic] was never resolved. For painting itself was abandoned; artists painted neither like Easterners nor Westerners. The miniaturists did not grow angry and revolt, but like old men who quietly succumb to an illness, they gradually accepted the situation with humble grief and resignation (Pamuk, 1998, p. 501).

Whose story is this, that of a group of miniaturists in 16th-century Istanbul of the Ottoman Empire, or that of modern Turkey? Pamuk hides certain clues in the novel, which might help find an answer to this question. In the closing scene between Olive and the other miniaturists when Olive is being blinded, a likely answer is provided: "Thanks to your Enishte, we've all learned the meaning of portrait', I<sup>53</sup> said.' God willing, one day, we'll fearlessly tell the story of our own lives the way we actually live them.' 'All fables are everybody's fables', said Black" (Pamuk, 1998, p. 483-484). Thus, the answer is probably both; Pamuk's *My Name is Red* is a well-rounded critique of Turkish modernity questioned within the historical context, which is incomplete and "unfinished" (Pamuk, 1998, p. 501) just like the Euro-imitation book project of Enishte Effendi.

### Conclusion

*My Name is Red* delineates the shortcomings of reading and understanding the world through the lenses of certain monolithic perspectives or dichotomies. However, the monolithic perspectives in question cannot be reduced to any single narrative of nationalism, Islam, nor Sufism. Instead, Pamuk's novel questions *living through any imitated model*: the miniature artists in *My Name is Red* continuously re-position their art in relation to the *great masters* of Tebriz, or the *blasphemous* Frankish portraiture artists. Yet, miniaturists barely do anything systematically productive to create something new, except for re-interpreting the European

---

<sup>53</sup> Olive.

and Persian artistic means of production. The project of Enishte Effendi, being nothing more than an imitation of European art, is doomed to fail and has no future, because it lacks the essential intellectual/scientific accumulation and the inquisitive curiosity behind it. Correspondingly, the disappearance of the art of the miniature is linked to an analogous reason: between Europe and Tebriz, Ottoman Istanbul fails to develop anything new beyond incompetent imitations. In this respect, *My Name is Red* shows that the *either/or perspective* (as in the example of making a choice between the old masters of Tebriz or those of Europe) does not work, because such a perspective is far from being inquisitive or creative.

In his definition of *historical stadial consciousness* José Casanova writes that secularism makes a separation between modern and pre-modern, defining *the secular* as modern, and *the religious* as backward or primitive. Pamuk's novel does not have such a strict Euro-centered secularist perspective; and religion is not perceived merely as "an intellectual regression" (Casanova, p. 59). In that sense, Pamuk is not biased towards religion and has a more balanced critical view of Turkish modernity, one that does not scapegoat religion.

Another idea that comes from the novel is the shortcomings of dichotomies in explaining the complexity of human psychology and behavior. *My Name is Red* demonstrates that dichotomies such as secular/religious, East/West, religious/secular and meaning/form may be too limiting at times, and may not be able to account for the intricacies of human lives. In several examples, Pamuk's novel shows that the subdivisions of the dichotomies are not always in conflict with each other. As the tree in the novel says, "the story is more complicated" (Pamuk, 1998, p. 56).

Patricia Waugh writes that metafiction brings the element of play into writing to show that the act of writing itself is something fictional; however, she continues, in a language-based universe, history itself is an entity that is very similar to fiction; and one of the functions of metafiction is to show this fictionality (p. 49). In this respect, metafiction has two significant roles in *My Name is Red*: first, the sharp use of metafiction helps readers question the imagined, constructed, fictional aspects of the culture, something the characters of the novel fail to see. In other words, *My Name is Red* explores the concepts of fact and fiction and specifically how they relate to imagination and reality. Through the frequent use of self-reflexivity, via fables told by characters, and with several layers of fictionality, *My Name is Red* shows its readers what the characters cannot see: how the imagined seeps into reality.<sup>54</sup> This is also how Pamuk's novel "disforms" any imaginative identity as Mirze explains (p.

---

<sup>54</sup>Term is borrowed from Anderson's *Imagined Communities*, p. 39.

290). Second, being pluralist in perspective, *My Name is Red* gives voice to the parties who are not represented in a dichotomic either/or perspective: Satan, a dog, a coin, or outcast dervishes are some of these. As Göknaar states, “multiperspectival style” has “political import” (p. 313), because the characterization of these implies that the strict social values in the world novel fall short of acknowledging and representing the elements that are left out. Interestingly, it is art and language (and hence, the novel itself) that gives visibility and recognition to the under-/mis-represented, which accounts for the political stance of Pamuk’s work.

*My Name is Red* is a critique of Turkish modernity (Göknaar, p. 38). Even though the novel is set in 16th-century Istanbul, Pamuk's work is more in dialogue with 20th-and 21st-century modern Turkey, rather than with the Ottoman world. This is so, because the novel, at the very beginning, informs the reader that there has been a murder (a murder of a miniaturist), but also, at the end of the novel, the disappearance of the art of miniature is declared, tying together all the other events in the plot (Pamuk, 1998, p. 501). Therefore, through its “continuous unfolding and bringing together of different social grammars” (Ali and Hagood, p. 522), Pamuk's novel becomes the story of the shortcomings of Turkish modern life: its troublesome and superficial relationship with European culture, its unproductive identity categories, its mutually exclusive language, and the inherent fear of others and any change that might come from the outside, as well as the apathy of the people. Turkish modernity, just like the imitation work of Enishte Effendi, is an unfinished business. This is how *My Name is Red* depicts the shortcomings of identity categories, as well as the inevitability of failure in trying to impose these categories on art and life.



### References

- Barish, A., Hagood, C. (2012). Heteroglossic sprees and murderous viewpoints in Orhan Pamuk's 'My Name Is Red'. *Texas Studies in Literature and Language*, 54 (4), 505–529.
- Benedict, A. (2006). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London; New York: Verso.
- Erdağ, G. (2006). Orhan Pamuk and the 'Ottoman' theme. *World Literature Today*, 80 (6), 34–38.
- Erdağ, G. (2012). Secular blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish novel. *Novel: A Forum on Fiction*, 45 (2) 301–326.
- Jose, C. (2011). The secular, secularizations, secularisms. In *Rethinking secularism*. Calhoun, Craig J, Mark Juergensmeyer, and Jonathan VanAntwerpen. Oxford, N.Y.: Oxford University Press.
- Mirze, E., Pamuk, O. (2008). Implementing disform: an interview with Orhan Pamuk. *PMLA*, 123 (1) 176–180.
- Orhan, P. (1998). *Benim adım kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Patricia, W. (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Methuen.

**DANIEL KEHLMANN'IN "BEN VE KAMINSKI" ROMANINDA  
AHLAKİ BAŞKALAŞIM: (BEN)CİLLİKTEN (DİĞER)KÂMLIĞA  
GEÇİŞ**

**Cihan TUNCER<sup>1</sup>**

**Öz**

89/90'lı yıllardan itibaren edebiyatın çerçevesi, konuları ve fonksiyonunda yenilenmeye gidilir. Ayrıca 90'lı yıllardan itibaren politik, kültürel, sosyal vb. yeniliklerin de gerçekleşmesiyle Çağdaş Alman Edebiyat'ından söz edilmesi mümkün olmuştur. Bu dönemin önemli temsilcilerinden biri olan Kehlmann edebiyata bakış açısı ve ele aldığı konular bakımından çağdaşlarından belirgin bir biçimde ayrılır. Yapıtlarında ağırlıklı olarak göze çarpan iç içe geçmiş hiciv ve gerçeklik onu diğerlerinden ayırıcı özelliklerdendir. Çalışmamızda ele aldığımız *Ben ve Kaminski* romanı ise hicivsel bir üslupla medya etiği, bireysel ahlaki irdeler. Roman 21.yüzyılda kendini merkezileştirerek çevresine duyarsızlaşan bireyin hala içinde var olan vicdanına veya insanca olan yönüne dikkatleri çeker. Bu çalışmada yazarın "Ben ve Kaminski" romanı ahlaki başkalaşım bağlamında incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Daniel Kehlmann, Ben ve Kaminski, bencillik, diğerkâmlık, ahlaki başkalaşma

**MORAL METAMORPHOSIS IN DANIEL KEHLMANN'S NOVEL "ME AND  
KAMINSKI": THE TRANSITION FROM EGOISM TO ALTRUISM**

**Abstract**

Starting from 89/90s, the framework of literature, its subject matters and functions have been renewed. It has also been possible to talk about a new literary period, which is Modern German Literature, as a result of political, cultural and social reforms since the 90s. One of the most important representatives of this period is Daniel Kehlmann. This author differs from the representatives of the Modern German Literature in terms of his viewpoint about literature and the subject matters he handles. The presence of satire and reality, which are intertwined in his works, is one of the properties that makes him different from the others. His novel titled *Me and Kaminski*, which we handle in our study, addresses media ethics and personal morality in a satirical way.

<sup>1</sup> Arş. Gör. Dr., Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, [cihantuncer@ardahan.edu.tr](mailto:cihantuncer@ardahan.edu.tr)

**Tuncer, C. (2019). Daniel Kehlmann'ın "Ben ve Kaminski" romanında ahlaki başkalaşım: (ben)cillikten (diğer)kâmlığa geçiş. *Humanitas*, 7(13), 99-111**

This novel attracts the attention to the inner conscience, or the humane aspect still found in the inner world of an individual who has centralized himself and has become desensitized towards his surroundings in 21st century. In this study, the novel *Me and Kaminski* has been handled within the framework of moral metamorphosis.

**Keywords:** Daniel Kehlmann, Me and Kaminski, egoism, altruism, moral metamorphosis

## Giriş

Çağdaş Edebiyat terimi, 1989/1990'lı yıllar başlangıç noktası olarak referans alınan ve günümüzde hala devam eden edebi-tarihsel dönemi ifade etmek için kullanılır. Bu yıllardan itibaren edebiyatın çerçevesi, konuları ve işlevinde yenilenmeler göze çarpar. Ancak söz konusu yenilenmeye rağmen kendinden önceki dönemle arasına kesin bir sınırın çizilmesi veya ayırımın yapılması doğru değildir. Çünkü böylesi bir yaklaşım 70'li ve 80'li yıllarla olan benzer yönleri yâdsıma anlamına geleceğinden bundan kaçınmak yerinde olacaktır. Ancak 90'lı yıllardan itibaren politik, sosyal, ekonomik, kültürel ve medyadaki son gelişmeler ile baş gösteren temel değişimler yeni bir edebi dönemden bahsedilmesine zemin hazırlar. Edebiyatın işlevsel tanımlarını sorgulayarak önceki dönemlerle farklılıklarının ortaya konması, insanın belirlenmişliği gibi karmaşık gerçekliklerin edebiyata malzeme edilmesi, yeni anlatım biçimleriyle tarihsel ve toplumsal hafızayı odağa yerleştirme Çağdaş Edebiyat'ın yenilikleri arasında sayılabilir (Hermann ve Horstkotte, 2016, s. 2-3). Bu yenilikler ışığında Çağdaş Alman Edebiyatı'nı ele aldığı konular itibariyle dört başlık altında toplamak mümkündür.

Güncel romanlar, anlatılar, tiyatro eserleri ve şiir gibi türlerin hâkim eğilimleri bu dört grubu meydana getirmektedir. Gerek güncel gerekse de tartışmalı konuları ele alması itibariyle bunlardan ilki Göçmen Edebiyatı (Migrantenliteratur) grubudur. Bu grubu ülkelerini terk etmek zorunda kalan, doğdukları ülkelerden kopan ve göç ettikleri ülkede aidiyet sorunu yaşayan, yaşam deneyimlerini yapıtlarının merkezine yerleştirenler oluşturur. Herta Müller, Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoğlu, Rafik Schami, Ilija Trojanow gibi isimler bu grubun temsilcilerinden bazılarıdır. İkinci grubu son yıllarda Alman okuyucunun ilgisini çekmeyi başaran şiir türü oluşturur. Genç yazarların ve okurların şiire olan ilgilerinin Hip-Hop etkisiyle arttığı görüşü hâkimdir. Öyle ki, Almanca yazılan hip-hop şarkı sözlerinin genç yazarlara ilham vermiş olabileceği tartışılmaktadır. İki önemli temsilcisi Nora Gomringer ve Jan Wagner'dir. Üçüncü grupta aile romanları (Familienroman) yer alır. Özellikle Kuşaklararası Romanlar (Al. Mehrgenerationenroman) Nasyonal Sosyalizm (NS) ve Demokratik Almanya Cumhuriyeti (DDR) dönemi gibi Avrupa'nın son dönem tarihini konu

edinirler. Arno Geiger'in *Es geht uns gut* (2005), Julia Franck'ın *Die Mittagsfrau* (2007) ve Uwe Tellkamp'ın *Der Turm* (2008) yapıtı 21. yüzyılın ödüle layık görülen aile romanları arasındadır. Önümüzdeki yıllarda ise II. Dünya Savaşı'nı, savaştan dönenleri ve yaşanan travmaları odağa yerleştirecek yapıtlar verilmesi olasıdır. Son olarak dördüncü grupta ise tarihi kişilikleri edebi yapıtlarına konu edinen, tarihi kişilikleri günümüze taşıyan kurmaca romanlar yer alır. Bu gruptakilere Alexander von Humboldt ve Carl Friedrich Gauß'u, 2005 yılında kaleme aldığı *Dünyanın Ölçümü* romanında karşı karşıya getiren Daniel Kehlmann da dâhildir (Freudenstein-Arnold, 2016, s. 9-13). Günümüzde başarılı yapıtlar vermeye devam eden yazar son olarak Tyll (2017) adlı romanını kaleme almış ve 2018 yılı içerisinde Friedrich-Hölderlin ve Frank-Schirmacher-Ödülüne layık görülmüştür. Kehlmann, Çağdaş Alman Edebiyatı'nın önemli temsilcilerinden biri olarak günümüze damgasını vurmayı başarmış bir yazardır.

Hem edebiyata bakışı hem de ele aldığı tematik unsurları bakımından dikkatleri üzerine çeken bir yazardır Kehlmann. *Beerholms Vorstellung* (1997), *Mahlers Zeit* (1999) ve *Unter der Sonne* (1998) yapıtlarında olduğu gibi sonraki romanlarında da bu durum göze çarpar. Bakış açısının (Erzählsituation) inşasında okuyucuya bir ikilem-okuyucunun güvenilmeyen ya da fantastik bir dünyayla karşı karşıya olup olmadığı konusunda tereddütte kalması- yaşatır. *En Uzak Yer* adlı romanında benzer bir biçimde anlatılan dünyanın gerçek yaşantı dünyasından sapıp saptığı konusunda bir belirsizlik hâkimdir. Önceki romanlarında bilim adamları çılgın bilim adamı (mad scientist) klişesini yansıtmakta iken, *Mahlers Zeit*'in sosyal çevresi okuyucuya hiciv unsurları barındıran bir üniversite dünyası sunar. Modern romanı bir hiciv malzemesine dönüştüren Kehlmann'ın romanlarında kurgu, gerçeklik ve olasılık bağlantısı önemli bir yer tutar (Kühlmann, 2009, s. 337-338). Yapıtlarındaki bu üçlü bağlantı onun edebiyat anlayışı<sup>2</sup> veya edebiyattan beklentisiyle ilgili bir durumdur.

Kendine özgü edebiyat anlayışıyla Kehlmann, sosyal ve bireysel konulara yapıtlarında yer veren bir yazardır. *En Uzak Yer* romanı bu açıdan ele alındığında yazarın varoluş, bireysel sorumluluk, kendinden kaçış vb. izleklere yer ayırdığını söyleyebiliriz. Çalışmamızda ele aldığımız *Ben ve Kaminski* romanı ise medya etiği, bireysel ahlak üzerine yazılmış başarılı bir yapıttır. Romanda Sebastian Zöllner adlı gazetecinin, unutulmuş bir ressam olan

---

<sup>2</sup> Kehlmann "Sentaks kurallarını değil aksine gerçeklik kurallarını çiğneyen edebiyatı devamlı en büyüleyici bulmuşumdur" ifadesiyle edebiyat anlayışını ortaya koyar. Buna göre edebiyat saf realizm anlamına gelmemeli, büyü (magisch) veya en azından bölünmüş (gebrochener Realismus) gerçekçi olmalıdır. Bkz. Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann, *Poetiken der Gegenwart Deutschsprachige Romane nach 2000*, Walter de Gruyter, Berlin 2013, s. 35

Kaminski'nin biyografisini yazmak için çıktığı yolculukta yaşadığı değişimler-ahlaki boyutuyla- öykülenmektedir. Bencilce düşüncelerle güdülenmiş olarak çıktığı bu yolculuk, gazetecinin diğerkâm bir kişiliğe dönüşmesiyle sonuçlanır. Kehlmann, gazetecinin bu başkalaşım sürecini hicivsel bir üslupla ele alır. Roman bir yandan 21. yüzyılda kendine yönelmişliği ile çevresine duyarsızlaşan bireyin hala içinde var olan vicdanına, duygudaşlığına kısacası insanca olan yönüne dikkatleri çekerken diğer yandan bencilliğin insanları düşürdüğü gülünç durumu başarılı bir şekilde ele alması açısından önemli bir yapıttır.

### **Bencillik İzlekleri: Kendine Yönelmişliğin Sarmalında**

Bir arada yaşayan insanlar eylemlerini yönlendirirken-başkaları için duyulan kaygı ve ilgiden dolayı- onlar için iyi-kötü, doğru-yanlış vb. biçiminde nitelemelerde bulunurlar. Bu nitelemeler her bir toplulukta belirli yerleşik düşünceler, inançlar, töreler, alışkanlıklar, gelenekler dikkate alınarak yapılır ve buyurucu-insanların eylemleri üzerinde belirleyici-özellikle sahiptirler. İnsanoğlu dünyaya gözlerini açar açmaz kendini böyle kurulu bir düzen içinde bulur ve daha sonra eylemlerini bu doğrultuda düzenler. Düzenleşmiş ve gelenekleşmiş bu yaşam biçimine ahlak (Moral) adı verilir (Özlem, 2014, s. 18-19 ). Ahlak aynı zamanda Öteki'nin isteklerine ve çağrılarına verilen yanıttır. Ancak burada Öteki'nin çağrılarına her zaman cevap verilip verilmeyeceği veya eylemlerimizin herkesi memnun edip edemeyeceği gibi bir sorunla karşılaşırız (Heller, 2006, s.477). Bizim ve diğer insanların eylemleri iyi niyetli/ahlaki olarak düşünülse dahi bazen sonuçları bağlamında ele alındığında karşı taraf için olumsuz getirileri -beklenmedik sonuçları veya yan etkileri- olabilmektedir. Bu durumun önüne geçmek pek de olası değildir, çünkü olayların sonuçlarını önceden tahmin etme şansına sahip değiliz. Bu yüzden bazen eylemlerin sonuçları -felaket ve acıları- ahlaklılığı ikinci plana itilebilmektedir (Bauman, 2011, s. 29). Diyebiliriz ki eylemlerimizdeki bu olası öngörülemezlik, ahlaklılığı riske edebilen veya iyi niyetli olsa dahi sorgulanmasına yol açan karakterini yansıtır.

Kehlmann'ın, *Ben ve Kaminski* adını taşıyan romanında aynı şekilde roman başkışileri arasındaki tartışmalı ahlaklılık söz konusudur. Yapıtta olayların merkezinde yer alan iki roman figürü gazeteci Sebastian Zöllner ve ressam Manuel Kaminski'dir. Ressamın biyografisini yazarak sesini duyurmayı ve maddi kazanç sağlamayı isteyen gazeteci, kendini merkeze alan tutumuyla bencil biridir. Buna karşın ressam ise gözleri görmeyen, kendi camiasına uzaklaşmış adeta kabuğuna çekilmiş biridir. Biyografinin yazılmasıyla gazetecinin ünlenmesinin yanı sıra ressamın da eski ününü yakalayacağı düşünüldüğünde aradaki ilişki-

**Tuncer, C. (2019). Daniel Kehlmann'ın "Ben ve Kaminski" romanında ahlaki başkalaşım: (ben)cillikten (diğer)kâmlığa geçiş. *Humanitas*, 7(13), 99-111**

ahlaki boyutuyla sorunsuz- oldukça normal görünmektedir. Ancak gazetecinin özellikle ressamın ölümü üzerine planlar yapması bir taraftan ilişkinin ahlaklılık boyutunu tartışmalı hale getirirken öte taraftan ikili ilişkiyi de tek yanlı faydaya dayanan bir forma dönüştürür.

