



Litera

**Journal of Language,
Literature and Culture Studies**

**Dil, Edebiyat ve
Kültür Araştırmaları Dergisi**

Volume: 31 | Number: 1

E-ISSN: 2602-2117





Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies
Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

Volume: 31 | Number: 1, 2021

E-ISSN: 2602-2117

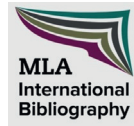
Indexing and Abstracting

Web of Science Emerging Sources Citation Index (ESCI)

MLA International Bibliography,

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Index,

SOBİAD





Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies
Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi



Volume: 31 | Number: 1, 2021

E-ISSN: 2602-2117

Owner / Sahibi

Prof. Dr. Hayati DEVELİ
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul - Turkey
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul - Türkiye

Responsible Manager / Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Mahmut KARAKUŞ
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul - Turkey
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul - Türkiye

Correspondence Address / Yazışma Adresi

Istanbul University, Faculty of Letters,
Department of Western Languages and Literatures
34134, Laleli, Istanbul - Turkey
Phone / Telefon: +90 (212) 455 57 00 / 15900
e-mail: litera@istanbul.edu.tr
<http://litera.istanbul.edu.tr>

Publisher / Yayıncı

Istanbul University Press / İstanbul Üniversitesi Yayınevi
Istanbul University Central Campus,
34452 Beyazıt, Fatih / Istanbul - Turkey
Phone / Telefon: +90 (212) 440 00 00

Printed by / Baskı

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu, Istanbul - Turkey
www.ilbeymatbaa.com.tr
Sertifika No: 17845

Authors bear responsibility for the content of their published articles.
Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

The publication languages of the journal are German, French, English, Spanish, Italian and Turkish.
Yayın dili Almanca, Fransızca, İngilizce, İspanyolca, İtalyanca ve Türkçe'dir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.
Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

Publication Type / Yayın Türü: Periodical / *Yaygın Süreli*



EDITORIAL MANAGEMENT / DERGİ YAZI KURULU

Editors-in-Chief / Baş Editörler

Prof. Mahmut KARAKUŞ

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey – mahkarakus@istanbul.edu.tr

Assist. Prof. Bülent ÇAĞLAKPINAR

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of French Language and Literature, Istanbul, Turkey – bulent.caglakpinar@istanbul.edu.tr

Editorial Management Board Members / Yazı Kurulu Üyeleri

Prof. Mahmut KARAKUŞ

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey – mahkarakus@istanbul.edu.tr

Prof. Nedret (ÖZTOKAT) KILIÇERİ

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of French Language and Literature, Istanbul, Turkey – nedret.oztokat@istanbul.edu.tr

Assist. Prof. Bülent ÇAĞLAKPINAR

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of French Language and Literature, Istanbul, Turkey – bulent.caglakpinar@istanbul.edu.tr

Assist. Prof. Özlem KARADAĞ

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Istanbul, Turkey – okaradag@istanbul.edu.tr

Assist. Prof. İrem ATASOY

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey – irem.atasoy@istanbul.edu.tr

Ress. Assist. PhD. Aşkın ÇELİKKOL

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of American Culture and Literature, Istanbul, Turkey – celikkol@istanbul.edu.tr

Ress. Assist. MA. S. Seniz COŐKUN ADIGÜZEL

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Spanish Language and Literature, Istanbul, Turkey – seniz.coskun@istanbul.edu.tr

Language Editors / Dil Editörleri

Elizabeth Mary EARL – Istanbul University, Department of Foreign Languages, Istanbul, Turkey – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Alan James NEWSON – Istanbul University, Department of Foreign Languages, Istanbul, Turkey – alan.newson@istanbul.edu.tr

Editorial Assistant / Editoryal Asistan

Ress. Assist. MA. Eser PEHLİVAN

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of American Culture and Literature, Istanbul, Turkey – eser.pehlivan@istanbul.edu.tr



EDITORIAL ADVISORY BOARD / YAYIN KURULU

Prof. Mahmut KARAKUŞ

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Turkey – mahkarakus@istanbul.edu.tr

Prof. Arzu KUNT

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of French Language and Literature, Istanbul, Turkey – arzukunt@istanbul.edu.tr

Prof. Esra MELİKOĞLU

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Istanbul, Turkey – emelik@istanbul.edu.tr

Prof. Esin OZANSOY

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Modern Greek Language and Literature, Istanbul, Turkey – eoansoy@istanbul.edu.tr

Prof. Hasine ŞEN KARADENİZ

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of American Culture and Literature, Istanbul, Turkey – hasine.sen@istanbul.edu.tr

Assoc. Prof. Sadriye GÜNEŞ

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Italian Language and Literature, Istanbul, Turkey – sadriye.gunes@istanbul.edu.tr

Assoc. Prof. Ebru YENER GÖKŞENLİ

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Spanish Language and Literature, Istanbul, Turkey – eyener@istanbul.edu.tr

Prof. Hürriyet Özden SÖZALAN

Istanbul Bilgi University, Faculty of Social and Human Sciences, Department of English Language and Literature, Istanbul, Turkey
– ozden.sozalan@bilgi.edu.tr

Prof. Kubilay AKTULUM

Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of French Language and Literature, Ankara, Turkey – aktulum@hacettepe.edu.tr

Prof. Ali Osman ÖZTÜRK

Necmettin Erbakan University, Ahmet Keleşoğlu Faculty of Education, Department of German Language Teaching, Konya, Turkey
– aozturk@erbakan.edu.tr

Prof. Metin TOPRAK

Kocaeli University, Faculty of Arts and Sciences, Department of German Language and Literature, Kocaeli, Turkey – mtoprak@kocaeli.edu.tr

Prof. Aslı TEKİNAY

Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Western Languages and Literatures, Istanbul, Turkey – tekinay@boun.edu.tr

Prof. Füsün SARAÇ

Marmara University, Atatürk Faculty of Education, Department of French Language Teaching, Istanbul, Turkey – fsavli@marmara.edu.tr

Prof. Colette FEUILLARD

Paris Descartes University, Paris, France

Prof. Nacira ZELLAL

University of Algiers 2, Bouzareah, Algeria

Prof. Armando ROMERO

University of Cincinnati, Ohio, United-States

Prof. Gérald SCHLEMMINGER

Karlsruhe University of Education, Karlsruhe, Germany

Assoc. Prof. Catherine KIYITSIOGLOU VLACHOU

Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece

Assoc. Prof. Toth REKA

Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary

Assoc. Prof. Paola PARTENZA

D'Annunzio University, Pescara, Italy

Dr. Withold BONNER

University of Tampere, Tampere, Finland



CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Research Articles / Araştırma Makaleleri

- The Shattering Symmetries between the Imaginary and the Symbolic in Carter's *The Magic Toyshop*
Nurten BİRLİK 1
- "It's all the Same What I Eat": Jane Austen's Dietary Philosophy
Po-Yu Rick WEI 19
- The Nightmarish Odyssey of Women Stuck in the Dystopian Lottery: Sophie Mackintosh's *Blue Ticket*
İsmail AVCU 43
- Intergenerational Transmission in the Age of Postmemory: Rebecca Makkai's *Music for Wartime*
Post-bellek Çağında Kuşaklararası Aktarım ve Rebecca Makkai'nin *Music for Wartime* Adlı Öykü
Derlemesi
Sinem YAZICIOĞLU 75
- Storytelling with Actional Function in Haruki Murakami's Hypertexts: *Yesterday* and *Scheherazade*
Haruki Murakami'nin Hipertextlerinde Performatif İşlevli Hikâye Anlatımı: *Dün ve Şehrazad*
Mustafa Zeki ÇIRAKLI 95
- The Uncanny and the 'Great Return' from Exile: Unheimlich (Un)homecomings in Milan
Kundera's *Ignorance*
Catherine MACMILLAN 121
- Les lieux de mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano
Memory Space in the Works of Patrick Modiano
Bülent ÇAĞLAKPINAR 137
- Müziğin Ruhunu Yansıtan Anlatı Örnekleri: *Ravel* ve *Dünyanın Tüm Sabahları*
Narration Models Reflecting the Soul of Music: *Ravel* and *All The Mornings in the World*
Pınar SEZGİNTÜRK 159
- Ortaçağ, Yüzük ve Salâhaddîn: Gotthold Ephraim Lessing'in *Bilge Nathan* ve James Clarence
Mangan'ın *Üç Yüzük* Anlatısı
The Middle Ages, the Ring and Salâhaddîn: Gotthold Ephraim Lessing's *Nathan the Wise* and
James Clarence Mangan's *The Three Rings*
Arda ARIKAN 177
- "The Greatest Empresse of the East": Hurrem Sultan in English Restoration Drama
İşıl ŞAHİN GÜLTER 203



CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Research Articles / Araştırma Makaleleri

- Edward Bond'un *Sandalye Oyunları*'nda İktidar
Power in Edward Bond's *The Chair Plays*
Cüneyt ÖZATA, Ahmet Gökhan BİÇER 229
- B-M. Koltès'in *Tabataba* Oyununun Dramatik Yöntemle İletişimsel Açından İncelenmesi
Examination of B-M. Koltès' Play *Tabataba* in Communicative Perspective Using Dramatic Method
Tülünay DALAK 255
- Polysemie und Dichotomie der Brücke in Ödön von Horváth's *Hin und her*
Polysemy and Dichotomy of the Bridge in Ödön von Horváth's *Hin und her*
Sonja NOVAK 289
- Sözceleme Kuramı Çerçevesinde "Biz" Adılının İncelenmesi
Investigation of the Pronoun "We" within the Framework of Enunciation Theory
Esra GÜVEN, Ayşe EZİLER KIRAN 309
- Çeviri Odaklı Transdisipliner Pratikler: Organizmalardan Artırılmış Veri ve Çeviri Heykellerine
Translation-Oriented Transdisciplinary Practices: From Organisms to Augmented Data and
Translation Sculptures
Emine BOĞENÇ DEMİREL, Zeynep GÖRGÜLER 329
- The Lady of the House of Love* (Angela Carter) Başlıklı Öykünün Çevirisinde Metinlerarası
Aktarım Teknikleriyle Alımlama Bağlamının İncelenmesi
An Analysis of Context of Reception with Intertextual Transfer Techniques in the Translation of
the Short Story Titled *The Lady of the House of Love* (Angela Carter)
Aleks MATOSOĞLU, Arsun URAS YILMAZ 349
- Fransa'daki Üniversite Öğrencilerinin Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenme Nedenleri
Reasons for University Students in France to Learn Turkish as a Foreign Language
Fatih GÜNER, Erdoğan KARTAL 371
- Fransızcadan Türkçeye Çeviride İlgî Eyleminin Dolaylı Yollarla Çevirisi
Translation of French Copula into Turkish by Oblique Strategies
Yusuf POLAT, Bayram KÖSE 395
- A Jungian & Nietzschean Approach to Todd Phillips' *Joker*
Todd Phillips'in *Joker* Filmine Jungcu ve Nietzscheci bir Yaklaşım
Cenk TAN 423



CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Book Review / Kitap Değerlendirme

Stevenson, G. (2020). *Anti-Humanism in the Counterculture*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan. 223 pages. (ISBN 978-3-030-47759-2)

Wayne E. ARNOLD 445

Eco, U., (2019). *Devlerin Omuzlarında (Milano Dersleri)*. (Eren Yücesan Cendey, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap. 390 sayfa. ISBN: 978-605-09-6046-4

Süleyman YİĞİT 453

Scheffel, M. & Martinez, M. (2020). *Anlatım Teorisine Giriş* (Almancadan Çeviren: Arif Ünal). İstanbul: Runik Kitap. 271 sayfa. ISBN: 978-605-06194-6-1

Fatih EKİCİ 465



The Shattering Symmetries between the Imaginary and the Symbolic in Carter's *The Magic Toyshop*

Nurten BİRLİK¹ 



¹Prof. Dr., Middle East Technical University, Faculty of Education, Department of Foreign Language Education, Ankara, Turkey

ORCID: N.B. 0000-0002-4544-9595

Corresponding author:

Nurten BİRLİK,
Middle East Technical University, Faculty of Education, Department of Foreign Language Education, Ankara, Turkey
E-mail: nbirlik@metu.edu.tr

Submitted: 12.12.2020

Revision Requested: 15.02.2021

Last Revision Received: 03.03.2021

Accepted: 06.04.2021

Citation: Birlik, N. (2021). The shattering symmetries between the imaginary and the symbolic in Carter's *The Magic Toyshop*. *Litera*, 31(1), 1-17.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-839744>

ABSTRACT

The Magic Toyshop tells the story of three siblings (Melanie, Jonathan and Victoria) and what they go through in Uncle Philip's house, where they find themselves in a totally different psychic space which is characterised by the resonances of the imaginary and in which images function differently. Among these images, animal imagery is central to Melanie's depiction of both the inhabitants of the house and the house itself. Through its emphasis on the images, along with the hard facts of life, the novel gives expression to the psychodynamics and the evolution (or lack of it) of the characters, and offers a context which attracts attention to the difference between the symbolic and the imaginary; also between the symbolic and the social, in Lacanian terms. Due to their foregrounded awareness of the imaginary dimension of material reality and Melanie's role in transposing Finn to a union in which the symbolic codes prevail, the ending of the novel implies that rather than the traditional hierarchy of the patriarchal discourse, there will be another kind of relationship between Finn and Melanie. This essay aims to bring up a new hermeneutical frame about the novel through the discussion of the significance of their move from the symbolic to the imaginary, how they relate to material reality through images in Philip's house, and how Melanie (with Finn) moves back to the symbolic, against the background of Lacanian ideas about the three registers, the logic of the signifiers, the imaginary father and 'object little a'.

Keywords: Angela Carter, *The Magic Toyshop*, Lacan, literature, psychoanalysis



Preamble

Carter's *The Magic Toyshop* embodies two different psychic spaces, one is located in the symbolic, is given in the early pages of the novel and is characterised by intersubjectivity (which comes into being after the subject's entry into language) and the other is located in Uncle Philip's house, or as I claim, in the imaginary register, which is characterised by intrasubjectivity (which is the dimension of the identificatory processes before internalising the logic of the signifiers or linguistic castration). After the siblings arrive in London, Uncle Philip imprisons them in his house which becomes the whole universe to them. However, in this house rather than the logic of the signifiers, the logic of the images prevails and in the course of the events Melanie is exposed to an uncanny realm where images and signifiers are employed differently and where different identificatory relations (from the ones in the symbolic) dominate. It is because of this emphasis put on the imaginary register that the novel demands a Lacanian reading: Lacanian epistemology leads to a new hermeneutical reception of the novel due to its potential to account for the imaginary register. In this essay I seek to bring up a new psychoanalytical hermeneutical frame regarding the images and their implications in the novel consulting Lacanian ideas on the three registers, 'object little a', the logic of the signifiers, and the imaginary father as my conceptual backcloth. Among the images that invade Uncle Philip's house, animal imagery is the recurring element, therefore, for the sake of argumentative coherence, I will seek to explore how the characters relate to material reality in the imaginary register through the animal imagery in the novel.

Along with the hard facts of life, *The Magic Toyshop* gives expression to the psychodynamics and its evolution in characters, therefore, a chronological account of the narrative is significant to trace their evolution (or lack of it). Right in the beginning of the novel, we are told that the siblings' father is a famous writer and their parents are on a lecture tour in America. From the details about the house and the kind of life they lead, we infer that this is a well-to-do family whose living standards are fairly above the average. However, they receive a telegram informing them of a plane crash and their parents' death. After the death of their parents, from their previous position as the functioning members of the mainstream culture, these siblings move towards the margins in South London, to Uncle Philip's house, which accommodates Uncle Philip, his wife Margaret and her two brothers, Finn and Francie. Melanie likens their train journey to "a kind of purgatory, a waiting time, between the known and completed past

and the unguessable future which had not yet begun" (Carter, 1996, p. 32). Later on, we realise that this train journey was also like a Dantesque antechamber to their forthcoming hellish life in South London, a kind of a fall from grace, a fall from the heavenly world of their f/Father to the hellish world of Uncle Philip/ the imaginary Father. They will fall from their social segment and through their fall, the narrative will offer us a re-writing of the biblical fall in both social and psychic terms. Later on in the novel, when Melanie looks back on her past, it seems tenuous and insubstantial to her. She likens their fall to that of Eve: "Eve must have felt like this on the way east out of Eden ... And it was Eve's fault" (Carter, 1996, p. 94). She likens their previous life to "a Pre-Raphaelite painting" which is gone but much missed (Carter, 1996, p. 53). This journey and its depiction as a fall lends itself for a Lacanian reading as this journey implies that Melanie (with Finn) will try to go back to the time before the fall and undo what this fall has cost her. In fact, the novel can be taken as fictionalisation of Melanie's disconnection from the symbolic, her fall into the imaginary register dominated by Uncle Phillip and return to the symbolic space. The essay keeps silent about the other siblings Victoria and Jonathan, due to lack of ample evidence as one is too young to speak and the other is not given voice and kept at the background of the events in the novel.

In Uncle Philip's big house, whose first floor serves as the toyshop, they also live and make toys. It is the whole world to them. They have only the basic of everything in their life, in both physical and emotional terms: "There was no television set, no record player, not even a radio" (Carter, 1996, p. 90). The question posed by Melanie is, how can she go back to her previous life and relations, which were part of the mainstream culture, in the future as long as she continues to live in this house, which is characterised by Uncle Philip's irrational oppression and the Jowles' incestuous transgressions? Her father's discourse (that is, the way he represented the symbolic at home and his capacity to be a metonymic extension of the paternal metaphor), which was located in the mainstream culture, was where Melanie located herself in the beginning but after encountering Uncle Philip's oppression and Finn's attraction to her, she finds herself in the unconventional discourse of the house, first as an observer then gradually as a participant. She is determined to "make herself at home somehow" despite all the poverty and lack of comfort in this house (Carter, 1996, p. 58). Still, she likens this house to Bluebeard's Castle due to the uncanny elements it embodies (Carter, 1996, p. 82).

Palmer aptly states that the novel is a reworking of three texts, "the biblical story of the Garden of Eden, E.T.A. Hoffmann's tale *The Sandman* and Freud's account of the

psychic structures relating to the family unit..." (1987, p. 183). With their arrival in Uncle Philip's house, the siblings are exposed to the imaginary space which involves the resonances of the second and third texts in Palmer's statement in which characters' psychodynamics dominates the narrative. This essay takes Palmer's categorisation as its departure point and, as stated above, explores the novel taking the Lacanian theory as its conceptual backcloth and discusses that the siblings move from the world of their father who functioned as a metonymic extension of the Law to the world of Uncle Philip who is unable to position himself in the symbolic though he has a position in the social world. This essay also underlines that the novel offers a context which attracts attention to the difference between the symbolic and the social in Lacanian terms.

The Mirror and the Apple Tree

Among the three siblings, Melanie's vantage point is central to the narrative and the readers can penetrate into the novel mostly through her account of the things and the narrative time. A small scene in the beginning represents the schematic pattern of the whole novel in a nutshell as in this scene Melanie is located first in her father's house (which is dominated by the Law/ the Father's discourse and where the biological father can function as the metonymic extension of the paternal metaphor), then moves outside into open nature which we can take as regression to the pre-symbolic, and then comes back into the house after being traumatised. This schematic pattern will be fictionalised in the forthcoming pages of the novel through a wider lens. Although Melanie's fall is given through its Christian resonances, it also makes sense if we take it as a (metaphorical) regression and contributes to the argumentative texture of our interpretation.

In the early pages of the novel, Melanie, who is fifteen, is depicted as someone who is growing into sexual maturity and examines herself in the mirror by paying particular attention to her body, exploring it with a sensuously metaphorical language. In front of the mirror, she imagines herself in different forms as the object of desire and "sees herself through [her father's] eyes"; there is also "a wonderfully self-absorbed auto-eroticism" (Gamble, 1997, p. 69). The fact that she is undergoing sexual awakening is implied as follows: "After she read *Lady Chatterley's Lover*, she secretly picked forget-me-nots and stuck them in her pubic hair" (Carter, 1996, p. 2). This particular novel by D. H. Lawrence was censored in Britain for a long time for its 'obscene' scenes and the 'immoral' implications it bore about the heroine, who 'stooped' to infatuation with a man below her social status. Such implications about different forms of transgression

prepare the ground for the forthcoming transgressions in Melanie's life, in both sensuous and social terms, as her later fall into the imaginary register of Uncle Philip's house implies transgression of the symbolic norms or the Law. The text underlines another detail about her: "She had a well-developed sense of guilt, that summer" (Carter, 1996, p. 5), a detail that hints at her changing position in the symbolic regarding her ego ideal identification. One night she could not sleep and "the red, swollen moon winked in the apple tree" (Carter, 1996, p. 9). Here the presence of the moon and the apple tree are significant in terms of her sensuous awakening as the moon is associated with woman, irrationality, the body, the dark side of life, instability, the repressed or the return of the repressed in dichotomous logic, and occupies the opposite leg of binarism against the sun, which is associated with man, rationality, mind, God, light, stability in the phallogocentric discourse. Likewise, the apple tree is associated with carnal desire, which caused the good to fall from grace. She depicts the apple tree in a new light: "But this fruit, tonight, when she was so scared, seemed sinister poison apples, as if even her playmate tree had turned against her and there was no comfort in it" (Carter, 1996, p. 20). Despite the implicit awareness regarding the carnal desire, Melanie cannot venture too far from the discourse of the f/Father: "She kept as close to the house as she could, ... the house was some protection. Her blood throbbed in her ears; the noise it made could have been the raucous breathing of the monsters around her" (Carter, 1996, p. 19). She manages to get into the house with difficulty, destroying her mother's dress. While she was climbing the tree, she:

hung in agony by her hands, strung up between earth and heaven, kicking blindly for a safe, solid thing in a world of all shifting leaves and shadows. Apples tumbled continually as she moved, and the waning moon blinked between leaves that thrust leathery hands spitefully into her eyes and into her gasping mouth. (Carter, 1996, pp. 21-22)

The situation of being "between earth and heaven," "in agony" looking for a secure ground in a world of "shifting leaves and shadows" (or flying signifiers in Lacanian terms) is one of the main themes in the novel. It might be taken as the intersection of the imaginary and the symbolic, as in this analogy the earth represents the empirical reality and heaven might be taken as the social reality/culture after the earth is incorporated into the symbolic. Climbing the tree (which has phallic significance) can be interpreted as an attempt to be positioned in the symbolic letting the master signifier organise her flying signifiers.

Wyatt takes the opening pages of the novel as a “prolonged mirror stage,” and Melanie “not as an agent but as an object of gaze” (2000, p. 71). Peach takes Melanie’s scene in front of the mirror as a replay of the subject’s relation with the imago (2009, p. 72). In a similar line of thinking, I take it as Melanie’s disconnection from her parents’ imaginary significance. Destroying their pictures and cracking the mirror, too, might be taken at both a literal and a metaphorical level. Her parents become dead to her with their imaginary implications. This is a very significant loss as, in a Lacanian frame of thinking, the subject constitutes himself/herself through identificatory confusion in reference to others, in a language specific context, and this fundamental misrecognition is the core of subjectivity. This identificatory confusion in the imaginary is constituted by *imagos*, which are unconscious images that determine how the subject apprehends other people in the symbolic register, as these *imagos* become the subject’s structuring projections (Lacan, 2006, p. 2). This scene can be taken as an expression of Melanie’s disconnection from her mother and what she represents in the imaginary psychic space of home. She will not feel relieved until she finds a new *imago* in Finn in her new life in Uncle Philip’s house.

Uncle Philip’s House

Uncle Philip is indifferent to their arrival and does not give them a warm welcome. In fact, he ignores Melanie in their first encounter, instead, beats Finn for being late for three minutes (Carter, 1996, p. 69). He is a big and frightening figure for Melanie: “Blocking the head of the stairway on the kitchen landing was the immense, overwhelming figure of a man” (Carter, 1996, p. 69). The following quotation from the text consolidates Melanie’s earlier impressions:

Uncle Philip never talked to his wife except to bark brusque commands. He gave her a necklace that choked her. He beat her younger brother. He chilled the air through which he moved. His towering, blank-eyed presence at the head of the table drew the savour from the good food she cooked. He suppressed the idea of laughter. (Carter, 1996, p. 124)

Along with Uncle Philip there are three siblings in the house, Margaret, Fin and France. Margaret is married to Uncle Philip and her brothers help them in running the toyshop. Unlike Uncle Philip, Aunt Margaret welcomes them wholeheartedly. Victoria seems to become the longed for baby for her. She treats them with a “naked, maternal

expression" which is, for Melanie, "both embarrassing and touching" (Carter, 1996, p. 48). Hers is maternal love untainted by the symbolic elements; moreover, she gives expression to it by non-linguistic means such as touch and look, which are extra-symbolic ways of achieving intrasubjectivity. The way she is depicted employs surrealistic elements:

Then she kissed Melanie... taking her in a stiff, Dutch-doll embrace; her arms were two hinged sticks, her mouth cool, dry and papery, her kiss inhibited, tight-lipped but somehow desperate, making an anguished plea for affection. She darted off straight after that, leaving Melanie fingering her cheek in surprise. (Carter, 1996, pp. 48-49)

These surrealistic elements underlined in Aunt Margaret's way of relating herself to them resonate the uncanny for Melanie, something which is repressed but deeply familiar to her. Her "plea for affection" and extra-non-symbolic ways of achieving intrasubjectivity with them contribute to Margaret's image as the slightly remembered motherly intimacy.

These people are in shabby clothes, dirty and smelly: "A ferocious, unwashed, animal reek came from them both; in addition, Finn stank of paint and turps on top of the poverty-stricken, slum smell. And Francie's collar, she saw, was rimmed with dirt and his neck was filthy" (Carter, 1996, p. 36). This detail about their bodily hygiene is the first indication of a fall for Melanie as it foreshadows their fall into the world of images, auditory or olfactory, from the world of language, and also of a fall into a lower social level as foreshadowed by the reference to *Lady Chatterley's Lover*. This reference to hygiene is a recurring element in the course of the novel. Using animal imagery while depicting these people is another recurring element. Due to the implications of these images and their potential as an alternative way of communication and relating to the material reality, the journey of the siblings seems to be one from the humanised to the pre-humanised (or from acculturation, the logic of the signifiers to pre-acculturation, the pre-linguistic) in Lacanian terms. Aunt Margaret is likened to birds: "Aunt Margaret was bird like herself, in her hither-and-thither movements and a certain gesture she had of nodding her head like a sparrow picking up crumbs. A black bird with a red crest and no song to sing" (Carter, 1996, p. 42). Finn is likened to a satyr by Melanie (Carter, 1996, p. 54). Elsewhere he is likened to a goat:

Finn padded with a squishy noise on his bare and filthy feet. And, his toe-nails were long and curved, like the horns of a goat, reminding Melanie of the cloven hooves she thought he might have had. His toe-nails looked as if a knife would blunt on them and could not have been cut for months, possibly years. (Carter, 1996, p. 64)

In the park, Finn "was grinning like Pan in a wood" (Carter, 1996, p. 105). All these words, satyr, goat and Pan (which are reminiscent of the pre-Christian times) have similar connotations; carnal desire or flowing passions. Their marginal status is emphasised each time they are referred to as "the red people." The colour red being the colour of passion adds up to the other implications attached to them. Through these implications, they are affiliated with the repressed of the communal culture, or the flowing and unregulated passions of pre-acculturation.

Likewise, the shop is full of anthropomorphic toys (Carter, 1996, p. 92). The fact that these puppets are mostly inspired by mythological legends and figures enriches their connotations and metaphorical implications. Very suitably, the most valuable set for Uncle Philip was Noah's Ark, which was a masterpiece according to Melanie. The characters on it are modelled after the household members. In such a context, it comes as no surprise that the boat is one of the important metaphors in the novel. It symbolises many things at once: their isolation, their closeness to the origins of human life, the margins of the symbolic, limbo situation etc. We can even say that it symbolises Uncle Philip's house and the household. In such a context, we are not amazed when Melanie likens Uncle Philip to the Beast of the Apocalypse. In such a context, "humans, animals and toys inhabit the same dimension in this text" (Sage, 2007, p. 15). This "same dimension" where animals assume psychic implications or are used to objectify psychic dynamics of the people living in the house implies blurring of the boundaries between the human and the pre-human, castration and pre-castration, acculturation and pre-acculturation. This merging is at the same time fictionalisation of the Lacanian imaginary register that involves the intrasubjectivity in the house.

Interestingly enough, the animal image that is associated with Melanie is picked from Christian times, the f/Father's culture, not from the pagan background unlike the depiction of the other characters. She sleeps with Edward Bear, which is one of the few things Melanie brings to London. She cannot do without it as she "had lived with Edward Bear for ten years" (Carter, 1996, p. 44). This bear, another magic toy and a symbol of

masculine energy, giving her a sense of safety to hold on to life, can be taken as an upholstery button/ *point de capiton* through which “the signifier stops the otherwise endless movement of the signification” (Lacan, 2006, p. 303). They are points at which ‘signified and signifier are knotted together’ (Lacan, 1993, p. 268). The subject should have a certain amount of upholstery buttons: ‘when they are not established, or when they give way’ the result is PSYCHOSIS (Lacan, 1993, pp. 268–9). Edward Bear is Melanie’s upholstery button to achieve her psychic coherence, that is, it is through Edward Bear that Melanie manages to stabilise the fragments in her life. However, the fact that this toy bears cultural resonances related to the paternal metaphor makes her toy different from the others (mostly from the pre-Christian times) that are made in Uncle Philip’s house. In other words, while Uncle Philip’s toys bear imaginary resonances Melanie’s toy bears symbolic resonances.

Uncle Philip as the Imaginary Father

Uncle Philip’s house is located on a busy street in South London but, at the same time, it is cut off from the outside world as the members of this large household establish contact with the outside world only in matters of trade. Interestingly enough, the customers have to tolerate Uncle Philip’s whims as he does not care much about the financial gain from his puppets. He is “his own master” and he “doesn’t want people he despises buying his gear for conversation pieces” (Carter, 1996, p. 95). Philip does not give household members any money and does not take checks as “they’re unnatural” (Carter, 1996, p. 137).

The first warning Melanie gets about Uncle Philip’s ways is, he does not allow women in trousers to come into his premises, even to his shop. Finn warns Melanie on her first day when she is in her trousers (Carter, 1996, p. 62). This tells us something about his oppressive attitude if we look at the traditional connotations of trousers: masculine energy, maleness and power. When he sees a pair of trousers on a woman, his reaction implies resistance to the combination of femininity and masculine energy, and he takes this combination (which is a familiar but unacceptable behavioural pattern to him) as a challenge to himself. Another detail about Uncle Philip is, he is not in good terms with words: It is stated in the text: “Uncle Philip loved silence” (Carter, 1996, p. 90).

Uncle Philip terrorises them and does not hesitate to beat Finn harshly if he thinks necessary. He is a bully, who does not let them acknowledge other authority figures

but who cannot command respect from others for his authority. He is like the Lacanian imaginary father who threatens to castrate his children by creating an extreme form of anxiety in them, yet doesn't promise any relief in any social positioning and who forbids any kind of social contact with significant others. For Lacan, intersubjectivity undercuts the traditional distinction between the inner and the outer, the subject and the symbolic as he emphasises that the subject holds a transferential relationship to significant others and the symbolic s/he is born into. Uncle Philip seeks to annihilate this intersubjective space to be achieved outside his house and he wants to be the absolute authority in their world but, in this process, he traumatises them. In order to cope with the sense of Lack caused by the symbolic castration, the subject needs to identify with the operative master signifier or the signifiers revolving around it, and believe itself to be self-identical (1991, pp. 177-178). This identification and gratification gives the subject a sense of unity and recognition which is essential for an awareness of an ego ideal. This is to say, the subject can position itself in culture due to this correlation between himself/herself and the organising elements in the symbolic (2006, pp. 95-97, pp. 229-231). However, the household members are trapped in a universe of castration anxiety, which annuls the narcissistic gratification to be achieved with ideal ego or ego ideal identifications and other forms of gratification, which ensue in the aftermath of the Oedipal resolution. Therefore, the household members are like the children who are doomed to live in castration anxiety forever being unable to benefit from other compensating mechanisms like symbolic gratification. This is a hellish situation, in Lacanian terms, where any form of relief/gratification is denied to them, or a Limbo situation in psychic terms where the subject is stuck somewhere at the intersection of the imaginary and the symbolic, and where none of them can function properly. In this oppressive world of Uncle Philip's, they are expected to make and sell toys, artefacts of imagination. Interestingly enough, Victoria, who can barely speak, is not allowed to play with any one of these toys. That is, even Victoria is not allowed to enjoy gratification. Due to all these details, we fall under the illusion that Uncle Philip enjoys endless narcissistic omnipotence but cripples (or he thinks that he can cripple) the ego identifications of the others. However, the following pages reveal that this is an illusion.

Among the Irish siblings, Finn can dance and paint very well. He paints Uncle Philip's puppets, toys and scenery. He is both frightened of and admires Uncle Philip: "He is a master' said Finn. 'There is no one like him, for art or craft. He's a genius in his own way and he knows it" (Carter, 1996, p. 64). Uncle Philip is an idol for him: "You see, the puppet theatre is his heart's darling, in a manner of speaking. Or obsession, rather. You should

see the scenes he puts on! And sometimes he lets me pull the strings. That's a great day for me.' His voice curled ironically at the edges" (Carter, 1996, pp. 67-68). Due to these remarks, we can understand Linden Peach when he says that in some sections of the novel the line between Finn and Uncle Philip blurs (2009, p. 70). Armitage too suggests that Uncle Philip's authority rather than being eliminated is perpetuated by Finn (2000, p. 200). He seems to be a metonymic extension of or the ideal son for Uncle Philip in the earlier pages of the novel but this affiliation changes after he is attracted to Melanie, and Uncle Philip transfers his attention to Jonathon. Finn moves from an identificatory process with Uncle Philip to another psychic space where he gradually falls in love with Melanie.

As in the portrayal of the other characters, Uncle Philip too is given through animal imagery. In his Christmas puppet show, he directs the play "Leda and the Swan" whose script is written by himself. Leda and the Swan are acted in the play by Melanie and Finn, respectively.

Within a psychoanalytical frame of thinking, due to his absolute oppression and keeping gratification of all forms within his monopoly, I argue that Philip objectifies the Freudian Primordial Father in him in his puppet shows. Freud talks about the Primordial Father in *Moses and Monotheism* and *Totem and Taboo**. This Primordial Father (whom sometimes Lacan refers to as obscene Father enjoyment) enjoyed limitless freedom and the members of the horde obeyed his dictates either out of habit or fear. As Freud says:

The strong male was the master and father of the whole horde, unlimited in his power, which he used brutally. All females were his property, the wives and daughters in his own horde as well as perhaps also those stolen from other hordes. The fate of the sons was a hard one; if they excited the father's jealousy they were killed or castrated or driven out. (1939, p. 102)

The sons killed the father but after the killing they were overwhelmed by guilt and established the totemic system. This is also the transition from the father to the Father in human culture: before the Name of the Father in fact, "there was no father, there

* What Lacan says about the Primordial Father might be of interest at this point of the argument: "[t]he important feature of *Totem and Taboo* is that it is a myth, and, as has been said, perhaps the only myth the modern age was capable of. And Freud created it" (1992, p. 176).

were all sorts of other things. If Freud wrote *Totem and Taboo*, it was because he thought he could glimpse what there was, but before the term father was instituted in the register historically there was certainly no father" (Lacan, 1993, p. 306). Like the Primordial Father, Uncle Philip is the omnipotent power in this process, the director, playwright, creator of the puppets, writer of the instructions to be followed by Finn and Melanie. He wants them to rehearse the play somewhere private, Finn realises that Uncle Philip prepares a context in which he will rape Melanie but he does not fall into Uncle Philip's trap. This intrigue by Uncle Philip suggests that this play has psychodynamic resonances for him. The fact that Melanie is his sister's daughter implies that he is acting out his incestuous impulses through Finn (his metonymic extension) on his sister through Melanie (his sister's metonymic extension). Then, the swan is a part object/'object little a' for Uncle Philip to regain the lost precious object, to evade language, to get back to the real. This can be explained in a Lacanian context as follows:

To enter language is to be severed from what Lacan calls the 'real', that inaccessible realm which is always beyond the reach of signification, always outside the symbolic order. In particular, we are severed from the mother's body: after the Oedipus crisis, we will never again be able to attain this precious object even though we will spend all our lives hunting for it. We have to make do instead with a substitute object, what Lacan calls the 'object little a', with which we try vainly to plug the gap at the very centre of our being. (Eagleton, 1983, pp. 145-6)

Jean Wyatt takes this play as a re-enactment of the Oedipal stage: The play "fulfils the function of the oedipal stage" that is, it "organises Melanie's sexuality to accord with her gender role" (2000, p. 65). Wyatt looks at the interaction between Philip and Melanie within the frame of father-daughter relations as it dramatises the "daughter's oedipal crisis in a way that heightens the power dimensions of father-daughter relations." She argues that in the novel Carter reveals female acculturation into patriarchy in which "woman's subjectivity is erased as she is inserted into the patriarchal order. As the exaggerated conventionality of his patriarchal traits suggests, Philip's puppet workshop represents more than a family business: it doubles as a cultural site where the myths that sustain patriarchy are fabricated" (2000, p. 67). Wyatt takes Philip as the extension of the linguistically castrating Father. In a similar line of thinking, Gamble (1997, p. 71) says that, "Uncle Philip is patriarchy incarnate, less a character than barely embodied principle." Peach looks at the interaction between Melanie and Uncle Philip within the

Kleinian frame of object relations and takes Uncle Philip as the negative imago (2009, p. 71). However, like other critics, she takes Uncle Philip as the intrusion of patriarchy. Likewise, Jouve says that “[t]he trope is a patriarchal power trip” (2007, p. 169). Day says, “Uncle Philip is almost a caricature of the patriarch” turning others into puppets and “[t]he figurative message is that patriarchal power in the world turns people into puppets, deprives them of autonomous life” (1998, pp. 23-24). Sage takes Philip as “a parody-patriarch” (2007, p. 15) and Müller takes him as “the archetypal paterfamilias” (1995, p. 14). Palmer states that, Carter “makes the puppet-master as symbolic of the control exerted by a patriarchal culture on women and the roles available to them” (1987, p. 183). All these interpretations make sense if Uncle Philip is taken as a member of the symbolic. However, a Lacanian vantage point offers another layer of hermeneutics as it distinguishes between the symbolic and the social. Within a Lacanian frame of thinking we cannot locate Uncle Philip in the symbolic because being in the symbolic takes as its founding principle the acknowledgement of the incest taboo. These characters are in the social in London, doing business with others but not in the symbolic which “is precisely what sets limits to any and all utopian efforts to reconfigure and relive kinship relations at some distance from the Oedipal scene” (Butler, 2000, p. 20). In the symbolic the paternal metaphor forestalls the subject’s incestuous desires and the subject renounces the incestuous desire and submits to the paternal metaphor: “The Law of the father is thus the threshold between nature and culture according to which the individual is prohibited from having sexual relations with those ‘named’ as ‘kin’” (Lloyd, 2007, p. 89). One can be a functioning link in the social chain but it does not guarantee that s/he is in the symbolic. At this point it might be helpful to look at what Butler says about the distinction between the symbolic and the social in Lacan when she discusses the conflict between Antigone’s act and norms:

As symbolic, these norms are not precisely social, and in this way Lacan departs from Hegel, we might say, by making a certain idealized notion of kinship into a presupposition of cultural intelligibility. At the same time Lacan continues a certain Hegelian legacy by separating that idealized sphere of kinship, the symbolic, from the sphere of the social. (2000, p. 3)

The incest taboo is the universal Law in the symbolic but it is not acknowledged by Uncle Philip, who is unable to submit to the Law. Uncle Philip’s inability to castrate the siblings (to disconnect them from the imaginary register and the motherly space) despite his terrorising attitude deserves attention. We can say that in the play “Leda

and the Swan" as he acts out a dramatic version of this incestuous transgression, he establishes the imaginary fusion with the other, in the symbolic. That is, he recreates the imaginary identificatory processes in the symbolic. However, he is a businessman in a patriarchal social space too. It is due to this discrepancy that the novel works as a complimentary afterthought to the previous feminist readings. Uncle Philip is far from representing the patriarch, just the opposite, like the Freudian Primordial Father he is the one who himself cannot submit himself to the Law. Then there is no way for him to be in the symbolic. Another point that supports this argument is the above mentioned image of him as the imaginary father who keeps the infant in castration anxiety but who is unable to disconnect him/her from the motherly space by leading him/her to linguistic castration and symbolic identificatory processes. The later pages of the novel reveal that there is another case of incestuous intercourse going on between Margaret and Francie. Finn is a witness to this and has no objection. In this imaginary register, they engage in a Dionysian ritualistic process by both making music and dancing and, very suitably, they are likened to goats, which imply carnal desire. When Finn falls in love with Melanie, he proves willing to disconnect himself from the imaginary register of this incestuous intercourse and relate to the coordinates of the symbolic. Then it is not Uncle Philip but Melanie who castrates Finn. In other words, by leading Finn to heteronormativity to be achieved in the symbolic Melanie transposes him from one space of psychodynamics to another space that is located in the symbolic.

The Ending of the Novel as an Act and Geometry of Equality

After seeing Melanie being "raped" by the swan, Finn paints a picture, which becomes an objectification of his unconscious material. In the painting:

Uncle Philip was laid out on a charcoal grill like a barbecued pork chop. He was naked, gross and abhorrent.... His white hair was budding in tiny flames. Beside him stood a devil in red tights with horns and a forked tail. He held a pair of red hot tongs in his hands with which he was tweaking Uncle Philip's testicles.... His mouth was a black, screaming hole from which issued a banner with the words: 'Forgive me!' the devil had Finn's former, grinning face. (Carter, 1996, p. 154)

Finn's act reminds us of the Freudian Primordial Father again. Only when he is killed by his sons, he is acknowledged as in the case of the Father. In Finn's case, only after

Finn destroys the swan, the metonymic extension of Uncle Philip, can Finn liberate himself from Uncle Philip's image as the Primordial Father. Finn's act can be taken as an attempt at meaning and the logic of the signifiers or language in Lacanian terms. In language,

The subject attaches significance, it 'anchors itself' to certain signifiers; these signifiers, like upholstery buttons, pin down the floating mass of signification, by attaching it to the system of signifiers. If they fail, the correspondence is no longer achieved, words no longer carry meaning and communication, or inter-subjectivity fails. (Sarup, 1992, p. 108)

This level of reading impels us to reread the ending of the novel in which Uncle Philip sets the house on fire after he discovers the incestuous intercourse between Margaret and Francie, returning unexpectedly from a business trip. Only Melanie and Finn manage to escape the fire which they watch from afar. It is interesting that the novel does not end on a pessimistic note. This lack of a sense of catastrophe in the ending implies that the death of the other characters might also be taken on a metaphorical level. Finn and Melanie are now positioned in the symbolic register leaving the imaginary hell of Uncle Philip behind.

With such an ending, Armitt says that Melanie runs "from the arms of one father figure into the arms of another" and "[a]ll evidence points towards Melanie's life with Finn following the same patterns as the other transactions. Finn and Philip do not just share a phonetic similarity of names, they also share a fascination with women as spectacular commodity" (2000, p. 206). Likewise, Palmer takes the ending of the novel as "a symptom of the continuing power of patriarchy" (1987, p. 187). However, these critics seem to disregard the point that Melanie is more empowered in this symptom. It is Melanie who is familiar with this new space in which she will be guiding Finn on an equal footing. In fact, Melanie can be more than equal in this relationship, being there in the symbolic earlier, she has the potential to play the upper hand. That is, rather than the traditional hierarchy, there will be another kind of relationship between them. We might take this as Carter's response on a feminist ground. In this relationship Melanie will assert her agency without being oppressed by Finn. This is an alternative that goes beyond the dichotomous logic of patriarchy. It also implies transformation through transgression (of the model offered by the patriarchal discourse).

In this ending, as Wyatt states, Melanie reveals “a geometry of equality” (2000, p. 35). By lifting Finn up, she acquires agency. This is an Act, in Žižek’s sense, which “accomplishes what, within the given symbolic universe, appears to be ‘impossible,’ yet it changes the conditions so that it creates retroactively the conditions of its own possibility” (2000, p. 121). An Act “disturbs the symbolic field into which it intervenes not out of nowhere but precisely from the standpoint of this inherent possibility...” (2000, p. 125). That is, Melanie shatters the normative patterns of the patriarchal discourse not from the imaginary by denying the Law (like Uncle Philip, Margaret and Francie) but from within the symbolic by creating a new space of intersubjectivity within the space of the Law.

This kind of an ending bears within itself the risk of being taken as a typical Freudian closure. However, if we look at the narrative implications closely, we should take it as one of the scenes where we hear Lacan most. In his epistemology, Lacan gives the priority to the subject’s submission of itself to the logic of the signifiers/ the Law/ the paternal metaphor, which he calls the linguistic castration. For him this is the nodal point of entry into the symbolic, therefore, he also calls this the humanising moment. In this line of argument, when Melanie prefers to locate herself in a symbiosis with Finn and disconnects herself from the imaginary register of Uncle Philip’s house that denies the taboo of incest but objectifies different forms of it, she actualises what Lacan calls intersubjectivity, that is, she allows for the intrusion of the third element, language, in her relation to the material reality. Interestingly enough, as stated above, Melanie will be the guide for Finn in this journey as she had already been there earlier. We can even go so far to say that the ending acts out a fictionalised version of linguistic castration for Finn with a shifting of perspective as it is Melanie who lifts him up from the imaginary to the symbolic. This is another way of saying that Melanie will function as the metonymic extension of the paternal metaphor, not Finn. This is a far cry from a possible Freudian closure to the novel. In this ending, the question of whether they will be able to exist in the social or not is left unanswered. This might be the reason why, in the aftermath of the ending, the readers go on speculating about the forthcoming phases of their journey.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Armitt, L. (2000). *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. Basingstoke: Macmillan.
- Butler, J. (2000). *Antigone's Claim*. New York: Columbia UP.
- Carter, A. (1996). *The Magic Toyshop*. New York: Penguin.
- Day, A. (1998). *Angela Carter: The Rational Glass*. Manchester, UK: Manchester UP.
- Eagleton, T. (1983). *Literary Theory*. Oxford: Blackwell.
- Freud, S. (1939). *Moses and Monotheism*. (K. Jones, Trans.). New York: Vintage.
- Gamble, S. (1997). *Angela Carter: Writing from the Frontline*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Jouve, N. W. (2007). Mother is a Figure of Speech... In L. Sage (Ed.), *Essays on the Art of Angela Carter Flesh and the Mirror* (pp.151-183). London: Virago.
- Lacan, J. (2006). *Écrits, The First Complete Edition in English*. (B. Fink, Trans.). New York: W.W. Norton.
- .(1991). *Le Séminaire, Livre XVII: L'envers de la psychanalyse* (text established by J.A. Miller). Paris: Seuil.
- . (1993). *The Psychoses: The Seminar of Jacques Lacan Book III*. In J. A. Miller (Ed.). (R. Grigg, Trans.). London: Routledge.
- . J.(1992). *The Seminar of Jacques Lacan Book VII The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. In J.A. Miller (Ed.), (D. Porter, Trans.). New York: W.W. Norton.
- Lloyd, M. (2007). *Judith Butler: From Norms to Politics*. Cambridge: Polity P.
- Müller, A. (1995). *Angela Carter Identity Constructed / Deconstructed*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Palmer, P. (1987). From 'Coded Mannequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight. In S. Roe (Ed.), *Women Reading Women's Writing* (pp.179-205). Brighton: Harvester P.
- Peach, L. (2009). *Angela Carter*. (2nd ed.) Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Sage, L. (2007). Introduction. In L. Sage (Ed.), *Essays on the Art of Angela Carter* (pp.20-42). London: Virago.
- Sarup, M. (1992). *Jacques Lacan*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Wyatt, J. (2000). The Violence of Gendering: Cartesian Images in Angela Carter's *The Magic Toyshop*, *The Passion of New Eve*, and 'Peter and the Wolf'. In A. Easton (Ed.), *Angela Carter* (pp.58-83). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Žižek, S. (2000). Class Struggle or Postmodernism? In E. Laclau, J. Butler and S. Žižek (Eds.), *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*(pp.90-11). London and New York: Verso.



“It’s all the Same What I Eat”: Jane Austen’s Dietary Philosophy

Po-Yu Rick WEI¹ 



¹Assist. Prof., Wenzhou University, School of Foreign Studies, Wenzhou, Zhejiang Province, China

ORCID: PY.R.W. 0000-0003-3615-0943

Corresponding author:

Po-Yu Rick WEI,
Wenzhou University, School of Foreign Studies, Wenzhou, Zhejiang Province, China

E-mail: tmac0101t@gmail.com

Submitted: 26.01.2021

Revision Requested: 03.04.2021

Last Revision Received: 05.04.2021

Accepted: 04.05.2021

Citation: Wei, P.Y.R. (2021). “It’s all the same what I eat”: Jane Austen’s dietary philosophy. *Litera*, 31(1), 19-41. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-868450>

ABSTRACT

Jane Austen’s novels invite various studies from different disciplines, and the eating motif catches critical attention. Furthermore, while cultural study reconstructs eighteenth-century recipes and dining habits, it also reminds readers that the consumption of food in Austen’s novels has literary and philosophical significance. This study examines Austen’s food allusions and eating passages in her novels, and it finds that from *Juvenilia* (1787-1793) to *Persuasion* (1818) Austen gradually develops her dietary philosophy on eating by giving food and food consumption ethical values, arguing that Austen’s treatment of eating and food in her novels corresponds to eighteenth-century philosophical ideas towards eating. The first part of the study focuses on eating and morality. The study examines eighteenth-century English philosophical ideas about eating from John Locke (1632-1704), Anthony Ashley Cooper The Third Earl of Shaftesbury (1671-1713), and David Hume (1711-1776), and it reviews recent studies on Austen’s food plots, emphasizing the importance of food imagery and allusions in the novels. The second part examines Austen’s food jokes in her juvenile writing, finding that in these earlier works she satirizes irrational dietary habits such as excessive eating and drinking. The final part of the study examines food passages and food consumers in her mature, complete novels. Here the suggestion is made that in Austen’s long novels food is given symbolic meaning and that moral significance is attributed to eating manners and food preferences. An analysis of food imagery and consumption in Austen’s works reveals that her preference for plain and modest food corresponds to the teaching of philosophers and moralists of her time and highlights the novelist’s preference for moral and decent characters.

Keywords: Jane Austen, dietary philosophy, eighteenth-century philosophy, eighteenth-century English literature, food consumption



Introduction

Jane Austen is an eighteenth-century novelist known for writing about women, romance, and marriage; however, in her works Austen also deals with motifs from daily life, and a close examination of her surviving correspondence shows that she bases most of her plots on the observation of her world. For example, writing to her brother Francis Austen on 25 September 1813, Jane Austen closely records food prices in the market:

Rostock Market makes one's mouth water, our cheapest Butcher's meat is double the price of theirs;—nothing under 9d all this summer, & I believe upon recollection nothing under 10d,— Bread has sunk & is likely to sink more, which we hope may make Meat sink too. But I have no occasion to think of the price of Bread or of Meat where I am now;—let me shake off vulgar cares & confirm to the happy Indifference of East Kent wealth. (Le Faye, 2014, p. 239-239)

In keeping with her correspondence in general, this letter demonstrates Austen's careful and sensitive observation of the world around her. What makes this letter unique is the rare allusion to the writer's emotion triggered by foodstuff, which "makes one's mouth water." However, almost immediately Austen notices that too much information about the cost of bread and meat can be trivial and bothersome; they are "vulgar cares" after all. The allusion to food in this letter suggests the writer's ambiguous attitude towards food, for Austen is aware of the importance of food and eating, but at the same time, she also senses that too many details might be disturbing. The way Austen talks about food indicates her consistent concern of diet and ethics, as her more positive characters pay less attention to eating and are less obsessed with food.

This study explores Jane Austen's dietary philosophy and treatment of food consumption. By examining allusions to food and eating in her juvenile writings and six complete novels, the study finds that in Austen's early works she makes fun with food, but in her later mature works, Austen explores food's symbolic meaning and gradually develops her ethics of eating. Tracing the allusions of food and eating from *Juvenilia* to *Persuasion*, it is also arguable that Austen's treatment of food corresponds with the development of eighteenth-century philosophy on the topic of food, in which philosophical discussion centers on the consumption of food as a demonstration of

manner, reasoning ability, civilization, and morality. When forming their ideas, contemporary philosophers such as John Locke, Anthony Ashley Cooper The Third Earl of Shaftesbury, and David Hume all talk about the treatment of food as an important medium of human intelligence and virtue. Hub Zwart writes that “whereas ancient dietetics was basically a *private* morality, in recent times the importance of the *social* dimension of food ethics was recognized” (Zwart, 2000, p. 114). This study likewise aims to show how food seasons Austen’s novels both symbolically and morally. An analysis of Austen’s opinions on food in her novels, therefore, reveals the novelist’s dietary ethics that celebrate a plain, decent, and moderate taste.

Food, Morality, Austen

Food consumption provides daily nutrition and pleasure while eating habits and customs indicate the eater’s moral and ethical values. As Stephen Mennell explains in *All Manners of Food*, the notion of applying morality to eating began at least in pre-modern England, where as early as the sixteenth century a plethora of cookery books were published and new cooking techniques were invented (Mennell, 1996, p.83). Together with this advancement in culinary art England witnessed changes in people’s taste, in their ideas towards health, and in the propriety of what and how to eat. Eighteenth-century moralists shared the idea that excessive eating is dangerous and vulgar. Wetenhall Wilkes¹ writes that there is “nothing more brutish than Gluttony, nothing more unmanly than Drunkness” (Wilkes, 1741, p. 81), while Charles Allen² warns his female readers that the luxury of eating is “a despicable selfish vice in men, but in your sex it is beyond expression indelicate and disgusting” (Allen, 1760, p. 39). Similar to contemporary moral lectures, Enlightenment English philosophical meditations emphasize the practice of reason and manner, and as philosophers celebrate the full exploration of men’s intelligent ability as well as the balance between reason and emotion, they also believe that proper food choices and eating habits are beneficial to the development of reasoning ability. John Locke, for example, in *Some Thoughts Concerning Education* (1693) elaborates that children are rational creatures, and reasonable thoughts and talks guarantee their reasoning power. Children in Locke’s opinion “understand [reason] as early as they do language; and, if I mis-observe

1 Wetenhall Wilkes (1706-1751) was an English writer and poet. Most of Wilkes’s works, including *A Letter of a Genteel Advice to a Young Lady*, deal with theology with a conservative attitude.

2 Charles Allen (c.1728-1792) was an English conduct book writer. His *The Polite Lady, or a Course of Female Education* contributes greatly to modern understanding of eighteenth-century female pedagogy and gender.

not, they love to be treated as rational creatures, sooner than is imagined" (Locke, 2017). In order to make children rational creatures, the adults must be reasonable models first, therefore "[t]he reasons that move them, must be obvious, and level to their thoughts, and such as may (if I may so say) be felt, and touched" (Locke, 2017). To Locke, what and how to eat play important roles in the building of men's character, and in *Some Thoughts* he opposes too much drinking and too many meals and celebrates one or two plain meals a day for children. Locke's opinions on dining may contradict the modern idea about nutrition, but as his real concern is education, the ultimate aim of taking plain diets is to cultivate mature individuals. If both men's body and character can be disciplined through eating, *Some Thoughts* is both a parenting manual and a piece of advice to adults. Similarly, Shaftesbury distinguishes men from other creatures by the former's ability to reason. Shaftesbury in *Characteristics of Men, Manners, Opinions* (1711) believes that vulgar people who do not use reason well only "live by their daily search after food and their applications either toward the business of their livelihood or the affairs of their species or kind" (Shaftesbury, 2003, p. 213). Shaftesbury continues to explain that the failure to govern one's appetite indicates immaturity and avarice:

If any one of these creatures be taken out of his natural laborious state and placed amid such a plenty as can profusely administer to all his appetites and wants, it may be observed that, as his circumstances grow thus luxuriant, his temper and passions have the same growth. (Shaftesbury, 2003, p. 213)

Accordingly, Shaftesbury also celebrates a plain, natural dining habit that meets human nature, as the "satisfaction of the natural appetite, in a plain way, are infinitely beyond the indulgences of the most refined and elegant luxury" (Shaftesbury, 2003, p. 220). The pursuit of fancy food and pleasure betray humanity and men's natural sensation: "It is plain that, by urging nature, forcing the appetite and inciting sense, the keenness of the natural sensations is lost" (Shaftesbury, 2003, p. 220). In other words, it is against human nature to pursue too much sensational pleasure.