Roman, olayların merkezindeki iki kişiden biri olan gazeteci Sebastian Zöllner'in hakkında ön araştırma yaptığı ressam Manuel Kaminski ile röportaj için görüşmeye gitmesiyle başlar. Bu röportaj aynı zamanda olay akışının başlangıcıdır. Kehlmann daha romanın başlarında okuyucuya gazetecinin duyarsız ve duygusuz ruh hali hakkında ipuçları verir. Bir "av" olarak gördüğü-ilerleyen zamanlarda kendinin av olacağından habersiz- yaşlı Kaminski'yle ilk kez karşılaşan gazeteci onu küçümseyen gözlerle tepeden tırnağa süzer:

"Resimlerindeki ince figürüyle karşılaştırıldığında, bu kadar küçük olacağını, böylesine minicik ve biçimsiz olabileceğini hiç düşünmemiştim. Bir kazak giymiş ve şeffaf olmayan, siyah bir gözlük takmıştı, bir eli Miriam'ın kolundaydı, diğeryse beyaz bir yürüyüş bastonuna abanıyordu. Cildi kahverengiydi ve meşin gibi buruştu, yanakları gevşek bir biçimde sarkıktı, elleri fazlasıyla iri görünüyordu, başını örten saçları darmadağınktı. Yıpranmış bir kot pantolon ve lastik ayakkabılar giymişti, ayakkabısının sağ teki bağlanmamıştı ve bağcıklar peşi sıra sürükleniyordu." (Kehlmann, 2007, s. 22)

Kaminski ailesi, yazılacak biyografinin gözden geçirilmesi önkoşuluyla yayımlanmasını kabul eder. Bu iyi niyetli yaklaşıma rağmen, yayıncı ve gazetecinin, yaşlı ressamın ölümüyle ilgili takındıkları hesapçı tutum kutupsal bir görüntü vermektedir. Aradaki ilişki adeta "av-avcı" ilişkisini andırmaktadır. Gazeteci ve yayıncı hırs ve başarıyı öncelerken ahlaki sorumlulukları geri plana itmişlerdir. Çünkü düşündükleri yalnızca ressamın ölümüyle beraber yazdıklarının daha fazla önem kazanacak olmasıdır. Burada yaşlı ressamın "araçsallaştırıldığı"<sup>3</sup> bir eylem söz konusudur. Ahlakın doğasında yer alan başkalarını gözetken kaygı ve ilgi gibi "asil amaçlar" yerini tamamen bencillığe bırakmıştır. Çıkar tutkusu, onları yaşlı birinin ölümünü isteyen böylelikle insani değerlerden uzaklaştıran kişilere dönüştürmüştür:

"Knut Megelbach'la yalnızca bir kere, onun bürosunda buluşmuştum. Ellerini ovuşturarak aşağı yukarı yürümüş, bir eliyle raflardaki kitapları alıp sonra yeniden yerlerine bırakmış, diğeri eliyle de pantolonunun cebindeki bozuk paraları şingırdatmıştı. Bense bizi bekleyen

<sup>3</sup> Hartmann bu konuda Weber'in *eylem* hakkındaki görüşlerine göndermede bulunarak farklı bir yaklaşıma dikkat çeker. " Bir insan amaçları, araçları ve yan etkileri değerlendirip amaçlarla araçları, yan etkilerle amaçları ve çeşitli olası amaçları karşılıklı olarak ussal biçimde tartıyorsa, o insanın eylemi amaç taşıyan ussal bir eylemdir. Eğer bir insan etik, estetik, dinsel inanışlarına göre hareket ediyor ve öngörülebilir sonuçları göz ardı ediyorsa, o zaman onun eylemi tamamen değer taşıyan ussal bir eylemdir; değer taşıyan ussal eylem daima failin izlemek zorunda olduğuna inandığı 'emirler' veya 'talepler' doğrultusundaki eylemdir." Bkz. Heinz Hartmann, *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu*, Çev. : Banu Büyükkal, Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 71

**Tuncer, C. (2019). Daniel Kehlmann'ın “Ben ve Kaminski” romanında ahlaki başkalaşım: (ben)cillikten (diğer)kâmlığa geçiş. *Humanitas*, 7(13), 99-111**

Kaminski Rönesansı'ndan söz etmişim: Yeni doktora tezleri yazılacaktı, Centre Pompidou özel bir sergi düzenleyecekti, orada anlarının belgesel değeri de olacaktı, kimleri görmüş, kimleri tanımış olduğu unutulmamalıydı; Matise onun hocası, Picasso dostu olmuştu, büyük şair Richard Rieming ona babalık etmişti. Kaminski'yi iyi tanıyordum, hatta onunla arkadaş bile sayılabilirdim, benimle sakınmasızca konuşacağından kuşku duyulmazdı. Yalnızca küçük bir eksik kalmıştı, ondan sonra tüm ilgi ona yönelecek, magazin dergileri onun hakkında yazılar yayınlayacak resimlerinin fiyatları artacak ve biyografisi kesin bir başarı olacaktı. “Peki, neymiş bu?” diye sormuştu Megelbach. “Eksik olan neymiş?” – “Ölmesi gerek tabii.” – Megelbach bir süre aşağı yukarı yürümüş ve düşünmüştü. Sonra olduğu yerde duruvermiş, bana gülümseyerek bakmış ve başıyla onaylamıştı.” (Kehlmann, s. 24)

Zöllner ve yayıncının, ressamın ölümüyle yapıtlarının değer kazanacağını düşünmesi ve bu doğrultuda sansasyonel bilgiler elde etmek için entrikalara girişmesi “hicivsel”<sup>4</sup> bir nitelik taşıyor. Yazar burada çağdaş sanat anlayışındaki yozlaşmaya ve insanları sürükledikleri durumlara dikkat çeker. Çağdaş sanat anlayışının sansasyonel olana yönelmesi yozlaşmayı getirmiştir. Sansasyonellik ise insanların özel yaşam alanlarını kurcalamayı, özel yaşama dair gizli kalması gerekenlerin ortaya dökülmesini talep etmektedir. Gazeteci romanda çağdaş sanat anlayışındaki bu yozlaşmanın ürünü olarak ortaya çıkmakta, bu anlayışın yönlendirmesiyle hareket etmektedir. Ressamın körlüğü, evliliği, ilişkileri hakkında bilgi edinmek için türlü entrikalar çevirmektedir. Yozlaşmış bir anlayışın ürünü olarak aynı zamanda karşı tarafı dikkate almayan, eylemlerinde iyi-kötü, yanlış-doğru ayrımı yapmayan bir kişidir. Dolayısıyla ahlakın doğasında yer alan “ötekini dikkate alma, çağrılarına yanıt verme” hassasiyeti gazetecide yoktur.

Gazeteci tamamen “bencilce” düşüncelerle güdülenmiş, kime baksa faydalanılacak bir nesne görmektedir. Bierhoff (2017), insani ilişkilerin metalaştırılması karşısında, “*İnsan ne bir nesneye ne de işlevi olan bir şeye indirgenemez aksine insan, onuru ve doğruluğu ile bir kendilik değerine haizdir*” (s. 10) ifadeleriyle insanlar arası ilişkinin ahlaki boyutuna dikkat çeker ve insanın “değer”liliğine vurgu yapar. Ancak gazeteci, Kaminski'nin evinde olduğu sırada kızı ile birlikte olduğunu düşünüp kafasında hesaplar yapar. “Miriam benden yaklaşık on beş yaş daha büyüktü, ama bununla baş edebilirdim, hala güzel görünüyordu. Kaminski artık çok uzun yaşamazdı, evi, parası, mutlaka bazı resimleri de kalırdı. Burada oturur, onun

<sup>4</sup> Hiciv topluma ayna tutarak var olan aksaklıkları, çarpıklıkları gösterir. Mizahı kullanarak okuyucuya toplumun veya insanların düştükleri durumu anlatır. Hiciv yöneldiği nesneyi, kişileri yerin dibine sokmayı hedefler. Hicvi tenkit yazısından ayıran en önemli özellik kullanılan bu mizahtır. Bk. Baypınar, Y. (1978). Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme. DTCF Dergisi, 29 (1-4), 31-37.

mirasını yönetirdim, belki de bir müze kurardım" (Kehlmann, s. 27). Maddi zayıflığını başkaları üzerinden tamamlama eğilimi gösteren gazeteci, başkalarına bağımlı-parazit-bir görüntü verir. Ayrıca insanları *nesneye indirgeyen* tavrıyla benmerkezci bir karakterin ete kemiğe bürünmüş halini temsil eder.

Zöllner'in benmerkezci tavrı onu sonu gelmeyen entrikalara sürüklemektedir. Ressam hakkında ses getirecek yazısı için daha fazla bilgi almak istemektedir. Başkalarından dolayı olarak edindiği bilgilerin yanı sıra doğrudan yazarın kendisiyle konuşup gözündeki rahatsızlığı, evliliği vb. konularda bilgi almayı hedefler. Ayrıca ressamla birlikte medyada boy göstererek ünlenmek ve kısa sürede para kazanma amacındadır. Ressamın ölümünü istemesi, yalnızca başarısını düşünen kendine yönelmişliği, karşı tarafı önemsemeyen tutumu ile gazeteci *narsistik* ve *özel hesapçı* bir vicdana sahiptir. Zira bireyin davranış normları ve kurallarıyla pratik ilişkisi olarak tanımladığı ahlaktan söz ederken, Heller, eylem seçiminde ve insan davranışının yargılanmasında yegâne hakem olarak vicdana göndermede bulunur (Heller, 2006, s. 130-132). Narsistik ve özel hesapçı vicdandan şu şekilde bahseder:

Vicdan, kişi özel olarak yalnızca ampirik kendi üzerine düşünümle meşgulse, narsistik vicdan haline gelir. Ne ahlak normları ne de değerler kendi üzerine dönüşüm açısı oluşturur; bu tür düşünümde seferber edilen yorumlayıcı çerçevenin tamamı ahlakın dışındadır. [...] *Özel hesapçı vicdan* iyi/kötü ve başarılı/başarısız denilen iki ayrı değer yönelim kategorisi çiftinin kaynaşmasını temsil eder; burada başarı iyi, başarısızlık kötüdür. Bu durumda pragmatik sonuçlar kendi üzerine düşünümün (ahlaki olmayan) ölçüsü haline gelir. Bütün öteki ölçütler kaybolur. İyi güdülenim iyi hesaba eşittir; "vicdan sızısı" ancak hesap kötü sonuç verirse (sonuç başarı değil başarısızlıksa) hissedilir. Narsistik vicdanın aksine ve vicdanın tek hakem olduğu durumlara çok benzer bir biçimde, özel hesapçı vicdan utanç karşısında aşırı, neredeyse histerik bir duyarlılık gösterir. Özel hesapçı vicdan sahibi kişiler yanlış hesap ve başarısızlık ortaya çıktığında başkalarının gözüne görünmektense sıklıkla intiharı tercih ederler (Heller, 2006, s. 137-138).

Narsistik ve özel hesapçı bir vicdana sahip gazeteci tarafından çıkar nesnesi olarak görülen ressam Kaminski ise romanda zorlu bir süreçten geçerek şöhreti yakalamış ancak sonradan unutulmuş biri olarak karşımıza çıkar. Çocukluk döneminde başarısız biri olarak ressamlığa başlamış daha sonraları çevresinin desteği ile biraz ilerleme sağlamıştır. Çalışmaları başarı getirecek niteliklere sahip değildir, kendisi de çalışmalarının yeterli ve iyi olmadığını farkındadır bundan ötürü bazılarını ortadan kaldırır. "Hemen hemen hepsini daha sonradan yakmıştı, elde kalabilen pek azı da yeterince berbattı: altın rengi bir zemin, gövdesinden boş bakışlı insan kafaları çıkan, ağaçlara beceriksizce kondurulmuş şahinler,



betondan dökülmüş gibi görünen bir çiçeğin üzerinde hantal bir etsineği. Böyle şeyler resmetmesine nelerin neden olduğunu Tanrı bilir" (Kehlmann, s. 34-35). Ancak Kaminski'nin resimlerinden biri "painted by a blind man" ibaresiyle sergilenince adı duyulmaya başlamıştır. Kör olduğu hakkındaki söylentiler-Kaminski'nin gerçekten kör olup olmadığı belli değildir, bu bakımdan Kaminski de yalnızca bir kurban değil aynı zamanda şüpheli bir kişiliktir-sayesinde adı dünya çapında duyulmuştur. Şimdi yaşadığından bile habersiz olan insanların dikkatini çekmek ve bu yolla maddi kazanç elde etmek için gazeteci, Kaminski'yi kullanmak istemektedir. "Kaminski'nin hala yaşadığını öğrenen hemen hemen herkes, hayret dolu bir tepki gösteriyordu. Onun hala var olması, dağlarda, büyük evinde, körlüğünün ve ününün gölgesinde saklanması inanılmaz geliyordu" (Kehlmann, s. 39). Kehlmann bu noktada çağdaş sanat anlayışındaki yozlaşmanın sebebini okuyucunun gözleri önüne serer. Özünden uzaklaşan, "sanat ve sanatçıdan ziyade sansasyonel olaylara odaklanan" bir sanat anlayışına-ressamın kör olduğu söylentisiyle adının dünya çapında duyulması ve insanların ilgisinin yazara yönelmesi- toplumun gösterdiği ilgiye vurgu yapar.

Eylemlerinin "haklılık" veya "sınırlılık" boyutunu göz ardı eden gazeteci entrikalarına devam eder. Ressam hakkında etkileyici bilgiler elde edebilmek için evin hizmetçisiyle işbirliği yapar. Hizmetçiyi, kendisini evde ressamla yalnız bırakması için ikna eder. Karşılığında para alan hizmetçi ortadan kaybolur. Amacı baş başa iken ressamın kendisinden bilgiler almak ve evi karıştırarak kitabı için malzeme temin edebilmektir. Evi karıştırır eski mektuplar, özellikle Kaminski'nin eski sevgilisi Theresa'ya veya Theresa'dan mektuplar, eski evraklar, dosyaları gözden geçirir. Theresa hakkında konuşmak ister ancak ressam onun hayatta olmadığını söyler. Ancak Zöllner bunun doğru olmadığını ifade eder. Bunun üzerine Kaminski, Zöllner'den kendini ona götürmesini ister. Gazeteci bunu yazacağı kitap için bir fırsat olarak görür. "İki gün boyunca yolda olacaktık, onunla bu kadar uzun bir zaman geçirmeyi umut bile edemezdim. Ona istediğim her şeyi sorabilirdim. Kitabım kalıcı bir kaynak eser olur, üniversitelerde okutulur, sanat tarihçileri tarafından alıntılanırdı" (Kehlmann, s. 85). Hem yaşlı ressamı memnun etmek hem de kendini düşünerek bu yolculuğu kabul eder Zöllner. Bu yolculuktan sonraki gelişmeler romanda gazetecinin kendini sorgulamasını, ahlaki açıdan değişime uğramasını sağlayan olayların başlangıcını oluşturur.

### **Diğerkâmlığa Geçiş: Gölgeyle Yüzleşme**

Doğru için bir ölçüt belirlemek gerekirse "insanlık için doğru" olanın tek doğru olduğunu söylemek yerinde olur (Adler, 1996, s. 7-9). Bu noktada yaşamın anlamı, Ben'in

dışındaki Öteki'ni, diğer insanları gözeterek yapılanda açığa çıkar. Ötekileri dikkate alarak sürdürülen bir yaşam ise duygudaşlık ve Öteki'ne odaklanan diğerkâmlığa işaret eder.

Acımasızlık ve bencillik üzerine temellenmiş olan insanın tavrı ahlaki düzlemde yükseldikçe yerini adalete, yardımseverliğe bırakır (Sans, 2006, s. 108-109). Ahlaklı olmanın temelinde ise merhamet yatmaktadır. Merhametin öncelendiği ahlaki davranışta bencillik kendine yer bulamaz, bütünüyle başkasının iyiliği ve mutluluğu düşünülür (Laing, 2009, s. 176). Kehlmann'ın bencil roman karakteri gazeteci Zöllner, ressamla yaşadıklarından sonra ahlaki olarak bir tür "başkalaşım" geçirerek kendi için başlangıçta sömürülen bir "Öteki" olan ressam Kaminski'yle duygudaşlık ilişkisi içerisine girer ve aralarındaki çıkara dayalı ilişki yerini "insancıl" bir ilişkiye bırakır. Bu bir anlamda yozlaşmış çağdaş sanat anlayışının sanatı ve sanatçıyı çıkar nesnesi haline getiren anlayışına verilmiş önemli bir tepki niteliğindedir. Zöllner, gazeteciyi bir özne -insan- olarak algılamaya başlar, onu nesneye indirgeyen çıkarıcılığını bir kenara bırakır.

Bu başkalaşım sürecini tetikleyen ise ressamın gazeteciye verdiği derstir. Romanda gazeteci Zöllner, ressamla yaptıkları yolculuk sırasında ressam tarafından kullanılır. Bu kez maddi olarak sömürülen gazeteci, sömüren ise ressam olur. Öyle ki, ressam konaklama ve yemek masraflarını parası olmasına rağmen Zöllner'e ödetir. Bu durum hicivsel bir unsurdur, çünkü Zöllner ile ressam arasında "av-avcı" ilişkisinde roller değişmiş, başta Zöllner için bir "av" olan ressam "avcı" olmuştur. Ancak bu durum Zöllner'i rahatsız etmez, çünkü ressamla arasında söze dökülmeyen ve gazetecideki "bencilliğin duvarlarını yıkan" bir yakınlaşma oluşmuştur. Bu yakınlaşma aynı zamanda gazeteciyi diğerkâm bir kişiye çevirir.

Yolculuk sırasında Kaminski'nin kızı Miriam telefonla gazeteciyi arar ve babasını kaçırdığı için şikâyetçi olacağını söyler. Gazetecinin yanıtı her ne kadar kendini kurtarmaya yönelik olsa da "bencillikten sıyrılmış" düşüncelerini yansıtmaması açısından oldukça önemlidir.

Birincisi adam kaçırma lafına cevap bile vermiyorum, bu seviyeye inmem. Babanız, kendisine eşlik etmemi rica etti benden. Bu yüzden randevularımı değiştirmem gerekti, ama duyduğum hayranlık ve dostluk adına yaptım bunu. Bu konudaki konuşmamız batta kayıtlıdır. Yani polisi unutun, kendinizi gülünç duruma düşürmüş olursunuz. Birinci sınıf bir oteldeyiz, babanız kendi odasına çekildi ve rahatsız edilmek istemiyor, onu yarın akşam geri getireceğim. [...] Kendimi ona fazlasıyla bağlı hissediyorum (Kehlmann, s. 108).

Zöllner ressamla iyiden iyiye yakınlaşmış, çıkara dayalı başlayan seyahatte gerek ressamın durumuna içerlemesi gerekse vicdani dayatmalardan ötürü düşünceleri değişmiştir. Kendi içinde bir vicdani hesaplaşma yaşamaktadır. "Kitabın ne zaman yayınlanacağı bile

umurumda değildi. Yalnızca uyumak istiyordum. Ve ölmesini istemiyordum" (Kehlmann, s. 131). Kehlmann, bu noktada okuyucuya çıkarlar üzerine şekillenmiş günümüz dünyasında insanların içinde hala insanca olana dair bir şeylerin var olduğu mesajını vermektedir.

Gazeteci'nin yaşlı Kaminski ile duygudaşlık içine girmesine neden olan diğer önemli olay eski sevgilisiyle görüşmelerinde yaşananlardır. Çünkü Kaminski'nin gençlik aşkının evine geldiklerinde yaşananlar trajiktir. Theresa oldukça yaşlanmış, hafızası ise iyice zayıflamıştır. Zayıf bir hafızayla Kaminski ile sohbet etmeye çalışan Theresa, ressamın ismini dahi doğru telaffuz edemez veya hatırlamakta güçlük çeker. Manuel yerine "Miguel" olarak seslenir yaşlı ressama. Yıllar geçmesine rağmen ona olan sevgisinden hiçbir şey kaybetmeyen Kaminski, karşısında geçmişi hatırlamayan gençlik aşkını görünce hayal kırıklığı yaşar. Bu trajik durum Zöllner'in ressama karşı olan duyarsız tavrını iyice değiştirir.

Theresa'nın evinden çıktıklarında dışarıda ressamın kızı Miriam'ın beklediğini görürler. Bir süre tartışmadan sonra Theresa'nı yaşadığından haberdar olduklarını, babalarını üzmemek için -Theresa'nın öldüğü yalanını söylerler- durumu gizlediklerini söyler. Ayrıca Zöllner ava giderken avlandığını; Miriam'dan yaşlı ressamın kendisini kullandığını öğrenir.

Tıpkı hepimiz gibi sizi de ele geçirdiğini anladım. İki araba çalmanıza neden olup kendisini size Avrupa'nın bir ucundan bir ucuna taşıttırmadı mı? [...] "Size sözleşmeden bahsetmedi mi?" "Hangi sözleşme?" başını çevirdiğinde babasıyla arasındaki benzerliği ilk kez fark ettim.. "Adı Behring sanıyorum. Hans..." "Bahring?" Başıyla onayladı. "Hans Bahring" Bahçe çitine tutundum. Sivri bir metal ucu elime battı. "Bir dergi için yazı dizisi. Richard Rieming, Matisse ve savaş sonrası Picasso, Cocteau ve Giocometti'ye dair anıları. Manuel onunla saatlerce konuştu. "Sigarayı yakmadan fırlatıp attım. Çiti daha sıkı kavradım, daha sıkı, elimden geldiğince sıkı. "Ama evimizi boş yere karıştırdığınız anlamına gelmez bu" çiti bıraktım elimden ince bir kan sızıntısı aktı. "Bunu size daha önce söylemeliydik belki de. Ama gerisi de size kalıyor: Çocukluğu, dağlarda geçen uzun zaman. Geç dönem eserlerinin tümü." (Kehlmann, s. 150-151)

Kehlmann, hicvin "eğitici"<sup>5</sup> yönünü kullanır ve okuyucuya kendini koruma adına bencil karakterleri kendi silahlarıyla-romanda bencillik, insanları kullanma- etkisiz hale getirmeyi bir tür "öz savunma" olarak sunar. Bu bağlamda gazeteci ve ressam arasındaki av-avcı ilişkisinde rollerin değişmesi, ressamın gazeteciye kullanması hicivseldir. Yaşlı ressam

---

<sup>5</sup> Hicivci gördüğü tüm aksaklıklara rağmen insanlığa yönelik ümidini kaybetmez, insanların iyileştirilebileceğine inanır, onları yererek, inciterek de olsa bir öğretmen, eğitici gibi onları düzeltmeye çalışır. Bk. Baypınar, 1978, s. 36

tarafından bencilce<sup>6</sup> kullanıldığını öğrenen gazeteci, ressama neden kendisine gerçekleri söylemediğini sorar. Ressam ise soruya yanıt vermek yerine gazeteciye deniz kenarına gitmek istediğini söyler. Gazeteci, ressamın son isteğini yerine getirir, deniz kenarında birliktedirler. Zöllner, ressamın isteğini gerçekleştirdikten sonra ressama dair bütün belge ve kayıtları yok eder.

Ses kayıt aygıtını çıkardım cebimden. Aygıtı baktım, parmaklarımın arasında çevirdim onu, çalıştırdım ve kapadım. Sonra fırlatıp attım. [...] Birinci ses kasetini fırlattım, ama çok uzağa uçmadı, fazlasıyla hafif olmalıydı. Bir sonrakinde daha az çaba harcadım, sonrakiniyse yalnızca elimden bıraktım, öne eğildim ve birkaç saniye süresince yüzmesini, bir dalgayla yükselmesini, bir başka dalganın altında kalmasını ve batmasını izledim. [...] Not defterimi çıkardım. [...] İlk sayfayı yırtıp kopardım, buruşturdum ve bıraktım. İkinci sayfayı yırttım, buruşturdum ve bıraktım, sonrakini yırttım. (Kehlmann, s. 156-157)

Ahlaki düzlemde yükselen Zöllner'in bu davranışı-belge ve kayıtların yok edilmesi-baştan beri sahip olduğu hırs, bencillik ve çıkarılıktan adeta kendini arındırmasını simgelemekte, "Öteki yararına bir vazgeçişe"<sup>7</sup> işaret etmektedir. Bu davranış aynı zamanda Zöllner için "gölgeyle yüzleşme"<sup>8</sup> anlamı ifade etmektedir. Çünkü gazeteci Zöllner, ressama karşı olan insani yükümlülüklerinin farkına varmış, kendini vicdani olarak iyi hissetme adına onu ahlaki olarak kısıtlayan karanlık yönleriyle yüzleşmiş, emeklerini hiçe sayarak eylemlerini sorgulamış ve kararını diğerkâmlık yönünde vermiştir.