Empirical philosophers like Locke and Shaftesbury do not oppose human appetite, rather, they recognize the necessity of eating but only encourage a modest dietary satisfaction. An analogous idea of avoiding extremity corresponds to David Hume's teaching in *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748), in which Hume

celebrates neural humanity that balances a philosophical meditation and a vulgar, ignorant attitude:

The most perfect character is supposed to lie between those extremes; retaining an equal ability and taste for books, company, and business; preserving in conversation that discernment and delicacy which arise from polite letters; and in business, that probity and accuracy which are the natural result of a just philosophy. (Hume, 2007, p. 5)

To Hume, a complete and mature individual is the one who develops an easy manner and can apply noble sentiments to all aspects of life. Like Locke and Shaftesbury, Hume approves that being natural is good for men, and the pursuit of the extreme can be dangerous and anti-human. In *An Enquiry Concerning the Principles of Morals* (1751), Hume again holds that appetites are natural, and the passion for food guarantees sensual pleasure:

There are bodily wants or appetites, acknowledged by every one, which necessarily precede all sensual enjoyment, and carry us directly to seek possession of the object. Thus, hunger and thirst have eating and drinking for their end; and from the gratification of these primary appetites arises a pleasure, which may become the object of another species of desire or inclination, that is secondary and interested. (Hume, 1983, p. 92)

Hume equates the desire for food with the pursuit of fame or glory, elevating the basic bodily need to human satisfaction or achievement. Although Hume is a food epicurean, like Locke and Shaftesbury, he also recognizes the importance of human appetite and approves a proper one.³ Enjoying good food is not a crime for Hume, and the important message is that, for eighteenth-century philosophers, the propriety of eating is essential to the development of intellect and reason. As this study will explore later, Austen also applies the idea of moderation to her dietary ethics in her novels.

If eating has a philosophical connection with the development of reason and intellect, it becomes more concerned about human manners. In his influential study,

3 In *The Life of David Hume*, Ernest C. Mossner identifies Hume's fondness for "a large and well-prepared meal, for good drink (claret or port), and for the conviviality that good food and good drink in the proper proportions inspire—the witty anecdote, the spicy story, the friendly raillery, the practical joke" (Mossner, 1980, p. 28).

The Civilizing Process, Norbert Elias argues that human beings share a common belief that particular behaviors indeed arouse unpleasant feelings. To remedy the sense of unpleasantness and the possible causes of such reactions, society as a group voluntarily devises regulations and guidelines as steps toward refined manners. The capability of civilizing themselves, according to Elias, is testified by the invention of etiquette at the table. The complexity of eating indicates one's daily necessities, uniqueness of taste, and social life: "Nothing in table manners is self-evident or the product, as it were, of a 'natural' feeling of delicacy" (Elias, 1994, p. 92). The endowment of moral and social significance to eating enables human beings to distinguish themselves from other living creatures. Massimo Montanari elaborates this idea and suggests that in order to distinguish a civilized society from a barbarian one, three key factors about food are especially emphasized: "conviviality; the kind of food consumed; and the art of cooking and dietary regimens" (Montanari, 1999, p. 69). It is also through new approaches to cooking that human beings fix the uncivilized aspect: "Cooking techniques, seasonings, and ways of combining food and drinks—these were all seen as being opportunities to 'correct' nature" (Montanari, 1999, p. 76). Since the equation of morality with manners is a critical progress of civilization, the civilized society sees itself different from one that is careless to the contents and manners of eating. Paying more attention to how one behaves requires the consideration of one's moral value and conduct. Daniela Romagnoli has explained that it is difficult to imagine "a code of good manners, however superficial it might be, that does not depend, albeit indirectly, on a series of moral choices" (Romagnolia, 1999, p. 328), thus ethics and etiquette see themselves in each other. Morality accompanies good manners, and the historical development of table manners especially marks "the gradual abandonment of both indiscriminate behavior and openly exhibited physicality" (Romagnolia, 1999, p. 332). Eating habits and food choices distinguish human beings from animals, whose animalistic instincts do not guarantee a refined culture, manner, and ethical values. Accordingly, while food is given material and economic values, one's treatment of food and eating determines one's manner, even deportment. Marijke Van der Veen's study shows that the elevation of food from a daily necessity to luxurious products makes people think of food in a new perspective, and "[g]luttony became vulgar, and obesity, from begin a sign of the wealthy and the powerful, was deemed a characteristic of lower classes" (Van der Veen, 2003, p. 413). The establishment of etiquette regarding food consumption is therefore a slow progress of civilization that begins with the revolution of food choices and dining habits. Like any writer sensitive enough to the significance of food and eating, Jane Austen also

applies moral and ethical values to the act of eating and at the same time demonstrates her dietary philosophy.

Critics have established that food and eating play minor but by no means insignificant roles in Austen's novels. Maggie Lane in *Jane Austen and Food*, for example, examines Austen's culinary and dietary motifs from academic perspectives. Introducing eighteenth-century people's dining habits, the preparation of meals, housework, and domestic economy, Lane also argues that food is never innocent in Austen's novels: "[i]t is almost always in dialogue or reported or free indirect speech that a specific food is mentioned" (Lane, 1995, p. xi-xii). Lane holds that in Austen's plots, food highlights one's taste, integrity, and maturity, and food becomes "a symbol to suggest some quality about a person or situation that is all the more profound for not being spelled out" (Lane, 1995, p. 140). Food bespeaks Austen's moral concerns, and it is through the discussion of foodstuff that Austen endows trivial objects with meanings and characters with ethical judgments. The study of Austen's eating passages refuses to take the food imagery and consumption at face value. It points to the fact that food appears in Austen's novels for reasons, holding that foodstuff relates both to one's individual economic and social status as well as personal virtues.

Austen's allusion to food also corresponds with the plot's progression or the novel's moral message. Lisa Hopkins focuses on food in *Emma* (1815) and argues that the consumption and serving of food as gifts signify the heroine's journey to maturity and maternity. Food in *Emma*, as Hopkins identifies, also clarifies social attitudes and financial status (Hopkins, 1998, p. 63). Food bespeaks not only one's background but also one's position within society. Randi Pahlau holds that in *Pride and Prejudice* (1813) Austen's treatment of food resembles her knowledge of Christian hospitality, and in this novel, Austen uses food and eating passages to assess her characters' morality. Pahlau explains that both accepting and offering food in Austen's time have religious meanings since food "has always been irretrievably linked to hospitality, also prominent in scriptural teachings. The gifts of hospitality, such as food, drink, and shelter, are obtained from the natural world of agriculture and animals" (Pahlau, 2019, p. 49). As a result, in *Pride and Prejudice*, Mr. Darcy's family estate Pemberley exhibits ideal Christian hospitality and stewardship, reflecting "the intimacy Adam and Eve experienced before the Fall and are extended to the nonhuman world as well" (Pahlau, 2019, p. 53). Reading the religious significance of food suggests the elevation of material culture and the widening of the novel's interpretation.

Not every critic sees food's underlying meaning in Austen's novels. In *The Food Plot in the Nineteenth-Century British Novel*, Michael Parrish Lee points out an antagonism between the "food plot" and the "marriage plot" in nineteenth-century English novels. Lee proposes that Austen has a preference for marriage over food, and the focus on matrimony makes the food passages only part of the background with little importance. Adopting Malthusian theory concerning population control, sexual desire, and food supply, Lee detects "the possibility of appetite overtaking desire as the driving force of narrative and selfhood" (Lee, 2016, p. 7). Lee also sees a contradiction between sexuality and eating in Austen's novels as well as the novelist's preference for characters with the potential to enter marriage above characters who care about nothing but their appetite:

The marriage plot remains stable so long as meals and eating stay subordinated as background and benign narrative structure and do not in themselves become the focus of interest. Similarly, the characters who people this plot remain psychologically complex only when they continue to participate without interest in the culinary rituals that serve as the most persistent textual remainders of bodily necessity. (Lee, 2016, p. 23)

Accordingly, characters who stay in the food plot are treated as part of the background that provides the main characters with enough space to explore their matrimonial interest. Lee also recognizes that characters obsessed with eating are psychologically flat, even childish, in Austen's novels.⁴ In addition, Austen's food-based characters may endanger the building of romance either by equalizing matrimonial feeling to eating, such as Mrs. Jennings in *Sense and Sensibility* (1811), or by dismissing both eating and marriage as insignificant and unnecessary, such as Mr. Woodhouse in *Emma* (Lee, 2016, p. 39-42). To Lee, Austen is one of the nineteenth-century English authors who consolidates "the Anglophone novelistic social as a field of sexuality with a sexualized model of subjectivity and a sexualized narrative telos" (Lee, 2016, p. 42). In short, Austen makes a clear distinction between eating and romance, and in her novels the obvious indifference to food-based characters indicates the novelist's reluctance to give eating significant meaning.

Lee is correct in seeing that Austen's positive heroes and heroines show less interest in eating; however, to see food as merely an uninteresting or casual throwaway is to

4 The only exception is Fanny Price in *Mansfield Park* because her appetite is decided by reading rather than actual eating (Lee, 2016, p. 35).

underestimate the delicacy of Austen's artistic arrangement. It is also a fallacy to read the marriage plot and food plot as two contradictory ideas because food in effect supports marriage by showing the characters who and what they are. Treating Austen completely as a nineteenth-century novelist further suggests anachronism, since in her novels one reads eighteenth-century, even classical, legacies; she is the product of the Enlightenment after all. The way Austen sees food consumption, as this essay will demonstrate, echoes eighteenth-century philosophers' discussion of dietary ethics. Reading Austen's treatment of food plots along with opinions from Locke, Shaftesbury, and Hume shows that it is not indifference but a decent dietary philosophy that promises Austen's positive characters their ideal marriages. From her earliest writings to her mature works, Austen explores human integrity by the recognition of food's complexity, and she gradually develops a dietary philosophy based on the principles of temperance, moderation, and decency.

The Food Jokes in *Juvenilia*

To young Austen, food is the source of many jokes and sarcasm. In Austen's biography Claire Tomalin points out that since her youth Austen was familiar with jokes about food, such as "drunken quarrels, and characters [who] are found 'dead drunken,' or actually die of drink" (Tomalin, 1999, p. 32). To Austen, food "is funny in itself and by association" (Tomalin, 1999, p. 32) and contributes to her early senses of humor. Tomalin is correct in suggesting that food-related jokes constitute a sarcastic tone in Austen's juvenile writing, as young Austen usually takes a mocking stance to her characters' treatment of food, especially excessive eating and drinking. In "Jack and Alice," the heroine Alice Johnson comes from a family "a little addicted to the Bottle and the Dice" (Austen, 2006, p. 14). We soon learn that this is a sarcastic statement because Alice's father is called "a drunken old Dog" (Austen, 2006, p. 28) and her brother Jack's drinking leads to his early death. Even Alice is often "heated by wine" (Austen, 2006, p. 17) and has "too great a relish for her Claret" (J 20). Alice's drinking problem turns her into a disgrace, and Lady Williams warns her that "when a person is in Liquor, there is no answering for what they may do" (Austen, 2006, p. 21). Lady Williams admits that Alice is a good girl, but "Sobriety is not one of [her virtues]. The whole Family [is] indeed a sad drunken set" (Austen, 2006, p. 26). Young Austen sees drinking problems in a farcical way, and Austen's attitude towards alcohol remains ambiguous due to the absence of a serious accusation against alcoholism. For young Austen, the drinking problem is less a crime than is a blemish of virtue.

Too much drinking is usually paired with gluttony.⁵ Austen in her juvenile writing has noticed the ridiculousness of over-eating, reminding her readers that gluttony violates the ancient Christian doctrine. In the unfinished epistolary novel "Lesley Castle," Miss Charlotte Lutterell's folly is highlighted by her obsession with food. Ignoring the sudden death of her sister's fiancé, Charlotte's primary concern is the food at the wedding: "why what in the name of Heaven will become of all the Victuals! We shall never be able to eat it while it is good. However, we'll call in the Surgeon to help us" (Austen, 2006, p. 146). She and her mother "agreed that the best thing we could do was to begin eating them immediately, and accordingly we ordered up the cold Ham and Fowls, and instantly began our Devouring Plan on them with great Alacrity" (Austen, 2006, p. 147). Charlotte arouses laughter and horror because her reaction to the tragedy is merciless. Gluttony here carries more than the idea of greed and insatiability; it speaks of cruelty as well as the indifference to humanity. The indulgence in food is not escapism but intentional harm to those who suffer. Austen also lampooned romantic characters by starting a philosophical discussion about provisions. Edward in "Love and Freindship" controverts his sister's accusation against his imprudent marriage by suggesting that love conquers all the obstacles. Edward challenges his sister: "[D]ost thou then imagine that there is no other support for an exalted Mind (such as is my Laura's) than the mean and indelicate employment of Eating and Drinking?" (Austen, 2006, p. 111) The sister answers coldly: "None that I know of, so efficacious" (Austen, 2006, p. 111). Here Austen mocks the sentimentalism that celebrates the passionate enthusiasm but belittles the earthly, practical human need, and it also indicates that Austen does not overlook the importance of food, instead, she develops an awareness of food's significance in her early writing stage. Food also embodies hospitality in a traditional sense. In "Evelyn", Mrs. Webb welcomes the stranger Mr. Gower with a substantial feast (Austen, 2006, p. 232), and later the Webbs present Mr. Gower with their house and give him their daughter in marriage. Food here excites benevolence and hospitality, and Mrs. Webb offers Mr. Gower chocolate, a relatively expensive drink in the eighteenth century, which further implies her fortune and generosity. Food therefore responds to specific episodes and characters, playing tiny yet important roles that garnish the plots.

Whether they are discussed sarcastically or seriously, food passages in Austen's juvenile writing serve as a preparation for a deeper discussion of eating manners and

5 Gluttony is considered not necessarily a virtue but at least an exhibition of manliness in eighteenth-century England, and it is only at the turn of the century that the quality of food gains more importance than how much one can devour (Murray, 1998, p.167-169).

food preferences in her mature works, and the similar characters who are obsessed with eating or the unpleasant eating hours will all return as ridicule in Austen's later novels. Food in Austen's juvenile works shows that if Austen has yet to understand food's depth, she at least is aware of its special role in daily lives. Food appears in satirical pieces and at farcical moments; however, besides jokes and humor, Austen also endows food with depth and significance. In her mature and complete novels, Austen characterizes her men and women with the help of food allusions. It is in her long and complete novels that Austen attributes the discussion of food consumption to characters with a sense of morality or vulgar behavior.

Food's Symbolic Meaning

In her earlier complete novels, Austen elaborates the relationship between food and characters, and she begins to explore food's symbolic meaning. In *Pride and Prejudice*, it is to be noticed that food sometimes bespeaks class or cultural differences. Mr. Darcy's wealth reminds other characters of excessive drinking, as can be seen when one young Lucas boy says that if he were as rich as Mr. Darcy: "[he] would keep a pack of foxhounds, and drink a bottle of wine everyday" (Austen, 2007, p. 34). Upon this speech Mrs. Bennet immediately retorts: "Then you would drink a great deal more than you ought..... and if I were to see you at it I should take away your bottle directly" (Austen, 2007, p. 34). The passage humorously portrays lower class people's misconception about rich people because it is an eighteenth-century myth that the privileged class easily abandon themselves to excess drinking and amusement. Austen here is careful enough to perceive the foodstuff's economic status. Austen also knows how to use food's social and cultural meaning to strengthen her plot and character building. In *Pride and Prejudice*, Mr. Bingley talks about the white soup, a French dish that manifests his wealth and rising social status, that he plans to serve at Netherfield ball (Austen, 2007, p. 100). Similarly, Mr. Hurst who "lived only to eat, drink, and play at cards" (Austen, 2007, p. 62) has a special preference for ragout, a fancy French stewed meat that underscores Mr. Hurst's snobbishness and shallowness. As Lane has noticed, white soup and ragout are fashionable and fancy dishes that usually appear at the privileged class's table, and they may imply Austen's patriotism and sarcasm of the pursuit of French taste (Lane, 1995, p. 56; p. 151). Locke in *Some Thoughts* writes that having too much fine food such as ragout may ignite gluttony and improper desires (Locke, 2017), and the mention of ragout by Austen further highlights the delicate relationship among class snobbishness,

economy, and food choice.⁶ Also, by linking a minor but vulgar character to food with French background, Austen very likely shows her political opinion of and her attitude towards French culture.⁷ The way one treats or arranges food further suggests a certain degree of integrity and principle. In Elizabeth's second visit to Pemberley, she is treated with substantial food, including "cold meat, cake, and variety of all the finest fruits in season...and the beautiful pyramids of grapes, nectarines, and peaches" (Austen, 2007, p. 488). The passage shows not only the host's hospitality but also his cautiousness in life. Lane points out the symbolic significance in this passage by saying, "pyramids of fruit are symbolic of the rigid social pyramid which the love between Elizabeth and Mr. Darcy must find the will to topple" (Lane, 1995, p. 146). While Lane's interpretation focuses on the social structure that the romance based on social gap needs to break, the pyramids of fruits can also symbolically suggest the firm and stable affection that Elizabeth and Mr. Darcy will develop. Accordingly, food with specific cultural background constitutes Austen's realism for the plot's details, and food also offers symbolic and multilayered interpretations. Whether it is white soup, ragout, or simple fruits, Austen reasonably incorporates them in the novel and endows them with moral or symbolic meanings.

Food imagery and eating passages are not Austen's casual arrangements, and it is through the specific mentioning of food that Austen enriches the plot and characters. In *Sense and Sensibility*, Austen characterizes Mrs. Jennings as being one of the wealthy and friendly but plain type of people who often use food to express deeper feelings. Expecting Colonel Brandon and Marianne's possible union, Mrs. Jennings shows her relief: "One shoulder of mutton, you know, drives another down. If we *can* but put Willoughby out of her head!" (Austen, 2011, p. 364-366). The proverb "one shoulder of mutton drives another down" means that eating only makes one hungrier, and Mrs. Jennings's comparison of appetite to romance speaks of her practical personality. Lee is right to argue that Mrs. Jennings "regards people's hidden depth as equivalently romantic and gastronomic" (Lee, 2016, p. 41), but the allusion to mutton seasons the plot because it serves as comic relief to Marianne's forgone state and a prediction to

6 There is a tradition for eighteenth-century English intellectuals to use ragout to mock foreign culture and taste. For example, Henry Fielding in *Tom Jones* refers to "ragoo" as "the high *French* and *Italian* Seasoning of Affection and Vice which Courts and Cities afford" (Fielding, 1973, p. 27). Shaftesbury also writes that in order to be fashionable, English cooks "have run into the more savory way of learned ragout and medley" (Shaftesbury, 2003, p. 386).

7 Warren Roberts in *Jane Austen and French Revolution* holds that due to the horror of the French Revolution, as well as her identification with Burkean philosophy and Toryism, Austen may experience Francophobia due to French Revolution and Napoleon Wars (Roberts, 1995, p. 46).

her future. Talking about food all the time, Mrs. Jennings, who stays in the food plot, in effect encourages the advance of the marriage plot and differentiates herself from marriage plot characters, making the readers sympathize with marital-based characters. The proverb about the shoulder of mutton proves that Austen knows the cultural meaning of food as well as the effect that the mention of food will achieve. Even though Austen's characters are ignorant of food's latent meaning and are sometimes embarrassed by the allusion of food, Austen is fully aware of food's other meanings and she intends to make them significant. Taking good care of the Dashwood sisters on their journey to London, Mrs. Jennings "was solicitous on every occasion for their ease and enjoyment, and only disturbed that she could not make them choose their dinners at the inn, nor extort a confession of their preferring salmon to cod, or boiled fowls to veal cutlets" (Austen, 2011, p. 296). According to Lee, this is where the food plot interferes with the marriage plot as the Dashwood sisters are confused and even annoyed. However, this substantial dinner implies several important messages that not only highlight the characters' images but also reflect the struggle of romance between Marianne and Willoughby. As fish is unaffordable to most of Austen's contemporaries, salmon emphasizes Mrs. Jennings's wealth. The salmon may also remind Marianne of her lovesickness because this is the kind of fish that has a hard life only for propagation. According to Maguelonne Toussaint-Samat, a female salmon is "[e]xhausted from her journey and starving, for she has not eaten since leaving the sea, she deposits her eggs from this spawning ground, and the equally exhausted male ones fertilize them" (Toussaint-Samat, 2009, p. 275). If it is too bold to suggest that Marianne is like the female salmon that struggles for propagation, her journey to London in search of Willoughby nevertheless echoes the female salmon's difficult life. Mrs. Jennings is unlikely to catch the connotation of the salmon, but the Dashwood sisters' current situation is indeed coded in the reluctance to make choices for the dinner.

In *Pride and Prejudice* and *Sense and Sensibility*, two of Austen's earliest complete novels, Austen weaves food's symbolic meaning with her plots. Austen pays close attention to food's cultural and social background, and she is aware of the symbolic meaning of specific food and therefore the mentioning of food and the eating passages are not purposeless. The food plots spice the marriage plot up, and the two novels together emphasize that characters interested in appetite may sometimes act as foils to characters pursuing romance. Austen's early awareness of the importance of food is testified by the fact that she captures the symbolic meaning of food and adopts them to the novels which are rendered interesting.

Food and Ethics

As previously mentioned, Austen in her letter notices that too much mention of food is only a vulgar obsession. The references to food in Austen's earlier novels such as *Sense and Sensibility* and *Pride and Prejudice* further point out that food is not without symbolic meaning. Equally obvious is that the indifference to food indicates one's ethical judgement. In her later complete novels, such as *Emma*, *Mansfield Park* (1814), and *Northanger Abbey* (1818), Austen talks about a variety of foods with high frequency, and food mentioned in plots corresponds to characters' sense of morality and taste. In other words, food choices and diet preferences have ethical purposes in these novels. Even though food imagery fades out from Austen's last complete work *Persuasion*, as there are no detailed dining plots in this novel, its symbolic and moral function remains.

Emma can be regarded as the best example for its embroidery of foodstuff references in conversation and plots. Different kinds of foods, such as formal meals, sweets, fruit, drinks, and supper, appear properly in ceremonies and gatherings to accompany the eaters, and the novel also contains more detailed descriptions of dining. In this novel, Austen also uses food to stress the characters' lack of intelligence or morality. *Emma* follows John Locke's idea that the purpose of eating is to satisfy the basic need but not to flaunt. Locke in *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) suggests that doing good, like taking food, is innate in human nature:

Let a man be ever so well persuaded of the advantages of virtue, that it is as necessary to a man who has any great aims in this world, or hopes in the next, as food to life: yet until he hungers or thirsts after righteousness, until he feels an uneasiness in the want of it, his will will not be determined to any action in pursuit of this confessed greater good; but any other uneasiness he feels in himself, shall take place, and carry his will to other actions. (Locke, 2017)

Locke does not devalue morality and virtue, instead, he elevates eating by linking it to the drive to do good. This explains the dietary philosophy of most of Austen's positive characters, for although she does not endow her positive characters with gluttonous tendencies, she never regards eating as entirely base or low. For Austen, the purpose of eating is not to display wealth or satisfy sensual pleasure, and particular treatment and objection to food might as well be reprehensible. At the beginning of

Emma, Mr. Woodhouse disapproves of eating too much wedding-cake, however ironically, his protest is based on bodily rather than ethical concerns: "His own stomach could bear nothing rich, and he could never believe other people to be different from himself. What was unwholesome to him, he regarded as unfit for any body" (Austen, 2012, p. 28). Mr. Woodhouse's protest against too much eating does not characterize him as a wise old man; instead, he fails the readers' expectation of morality in eating. Paying too much attention to his guests' food, Mr. Woodhouse also prevents the intellectual conversation from happening:

Mrs. Bates, let me propose your venturing on one of these eggs. An egg boiled very soft is not unwholesome. Serle understands boiling an egg better than any body. I would not recommend an egg boiled by any body else – but you need not be afraid – they are very small, you see – one of our small eggs will not hurt you. Miss Bates, let Emma help you to a *little* bit of tart – a *very* little bit. Ours are all apple tarts. You need not be afraid of unwholesome preserves here. I do not advise the custard. Mrs. Goddard, what say you to *half* a glass of wine? A *small* half glass – put into a tumbler of water? I do not think it could disagree with you. (Austen, 2012, p. 40)

Here Mr. Woodhouse is unaware of his contradictions. As he wants to show hospitality, he also intervenes overly much. Maggie Lane instead focuses on what Emma does not do in this passage. To Lane, Emma presents the guests with minced chicken and oyster and fails to meet the guests' real needs, showing that she values her satisfaction more than other people's comfort (Lane, 1995, p.156). Lane is correct to point out that Emma fails to be a good hostess, while Mr. Woodhouse's hospitality is embarrassing and implies insincerity.

Mr. Woodhouse's obsession with food is also unique, for he only cares about what is salutary to the body, and his primary concern is if the food is "unwholesome", a word which invites multiple interpretations.⁸ In *Emma*, Mr. Woodhouse's supper (his insistence on taking supper explains his being outdated) is mostly gruel, the food suitable for elderly people. Elizabeth even humors her father's fondness for gruel: "a young woman hired for the time, who never had been able to understand what she meant by a basin

8 OED explains that "unwholesome" contains several meanings, including "Not beneficial, salutary, or conducive to morals" and "Not favourable to or promoting good health; not salubrious, wholesome, or healthful; injurious to health."

of nice smooth gruel, thin, but not too thin" (Austen, 2012, p.184). The texture he prefers—"thin, but not too thin"—describes Mr. Woodhouse's stubbornness and his code for socializing: he stays within the circle but avoids intimacy, and his food preferences again highlight his eccentricity. Jean-Louis Flandrin points out that the pursuit of the taste of food goes with the pursuit of beauty in literature, music, and art in general, noting that even early in the sixteenth century "[n]ot everyone chose to heed the advice of the doctors over the dictates of appetite" (Flandrin, 1999, p. 425). Mr. Woodhouse ignores taste, and his dietary eccentricity suggests Austen's awareness of the strong resemblance between food and its consumer.

Austen's exploration of food preferences and personal traits in *Emma* continues in the characterization of Harriet and Mr. Elton. Harriet has a predilection for walnuts, which stimulates her romance with Mr. Martin, who "had gone three miles round one day, in order to bring her some walnuts, because she has said how fond she was of them" (Austen, 2012, p. 46). As a cheap and common snack, the walnut becomes a metaphor for Harriet's plainness. But Emma fails to sense the connection and assumes that "the girl who could be gratified by a Robert Martin's riding about the country to get walnuts for her, might very well be conquered by Mr. Elton's admiration" (Austen, 2012, p. 58). In contrast to Harriet, Mr. Elton's mentioning of various foods implies his tendency to be distracted in courtship and his mundane character. When Emma encourages Harriet and Mr. Elton's romance, the latter "was only giving his fair companion an account of the yesterday's party at his friend Coles, and that [Emma] was come in herself for the Stilton cheese, the north Wiltshire, the butter, the cellery, the beet-root and all the desserts" (Austen, 2012, p. 156). Mr. Elton's speech on food in effect implies his more earthly, base thinking. The food plot in this passage indeed delays the development of romance, it however leaves an important message to Harriet: Mr. Elton is not a decent suitor⁹.

In all of Austen's novels, only comic or morally questionable characters make long comments on food. In *Emma*, Miss Bates's lengthy words on apples and Mrs. Elton's tedious comment on strawberries only multiply their vulgar concern and personality. A similar comment occurs in *Mansfield Park*, in which Austen elaborates that eating is not a crime, but the greed for and obsession with food or dining is. Visiting Sotherton,

9 In his discussion of the conflict between food plot and marriage plot, Lee instances this passage and explains how romance is endangered by food (Lee, 2016, p.23-4). It is true that Elton's speech on food is rendered uninteresting by Emma, but his main audience is Harriet, who listens "with a very pleased attention" (Austen, 2012, p.156), and therefore food does not really bother the potential courtship.