## Sonuç

Her bir toplumsal organizasyonda insanoğlu dünyaya gözlerini açar açmaz kendini eylemlerinin düzenlendiği bir ortamda bulur. Eylemlerin düzenlendiği ve gelenekleştiği bu yaşam biçimi ahlak olarak tanımlanır. Öteki'ni de dikkate alan karakteri ile ahlaklılık, diğerkâmlık ile sıkı bir ilişki içerisindedir. Ancak bazen bencil olarak güdülenen

<sup>6</sup> Yaşlı ressamın bencilliği burada tamamen kendini kullandırtmamaya yönelik ve savunma amaçlı olduğundan "sağlıklı" olarak değerlendirilebilir. Zira Wolf, insanın özsaygısının ve öz savunma hakkının temeli olabileceği gibi egoizmin aynı zamanda kişisel çıkar ve hakları korumada gerekli hale gelebildiğinden bahseder. Bu türden bir egoizm "sağlıklı bencillik" olarak yapıcı (konstruktif) bir karaktere sahip olup başkalarına baskın gelme veya zarar veren karaktere sahip yıkıcı (dekonstruktif) bencillikten ayrılmaktadır. Bkz. Jean-Claude Wolf, *Das Böse*, Walter de Gruyter, Berlin 2011, s. 165

<sup>7</sup> Karabulut, ahlakın doğasında yer alan iyi olanı, doğruyu tercih etmenin, Öteki'nin yararına isteklerden vazgeçmenin ahlaki anlayış ile ilişkili olduğunu belirtir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Karabulut, M. (2017). *Fraulein Else Adli Eserinde Ahlak Olgusu / Morality in Arthur Schnitzler's Work "Fräulein Else"*. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (59), 25-36. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/atauniefd/issue/37366/431659>

<sup>8</sup> Carl Gustav Jung, gölgeyi bilinçdışı benliğin karanlık yönlerini barındıran bir arketip olarak tanımlar. Toplum tarafından onaylanmayan duygu, düşünce ve eylemlerin bilinç düzeyine çıkmasından sorumlu olduğunu, ahlaki olarak hoş görülme eğilimleri barındırdığından bahseder. Kişinin benliğe ulaşması ve karanlık tarafını aşarak kendini gerçekleştirme için gölgesiyle yüzleşmesi gerektiğinin altını çizer. Bk. Keskin, F. (2013). *Yakındoğu'da Emanet Oyununda Gölgeyle Yüzleşme*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,6(26), 298-304. 12 Kasım 2018, [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi26\\_pdf/keskin\\_filiz.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi26_pdf/keskin_filiz.pdf)

**Tuncer, C. (2019). Daniel Kehlmann'ın "Ben ve Kaminski" romanında ahlaki başkalaşım: (ben)cillikten (diğer)kâmlığa geçiş. *Humanitas*, 7(13), 99-111**

eylemlerimiz-Öteki'ni dikkate almayan karakterinden kaynaklı olarak- ahlaklılığı ikinci plana itebilmektedir. Kehlmann'ın *Ben ve Kaminski* romanında bu duruma paralel bir biçimde sorunlu bir ahlaklılık konu edilmektedir. Romanda çıkarıcı, benmerkezci olarak güdülenen eylemleriyle karşı tarafı nesneye indirgeyen, araçsallaştıran bir ilişki söz konusudur. Ancak gerek duygudaşlık gerekse de merhamet ile ilerleyen süreçte Öteki'ni önceleyen, Öteki'ne karşı yükümlülüklerin farkına varılmasıyla insancıl bir forma bürünen bir ilişki ortaya çıkar. Ahlaki bir başkalaşıma işaret edilen bu süreçte Kehlmann, insanın iç bütünlüğünü sağlama adına çıkarlarını hiçe sayarak tamamen Öteki'ne odaklanan bir ilişkiye; bencillikten diğerkâmlığa geçişe göndermede bulunur. Bu başkalaşımı hicivsel bir üslupla okuyucuya aktaran Kehlmann, aynı zamanda toplumsal aksaklıkları ve yozlaşmışlıkları temsil eden kişiliklerin düştükleri gülünç durumları ustalıkla kurgulamıştır.

### **Kaynakça**

- Adler, A. (1996). *Yaşamın anlamı ve amacı* (2. baskı). (K. Şipal, Çev.), İstanbul: Say Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1931).
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern etik* (2. baskı). (A. Türker, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1993).
- Baypınar, Y. (1978). Hiciv kavramı üzerine bir inceleme. *DTCF Dergisi*, 29 (1-4), 31-37. 12 Kasım 2018, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1048/12644.pdf>
- Bierhoff, B. (2017). *Liebe im Konsumkapitalismus*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Freudenstein-Arnold, C. (2016). *Kindler kompakt Deutsche literatur der gegenwart* (3. Auflage). Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Hartmann, H. (2011). *Ben psikolojisi ve uyum sorunu* (2. baskı). (B. Büyükkal, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1958).
- Heller, A. (2006). *Bir ahlak kuramı* (1. baskı). (A. Yılmaz, K. Tütüncü, E. Demirel, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1988).
- Herrmann, L. und Horstkotte, S. (2016). *Gegenwartsliteratur eine einföhrung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Horstkotte, S. und Herrmann, L. (2013). *Poetiken der gegenwart Deutschsprachige romane nach 2000*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Karabulut, M. (2017). Arthur Schnitzler'in Fraulein Else adlı eserinde ahlak olgusu"/Morality in Arthur Schnitzler's work "Fräulein Else". *Erzurum: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (59), 25-36.
- Kehlmann, D. (2007). *Ben ve Kaminski* (1. baskı). (C. Ener, Çev.), İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2003).
- Kühlmann, W. (2009). *Killy literaturlerikon band 6: autoren und werke des deutschsprachigen kulturraumes* (2. Auflage). Berlin: Walter de Gruyter.
- Laing, B. M. (2009). Schopenhauer ve bireysellik. *Schopenhauer*. İstanbul: Say Yayınları.
- Özlem, D. (2014). *Etik: ahlak felsefesi* (3. baskı). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Sans, E. (2006). *Schopenhauer*. (I. Ergüden, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1990).
- Wolf, J. C. (2011). *Das Böse*. Berlin: Walter de Gruyter.

## MEMORY IN THE LIGHTHOUSE BY ALISON MOORE

Kubilay GEÇİKLİ<sup>1</sup>

### Abstract

*The Lighthouse* by Alison Moore remains to be a narration where the sense of memory has become influential. Almost all memories with mother are joyful and they are what connect Futh, the hero of the novel, to life. Especially the lighthouse, which can be regarded as a concretized form of beautiful memories with the mother, functions as a source and energy of life for him. Still, it is the unbearable memories, the memories of loss and abandonment, the memories of betrayal that gradually lead him to death and dominate his life. It might be argued that Futh was already dead and buried in memories as his absence is not noticed by others. He is abandoned and betrayed by a mother and a wife, who, in Futh's eyes, would hopefully replace the absent mother. In short, Futh's life as narrated in the novel is nothing but an account of memories, mostly tragic, which dominate his life and prevent Futh from living in a sense.

**Keywords:** Alison Moore, The Lighthouse, memory, object relations theory, psychoanalytic theory

### ALISON MOORE'UN THE LIGHTHOUSE ADLI ROMANINDA ANI

#### Öz

Alison Moore'un *The Lighthouse* romanı anının etkinliğini gösterdiği bir anlatıdır. Romanın kahramanı Futh'un annesiyle olan anıları zevk vericidir ve Futh'u yaşama bağlayan onlardır. Özellikle anneye yaşanan güzel anların somutlaşmış biçimi olarak görülebilecek deniz feneri objesi Futh için bir yaşam kaynağı ve enerjisi olarak işlev görür. Ancak Futh'u yavaş yavaş ölüme iten ve yaşamına egemen olan anılar kaybetme, terk edilme ve ihanete uğramayla ilgili olan katlanılmaz anılardır. Futh'un yokluğunun fark edilmemesi nedeniyle onun zaten ölüp anılara gömülmüş olduğu iddia edilebilir. Futh annesi ve kayıp annesinin yerine geçebileceğini düşündüğü eşi tarafından terk edilir ve ihanete uğrar. Romanda anlatılan Futh'un yaşamı ona egemen olan ve bir bakıma Futh'un yaşamasına engel olan, sıklıkla trajik anıların anlatısından başka bir şey değildir.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum. [kgecikli@gmail.com](mailto:kgecikli@gmail.com)

*Anahtar Sözcükler:* Alison Moore, *The Lighthouse*, anı, nesne ilişkileri kuramı, psikanalitik kuram

### Introduction

As a term memory refers to human's faculty of remembering and being aware of although it is a quality possessed by any organism. That is, it is not only peculiar to human beings and depicts the related capacity of anybody or substance. Moreover, even machines today have memories and it might be argued that today's memory is primarily virtual. Memory has recently led to the emergence of a field of study called "memory studies" and it seems there is an increasing interest in and even fascination with memory as a source of curiosity, which is in contrast to "the notion that what most characterizes the times in which we live is a social amnesia, in which we, as modern subjects, are cut off from the pasts that have created us" (Radstone & Schwarz, 2010, p. 1). That is, it might be paradoxically claimed that it is the absence of memory that has led to the recent interest in memory. In fact, it is wrong to assume that human being has learnt to completely disregard the history that has made him with the advancements in technology; on the contrary, human beings have had a new interest in history as suggested by the rise of new historicist approaches and studies as well as the increase in the number of fiction, both print and visual, that focuses on past periods. In short, human beings try to learn more about history while they are at the same time called to distance themselves from history. A similar argument might be true for memory: human beings often are strangely attracted by memory although it is the presence in which they live and it is the future in which they lay hope. It is also obvious that although memory is something to escape for some people, it is an energy and source of living for others.

Childhood memories play a very significant role in the lives of people. Asking "What if understanding who you are, revealed through those [childhood] memories, has everything to do with how you live in the present and how successfully you are able to take control of your future" (Leman, 2008, p. x), Dr. Kevin Leman emphasizes that role in fact. Futh's childhood memories indicates his lack of a strong attachment to his parents; in fact, he is deprived of it. That is the main reason behind his inability to build long-lasting relationships because "atypical behaviors of motherless children were more than just strong support for the notion that early experience played a critical role in later social behaviors" (Carter et al., 2005, p. 3). John Bowlby, another psychoanalyst writing on effects of childhood bonds with mother, also suggests that child's social and psychological capacities are not to be understood when examined without taking into consideration the relation between mother and child.



Founder of attachment theory, Bowlby argues that traces of attachment to mother could be observed in behaviours of not only children but also adolescents and adults (Bowlby, 1998, p. 3).

### Memory in *The Lighthouse*

The memories of Futh, the pseudo-protagonist of the novel *The Lighthouse* who resembles an anti-hero more, are also like non-verbal confessions, confessions attempting to reveal to the reader how tragic it has been to live without a good family, without parents, and finally without a considerate wife. Futh is a middle-aged man who has recently divorced his wife and he is planning to have restorative holiday along the Rhine. Although this seems to be a travel inside Germany, it is in fact a travel inside his own past and memories, started with the intention of finding himself though resulting in loss of oneself. This travel reminds him of the memories of earlier trips with his parents and his wife and gives the reader clues about his paranoiac situation. This paranoia is not without reasons because people in Futh's life have left unanswered traces and questions behind. That is why, memories haunt Futh's life. His travels into the past prove to be a sinister process in which Futh will think about not only the things he has done till then but also about the things he has not done which thus turn out to threaten his present. The holiday Futh plans to have is a walking holiday and he walks to his tragic end although he cannot foresee that. As a maker and seller of artificial smells, Futh has newer injuries and is hurt while trying to heal his wounds caused by his separation from his mother and his wife Angela. He is an escapist trying to leave behind the unhappiness that has dominated his life for years.

Object relations theory, which “put[s] the individual's need to relate to others at the center of human development” (Scharff, 1995, p. 3), naturally emerged from psychoanalytic theory because “the daily work of the psychoanalyst is intimately bound up with his patients' relations with other people” (Greenberg & Mitchell, 1983, p. 9). Although psychoanalysis is primarily based on Freud's ideas and observations, object relations theory points to a shift in it: “In contrast to Freud's emphasis on biological instincts as the driving force behind personality development, all object relations formulations are relational” (Goldstein, 2001, p. 7). This theory claims that human beings are motivated by the need for contact with other people; “objects” in this sense refer to other significant people around a person. Object relations theory has been noted for its emphasis on the relationship between mother and child. Accordingly, it observes the processes through which a child considers his/her own self as dependent on and/or separate from the mother. It studies “the infant's move from symbiosis

with the mother to awareness of separateness from the mother and formation of a relationship with her as a differentiated other” (Pine, 2000, p. vii). It suggests that a person’s attitudes and/or reactions to other people and the situations they face are affected by what s/he experienced during infancy and childhood. That person will in a sense tend to generalize what s/he feels during childhood and define people and comment upon events taking his/her experiences as an infant into account. Futh’s tragic situation could be described in the light of his tragic childhood experiences, especially in the light of his lack of mother. The repeated uses of flashbacks serve to reveal Futh’s tragic past, which includes his mother’s abandonment of him, his bitter realization that the friends he thought he had were not friends, the not-so-promising job he has in making artificial scents as well as his futile attempts to produce his mother’s scent, his wife’s miscarriages and his divorce. The novel’s melancholy is nothing but apparent, reminiscent of the Virginia Woolf novel it seems to refer to with its similar title. Futh is a character who has made faults and who feels the enormous but at the same time terrible burden of his memories.

From the beginning the holiday Futh takes has a sinister mood. It is very cold although it is summertime. And with the very first page, Futh’s lack of his mother is mentioned. It is made clear that at the age of eleven, his mother left him and the next year he went on a holiday with his father without his mother. He does not remember what he saw in this holiday simply because of the fact that he is without his mother. And it is also made clear that his father cannot compensate for the lack of his mother. One of the earliest images related to Futh’s father depicts him as a drunk man, “smelling of lager” (Moore, 2012, p. 1). Futh’s mother is not mentioned mostly although Futh wants to hear someone talking about her: “ ‘Your mother...’ so that his heart would lift. But then, when she was spoken about, she would invariably be spoiled in some way and he would wish that nothing had been said after all” (Moore, p. 2). It is felt to the reader that Futh’s mother is not remembered in favourable terms by those around, which still does not prevent Futh himself from remembering her like an angel that once lived in his life. It is apparent that he does not want to share her with anyone else, especially with his father because when his father talks about how he managed to persuade Futh’s mother to date with him, he simply does not want to hear about the story. One of the memories of his mother is that of a cinema-going where his father for the first time saw Futh’s mother, then selling popcorn, and took her on a hill with a beautiful scenery where they two had some intimate moments. The idea of intimacy between them seems disgusting to Futh, who himself had another memory of cinema with his father, a memory filled with hints of homosexuality in that Futh “felt the warm pressure of his father’s thigh against his own,

felt the tickle of his father's arm hairs on his own bare forearm, the heat of his father's beery breath in his ear hole, his father's hand reaching into his lap" (Moore, p. 2). Seymour Keitlen argues that before puberty, love for the mother "plays a large role in the genesis of homosexuality. After puberty and adolescence, this fixation [upon the mother] is abandoned in favor of identification with the mother" (Keitlen, 2003, p. 38). The novel does not provide clear evidence regarding Futh's homosexuality; however, it is apparent that Futh cannot maintain a healthy relation with women in general, which might also be the reason why he divorces from Angela. It might of course be claimed that Futh cannot stand imagining his mother having intimate moments with his father, which might be interpreted on the basis of famous Oedipus complex. In fact, throughout the novel the reader feels Futh's hidden accusations against his father in the failed marriage; for Futh it is his father that is to blame for the sudden disappearance of his mother. The father maintains his image as a threatening one in the novel. And the reader finds the traces of father complex in the narration. For Futh, his father is the one who has stolen women from his life; it is not only the mother stolen by the father; Gloria is also firstly loved and possessed by his father. In addition, Futh's father has sex with different other women. Futh's sexual failures stand in stark contrast to his father's skills in persuading women to have sex. Therefore, it might be claimed that Futh's father stands as a threatening sexual rival against his son. Psychologically, Futh's fear of castration is above all related to his impotence in his rivalry against a father who is potent and manlier than himself.

Futh meets a man on the ferry deck who is going to Utrecht for attending a conference. Conferences are what Futh finds useless because he does not need advice or knowledge and information has not proved to be a guide for him till then in his life. In other words, life and realities of living are beyond the explanations of science for him. Science offers no remedy to the harsh experiences Futh has had, which includes two abandonments by his mother and his wife, the reasons for which Futh cannot understand. The feeling of insecurity caused by not only the lack of his mother but the divorce from his wife is revealed in his unduly cautious manners. That he wants to stay outside and does not want to stay indoors despite the cold weather is a sign of his depression. He continually remembers people and/or events from his past, which might be termed as stream of past life if not stream of consciousness. Futh often associates something from his present life with an object, event or person from his past life. For example, his sore feet remind him of a girl with an expertise of reflexology who used to know how to massage different parts of his body.

Freud in his *Beyond the Pleasure Principle* expresses his observations about his nephew, who, like Futh himself, feels the absence of a mother. This child

“had a reel with a piece of string tied round it. It never occurred to him to pull it along the floor behind him, for instance, and play at its being a carriage. What he did was to hold the reel by the string and very skilfully throw it over the edge of his curtained cot, so that it disappeared into it, at the same time uttering his expressive ‘o-o-o-o’. He then pulled the reel out of the cot again by the string and hailed its reappearance with a joyful ‘da’ [‘there’]. This, then, was the complete game –disappearance and return...The interpretation of the game then became obvious. It was related to the child’s great cultural achievement- the instinctual renunciation (that is, the renunciation of instinctual satisfaction) which he had made in allowing his mother to go away without protesting. He compensated himself for this, as it were, by himself staging the disappearance and return of the objects within his reach” (Freud, 1990, p. 9).

It is inferred from Freud’s observation that the child compensates for the lack of his mother with an object, which is also the case with Futh. The watch Futh sees on the arm of the man he sees on the deck, named Carl, seems astonishing to him. The man says it is a gift from his mother, which explains the reason for Futh’s admiration. Futh seems to be fascinated by everything that comes from a mother, any mother. It is apparent that the lighthouse Futh has functions as an object of compensation; Futh, like the child in Freud’s account, wants to feel the presence of his absent mother with the lighthouse he keeps. Freud also stresses that the child, who at first remains to be passive, gets more active in time: “At the outset, he was in a passive situation- he was overpowered by the experience; but, by repeating it, unpleasurable though it was, as a game, he took on an active part” (Freud, p. 10). Lacan, while interpreting Freud’s observation in Seminar XI, refuses the idea that the absent mother is reduced to a ball:

“This reel is not the mother reduced to a little ball by some magical game worthy of the Jivaros- it is a small part of the subject that detaches itself from him while still remaining his, still retained. This is the place to say, in imitation of Aristotle, that man thinks with his object. It is with his object that the child leaps the frontiers of his domain” (Lacan, 1998, p. 62).

Psychoanalytic theory offers differing names for the object that is used to compensate for the absence of mother. Lacan offers “*petit a*” (=object a) (Lacan, p. 62) while Winnicott prefers to use the term “transitional object” (Winnicott, 2005, p. 5). That transitional object, whatever it is, “yields freedom and joy to babies and all who were once babies” (Rodman, 2005, pp. xi-xii). A transitional object, in Winnicotian sense, will help the baby, and, in a broader sense, the adult child, to get rid of the anxiety caused by the loss/lack of mother.

Zizek, from a different perspective, uses the term “biceptor” (Zizek, 2003, p. 59). For Zizek, a biceptor “properly belongs neither to the child nor to his mother; it is in-between the two, the excluded intersection of the two sets” (Zizek, p. 59).

The lighthouse Futh always carries on himself is also a reminder of his mother and the loss of it will bring his end. Futh behaves very carefully in order not to lose or forget it somewhere. His present appearance is far from being good; he seems tired, has a pale face, cannot sleep properly. He does not eat enough and drinks alcohol a lot. He thinks this holiday will revitalise him although the reader feels the same as the man who Futh met on the deck of the ferry, named Carl, who will suddenly ask: “Do you ever get a bad feeling about something?” (Moore, p. 25). From the beginning, there is something that disturbs not only Futh but the reader; it is felt that something ominous will happen to Futh. Even his name suggests false truths in his life and it seems Futh has suffered a lot from the hypocrisy and artificiality he has witnessed so far in his life.

Futh’s memories will continue to haunt him. Futh will not be able to stop thinking about Angela, who must be busy putting Futh’s belongings into boxes. As his home gets further and further away, his memories get closer and closer paradoxically. His heart “feels like something peeled and bleeding. It feels the way it felt when his mother left” (Moore, p. 7). For Futh, home is where his mother went years ago because his mother went to New York saying “I am going home” (Moore, p. 8). All kinds of sudden departures seem odd to Futh simply because his mother did the same. Futh feels he saw his mother when he suddenly wakes up in the middle of the night, smells her violet-smelling scent. His childhood memories following the departure of his mother are bitter and include the images of a drunken father and beatings without any reason. That is why Futh prefers to stay out after his mother left. He unavoidably compares his own isolated and asocial image to the popular image of Kenny, the son of a nearby neighbour named Gloria. Kenny’s good relationship with his father is contrasted to the relation Futh has with his father in another memory in which Futh cannot get his father’s help when he takes apart his bike but cannot put the pieces back together. Like the lighthouse, the pieces of this bike are kept in a box by Futh in the hope that one day it will be possible for him to bring them together. In other words, bitter memories are sometimes concretized by Futh in the hope of a better future although he will not be able to have such a bright future. Futh’s bitter memories from his childhood also include reading the books that belong to his mother. Although his father forbids him from reading these books, he keeps reading them secretly, which is a clear indication of the fact that Futh tries hard to find ways

to get in touch with his lost mother. Despite his father's attempts to villainize his mother, most of Futh's memories related to his mother are happy and joyful ones in which there is a woman figure who has good friends to organize parties and who dances in such occasions. Lack of Angela has been a second shock and strike for Futh as Angela could have proven to be a good guide for him who will prevent him getting lost if she had not abandoned him like his mother. It seems Futh regards Angela as a mother figure who will compensate for the lack of his own mother. He can't help confessing that "Angela has always done the long-distance driving and is also the better navigator" (Moore, p. 17).

While Futh's father is an abandoned husband, Kenny's mother Gloria is an abandoned wife and like the child Futh himself, she is without friends. Having a short holiday to forget abandonment by a beloved one is what Futh has learnt from Gloria as a kind of therapy. That is why, he tries to console himself by forcing his own self to believe that he is going to solve all his problems since he has started a holiday. Memories return as nightmares and Futh finds holiday as an artificial solution to get rid of them. His is a kind of escape from realities; everything related to the life he has left behind is bitter simply because they are real. Futh hates his memories with his father because they include betrayals to his mother; during the holiday he takes with his father after her mother left them, his father has sex with different women in the hotel room and Futh sees them from their reflections on the mirror of the bathroom, which causes him to feel disgusted by the mirror and wet the bed. When he takes shower, he can't help remembering those reflections of the women with whom his father has sex during their holiday.

The man whom Futh gives a lift with his own car, called Carl, leads Futh to realize that his own hands are devoid of life, bloodless and cold unlike Carl's hands. In fact, Futh almost always compares his own capabilities, or rather, clumsiness with the things done, made and achieved by others. The probable reason lies in his memories with his aunt Frieda, who used to warn him against everything he tried to do from climbing to swimming. Frieda has had a great role in the emergence and development of Futh's overcautiousness. The fact that he has not proved to be a very successful person almost in any sense has led him to talk about the only thing he feels he is doing well in an exaggerated manner, that is, his production of scents. The lack of his mother and deprivation of love have both created in Futh a strange urge to make himself be loved by everyone; he cannot realize this very urge is the main reason that draws people away from him. That is why he is disliked and in a sense sent away by Carl's mother. The angry talk between Carl and her mother in the kitchen reminds him of

the similar talks he witnessed while he was a child between his father and mother, the talks “he tried not to hear” (Moore, p. 32). The picnic-like break and the meat pie he has on the way to Hellhaus, where he is going to stay for the night, reminds him of one of the picnics he had before his mother left. This is going to be a recurring scene in the rest of the novel because it contains not only a few beautiful moments and objects belonging to his childhood but the ciphers of his parents’ broken relationship, a relationship which was doomed to break perhaps from the beginning. The lighthouse by the sea is an element of this memory; there are two lighthouses in Futh’s memory: one of them is the beloved one he always keeps with himself and the other one is the lighthouse by the sea about which his father talks a lot irritating Futh’s mother and which is not remembered as a favourable object by Futh simply because it irritates his mother. The lighthouse given by mother and kept by Futh is a kind of guide for Futh while the other lighthouse is the one that has caused the marriage ship to stray. Lighthouses as symbols of strength might also refer to isolatedness and fear and for Futh the lighthouse by the sea remains a symbol of his isolation. The image of the lighthouse is reflected upon the name of the hotel where he is going to stay; the name Hellhaus means “lighthouse” but it also suggests a hell-like and ominous place.

That sense of straying or going in the wrong direction makes itself felt also in the relationship between Futh and his wife Angela. It is clear that Futh has mostly avoided driving and left this task to Angela. In one of his memories Angela and Futh take the wrong way on the motorway because of Futh and Futh does not want to confess that he has made a mistake and led the car in the wrong way as he was raised as an abandoned boy who feared making mistakes a lot in a house under the problematic life conditions and relations with an angry father. Futh’s silence, it seems, is what has brought about the failure and end of his marriage. As a man who has avoided driving until his mid-forties and who is now driving to his holiday hotel, he cannot understand that he is again taking the wrong way. Futh does not know how to drive, which is visible in his failed marriage as well. In other words, he has taken the wrong way in his marriage as well.

The Lighthouse offers a second main character for whom memories mean a lot. It is a woman named Ester, who works at a hotel run by her indifferent husband and cleans the rooms. Ester also has a strange habit of having sex with male hotel customers. She is aware of the fact that she is losing her beauty and sexual attraction, made visible by the spoiling rose tattoo above her left breast, a tattoo that might also be seen as a wish to feel free under restricted conditions of life. She uses unnecessarily heavy make-up to hide this fact. The

reason why she tries to hunt men in the hotel and seduces these men instead of protecting herself against their evil eyes intentionally is also related to this aim of making herself believe that she still has enough sexual attraction to show. Her strong interest in maintaining a sexy body has to do with her memories as a young girl when she used to have very small breasts and she envied all those large-breasted women. She also gets a strange pleasure from looking into the suitcases of customers, using their scents and lipsticks, and even stealing some sundry items belonging to them. In one of such attempts while Futh is having a bath and Ester is checking his pockets, she touches the lighthouse carefully kept by Futh as if she is touching his sexual organ; in other words, the lighthouse is associated with the penis in the description of this scene. That lighthouse will strangely attract Ester and she will try to get it at the expense of cutting Futh's life energy.

Futh will be a man to hunt for Ester; she will prove to be a trap into which Futh will fall down without noticing. The venus's flytraps in which she has a great interest represent Ester's personality while Futh is a fly to be trapped by this flytrap. The destinies of Ester and Futh strangely coincide with respect to their memories of scents and perfumes. Futh is what Ester has always wanted to be: a scent producer. However, there is sharp difference. While Futh desires to obtain his mother's scent Ester is trying to find her own perfume in order to make men fall in love with her with the first smell. Her memory related to perfume production is a bitter one; she once makes a perfume of her own and offers it to her mother after emptying out her mother's perfume bottle. When her mother uses it, she stops giving surplus perfume bottles to Ester to punish her.

Ester keeps forgetting lights on and doors open; her life under the pressure of her husband Bernard leads her to find ways out of this imprisonment. Like Futh, she seeks her own right way and feels the lack of the love of mother as her mother used to leave her with the au pair Lotto. Her marriage with Bernard has a disturbing story behind in which Ester betrays Bernard's brother Conrad, whom she was engaged with when she met Bernard. As the years pass, Bernard manages to remain a man with a good appearance while Ester loses her beauty day by day under her husband's suspicions of possible betrayals. For Bernard, Ester can easily be involved in another act of betrayal as she did while engaged with his brother Conrad. Perfume bottles and lighthouses are important items for Ester as well. She has a wooden lighthouse given by Bernard as a gift but this gift is a great disappointment for her as Bernard has preferred to give her the cheaper wooden version instead of the silver one as a gift. Violet scent is her favourite as it is Futh's. Like Futh, Ester has not had a happy



marriage; her husband Bernard is like a jailor who wants to keep Ester under his control all the time and regards Ester as a machine to issue a command on. Bernard pretends not to see, hear and listen to Ester while she likes watching him as if she will be able to find a means to contact him through her eyes, a contact which she cannot find using speech. Another thing that occupies Ester's mind is that Bernard, who is known to be always jealous of his girlfriends, is never jealous of Ester. For Ester, memory means remembering flirt times with Bernard. Her efforts to go back to the passionate memories of flirting times are in vain for Bernard feels almost nothing towards Ester and there is no possibility for an intimacy:

“Bernard, naked now, takes off his watch, stopping to wind it before putting it down on the bedside table. He gets into the bed and turns towards Ester. He looks at her as if she reminds him of someone, as if he is trying to remember who. It's me, she wants to say to him, I remind you of me” (Moore, p. 115).

The memories of the first visit to the house of Ida, Bernard's mother, remain beautiful moments in life although these moments are never repeated during the marriage and Bernard begins to visit his mother alone, leaving Ester at the hotel. The presence and absence of Conrad is the main problem of the rise of tension between Bernard and Ester. It seems that the marriage between Bernard and Ester is the result of a competition and revenge as Conrad has married the girl with whom Bernard falls in love and Bernard marries Ester simply because he wants to take revenge upon Conrad. Like Futh, Ester will suffer lack of children, which will cause troubles between herself and Bernard. And like Angela, she also feels irritated by the fact that Bernard seeks the image of his mother in her.

Bernard never wants to understand what Ester likes doing. He cannot give a meaning to her collection of moths. He wants to learn why a woman keeps so many romances. He wonders why she stores so many old lipsticks and perfume bottles. He always has a sense of being betrayed; that is why he continually tries to find something Ester hides. It is clear that the marriage between Ester and Bernard has destroyed Ester's life instead of putting it into an order as “Ester does not remember when she started drinking in the morning or sleeping in the middle of the day. She remembers her first infidelity, but she does not remember them all” (Moore, p. 168).

Too cautious of being harmed by anyone or anything, Futh first tries to find emergency exits of the room in which he stays. This action also has to do with his memories and his relation with his aunt Frieda. This sense of being attacked is a foreshadowing for his end; that is why perhaps he desperately looks for places on which he could fall after jumping

out of the room windows while he is attacked. Futh is like the moth that enters his room; like that moth Futh will also push himself into danger. He cannot help thinking about what he did wrong during his marriage with Angela, which will be a revelation of details from that unhappy affair and turn into a confession:

“He was a bad listener, apparently, bewilderingly incapable sometimes of following simple instructions. He was always late leaving the house, late arriving anywhere, even when he had to meet Angela. And he never apologised, even when he was clearly in the wrong. These were small things but he supposed they built up, amounted to something” (Moore, p. 42).

Futh seems to imitate his mother who did not apologise while leaving. And in his imagination and dreams, there is always a wish to return to past only to change its course and direction. That is, Futh wishes his memories of his past had taken a different path: “He imagined things being different. He had a reverie in which he said and did the right thing and Angela did not leave him” (Moore, p. 42). He keeps blaming himself for making mistakes, mistakes which might not be his fault at all. He cannot make his own self convinced about the fact that he might not have made some mistake. In other words, the feeling of being guilty has turned into a stain that cannot be cleaned from Futh’s personality. Apart from the lighthouse, Futh likes carrying compass and both of these items are associated with his figure as a man trying to find his way. He keeps envying people having a proper family and a regular family life and inevitably contrasts his own isolated situation to their happiness. His continual hunger is in fact a hunger for orderly life.

The start of Futh’s interest in Angela goes back to the years when he was abandoned by his mother and carries the traces of a timid and shy male personality as well as the competition with Kenny, who was always a more popular boy compared to him. The novel implies that the relationship between Futh and Angela was born out of Futh’s attempt to replace his mother with her:

“He planted violets in the garden when he and Angela first moved into their house. There was a huge bed of them and yet there was no scent at all. ‘That’s violets for you’ said Angela. ‘You can’t smell them’. And so, to show her their scent, to demonstrate that you could smell them, he bought her a set of violet toiletries -bath oil, shampoo, soap, body lotion, eau de toilette. Angela looked at the gifts and said ‘I’m not your mother’” (Moore, p. 71).

Angela will utter the same sentences when she and Futh meet again after their first meeting: “After that first time at her mother’s house, she came round to his place and when she arrived he took her coat and offered her a cup of tea and a scone and she rolled her eyes and said ‘I’m not your mother’” (Moore, p. 72). It is clear that Angela can never forget the

married man with whom she had a relation before she married Futh because she uses present tense while talking about him; she continually contrasts Futh to this previous boyfriend. This boyfriend is a man who is good at things to be made with hands while Futh is a man of brain and thoughts. In other words, the previous boyfriend is more physical, more concrete while Futh represents abstractness. It is also suggestive that she talks about this man while in bed. While Ester betrays physically, Angela betrays mentally. For Futh, both the abandonment by his mother and divorce from his wife are kinds of betrayals from women; that is why he takes shelter in museums, cafes and parks which he has never visited with Angela just as he used to take shelter in a cave on a tree after his mother left home.

In the mind of Futh, the memories of his father are moments of sarcasm and mocking targeting himself. His father is the man who has always mocked Futh's inabilities in any sense, especially his inabilities in driving. He has always made fun of Futh's attempts to obtain the scent of apple, which has a significant place in Futh's memory and it is associated with sunshine, music and beauty. When Angela begins to make an apple crumble after Futh wants her to do, Futh suddenly remembers that beautiful memory with his mother, which only causes Angela to get angry and decide not to make apple crumble again. Even the women in their thirties whom Futh looks at while drinking his beer during his breaks in his walk are reminders of his own mother, who left home when she was in her mid-thirties. Futh also keeps mistaking different women for his missing mother. He tries to sing the songs which his mother used to sing. The wedding day on which he married Angela itself includes implications of an already broken relationship and it carries the traces of a possible intimacy between Kenny and Angela while it is Futh and Angela who are supposed to have such intimate moments. The honeymoon is full of annoying events and arguments. In short, Futh's life, which is dominated by the feeling of being betrayed, is a search for a lost one, one who is dear and who is recalled with beautiful memories. Memories following the desertion of mother are filled with bitterness, vagueness and disappointment. Futh has already lost his sunshine since his mother left. The harmony and music in his life have disappeared and Angela has rejected replacing Futh's lost mother. Futh is an easy meat for anyone who would like to hunt him. He is flying around the venus's flytrap and will soon be captured by it. Sleep is a way to fall into dreams and remember memories; nevertheless, Futh wakes up from his sleep mostly in pain, which shows that his memories give him pain instead of pleasure. While the memories belonging to and recalling the period of life before the abandonment of his mother can be considered as a source and energy of life, those belonging to the period after the abandonment are painful and nightmarish.

Early separation between mother and child “has been explicitly linked to insecure/disorganized attachment and subsequent mental health problems” (Howard et al., 2013, p. 6). Futh’s life is a summary of pains and these mental and/or psychological pains have already turned into physical ones; that is why, Futh continually suffers from head ache and his feet are almost always in pain, forcing Futh to carry plasters. He is exposed to fly bites. His hunger always pursues him. His throbbing feet are an indication of his long life-journey which is full of pains and struggles. He cannot even take off his boots despite the unbearable pain in his feet because his fate makes him get closer to his final destiny without allowing him to take a different road. He feels as if he is going to be besieged by the trees in the forest. It seems as if all the world is inviting Futh to his final destination. Ester also suffers from throbbing feet, which can be taken as a sign of the tiredness stemming from a worn life. She, like Futh, is a woman who cannot give a meaning to the life she has lived so far. While the turning point in Futh’s life is the abandonment by the mother, marriage to Bernard is the start of suffering for Ester.

Walks together with his mother in his childhood emerge as another lovely memory for Futh because he does not fear being lost while walking over the hills with his mother. As for his present walks, they include threats of getting lost. His childhood is filled with sombre memories in which a child bears witness to the slow ending of a marriage about which he can do nothing. As a child, he knows

“that his mother was leaving them. He knew that when the train reached their station, the holiday would be over and then she would go. He wanted the train to slow down; he wanted it never to stop. He wanted his mother to keep on sleeping, his father to stay in the bar. But the train sped on and the daylight went and through the windows, in the dark, Futh glimpsed the names of the stations they were hurrying through and he knew that they were almost home. His father returned from the bar, and the noise he made coming into the carriage looking for his seat woke Futh’s mother, and the train slowed, and trundled to a stop” (Moore, p. 109).

As can be seen, holidays are not Futh’s favourite times as his mother left him after a holiday. And the holidays he went on following the abandonment by his mother are disturbing and have a stressful atmosphere. Futh’s holidays seems to have ended after his mother left him. Futh could go on an endless holiday with his mother because he lost the sense of time and place while he was together with her. The holidays he has after she left him turn into painful moments in which he always feels the pressure of an evil mood.

Futh cannot forget Angela although his marriage with her is a failed one; a woman he encounters at the breakfast salon of the hotel he stays in, the book she reads, and the scent she

has reminds him of his wife. Moore turns the lighthouse Futh keeps in his pocket into an image of phallus that gives Futh the strength, manliness and virility in this scene. Trying to find his missing angel in the woman's personality, Futh desperately seeks the lighthouse in the pocket of his trousers, which leads the woman to catch a glimpse of "the hand which is deep inside his pocket, gripping the silver lighthouse, his thumb anxiously circling its smooth, warm dome" (Moore, p. 117). Futh is depicted as a beggar in the scene and his act of gripping the lighthouse is described like a masturbation. The condom he carries will be of no use to him because he does not seem to attract any woman he meets sexually. It will be a better choice for him if he leaves everything behind, that is, if he escapes. He wants to get rid of everything that causes him trouble; he decides that he could do with less of anything, that he could go on his holiday without many of the things he has brought. He thinks he could go on living eating little although he has always been in hunger and wanted to eat a lot, especially at the feast tables in Gloria's house. In fact, Futh wants to get rid of the burden of memory, all the lived experiences with all those people with whom he has had to share his life for some durations in his life. His pain is not released; on the contrary, it gets worse. He even tries to put the lighthouse he keeps carrying in his pocket to his suitcase, which is an indication of the fact that he even wants to get rid of the memory of his mother, the most beloved woman in the world. He thinks he will feel lighter after placing the lighthouse into the suitcase. However, he will be distanced from life as he tries to get himself distanced from the lighthouse because the lighthouse is the only thing left from Futh's mother together with the books she used to read before leaving as Futh's father burns out everything belonging to his wife after she left simply to erase any kind of trace from her. Even the packages in which Angela puts Futh's belongings are useless for him; he does not want to go back to reality since the real is bitter. He feels "he would have preferred not to be going back at all" (Moore, p. 119). The novel offers another foreshadowing here as Futh will really not be able to go back to his past life. Cutting the connection with memory instead of living in the tragic whirlpool of it seems to be the best solution for Futh. What makes him think like that is that most probably no one will ever notice his disappearance. In fact, before marrying Angela, Futh has an interest in camping, which shows his intention of going away and remaining alone.

It is not only lack of mother but also lack of children that cause Futh to feel deficient. Unlike Kenny, who has managed to have children after marrying, Futh has not been able to father a child. He has not been able to prove a good husband, either. Kenny has always stood for the ideal husband in Angela's mind. That is why she cheats on Futh with Kenny while Futh cannot take the liberty to divorce Angela, probably because he wants to go on replacing

the lack of his mother with Angela. He well knows that Angela cheats on him; however, he does not want to be the one who ends the marriage. What is more, he feels surprised when he learns that Angela wants to end the marriage because he simply believes that Angela intends to keep the marriage bond. He does not want to be abandoned for the second time by his mother. Unfortunately, he will share the destiny of his father, who also has a failed marriage and is finally abandoned by the wife. The cigarette image is important in both abandonments; Futh's father does not want his wife to smoke and similarly Futh does not want Angela to smoke. Both Futh's mother and Angela smoke when they have completed something they want or achieved something. Futh's mother smokes when she finally decides to leave the house and there is the smoke of Kenny's cigarette in the bedroom of Futh and Angela's house after Angela has sex with Kenny. It might be claimed that Futh takes the job of producing scents to suppress the smell of the cigarette his mother smoked before she left the house.

On the day he plans to leave, the coffee he drinks reminds him of the coffee prepared by his mother again. His mother used to have very nice coffee cups but the way she drank coffee is described as another indication of her wish to leave. The day when she left the house, there is the smell of coffee again in the house. "Abandonment is something that generally happens without warning and over which the child probably has no control" (Taylor & Veale, 1996, p. 92) and Futh's mother leaves the house very quickly: "And then everything happened in a rush- her kissing him and taking her suitcase and leaving. It happened so quickly that when he picked up her coffee cup in the suddenly empty kitchen, he found that it was still warm" (Moore, p. 161). Futh remembers the fact that his mother used to remain absentmindedly until the coffee went cold whenever she drank coffee. Drinking coffee is turned into an image of leaving, getting lost in one's dreams for Futh's mother. Futh's wife Angela hates the smell of coffee when she gets pregnant, which causes Futh to lose another connection with his mother. Still, he forces himself to learn how to remember the scents of people and/or things he lacks; that is why he feels he can get the smell of the coffee his mother used to make in his happy days and he does so when he catches cold. That is, for Futh, coffee is associated with treatment and care by the mother.

Futh can find no one to help him; whenever he needs to get some information, for example, when he needs to learn how he could go to a place, he cannot find anyone to help him. He has to find his own direction. When he wants to feed the ducks in the river, they don't notice the pieces of the bread he throws, that is, they do not notice him. He takes the wrong bus to Hellhaus and while he is on the bus, he watches the setting of the sun, which is

the setting of the sun of his life. Futh's loss of the silver lighthouse will bring him his end. He puts it into his suitcase and his suitcase is sent to Hellhaus as his final destination is Hellhaus itself. He plans to go to Utrecht and see Carl again; he even plans to have a meal there but almost nothing he plans runs its course. He arrives at Hellhaus late and notices the flat tyres of his car. That is why, he has to spend the night at the hotel. The things he misses are once again reminiscent of the good old days with his mother:

“He walks on towards the hotel to spend the night as per his itinerary, eager anyway for a quiet bar with padded seats and chilled drinks; a bedroom door and a key, a soft carpet and a clean bed and pillows and blankets; a deep bath and a little kettle, a plate of cold sausages and a packet of complimentary biscuits; his suitcase, his silver lighthouse, his pyjamas and rest” (Moore, p. 165).

Ester, meanwhile, steals the silver lighthouse that belongs to Futh, thinking that he would not notice it.

Even the existence of Ester is a great problem for Futh. He is disturbed by her presence and she is like the death angel for him. Paradoxically though, it seems as if he has a wish to be killed by her. He is ready to die as he has never compensated for the lack of his mother. He regards his own self valueless: “He does not want any to be wasted on his account” (Moore, p. 172). The only thing that will reunite himself with his mother, who he thinks dies and goes on living only in memories, is death itself. He wants to be prepared to death by Ester, in fact. He wants to be treated like a son of Ester for the last time. The roles are changed at the end of the novel. It is now Futh who intrudes into the room of Ester although it is Ester herself who has a habit of going into the room and privacy of those staying at the hotel. While trying to search for his silver lighthouse and beautiful but lost memories, Futh enters the privacy of Ester, who also tries to go back to the good old days when she believed to be really loved by Bernard. Futh is caught unprepared when he hears that someone is trying to enter the room. As a man who has always avoided actions for which he cannot provide a reason, Futh desperately understands he will certainly be misunderstood by the person entering the room. This is the death bell for Futh. Hiding in the bathroom reminds him of another memory with Gloria in which Gloria wants him to scrub her back and which makes Futh feel not only embarrassed but also guilty. The perfume bottles Futh finds in Ester's bathroom remind him of “the dark interior of his mother's wardrobe. It is like being wrenched soul first through time” (Moore, p. 178).

The narration does not tell clearly how Futh has been killed by Ester; it is also probable that he had a heart attack in the bathroom as Ester entered it. If he is killed by Ester, this might be a typical case of misandry because “some women try to justify misandry as a legitimate ‘choice’ for women, a ‘voice’ for those who have been silenced. Expressing anger is useful, they believe, as one feature of collective therapy for women” (Nathason & Young, 2001, p. 245). In the case of Ester, Futh could stand for Bernard, on whom she wants to take the revenge of not only herself but all suppressed women. She is like “female sex predators” who “are the hateful and spiteful advocates of misandry” (Davis, 2015, p. 112). And like all femme fatals, she “harbors a threat which is not entirely legible, predictable, or manageable” (Doane, 1991, p. 1). Ester kills Futh like a venus’s flytrap because Futh would put himself in danger in some way or another. In addition, Futh’s death coincides with the smell of camphor, the scent he dislikes, and scent is what Futh tries to produce as a profession. That is, Futh’s death would naturally happen during his search for the lost mother; the story of his tragedy is the story of a continual quest. What is important here is that Futh remains to be a man of no significance for almost everyone. A person disregarded even by mother will perhaps be disregarded by the rest naturally. That is why, Carl can never remember Futh’s name although he tries hard. In his memory, Futh is doomed to remain as a thin man “with thinning hair. He was pale, but perhaps that was just seasickness. He cannot even remember the man’s name. It was a name which makes him think of froth, and the powdery wings of a moth. It was a name which seemed to vanish even as he heard it” (Moore, p. 182).

### Conclusion

In conclusion, *The Lighthouse* by Alison Moore remains to be a narration where the sense of memory has become influential. Almost all memories with mother are joyful and they are what connect Futh to life. Especially the lighthouse, which can be regarded as a concretized form of beautiful memories with the mother, functions as a source and energy of life for him. It is the unbearable memories, the memories of loss and abandonment, the memories of betrayal that gradually lead him to death and dominate his life. It might be argued that Futh was already dead and buried in memories as his absence is not noticed by others. He is abandoned and betrayed by a mother and a wife, who, in Futh’s eyes, would hopefully replace the absent mother. In short, Futh’s life is nothing but an account of memories, mostly tragic, which dominate his life and prevent Futh from living in a sense.



## References

- Bowlby, J. (1998). *A secure base: parent-child attachment and healthy human development*. New York: Basic Books.
- Carter, C.S., Ahnert, L., Grossmann, K.E., Hrady, S.B., Lamb, M.E., Porges, S.W. & Sachser, N. (Ed.). (2005). *Attachment and bonding: a new synthesis*. The MIT Press.
- Davis, J. (2015). *Female sex predators: a crime epidemic*. Old Town Publishing.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge.
- Freud, S. (1990). *Beyond the pleasure principle*. (J. Strachey, Çev.), New York: W. W. Norton & Company. (Orijinal çalışma basım tarihi: 1961).
- Goldstein, E. G. (2001). *Object relations theory and self-psychology in social work practice*. New York: The Free Press.
- Greenberg, J. R. & Mitchell, S. A. (1983). *Object relations in psychoanalytic theory*. Harvard University Press.
- Howard, K., Martin, A. & Berlin, L. J.; Brooks-Gunn, J. (2011). Early mother-child separation, parenting, and child well-being in early head start families, *Attach Hum Dev*, 13 (1), 5-26, NIH Public Access.
- Keitlen, S. (2003). *The oedipus complex: a philosophical study*. Texas: Virtualbookworm.com Publishing.
- Lacan, J. (1998). The four fundamental concepts of psychoanalysis, *The seminar of Jacques Lacan book XI*. (A. Sheridan, Çev.). New York: W. W. Norton & Company. (Orijinal çalışma basım tarihi: 1973)
- Leman, K. (2008). *What your childhood memories say about you...and what you can do about it*. Tyndale House Publishers.
- Mahler, M. S. Pine, F. & Bergman, A. (2000). *Symbiosis and individuation*. New York: Basic Books.
- Moore, A. (2012). *The lighthouse*. Norfolk: Salt Publishing.
- Nathanson, P. & Young, K. K. (2001). *Spreading misandry: the teaching of contempt for men in popular culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Rodman, F. R. (2005). *Preface to playing and reality*. London & New York: Routledge.
- Pine, F. (2000). *Preface to symbiosis and individuation*. New York: Basic Books

Radstone, S. & Schwarz, B. (Ed.). 2010. *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press.