Mrs. Norris, who “obtained a few pheasant’s eggs and a cream cheese from the housekeeper” (Austen, 2017, p. 202) prides herself. Mrs. Norris’s obsessive speech on the gifts irritates the other ladies: “‘What else have you been spunging?’ said Maria, half pleased that Sotherton should be so complimented” (Austen, 2017, p. 204). The passage shows that too much concern for food is an indication of vulgarity, and the food obsession contradicts intellectuality. It is also in the same novel that one reads Austen’s satire on gluttons. The characterization of Dr. Grant manifests that Austen sees gluttony with sarcasm as she writes in her juvenile works, but for mature Austen, gluttony carries a criminal connotation. When he is first introduced, one learns that Dr. Grant “was very fond of eating, and would have a good dinner every day; and Mrs. Grant, instead of contriving to gratify him at little expense, gave her cook as high wages as they did at Mansfield Park, and was scarcely ever seen in her offices” (Austen, 2017, p. 62). The obsession with eating makes Dr. Grant a singular character among Austen’s novels, as he is the only gourmand—to exclude Mr. Woodhouse’s nervousness about health or General Tilney’s insistence on meat consumption—who enjoys and studies eating. However, to be a connoisseur of food is nothing positive in Austen’s works. Like Mr. Woodhouse, Dr. Grant’s demand for gourmandism causes trouble for the family, since Mrs. Grant is helpless in satisfying her husband’s appetite. Mary Crawford also sees in Dr. Grant “an indolent selfish bon vivant, who must have his palate consulted in everything, who will not stir a finger for the convenience of any one, and who, moreover, if the cook makes a blunder, is out of humour with his excellent wife” (Austen, 2017, p. 212). In Dr. Grant one also sees a clear difference between an epicurean and a glutton. According to Launcelot Sturgeon’s *Essays, Moral, Philosophical and Stomachical on the Important Science of Good-Living* (1823), gluttony is “a mere effort of the appetite” but epicurism suggests “a refined and discriminating taste” (Sturgeon, 1823, p. 3). Dr. Grant violates the rule by ignoring “a delicate susceptibility in the organs of degustation” (Sturgeon, 1823, p. 3) and only attending to the vulgar cares of eating. The concentration on food harms domestic happiness, and Shaftesbury has argued that the concern for private good is “an ill and vicious affection” (Shaftesbury, 2003, p. 170). To Shaftesbury, Dr. Grant’s obsessive eating implies immorality,

For if this private affection be too strong, as when the excessive love of life unfits a creature for any generous act, then is it undoubtedly vicious; and, if vicious, the creature who is moved by it is viciously moved and can never be otherwise than vicious in some degree when moved by that affection. (Shaftesbury, 2003, p. 171)

Eating reveals evil nature, and from Mr. Woodhouse to Dr. Grant, Austen sophisticatedly portrays the morality of eating. If food preference echoes the characters' personality, the attitude towards eating further signifies dietary philosophy.

The obsession with or addiction to eating and drinking, like gluttony, draws attention to one's moral deficiency. In *Northanger Abbey*, John Thorpe asks Catherine about Mr. Allen's health and drinking habit: "He seems a good kind of old fellow enough and has lived very well in his time, I dare say; he is not gouty for nothing. Does he drink his bottle a-day now?" (Austen, 2013, p. 134). John further justifies drinking by saying that it does good to society: "I am sure of *this* - that if every body was to drink their bottle a-day, there would not be half the disorders in the world there are now. It would be a famous good thing for us all" (Austen, 2013, p. 134). John only makes Catherine leave the conversation "with rather a strengthened belief of there being a great deal of wine drank in Oxford, and the same happy conviction of her brother's comparative sobriety" (Austen, 2013, p. 136). Like the young Lucas boy's assumption on the upper class's drinking problem, John's theory implies an eighteenth-century British stereotype: wealthy people usually lose themselves in drinking, a way to express social and economic status.¹⁰ In John, Austen once again parallels excessive eating or drinking with class arrogance.

John is the only heavy drinker in Austen's complete novels, but in the same work, *General Tilney*, whose eccentric temper is gradually revealed as the plot progress, follows a pattern similar to Mr. Woodhouse and Dr. Grant's. His foible is about the standard he sets in dining. The General "was very particular in his eating, [Catherine] had, by her own unassisted observation, already discovered" (Austen, 2013, p. 428). He also confesses that, "though as careless on such subjects as most people, he did look upon a tolerably large eating-room as one of the necessaries of life" (Austen, 2013, p. 340). General Tilney's problematic dietary ethics continue to be disturbing. He is obsessed not only with dining quality, such as the dining room, but also with the food on his table, such as fresh fruit and the proper way of eating. General Tilney boasts to Catherine about his garden to exhibit his wealth, because he "loved good fruit—or if he did not, his friends and children did. There were great vexations, however, attending such a garden as his. The utmost care could not always secure the most valuable fruits" (Austen,

10 Excess drinking for the privileged class is eighteenth-century normality, as James Walvin explains that too much drinking "in propertied and educated society was an unexceptional norm. The vernacular expression, after all, is 'Drunk as a Lord' not 'Drunk as a labourer'" (Walvin, 2007, p. 149).

2013, p. 364-366). Knowing that Mr. Allen has no care for gardens, “[w]ith a triumphant smile of self-satisfaction, the General wished he could do the same” (Austen, 2013, p. 366). General Tilney’s satisfaction in sensual pleasure, in Locke’s words, prevents him from real happiness, for

as soon as the studious man’s hunger and thirst make him uneasy, he, whose will was never determined to any pursuit of good cheer, poignant sauces, delicious wine, by the pleasant taste he has found in them, is, by the uneasiness of hunger and thirst, presently determined to eating and drinking, though possibly with great indifferency, what wholesome food comes in his way. (Locke, 2017)

Locke again endows food and dining with intellectual significance, and to him, the earthly pleasure does not guarantee happiness because “the greater visible good does not always raise men’s desires in proportion to the greatness it appears” (Locke, 2017). What General Tilney also fails to notice is that his insistence on eating and seemingly careless allusions to wealth make him vulgar. The characterization of General Tilney further makes Austen’s sophisticated meditation on dietary ethics more obvious, for the unpleasant food topic has nothing to do with the pretension to taste but the ignorance of the psychological or moral depth.

As foods bespeak some characters’ vulgarity and play significant roles in *Emma*, *Mansfield Park*, and *Northanger Abbey*, they nevertheless fade out from the plot of Austen’s last complete work *Persuasion*. Food appears in *Persuasion* with slight allusions. The most significant symbolic food reference is the nuts that imply female firmness and virtue. Captain Wentworth praises a nut from an upper bough, saying to Louisa that such a nut is honorable since it outlives all the storms. The nut after autumn “is still in possession of all the happiness that a hazel-nut can be supposed capable of” (Austen, 2010, p. 166). Captain Wentworth then comes to his conclusion: “My first wish for all, whom I am interested in, is that they should be firm” (Austen, 2010, p. 166). The firm, unchanged, and strong nuts here symbolize Anne’s loyalty and Austen’s perfection of romance. The elevation of nuts deepens the philosophy of courtship, showing that food’s symbolic meaning to Austen never fades. From the walnuts in *Emma* to the nuts in *Persuasion*, Austen’s preference of a solid but plain taste, as well as her celebration of a more reserved behavior, is made clear in her discussion of food references.

"It is All the Same to Me What I Eat"

The parallel between eighteenth-century philosophical and moral discussion of food and dining and the dietary ethics Austen celebrates in her novels consolidates the fact that Austen does treat food with cultural and moral significance. Austen distinguishes epicureans from people who are merely pleasure-seeking, as Lord Chesterfield teaches his son:

Pleasure is the rock which most young people split upon: they launch out with crowded sails in quest of it, but without a compass to direct their course, or reason sufficient to steer the vessel; for want of which, pain and shame, instead of pleasure, are the returns of their voyage. Do not think that I mean to snarl at pleasure, like a Stoic, or to preach against it, like a parson; no, I mean to point it out, and recommend it to you, like an Epicurean: I wish you a great deal; and my only view is to hinder you from mistaking it. (Chesterfield, 1998, p. 48-49)

Both Austen and Chesterfield believe that there are principles and rules to follow in the pursuit of earthly satisfaction. The fulfillment of one's appetite should not betray manner and virtue. It is also obvious that most of Austen's more positive heroes and heroines do not bother with the discussion of food, and even if they do, when talking about food they show moral righteousness and genuine care. When Mr. Knightley in *Emma* opposes the idea of an outdoor picnic, he shows genuine care based on good reason: "The nature and the simplicity of gentlemen and ladies, with their servants and furniture, I think is best observed by meals within doors. When you are tired of eating strawberries in the garden, there shall be cold meat in the house" (Austen, 2012, p. 630). The passage highlights Mr. Knightley's moral rectitude with a careful consideration of the relationship between people and foodstuff. It invites more academic perspectives about Austen's treatment of food, for it is Mr. Knightley, a man from the more traditionally privileged class, talking to Mrs. Elton, a newly rising middle-class woman. The various opinions of food from different backgrounds imply more critical attention should be paid to eighteenth-century literature and dining culture. How and what did the aristocracy and the middle-class eat? Did eighteenth-century men and women treat eating in a similar way? How did eating influence class formation and was it a gendered concept at that time? These questions remain unsolved in the essay due to limited space but deserve scholarly attention from different disciplines.

The main concern of the current study, however, is eating and morality. Austen's attitude towards eating finds the best expression in Catherine Morland's words. Returning from Bath and Northanger Abbey to her home, Catherine suffers from depression, and Mrs. Morland attributes this sadness to her daughter's being accustomed to a fancy life: "Wherever you are you should always be contented, but especially at home, because there you must spend the most of your time. I did not quite like, at breakfast, to hear you talk so much about the French-bread at Northanger" (Austen, 2013. p. 486-488). Catherine strongly protests against this accusation: "I am sure I do not care about the bread. It is all the same to me what I eat" (Austen, 2013, p. 488). Catherine's sulkiness comes not from the food she takes, and her words further represent the philosophy about dining of all Austen's positive characters. Austen's more intelligent, romantic, reasonable characters are aware of the existence of various kinds of foodstuff and the necessity of taking them, but they also express a moderate and temperate attitude towards eating. However, her unintelligent or worldly characters have more concerns about food, and they are occupied by eating and gourmandizing. It is not all the same to them what they eat.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Allen, Charles, (1760). *The Polite Lady, or a Course of Female Education*. Retrieved from https://books.google.co.jp/books/about/The_Polite_Lady_Or_a_Course_of_Female_Ed.html?id=6u98vgAACAAJ&redir_esc=y.
- Austen, Jane., Sabor, Peter (Ed.). (2006). *Juvenilia*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- ., Shapard, David M. (Ed.). (2007). *The Annotated Pride and Prejudice*. New York, NY: Anchor.
- ., Shapard, David M. (Ed.). (2010). *The Annotated Persuasion*. New York, NY: Anchor.
- ., Shapard, David M. (Ed.). (2011). *The Annotated Sense and Sensibility*. New York, NY: Anchor.—., Shapard, David M. (Ed.). (2012). *The Annotated Emma*. New York, NY: Anchor.—., Shapard, David M. (Ed.). (2013). *The Annotated Northanger Abbey*. New York, NY: Anchor.
- ., Shapard, David M. (Ed.). (2017). *The Annotated Mansfield Park*. New York, NY: Anchor .Chesterfield, Philip Dormer Stanhope., Robert, David. (Eds.). (1998). *Letters*. New York, NY: Oxford UP.

- Elias, Norbert. (1994). *The Civilizing Process: The History of Manners, and State Formation and Civilization*. (J. Edmund, Trans.). Oxford, UK: Blackwell. Le Faye, Deirdre. (Ed.). (2014). *Jane Austen's Letters*. 4th ed., Oxford, UK: Oxford UP.
- Fielding, Henry., Baker, Sheridan Warner. (Eds.). (1973). *Tom Jones: An Authoritative Text, Contemporary Reactions, Criticism*. New York, NY: Norton.
- Flandrin, Jean-Louis. (1999). From Dietetics to Gastronomy: The Liberation of the Gourmet. In JL. Flandrin & M. Montanari (Eds.), *Food: A Culinary History from Antiquity to the Present* (pp. 418-432). New York: NY: Columbia University Press.
- Hopkins, Lisa. (1998). Food and Growth in *Emma*. *Women's Writing*, 5(1), 61-70. <https://doi.org/10.1080/09699089800200031>
- Hume, David., Millican, Peter. (Eds.). (2007) *An Enquiry Concerning Human Understanding*. New York, NY: Oxford UP.
- ., Schneewind, J. B. (Eds.). (1983). *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company.
- Lane, Maggie. (1995). *Jane Austen and Food*. London, UK: The Hambledon Press.
- Lee, Michael Parrish. (2016). *The Food Plot in the Nineteenth-Century British Novel*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Locke, John. (2017). *Complete Works of John Locke*. Hastings, UK: Delphi Classics.
- Mennell, Stephen. (1996). *All Manners of Food: Eating and Taste in England and France from the Middle Ages to the Present*. Chicago, IL: U of Illinois Press.
- Montanari, Massimo. (1999). Food Systems and Models of Civilization. In JL. Flandrin & M. Montanari (Eds.), *Food: A Culinary History from Antiquity to the Present* (pp. 69-78). New York: NY: Columbia University Press.
- Mossner, Ernest Campell. (1980). *The Life of David Hume*. New York, NY: Oxford University Press.
- Murray, Venetia. (1998). *High Society: A Social History of The Regency Period, 1788-1830*. London, UK: Viking.
- Pahlau, Randi. (2019). Jane Austen's Appetite for Stewardship, Hospitality, and Paternalism: Food in *Pride and Prejudice*. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 19(1), 47-57. <https://doi.org/10.17077/2168-569X.1520>
- Roberts, Warren. (1995). *Jane Austen and the French Revolution*. London, UK: Athlone.
- Romagnoli, Daniela. (1999). Mind Your Manners: Etiquette at the Table. In JL. Flandrin & M. Montanari (Eds.), *Food: A Culinary History from Antiquity to the Present* (pp. 328-338). New York: NY: Columbia University Press.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper., Klien, Lawrence Eliot. (Eds.). (2003). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Sturgeon, Launcelot. (1823). *Essays, Moral, Philosophical and Stomachical on the Important Science of Good-Living*. Retrieved from <https://books.google.co.jp/books?id=MI4IAAAAMAAJ&pg=PA87&dq=Essays,+Moral,+Philosophical+and+Stomachical+on+the+Important+Science+of++++%09Good-Living&hl=zh-TW&sa=X&ved=2ahUKewj5yKdy67uAhWafd4KHanfBuUQ6AEwAHoECAEQAg#v=onepage&q=Essays%2C%20Moral%2C%20Philosophical%20and%20Stomachical%20on%20the%20Important%20Science%20of%20%20%09Good-Living&f=false>

- Tomalin, Claire. (1999). *Jane Austen: A Life*. New York, NY: Vintage.
- Toussaint-Samat, Maguelonne. (2009). *A History of Food*. (Anthea Bell, Trans.). London, UK: Wiley-Blackwell.
- Van der Veen, Marijke. (2003). When is Food a Luxury?. *World Archaeology*, 34(3), 405-427. <https://doi.org/10.1080/0043824021000026422>
- Walvin, James. (2007). *English Urban Life, 1776-1851*. London, UK: Routledge.
- Wilkes, Wetenhall. (1744). *A Letter of a Genteel and Moral Advice to a Young Lady*. Retrieved from https://books.google.co.jp/books/about/A_Letter_of_Genteel_and_Moral_Advice_to.html?id=Kco6AQAAMAAJ&redir_esc=y.
- Zwart, Hub. (2000). A Short History of Food Ethics. *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, 12, 113-126. <https://doi.org/10.1023/A:1009530412679>



The Nightmarish Odyssey of Women Stuck in the Dystopian Lottery: Sophie Mackintosh's *Blue Ticket*

İsmail AVCU¹ 



¹Assist. Prof., Ataturk University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Erzurum, Turkey

ORCID: İ.A. 0000-0002-8320-920X

Corresponding author:

İsmail AVCU,
Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Erzurum, Türkiye

E-mail: ismail.avcu@atauni.edu.tr

Submitted: 31.01.2021

Revision Requested: 16.03.2021

Last Revision Received: 19.03.2021

Accepted: 04.05.2021

Citation: Avcu, İ. (2021). The nightmarish Odyssey of women stuck in the dystopian lottery: Sophie Mackintosh's *Blue Ticket*. *Litera*, 31(1), 43-74.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-872054>

ABSTRACT

Sophie Mackintosh's *Blue Ticket* touches upon the issues of gender roles, femininity, motherhood as well as oppression, dystopian restrictions, the abandonment of free will and predetermined life. As a lottery is used in the narrative to determine women's lives, the deconstruction of gender roles as well as a nightmarish system of oppression of women are thoroughly analysed in the novel. Since women's writing and women's issues have become quite relevant and topical today, *Blue Ticket* offers a deeper analysis and a horrible story about the aforementioned concepts.

This paper aims to show how gender roles and the existence of women are reflected in Mackintosh's feminist dystopian narrative *Blue Ticket* by making use of Luce Irigaray's, Helene Cixous's and Michel Foucault's theories in which femininity, sex, gender roles, biological representation, and panopticon become prominent. Considering the fact that women's writing and restrictions of gender roles go hand in hand in contemporary British fiction, this study brings out significant results about how Mackintosh evaluates those issues with a unique voice and what her female characters tell the readers about living a pre-determined life. In a world where women are given only two options, which are provided by pure chance in a lottery, of either having a baby or being used for the sexual pleasure of men, the conventional issues of femininity and gender roles are scrutinized with current patriarchal power relations and dystopian regimes.

Keywords: Gender roles, femininity, motherhood, womanhood, dystopia



Introduction

Welsh-born Sophie Mackintosh is an internationally renowned writer with her novels *Water Cure*, which was nominated for the 2018 Man Booker prize, and *Blue Ticket*, published in 2020, both of which touch upon the major elements of dystopian tradition. Approaching contemporary issues in her unique style through themes such as gender roles, freedom, independence, self-realization, and oppression, Mackintosh analyses the issues of women, motherhood, free will, and rebellion in her work titled *Blue Ticket*. She has become one of the prominent writers in the world of Contemporary British novels with the above-mentioned works and has successfully been a powerful voice in women's literature.

The major points of the novel discussed in this paper have been analysed under the dystopian atmosphere surrounding feminist thought which started with a political orientation that rapidly moved from individual works to a movement aimed at women's liberation in every sense. Besides, feminist critique is a distinct form of political, social and cultural discourse: a critical and theoretical activity devoted to the fight against patriarchy and sexism, rather than just a concern for gender in literature. Feminist scholars have discussed the oppressive construction of femininity and its enforcement of certain social norms on all biological women – by conditioning or programming – thus passing them off as normal.

Blue Ticket tells the journey of the main character Calla, starting with Lottery, continuing with Home, Road, Cabin, Beach, and ending with Border. During this journey, Calla, whose fate is determined by some sort of a coincidental system, deforms all relationships and stereotypes in the hostile environment: "It began with the allocating of luck, our bodies pinballs inside a machine. It was the year of overlapping adolescences when the girls started to faint and grow tall" (Mackintosh, 2020, p. 9). Set in a dystopian society, the narrative contains striking elements of mystery and masculine authority. Calla's effort to get rid of the regime that puts preferences related to oppression, restriction, pressure, and marginalization into the foreground or to rebel against this regime, which Althusser clarifies the repressive ones as "the government, the administration, the army, the police, the courts and the prisons (2008, p. 17), is felt from the first sentence of the work to the last.

M. Keith Booker details the definition of dystopian literature in *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide* that:

...dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social conditions or political systems, either through the critical examination of the utopian premises upon which those conditions and systems are based or through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradictions. (1994, p. 3)

Although the totalitarian regimes in which women are kept under control are not a new subject, Mackintosh has given a different perspective to the dystopia genre with this pedantic narrative full of question marks. This world, where women are divided into two groups by lottery, tells the story of them with white tickets who are allowed to give birth, and with blue tickets who are forbidden to conceive, should not even think about having a baby, and have the child aborted if there is pregnancy. In the lottery at the beginning of the novel where "...one person's terrorist is another's freedom-fighter, so is one person's utopia another's dystopia" (Claeys, 2010, p. 108), Calla receives a blue ticket, and although she, who by chance succumbs to her determined destiny, seems pleased with her life at first, soon realizes that she cannot restrain the dark feeling and growing desire in her.

Irigaray undermines male dominance in sexual intercourse in that female sexuality is numerous, whereas male sexuality is minimal. She suggests that the sexuality of women is more independent than that of men. Despite having experienced all kinds of sexual intimacies, having sex with men and women, and trying to adapt to her impassioned life based on *carpe diem*, Calla realizes that she wants to experience motherhood after a while and becomes pregnant. However, when a woman with a blue ticket becomes pregnant, she is excluded from the society they live in and in which are punished severely if they do not have an abortion. Realizing that she will face situations of shame, marginalization, exclusion, and labelling, Calla does not give up her thoughts, and as a result of her talks with Doctor A, she rebels against the totalitarian regime she is controlled by and finds herself in an escape to bring her baby into the world despite all the warnings.

Mackintosh details in *Blue Ticket* a woman who desires something forbidden, a mother who can afford anything for her unborn baby, someone who wants extremely

fragile and innocent things like a family and a child, a fugitive desiring intimacy, and finally a woman who has to make decisions that go against the basic elements of motherhood and sets out on an uncanny journey. The novel also makes subtle references to today's issues of women, by repeatedly questioning why they have to obey these rules and what an attempt of free will would cost. While women who passionately expect to see their first menstruation, define themselves as unaware of anything, they perceive their lives with a psychological state ready to hand over the colour of the first bleeding to red, the colour of the tickets to blue or white.

The women in *Blue Ticket* are used only for breeding or sexual pleasure purposes. They have no significance of existence or social entity. The thoughts of Calla, who is dissatisfied with her current situation and does not agree to live by the rules determined by the regime, the past experiences that taught her to survive, her interaction with other women in similar situations, create question marks in the minds of the readers, causing a riveting narrative. This haunting text touching upon concepts of freedom, choice, and will reveals in a terrifying way how in a dystopian society the fate of women is determined by the colours that come out of the lottery, that the decision to have children is left entirely to chance, and that a woman's life is insignificant in every aspect. According to Althusser, "ideological state apparatuses" are prior to the "repressive state apparatuses". This mechanism of normalization is a planned consequence of the philosophy embraced, such that war produces a "representation of the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence" (2008, p. 36) in the minds of citizens. These repressive state apparatuses are working mercilessly and relentlessly against Calla and other women.

Considering the structures in which the nightmarish regimes threaten human life and free will, it is possible to talk about the restrictions and psychological torture that each individual is subjected to, regardless of being male or female. As Kumar indicates clearly:

Like utopia, anti-utopia invented the whole social orders, in all their particularity. But while utopian order was *perfect*, in the moral sense, the anti-utopian order was merely *perfected*, in the social sense. It was dreadful perfection of some modern system or idea. And while utopian societies were *ideal*, in the sense of the best possible, anti-utopian society represented merely the victory or tyranny of the *idea*. In both cases, the reader was

invited to live the life of a society realized according to some principle. But in the one case the expected response to the experience was delight, in the other, horror. (1987, p. 125)

The novel including the full names of women and men only with their initials, reminds us, in an ironical way, not of women's significance, but of a butcher shop where their bodies are shared with the colour of the chosen ticket: "We lined up, waiting to pull our tickets from the machine, the way you would take your number at the butcher's counter" (2020, p. 15). At one point, producing an atmosphere that makes women's skeptical attitude to free will acceptable even creates the perception that an extremely disturbing world awaits everyone: "I felt no great fidelity to the concept of free will" (2020, p. 10). The world that Mackintosh created in *Blue Ticket* was determined by disturbing events, unacceptable situations, and intriguing reactions, as well as eerie and uncanny decisions. It is so clear to say that what Mackintosh does in her works is closely associated with the concept of women's writing, and as Morris points out: 'The Laugh of Medusa' is Cixous's most impassioned appeal to women to follow her example and discover a positive feminine identity through writing. It shares and expresses the excitement and empowerment felt by many women" (1993, p. 120).

Calla's Fateful Lottery

The first part of the novel, *Lottery*, tells the reader about the protagonist Calla right before menstruation, reflecting the mood of a person who is unaware of what femininity, sexual intercourse, and relationships with the same or opposite sex mean. As Peter Ruppert states in *Reader in a Strange Land: The Activity of Reading Literary Utopias*: "One person's utopian dream turns out to be another's nightmare" (1986, p. 98). This world, where no information is given as to why the system is like this, leaving the impression of a post-apocalyptic universe, determines the lives of girls as soon as they menstruate, and causes a different story to start than simple narratives where men put pressure on women. While women's choices, feelings, desires, passions, and impulses are of no importance, the idea that freedom is offered as an illusion is imposed on women. Calla is always eager to accept the ticket that she has to wear around her neck, but she is about to show what will happen when people are stripped off of their ability to choose.

There was chance at the beginning of everything, and women's lives, bodies, choices, psychology were ready to be determined as a result of it: "It began with the allocating

of luck, our bodies pinballs inside a machine" (2020, p. 9). While tickets, which are seen as the right to choose, divide the life of women into having a baby and not having a baby, women who have no other choice but to face the facts such as restrictions, oppression, dependence, and cruelty are forced to live under the rule of violent, ruthless, callous, even rapist men.

Calla states that she is unaware of anything, praying that her menstrual bleeding would begin as soon as possible, but eventually, she seems to wish her fate to be determined by a lottery without knowing what would happen to her, what she does not realize is the fact that she would be a toy in the hands of an oppressive, tyrannical and cruel regime. The sense of satisfaction that she implies in the sentence "One day, finally, there was a red slick in my underwear" (2020, p. 14) is driving Calla towards a process she would later have to face in great pain. When she goes to the lottery centre, which resembles a clinic, the attendant's response "congratulations" (2020, p. 15) shows the intervention to the perception that should be formed in the women's mind. Participation in the lottery is something to be congratulated, an event to be celebrated, and a turning point in life, but it is not seen as restricting or suppressing women's physical and mental spheres; at least this is the case in the beginning.

Calla feels excited before the lottery and she is waiting for her turn. She hears a voice in her mind saying she is prepared for anything, but she would soon realize what it means to determine her life: "I put my hand in it. I was apprehensive but ready for my life to be decided" (2020, p. 15). After the machine deems the blue ticket suitable for Calla, everything is determined and there is no going back. Calla has to live by the rules of the blue ticket all her life, which means she would never have a baby. The rules are clear and her life could be in danger if she breaks the rules; rebellion is a big and inexcusable crime. Calla realizes that her life is determined with the blue ticket, only when the officer tells her "you have been spared, she said with a terrible benevolence" (2020, p. 15). In the group with Calla, the white ticket goes to only one person, and that person is treated differently from the blue ticket: "The girl with the white ticket was escorted into a separate room by the doctor and another emissary" (2020, p. 15). Nobody knows why, and nobody cares.

After the blue ticket is chosen, a series of testing and reporting takes place, and Calla would now live in this dystopian world by constant pursuit. She has to be checked by a doctor before she could start her new life. Although there is no exact information

about what this procedure is, the implication is that it is related to the tracking system: "I lay on a reclining bed with a crisp paper cover, and another doctor, this one a woman and comforting, almost, in the familiar white coat, told me to fold up my knees. She pushed something inside me that hurt, a sharp and spidering pain" (2020, p. 16). The doctors who examine women after the lottery are mostly men, but Calla's last check-up before she starts her new life is done by a female doctor. This is a terrible fact showing that female doctors are used against women in the dystopic regime. Women whose lives are determined by lottery, who are deprived of free will and have to live one of two lives are forced into this process by female doctors who also become a part of the nightmarish system.

Right after her fate is determined by the blue ticket, Calla could now begin her new life. Although she seems content after the lottery, she is not sure what it means to have children throughout her life. Having a child seems like torment to Calla at first and she would realize later that the opportunities for her female identity, female lifestyle, self, and free will have been taken away, but for now, she thinks she enjoyed the result of the lottery: "I would never have children. And I was glad. I had been a child myself, not so long ago. I did not want to put any other puny creature through that" (2020, p. 17). The problem is not only the determination of the fate of women and the decision of their lives by chance. In addition to that, there are signs of discrimination between the blue ticket and white ticket holders. There is a distinction that starts with food and drinks given to those who attend the lottery, and the victims of the regime that restrict women's lives are also discriminated against among themselves: "The bottle given to the white-ticket girl was larger than ours, I noticed, and she received two sandwiches. It was happening immediately, the diverging of our paths, no time to spare" (2020, p. 17).

The girls whose lives were determined by the lottery are now ready for something new, but they do not know how to start or where to go. Since they are not used to making decisions about their lives, they also need guidance in their next steps. "They didn't know where to go" (2020, p. 17) and they seemed lost from the very beginning; a life devoid of concepts such as the sense of belonging, social identity, self-realization, and self-awareness awaits them. Their lives would now go on with acceptance, they have no choice but to accept whatever comes and is determined for them: "That's how your life becomes a set thing, written and unchangeable. It was an object that did not really belong to me, and to wish for any other was a fallacy at best, treasonous at worst"

(2020, p. 19). As Booker exemplifies, “[t]he principle technique of dystopian fiction is defamiliarization: by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable” (1994, p. 19). Everything is determined by the blue ticket, and the things that Calla is not allowed to do are now clear. There is no questioning of female identity, and being able to decide freely. The women have no other choice but to accept their destiny determined within this system, and the warning about this soon appears before Calla: “Choice is an illusion, said a woman redoing her lipstick next to me in the bathroom mirror of a bar one evening. Don’t you ever think about how everything is just completely futile?” (2020, p. 20).