Scharff, D. E. (1995). *Object relations, theory and practice: an introduction*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Taylor, M. & Veale, A. (1996). Rethinking the problem of street children: parallel causes and interventions. *Psychology and the Developing World*, 90-103. Westport, CT: Praeger Publishers.

Winnicott, D. W. (2005). *Playing and reality*. London & New York: Routledge.

Zizek, S. (2003). *The puppet and the dwarf: the perverse core of Christianity*, London: The MIT Press.

## PSYCHOMETRIC PROPERTIES OF ADAPTATION OF THE OXFORD UTILITARIANISM SCALE TO TURKISH

Seda ERZİ<sup>1</sup>

### Abstract

Studies concerning utilitarian judgements have generally relied on sacrificial moral dilemmas. In their study, Kahane et al. (2017) made distinction between utilitarian judgements and developed a new scale to measure two dimensions of utilitarianism namely impartial beneficence and instrumental harm. This study aims to extensively examine the psychometric properties of adapted version of the Oxford Utilitarianism Scale in Turkish sample (n=290). Concerning the reliability of the scale, internal consistency and item-total correlation coefficients are found to be satisfactory. Consistent with the original scale two factor model was supported (2 factor solution was explained 54.24% of total variance) and confirmatory factor analysis revealed an adequate fit. As for the validity studies, convergent validity of the scale is supported revealing the association of OUS total, impartial beneficence and instrumental harm with conceptually related measures, which included sub-clinical psychopathy, empathy and perspective taking. The theoretical and practical implications of this study are discussed.

**Keywords:** Oxford Utilitarianism Scale, utilitarian judgements, personality, convergent validity, confirmatory factor analysis

## OXFORD FAYDACILIK ÖLÇEĞİ'NİN TÜRK KÜLTÜRÜNE UYARLAMA ÇALIŞMASININ PSİKOMETRİK ÖZELLİKLERİ

### Öz

Faydacı yargılara ilişkin çalışmalar genellikle ahlaki ikilemlere dayanmaktadır. Ancak Kahane ve ark. (2017) çalışmalarında faydacı yargılar arasında ayırım yapmıştır ve faydacılığın iki boyutunu ölçmek için yeni bir ölçek geliştirmiştir. Bu iki boyut, tarafsız yarar ve araçsal zarar olarak isimlendirilmiştir. Bu çalışma, Oxford Faydacılık Ölçeği'nin (OFÖ) uyarlanmış versiyonunun Türkiye örneklemindeki psikometrik özelliklerini kapsamlı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır (n = 290). Ölçeğin

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi., Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Psikoloji Bölümü, İstanbul. [sedaerzi@maltepe.edu.tr](mailto:sedaerzi@maltepe.edu.tr)

güvenirligi ile ilgili olarak iç tutarlılık ve madde-toplam korelasyon katsayıları yeterli bulunmuştur. Orijinal ölçeğe uygun olarak iki faktör modeli desteklenmiş (2 faktörlü model varyansı %54.24 düzeyinde açıklamıştır) ve doğrulayıcı faktör analizi yeterli bir uyum sağlamıştır. Geçerlilik çalışmaları için, ölçeğin yakınsak geçerliliği, subklinik psikopati, empati ve perspektif alma dahil olmak üzere, OFÖ toplam puanı tarafsız yarar ve araçsal zarar ile anlamlı düzeyde ilişkili bulunmuştur. Bu çalışmanın teorik ve pratik etkileri tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Oxford Faydacilik Ölçeği, faydacı muhakemeler, kişilik, yakınsak geçerlilik, doğrulayıcı faktör analizi.

### **Introduction**

Utilitarianism comes from the Latin word “utility”. In moral philosophy, utilitarianism is seen as a principle that associates the truth of action with the happiness of the majority (Cevizci, 2012, p. 455). According to Bentham, utilitarianism is expressed as a feature in the object to bring feelings of joy, goodness, or preventing harm, pain or grief. At this point, if the group is meant to be a society, the good and happiness of the society and the good and happiness of the individual should be aimed in our actions. Similar to John Stuart Mill, he targets happiness, associating it with the absence of pain and suffering. In this context, philosophers who advocate the view of utilitarianism advocated the principle of the greatest happiness of the greatest number of people (Beauchamp, 2016).

In the studies on utilitarianism, it is seen that the action is evaluated in two ways. For example, the answers given to questions such as the harm of a single person to save the lives of many people cause us to classify the form of reasoning in the form of a deontological or utilitarian view. According to the beneficiary principle, the decision of individuals about the event should take care of the happiness of many people. Researchers are argued that it is important that the quality, correctness, or inaccuracy of the deontology principle rather than the result of the action is important for the fulfillment of some tasks (Bartels and Pizarro, 2011). In summary, even if a large number of people will be saved as a result of the action, the act itself is considered morally inaccurate, as the act itself is to harm an innocent human being. People, in some cases, act in accordance with the principle of deontology, while prioritizing the nature of the action, in some cases it decides on the outcome of action and the principle of utilitarianism that points to the happiness of many people.

Utilitarianism is one of the moral problems that philosophy deals with. However, in recent years, studies in the field of psychology treats utilitarianism as a form of decision

making and some kind of moral reasoning. In the literature, the most known dilemma in the studies about the decision making of moral dilemmas is the trolley dilemma used in the study by Foot (1967). While there are several variations of the dilemma in question, the decision-maker can either push an innocent person to the front of the train, save 5 people approaching the train, or change the direction of the train and lead the train to the place where there is only one person and saves 5 people (as cited in Kahane, Everett, Earp, Farias & Savulescu, 2015). In the studies conducted using other dilemmas similar to these dilemmas, brain activities, personality traits and psychological mechanisms underlying these decisions are examined. Decisions are basically classified as deontological or utilitarian.

In their study Greene et al. (2008) explained the mechanism that is effective in making utilitarian and deontological decisions as the dual processing model. Accordingly, utilitarian decisions require a longer period of reasoning, while deontological judgments are more intuitive, emotional, and faster. Similarly, in a study by Conway and Gawronski (2013), it was found that cognitive intensity influenced the decision making by individuals to influence decision making. The manipulation of the sense of empathy has also been shown to contribute positively to deontological decisions. In the same study, features such as taking perspective and empathy were associated with deontological decisions.

In a number of similar studies, it seems that utilitarian decision-making for dilemmas is associated with psychopathy, aggression and antisocial tendencies (Bartels & Pizarro, 2011; Kahane, Everett, Earp, Farias & Savulescu, 2015; Nichols & Mallon, 2006). In the view of utilitarian ethics, the happiness of the majority is targeted. However, in studies conducted, the utilitarian decision making has been associated with psychopathy. For this reason, it is considered that it is necessary to evaluate the utilitarianism in two dimensions.

The happiness of the majority may sometimes require damage to a person in order to save more people. Kahane et al. (2017) describe this element of utilitarianism as “instrumental harm”. The other element of utilitarianism is based on the happiness of the majority but the majority here serves the common good and the good of all, rather than our own preferences or interests. Bentham (1789) explained this situation as targeting the happiness of each person living on the planet (as cited in Demir, 2004). In this case this element of utilitarianism as “universal or impartial beneficence” (Kahane et al., 2017). To donate some of your income to the charities is an example of impartial beneficence.

It is observed that the studies are mainly related to the instrumental harm dimension of utilitarianism (Bartels & Pizarro, 2011; Kahane, Everett, Earp, Farias & Savulescu, 2015).

Individuals with personality traits such as aggression or psychopathy in the responses to the dilemmas used in these studies may make decisions that prefer to harm others. However, it is difficult to say that the same individuals will participate in altruistic actions in which they are observing the happiness of the majority, as expressed in the universal beneficence. With this aim, it is thought that the two-dimensional utilitarian scale namely Oxford Utilitarianism Scale (OUS) developed by Kahane et al. (2017) will extend the scope of studies related to utilitarianism, which has already been reduced to a single dimension in the literature by considering these impartial beneficence and instrumental harm dimensions separately. In this context, in this study, it is aimed to investigate the psychometric properties of the Oxford Utilitarianism Scale in Turkish culture using samples of university students.

Utilitarianism was related with psychopathy, empathic concern and hypothetical donation (Kahane et al., 2015; Kahane et al., 2017; Koeings, Kruepke, Zeier & Newman, 2012). In this study subclinical psychopathy, empathy, perspective taking and hypothetical donation measures were used for to determine convergent validity.

Oxford Utilitarianism Scale (OUS) has two dimensions. Instrumental harm dimension consists of 5 items and impartial beneficence dimension consist of 4 items. OUS questionnaire include 7 point scale ranging from strongly disagree (1) to strongly agree (7). The scale doesn't include reverse scored items. The highest and the lowest scores to be respectively obtained from the scale are as follows: OUS total (9-63), instrumental harm (5-35), impartial beneficence (4-28). In their study Kahane et al. (2017) found that two factors separately showed excellent model fit. For impartial beneficence  $\chi^2=3.56$   $p=.16$ , CFI=.99, RMSEA =.053, SRMR=.022, AIC=4027.46, BIC=4056.59. For instrumental harm  $\chi^2=3.75$   $p=.59$ , CFI=.1.00, RMSEA =.00, SRMR=.021, AIC=5281.13, BIC=5317.54. So two factor solution showed better model fit.

Thus, this study includes three phases. First, factor structure of the scale is examined by exploratory factor analysis and confirmatory factor analysis applied for two factor solution. Then internal consistency and item total-correlation for construct validity. As for the convergent validity, the correlation of OUS total, impartial beneficence and instrumental harm with other measures assessing conceptually related constructs (e.g., psychopathy, empathy, perspective taking, donation to charity).

## Method

### Participants

As stated, the reliability and validity coefficients of the OUS were examined in a sample of university students. 290 participants consist of 49 males (16.9%) and 241 females (83.1%) ( $M = 21.24$ ,  $SD = 3.49$ ). The participants were studying Humanities and Social Sciences Faculty.

### Measures

In addition to the Demographic Information Form, four measures were employed in the study.

#### **Dark Triad “psychopathy” measure.**

This scale consisting of 27 items was developed by Jones and Paulhus (2014). There are three sub-dimensions which measure the personality traits of machiavellism, narcissism and subclinical psychopathy and it is 5-likert type. In the reliability study conducted by Jones and Paulhus (2014), cronbach alpha was found as .79 for subclinical psychopathy. In this study, 9 items subclinical psychopathy subscale was used. The adaptation of the scale to the Turkish culture was done by Özsoy, Rauthmann, Jonason and Ardiç (2017) and the cronbach alpha value was found as .79. In this study, cronbach alpha reliability coefficient was found to be .76 for psychopathy.

#### **Interpersonal Reactivity (empathy and perspective taking).**

This scale was developed by Davis (1983) in order to measure individuals' empathy and the ability to take the point of view of others. Total number of items is 28, 5 of the Likert-type scale, there are 4 subscales. In this study, sub scales including perspective taking and empathy were used. In the study conducted by Kumru, Carlo and Edwards (2004) cronbach alpha was found as .59 and .60. In this study, cronbach alpha reliability coefficient was found to be .61 for empathy and .76 for perspective taking.

#### **Hypothetical Donation**

Hypothetical donation was measured by a question that measures the amount of donations to the charity. This measurement is based on the measurement used in the study by Kahane et al. (2017). 7 Likert type measure was used (1=50 TL, 2=100 TL, 3=150 TL, 4=200 TL, 5=200 TL, 6=250 TL, 7=300 TL).

**Donation Scenario.** You work in a company. At the end of the first year of your salary, an aid campaign is launched to meet the needs of people in need of food and shelter. In

this campaign, all employees receive 300 TL in addition to their salaries. You have the option to deposit a portion of this premium in the launched charity campaign, or you can choose to keep it all to yourself. If you invest 300, you donate 600 TL at your workplace, if you invest 50 TL, your workplace will donate 100 TL. For each person's donation, the company makes more donations. How much you donated? Donations are taken online system and your name is kept confidential. In this case, how much do you donate 300 TL? Please specify the amount.

### **Procedure**

In data collection of study assessment tools were distributed to volunteered students who are given course credit for their participation. Written informed consent was obtained from students. Participants were told that their identity information is not required and the results will be only use for scientific purposes. Necessary permission for the adaptation process was taken from the first author of the scale. The OUS were translated into Turkish by two translators and then reviewed by two native Turkish-speaking psychologists fluent in English. The Turkish translations of scale collected on one form. Back translation of this final form conducted by two psychologists.

### **Results**

In this section reliability and validity as a part of adaption of OUS and Impartial Beneficence and Instrumental Harm scales to Turkish were presented.

#### **Exploratory Factor Analysis (EFA)**

In order to determine construct validity of OUS, Kaiser-Meyer-Olkin coefficient was calculated (KMO=.66) and Barlett Test was applied ( $\chi^2=504.89$  df=28  $p<.001$ ).

First EFA was conducted without any factorial limitations and two factor structures were obtained. Then the factor structure was limited two in order to obtain same structure with original one and Varimax rotation method was adopted.



Table 1

*OUS Exploratory Factor Analysis and Factor Loading*

Items	Universal beneficence	Instrumental Harm	Total Variance Explained
1	<b>.668</b>	.249	54.24%
2	<b>.742</b>	.027	
3	<b>.717</b>	-.041	
4	<b>.524</b>	-.019	
5	<b>.710</b>	-.034	
6	.036	<b>.769</b>	
8	.032	<b>.799</b>	
9	-.008	<b>.868</b>	
<b>Eigen Values</b>	2.73	1.96	
<b>Explained Variance</b>	28.66%	25.58%	
<b>N</b>	290		

At the end of the analysis the seventh item was taken out its factor loading was less than .40. Analysis was repeated. OUS explained 54.24% of total variance.

**Confirmatory Factor Analysis (CFA)**

In order to determine whether the two-factor model obtained as a result of the exploratory factor analysis was verified, CFA was performed for the student sample. Item seven was not included in the analysis. In the evaluation of this analysis, the path diagram, the goodness of fit criteria and the suggestions for correction were taken into consideration. According to the proposed modification index, for item 4 and item 5 error variances have been associated. The chi-square difference test (difference 2 difference test) was performed after each error association (Tabachnick & Fidell, 2013, p. 702). Test results show that these error associations make the model more compatible. Compliance indices for the models before and after error associations are given in Table 2. As seen in Table 2, there are significant differences in the fit indices between the first model and the model in which the errors are related; indexes reach acceptable levels in the latest model.

Table 2

*The confirmatory factor analysis results for two-factor solution of the OUS*

	x <sup>2</sup>	df	x <sup>2</sup> /df	CFI	GFI	AGFI	RMSEA	IFI	SRMS
First Model	65.707	19	3.458	.903	.948	.902	.092	.905	.0624
One error associated model	36,574	18	2,032	.962	.97	.94	.060	.962	.0485

To assess the model fit, several indexes may be considered. General fitness of the model fit is tested by chi square. It is recommended that x<sup>2</sup>/df (CMIN/df) value should be under 3. It is recommended that comparative fit index (CFI), root mean square error of approximation (RMSEA), should be incremental fit index (IFI), goodness of fit index (GFI), adjustment goodness of fit index (AGFI), standardized root mean square residual (SRMS) should be used to assess the model fit. Recommended values for good fitness of indices as follows: for CFI >.95; RMSEA<.08; IFI >.95; GFI>.90; AGFI>.90; SRMS<.05 (Karagöz, 2017, p. 463-465). Two factor solution model was tested by AMOS 25.0. The suggested x<sup>2</sup>/df ratio (x<sup>2</sup>/df = 2.03), goodness of fit index showed that the fit could be regarded as adequate; IFI = .96, CFI = .994, GFI=.97, RMSEA = .060.

### **Descriptive Statistics and Reliability**

Descriptive statistics of the OUS items are indicated in Table 3. Reliability was assessed using internal consistency indexes. The OUS total had an internal consistency coefficient of .70, instrumental harm .74, impartial beneficence75.

Table 3

*The descriptive statistics of OUS items and corrected item correlations*

Subscale	Item Number	Mean	Std. dev.	Skewness	Kurtosis	Mini mum	Maxim um	ITC
Impartial beneficence	1	4.42	1.65	-.058	-.951	1	7	.459
	2	2.92	1.71	.882	-.106	1	7	.505
	3	2.47	1.69	1.232	.539	1	7	.479
	4	4.51	1.86	-.273	-1.189	1	7	.329
	5	3.02	1.76	.705	-.542	1	7	.510
Instrumental Harm	6	5.19	1.66	-.588	-.700	1	7	.505
	8	4.43	1.77	-.033	-1.054	1	7	.553
	9	5.04	1.59	-.350	-.873	1	7	.671

N=290

### **Convergent Validity**

In order to evaluate convergent validity, the scores of participants on the OUS total, impartial beneficence and instrumental harm were compared with conceptually related constructs, namely subclinical psychopathy, empathy, perspective taking and hypothetical donation.

The correlations among the variables were within the range of expected values (see Table 4). OUS total was positively correlated with impartial beneficence ( $r = .83, p < .001$ ), instrumental harm ( $r = .61, p < .001$ ), empathy ( $r = -.14, p < .05$ ), perspective taking ( $r = -.12, p < .05$ ) and hypothetical donation ( $r = -.24, p < .001$ ). Impartial beneficence correlated with psychopathy ( $r = .21, p < .001$ ), empathy ( $r = -.30, p < .001$ ), perspective taking ( $r = -.22, p < .001$ ) and hypothetical donation ( $r = -.38, p < .001$ ). Instrumental harm correlated with psychopathy ( $r = -.17, p < .01$ ), empathy ( $r = .18, p < .01$ ).

Table 4

*The descriptive statistics of the variables and the correlations among the variables*

	1	2	3	4	5	6	7	Mean	Std. dev	Mini-mum	Maxi-mum
N=290											
1.OUS total		.83***	.61***	.07	-.14*	-.12*	-.24***	32.00	7.40	15.00	55.00
2.Universal Beneficence			.077	.21***	-.30***	-.22***	-.38***	17.34	5.86	5.00	35.00
3.Instrumental Harm				-.17**	.18**	.10	.11	14.66	4.09	3.00	21.00
4.Psychopathy					-.33***	-.39***	-.28***	19.39	6.03	9.00	38.00
5.Empathy						.34***	.25***	26.90	4.41	11.00	35.00
6.Perspective Taking							.22***	26.26	5.12	8.00	35.00
7.Hypothetical Donation								5.64	1.74	1.00	7.00

\*p<.05 \*\*p<.01\*\*\*p<.001

### Discussion

In the present study, it was aimed to examine the psychometric properties of the OUS in Turkish sample. The KMO value of the Oxford Utilitarianism Scale Exploratory Factor Analysis was found acceptable level (.66). In EFA as the factor loading less than .40, the seventh item was taken out from the scale and analysis carried out with 8 items. After conducting EFA with 8 items, the factor loading of values of the scale items varied between .52 and .86. In the original study of the scale factor loadings varied between .38 and .78 (Kahane et al., 2017). Impartial beneficence explained 28.66% of total variance and instrumental harm explained 25.58% of total variance. These findings show that OUS two factor solution is consistent with the original study. For construct validity CFA was conducted. For OUS two factor model, it was observed that fit indices were found at a good level and were close to the indices in the original study. Two factor models for OUS which included impartial beneficence and instrumental harm was confirmed. At the end of the analysis it is determined that the scale is valid.

For convergent validity of Turkish version of OUS high and medium level correlations was obtained. It was observed that OUS total was positively correlated significantly with impartial beneficence and instrumental harm. In the original study they are also correlated positively (Kahane et al., 2017). In addition to these, subclinical psychopathy was found to be correlated significantly both impartial beneficence and instrumental harm. In contrast to original study, it was found that impartial beneficence was positively correlated with psychopathy while instrumental harm negatively correlated with psychopathy. As mentioned before generally psychopathy was found to be positively and empathy was found to be correlated negatively with utilitarianism in the literature (Bartels & Pizarro, 2011; Carmona-Perera, Verdejo-García, Young, Molina-Fernandez, & Pérez-García, 2012; Duke & Bègue 2014; Gleichgerrcht & Young, 2013; Kahane et al., 2015; Gleichgerrcht & Young, 2013; Kahane, Everett, Earp, Farias, & Savulescu, 2015; Koenigs, Kruepke, Zeier, & Newman, 2012; Patil, Melsbach, Hennig-Fast & Silani, 2016). In their scale validation study Kahane et al. (2017) aimed to differentiate utilitarianism in two dimensions. They found that OUS total and impartial beneficence was negatively correlated with psychopathy and positively correlated with empathy while instrumental harm positively correlated with psychopathy and negatively correlated with empathy. However, in this study we found a different pattern. OUS total and impartial beneficence showed similar pattern in terms of psychopathy, empathy, perspective taking and hypothetical donation as in the original study and in this study, but OUS total and impartial beneficence was found to be correlated positively with empathic concern, perspective taking, hypothetical donation in the original study and was found to be negatively correlated in this study.

Examination of the items showed that questions included in impartial beneficence were not totally but partially self-sacrificial. For example, item four suggests that “it is just as wrong to fail to help someone as it is to actively harm them yourself”. This decision includes consideration oneself responsibility for all humanity. For instrumental harm items for example item eight which suggests “It is permissible to torture an innocent person if this would be necessary to provide information to prevent a bomb going off that would kill hundreds of people”. This item mentions about hypothetical situation but includes saving lives. Maybe participants consider the second situation as life or death. But for the first situation which includes partially self-sacrifice they didn't feel responsibility.

Moreover, all the items in the impartial beneficence were personal while the items in the instrumental harm were impersonal in other words they were related to third person. In

their study Greene et al. (2001) found that personal utilitarian actions were required more effortful thinking and they were considered as inappropriate to reject but impersonal decisions did not show similar pattern. In addition to this Baron, Gürcay and Luce (2018) found that empathy positively correlated with utilitarian acts. Participants felt sympathy for the actor who made utilitarian decisions in their study. So it may be the case that utilitarian judgements can lead empathic concern and also decreasing psychopathy.

In contrast to those findings, OUS total, impartial beneficence and instrumental harm significantly correlated with empathy, psychopathy, donation and perspective taking. Results suggest that this scale had convergent validity for the Turkish version of the scale. Cronbach alpha coefficients which was calculated for to determine reliability of the Turkish version of OUS impartial beneficence was found .74 and instrumental harm was found .75. These results are satisfactory.

The results of the present study should be considered in the light of several strengths and methodological limitations. In their scale development study Kahane et al. (2017) used diverse samples in terms of educational level, age, SES level etc. But in this study only university student sample were used. Gathering data from different samples is considered to be necessary in order to improve generalizability of the results. Finally, due to the difficulties of retesting, not being able to examine the test–retest reliability was another limitation of the present study. In conclusion, the results revealed that the psychometric properties of the OUS were found to be satisfactory in Turkish sample. Further research using demographically diverse populations is encouraged to strengthen and support the psychometric properties of the OUS in different cultures.