With the pervasive dominance of the lottery as the determinant machine and the tickets carried by every female character in the novel, some sort of auto-control is produced in the system like the apparatus that Foucault explains in *Discipline and Punish*: “This architectural apparatus should be a machine for creating and sustaining a power relation independent of the person who exercises it, in short, that the inmates should be caught up in a power situation of which they are themselves are the bearers” (1995, p. 201). Distinct examples of the dystopian tradition, in which elements about the abolition of free will, restriction on thought, oppression, cruelty, and total control are widely used, catch Calla’s attention. She wants to question before she immediately acknowledges the woman’s warning to her, and she doubts them. Such women could be a trap for blue-ticket holders who hide their true feelings, and women who become enemies of each other to expose their fellows face more than just gender discrimination: “...one day they seemed like secret agents out to seed the word of independence, of pleasure-seeking and fulfilment” (2020, p. 21). Calla enjoys discovering new experiences as time progresses, taking advantage of the order in which she lives, but at times realizes that she is not psychologically healthy and strong.

A barbed wire effect in her psychology started to haunt her dreams and she feels bizarre about her predetermined life: “Some nights I dreamed I was caught in a dark room with no windows or doors, a room from which there was no way out, and there was a pain in the centre of my chest, below tissue and bone, a pain that was part of me, though I resented and feared it” (2020, p. 21). She could feel the real pain inside even though she has a dream and she starts to recognize that women with white tickets are the privileged ones; blue tickets are inferiors: “The white-ticket girl in the back of a

car driven by an emissary from the lottery building. She had rolled the window down, a sliver of her face pressed to the gap. She looked wild, but I do not think she was being stolen away. She was being protected” (2020, pp. 21-22). After that moment, Calla starts to become aware of something different about herself and her womanhood. She is restricted and oppressed in this system and something dangerous would be dominant in her decision-making process and that is uttered by her out loud: “It wasn’t fair. Sometimes I came out from the dreamed dark room with those words on my lips, as if I had been saying them over and over. It wasn’t fair” (2020, p. 22).

She feels the difference and starts to be curious whether the white-ticket women feel the same thing that their lives should be destroyed or changed somehow. Soon enough, Calla realizes the restrictions put on her life by the lottery and has a feeling of rebellion with a growing passion inside:

In its place came desires so alien that I could only assume they had been inside me for a long time... I was reaching for my locket and looking at the unspoiled blue and thinking: *white ticket*. I was thinking that a mistake might have been made somewhere and the life I had stepped into was the wrong one. Road not taken, or rather a road closed off to me. (2020, p. 22)

There she starts to think of Robert Frost’s *The Road Not Taken* where she gets curious about the other path she is not allowed to choose. She wants to choose for herself now and this choice is the forbidden road; her life has already been decided by the lottery but Calla feels a deep desire, a strong rebellion inside and dares to change her whole life: “It was between me and my desire: stringy as the rind of a bean, me and it alone at night, with the moon shining down, and the only path visible was one absolutely forbidden to me. And yet I wanted it, wanted it, wanted it” (2020, p. 23). Calla, who wants to choose forbidden ways, emphasizes making decisions of her own will while rebelling against the system that restricts women’s identity.

New and Dark Feeling inside the *House of Cards*

While Calla is busy getting to know her own body after going from girlhood to womanhood, “for weeks there ha[s] been a new and dark feeling inside” (2020, p. 25). The effects of this new feeling on Calla’s body, psychology, decisions, and choices would soon become evident as Cixous points out the bond between man and woman as day/

night with light/dark hegemony. Like the day after night, a man is superior to a woman. Women are dark for men, and "dark is dangerous." However, Cixous defies this by stating: "We the precocious, we the repressed of culture, our lovely mouths gagged with pollen, our wind knocked out of us, we the labyrinths, the ladders, the trampled spaces, the beavies – we are black and we are beautiful" (2008, p. 878). Her body, which she is trying to recognize with her hands, seems to belong to deep and incomprehensible darkness. When Calla remembers her thoughts about the past, she realizes she did not miss the times she was a little girl. What she did was to live life with her female identity, the female body, and the destiny determined for her. Although their lives are determined by lottery, Calla is interested in what she wants as if she were making choices with her free will: "Girlhood was gone. Girlhood was over and dead for us all. We didn't miss it. In its place, anything could happen" (2020, p. 29).

Irigaray starts "This Sex Which Is Not One" with the following statement: "Female sexuality has always been conceptualized on the basis of masculine parameters" (1985, p. 23). In this constantly controlled system of restrictions, the blue-ticket Calla is aware of the possibility that her life could change at any time, and this life in a nightmarish atmosphere, could change in some way, but it is not clear what Calla would encounter. Following her desires or emotions is not something appreciated in a system where life is predetermined. During this period, when Calla experiences sexuality and tries to understand her femininity, she feels the disturbing presence of the change that could take place in her life: "If you were a blue-ticket your life could change at any time, you could make it change at any time, and we were alternately complacent and anxious about the possibilities contained within that freedom" (2020, p. 29). This feeling is a sign of darkness emerging within her every day.

Calla, who is intoxicated at every opportunity due to the uncertainty and dark feeling she is surrounded by, meets a man while spending time with her friends in a similar evening at a bar and feels complicated emotions in her. As stated throughout the novel, R is the person who confronts Calla, one of the male characters whose names are not given exactly. When left alone, Calla, not knowing what to do due to uncertain emotions, suddenly decides to show her ticket on her necklace and realizes that R wants someone with a blue ticket. The intimacy and physical contact between them results in an expression of Calla's confusion and feelings about the life presented to her. Calla, who likes the moment when R kisses her, realizes that after a few seconds, the dark feeling in her takes over:

He kissed me hard on the mouth and I put my fingers through his belt loops and pulled him against me for a second, several seconds, before pushing him away, both my palms against his chest, then running to the train station over the street covered with rain, exultant, my body full of the dark feeling, not turning back, though I knew he would be looking. (2020, pp. 30-31)

The kissing between Calla and R is like a trigger of that dark feeling. As a result of this intimacy, which she first likes, Calla faces making the most important decision of her life. The more she tried to recognize her feeling through the female body, the more she feels lost in the dark: "The dark feeling by then was a shimmering, liquid thing, like a pool of blood or a black opal. It was a kind of raging joy, is how I can best explain it" (2020, p. 31).

According to Barbara Smith, "[f]eminism is the political theory and practice to free all women: women of colour, working-class women, poor women, physically challenged women, lesbians, old women, as well as white economically privileged heterosexual women" (qtd. in Kolmar et al., 2005, p. 8). This growing dark feeling is in a position to show what kind of a woman Calla is and the physical intimacy with R helps her assess the situation about herself. The life determined by the blue ticket and what it brings does not match well with what Calla feels. There is now a radical change for her. Rebelling against the rules of the system, opposing restrictions and having a predetermined destiny at all costs, not submitting to the regime that determines the female body and the needs and desires of this body with the factor of chance and lottery emerges as a result of Calla's awareness of her femininity: "And I knew very well what sort of woman I was, and I did not want to be that woman anymore" (2020, p. 31).

As for sex that should be mutual, the role of women in society is more prevalent as a tool for reproduction rather than an active part of it. When Calla sees the condom before having sexual intercourse with R, she utters a sentence implying what she wants, saying "You don't have to," (2020, p. 35); to become a mother. After having sex three times that night, when R leaves the house, Calla realizes that she enjoys sex, but having a baby sounds much more exciting. It is not just being a mother that determines a woman's identity, of course, but in this system where it is not decided how to represent her femininity, Calla is aware that she is embarking on a great task by opposing her determined destiny and is willing to pay the price of denying what the system imposes.

The thought of having a baby haunts her and she keeps wondering what kind of presence that would be in her body: "Sometimes before I slept I put my hands on my stomach and felt a deep pulse that I was sure must be its visible manifestation" (2020, p. 35).

Getting pregnant is illegal for women with blue tickets in this lottery-ruled environment, and Calla does not know what happened to those who had become pregnant. She is trying to understand what motherhood feels like. "... maternity fills the gaps in a repressed female sexuality" as Irigaray states (1985, p. 27) and Calla could not understand whether it was an innate thought or an afterthought. Another thing she could not perceive was whether there was any power to take that feeling off of Calla: "Was motherhood something that could be halted on command, something they could compel out of you once discovered? Was it something you had to see through regardless?" (2020, p. 36). What she thinks of is a dark feeling, and it is now uncontrollable. Whatever Calla does, there is no legal way to do what she wants, because "there was no way to change your ticket" (2020, p. 36).

Calla feels the same overwhelming feeling whenever a child is seen or mentioned. She is aware of how important motherhood becomes in her life, although the person in front of her talks about how difficult baby care is, and dealing with children is like torture. Before this dark feeling arises, she thinks "my time belonged to me, my life was only mine" (2020, p. 38), but as she hears the voices of children and sees them, those thoughts she had previously felt were "all evaporated" (2020, p. 38). All this aside, Calla, having sex with R regularly and leading the relationship in a certain routine, is determined not to reveal anything. It is more of a robotic or mechanical set-up between them, doing what they need to do; R is sexually satisfied, while Calla uses R to make real the idea of having a baby and get pregnant. Despite this, Calla, having expected some meaningful reactions from R, could not solve the complicated situation she was still in: "He came to act less respectfully with me fairly soon. No more talk of prophylactics, for example. I started to mind a little, even though it was part of my plan" (2020, p. 41). Perhaps she feels that R should show more attention as the father of the future baby. As Irigaray asserts concerning that:

For woman is traditionally a use-value for man, an exchange value among men; in other words, a commodity. As such, remains the guardian of material substance, whose price will be established, in terms of the standard of their work and of their need/desire, by "subjects": workers, merchants,

consumers. Women are marked phallically by their fathers, husbands, procurers. And this branding determines their value in sexual commerce. Woman is never anything but the locus of a more or less competitive exchange between two men, including the competition for the possession of mother earth. (1985, pp. 31-2)

While R is talking about himself, he explains at least what kind of role men play in Calla's system. They "didn't have the lottery" (2020, p. 42) but it does not mean that "it was easy for" (2020, p. 42) them. For Cixous, these oppositions often have their views on human sexuality, and "... the question of sexual difference is coupled with the same opposition: activity/passivity" (1996, p. 138). While the reactions of the two of them when they have sex indicate that it does not make sense, Calla tries to get to know her own body while beginning to understand what her body means for R, and between her legs is the most important place in this regard, both for Calla and for R: "stroking the little smooth spot of my clavicle where his hand had pressed too hard. That spot was his favourite part of me and I couldn't see why, what had made him fixate on this unassuming piece of bone among all the things that made me up. I had an idea it might be about fragility" (2020, p. 43). Another prominent point about men is that they, too, suffer from a patriarchal culture, according to Cixous. The position of men is decided by society, like that of women:

By virtue of affirming the primacy of the phallus and of bringing it into play, phallographic ideology has claimed more than one victim. As a woman, I've been clouded over by the great shadow of the scepter and been told: idolize it, that which you cannot brandish. But at the same time, man has been handed that grotesque and scarcely enviable destiny (just imagine) of being reduced to a single idol with clay balls. And consumed, as Freud and his followers note, by a fear of being a woman! (2008, p. 884)

Although Mackintosh's society seems a very ruthless structure for women, it also creates a restricted and pre-determined role for men, especially when they are mostly functioning as pleasure-giving and dominance-forming phallographic bodies.

Calla, who could not fully comprehend what femininity, motherhood, and sexuality are due to the rules and restrictions imposed on her, does not know much about pregnancy, and how she would feel if she were pregnant: "I was hoping and not-hoping.

I was indifferent. No; that's a lie. I wasn't indifferent at all. But to admit how much I wanted it was a shame even I couldn't articulate" (2020, p. 44). Calla's life is somehow an experiment. She has to do what is expected, whatever is determined she has to comply. But the dark feeling, increasingly taking control of her, is ready to counter all this. What she opposes is the system that makes it possible to determine women's identity by pure chance. On her first visit to Doctor A after Calla thought she was pregnant, she understood more or less what she was going to face. Either the doctor would have the baby aborted, or Calla would be sent somewhere she did not want, and Doctor A said it would be a bad trip. According to the doctor, Calla was unlikely to escape all this: "Listen to me, Calla. How many chances do you get to make a fatal mistake and have it reversed—forgiven? They'll come for you. There's no escaping it" (2020, p. 51). This means the beginning of an impossible escape and a gruelling journey for her. At the end of the impossible getaway, there is motherhood achieved by free will and the liberation of female identities.

Calla is constantly thinking about motherhood, fatherhood, and having a baby and she is calculating what her decision would cost. It is unclear whether there would be anyone to support this process: "What made a father? What made a mother? What was the thing I was lacking? R was holding out for somebody who would not crawl around on the floor" (2020, p. 56). Her belly is growing big, and it is time to have a serious conversation with R about it. She wants to talk about the dark feeling inside, the uncontrollable emotion, but she does not know what kind of reaction she would face. Irigaray states that: "Woman's desire would not be expected to speak the same language as man's; woman's desire has doubtless been submerged by the logic that has dominated the West since the time of Greek" (1985, p. 25). When Calla hears of R's thoughts about having a baby, it becomes obvious that she is going to be alone. R does not care about motherhood or femininity; he is more in the role of someone who uses women to meet his own needs: "I don't know why anyone has a child at all, blue or white ticket, he said" (2020, p. 59). The fact that Calla would have a baby is extremely disgusting for R, and after learning of her pregnancy, it is explicitly revealed what this fact means for her with the sentence "I can't even look at you" (2020, p. 60). Calla knows for sure that she is alone in this difficult escape and "... break[s] out the snare of silence" and becomes "I-woman, escapee" (2008, pp. 881-879).

As a woman with a blue ticket, Calla, having rebelled against the rules, grasps that R does not feel anything when she is about to make love with him for the last time,

and realizes this decision placed her in an inferior position in society. Irigaray takes this dilemma further by shifting from the inferior role of women in sexuality to gender inequality at both epistemological and ontological levels:

... the issue is not one of elaborating a new theory of which woman would be the *subject* or the *object*, but of jamming the theoretical machinery itself, of suspending its pretension to the production of a truth of a meaning that are excessively univocal. Which presupposes that women do not aspire simply to be men's equals in knowledge. That do not claim to be rivalling man in constructing a logic of the feminine that would steal take onto-theo-logic as its model, but that they are rather attempting to wrest this question away from the economy of logoi. (2004, p. 571)

Calla becomes someone who tries to disrupt the social order and is therefore excluded by women. R's humiliating behaviour towards her is only the beginning of this exclusion process: "I can't see you in that way, now, he said, pushing me away. It's just no good. You've ruined it all. He was angry at himself and at me" (2020, p. 71). While pregnancy and motherhood mean self-determination and free will for Calla, for R, however, it is just as disgusting, vile, and humiliating. This situation is not simply a problem between men and women, it is a matter of defining or excluding a space related to the order of this world. Calla, who is first sent out of this area by R, now makes him sick: "He looked at me. You know, there was a time when I thought I could feel something for you. But not now. Now you disgust me" (2020, p. 72), which is a clear indication of use and abuse system.

In her next meeting with Doctor A, Calla, curious about the doctor's opinion about motherhood and being a wife, asks the doctor to answer without considering the thought that her fate is determined: "Do you think I'd make a good wife and mother? I asked Doctor A. Forget about the journey for a second. Forget that I'm a blue-ticket" (2020, p. 74). She is furious when the doctor answers 'no' without hesitation. Doctor A gives her an unwanted answer too, which turned into a growing fire in loneliness and solitude. Although Calla does not know enough about femininity, motherhood, and the female body, she has all the reasons to go on an extremely dangerous journey. She is about to leave the rules brought by the order behind and start a new life. She feels alienated from everyone she met before the journey and every experience except pregnancy. This is not the place and the world she belongs to. Calla, who openly

experiences that she is excluded by her fellows after her pregnancy is found out, with the reaction she faces just before her departure and after seeing the booing of women, realizes that she belongs nowhere but to be on the road: "The hissing grew as I checked the boot. I couldn't help myself and looked back to find a wall of women, hard-faced, inching past the territory of their front doors" (2020, p. 84).

Calla's One-way Ticket in the Odyssey of Motherhood

In the third chapter, Calla's dangerous journey, the confusions, and threats she faced are unearthed. Although a growing baby and a dark feeling getting stronger with each passing day makes Calla more courageous and confident, she prefers to lie to those around her in order not to endanger her baby's life. She even hides her blue ticket and puts a fake white ticket inside the necklace. Telling lies about the father of the baby, she realizes that the identity confusion she experiences while pretending to be with a white ticket would not bring good results for her. Because she rebels against the system and disregarded the rules, she sometimes likens herself to an animal escaping from a predator, sometimes a doll, and this escape implies a process of survival: "I was a warm-blooded female animal. I was a doll with another doll inside of me. I was the chicken I opened up one day only to discover that the stomach had been left in by mistake, a pearlescent bag still full of grain from its final meal" (2020, p. 87). On this irreversible path, Calla confronts the system that determines women's lives and limits their identity, and the journey is fraught with countless possibilities for her revolt to fail.

While chatting with a man she meets at a bar during the journey, Calla, having noticed that the pleasure she got from sex and the things she was affected by men changed, confesses when asked who she is, and replied "I'm nothing" (2020, p. 98). This answer is an indication that Calla's identity makes no sense in the system. Remembering that it does not matter to her father, Calla has never felt important when she becomes an adult after her menstruation. The relationship with R, the treatment she faces after she becomes pregnant, and the characterization of her presence as disgusting and unbearable are all solid proofs. The purpose of the system is to make women feel unimportant. Whether they have a baby or not, women who have to live according to the ticket with predetermined conditions are responsible for playing the role assigned to them within this discriminatory regime. Calla, who opposes this role, has to bear the consequences of her uprising.

Seeing an animal in a dream and being on the run constantly, starts to define Calla's sense of belonging with this escape: "In the night I dreamed of being an animal of the dark, and it was a comfort, for it was confirmation that I belonged" (2020, p. 108). It is this escape that she now feels she belongs to and meets Marisol while wondering if there are others in the same situation. Marisol realizes at a glance that Calla has a blue ticket and is acting against the laws of the system because she knows both femininity and motherhood. Besides, Calla still plays the role of someone who is trying to get to know her body and make sense of the feelings of a woman who is about to be a mother. She aims to end the dangerous journey as soon as possible and reach the border, and she knows she cannot do it alone.

Irigaray explains the struggle of women to settle in this systematics: "There is, in an initial phase, perhaps only one 'path', the one historically assigned to the feminine: that of mimicry. One must assume the feminine role deliberately. Which already means to convert a form of subordination into an affirmation, and thus to begin to thwart it" (2004, p. 570). Whenever she encounters danger, Calla lies that her husband is protecting her and tries to survive with her imaginary husband figure, but this void in her life also reveals the need for a masculine existence suitable for gender roles for her. She occasionally dreams of R being with her, and every time she lies, she imagines that she is with R. The void of the husband's role is also related to Calla's fear. Feeling vulnerable and alone again points to a man's protective and controlling presence. The absence of the baby's father, or the absence of any man, makes Calla more vulnerable or defenceless: "I didn't want to know that everything was trying to kill me. Strange, to be so truly vulnerable" (2020, p. 122). Although this situation seems to contradict the rebellion represented by Calla in this system where the female identity is restructured, she has not yet been able to get rid of the role imposed on her by the society and the male-dominated entity that has always been defined as dominant in women's life. Therefore, it may be considered normal for Calla to feel this way for a while.

The contradiction Calla feels within is not only related to gender roles but also to the definition of the unborn baby. Her rebellion problematizes the roots to which the baby belongs or the reason for its birth too. The position of women is subordinate in traditional and patriarchal families and it serves to reflect masculine dominance. Through their children, they only exist. The position of women is also described by Irigaray through this statement: "The mother stands for phallic power; the child is always a little boy; the husband is a father-man. And the woman? She doesn't exist" (2004, p. 575).

The growing thing in Calla's belly makes her rebellion confusing: "The baby, my own bad baby come from badness, was sucking the marrow from my bones" (2020, p. 125). One of the reasons for this is that Calla, having little idea about phenomena such as motherhood, having a baby, and being a woman, only acts with a dark feeling inside. The inability to fully recognize her body reveals the astonishment of someone who is confronted by a dead-end at some point and Calla intensifies her inquiries with the insecurity of being left alone and finally becomes uncertain where to go: "I have blindly obeyed you, I told my body. I have followed you wherever you want to take me. Now what?" (2020, p. 127).

Calla, struggling in the decision-making process with the fear and loneliness of not knowing where to go, even thinks about asking R for help one last time, as she contemplates that she cannot continue in this way. Asking R for help, who said he could not look at her face and who disgusted her after the decision of having a baby, shows how desperate Calla felt: "I want you to say that you love me, I said. I want you to come and rescue me and be a family with me and the baby past the border. I think it might be possible, but only if you come now" (2020, p. 129). Although Calla's feelings for R remind her of a woman who accepts the role set for her in the male-dominated society, her call for help stems from not fully recognizing her own body and sexual preferences. Having the role of a woman who has no choice but to be with men after the tickets are determined creates the perception that there is no alternative. This void Calla feels inside is not something that a man can fill, but a partner can who is able to understand what Calla is going through. R also does not have the qualifications to fill this void and responds negatively to Calla's last call for help.

When Calla sees that her last effort goes in vain, she wants to put all the risks aside and comfort herself with alcohol and pointless sex as she did in her old days. Although what she does is dangerous for her baby's life, her loneliness and desperation cause Calla to be unable to use her decision-making mechanism healthily. All she wants is to have meaningless sex and escape the realities she faced, just to forget her situation: "I wanted to fuck and to be fucked until I was outside of my own head, I wanted a barrel of alcohol, I wanted mind-altering drugs, I wanted to slit his throat—but it was all gone into another world" (2020, p. 138). As women's "desire is often interpreted, and feared as a sort of insatiable hunger, a voracity that will swallow you whole" (1985, 29), these facts are similar to those faced by all women in traditional societies; being a mother, housewife and having a docile role. Supporting the aforementioned idea, Fiske and

Stevens clarify in their work "What's So Special About Sex? Gender Stereotyping and Discrimination":

The descriptive component of the female stereotype includes the following attributes: emotional, weak, dependent, passive, uncompetitive, and unconfident. The prescriptive component of a stereotype is composed of behaviours deemed suitable for the target group. For example, the female stereotype includes the following prescriptions: A woman should have good interpersonal skills, she should be passive and docile, and she should cooperate with others. (1993, p. 179)

In this lifestyle imposed by the system, Calla's domestic role is the role of a woman who cannot have children but will obediently say yes to whatever her husband says to make him sexually satisfied. Although Calla chooses to be a mother, this decision makes her a rebel against the system, but this revolt is no longer as strong as it was in the early days:

On the bed I cried, silently, because he couldn't see me. Because nothing was going to make me feel better, nothing was going to be enough. I cried for the absence of women I had seen on the road, for having to do this alone. I cried because R didn't want to have the baby with me and because Doctor A was my enemy and he wasn't going to save or fix me. (2020, p. 138)

It is disturbing for men to act against the rules of someone with a blue ticket, women are also enemies of Calla, and one of these enemies catches Calla off guard in a bar toilet. Realizing that Calla is pregnant with a blue ticket, the woman attacks her and tries to strangle her: "I know what you are, said a woman's voice. Her hand moved to my throat and squeezed, fingers in the soft spaces under my jawbone" (2020, p. 151). The system exposes the rebels to all kinds of dangers. Women with blue tickets and with white tickets could be enemies to each other. Regardless of their situation, women having continued their lives like robots who did nothing but fulfil the role assigned to them could see those opposing the system as enemies. Calla knows she is alone on this road and has no choice but to stay alive to keep going. If she has to resort to violence against her kind, she is ready to react in this way: "I pulled us both up and scabbled for the knife in my pocket, pressing it roughly to her throat. It was the blonde woman

from the bar" (2020, p. 152). Calla has a better grasp of her situation after this moment. She thinks of herself, of white tickets, blue tickets, and Marisol: "I wondered what the white-ticket women felt. Were they fulfilled and serene in their purpose, or did they, too, see the world as a sharp, cutting thing; did they, too, have a dark feeling under their skin, pulsing with violence?" (2020, p. 155). She knows right away that she needs help to see what kind of identity she has, and she no longer needs to hide behind the fake white ticket. It is Marisol who reminded her of this: "Rip it up, she said, giving me the white one. Rip it as small as you can manage. You're not one of them" (2020, p. 156). Calla is no longer a person with a blue ticket or a white ticket. She is an expectant mother now ready to make her way.

Psychologically Imprisoned Women in the *Cabin of In-betweenness*

Marisol and Calla, after dodging the danger they face, continue their journey for a while and then find a cabin where they could feel safe. This place, located in the forest and belonging to an environment isolated from life, is also described in a quality that evokes the cooperation of nature with women. Now, two pregnant women with blue tickets, Calla and Marisol, feel the strength of breaking the rules, rebelling, and not accepting the terms imposed by the system. This cabin is important to get to know their bodies better and to share things. Marisol seems to be aware of everything in Calla's position and is a guide to her about motherhood, pregnancy, and female identity.

In the early days, they are hiking in the forest and assessing their situation by thinking aloud and trying to identify their position in this society: "My name is Calla, and I am going to have a baby. Soon. My name is Calla and this baby is mine" (2020, p. 162). These words uttered by Calla are important in terms of reinforcing what awaits her in life now. The same thing is true for Marisol, who states that she wants to have a baby to understand her reality in this world: "My name is Marisol and I want to bring something into the world, she said. Something real" (2020, p. 163). The sharing is important to both of them, but Calla has not yet realized the main reason for desiring to be a mother: "My name is Calla and I want to be a mother because. Because" (2020, p. 163). While trying to express this out loud, her sentence is incomplete. It might be a sign that there is an incompleteness in her identity. Perhaps her femininity, motherhood, destiny, and life are not complete. Therefore, she could not say anything after the word "because". That is the right thing to do for her, according to the inner voice she has. In fact, beyond

being a mother, what Calla looks for is choosing what she wants. She could not accept that her fate is determined by a lottery. She has a rebellious nature from the beginning, and she is waiting for it to appear. Being able to choose means freedom, determining what kind of life she would live, not accepting the lottery, and choosing to be a mother despite being forbidden are all in line with the dark feeling Calla has: "My name is Calla and I wanted to choose" (2020, p. 163). Having the right to choose means freedom or self-fulfilment of female identity for Calla and women like her. The right to choose, combined with the dark feeling, leaves no other option but to revolt against the system.

Having clear thoughts about men after her previous experiences and disappointments, Calla feels that she has different feelings for Marisol. Marisol is Calla's companion and supporter but she is also important in clarifying some questions about Calla's sexual orientation. As Irigaray states:

...woman's autoeroticism is very different from man's. In order to touch himself, man needs an instrument: his hand, a woman's body, language ... And this self-caressing requires at least a minimum of activity. As for woman, she touches herself in and of herself without any need for mediation, and before there is any way to distinguish activity from passivity. Woman "touches herself" all the time, and moreover no one can forbid her to do so, for her genitals are formed of two lips in continuous contact. Thus, within herself, she is already two but not divisible into one(s)-that caress each other. (1985, p. 24)

Although her relationship with R seems to be fine until Calla becomes pregnant, R's acting by the role that the system expects from men and his prejudiced approach towards women influences Calla's perspective. The reason for having these feelings for Marisol is not only her disappointment with the men but the likelihood that her intimacy would be much more meaningful because of the things she has in common. This is felt when Marisol first kisses her on the lips: "*Let it into you*, I thought there, in the moments before she pulled me up and kissed me on the mouth for the first time. *Let it into you*" (2020, p. 164). Thus, women restricted by the system and forced to live a life determined by the regime could interpret sexuality as mutual sharing after homosexual experiences.

Marisol helps Calla perceive the existence of men as well. It is enough to humiliate women that they are extremely inefficient and indifferent to understand their emotions

and that they think about nothing but bodily satisfaction. Women with a predetermined fate are pieces of meat constantly used and abused in this system, according to the men, and the colour of the ticket determines their life and sexuality. Marisol says it should not be like that. Besides the rules they do not accept by being pregnant, she also states that men "can all go fuck themselves" (2020, p. 172) which is a clear sign of exclusion of male dominance in their lives.

On the first evening at the cabin, Valerie, who was once subjected to violence, admits that she unintentionally got pregnant, but then took care of it. The four women in the cabin have blue tickets and are all pregnant knowing that they are forbidden to have a baby. The fifth woman with a white ticket, Therese, states that although she has the right to conceive, she wants to make her own choices. This means that all five women have a common feature. Valerie, who deliberately had a miscarriage, was treated in the same way by the man she was with like Calla: "My husband found out. He didn't believe that it was an accident. He was disgusted with me. But it wasn't his body" (2020, p. 183). The common problem that faces all the women in the cabin is that another system that makes decisions about their bodies. No matter what colour ticket she has, the woman has to determine her own life. While blue-ticket holders define themselves as lacking in this system, Valerie seems like the main defect: "I don't see it like that, she said. If anything, I'm the one found lacking. All my life I've been told I can only be complete if I grow something inside of me and bring it into the world. Whereas you are whole and perfect as you are" (2020, p. 188). In fact, all women who accept the life imposed on them are somehow incomplete.

When Marisol talks about her job as a doctor in the past, she expresses how much she wants the possibility of the system giving her a chance. However, despite all this and meeting every expectation of the system, the fact that they did not give Marisol a choice once again reveals how brutal the situation women are in is: "I tried my best to demonstrate my suitability, I tried to be maternal at every opportunity. But there is no choosing" (2020, p. 196). Knowing this situation, trying to choose for themselves shows the fact that a mother can do anything, even if it means getting into a dead-end. Marisol makes this clear to Calla, and it seems as if both Calla and Marisol would face such a situation in the future which functions as a foreshadowing: "You'll do anything for your child, and I mean anything. Worse things than you've ever imagined" (2020, p. 198). Motherhood, which reduces the role of women to limited space, put Calla and others like her in a position to take all kinds of danger after having a child. This is also

an example that problematizes the issue of being able to make decisions with a free female consciousness.

Therese's death is the most serious warning for the women in the cabin. When they encounter her lifeless body just outside, they begin to see more clearly where their lives are headed. They are aware of the danger, but it is shocking to see this up close and look at the dead body of a pregnant woman. Pregnancy would end them all, according to Valerie, because the baby in their bellies blinds runaway women with blue tickets: "Your baby is diverting your blood supply, Valerie said. Your body is in danger but the baby will have you ignore this. The baby wants to survive at all costs, the baby doesn't care about you. It's disgusting. You think you have agency, but it's all just biology" (2020, p. 211). Valerie has different opinions about having a baby, and for her, getting pregnant is the biggest mistake. Having a baby means living the lives of others. For not seeing this, she is angry at them. Maybe it is tempting to get pregnant because it is forbidden, or having a baby is an adverse psychological reaction against the system's impositions:

I don't know why you want to do this. I don't know why you gave it all up, Valerie continued. All I ever wanted was freedom, all I wanted was to know that my life wasn't moving towards this dead end, but I knew it was, ever since I was twelve years old. I knew the shape of my life before I even understood what it meant. (2020, p. 212)

Freedom does not mean trying to do what you might not be able to do. In reality, it is the freedom to decide with awareness and reason, free from prohibitions and impositions. Creating a world where women can choose freely and are not subject to prejudice or gender discrimination is one of the most important tasks in this context. The full enjoyment of freedom is linked to the right to choose. Whether male or female, if they have the right to make this choice, they have a chance to experience freedom, at least within a certain framework.

For Valerie, it is nonsensical to start a family, have a baby, live with a suitable partner, and fill your life with these. A woman could not be free by having a baby, establishing a family, obeying her husband. It is a hoax of the system and others are too blind to see it:

You think the secret to happiness or whatever lies in our so-called fulfilment. You think that family fixes everything, and I will tell you now that it does not, and I'm sorry to break it to you, I'm sorry that your body has pulled such a stunt, such a dirty fucking trick, and that you can never go back. You will regret it every day of your life. (2020, p. 212)

The so-called choices and the presumed free-will decisions drive Marisol, Calla, and other pregnant women to regret and disappointment. Valerie tries to deliver a message which perhaps implies that no one is likely to escape in the system, but there is no use understanding that anymore.

The Dark Feeling Brought into the World at the *Beach*

Calla knows that they are getting closer to the border when they get to the beach. There is little time left for her baby to be born. Despite this, she realizes that she has not felt the excitement she has in her all along. The thought that people in childbirth, unlike animals, have to look after their babies for a long time sounds harsh when she first hears about it. While she is thinking about all this in the tent they set up, Calla wants to take a walk when Marisol is asleep, and never come back, leaving everyone behind. As she walks, she feels the water coming, and makes her way to the first beach house she sees. Just before giving birth, she feels alone and scared. When she reaches the house she realizes that it belongs to a woman with a white ticket and imagines herself in her place. Outside the house, Calla with the blue ticket and the woman with the white ticket inside are part of the lottery. Although Calla objects to this system, she feels that she wants a white ticket: "White-ticket. Looking in the windows was irresistible, looking in at the life I had been found unworthy of. Loving, and being loved. It made my heart beat quickly and bile rise in my throat" (2020, p. 226). Calla not only envies the woman's life but also dreams of starting a beautiful family with R. Her mind is still in the relationship with the baby's father. A domestic role is manifested in Calla's subconscious, and the thoughts of motherhood, having a beautiful family, raising children makes her, not a person who opposes the whole system, but someone who rebels against only one rule of her determined life.

After entering the house quietly, Calla approaches the mother from behind who has her baby sleeping in her arms and closes her mouth so that she would not yell. She has no bad intentions; she just wonders what to do during birth. Now that she is alone,

she has to give birth to her baby on her own, and she has no idea about it, so she feels too scared: "Well, and then you push the baby out. She motioned vaguely. The baby will come out on a cord, and you have to cut the cord, but not too soon. You have to wait until the placenta comes out, that's the red thing on the end, there's no mistaking it when it comes" (2020, p. 228). As the woman explains, Calla understands how difficult a process is ahead of her. She does not know if it is worth taking all this pain to be a mother, to get to know the female body in every way, not to accept the life set for her, and break the rules. As the woman continues to give details, Calla realizes what motherhood means: "You'll watch the baby every second of the day. You'll be convinced they're dying. You'll hold them to your body and weep. Sometimes you will think of killing them yourself" (2020, p. 229). When the woman sees that Calla does not have a white ticket, she feels how much trouble Calla is in. However, according to the woman, the real trouble is not the emissaries, but motherhood itself.

Since motherhood is the biggest trouble haunting a woman, it has become a phenomenon that restricts freedom, affects women's choices, takes almost all of their time, and leaves them dependent on a living being: "I don't mean the emissaries, though they will surely find you, she said. I mean the other trouble, the motherhood trouble. The trouble that doesn't leave you" (2020, p. 229). It seems that this trouble would never let Calla go. Seeing how the baby is put to sleep, Calla notices that the baby's father is sleeping pleasantly and peacefully in the room with the door open and realizes that the mother has to undertake everything in the domestic role. Man is just a living creature that works, has intercourse with women, impregnates them, and pursues his pleasures. Woman is in the opposite position: "I have not slept a full night in months, the woman told me, in the hall. I long to sleep the sleep of the fathers" (2020, p. 231). Despite asking for help, Calla feels how lonely she is when she receives the refusal. After leaving Marisol, she has to deal with everything herself, and there is little time left until the baby is born: "I was alone again and it felt right. The word abandoning came into my head" (2020, p. 232).

Calla feels all the pain and fear while she is giving birth to the baby. She just knows she is ready to do anything for the baby, not knowing how she feels about the creature coming out between her legs. When the baby is born, no word other than surrender comes to her mind. She is not ready to value judgment about the baby; she just wants to embrace it. For now, her desire is only about having the baby and she is ready to sacrifice anything for it:

Surrender. The baby was still screaming but her skin changed from purple to red. Alien sea-creature. *Surrender.* I didn't know if I loved her from the first second, I was too afraid to make those sorts of value judgements, but I knew that I would die for her, and that was more important. *Surrender.* I held my daughter. I pressed her skin against mine. (2020, p. 235)

Baby Nova would be the second thing that determines Calla's life after the lottery. She has to make every decision and choice accordingly. Calla feels how attached she is to the baby as she spends time with her. She realizes how difficult her life has become. While she is taking care of the baby in the tent, she hears voices; someone is coming. As she has just given birth and is getting used to her baby, everything ends for Calla. She is caught with her baby. It's over. When she realizes that Doctor A is standing there in the distance, out of surprise, Calla does not know what to do. She is hunted by the system she defies, and despite all the dangers she faces and all the rules she opposes, she is finally caught.

The Border Between Motherhood and Letting Go

While there are no clear and enlightening explanations about the world within the border and beyond, it is obvious that this marks the space in which women should live the life determined by the lottery. This border also points to the invisible pressure on female identity and psychological hegemony. Calla has reached the border but only in the hands of the emissaries. Her baby Nova is now in the hands of others. Calla, who checks around with eyes full of anger and hate, has no choice, "Honestly, Calla. You don't have a choice" (2020, p. 242), just as the lottery is drawn at the beginning of the novel, others are still deciding on Calla's life. When the blue ticket comes out of the lottery, Calla, who does not accept the life set for her and does not follow the rules, eventually falls into the same situation and becomes an example of the vicious circle of women. No matter what they did, they could only make choices as much as they were allowed to. They would do whatever the women were told. Calla knows she wants the white ticket and longs to be with her baby. Her goal is not to oppose the impositions of the system but to have the white ticket, the other possibility of the lottery. As long as she reunites with her baby.

It is too late now and there is no chance of seeing Nova again. She has lost her baby. Her baby, whom she risked everything and opposed the system to give birth, is now

given to another family. She loses the creature that defines her female identity despite all her struggle. After all, to what extent can a woman whose life has already been determined do what she wants? Although Calla thinks she is making a choice, she finally realizes that it is not a choice of her own free will. She has nothing in her own hands. As a result of her choice, the baby she gave birth to has been taken from her hand in a snap:

I'm going to tell you the truth, because I respect you, he said. You weren't given a blue ticket because of anything you did or anything you are. It was random. It could have happened to any of you. There's no deserving. There is no order—at least not one that governs the lottery. There's a yes and a no, and that's all. And yet see how it became true, see how you fulfilled your destiny, how you even relished the blue, at first? Don't interrupt me. I know that you were happy for quite some time. But you couldn't accept it; you thought you were better than what you were given. (2020, p. 248)

Doctor A analyses Calla well and says that she is an insatiable person. Calla thinks she would be happy when she decides on her own will, but that seems impossible. Despite all this, Calla would be given a new chance, one last to make her life settled. Seeing himself as an individual seeking freedom leads Calla to rebellion and resistance. Anyone who is part of the system or even a pawn is uncomfortable with this situation. Doctor A also says in this context that Calla is a character who is not satisfied with what she has. In doing so, the doctor tries to reduce Calla to a traditional gender role and implies that she should accept the role assigned to the women.

What is punishment, according to Doctor A, has been considered the only reality in Calla's life. She can perceive herself and her life as real only with the baby. Other experiences, events, and people seem like an illusion to her. Still, she is pursuing freedom in her way and thinks she chooses a gagging way: "How could he not know that that punishment had been the best and truest part of my life? Possibly I was not the sort of person who should be a mother, but I had heard what was calling through my body and I chose the burden of it. I chose freedom, even if to some it looked like the opposite" (2020, p. 249). Whatever is done, whatever decision is made, there is no such thing as freedom for women. Calla chooses to be a mother of her own will, against the rules of the blue ticket. She alone struggles with dangers, but in the end, her baby is taken

away and all that she did for motherhood, femininity, female identity, and free will is a waste. Giving her a chance one more time means that her life is determined by the system. Calla's life would be redefined and she would have to obey the rules, otherwise, her life would end irreversibly.

Conclusion

Calla's long journey which started with a lottery deciding on her life ends with almost every corrosive and aggressive feeling of disappointment, anger, loss, in-betweenness and failure since she was caught at the border, her child was taken away from her and she is with a huge emptiness in hand after all the resistance, revolt, and toilsome perseverance. In the game of chance between a 'carpe diem' mood and a full-blown duty into motherhood is, in fact, a verdict by the unknown and invisible factors surrounding every woman in the dystopian society with peculiarities. For Calla, whose life has been already pre-determined with a blue ticket coming out of a sort of a jukebox as a result of the lottery, it is never easy to accept that something else decides what is 'good' or 'the best' for her. That is why her rebellion begins to earn the right to choose to become a mother although she has no idea of how it would feel to experience that. It seems ridiculously brave for Calla to take every apparatus of this oppressive society just to become something she has no idea about, but it is the rebellion that matters in this long journey of self-awareness, self-realization, and tenacity.

Calla is not a woman who is sure of herself about what she wants from life whether it is becoming a mother or having casual affairs with men. She never brings out the sense that the narrative is full of a strong inclination to have children. Everything is based on the concept of choice or chance. Calla's life seems somehow devoid of meaning and that is most probably why she wants to add meaning to her life by resisting the oppressions and monotony of captivity. In some instances, she becomes desperate and feels that she has to watch the world passing by. The readers get the sense of how she feels surrounded by the vulnerability delivered through the hypnotic prose of Mackintosh in which there seems a necessity for Calla to experience a rise after the fall she is forced to encounter due to the lottery.

What seems so real and yet devastating are Calla's doubts and fears which are oddly familiar. The spirit and audacity of Calla, her slow but striking downward spiral with a brilliantly depicted life trajectory seems to fall apart in the dystopian world where all

other females go and receive a ticket determinant on the maturity of menstruation to be able to discover what lies in their fate. Even though the implication of having a choice in life is clearly emphasized in the novel, once the tickets are delivered, there is no going back for the women no matter how they yearn for the other life they are not supposed to be involved in.

Women are reduced by patriarchal culture to the state of an “object” used by men. In any field of life, women have not been able to acclaim the role of a “subject.” To exemplify that, there is a majority of men who still consider their partners as sex dolls in terms of sexual activity instead of an active shareholder of the pleasure. For Irigaray, the laws of the patriarchal system can be subverted by women through idiosyncrasies. Women may also re-shape their pre-set positions through their progressive attitudes in prose. Through their writings, women have the ability to correct the male-dominant writing’s skewed description of them. Writing, thus, has been for centuries the main way of communicating and dictating thoughts to the masses.

Calla tries her utmost to stand against the rules of the system in the dystopian world as if she wants to see Frost’s ‘the road not taken’. It is for sure that Calla and women like her believe they are given the wrong ticket because it is a matter of choice and the life that has been chosen for them is not at all what they would choose on their own. Considering the fact that free will and social expectations might collide and the system that women are dragged into is flawed, women like Calla are ready to defy the ruling system no matter what the cost is. In a world where social roles are dictated by a ticket, emissaries take everything under control including guarding borders and checking points, there is the pervasive fear of the unknown which Sophie Mackintosh generally delves into to make clear what happens to women when they disobey and she enjoys betrayal.

Although there seems no clear answer for the major issues in the novel about the system, of what is behind the lottery, who constructs this kind of world and rules it, why women are dragged into such positions, it is this sense of fear that helps maintain the status quo. Besides, the sense of fear is supported by the unknown and the ways of punishment are also unclear in the world where women are forced to continue the roles given to them which is a clear sign of conventionality constructed by this oppressive patriarchy. The world Calla and the others are surrounded by is like how Foucault explains this example with Jeremy Bentham’s “panopticon” in which “[...] everything

must be observed, seen, transmitted [...]” (1995, p. 22). What we read in the journey of Calla's insurrection is not just about overcoming the system, instead, the narrative reveals a powerful questioning of the philosophical structure of the choice which is not given to the women in this nightmarish society except for what is offered with a blue and white ticket. Mackintosh's attitude towards her narratives is directly related to what Cixous asserts in the famous article “The Laugh of Medusa”: “Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies ... Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement” (p. 875). The fact that women defend their identities by writing and that discrimination is brought to the agenda through female characters created in the narratives shows the purpose of Mackintosh in his novel *Blue Ticket*. The most striking examples of gender discrimination, both through the eyes of the author and through the main character, Calla, are discussed in the novel.

The definition of women as “two-legged wombs” by Cixous works entirely within the sphere of interest of patriarchal cultures, denying women any freedom of sexual preference or way of life. There is no expectation of a revolution in this woman-led narrative and Calla is not seeking a justification or challenging the system's construct. Calla is Cixous's woman who is “... confined to the narrow room in which they've been given a deadly brainwashing” (2008, p. 877). It is all about what Calla's body demands to have a child and how she cannot ignore that ‘dark feeling’ anymore which ends up with the resistance and rebellion she feels in her quest which she is dragged into. Stereotypical roles of men and women are strengthened by social and cultural values, which emphasize highly conventional expectations about gender. It cannot be denied that stereotypes about men and women have a dramatic effect on our opinions about how both sexes should or should not behave. We have been taught to behave according to determined patterns since childhood. We are taught about ideal behaviour. Boys are expected to be strong and courageous, while girls are gentle and obedient.

Sophie Mackintosh has created a tense, ambiguous, and mysterious narrative in her novel, *Blue Ticket*, which, on the one hand, refers to all kinds of discrimination and oppression women face today, on the other hand, she has created a protagonist who defends women's desires and rights to make choices with their own will. Calla's journey, her introspection, and her observations about women as well as the internal conflict she is never able to ignore are scrutinized with this emotionally wrought and moving

narrative. Positioning today's society, where gender discrimination is experienced at the highest level, to a dystopian regime, the author meticulously examines the concepts of motherhood, femininity, wifehood, and female identity. In doing so, she strikingly shows how high the price women have paid in this system. Every choice and uprising Calla makes is a reference to the issue of women and the irreparable consequences of gender discrimination in today's society.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Althusser, L. (2008). *Ideology and Ideological State Apparatuses*. London, Verso.
- Booker, M. K. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood.
- . (1994). *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood, Print.
- Cixous, H. (1996). Sorties. In P. Rice and P. Waugh. (Eds.) *Modern Literary Theory: A Reader* (pp. 137-144). New York: Arnold.
- . (2008). "The Laugh of the Medusa". Trans. Keith and Paula Cohen. *Signs* 1.4 (1976): 875-893.
- Claeys, G. (2010). "The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell". G. Claeys (Ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 107-31) Cambridge: Cambridge UP.
- Fiske, S. T., & Stevens, L. E. (1993). *What's so special about sex? Gender stereotyping and discrimination*. In S. Oskamp & M. Costanzo (Eds.), *Claremont Symposium on Applied Social Psychology, Vol. 6. Gender issues in contemporary society* (pp. 173–196). Sage Publications, Inc.
- Foucault, M. (1995). "Discipline & Punish". *The Birth of Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York, Vintage Books.
- Irigaray, L. (1985). "This Sex Which Is Not One" *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, NY: Cornell UP, 23-33.
- . (2004). "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine." *Literary Theory: An Anthology*. Rivkin, Julie, and Michael Ryan (Eds.) Malden, MA: Blackwell Pub., 570-574.
- . (2004). "Commodities amongst Themselves." *Literary Theory: An Anthology*. Rivkin Julie, and Michael Ryan (eds.) Malden, MA: Blackwell Pub., 574-578.

- Kolmar, Wendy K., and Frances B. (2005). "'Feminism' from The Feminist Dictionary." *Feminist Theory: A Reader*. Boston: McGraw-Hill Higher Education, 7-11.
- Kumar, K. (1987). "Anti-Utopia, Shadow of Utopia." *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. Oxford, UK: Blackwell, 99-130.
- Mackintosh, S. (2020). *Blue Ticket*. New York, USA, Doubleday.
- Morris, P. (1993). *Literature and Feminism: An Introduction*. Oxford, UK: Blackwell.
- Ruppert, P. (1986). *Reader in a Strange Land: The Activity of Reading Literary Utopias*. Athens: U of Georgia.



Intergenerational Transmission in the Age of Postmemory: Rebecca Makkai's *Music for Wartime*

Post-bellek Çağında Kuşaklararası Aktarım ve Rebecca Makkai'nin *Music for Wartime* Adlı Öykü Derlemesi

Sinem YAZICIOĞLU¹ 



¹Assist. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Western Languages and Literatures, American Culture and Literature, Istanbul, Turkey

ORCID: S.Y. 0000-0003-4092-3152

Corresponding author:

Sinem YAZICIOĞLU,
Istanbul University, Faculty of Letters,
Department of Western Languages
and Literatures, American Culture and
Literature, Istanbul, Turkey
E-mail: sinemyaz@istanbul.edu.tr

Submitted: 02.10.2020

Revision Requested: 28.11.2020

Last Revision Received: 10.12.2020

Accepted: 22.02.2021

Citation: Yazicioglu, S. (2021).

Intergenerational transmission in the age of postmemory: Rebecca Makkai's *Music for Wartime*. *Litera*, 31(1), 75-94.

<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-804480>

ABSTRACT

Rebecca Makkai's short story collection *Music for Wartime* (2015) features third-generation characters, like the author herself, who revisit the familial trauma narratives of the Second World War in Transylvania. The collection's postmemorial dynamics therefore relies on the first generation's lived experience mediated in transmission and the third generation's new aesthetic concerns in reinterpreting them. However, the increasing generational distance in our postmemorial age has caused the traumatic narratives to reach the third generation by affiliative transmission at the same time as it has universalized and mystified the victim and the survivor. In Makkai's collection, the fixed narratives mediated by the first generation and the past that is universalized by affiliative transmission demand a return to family narratives with a non-familial perspective. The collection's unity is established by a form closer to a short story cycle. In accordance with the form, the stories sequentially reveal how the contemporary subject responds to familial and affiliative transmission. The collection's intertwined dual structure encapsulates the strained connection between embracing and questioning the transmitted narratives. This article argues that, with its specific form, Rebecca Makkai's *Music for Wartime* problematizes and symbolically resolves the question of intergenerational transmission within the dialectic of familial and affiliative memory.

Keywords: Short story, trauma, memory, intergenerational transmission, Second World War

ÖZ

Amerikalı yazar Rebecca Makkai'nin 2015 yılında yayımladığı *Music for Wartime* adlı kısa öykü derlemesi, yazarın kendisi gibi, ailelerinin İkinci Dünya Savaşı sırasında ve Transilvanya bölgesinde yaşadıkları travmalara dönen üçüncü kuşak karakterleri ön plana çıkarır. Bu bağlamda, birinci kuşağın aktarırken dolaylılaştığı yaşanmış anılar ile üçüncü kuşağın bu anlatıları yeniden yorumlarken yararlandığı yeni estetik anlayışlar, derlemenin post-bellek dinamiğini oluşturur. Ancak günümüzün post-bellek çağında kuşaklar arasındaki uzaklığın gün geçtikçe artması, travmatik geçmiş anlatılarının üçüncü kuşağa kültürel aktarım yoluyla ulaşmasına neden olurken, aynı zamanda kurbanı ve kurtulanı hem evrensel hem de gizemli bir hale getirir. Makkai'nin



derlemesinde birinci kuşağın dolayımıladığı sarsılmaz anlatılar ve kültürel aktarım ile evrenselleşen geçmiş, üçüncü kuşağın, aile anlatılarına aile dışı bir perspektiften bakmasına neden olur. Koleksiyonun kendi içindeki bütünlüğü, kısa öykü döngüsüne yakın bir edebi biçimle sağlanmıştı; buna göre öyküler, derlemedeki sıralama izlendiğinde çağdaş öznenin ailesel ve kültürel bellek aktarımlarına nasıl yaklaştığını ortaya çıkarır. Derlemenin iç içe geçen ikili yapısı, yani özyaşamöyküsel ve kurgusal kalıplar, aktarılan bellek anlatısını kabul etmek ve sorgulamak arasındaki gergin ilişkiyi gösterir. Kuramsal çerçeve için travma çalışmalarından ve kısa öykü kuramından yararlanan bu makale, sonuç olarak Rebecca Makkai'nin *Music for Wartime* adlı kısa öykü derlemesinin, ailesel ve kültürel belleğin diyalektiği içinde kuşaklararası aktarım sorununu saptadığını ve biçimsel özellikleriyle bu sorunu simgesel olarak çözdüğünü ileri sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kısa öykü, travma, bellek, kuşaklararası aktarım, İkinci Dünya Savaşı

Introduction

In an interview, American author Rebecca Makkai explains that she developed the structure of *Music for Wartime* after her initial manuscript was rejected by an editor who meticulously assessed her manuscript and suggested it could be organized on the themes of music and war. “Up till then I’d viewed these as ruts more than themes – and even then, I didn’t see the two themes working in concert,” (Rice, 2016, par. 25) she says, and notes that “[t]he title came to me as a way to combine those themes, and I liked that it sounded like an album title,” (par. 26). Makkai’s musical references like “in concert” and “album title” in describing her collection imply a composition for thematic and structural coherence, but the word “rut” for the illustration of incoherence also allocates disturbing yet simultaneously productive power to the stories. This disturbance lies at the heart of Makkai’s collection and determines its form of disagreeable negotiations when its third-generation characters, like Makkai herself, respond to the traumatic narratives of the Second World War in the wider Transylvania region.

Rebecca Makkai’s collection concentrates on the belated and mediated characteristics of postmemory. In *Family Frames*, Marianne Hirsch uses the term postmemory for “the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (1997, p. 22). In other words, postmemory represents the younger generation’s act of indirectly witnessing and remembering the traumatic past of the first generation in the form of haunting, belated and vivid memories so strongly that such narratives replace their own. Furthermore, “postmemorial work” writes Hirsch, “strives to reactivate and re-embody more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression” (p. 33). The notion of postmemory, therefore, complicates the mimetic relationship between lived experience and inherited memory, and entails the appropriation of cultural transmission.

The problem of generational transmission in postmemory also demands a return to familial structures as they are universalized in cultural memory. Thomas Bender writes that “community is a fusion of feeling and thought, of tradition and commitment, of membership and volition” and asserts that the family serves as the “archetype” of community (1982, p. 9). Family historian Stephanie Coontz adds that “visions of the

past family life exert a powerful emotional pull on most Americans, and with a good reason, given the fragility of many modern commitments" (2016, p. 2). The family has been indeed an enduring myth in American culture, and the variants of the idealized American family¹ have functioned as foundational myths on which communal and national ideals were built. The family, therefore, still haunts the American imagination whenever a threat of social disintegration is felt. However, in the case of postmemorial culture, what is at stake is the continuity of the family itself at a time when the fixed narratives of the first generation no longer function for the younger generation who were brought up in a different cultural climate. In this sense, Makkai's collection problematizes the gap between two kinds of mediation: mediation by the first generation and that by the younger generation. Having only indirect access to the belated memories of the past generation, her characters reflect on the familial narratives and gradually learn to notice and expose this gap.

While the overarching themes in *Music for Wartime* are music and war, some stories were integrated to the collection regardless of their apparent irrelevance. To maintain the unity in the collection, Rebecca Makkai has focused on the connection of her previously published stories since 2002 into a form closer to the short story cycle with recently added sections, particularly the vignettes in the form of shorter autobiographical stories dubbed as legends. Forrest Ingram defines the story cycle as "a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience of various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts" (1971, p. 19). As a literary form, the short story cycle has been regarded as the symbolic integration of experiences belonging to disintegrated society. Gerald Lynch, for example, argues that short story cycles are instrumental in "conveying a character's fragmentary experiences" (2007, p. 223). Furthermore, Jennifer J. Smith maintains that the antecedents of the American modernist story cycles in the nineteenth century "reflect a desire to unify the nation in the wake of the Civil War by appealing to a sense of lost rural traditions and incorporating new populations into

1 Undoubtedly, the myth of the American family has considerably changed and varied since the colonial period. The Puritan family, for example, was marked by its rigid discipline and piety that aimed to prepare the children to become exemplary members of the congregation and society. Describing the Puritan family as "a little commonwealth", John Demos shows that those who committed petty crimes were employed as servants in the Puritan households, underscoring the Puritan family as a disciplinary institution (Demos, 2000, p. 70). In addition, the myth of the self-reliant and virtuous agrarian family, as a model community, permeated the early nineteenth century American political discourse, most evidently through Thomas Jefferson's defense of farming society against the presumed problems of industrialization and urbanization. In this sense, the representation and critique of the modern dysfunctional family in the twentieth century suggest a nostalgia for and investment in what is considered bygone family values.

the nation" (2018, p. 21). Lynch's and Smith's arguments on the form's counterpoint to social disintegration are further highlighted in Paul March-Russell's and Michelle Pacht's analyses of modern cycles. Considering Ernest Hemingway's *In Our Time* a point of departure from the earlier examples for an even more fragmentary form, March-Russell states that "the scarring and suturing of the text act as analogies to physical mutilation" (2009, p. 112) and relates Hemingway's poetics to the momentary experiences of trench warfare of the Great War. For Pacht, Hemingway's literary mediation of war experience in the form of short story cycle comprises a fractured consciousness in order to give voice to the whole generation suffering from the traumatic effects of war, as he "uses setting (though varied), related imagery, and organization to connect the disparate elements of the text into a unified whole." (2007, p. 63).