### References

- Baron, J., Gürçay, B., & Luce, M. F. (2018). Correlations of trait and state emotions with utilitarian moral judgements. *Cognition and Emotion*, 32(1), 116-129.
- Bartels, D. M., & Pizarro, D. A. (2011). The mismeasure of morals: Antisocial personality traits predict utilitarian responses to moral dilemmas. *Cognition*, 121(1), 154-161.
- Beauchamp, T. (2016). The Principle of Beneficence in Applied Ethics. *Stanford encyclopedia of philosophy (Winter 2016 edition)*.
- Carmona-Perera, M., Verdejo-García, A., Young, L., Molina-Fernandez, A., & Pérez-García, M. (2012). Moral decisionmaking in polysubstance dependent individuals. *Drug and Alcohol Dependence*, 126, 389–392.
- Cevizci, A. (2012). *Felsefe sözlüğü* (3. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Conway, P., & Gawronski, B. (2013). Deontological and utilitarian inclinations in moral decision making: a process dissociation approach. *Journal of personality and social psychology*, 104(2), 216-235.
- Davis, M. H. (1983). Measuring individual differences in empathy: Evidence for a multidimensional approach. *Journal of personality and social psychology*, 44(1), 113.
- Demir, Ç. (2004) Pragmatizm üzerine bir deneme. (*Yayınlanmamış yüksek lisans tezi*). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Duke, A. A., & Bègue, L. (2014). The drunk utilitarian: Blood alcohol concentration predicts utilitarian responses in moral dilemmas. *Cognition*, 134, 121–127.
- Gleichgerrcht, E., & Young, L. (2013). Low levels of empathic concern predict utilitarian moral judgment. *PLoS ONE*, 8(4), e60418.
- Greene, J., & Baron, J. (2001). Intuitions about declining marginal utility. *Journal of Behavioral Decision Making*, 14(3), 243-255.
- Greene, J. D., Morelli, S. A., Lowenberg, K., Nystrom, L. E., & Cohen, J. D. (2008). Cognitive load selectively interferes with utilitarian moral judgment. *Cognition*, 107(3), 1144-1154.
- Kahane, G., Everett, J. A., Earp, B. D., Caviola, L., Faber, N. S., Crockett, M. J., & Savulescu, J. (2017). *Beyond sacrificial harm: A two-dimensional model of utilitarian psychology*. Advance online publication. doi: org/10.1037/rev0000093

**Erzi, S. (2019). Psychometric properties of adaptation of the Oxford Utilitarianism Scale to Turkish. *Humanitas*, 7(13), 132-147**

- Kahane, G., Everett, J. A., Earp, B. D., Farias, M., & Savulescu, J. (2015). 'Utilitarian' judgments in sacrificial moral dilemmas do not reflect impartial concern for the greater good. *Cognition*, 134, 193-209.
- Karagöz, H. (2017). *Spss ve Amos uygulamalı nitel -nicel- karma bilimsel araştırma yöntemleri ve yayın etiği* (1. Baskı). İstanbul: Nobel Kitabevi
- Koenigs, M., Kruepke, M., Zeier, J., & Newman, J. P. (2012). Utilitarian moral judgment in psychopathy. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 7(6), 708–714.
- Kumru, A., Carlo, G. & Edwards, C. (2004). Olumlu sosyal davranışların ilişkisel, kültürel, bilişsel ve duyuşsal bazı değişkenlerle ilişkisi. *Türk Psikoloji Dergisi*, 19(54), 109-125.
- Nichols, S., & Mallon, R. (2006). Moral dilemmas and moral rules. *Cognition*, 100(3), 530-542.
- Özsoy, E., Rauthmann, J.F., Jonason, P.K., & Ardiç, K. (2017). Reliability and validity of the Turkish versions of Dark Triad Dirty Dozen (DTDD-T), Short Dark Triad (SD3-T), and Single Item Narcissism Scale (SINS-T). *Personality and Individual Differences*, 117, 11-14.
- Patil, I., Melsbach, J., Hennig-Fast, K., & Silani, G. (2016). Divergent roles of autistic and alexithymic traits in utilitarian moral judgments in adults with autism. *Scientific reports*, 6, 23637.
- Tabachnick, B. G. & Fidell, L. S. (2013). *Using multivariate statistics* (6th Ed.), New Jersey: Pearson Education.



Appendix

Oxford Utilitarianism Scale

Turkish translations of measures as administered in study

Item	Brief English Item	Full Turkish Item
1	If the only way to save another person's life during an emergency.....	Acil bir durumda başka bir kişinin hayatını kurtarmanın tek yolu, kendi bacağına feda etmekse, o zaman bu fedakarlığı yapmak ahlaki olarak gereklidir.
2	From a moral point of view, we should feel obliged to give one of our kidneys...	Ahlaki açıdan bakarsak, böbreklerden birini böbrek yetmezliği olan bir kişiye vermek zorunda hissedebiliriz; çünkü hayatta kalmak için iki böbreğe ihtiyacımız yok, sağlıklı olmak için sadece bir tanesine ihtiyacımız var.
3	From a moral perspective, people should care about the well-being of all human beings on the planet equally...	İnsanlar ahlaki açıdan bakıldığında, gezegendeki bütün insanların refahını eşit olarak önemsemelidir, onlara sadece fiziksel ya da duygusal yakınlığı olan insanların (arkadaşlar, aile vb) iyiliğini desteklememelidir.
4	It is just as wrong to fail to help someone as...	Birine yardım edememek, birine aktif olarak zarar vermek kadar yanlıştır.
5	It is morally wrong to keep money that one doesn't really need...	Bir insanın, ihtiyaç sahiplerine bağış yapabilme imkanı varsa, ihtiyaç duyduğundan fazla parayı kendisine saklaması ahlaki olarak yanlıştır.
6	It is morally right to harm an innocent person...	Masum bir insana zarar vermek, diğer birçok masum insana yardım etmek için gerekli bir araç ise ahlaki olarak doğrudur.
8	It is permissible to torture an innocent person....	Eğer yüzlerce insanı öldürecek bir bombayı önlemek için bilgi edinmek söz konusuysa, masum bir kişiye işkence etmeye izin verilebilir.

<b>9</b>	Sometimes it is morally necessary for innocent...	Daha fazla sayıda insanın kurtarılması söz konusuysa, masum insanların ölmesi, ikincil bir zarardır ve ahlaki olarak gereklidir.
----------	---	--

---

**POSTHUMAN AND HUMAN-NONHUMAN RELATIONSHIP IN ORYX  
AND CRAKE**

**Cansu Özge ÖZMEN<sup>1</sup>**

**Nergiz Öznur VARDAR<sup>2</sup>**

**Abstract**

Recently, numerous scientific and technological advances have taken place and the idea of man as the measure of all things has been challenged by the flourishing manifestations of trans-/posthumanism. Therefore, what it means to be human has been questioned by various theoreticians like Cary Wolfe, N. Katherine Hayles, and Donna Haraway. In this regard, concepts like Self/Other, human/non-human, body/mind are analysed in the framework of trans- and posthumanism. Margaret Atwood's *Oryx and Crake* (2003) not only indicates a posthuman condition but also illustrates the question of identity regarding the characters. Consequently, this study discloses breaking points which involve issues of authenticity, othering, as well as identity explorations of the individuals based on post-/transhumanist theories and significant issues of the contemporary age. In addition, the study scrutinizes the human-nonhuman animal relationship and how it contributes to the identity formation of the human in a posthuman era.

**Keywords:** Margaret Atwood, posthumanism, animal rights, othering, subject

**ANTİLOP VE FLURYA'DA POST-İNSAN VE İNSAN-İNSAN  
OLMAYAN HAYVAN İLİŞKİSİ**

**Öz**

Son yıllarda çeşitli bilimsel ve teknolojik gelişmelerin meydana gelmesiyle *insan her şeyin ölçüsüdür* fikrini savunan hümanist bakış açısına karşı trans-/posthümanist akımlar meydan okumaya başlamıştır. Üstelik insan olmanın anlamı, Cary Wolfe, N. Katherine Hayles, Donna Haraway gibi kuramcılar tarafından sorgulanmıştır. Bu noktada ben/öteki, insan/insan olmayan, beden/akıl kavramları trans-/posthümanizm çerçevesinde yeniden şekillenmiştir. Distopya türünün örneklerinden Margaret Atwood'un *Antilop ve Flurya* (2003) romanı sadece insan sonrası durumu gözler

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. [cozmen@nku.edu.tr](mailto:cozmen@nku.edu.tr)

<sup>2</sup> Arş. Gör., Beykent Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, [oznurvardar@beykent.edu.tr](mailto:oznurvardar@beykent.edu.tr)

önüne sermekle kalmaz, aynı zamanda karakterlerin kimlik sorununu da gösterir. Bu çalışma özgünlük, ötekileştirme, kimlik arayışı kavramlarını post-/transhümanist kuramlar ve dönemin öne çıkan meseleleri bağlamında değerlendirerek ana karakterlerin kırılma noktalarını inceler. Aynı zamanda insan merkeziliğin radikal bir zemin bularak insan sonrası çağın da etkisiyle yaratabileceği felaket senaryolarında insan olmayan hayvanlarla ilişkinin nasıl şekillendiği, insanın kimlik oluşumuna nasıl katkıda bulunduğu da irdelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Margaret Atwood, posthümanizm, hayvan hakları, ötekileştirme, özne

### Introduction

Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*, the first novel of *MaddAddam* trilogy was published in 2003 and caused various discussions about the genre of the book. Because the novel contained characteristics of other types such as science fiction, gothic fiction, dystopia, survivor story, Bildungsroman, and quest romance, numerous critics attempted to identify the genre of the text. However, Margaret Atwood describes her work as speculative fiction setting it apart from “science fiction proper”:

I said I liked to make a distinction between science fiction proper — for me, this label denotes books with things in them we can't yet do or begin to do, talking beings we can never meet, and places we can't go — and speculative fiction, which employs the means already more or less to hand, and takes place on Planet Earth (Atwood, 2004, p. 513).

When we consider Atwood’s words, it is not difficult to realize a multitude of developments taking place each day and assume that a lot more will take place in the years to come. In this respect, as a work of dystopian speculative writing, *Oryx and Crake* (2003) contains events which might happen any moment due to the rapid growth in technology. For instance, it is widely known that animal hybrids exist. Recently, with the removal of certain genes and injection of stem cells enabling to create necessary organs, experiments about breeding mice with the pancreatic tissue of rats have become successful. Studies regarding the production of human-animal hybrids are also conducted in various institutions around the world. In 2017, scientists of the Salk Institute even published a paper entitled “Interspecies Chimerism with Mammalian Pluripotent Stem Cells” and shared their findings about a chimera (an organism including cells from two distinct entities) project. They announced that they finally managed to grow human cells in pig embryos. Although a pig host’s process of development differs from a human and it is necessary to solve this problem, the possibility of pigs as human organ carriers for transplants is brought into discussion in the novel.

Bioethical discussions regarding medicinal advancements have not been able to curb the anthropocentric zeal for longer lifespans for humans, anti-ageing possibilities and cures for terminal diseases, organ failures and other illnesses. Anthropocene, a term defined and popularized by Paul Crutzen as “a new age defined by one creature –man- who had become so dominant that he is capable of altering the planet on a geological scale” (Crutzen, 2002, p. 23) only functioned to invigorate the preconceived notions about human superiority over nature. Anthropocentrism naturally precedes the Anthropocene by much longer and has been a reflex taken for granted when using natural resources and nonhuman animals as means for human ends. One of the most striking examples of anthropocentric genetic engineering of animals has been the Oncomouse, a mouse that is designed to have a genetic disposition to have cancer to enable oncological research was patented twenty six years ago by Harvard University genetic researchers. A transgenic animal, Oncomouse is given oncogenes of another animal and has come to be the first patented laboratory animal (Rimmer, 2008, p. 90).

*MaddAddam* trilogy introduces us to various genetically engineered, transgenic animals both designed for purposes of xenotransplantation, human consumption and anti-ageing such as ChickieNobs, a chickenlike bulby creature with no head, therefore no nervous system; bobkittens, created to destroy pests; rakunks, a hybrid of racoons and skunks; wolvogs, savage wolves that still behave like affectionate dogs to attract their victims used to guard corporations and are used as police dogs, and pigoons, genetically modified pigs used to harvest human organs who become much more intelligent than intended after the successful growth of human neocortex tissue in their brains. *Oryx and Crake* contains a warning about the future of humanity and possible consequences of human actions whether they are committed with positive or negative intentions. In fact, this concern becomes more complex when other issues regarding biogenetics, environmentalism, and commodification of nonhuman others in the light of critique of humanism are revealed. Public attitude towards nonhuman animal bodies becoming biofactories is overshadowed by corporate power and greed when corporations replace governments and are transformed into dictatorships.

There are no lawyers, court rooms, regulatory authorities or delays as HelthWyzer and RejoovenEssence seek regulatory approval based on health and environmental impact studies. Indeed, it seems that biotechnology in *Oryx and Crake* is subject to little or no regulation. Importantly, though, the absence of regulatory institutions and frameworks in *Oryx and Crake* does not mean that these actors are less important than other more obvious actors. Rather, the apparent absence or failure of the law to regulate the development and application of

biotechnology makes the widespread application of biotechnology possible. (Sanderson, 2013, p. 236).

The extreme commercialisation of nonhuman animal bodies however is rarely touched upon in the novel from an animal welfare or rights perspective. Animal welfare entails a concern for conditions under which the animals are being raised, experimented on and in general used for human means whereas animal rights activists mostly are against all forms of animal exploitation and speciesism regardless of how exploitation takes place. Richard Ryder coined the term in a leaflet in 1970, as he was very much concerned about experiments conducted on animals most of which he believed had no redeeming justifications to begin with. Just like race, sex or class he asserted that species is being used as an unjustified supremacist category (2010, 1). What we encounter in Atwood is speciesism running amok. The dystopian world created by Atwood is dystopian mainly because of various breaches of ethical boundaries in both human-human and human-nonhuman animal relationships and human life has become without exception full of suffering regardless of socio-economic status because of widespread discrimination which is normalized within the society and speciesism which people come to accept as part of their socialization process. Still, the novel, despite its optimistic ending does not promise an antidote for animal suffering and a guarantee that the same ethical boundaries would never be breached. Since human beings, as opposed to what we believed throughout the novel, actually have survived the man induced apocalypse. And if human beings survived, it is highly likely that speciesism did as well. Until that point, we believed Jimmy (a.k.a. the Snowman), our protagonist was the only survivor.

Unlike humanistic universalism, an opportunity for representation of what is different emerges. Here, Atwood’s novel presents many situations regarding the demise of human-centred position, and contemporary posthumanist debates about advanced capitalism, social construction, technological enhancement, as well as animal rights. Covering these issues, a repetition about the concept of death is revealed in several ways: first, as a warning about the destruction of the world; second, as a critique of the humanist subject; third, as a rebirth signalling the end of the Anthropocene. With the end of this period, the novel introduces “Post-Anthropocene”, which marks the interrelatedness of other species with human beings.

### **Human and Non-Human Relationship**

In *Oryx and Crake*, the relationality of species is best exemplified by the Crakers, which are presented as genetically designated hybrids including the qualities of both humans and nonhuman animals. Despite their artificiality, these beings live in peace with nature. They

are vegetarians and adapt to their habitat easily. At the same time, these humanoids are harmless. They respect each and every creature in the world. Thus, their design and humans' extinction imply a new period in history. Moreover, these hybrids are significant, for they are produced as part of both trans- and posthumanist aims. In this sense, the Crakers symbolise a better posthuman world as a part of Crake's (originally Glenn, Jimmy's best friend and the novel's mad scientist) utopia. This post-anthropocentric turn in the novel challenges human supremacy and causes the reader to rethink various modes of human behaviour. Ironically, the loss of duality is accomplished by the collapse of human beings. Crakers are created by Jimmy's childhood friend Crake who wants to eliminate all causes of human suffering by modifying innate human characteristics. Since Crakers are ultimately compassionate, can communicate with animals through telepathy and partially are animals themselves, one assumes animal suffering is also bound to end. Crake however is a utilitarian and have caused great amount of suffering during his experimentations until he genetically perfected his Craker humanoids.

*Oryx and Crake* discloses a social construction of the human and the nonhuman by the corporations in the Compounds. On the one hand, a positive stance regarding transhumanist issues about the use of technology is implied. However, on the other hand, the effects of highly developed technology on human subjectivity are introduced. Based on the memories of Jimmy, our protagonist, we recognise that scientific advances provide many opportunities for humans. Through bioengineering, both beauty products and animal hybrids are produced. The medication for terminal diseases to a certain degree is provided, and new cautions to prevent ageing are taken. For parents who decide to have kids, genetic manipulations or eugenics guarantee that the children will have better physical and cognitive capabilities. Nevertheless, the perception of humans has changed regarding their humanness, which signals the opposite of transhumanist aims and concentrates on the impact of this transformation. Just like Cary Wolfe indicates, a situation coming both *before and after humanism* occurs about posthumanist stance. We can even realize it by divulging into the memories of young Jimmy. As his earliest memory, he recalls a bonfire, and feels sorry about the death of the animals, but his father and mother assure him that the cows and sheep had to die, otherwise they could spread their disease to humans. Although Jimmy as a naïve child feels sadness for the pain these animals go through, if not his mother, his father seems quite insensitive. When he sees how anxious Jimmy is, he says the animals “were like steaks and sausages, only they still had skins on”, without showing any emotions, however Jimmy rationalises:

And their heads, thought Jimmy. Steaks didn't have heads. The heads made a difference: he thought he could see the animals looking at him reproachfully out of their burning eyes. In some way all of this – the bonfire, the charred smell, but most of all the lit-up, suffering animals – was his fault, because he'd done nothing to rescue them. At the same time he found the bonfire a beautiful sight – luminous, like a Christmas tree, but a Christmas tree on fire (Atwood, 2013, p. 20).

Being both affected and in awe, partly because he is overwhelmed by the extent of the fire, Jimmy feels guilty. The imagery he creates in his mind reminds us of animals' gaze back at the human and alludes to Freud's *unheimlich* (uncanny) towards nonhuman others. Freud defines the uncanny as “that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar” (1985, p. 340). When individuals encounter an event that makes them feel attracted and frightened at the same time, the notion of “uncanny” as something both strange and familiar might emerge. Unable to evade the event, Jimmy repeatedly asks his parents why the animals are on fire. Despite telling him that they can be dangerous, during most of their conversations, his father keeps working and assumes a distant position. Once Jimmy asks whether the same thing will happen to him or not when he has a cough, his father confirms recklessly, so Jimmy starts crying. In this respect, by means of a casual conversation, the normalization of dehumanisation over the other is emphasised, and the concept of the human as both rational and moral is distorted. In addition, this condition causes some metanarratives to emerge leading to construction of identities. The children raised under these circumstances get accustomed to the treatment *others* receive. Jimmy's mother says he is too young for these kinds of jokes, however, her words imply he will get used to them in time. And Jimmy does get used it, as he calls vegans fundamentalists, consumes animal products including ChickieNobs and has no moral scruples about working with Crake in the RejoovenEsense Compound as he grows up. As the narrative moves between the past and the present, the remembering sequences “signify the need of people to return to a forgotten past, no matter how traumatic this past is. However, in the case of a half-remembered, half-simulated experience it seems that memories abandon their bodies and exist as collective, disowned and disembodied present” (Golban, Benli, 2017, p. 308).

The real animal meat for human consumption by this time have become very rare and quite prestigious to behold. Jovian Perry in his article “Oryx and Crake and the New Nostalgia for Meat” talks about the recent trends in the rising prestige of “real” or “natural” meat. And the novel is an accurate representation of a world desperate for the prestige of what is lost and what is arguably not even an essential part of a human being's diet. “In the broiling



world of climatic upheaval and deepening social injustice that Oryx and Crake so vividly describes, meat is becoming harder and harder to come by. Not only is a warming world wreaking havoc on agricultural production, but disease and biological terrorism are running rampant through the meat production sectors” (2009, p. 243).

An additional factor which contributes to the prestigious status of meat consumption is its assumed association with masculinity. When masculinity is constructed along the lines of man’s control and subjugation of nature, animals are perceived merely as a part of that nature and their conquest bolsters virility. In *Oryx and Crake*, Jimmy, who used to be quite sexually active before what is believed to be the end of human species aside from himself, is left without a possible mate as the novel begins yet still consumes fish. Ironically, the delicacy he consumes once a week is hunted and brought to him by Crakers who are strictly vegetarians. Therefore without the possibility of any sexual interaction, all that is left for Jimmy to validate his masculinity is consuming animal flesh.

That is not to say he does not grow up without learning to be selective in the way he feels compassion towards some animals. In this sense, the relationship of Jimmy and his rakunk exemplifies how a person can get attached to a being of another species. As explained by Jimmy/Snowman, this genetically engineered animal is his tenth birthday present. Around that time, the rakunks (hybrids of racoons and skunks) are produced as an “after-hours hobby” (Atwood, 2013, p. 57) at OrganInc laboratories. That is to say, playing God, the scientists bring these creatures into existence for entertainment. When his father gives the animal to Jimmy, he names it Killer. However, this rakunk becomes more than a distraction for Jimmy. At one point, he finds comfort in Killer as his best friend. Since the rakunk is the only being that seems to understand him, he forms a bond with his pet. His strong relationship with the rakunk indicates that it becomes a part of Jimmy. In other words, Killer comes to represent a companion species proving that it is possible to demolish the demarcations between humans and animals. Also, Jimmy’s closer ties with a genetically enhanced hybrid calls for a distanciation effect.

Apart from that, Jimmy’s bondage with his rakunk shows a “positive kind of alienation effect” which suggests oneness with other creatures. Since he does not perceive them as *nonhumans*, he is able to recognize the cruelty such beings receive. Thus, the protagonist starts forming a moral consciousness when his mother leaves home, and this event marks an important breaking point in Jimmy’s life. At this point, Jimmy’s connection with Killer signals a critique on the human essence. Despite possessing rationality, humans treat

other beings in an inhumane manner. They laugh at jokes about eating pigeons. Personal interests take precedence over everything. With scientists playing God through bioengineering, the aim of science also changes.

On the day of her mother’s escape, Jimmy finds a note written by her on the table. This paper informs him that she has left, and taken Killer with her to liberate the rakunk. In her note, she tells Jimmy she will try to communicate with him, but since the CorpSeCops men will check everything, she cannot give an assurance. At the same time, she slams the computers at home with a hammer so that no one can discover the messages she has sent as well as the people she has contacted. Here, Jimmy gets angry with his mother, but his rage does not only stem from her disappearance. It is related to a more significant issue. She goes away because she cannot cope with her guilty conscience, but what she does creates an ironic situation: first although Jimmy might need her, she leaves her own son without even telling him where she goes, so he thinks that she does not trust him; second, she takes the rakunk that has grown up at home. Therefore, her position as an ethical person comes into question. Jimmy says “Killer was a tame animal, she’d be helpless on her own, she wouldn’t know how to fend for herself, everything hungry would tear her into furry black and white pieces” (Atwood, p. 69-70). Through the voice of Jimmy, who is still a child at that time, the reader questions whether Sharon’s action is right or wrong.

Afterwards, Jimmy’s father’s job as a geographer, and his position in the pigeon project at OrganInc Farms are revealed, so the irony intensifies. As a scientist, he seemingly works for the benefit of humans, but when the novel progresses, we see that other interpretations are possible. While remembering the pigeon project, Jimmy adds:

The goal of the pigeon project was to grow an assortment of fool proof human-tissue organs in a transgenic knockout pig host – organs that would transplant smoothly and avoid rejection, but would also be able to fend off attacks by opportunistic microbes and viruses, of which there were more strains every year. A rapid-maturity gene was spliced in so the pigeon kidneys and livers and hearts would be ready sooner, and now they were perfecting a pigeon that could grow five or six kidneys at a time. Such a host animal could be reaped of its extra kidneys; then, rather than being destroyed, it could keep on living and grow more organs, much as a lobster could grow another claw to replace a missing one. That would be less wasteful, as it took a lot of food and care to grow a pigeon. A great deal of investment money had gone into OrganInc Farms (Atwood, 2013, p. 25-26).