Music for Wartime will be studied here as a short story cycle, if an untraditional one, firstly due to its deliberated form in which the connections between stories gradually resurface, and secondly because the first and last stories significantly unify the collection. This aspect of short story cycles has caused a taxonomical debate and starting with the publication of Robert Luscher's influential essay "The Short Story Sequence: An Open Book", a number of scholars have concluded that the term 'short story sequence' describes the genre more aptly. Luscher defines the short story sequence as "a volume of short stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes the underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme" (1989, p. 148). Consequently, the reader is encouraged to "construct a network of associations that binds the stories together" (p. 149). Makkai's story collection similarly follows a sequence in which a theme is introduced, developed by variations, and finally resolved. As a result, in *Music for Wartime*, the stories were not arranged in the chronological order, and were rather organized to represent the characteristics of a story cycle, responding to the postmemorial urge to acknowledge and adopt the previous generation's transmission of lived experience while appropriating them in a form which simultaneously evokes fragmentation and unification of traumatic memories. The short story cycle, therefore, provides Makkai's collection a form to gather the already mediated fragments of inherited memories, and to reflect on literary mediation itself.

For the framework of this study, I will focus on the stories which constitute the basic structure of the cycle, in order to distinguish between the vignette pattern and the story pattern. The vignette pattern starts with "The Singing Women", which introduces

the key problems of universalization and mystification to be gradually counterbalanced with the autobiographical yet fable-like vignettes until "Suspension: April 20, 1984", which particularizes Makkai's own family history. The story pattern, on the other hand, starts with the specificity of a family history in "The Worst You Ever Feel", depicting a teenage violinist's endeavour to reconnect with the traumatic past of the Second World War survivors in Romania, hence initiating the development of consciousness to depict the mechanism of familial postmemory. Finally, the last story, "The Museum of the Dearly Departed" functions as an "anchor story", also defined by Lundén as the story which "assume[s] a hegemonic position in the text" and is usually "placed at the end" (1999, p. 124). In this context, "The Museum of the Dearly Departed" features an elderly Hungarian woman's chance survival from a deadly gas leak in an apartment building and her shocking confessions of survival from the Second World War to her younger American neighbours. In my analysis, I will therefore follow a twofold sequential pattern, addressing firstly the autobiographical vignettes, and then the first and last stories in order to illustrate how the contemporary subject responds to the transmitted memories of the survivors to mediate their own narratives. Consequently, this essay will concentrate on the aesthetic mediation of intergenerational transmission in Makkai's *Music for Wartime*, and show that even though the familial memories persist, the fact that they are universalized and mystified is acknowledged simultaneously as they are questioned by the younger generation. In this sense, I argue that, with its specific form of the short story cycle, Makkai's collection problematizes and symbolically resolves the question of representability and universalization within the dialectic of familial and affiliative memory.

The familial transmission of memory in the vignette pattern

The five vignettes in *Music for Wartime* constitute a pattern of sequentially waning fables. This pattern starts with the non-historicized, anonymous and universal human condition in "The Singing Women" and ends with the historically specific story of a family member in "Suspension: April 20, 1984". The three vignettes in between, namely "Other Brands of Poison", "Acolyte" and "A Bird in the House" are fabled narratives, numbered and alternately named as legends. Makkai's use of fabled narratives resonates with the form of memories inherited by Holocaust survivors' children. In *After Such Knowledge*, for example, Eva Hoffman, as the daughter of Holocaust survivors herself, describes her own inherited memory from her formative years similarly as "a sort of fairy tale deriving not so much from another world as from the centre of the cosmos:

an enigmatic but real fable" (2004, p. 6). Because they are "both more potent and less lucid", these memories were, in her own words, "closer to enactment of experience, to emanations or sometimes nearly embodiments of psychic matter - of material too awful to be processed and assimilated into the stream of consciousness, or memory, or intelligible feelings" (p. 7). Hoffman here elucidates the process of postmemorial transmission as the first generation's memories of direct experience are transformed into the second or third generation's indirect memories. In this sense, the inexplicably traumatic, hence belated and fragmented memories of the first generation are made intelligible in the form of fabled narratives by the younger generations. By the dismissal of causality and the omission and/or selection of information to be shared, fabled memories establish an intergenerational link. Shoshana Felman relates this conjecture in postmemory to basically all acts of interpretation, and states that fabled narratives are "the reduction of a threatening and incomprehensible event to a reassuring mythic, totalizing unity of explanation" (1992, p. 266). Makkai's initial vignettes therefore serve to establish the postmemorial link without mentioning the possible intergenerational or intragenerational conflicts.

Although the proponents of trauma theory mentioned above have approached such fabled narratives as the consequent aesthetic configuration of fragmented memories, Makkai does not follow an entirely fabled vignette pattern in her postmemorial reworking of her family's past. The gradual change from fable to documentation in *Music for Wartime* operates in two ways, namely on the levels of form and representation. On the level of form, the problem of verification and universalization due to the fable's allegorical character eludes any potential argument on literary mediation itself. For instance, Maria Tatar writes on fairy tales that their "overvaluation [...] promotes a suspension of critical faculties and prevents us from taking a good, hard look at stories that are so obviously instrumental in shaping our values, moral codes, and aspirations," and maintains that "[t]he reverence brought by some readers to fairy tales mystifies these stories, making them appear to be a source of transcendent spiritual truth and authority" (1999, p. xii). On the level of representation, Makkai's vignette pattern raises a question that can be found in Holocaust-related critiques, such as Gillian Rose's argument on the risky lapse into what she calls the fascism of representation. Here, Rose challenges the critical position of justifying the non-representability of the Holocaust, such as Adorno's announcement that "[t]o write poetry after Auschwitz is barbaric. [...] Absolute reification, which presupposed intellectual progress as one of its elements, is now preparing to absorb the mind entirely;" (Adorno, 1983, p. 34); or

Lytard's assertion that as an event, Auschwitz has caused an "unstable state and instant of language wherein something which must be able to be put into phrases cannot yet be," (Lytard, 1988, p. 13) which he calls "the differend." Rose, on the other hand, takes her cue from Primo Levi's metaphor of "the gray zone" for the blurring of moral codes in the concentration camp, in which "gray, ambiguous persons, ready to compromise" (Levi, 2017, p. 37) collaborated with the perpetrators in order to stay alive. At this point, Rose finds that fabled narratives universalize the condition of the survivor. "To argue for silence, [...] that is, non-representability," she writes, "is to mystify something we dare not understand, because we fear that it may be all too understandable, all too continuous with what we are – human." (Rose, 1996, p. 43). In this sense, *Music for Wartime's* vignette pattern gradually moves towards the representation of particular persons and events in order to avoid the mystifying and universalizing characteristics of fabled narratives.

The first vignette in *Music for Wartime*, "The Singing Women", similarly problematizes the wartime trauma from the point of non-representability and presents the cycle's organizing principles, from the thematic connection between music and war to its postmemorial aesthetics. The story depicts an ethnomusicologist, who records the music of an endangered dialect from his father's place of birth. However, upon discovering the ethnomusicologist's work, the unnamed dictator in the vignette realizes that the ethnic culture in the village is still alive despite the cultural assimilation policies, and sets "his men to finish the job" (Makkai, 2015, p. 2). In the acknowledgements section, Makkai identifies the story's ethnomusicologist as István Márta, the Hungarian composer who collected folk songs among the Csángó community in 1973 and used two of these recordings in his "Doom. A Sigh", a string quartet composed for the Kronos Quartet for their 1990 album *Black Angels*. His liner notes for the track explain that one of the songs "evokes [the singer's] long dead parents" and the other "recounts the scene of a bloody battle" (Márta, 1990, Track 5). Here, music acts as a way of generational transmission for the singing women and for Márta himself. This transmission is evoked just as the story begins, when "[t]he composer, with his tape recorder, crossed the barricades at night and crawled through the hills into the land his father had fled" (Makkai, 2015, p. 1). The vignette pattern, in other words, starts with an emphasis on the convergence of Márta's and Makkai's motives: Like the composer who crosses the border for collecting the remnants of paternally transmitted cultural memory, Makkai suggests that she will revisit the vulnerable fragments of her family history for connecting the present with the past. Like the composer's work on folk songs, Makkai focuses on the composition, collection and connection of shorter prose forms. Furthermore, Makkai's authorial voice

interferes in the narrative to explain the story's historical inaccuracy: "But I've made it sound like a fable [...] I've lied and turned two women into three, because three is a fairy tale number" (p. 2). "The Singing Women" therefore introduces the pattern's initial narrative norms which mystify, hence blur the social and historical context, and which Makkai will gradually work against.

Pursuing the fabled narrative of "The Singing Women", Makkai integrates other vignettes to the collection to achieve a cyclical form. After two stories that divert from the collection's conceptual framework, Makkai returns to the postmemory of war with the collection's second vignette, namely "Other Brands of Poison". Similar to the fabled form of "The Singing Women", "Other Brands of Poison" deliberately evades historical accuracy, although this time it features a memory from Makkai's own family history. Makkai makes this evident as she writes: "If the story is hazy, seventy years later, that is because it is [my father's]. If the details are strongly specific [...] that is because they are mine" (p. 58). The paternal transmission of memory, therefore, demands the daughter's reproduction of inherited memory; however, Makkai stresses that her narrative radically diverts from her father's version in terms of specificity. The vignette depicts the occupation of German or Russian soldiers into the house where Makkai's then eight-year-old father and grandmother lived. Heavily drunken, a soldier mistakes a bottle of ink for alcohol and consumes the one the grandmother provides for him. The reason why this event is marked as a family legend is that the grandmother "claimed for the rest of her life that she once killed a soldier with a bottle of ink"; furthermore, the author herself questions the possibility of death due to ink poisoning yet evades a confirmation since she calls it her "family legacy" (p. 58).

The next vignette, "Acolyte" similarly features another act of resistance by Makkai's paternal grandmother during the Second World War in Budapest. Like "Other Brands of Poison", the familial transmission in "Acolyte" is made possible by the father's memory of helping his mother and hence witnessing wartime conditions. In this vignette, Makkai also introduces her paternal grandmother's dubious political position during and after the Second World War by revealing how she "voluntarily strapped a yellow Star of David on her arm before walking into the ghettos to visit old theatre friends" (p. 104) and used her professional skills to help the Jewish women in her neighbourhood bypass the curfew and possibly send messages to the resistance movement, yet also that she was a political opponent of the Stalinist government during the post-war era and wrote an anti-communist novel in 1954, which could only be published a decade later when

it was smuggled out of the country. Makkai writes that as a theatre actor, her grandmother taught them how to walk like elderly women and applied a kind of make-up on their faces to make them look much older so that they could pass the checkpoints without being stopped. The vignette thus both returns to and diverts from "Other Brands of Poison": The previous vignette avoids specifying the national origin of the soldiers, hence trivializes the ideological conflict between the two parties; however, "Acolyte" clarifies the grandmother's political position against fascism. On the other hand, depicting the story of the Jewish women whose theatrical make-ups helped them escape the anti-Semitic laws of their time and presenting a political personality opposing Nazism and Stalinism at the same time, Makkai also suggests that any such trivialization can be ethically acceptable on condition that it serves for the tenets of democracy and human rights.

The sequential diversion from the initial narrative norms in Makkai's vignettes is made even more evident by the emphasis on women's solidarity in "Acolyte", which is not present in the previous vignettes. In "Acolyte", Makkai attempts to substitute the existing paternal transmission of postgenerational memory with the missing maternal - or female - narratives. Although the familial memory still requires the father's discourse, in this vignette Makkai also imagines that the Jewish women gossip about her grandmother, and through them it is revealed that she was selling the family's silverware to survive the war and that she was married to the Hungarian member of parliament who wrote the Second Jewish Law of 1939. Presented in the form of gossips, these pieces of information are followed by the convergence of questions posed by the women and Makkai herself, as she writes "their questions are my own" (p. 106). In other words, to elucidate the grandmother's memories, which are accessible only through the father's narrative, Makkai relies on the imaginary gossips of the Jewish women and positions herself outside the familial transmission but within a female narrative. This missing maternal link is made even more evident in the next vignette, "A Bird in the House". This vignette features a more recent familial memory, yet it connects the women in Makkai's family for the first time. Here, Makkai does not specify the source of her memory, and simply explains the context as "the scene, as it's been relayed to me" (p. 143). The words "scene" and "relay" evoke the sense that Makkai might be constructing her narrative based on a family photograph coupled with a series of other photographs for an extended view outside a single frame. She writes: "My mother in our family room, holding me. My grandmother at the kitchen table with my sister, peeling apples" (p. 143). The grandfather and the father are also present in Makkai's narrative, even though

they are in separate locations. The fact that this photo-like description brings the female members of the family together resonates with Holocaust and memory studies, particularly with Hirsch's reading of Art Spiegelman's *Maus*, the graphic novel that depicts the cartoonist's (named as Artie) interviews with his father, whose account of the past as a Polish Jew and a Holocaust survivor functions as the key text for Artie's work. The transmission in *Maus* is merely paternal, because Artie's mother committed suicide and afterwards Artie's grieving father burned her diary that chronicled her own experiences of the concentration camp. Focusing on the absence of Artie's mother from the formation of his inherited memory due to her suicide and her missing diaries, Hirsch observes that through her photographs "she remains a visual and not a verbal presence. She speaks in sentences imagined by her son, recollected by her husband. As a memory she is mystified, objectified, shaped to the needs and desires of the one who remembers" (Hirsch, 1997, pp. 19-20). In the case of "A Bird in the House", however, the photo-like narrative acts as a medium to connect the women in the family and to form a maternal continuity, albeit visually and not verbally. It is also not only Makkai herself who can observe the connection: She reveals that the grandmother used the sister's room for her writing, and five of her Tarot cards were found by the mother after she left for Hungary. Finally establishing female intergenerational transmission, "A Bird in the House" completes the cycle of Makkai's family legends in the sequential pattern of gradual demystification.

The last vignette, "Suspension: April 20, 1984" shifts from the previous three vignettes in that it is not dubbed a family legend and it rather documents the grandfather's past in detail. Using her conversations with him, his own writing and family photographs, Makkai presents her grandfather as a contrasting figure to her grandmother, not only in their differences of political opinion and action, but also in the way their stories are narrativized. Being left out of the family legends, the grandfather's past is not celebrated; as the member of the Hungarian parliament who "penned, revised, introduced and argued" (Makkai, 2015, p. 195) the anti-Jewish law, he raises the question of embracing familial transmission or abandoning it altogether. His becoming a yoga instructor in Hawaii and being "in the grips of dementia" (p. 196) later in his life prove that he was not also dedicated to transmitting his political cause to the next generation. Furthermore, the vignette follows a narrative based on family photographs which Makkai contextualizes within a disordered chronology. Still, the specificity of time and space fully or partially lacking in the previous vignettes emerges here as a counterpoint to the mystified and fabled trauma narratives universalizing the Second World War survivors.

In an attempt to dissect and clarify her family history, Makkai follows a sequential order of vignettes, and distinguishes between her grandmother's and grandfather's political choices. "I cling to [my grandmother] life like a raft" (p. 197) Makkai writes; still she does not exclude her grandfather's past. In "Acolyte", regarding her inherited memory, she writes, "[b]ut to claim one ancestor would be to claim them all, even those on the wrong side of humanity's decisive moral battles. [...] Wasn't the presumption of a genetic morality the effort at the very core of Nazi ideology?" (p. 105).

From familial to affiliative memory

The first story in the fictional pattern, "The Worst You Ever Feel" integrates the themes of war and music to expose the mechanism of postmemory caused by rectilinear paternal transmission. The story features Aaron, a teenage violinist of Romanian musician parents who host a concert by the famous violinist Radelescu, the instructor of Aaron's father before the Second World War, a survivor of the Iași pogrom and a political prisoner under the Ceaușescu regime. The story is set in the 1990s, after the fall of the Berlin Wall and in Chicago. The convergence of historically significant events is only possible by postmemory, particularly with music, enabling Aaron to remember his father's account of the past and imagine the details he is yet to authenticate. Such momentary confluences recur throughout the cycle, and they are encapsulated in this story with images of invisible connections as the original and alternative sources of postmemory. Starting with his position while hearing the violinist play, Aaron is described as "a spider reigning over the web of oriental rug [...] and from his spider limbs stretched invisible fibers" (p. 3) surrounding the audience, the performer and his family. Additionally, the connection between people in the audience are described as "thinner strands" (p. 3), like those connecting Radelescu and his bow to the ghosts of his three students, killed during the Iași pogrom in Romania in 1941. As a result, Makkai puts Aaron's connecting abilities to the fore and thus prioritizes his postmemorial perspective.

Throughout the story, when individually considered, characters older than Aaron are described with images of deeper yet broken connections, as in Radelescu's vibratos, wrinkles, his limited use of English, and his finger cut off as a result of torture in prison. For the audience, maintaining the connection requires an exercise of personal responsibility, particularly as Aaron feels they are "breathing less, as if afraid to propel the old man back to Romania on the wind of their exhalations" (p. 5). For the ghosts, however, Aaron imagines a ceaseless connection and can guess where they are because

of his recently developed psychic powers, which have led his father to believe “he saw ghosts and fires and the evils of the world, past present, future” (p. 7). In this sense, Aaron’s postmemory comes in the form of revelations as he pieces together the remnants of the past. During the concert, his ability emerges via music and he visualizes and recollects Radelescu’s past as it supposedly reveals itself in music by the shifting tones in his performance.

Although his own musical training initially leads him to hear the music only, Aaron finds himself visualizing the conservatory where Radelescu used to teach alongside Morgenstern, another famous musician and instructor. Depending on his father’s memory of the two musicians, Aaron composes a narrative in which the now-broken connections were intact. Because they worked together for a long time, the names of Radelescu and Morgenstern have been pronounced “in one breath” ever since, their recordings have been shelved side by side, and the prolific work of their students at the conservatory was likened to a “music factory”; similarly, implying his natural and physical potential to extend his connections, Morgenstern himself is portrayed with “fingers like tree branches and legs like a stick insect’s” (p. 9). Aaron then starts to visualize the phases of the Iași pogrom as it affects the instructors and the students of the conservatory in the order of the changing tones in Radelescu’s performance. Gradually, the connections among the musicians dissolve as they barricade themselves in the classroom by moving the piano against the door, and as three of them die of fatigue and starvation or by the hands of the Iron Guard. Since the memory of the Iași pogrom depends heavily on Aaron’s imagination, he notices several gaps that require his father’s authentication.

Still, drawing from his inherited memory and old photographs, Aaron himself attempts to fill certain gaps in his own narrative. The first image he inserts to his visual dramatization of music is the farewell party at the conservatory organized for his father, who would soon leave Romania to study at the Juilliard School shortly before the war broke out. Two imaginary photographs are introduced at the beginning of the story like objects at the background while Radelescu is performing and the father is moving his empty wine glass to the rhythm. Even though both men overlook or evade the image’s significance at that moment, the narrator presents them as Exhibit C and Exhibit D, implying that they are physical evidence for something not yet uncovered, and that they require a narrative contextualizing the depicted event. In particular, Exhibit C shows the father “left the university, and Iași, and Moldavia, and all of Romania on June

20, 1941, nine days before the start of the Iași pogrom" (p. 4) and Exhibit D indicates his scholarship to the Juilliard. The narrator adds that "once you've gone to Juilliard you have connections, and connections are what matter in life, even more than talent" (p. 4). As the narrative discourse individually stresses all the places the father left and underlines the short time between his departure and the pogrom, it also accentuates the father's renewed connections in contrast to the broken connections among the Romanian musicians. The father's narrative of trauma, of having left his colleagues and formed alternative connections in the United States, constitutes the primary paradox of Aaron's postmemory. Presented as a demonstrative evidence, the photograph underscores the father's mediation of this memory.

In his visualization of the past during Radelescu's performance, Aaron notices information lacking in his father's narrative. At the farewell party, he is surprised to find that students had already been aware of other pogroms in other cities, since Aaron imagines "a stack of newspapers sitting on the lid of the piano" (p. 9), but also that they were ignored and the cake for the occasion was laid on them. Although Aaron relies on his father's memory to visualize and contextualize the picture, his revelation that the victims and survivors of the pogrom had been deeply connected to daily chores and to future plans largely contradicts the father's account of pain and suffering. From Aaron's perspective, it is understood that his childhood sicknesses had been neglected due to his father's conviction that his pain could not match the one suffered by the Romanian victims and survivors of the Second World War. However, Aaron's newly formed connections with Radelescu and the students' ghosts tell him a different version of the story and provokes Aaron to reconsider his father's narrative.

When the father invites Aaron for a surprise performance to accompany Radelescu, he becomes part of the crowd and their shared connection as "he felt everyone's gaze surround him, tie him in a knot" (p. 13). Unlike the spider as he was initially described, he is "the fly now in the web" (p. 13). Aaron's new association with the fly has two resonances: firstly, as a re-enactment of the three ghosts imagined in flight, and secondly as the victim position that he has been denied particularly by his father and his being American. Closely observing Radelescu's right hand, Aaron continues his postmemorial revelations by imagining Radelescu's imprisonment and his invented violin practice using the threads of his prison uniform and the wooden base of his bed. Such images of connection even under duress are juxtaposed to Aaron's momentary distractions from music, yet this time Radelescu guides Aaron to regain the endangered harmony

between them, as the narrator says that Aaron “waited a beat to rejoin on the right note, but found it was like a train he’s missed. Radelescu glanced at him, then seamlessly picked up the melody” (p. 17). Although Aaron’s consciousness has been shaped by the father’s accounts of memory, as in the expression of the missed train to express the guilt of leaving his close ones behind, playing with Radelescu integrates another resource of intergenerational transmission to his postmemory, this time via music. As a result, the audience “did not see him and Radelescu as two musicians, but saw Aaron as youth personified, a living example of what the old man had lost”; yet this newly formed intergenerational connection is only possible because Aaron is considered the “lucky American boy” who “does not know suffering” (p. 17). Aaron’s father, however, thinks that the performance lets him bridge the generational gap, as his instructor is performing with his son. Furthermore, as Aaron’s ability also connects him to the deceased, his postgenerational status is dignified and embraced by his father; yet it is also this ability that enables Aaron to question and reshape his father’s trauma narrative. As a result, watching his father closely, Aaron comes to a realization that the father had been experiencing guilt for purposefully leaving for the United States before the war to save himself, and that the revelations were nothing but reasoning. What is thought as psychic powers become available to him as he reconnects with his family’s past in his postgenerational perspective.

“The Museum of the Dearly Departed” returns to “The Worst You Ever Feel” to complete the cycle with a renewed reflection on the mechanism of postmemory. However, in contrast to the growing consciousness of an individual teenager boy in the first story, “The Museum of the Dearly Departed” addresses the persistence of fixed narratives that are now part of collective memory as experienced by adults. The story begins in the aftermath of a gas leak in an apartment building, which caused the death of twelve residents. Melanie Honing, the story’s protagonist, learns to her devastation that her prospective husband used to live with another woman in that building and is now among the dead. When she visits his apartment to collect his belongings, she meets Jed, a graduate student at the School of the Art Institute, who inherited his grandparents’ apartment. When Jed mentions to her his plan to design a miniature museum representing the dead by the objects they left behind, Melanie agrees to sort the objects he might use and accompanies him in his contact with the surviving elderly Hungarian couple who are also known to be Holocaust survivors. Towards the end of the story, when Melanie and Jed visit Zsuzsi, the elderly Hungarian woman to ask for an object reminiscent of someone they had lost during the Holocaust, they learn that her husband was actually

an Arrow Guard officer and saved Zsuzsi, a once-celebrated Jewish opera singer, from the concentration camp because of his love for music, and that they were married happily ever since. As Zsuzsi tells her story, she hands them a stuffed grey mouse belonging to her deceased little sister. The woman's testimony causes a strife between Jed, who is not affected by the truth and is still preoccupied with how he could use the mouse, and Melanie, who cannot process the information and relates the truth to her own shock of being betrayed by her fiancé. Although Melanie wants to return to the old couple and ask further questions after leaving the apartment, she changes her mind upon overhearing the old man's playing love songs to his wife on the piano.

The last story's major diversion from the first one is that it extends paternal and intergenerational transmission to a wider conception of cultural memory. In the first story, Aaron realizes as an individual that the paternal transmission he had received was shaped to the needs of his father as he visualized the past through the music of a violinist from his family history. The invisible link between Aaron and Radelescu finally relates the boy not only to the wider implications of his father's leaving Romania for the United States, but also elevates him in his father's eyes to the position of the witness, albeit psychic. However, Aaron forms a narrative known only to himself by preserving the unspoken truth; in other words, the postmemorial reworking in "The Worst You Ever Feel" is still kept as part of familial and intergenerational memory. The last story, however, presents postmemory in terms of what Hirsch calls "affiliative transmission". In *The Generation of Postmemory*, Hirsch explains that she has extended her conception of postmemory she described in *Family Frames* "from familial to affiliative structures of transmission" (2012, p. 21) and argues that "less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory which can thus persist even after all participants and even familial descendants are gone" (p. 111). Although Hirsch uses the term primarily to describe the postmemorial effort when no source of familial transmission remains alive, she works through the concept to explain the connections "available to other subjects external to the immediate memory" (p. 93). Rather than maintaining familial transmission, affiliative memory is closer to building collective remembrance; the characters in "The Museum of the Dearly Departed" therefore try to devise ways of remembrance for those with whom they lack any familial ties. In an apartment building where not even the immediate neighbours' faces are familiar, their initial endeavour evades the specificity and historicity of the deceased neighbours' life stories. Furthermore, the gas leak that is presented as an accident renders any differentiation among the deceased irrelevant, regardless of their past deeds.

“The Museum of the Dearly Departed” materializes the potentials and problems in affiliative transmission via Jed’s miniature museum. Jed initially plans the museum to eternalize the memory of those who could not survive the accident. However, his conception of victimhood leads him to find a similarity between them and the Hungarian couple. After the accident, the couple is interviewed by a journalist. Jed believes Zsuzsi is a “Holocaust survivor” and Melanie agrees with him by saying “the article said that, about the Holocaust” (Makkai, 2015, p. 205). In other words, the age and origin of the couple trigger a dominant cultural narrative within a reductive contextualization, since both the journalist and the characters imagine that they are Holocaust survivors, ignoring Zsuzsi’s own words which reveal that her husband “sings still all the Christmas carols” (p. 209). Such erroneous recontextualizations are acknowledged by the narrative voice, as the narrator first mentions Jed’s design as “a huge dollhouse, or a bookshelf without a roof” (p. 214). Melanie, too, uses the word “dollhouse” (p. 221) for the miniature museum, since the narrative voice is closer to her perspective. Jed also does not pronounce the word “museum” and calls it a “project” and “part of [his] thesis show” (p. 205). In addition, the objects Jed collects reveal the problem of representability. Demonstrating one item belonging to a neighbour’s deceased aunt, Jed says the neighbour “kept the collectible ones, but this crap [...] is more valuable to me” (p. 205). Similarly, as Melanie sorts the belongings of the woman with whom her fiancé cheated on her and about whose existence she was not previously aware of, she does not choose the objects that would best represent her, but distinguishes three categories: “the things on the family’s list, intriguing items for Jed, and the artifacts she intended to examine in greater detail when she had the stomach” (p. 205). In the story, what is left outside the familial and affective connections raises the problem of representing the victims. As a result, Jed’s miniature museum is presented with the risk of a similar reductionism and with the pitfalls of affiliative memory.