Here, the function of the pigeons is stated, and the reader is informed about what they are. Being a genetically engineered species, the pigeons serve as pig hosts to cultivate human

tissue organs, so we realize that they increase the lifespan of human beings, which represents a kind of evolution, but this topic brings about ethical dilemmas about whether these treatments are morally acceptable. There are other forms of subjugation, this time regarding people which is revealed through physical segregation. Humans in the pleeblands are used lavishly for experiments, whereas people in the Compounds become more and more dependent on the medication promoted by the corporations. So the victims of this era are not discriminated based on their skin color, race, ethnicity, sexual orientation or gender (although young girls seem to be forced into prostitution more frequently than young boys both of whom are bought from destitute families), but whether or not you are born as one of the experimenters or the test subjects.

### Conclusion

There is also a posthuman uncertainty in *Oryx and Crake*. The hybrids go out of control in the following days of the catastrophe. The replacement of the human/nonhuman is exemplified by the behaviours of genetically engineered animals. Once they are liberated, both pigeons and wolvogs get wild and constantly threaten Jimmy’s safety. While Jimmy is on the road for supplies, a group of pigeons trap him. Although he manages to escape and hide for the moment, he drops his garbage bag on the stairs. When he moves on to get it back, he sees “they were waiting for him, using the garbage bag as bait. They must have been able to tell there was something in it he’d want, that he’d come down to get. Cunning, so cunning” (Atwood, p. 319). Understanding Snowman might need something, the pigeons wait closer to the bag, and this situation proves that they have a form of consciousness which is quite significant because the way that they act demonstrates these hybrids are not simply hosts for transplantations. They improve themselves representing evolution, challenging the speciesist discourse created by the human race.

Likewise, when wolvogs (mixtures of wolves and dogs) are released, they start inducing anxiety in Jimmy. Although they are designated to provide security for the companies, they exceed their capacities in time. Jimmy explains why he is afraid of them mentioning that their appearance still resembles dogs wagging their tails and making funny bounces, but once somebody gets attracted, they go for them, and eventually kill their targets. As opposed to wolvogs, nothing domesticated stands a chance. In a way, we realize that in a post-apocalyptic world or to be more precise, in a post-humanist environment, even the power relations regarding domination and exploitation based on centrality of the human race might change. While biotechnology can be used to manipulate and assert individual freedom over

**Özmen, C.Ö., & Vardar, N.Ö. (2019). Posthuman and human-nonhuman relationship in “Oryx and Crake”. *Humanitas*, 7(13), 148-158**

*others*, it can signal the opposite, deconstructing the established beliefs about Homo Sapiens. From the examples above, we understand that Cartesian wise “Man” who presents exceptionality through mind is challenged by the technologically developed *posthumans*. Still, since *Oryx and Crake* does not answer our questions about what happens to the survivors, the future seems unclear about whether human beings will face total destruction.

Here, on one hand, humanity’s survival is in question. On the other hand, when we consider Crake’s bioengineered humanoids, this ambiguity is easily dissolved, and a rebirth is suggested. As a scientific genius, Glenn/Crake designs these “floor models” to replace human beings. For him, they are what humans lack: a symbol of perfection. Like other human/animal hybrids, the Crakers blur the divide between humans and nonhumans, but their reason for existence differs radically from other hybrids. First, they do not function as commodities necessary for human race, so the Children of Crake carry a higher purpose. Second, unlike pigeons, bobkittens, and wolvogs, they have not gone out of control. We observe that they do not show any vengeful behaviours against others. Last, despite being products of science, they are pure beings. They respect everyone and everything in the universe without putting themselves at the centre. In other words, at the outset, it seems *–hopefully–* the world will never become Crakercentric.

### References

- Atwood, M. (2004). The handmaid’s tale and oryx and crake in context. *PMLA*, 119(3), 513-517.
- Atwood, M. (2013). *Oryx and crake*. London: Virago Press.
- Crutzen, P. (2002). Geology of mankind. *Nature*, 415(3), 23.
- Freud, S. (1985). *The uncanny*. (J. Strachey, Trans). (Ed. Albert Dickson), Art and Literature, Penguin Freud Library, 14. Harmondsworth: Penguin, (Original work published 1919).
- Golban, T., Benli, D. (2017). The quest for an authentic self: memory and identity in Philip Ridley’s mercury fur. *Border Crossing*, 7(2), 305-316.
- Parry, J. (2009). *Oryx and Crake* and the new nostalgia for meat. *Society and Animals*, 17, 241-256.
- Rimmer, M. (2008). *Intellectual property and biotechnology: biological inventions*. Cornwall: Edwar Elgar Publishing.
- Ryder, R. D. (2010). Speciesism again: the original leaflet. *Critical Society*, 2
- Sanderson, J. (2013). Pigoons, rakunks and crakers: margaret atwood’s oryx and crake and genetically engineered animals in a (latourian) hybrid world. *Law and Humanities*, 7(2), 218-240.

**A.R. PENCK ESERLERİNDE  
TÜRK PETROGLİFLERİNİN İZLERİ<sup>1</sup>**

**Meliha YILMAZ<sup>2</sup>**

**Hatice BAHATTİN CEYLAN<sup>3</sup>**

**Özet**

Bu araştırmada amaç, Türk petrogliflerinin, Batılı bir sanatçı olan A.R. Penck eserlerini nasıl etkilediğini ve şekillendirdiğini karşılaştırmalı bir şekilde irdeleyerek ortaya koymaktır. Çalışma sanatçının 20 adet eseri ile sınırlandırılmıştır ve araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Göç yolları üzerinde bulunan ve Türkler tarafından yapıldığı kabul edilen petroglifler ve yazının olmadığı zamanlarda iletişim yolu olarak kullanılan tamgaların, soyut ve simgesel tasvirler şeklinde, benzer amaçlar güdüldükçe çeşitlendiği görülmektedir. Bu yalnız biçimler, üslup arayışı içerisinde olan 20. yy Batılı sanatçılarından A.R. Penck'i etkilemiş ve sanatçı, Türk petroglif ve tamgalarından yola çıkarak özgün biçimini ortaya koymuştur. Sanatçının eserlerinde, Türklere ait Kün-Ay tamgası, dört ok simgesi, gökyüzü arabaları, ant okunduğunu işaret eden daire içerisindeki tek nokta ve yarım daire içerisindeki üç nokta, gezegen sembolleri, şaman figürleri ve tengri gibi simgeleri kullandığı ve sanatın diğer unsurlarıyla birleştirerek Neo-ekspresyonist bir anlayışla yorumladığı görülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** A.R. Penck, Batı Resmi, Neo-ekspresyonizm, Petroglif, Tamga, Türk Kültürü

**THE TRACES OF THE TURKISH PETROGLYPHS  
IN THE WORKS OF A. R. PENCK**

**Abstract**

Through the data that emerge with this research, under the example of A. R. Penck, it has been aimed to reveal that the modern Western art was shaped also by those mysterious documents that reflect Turkish culture. In this study, the works of the Neo-expressionist artist A. R. Penck are chosen among a few artists who had adopted

<sup>1</sup> Uluslararası Bilim ve Kültür Kongresinde (Ankara-2018) sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özet metin olarak yayınlanmıştır.

<sup>2</sup> Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi A.B.D., mel.yilmaz0637@gmail.com

<sup>3</sup> Öğr. Gör., Sinop Üniversitesi, Gerze MYO, Grafik Tasarımı Programı, hbahattin@sinop.edu.tr

the same style, and the Turkish cave paintings and stamps alongside with the artist's works have been comparatively scrutinized. To give an example out of the signs and illustrations that he had used in his works, it is seen that he had used many symbols in accordance to his artistic style that belong to Turks such as Kün-Ay stamp, the four arrow sign, the single dot inside the circle that indicates that an oath has been taken, countable stone symbols of planets, shaman and tengri figures.

**Keywords:** A.R. Penck, Western Painting, Neo-expressionism, Petroglyph, Stamp, Turkish Culture

### **Giriş**

Türklerin ve kültürlerinin izlerini taşıyan petrogliflere (kayaüstü resim), Orta Asya'da, Sibirya'da, Ural Dağları'nda, Altaylar Bölgesi ve Tanrı Dağları'nda Kırım'da, Azerbaycan'da ve Anadolu'ya ulaşan göç yolları boyunca çok geniş bir alanda rastlamak mümkündür. Demir'e göre,

“Türkler, ulaşabildiği her coğrafyaya tarihini, düşüncelerini, yaşayış tarzlarını, inançlarını kayalar üzerine kazımıştır. Kaya üzerine çizilen resim, figür ve yazılar incelendiğinde sosyal ve fen bilimlerinin pek çok alanında binlerce yıl geriye gidilebilmektedir.” (Demir, 2009, s.6).

Yaşanan ortamın işleyişini ifade etme, inanç ve doğaüstü güçler ile iletişime geçme, mesaj gönderme ve alma kaygısını da barındıran bu betimlemeler, geçmişte de iletişimin ihtiyaç olduğunun açık bir göstergesidir. Günümüz iletişimine baktığımızda uzun yazıları bir çırpıda anlatabilmek için illüstrasyonlar hazırlanmakta, kurumsallığı ve tanınırlığı sağlayabilmek adına yalınlaştırılmış amblem ve logolar kullanılmaktadır. Ayrıca uzun anlamlar içeren basite indirgenmiş bu şekiller yalnızca grafik ürünlerinde yer almamakta batılı sanatçıların benimsediği üslup olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Kayaüstü resimlerin ve tamgaların biçimsel yansımasını rahatça görebileceğimiz sanat eserlerine sıkça rastlayabiliriz.

Ancak sanat eseri yaratıcısının maksadını tahminlere dayanarak belirtmek ve sanat eserini bu niyetten hareket ederek tanımlamak kuşkusuz ki doğru olmayan bir yaklaşımdır. Batılı sanatçılar, insanlık için birer belge niteliğinde olan bu petroglif ve tamgaları asıl amacının dışında tamamen plastik kaygılar ile farklı mesajlar için yeniden kompoze etmişlerdir. Tüm bu bilgilerin ışığında bu araştırmada, Türk tamga ve kayaüstü resimleri ile benzerlik gösteren A.R. PENCK eserleri incelenmiştir.

### **Yöntem ve Sınırlılıklar**

Türk petroglifleri ve tamgalarının A.R. Penck eserlerinde kullanıldığını göstermek amacıyla yapılan bu araştırmanın literatür kısmı tarama modeli biçiminde gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın temelini oluşturan petroglif tamga ve çağdaş batı sanatında doğu etkisi için literatür taraması yapılmıştır. A.R. Penck eserleri ise literatür tarama sonucu elde edilen fotoğraf ve resimler ile karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir. Türk petrogliflerinde yer alan çok sayıda tamga, sanatçının birçok eserinde görülmektedir. Bu çalışmada yer alan karşılaştırmalar, sanatçının 20 eseri ile sınırlıdır.

### **Orta Asya'dan Anadolu'ya Kayaüstü Resimler (Petroglifler)**

Türkler tarihsel süreçte her ne kadar farklı coğrafyalarda yaşasalar da kültür birliği Türklerin en önemli özelliğidir. Başlangıç noktası ve ilerleyiş rotası üzerinde bıraktıkları izler hakkında Demir'e (2009, s.15) göre;

“Kaynağı Sibiryadan veya Orta Asya'nın muhtelif bölgelerinden dünya üzerine yayılan Türkler, kültür unsurlarını da beraber götürmüşlerdir. Sibiryada naksettikleri resimleri, şifreleri ve karakterleri muhafaza ederek gittikleri yerlerde de çizmişlerdir.” Yazının icadından önce, insanlar çoğunlukla çeşitli yöntemlerle kayaların üstüne işledikleri resimlerle, birbirleriyle ya da gelecek kuşaklarla iletişim kurmuşlardır. “Petroglif” adı verilen bu tamgalar; bir nevi, insanlığın ilk entelektüel izleri ve arayışlarıdır (Somuncuoğlu, 2010, s.18).

Petrogliflerde vurgu; stil ve motiftedir. Geniş coğrafi düzlemde görülen petroglifleri bir kültüre bağlamanın nedeni de budur. Birbirine benzeyen ve birbirinden ayıran belirleyici lekesele ya da çizgisel tarzları vardır.

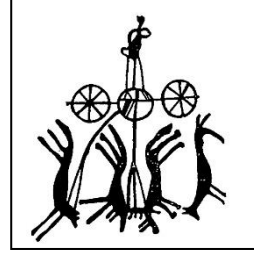
İlk çizimler, doğrudan doğadan alıntı yapılmış, bire bir resimlerdir. Sonraları evreni ve kendini tanıma çabası başladıkça, temasal çizimler ortaya çıkmıştır. İnsan-insan ilişkileri, insan-inanç metaforu ve birlikte yapılmaya başlanan dinsel törene ait çizimler oluşmaya başlamıştır (Somuncuoğlu, 2012, s.68).

Önceleri inançlarını aktarmak adına yapılan bu resimler o dönemde ilgi çeken astronomiyi, avcılarını, toplumsal ayinleri, mitolojiyi, eğlenceyi, doğumu ve ölümü simgelemektedir (Şekil 1). Bunları yaparken birçok işaret ve işaret gurubundan yararlanmışlardır. Kurt, köpek, ren geyiği, elik geyiği, keçi, deve, ayı gibi hayvanların yanı sıra insan vücudu tasvirlerine de rastlamak mümkündür. Vücudun geneli ya da bir kısmı, av sahneleri, ilkel arabalar ve üzerindeki stilize edilmiş insan ve hayvan figürleri (Şekil 2), hançerler, mızrak, ok ve yaylar da petrogliflerde görülen unsurlar arasındadır.





Şekil 1. Kün-Ay tengrisi ve toy sahnesi



Şekil 2. Yitiken arabası

Yüksek'e (2010, s.29) göre ise petrogliflerin bir diğer özelliği ise, hiç bir petroglifin bir diğerinin üzerine çizilmemiş olmasıdır. Göçebe halklar, uzun yıllar boyunca, kuşaktan kuşağa aktarılan figürlerini farklı tekniklerle kayalara işlemiş fakat her biri kendi kayasını ve kendi kaya yüzeyini kullanmıştır.

### Türkler'de Tamga Kavramı

“Yazının embriyoları” olarak nitelendirilen resimler, insan düşüncesini aktaran ilk belgelerdir. Mağara duvarlarına işlenen insan ve hayvan figürleri, geometrik şekiller, çeşitli nesnelere, insanlığın gözle algılayabilmesine, fikir yaratma ve böylece hatırlayabilir olmasına olanak sağlamıştır. (User'den akt. Güllüdağ 2015, s.133)

Yazının olmadığı tarihlerde, iletişim amacıyla doğan tamgalar, Türk tarihinin önemli belgeleridir. Ayrıca bu tamgaların bazıları Türklerin ilk alfabesi olan Runik alfabesinin bazı harflerini meydana getirmişlerdir. Türk boyları ve kabileleri, asırlardır kendilerine has tamgalar kullanmış, hayvan sürülerini, hatta kullandıkları kişisel eşyalarını bunlarla tamgalamışlardır. Bu tamgalar, aynı zamanda başbuğların hükümranlılık sembolleriydiler. Hakaniye Türkleri'nde, Hakan'ın damgasına Tuğrak denirdi. Bu kelime, daha sonraları Batı Türklerinde Tuğra adını almaktadır (Akçora'dan akt. Temizel, 2007, s.xi).

Aşağıda Türk Boylarının tamga örnekleri (Şekil 3-4) ve tamgaları kullanarak yapılmış şaman davulu (Şekil 5) görseli yer almaktadır.



Şekil 3. Oğuz Boyu tamgaları

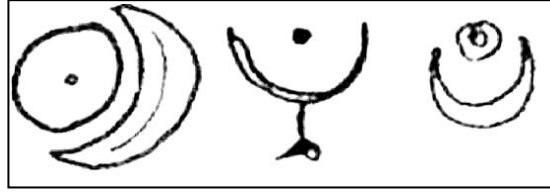


Şekil 4. Eski Türk tamgası




Şekil 5. Şaman davulu

Birçok tamga ise eşyadan alınmış ve alınmış olduğu eşyanın adı ile anılmaktadır. Makas, çekiç, beşik gibi. Fakat en çok kullanılan tamga Kün-Ay tamgalarıdır (Şekil 6).



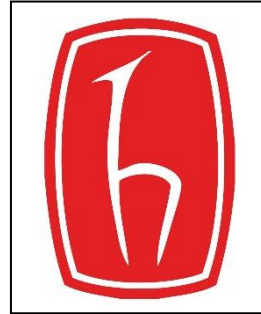
Şekil 6. Kün-Ay tamgası

Bir diğer örnek,  Tarak Tamga, Kırım Hanlarının mensubu bulunduğu Giray Hanedanı (15-18 yüzyıl) tarafından kullanılan devlet sembolüdür.

Tamgalar, simgesel anlatımın en eski şekli olarak düşünüldüğünde günümüzde yerini amblem, logo, marka gibi tanımlayıcı işaretlere bırakmıştır. Ayrıca birçok sanat eserinde de izleyiciye tamga ya da sembol olduğunu düşündüren benzeri lekesele biçimlere rast gelmekteyiz.



Şekil 7. ATR, Kırım-Tatar TV logosu



Şekil 8. Hacattepe Üniv. logosu

### A.R. Penck ve Eserlerinde Bulunan Petroglif ile Tamga İzleri

A.R. Penck takma adıyla eserlerine hayat veren Yeni Dışavurumcu (Neo-Ekspresyonist) ressam Ralf WINKLER çalışmalarında kendisinin “yapı taşları” olarak adlandırdığı piktograf benzeri işaretleri referans aldığı görülmüştür. Her ne kadar baskı resimlerinde kullandığı imler esasen farklı amaçlarla doğmuş olsa da kendisi bağımsız bir üslubu benimseyip, eserlerini Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin sansürüne yanıt olarak nitelendirmiştir. 1960'larda çalışmalarına el konulmasının ardından 1980'de Batı Almanya'da bulunan Yeni Dışavurumcu ressamların arasına katılmıştır ([www.artnet.com](http://www.artnet.com)).

Yeni Dışavurumculuk, 1970'lerden itibaren Avrupa'da ve ABD'de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü kapsayan genelleyici bir terimdir. Yapısında, 1960-1980

sürecinde baskın olan kavramsal temelli yaklaşımlara tepki olarak adlandırılan bir anlayış mevcuttur. Resim, boya, figür, anlatı ve tarihin bir tür “geri dönüş”ü olan bu sanat tarzı, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin saf dışı bıraktığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine vesile olmuştur. Alman Yeni Dışavurumculuğu'na mensup A.R. Penck ve diğer önde gelen sanatçıları, eserlerinde baskın, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figür içeren çalışmalarında primitif çağrışımlı öğelere yer vermiş ve bu sebepten Nazilerin "Dejenere Sanat" diye damgaladıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesiyle kendilerini "Yeni Vahşiler" olarak isimlendirmişlerdir (Antmen, 2009, s:236-266).



Şekil 9. A.R. Penck eseri “the situation now” (siyah ve beyaz), 1992

A.R. Penck'in çalışmalarına hem biçimsel, hem de imgesel olarak bakıldığında primitif öğelerle kompozit edildiği görülmektedir. Penck'in çöp adamları andıran figürleri ise arkaiktir. Sanatçı, ilk çağlara mahsus yapıtları taklit etme veya buna benzer ürünler üretme çabasıdır. Resimler genellikle self-transformasyon eğilimindedir. Uyumdan ziyade zıtlık ilkesiyle meydana gelen renksel oluşumlar, çalışmanın iç devinimini etkileyen oldukça önemli bir husustur. Saldırgan ve şiddetli anlatımını ise kullandığı renkler ile sağlamaktadır. (Türkmenoğlu, 2008, s:107)



Şekil 10. A.R. Penck eseri “night and day II”, 1994

A. R. Penck renk kullanımında ağırlıklı olarak monokrom tarzını benimsemiştir. Dışavurum üslubunda boyamak, görünen dünyanın ardını sorgulama ve karşı durma düşüncesidir. Bu sanatsal hareket, kızgınlık anında insanın saldırgan davranışlarda bulunması ile eline geçirdiği bir objeyi duvara fırlatma isteminin fevriyet benzerliğidir. Ayrıca, sanatçının hisleri veya düşünceleri sonrasında acilen eyleme geçmesi şeklinde değil tam tersi olarak sırtını dünyaya çevirme psikolojisi olarak da yorumlanabilmektedir. Sanatçının çoğu çalışmasındaki siyah beyaz egemenliğindeki resimsel tutum ise; “güzel” olarak nitelendirilen tüm imgeleri silbaştan sorgulama ve kişiselleştirme arzusu şeklinde açıklanabilmektedir (Bırol, 2015, s:110)



Şekil 11. A.R. Penck'in performans fotoğrafı

Penck bu imgeleri içeren eserleri ile 80'lerin ortalarında kariyerinin zirvesini yaşamış ve 2000'lerin sonunda sanatçının eserleri sanat tarihinin miras bütünlüğü olarak görülmeye başlanmıştır ([www.artnet.com](http://www.artnet.com)).

Beşbin'in üzerinde çalışması olan sanatçının eserleri yalnızca baskı resimlerden ibaret değildir ([www.artnet.com](http://www.artnet.com)). Heykel, fotoğraf, tasarım, obje üstü resimleme de yapan sanatçı aynı zamanda caz müzisyeni, kuramcı ve yenilikçi yazardır. Farklı çalışmalarıyla kendini kanıtlamayı başaran A.R. Penck 1991 yılında illüstrasyonları ile bezediği bir araç markası, döneminin özel araçları arasında yer almaktadır (Şekil 12). Bu çalışması ile geçmiş dönemde kayaüstünde yer alan figürleri batıda modern halkın beğenisine ve kullanımına sunmuştur.

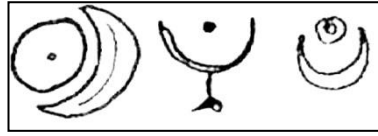


Şekil 12. Penck imzalı araç üzeri illüstrasyon çalışması

Uzun süren hastalıktan sonra 2 Mayıs 2017’de Zürih kentinde ölen sanatçının eserleri bugün Chicago Sanat Enstitüsü, New York Modern Sanat Müzesi, Washington D.C.'deki Ulusal Sanat Galerisi. Frankfurt Sanat Müzesi, Kunstmuseum Basel ve Frankfurt Städel Müzesi koleksiyonlarında yer almaktadır ([www.artnet.com](http://www.artnet.com)).

Eserlerinin genelinde kendisinin de açıkça ifade ettiği gibi primitif işaretler ve figürler yoluyla anlatıma gitmiştir. Araştırmanın bu bölümünde sanatçının, Türk petroglif ve tamgalarıyla büyük benzerlik gösteren figürleri ve bu esinlenme ile oluşturduğu eserlerinden birkaçı karşılaştırmalı olarak incelenecek, benzerlikler anahtar renk ( ■ ) ile işaretlenecektir.

### İnceleme 1. A.R. PENCK Eserlerinde Kün-Ay Tamgaları



Şekil 13. Kün-Ay tamgaları



Şekil 14. Kün-Ay tamgası ile benzerlik gösteren A.R. Penck çalışmaları-1



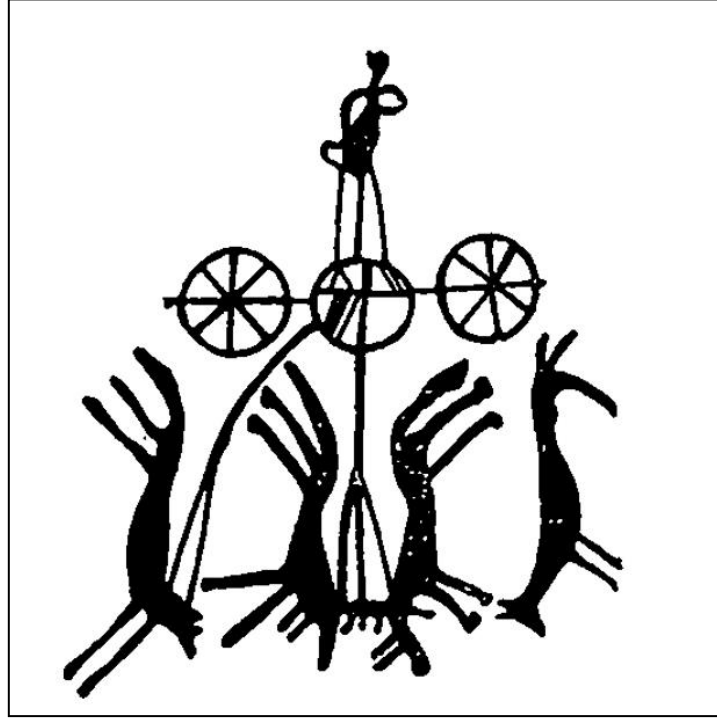
Şekil 15. Kün-Ay tamgası ile benzerlik gösteren A.R. Penck çalışmaları-2

Türklerde astrolojik Kün-Ay simgesi, hükümdarlık işareti olarak kullanılmaktaydı ve Türkçe Kün-Ay veya Künli-Ayh kûrüşdi (veya kavuşdı) denmekteydi. Kün-Ay simgesi, Farsça *mıhr ü mâh*(güneş ve ay) adı altında Selçuklulara daha sonrasında Osmanlılara geçip, Osmanlı bayraklarında Zülfıkar ile beraber resmedilecekti. (Esin, 2001, s.68-69).

Gündüzü sembolize eden GÜNEŞ (Kün) ve geceyi sembolize eden AY bir araya geldiğinde gündüz ve gece eşitleniyor, astral inançların yoğunlaştığı döneme ve yılbaşına işaret ediyordu. Penck'in eserleri incelendiğinde, çalışmalarının birçoğunun Türkler için yüzyıllardır kutsallığını ve önemini yitirmeyen KÜN-AY tamgası ile şekillendiği görülmektedir. “Şekil 14”ü oluşturan eserler gurubunda kün-ay soyut insan figürünün baş kısmının üzerinde veyahut yakınlarında yer aldığı, “Şekil 15”de ise yine kültürümüz açısından en az kün-ay kadar önemli olan kurt illüstrasyonunun hemen altında yer almaktadır.

Göktürk ve Uygur destanlarında “ata” olarak görülen kurdun, yine Göktürkler döneminde bir devlet sembolü olarak öne çıktığı belirtilmektedir. Bu açıdan bakıldığında kurt ve kün-ay sembolünün bir arada kullanılması, eserin Türk sembolleri ile şekillendiğini düşündürmektedir.

İnceleme 2. A.R. Penck Eserlerinde Güneş ve Ay Arabası Petroglifleri



Şekil 16. Yitiken arabası – güneş ve ay'ın arabası



Şekil 17. Weltbild (dünya görüşü) – A.R. Penck, 1961, Kunsthaus Zurich





Şekil 18. New system paintings– A.R. Penck - Galeri Michael Werner

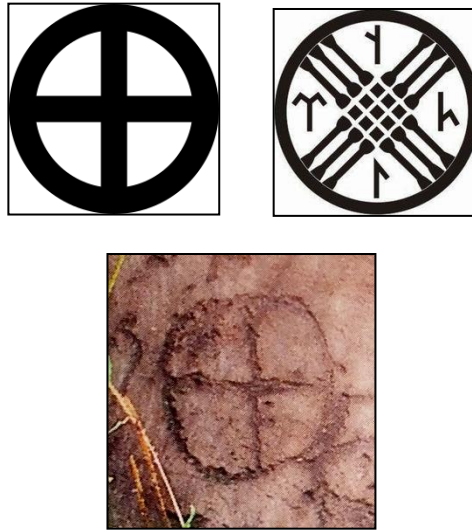


Şekil 19. New system paintings (last)- A.R. Penck, 2007 Galeri Michael Werner

Türkçede “yedi hanlar” anlamına gelen Yitiken (Büyükayı yıldız takımı) hükümdarın arabası sayılıp, yıllık takvimi belirlemek amacıyla kutupyıldızına bağlı olarak mevsimler boyunca gökyüzünde dairesel şekilde hareket ettiği kaydedilmiştir. Böylece gök tanrının veya arabasının yıllık bir hareketi olduğu farz edilirken, güneş ve ay tanrılarının da arabayla döndüğü sanılmaktadır. Türk kağanları da kağrı adı verilen iki tekerlekli arabalara binmektedirler (Esin, 2001, s.41-42). Somuncuoğlu’na (2011, s.40) göre ise gökyüzü arabaları ile göklere çıkan şamanları, o dönemin kozmik arayışları olarak betimlemek mümkündür. Zira, hayatlarını güvende sürdürüebilmek için, gökyüzünü ve gece yolunu bilmek zorundaydılar. Nurdin Useev (2009, s.22) ise, Türk mitolojisi için tekerlek tasvirleri hakkında Ögel’in yazısından yola çıkarak, güneş arabalarının bulunduğu yerin eskiden beri bu topraklarda oturan halklar ve sonraki Türk boyları tarafından kutsal bir dağ olarak sayıldığı, eski halkların; güneş ve tekerlek tasvirlerini, Türk boylarının ise, geyik resimlerini bıraktığı

bir tapınak yeri olarak betimlemiştir. Örnek çalışmalar incelendiğinde, Saymalı Taş'taki petrogliflerde de sıkça karşılaşılan ekerlek figürünün A.R. Penck çalışmalarında kompozisyonu oluşturan temel illüstrasyonlardan biri haline geldiği görülmektedir. Dolayısıyla, Penck'in tamamen plastik unsur olarak kullandığını varsaydığımız bu öge ile yardımcı biçim ve figürler bir arada düşünüldüğünde, sanatçı Türk petrogliflerinden etkilenmiştir fakat çalışmaya petroglifin oluşturulduğu tarihteki misyonunu yüklemek doğru olmayacaktır.

### İnceleme 3. A.R. PENCK Eserlerinde Tengri ve Türkmen Tamgaları



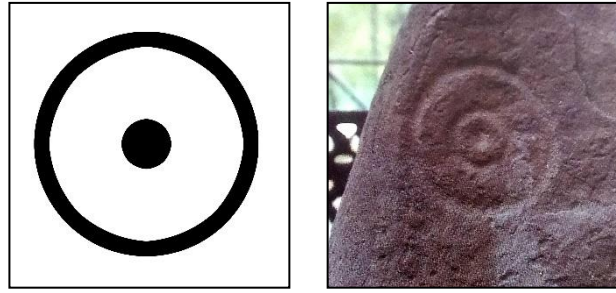
Şekil 20. Türk tengri petroglifi ve simgeleri



Şekil 21. Türk tengri simgesi görülen Penck eserleri - 1



Şekil 22. Türk tengri simgesi görülen Penck eseri -2



Şekil 23. Nogay türkpen (türkmen) tamga



Şekil 24. Türkpen (türkmen) tamgası ile eşleşen Penck illüstrasyonları -1

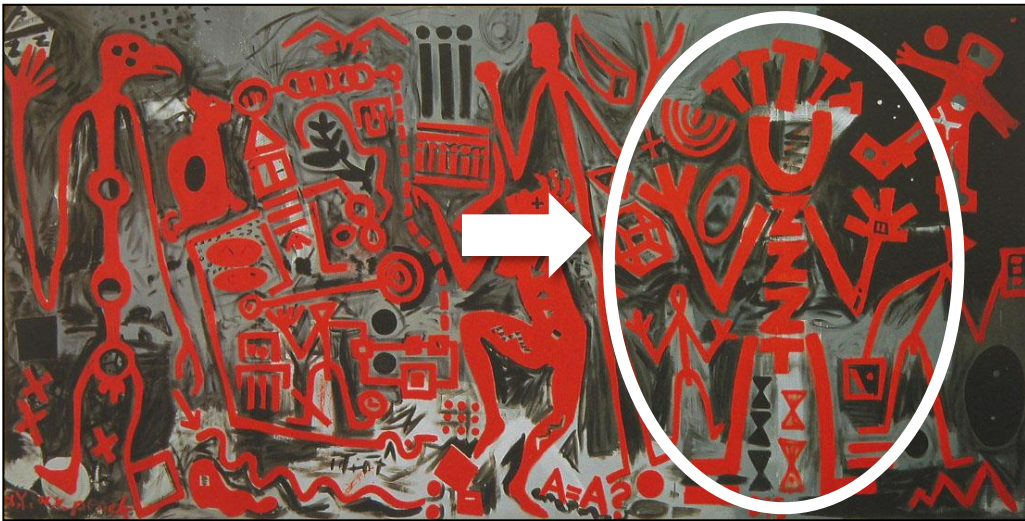


Şekil 25. Türkpen (türkmen) tamgası ile eşleşen Penck illüstrasyonları -2

#### İnceleme 4. A.R. PENCK Eserleri ve Şaman Petroglifi Benzerliği



Şekil 26. Şaman petroglifi



Şekil 27. A.R. Penck - 1982



Şekil 28. A.R. Penck, *TXT*, 1983 Galerie Lelong – Paris

### Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada 20. yüzyıl modern sanatının önemli isimlerinden Neo-Ekspresyonist ressam A.R. Penck eserleri incelenmiş ve birçok eserinde Türk tamga ve petrogliflerin izlerine rastlanmıştır. Türklerin özgür yaşamlarına gönderme yapmış olma fikri ile çalışmalarını şekillendiren PENCK, perspektif kaygısı olmayan karmaşık kompozisyonların içerisinde Kün-Ay tamgaları, Tengri ve Türkmen sembolleri, Hazar ve Hakasya Türklerine ait şaman petroglifleri, Göktürk ve Uygur destanlarında “ata” olarak görülen kurt sembolleri ve gök tanrının yıllık hareketlerini sembolize eden güneş ve ay arabaları petroglifine yer vermiştir. Tüm bu karşılaştırmalı inceleme ve bulguların ışığında, Şekil 29’da görülen eser dahi, Tibet’e kültürel ve dini anlamda önemli etkileri ve derin katkıları olan Türklerin birçok coğrafyada bıraktıkları kendilerine özgü belge niteliğindeki izlere, A.R. PENCK çalışmalarında rastlıyor olmamızın tesadüf olmayışına kanıt niteliğindedir.



Şekil 29. A. R. Penck, “Özgür Tibet – Free Tibet” 1939, Almanya

Bu sonuçlardan yola çıkarak, Türk tanga ve petrogliflerinin, batı sanatına yön verişini kültürümüzü tanıtmaya ve devam ettirmeye adına önemli bir kazanımdır. A.R. PENCK eserleri referans alınarak diğer batılı sanatçıların kompozisyonları büyük titizlikle incelenmeli, gerek plastik dil ve üslup, gerekse ana misyonu üzerinden illüstre edilmiş olsun, kültürümüze işaret eden detaylar belirlenmeli ve duyurulmalıdır. Bu tip tespitler, atalarımızın uzun göç yolları üzerinde bıraktığı mesajları, belge niteliğindeki yaşanmışlık ve inanç işaretlerini batı sanatının kompozisyon öğeleri olarak değil, kültürümüzün izlerinin asırlar sonra, batı sanatında yeniden hayat buluyor olduğunu görmemiz açısından oldukça önemlidir.

### Kaynakça

- A.R. Penck. (t.b.). *1991 BMW Z1* <https://www.bmwartcarcollection.com/2011/05/11-ar-penck-bmw-art-car/>
- A.R. Penck. (t.b.). *Artworks* <http://www.artnet.com/artists/ar-penck/>
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla "20.yy batı sanatında akımlar"*. (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Biröl, A. (2015). Yeni vahşiler’de (dışavurumcular) renk olgusu. *Kesit Akademi Dergisi*, 1(2), 105-112.
- Demir, N. (2009). Türk tarihinin ve kültürünün kaynağı olarak kaya üzeri resimler (petroglifler) ve yazılar. *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks (ZfWT)*, 1(1), 5-19.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Güllüdağ, N. (2015). Türklerde damga geleneği ve nogay türklerinin damgaları üzerine bir inceleme. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 3(6), 132-150.
- Somuncuoğlu, S. (2010). *Sibirya’dan Anadolu’ya taştaki türkler* (3. Baskı). İstanbul: At-Ok Yayınları.
- Somuncuoğlu, S. (2011). *Saymalıtaş – gökyüzü atları – saımaluu-tash – sky horses*. İstanbul: At-Ok Yayınları.
- Somuncuoğlu, S. (2012). *Damgaların göçü – kurgan- Ankara güdül kaya resimleri* (3. Baskı). İstanbul: At-Ok Yayınları.
- Temizel, Ö. G. (2007). *Türk damgalarının estetik yapısı ve görsel sanatlar dersinde uygulama biçimleri*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Türkmenoğlu, D. (2008). Günümüzde eleştirel bir yöntem olarak Sigmar Polke’nin sanatı. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(25), 35-46.
- Useev, N. (2009). Talasta yeni bulunan eski Türk yazıtı. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16(41), 17-24.
- Yüksek, Ö. (2010). Güneş başlı insanlar. *Sibirya’dan Anadolu’ya taştaki Türkler* (3. Baskı). İstanbul: At-Ok Yayınları.

### Şekil

- A.R. Penck’in performans fotoğrafı. [Şekil 11]: <http://prentwerkartbooks.blogspot.com/2016/02/ar-penck-in-amsterdam.html>

- ATR, Kırım–Tatar TV logosu [Şekil 7] <http://msl.mediasat.ua/nominations/works/atr/>
- Eski Türk tamgası [Şekil 4]: <https://www.pinterest.dk/pin/215961744611413748/>
- Hacattepe Üniv. logosu [Şekil 8] <https://seeklogo.com/vector-logo/64611/hacettepe-universitesi>
- Kün-Ay tamgaları. [Şekil 13] <https://lepapillonduchaos.blogspot.com/2015/04/132.html>
- Kün-Ay tamgası [Şekil 6] <https://lepapillonduchaos.blogspot.com/2015/04/132.html>
- Kün-Ay tamgası ile benzerlik gösteren A.R. Penck çalışmaları-1 [Şekil 14] <http://www.artnet.com/artists/ar-penck/?type=prints-and-multiples>
- Kün-Ay tamgası ile benzerlik gösteren A.R. Penck çalışmaları-2 [Şekil 15]: <http://www.artnet.com/artists/ar-penck/?type=prints-and-multiples>
- Kün-Ay tengrisi ve toy sahnesi. [Şekil 1]: <https://okonuz.blogspot.com/2017/01/saymali-tas-petrogliflerindeki-toy.html>
- Nogay türkpen (türkmen) tamga [Şekil 23] S.Somuncuoğlu- Taştaki Türkler s:252
- Oğuz Boyu tamgaları [Şekil 3] <https://turuz.com/en/book/title/Asurca+Yazilarda+Oghuz+Damqalari>
- Penck imzalı araç üzeri illüstrasyon çalışması [Şekil 12] <https://www.bmwartcarcollection.com/2011/05/11-a-r-penck-bmw-art-car/>
- Penck, A.R. (1939). *Free Tibet* [Şekil 29]. <http://www.artvalue.com/auctionresult--a-r-penck-winkler-ralf-ralph-m-free-tibet-4579597.htm>
- Penck, A.R. (1982) [Şekil 27]. <https://www.ratinger-restauratoren.de/modern-art-care/a-r-penck-dis/>
- Penck, A.R. (1983) *TXT* [Şekil 28]. <http://www.galerie-lelong.com/en/artiste-a-r-penck/oeuvre-4981-txt-acrylic-on-canvas.html>
- Penck, A.R. (1992). *The situation now* [Şekil 9] [https://www.artspace.com/ar\\_penck/the-situation-now-black-and-white](https://www.artspace.com/ar_penck/the-situation-now-black-and-white)
- Penck, A.R. (1994) *Night and day II* [Şekil 10] [https://galerie-kellermann.de/wp-content/uploads/2018/11/AR\\_Penck\\_Night-and-DayII\\_1994\\_46x40\\_web.jpg](https://galerie-kellermann.de/wp-content/uploads/2018/11/AR_Penck_Night-and-DayII_1994_46x40_web.jpg)
- Penck, A.R. (1961). *Weltbild* [Şekil 17] <https://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/6341570830>
- Penck, A.R. (2007) *New system paintings* [Şekil 19] <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/09/a-r-penck-at-michael-werner-2/>



**Yılmaz, M., ve Ceylan Bahattin, H. (2019). A.R. Penck eserlerinde  
Türk petrogliflerinin izleri. *Humanitas*, 7(13), 159-178**

Şaman davulu [Şekil 5] <https://mantrakadabra.wordpress.com/tag/chamanismo/>

Şaman petroglifi. [Şekil 26]. <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/search?q=r1a>

Türk tengri petroglifi ve simgeleri. [Şekil 20] <https://www.kokturkler.com/tag/tengri/>

Türk tengri simgesi görülen Penck eseri -2 [Şekil 22] <https://tr.pinterest.com/wdwlls1/ar-penck-by-widewalls/>

Türk tengri simgesi görülen Penck eserleri - 1 [Şekil 21].  
<http://www.contemporaryartdaily.com/2009/09/a-r-penck-at-michael-werner-2/>

Türkpen (türkmen) tamgası ile eşleşen Penck illüstrasyonları -1 [Şekil 24]  
<http://www.artnet.com/artists/ar-penck/?type=prints-and-multiples>

Türkpen (türkmen) tamgası ile eşleşen Penck illüstrasyonları -2 [Şekil 25]  
<https://tr.pinterest.com/wdwlls1/ar-penck-by-widewalls/>

Yitiken arabası [Şekil 2] Esin, E. (2001). Türk Kozmolojisine Giriş *Kabalıcı Yayınevi*, İstanbul  
s:42

### Yayın İlkeleri

- Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Humanitas- Uluslararası Sosyal Bilimleri Dergisi, Toplum ve İnsan Bilimleri alanlarında elde edilen bilimsel birikimleri ortaya koymak amacıyla bahar ve güz dönemlerinde olmak üzere yılda iki kez yayımlanan hakemli elektronik bir dergidir.
- Humanitas MLA, EBSCO, CEEOL, ASOS, TEİ, COPERNICUS indeksleri tarafından dizinlenmektedir.
- Dergiye Psikoloji, Sosyoloji, Felsefe, Tarih, Coğrafya, Arkeoloji ve Edebiyat yanı sıra Dilbilim alanlarında bilimsel ve özgün makaleler gönderilebilir.
- Dergiye gönderilecek olan makaleler herhangi bir yerde daha önce yayımlanmamış ve herhangi bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Bilimsel toplantılarda sunulan bildiriler, daha önce başka bir dergide veya bildiri kitapçığında yayınlanmamış ise etkinlik bilgilerinin dipnotta belirtilmesi koşuluyla yayınlanmak üzere değerlendirmeye alınabilir. Bu konudaki her türlü etik sorumluluk yazarlara aittir.
- Derginin yazım dili Türkçedir. Bununla birlikte İngilizce, Almanca ve Fransızca makaleler de yayımlanabilmektedir.
- Makaleler dergi yazım kurallarımıza uygun bir şekilde hazırlanarak, kaynakçalar dahil eksiksiz olarak Dergipark sistemi aracılığıyla gönderilmelidir. Yazarların Dergipark sistemine giriş yaparken **ORCID** kullanması zorunludur.
- Dergipark üzerinden gönderilen makaleler ilk olarak yazı işleri sorumluları tarafından ön kontrole alınmaktadır. Ön kontrolü tamamlanan makaleler içerik ve biçim açısından incelenmek üzere yayın kurulu tarafından belirlenen çift kör; bağımsız ve önyargısız en az iki hakeme gönderilir. Hakemler makalelerin yayımlanmasına, yazarlardan düzeltme istenmesine veya geri çevrilmesine karar verebilir. Hakemler tarafından yapılan değerlendirme sonucunda olumlu bulunan makaleler yayımlanmaktadır. Ancak makalenin yayımlanması ile ilgili son karar dergi yayın kurulundadır.
- Gönderilen makalelerin bilimsellik şartlarına ve dergi yazım kurallarına uygun olmaması hakem değerlendirme sürecine alınmaması ve reddedilmesi için yeterlidir.
- Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü bilimsel yazım ve hukuksal sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Gönderilecek araştırma makaleleri için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için **etik kurul onayı** alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.
- Yayımlanmış yazıların tüm yayın hakları saklı olup, dergimizin adı belirtilmeden hiçbir alıntı yapılamaz.
- Dergide yayımlanan makalelerin yazarlarına telif ücreti ödenmez.

## Principles of Publication

- Humanitas - International Journal of Social Sciences is a double-blind peer-reviewed international journal, published twice a year in Spring and Autumn by the Faculty of Arts and Sciences at Tekirdağ Namık Kemal University. The aim of the journal is to publish research papers in the fields of social and human sciences, which would evaluate contemporary and historical issues and matters of concern with a scientific approach.
- Humanitas is indexed in MLA, EBSCO, CEOOL, ASOS, TEİ, COPERNICUS.
- Original and scientific articles are accepted as representing the domains of Psychology, Sociology, Philosophy, History, Geography, Archeology, Linguistics, and Literature.
- The articles that are submitted to Humanitas should be based on research, be original, follow ethical rules, and should not have been published or sent to be published before. The papers presented at scientific conferences are taken for evaluation to be published if they have not been published in other journals or conference books on condition that the information regarding the conference is given as a footnote. This ethic responsibility belongs to the writer.
- The language of publication is Turkish, but articles in German, French, and English are also accepted.
- The form of the article should be organized according to the publication principles and the complete version, including bibliography, is sent via Dergipark system. Authors are required to use [ORCID](#).
- The articles submitted to be published via Dergipark are checked by the publication committee for their form and content before they are reviewed and eventually published. The texts that are confirmed to correspond to the publication principles are evaluated scientifically by at least two reviewers according to double-blind independent and unprejudiced peer-reviewing principles. The reviewers have the authority to declare the manuscript acceptable or not for publication, or suggest it be corrected, re-written, re-arranged, or proofread. However, the last decision belongs to the publication committee.
- If the article is not properly organized according to the scientific publication principles, it is not taken into peer-review process and is rejected.
- The writers, whose texts are published in our journal, are responsible for all the scientific, orthographical and legal aspects.
- Ethics committee approval should be obtained for the research articles (for clinical and experimental studies on humans and animals). Ethics committee approval must be specified and documented in the article.
- All copyrights of the published texts are reserved. It is illegal to make quotations without citing our journal's name.
- The writers of the articles published in the journal are not paid for royalty.