The affiliative transmission of traumatic memory in the story occurs between Zsuzsi and Melanie as she and Jed visit her for the museum and Zsuzsi speaks about her past in the form of testimony. Holocaust testimonies have occupied a central focus in trauma and memory studies, because they voice the unspeakable truth essential to narrativizing and historicizing the Holocaust. In “Bearing Witness”, Dori Laub illustrates a situation in which the losses in everyday life are “experienced by the camp survivor as a second holocaust” (1992, pp. 66-7). Zsuzsi’s testimony accordingly takes place after a deadly gas leak she survived by chance, reminding her of the gas chambers on the one hand, and her constantly returning trauma on the other. However, her testimony breaks with

the fragmented and belated characteristics of survivor narratives theorized in trauma studies, when she starts her testimony as "In 1944, in October, I am standing in the line at the train station" (Makkai 2015, p. 217). Zsuzsi's specific dating and her projection of her past in the present tense suggest that she is "re-externalizing the event" (Laub, 1992, p. 69) and that consequently, a previous therapeutical process had already provided her with the narrative conventions to compose her story. Furthermore, Zsuzsi's narrative act complicates the speaker-listener dialectic in the testimonial chain. As Laub argues, the speaker's cognitive awareness of the traumatic event produces a new kind of knowledge by the participation of the speaker as well as the listener. Laub writes "both parties have to pass a mutual test of safety" (p. 69) in that they share the same ethical norms to acknowledge the evils of the concentration camps, and the speaker's words take the form of testimony only when the listener "feel[s] the victim's victories, defeats and silences, know[s] them from within" (p. 58). Zsuzsi's testimony, however, compels Melanie into keeping completely silent first and then gradually questioning and opposing what she hears. In Zsuzsi's moment of silence, Melanie asks her "Are you saying your husband was there in the... he was in the capacity of a soldier?" (Makkai, 2015, p. 218). Compared to Zsuzsi's testimony, Melanie's question here is fragmented, because she cannot process the information she receives. Melanie becomes even more agitated when Zsuzsi continues to rationalize her marriage with the perpetrator. As the conversation proceeds, it reveals that Zsuzsi spoke about her past believing Melanie not to be the woman who was betrayed but the one who had an affair, and for the sole reason of advising her to date Jed. As the position of the analyst and the analysand is reversed, the conversation lays bare the reductive contextualization and the moral codes embedded in affiliative transmission, leaving Melanie with a set of suspicions regarding the conception of the victimhood in Zsuzsi's testimony and Jed's museum.

Conclusion

The familial transmission of the Second World War memories has become threatened due to the increasing temporal distance between the first and third generations. To counteract this threat, new generations have been returning to established familial narratives with a new interpretative desire to reconnect to the past through a non-familial insight that would let them acknowledge yet also question the form and content of transmitted memories. Rebecca Makkai's *Music for Wartime* can be read as a return to the familial narratives of the Second World War in the form of the short story cycle. The sequential pattern of the cycle form provides Makkai with the means to elaborate

on the problems of familial and non-familial transmission, such as over-identification, universalization and mystification. Makkai's twofold sequential pattern of autobiographical vignettes and fictional short stories follows a procession from familial to non-familial transmission and vice versa, and thereby symbolically calls for a discourse maintaining the uneasiness in the negotiation with the past. What is emphasized, therefore, is the new generation's heightened awareness towards mediation, and with that, their dissecting reflections on the seemingly unified yet politically contentious pasts.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Adorno, T. (1983). *Prisms*. (Samuel and Shierry Weber, Tr.). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bender, T. (1982). *Community and Social Change in America*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Coontz, S. (2016). *The Way We Never Were*. New York: Basic Books.
- Demos, J. (2000). *A Little Commonwealth*. New York: Oxford University Press.
- Felman, S. (1992). The Return of the Voice: Claude Lanzmann's *Shoah*. In Felman and Laub (Eds.), *Testimony* (pp. 204-83). New York: Routledge.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- . (2012). *The Generation of Postmemory*. New York: Columbia University Press.
- Hoffman, E. (2004). *After Such Knowledge: A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*. London: Vintage.
- Ingram, F. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton.
- Márta, I. (1990). [Liner notes]. In *Black Angels* [CD]. New York: Elektra/Nonesuch Records.
- Laub, D. (1992). Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In Felman and Laub (Eds.), *Testimony* (pp. 57-74). New York: Routledge.
- Levi, P. (2017). *The Drowned and the Saved*. (R. Rosenthal, Tr.). New York: Simon&Schuster.
- Lundén, R. (1999). *The United Stories of America*. Amsterdam: Rodopi.
- Luscher, R. (1989). The Short Story Sequence: An Open Book. In S. Lohafer and J. E. Clarey (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads* (pp. 148-67). Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.

- Lynch, G. (2007). Mariposa Medicine: Thomas King's Medicine River and the Canadian Short Story Cycle. In M. Dvorak and W. H. New (Eds.). *Tropes and Territories: short fiction, postcolonial readings, Canadian writing in context* (pp. 214-30). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Lyotard, J. F. (1988). *The Differend*. (D. van den Abbeele, Tr.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Makkai, R. (2015). *Music for Wartime*. New York: Viking.
- March-Russell, P. (2009). *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pacht, M. (2007). *The Subversive Storyteller: The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Rice, C. (2016, April 20). Hypertext Interview with Rebecca Makkai [Web log post]. Retrieved from <https://www.hypertextmag.com/hypertext-interview-with-rebecca-makkai/>
- Rose, G. (1996). *Mourning Becomes the Law*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, J. J. (2018). *The American Short Story Cycle*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tatar, M. (1999). *The Classic Fairy Tales*. New York and London: Norton.



Storytelling with Actional Function in Haruki Murakami's Hypertexts: *Yesterday* and *Scheherazade*

Haruki Murakami'nin Hipertextlerinde Performatif İşlevli Hikâye Anlatımı: *Dün* ve *Şehrazad*

Mustafa Zeki ÇIRAKLI¹ 



¹Assoc. Prof., Karadeniz Technical University, Faculty of Letters, Department of Western Languages and Literature, Trabzon, Turkey

ORCID: M.Z.Ç. 0000-0002-1760-3209

Corresponding author:

Mustafa Zeki ÇIRAKLI,
Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatı, Trabzon,
Türkiye

E-mail: mzcirakli@gmail.com,
mzcirakli@ktu.edu.tr

Submitted: 31.01.2021

Revision Requested: 16.03.2021

Last Revision Received: 31.03.2021

Accepted: 31.05.2021

Citation: Cıraklı, M. Z. (2021). Storytelling with actional function in Haruki Murakami's hypertexts: *Yesterday* and *Scheherazade*. *Litera*, 31(1), 95-119.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2021-871832>

ABSTRACT

Haruki Murakami uses hypertextual elements as a narrative strategy and frequently represents storyteller characters whose embedded stories have critical –and core– roles in the frame narrative. This article analyses Murakami's fictional narratives *Yesterday* and *Scheherazade*, the hypertexts of The Beatles' "Yesterday" and *One Thousand and One Nights*, from the perspective of hypertextuality, actional storytelling and narrative therapy. Drawing on narrative theories of Genette and Rimmon-Kenan, it examines how the implied author explores actional function in two hypertextual narratives, making references to the previous texts (hypotexts) and representing the storytellers in search of narrative relief in a far-fetched world of everyday life with seemingly trivial problems. The discussion focuses on two storytellers: the character-narrator as the second self of the implied author and a female storyteller living on the experiential tales of life. It argues that both storytellers exhibit a desire to narrate to transform their experiences into verbal expression and to repair their episodic memory through the act of storytelling. The study shows that the characters' stories and the references and allusions to other texts are essential parts accounting for the character's motivation beneath the storytelling and presents the central theme of the narratives. These stories additionally explore the power of storytelling as to whether storytelling can transform the everyday experience into something special worth telling.

Keywords: Genette, Murakami, hypertext, storytelling, actional function

ÖZ

Haruki Murakami, hipermetin öğelerini bir anlatı stratejisi olarak kullanır ve hikâyelerinde başka metinlere atıf yaparken sıklıkla anlatıcı karakterlere yer verir. Bu karakterlerin ikincil anlatıları ve başka metinlere yaptığı göndermeler çerçeve anlatı içinde önemli, hatta temel roller üstlenir. Bu makale, The Beatles'in "Yesterday" şarkısı ile *Binbir Gece Masalları*'nın hipermetinleri olan Murakami'nin *Dün* (*Yesterday*) ve *Şehrazad* (*Scheherazade*) adlı kurgu anlatılarını hipermetinsellik, aksiyonel anlatım ve anlatı terapisi perspektifinden analiz etmektedir. Genette ve Rimmon-Kenan'ın anlatı teorilerinden yararlanan çalışma, başka metinlere (hypotekst) göndermeler yapan iki metinde anlatıcı karakterlerin anlatımlarının aksiyonel işlevini irdelemektedir. Çalışma,



örtük yazarın iki hipermetin anlatısında, günlük yaşamın uzağında, soyutlanmış yaşamlar süren anlatısal sağaltım arayışındaki hikâye anlatıcılarını nasıl resmettiğini ve bu anlatıcıların sıradan görünen derin sorunları hikâye anlatarak nasıl aştıklarını incelemektedir. Tartışma iki hikâye anlatıcısına odaklanır: örtük yazarın ikinci benliği olarak karşımıza çıkan karakter-anlatıcı ve deneyimsel yaşam öyküleri anlatarak var olan bir kadın hikâye anlatıcısı. Çalışma, her iki hikâye anlatıcısının da deneyimlerini sözlü anlatıma dönüştürmeye; belleği onarmak için hikâye anlatmaya ve hikâye anlatma performansına arzu duyduğunu savlamaktadır. Buna göre, hikâyeler ve diğer metinlere yapılan atıf ve anırtımlar, karakterlerin hikâye anlatımının altındaki motivasyonu açıklayan önemli parçalardır ve anlatıların asıl temasına hizmet etmektedir. Sonuç olarak, bu hikâyeler aynı zamanda hikâye anlatımının günlük deneyimi anlatılmaya değer özel bir şeye dönüştürüp dönüştüremeyeceği konusunda hikâye anlatımının imkânlarını araştırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Genette, Murakami, hipermetin, hikâye anlatma, aksiyonel işlev

Introduction

Virtually all conventional criticism envisages a launching pad for critical reading and commences from the assumption that art is a mimetic activity that mirrors life and reality in some form of representation. Modern criticism considers an existing textual realm, where texts endlessly resonate, setting up new connections and communications with other texts. Murakami's contemporary classic *Men without Women* (Murakami, 2014) epitomises this. Particularly, *Yesterday* and *Scheherazade* in the collection are characterised by a dialogue with other texts. In these stories, Murakami problematises the act of storytelling and the recovery of the past, which brings about authorial sardonic humour and acute self-consciousness.

Murakami's oeuvre recurrently draws on the performative function of storytelling. Yeung states that "from a wider perspective, Murakami foregrounds storytelling in his art because he believes that story has a function that it alone can perform" (Yeung, 2016, p. 9). According to Murakami, a storyteller can "transform the things and events around us into the metaphor of the story form" (Yeung, 2016, p. 9).

Storytelling breaks up the boundaries of the text and opens up new perspectives before the readers since storytellers' recurrent references to other texts recontextualise the texts and set up new connections. This article analyses Murakami's two stories from the perspective of these connections that appear in the form of hypertexts, emphasising how the author employs intertextuality to reinforce his themes and complicate his story worlds. Using Genette's (1992, 1997) and Rimmon-Kenan's (2002) terminologies, the study analyses the hypertextual structure concerning the alluded texts. The study argues that textual references in *Yesterday* and *Scheherazade* get beyond the limits of allusions and emerge as hypertexts that indicate a significant actional function. The study discusses the storytellers concerning their actional function that appears through the unfolding of the events. The discussion focuses on the characters' use of hypertexts from two perspectives: (a) allusive references to the previous texts; (b) texts as a reproduction of a previous text; and (c) texts as a performance. These hypertexts enhance the stories with further dimensions of Murakami's isolated characters and help re-write the previous texts (hypotexts) either in the form of manipulation or reproduction.

Theoretical background: Hypertexts with actional function

Murakami, opening up new perspectives for the reception of the texts, employs literary references to expand the story worlds. His non-linear narratives with intertextual elements remind us of the non-linear narratives in James Joyce's *Ulysses* (1922), Jorge Luis Borges' *The Garden of Forking Paths* (1941), Vladimir Nabokov's *Pale Fire* (1962), Julio Cortázar's *Hopscotch* [Rayuela] (1963), and Italo Calvino's *The Castle of Crossed Destinies* (1973). These texts are hypertexts of the previous texts and indicate intertextual references that emerge at a state of performance (actional representation). In the story *Yesterday*, Kitaru's song references a precursor text, the Beatles' "Yesterday". The character performs the popular song in his own version, and the narrator narrates his story retrospectively in his own way. In the story *Scheherazade*, the storyteller does not imitate the theme, but the motif as Irwin suggests: "Hikâya in modern Arabic means 'story', but originally the word meant mimicry, and the *hakiya* was a mimic" (Irwin, 2004, p. 106). Thus, the female storyteller's performance indicates a double mimicry of the storytelling princess in *One Thousand and One Nights* (18th Century)¹ and the tales extracted from fact and fantasy.

Murakami's *Yesterday* and *Scheherezade* included in his collection *Men without Women* (2014) represent the characters with a 'performance' of storytelling, indicating an actional function. It can be said that the reader can find a 'Scheherazade' (narrator) in *Yesterday* (story-text) and a 'yesterday' (Scheherezade's past) in *Scheherezade* (story-text). Such intertextual correspondence suggests that the storytellers with episodic memories transform their pain into the act of storytelling.

As regards *Yesterday*, it reveals the episodic memory of the narrator and his idiosyncratic friend Kitaru. The title refers to the Beatles' classical song *Yesterday* (1965). Murakami exploits his own experience in Japan: He says in an interview that "I want to write about Japan, about our life here" (Poole, 2011, October). He also says that it was "too boring" and "too sticky" to live in Japan. *Yesterday* is a good example where the author "writes about us [Japanese characters]" (Poole, 2011, October). The story represents two performances: The narrator's "narration" and Kitaru's new version of the Beatles'

1 It is also known as the *Arabian Nights*. Galland published *One Thousand and One Nights* or *The 1001 Nights* between 1704-1717 in Europe. The tales have influenced many writers all over the world since then. Routledge reprinted the collection under the title of *The Book of the Thousand and One Nights* in 1964. Jullien argues that this western experience "traveled back to the Orient, inspiring novelists" (p. 6) such as Murakami.

song. The sensitive narrator, who eventually reveals himself to be a writer (storyteller), recollects the past and repairs his 'yesterday' through the act of storytelling. His memory of the central character Kitaru is still alive. He remembers the story of Kitaru, and he smiles at how he responded to social impositions: He weirdly insisted on learning Kansai dialect, re-writes Paul McCartney's song and performs it in the tub. Kitaru does not want to be a social or cultural alien, and he seems to try to survive in Japanese culture, yet in his own ways. He wants to be a different person than 'himself'. He eventually takes shelter in his fantasy world.

As for *Scheherazade*, set in a flats isolated world, it represents two characters, a homebound man (Habara) and a caretaker woman (unknown but referred to as Scheherazade). The man's only contact with the world is Scheherazade, who regularly visits the man to clean the house, cook for him, and bring him groceries, books, and DVDs. What is curious in the story is that they hardly have a conversation but have sex, and the woman tells him stories in bed. Their affair turns into a ritual with the stories told by the woman. The female storyteller constructs a new self through storytelling. The name of the woman is not given in the story, but the man calls her 'Scheherazade' as he compares her to the original character in *One Thousand and One Nights*. Through a *mise en abyme* effect, the story makes certain references to the female storyteller in *the classical tales*. The traditional storytellers would appear on the marketplace of the towns in the middle east, but the female storyteller Scheherazade was a subversive figure of privacy. That tradition calls for "meditation on the mysterious origins of" (Irwin, 2004, p. 103) the novelists. Scheherazade, as an insubordinate female storyteller, marks a twofold dialogue between the precursor storyteller and the female sensitivity. Hence, their sexual and textual (storytelling) relationship becomes an unusual way of communication.

Gérard Genette (1997 [1982]) develops a framework for the theoretical and practical study of intertextual relationships in the opening pages of his *Palimpsests*. He suggests that there are actual or possible links between the earlier texts (hypotexts) and the later ones (hypertexts). Authors produce hypertexts, and writing refers to an act of 'reading', 're-writing' or 'reproducing' the previous texts. Genette, in search of the interconnections between the European narratives, shows that texts written in Latin and ancient Greek are reproduced in Italian, Spanish, German, French and English. He further suggests that interconnectedness is an open-ended phenomenon. This study, for example, examines the explicit interconnectedness between the texts originally produced in Japanese, Arabic and English.

Murakami's texts should be analysed concerning their relationship with the earlier texts since he frequently uses manifest or hidden references in his fiction. The titles *Yesterday* and *Scheherazade* obviously hint at intertextual relationships with other texts. These titles refer to intertextual cases as Genette argues: "all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts (Genette, 1997, pp. 1-2). Genette is interested, to put in his own terms, only in the "textual transcendence" of the texts, which "brings [them] into relation (manifest or hidden) with other texts" (Genette, 1992, p. 82). Genette discusses the issue under the heading of transtextuality, a subgroup of intertextuality. Hypertextuality, as a subcategory, refers to "any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary" (Genette, 1997, p. 5). Murakami's stories *Yesterday* and *Scheherazade* are hypertexts, and, interestingly enough, have some "metatextual" implications, too. They provide the reader with commentary, explicit comparison and obvious contrast with the hypotext(s), around which the stories are oriented. In the case of hypertextuality, "a text B may not "speak" at all about text A and yet still not be able to exist, as such, without A" (Genette, 1997, p. 5). Thus, we can argue that "hypertexts derive from hypotexts through a process what Genette calls transformation (text B evokes text A). In Murakami's case of hypertextuality, the texts B_1 and B_2 ("*Yesterday*" and "*Scheherazade*") do not "speak" at all about text A_1 and A_2 respectively, and yet still not be able to exist, as such, without A_1 and A_2 . Thus hypertexts B_1 and B_2 , figuratively put, textual "lampreys" in Scheherazade's terms (B_2), derive from previous texts (hypotexts) through transformation, as suggested by Genette, thereby evoking, yet assimilating and manipulating, texts A_1 and A_2 in different contexts. The performative imitations of the acts of singing and telling correspond to the simple and direct transformation of the hypotexts: The Beatles' classic song's lyrics "*Yesterday*" (1965) and the classical collection of the tales *One Thousand and One Nights* (18th Cent.).

As regards the modes of hypertextual transformation, Genette makes a distinction between parody and pastiche (1997, pp. 12-18) and highlights the transformation with and without a "satirical intent" (p. 25). Further, he develops another taxonomy comprising parody, travesty, and caricature with the satirical/non-satirical aspects. He additionally differentiates between playful, satirical, and serious moods (p. 26). Combined with the contrast between transformation and imitation, Genette's approach yields a grid of six possible hypertextual modalities (p. 27) and provides numerous examples from world literature(s). These hypertextual possibilities include "playful transformation (=parody),

satirical transformation (=travesty), serious transformation (=transposition), playful imitation (=pastiche), satirical imitation (=caricature), and serious imitation (=forgery)" (p. 28).

The intradiegetic levels of storytelling in the texts under consideration indicate an acute and sheer 'seriousness'. It is observed that the mode of transformation and transfer adopted by the characters attempt to establish new types of modality, but not a generic subversion. Allen discusses Genette's concerns as to the "intended and self-conscious relations between texts" and argues that "hypertextuality marks a field of literary works, the generic essence of which lies in their relation to previous works" (Allen, 2000, p. 108). As for the hypertexts under consideration in this paper, the mode of hypertextual transformation used in the texts is playful and serious on different levels of storytelling. There is an apparent playfulness on the implied author's level, but on the intradiegetic levels, where the storyteller characters appear, the mode of transformation indicates seriousness. There is an evident playfulness on the implied author's level, but on the intradiegetic levels of storytelling, the mode of transformation is adopted by the character's seriousness. The characters imitate the previous texts for serious reasons and in a performative way. In both cases, the transformation makes sense and never arouses a sense of laughter on the ground that the comparison is ludicrous or improper. Nor do these references to the hypotexts deride, parody or poke fun at the previous texts. Rather, the stories imply considerable power to the precursors imbued with a certain sense of respect and meaning. However, on the intradiegetic levels, there are moments when the reader may think that the central character in *Yesterday* is a caricature of the earlier text or the female storyteller in *Scheherazade* is a mimicry of the earlier storyteller. The tone of narration carefully erases these implications, and the references explicitly link the characters. It is obvious in the explicative and meaningful transformation through the serious mood adopted by the stories. The manifestation of the non-satirical mode of transformation indicates the playfulness of the author, which helps understand the difference between mere imitation and what Genette calls transformation.² These pastiches, therefore, are used in a sophisticated technique displaying the art of the author.

We should stress the 'actional function' of these stories regarding their function as hypertexts. Their intertextual relationships with the previous texts are overt and explicit

2 The distinction between hyper- and hypo- is of operational significance as to the transformation and imitation.

in the present case. They are non-linear narratives that assume previous texts as their frame or secondary narratives, holding a continuous communication. *Yesterday* refers to the Beatles' song, and *Scheherazade* refers to *One Thousand and One Nights*. These stories produce interactive narratives in different contexts. Hence, categories of narrative functions may apply to these stories. Rimmon-Kenan's "explicatory, thematic and actional functions" (Rimmon-Kenan, 2002, pp. 91-92) set up intratextual links within the hypertexts and extratextual links with the hypotexts, particularly in terms of 'actional function'. Rimmon-Kenan maintains that rather than the content of narration, the narrating action itself is significant (p. 92). The actional units are part of characterisation, where storytelling turns out to be actional in that it helps to construct the character. In the stories to be analysed, the very act of storytelling is as important as 'what is being told'. In other words, the narrators narrate, or the storytellers tell to perform an act (*Yesterday*) or to construct a self (*Scheherazade*). These narratives can be considered 'metadiegetic' narratives, and this technique of "stratification of levels" (p. 91) can be extended with infinite combinations inside and outside the text. Each metadiegetic narration (second degree or third-degree narratives) contributes to or manipulates the main (first degree) narrative or vice versa. Genette (1982) states that these embedded parts "maintain or advance the action of the first narrative by the sheer fact of being narrated" (p. 92).

As a final crucial critical remark before moving on to the analysis, we should note that Murakami's texts hardly produce a 'parody effect' because they are not a mere re-writing of the previous texts. Nor do they ridicule the previous texts. Instead, they reproduce different versions of the previous 'performances'. What is significant here is that these stories cannot be read or interpreted regardless of the performances represented by the hypotexts. The characters in *Yesterday* and *Scheherazade* have something in common with the originators or characters of the previous texts.

Hypertextuality beyond allusive literary references: *Yesterday*

In *Men without Women*, Murakami appears as a keen observer, apart from his utmost sensitivity towards the vulnerable sides of the characters, but, as an (implied) author, he relinquishes the managerial role to orient the execution of storytelling, which, in the present context proves to be an 'act' having genuine performativity. It is represented in the narrator's case, which depicts the reader as telling a story of 'yesterday'. Murakami's *Yesterday* is marked with numerous literary allusions. He uses almost the same strategy

of playing with the title as with his masterpieces *1Q84* and *Norwegian Wood*, which refer to concurrent fictional and real periods of 1984 and a popular song. Similarly, his *Men without Women* (2014) alludes to the title of Hemingway's short story collection and includes stories that are partly reworkings of certain previous texts. Heather H. Yeung (2014) argues that "pop music sits in the pantheon of high and low cultural references which provide Murakami's work with both popular appeal and, at times, complex intertexts" (p. 1-2). Murakami prompts a non-linear narrative interaction in *Yesterday*, which represents two concurrent fictional stories (that of the narrator and Kitaru's), and two songs: the Beatles' "Yesterday" (song) and Murakami's "Yesterday" (text-story). In other words, each narrative agent deals with their own "yesterday". The story turns out to be a hypertext and, therefore, cannot be interpreted regardless of Paul McCartney's song. The author, the narrator and the characters (Kitaru and Kitaru's girlfriend) are all devoted -and somewhat enthusiastic- storytellers. The actional function of their narratives is obvious in their storytelling: The characters recurrently tell their stories to the narrator, and the narrator tells a story to the readers.

Table 1: Transformative Taxonomy of *Yesterday*

Hypotext: <i>Yesterday</i> (The Beatles) Hypertext: <i>Yesterday</i> (Murakami)	serious transformation	(=transposition)
Author The implied author	playful imitation	(=pastiche)
Character The narrator's perspective 1:	satirical imitation	(=caricature)
Narrator (Homodiegetic) The narrator's emphatic perspective 2:	serious transformation	(=transposition)
Character Kitaru's perspective:	serious transformation	(=transposition)

The hypertexts are not only meaningful but also functional in *Yesterday*. Murakami produces his version of "Yesterday", which includes hypertexts having a function of 'restoration' for the author, the narrator and the character. Hence, it can be argued that the narrator's keen and palpable storytelling can be read as a sign of 'actionality' concerning the Beatles' hypotext (the song). Hence, *Yesterday* (the story) represents how the implied author or the narrator reviews himself from within and attempts to alleviate the past (yesterday) telling this story. In this story, the act of storytelling (written or oral) signs a performance. Hence, *Yesterday* refers to four different, yet related, performances at a time: The Beatles' song performance, the author's written performance, the narrator's narration, the character's re-writing of the song and his singing it. The story represents the sensitivity of the author, the narrator and the character and depicts

them roaming around the episodic moments of the past. The implied author explores how individuals cope with the episodic memories, the narrator seeks to repair the past by telling the story of the central character, and the character re-writes a melancholic song to create a fantasy world of his own.

Firstly, the very text implies actionality in that Murakami, as a playful author in Genette's sense, presents the reader with a performance, the writing of the text. His story communicates with an earlier song, adding to and borrowing from it. Yet, *Yesterday* (story) as hypertext that is portrayed as having a dialogue with Paul McCartney's hypotext "Yesterday" (song) calls for further consideration of its actional function as well as transtextual relationships with the other texts. Rather than searching for the 'real', Murakami, on a theoretical and performative level, attempts to repair and restore reality through storytelling. His retelling of a previous story (*Yesterday*) indicates an actional function as the Beatles' song is not only 're-written' but also 're-performed' by the text. It has a function in the lives of the author, the narrator and the central character (Kitaru).

Murakami's story with the title *Yesterday* (2014) incorporates artistic mimicry and textual referencing. The author, like Paul McCartney, tells us about the human condition, mourning for the past through the sensitive first-person narrators. However, Murakami's narrator implies that he is a storyteller, seeking to recuperate from a sad memory of the past, a restoration of "yesterday" in the form of art and storytelling. Narration turns out to be a performance for him, and he gives the impression that he would not go on if he did not tell Kitaru's story. Even though he did not keep a journal or diary about Kitaru (Murakami, 2014, p. 75), he still remembers Kitaru (p. 75) and his story, which shows that the narrator's episodic memory is still active. As a discursive response to a previous song, Murakami explores what draws the narrator to Kitaru and what attracts him to his "yesterday".

The author represents how Kitaru copes with loneliness and how he deals with the past and the present. The title of the story, "Yesterday", calls into question the narrator and the character's experience of time. Hence, time is the central theme in this story, particularly from the narrator's point of view and the implied author. "Yesterday" is not only a Beatles song but also appears as a theme, as a motif, a myth, and a hypertextual element in the story. The narrator, adopting an extradiegetic stance, tells the story 'from without' in a manner of retrospection and recollects the past. The remembrance of the

past, curing and hurting, is transformed into the act of storytelling, which, in a way, leads to the re-experience of time. The central character's class conscious discourse at the beginning of the story (when they met at Waseda college³) hints at a biographical detail from the life of the historical author. The narrator increasingly becomes interested in Kitaru's life, and his involvement in the life of the idiosyncratic character is conspicuous in the story: "But, oddly enough, I remember Kitaru so well (*empathy, telling the story as if it were his*). We were friends for just a few months, yet every time I hear "Yesterday" scenes and conversations with him well up in my mind" (p. 43). Their friendship grew beyond official college acquaintance, and they frequently hung out together since they became close friends in a short time. It lasts "for just a few months" but is still alive and vivid in the memory of the narrator and the implied author. "It feels as though these things happened just yesterday" (p. 75), says the narrator. They talk about family –and what it is to be a Japanese man— language, baseball, music, lessons, exams, girls, sex ... and about everything. The effect of the past makes our present heard and felt through the currency of life and overwhelms "the 'sticky' culture of Japan" (Murakami, 2010, October). Murakami suggests that he is exclusively concerned with the stories of the characters, who helplessly desire to construct a past instead of a future. Kitaru, for example, cannot 'appropriately' abide by the present, and his very act of 'reproduction' of a previous text is an attempt of incongruous 'appropriation' since his intended copying or alteration of the preexisting song proves ridiculous. Yet, it is a sign of the fact that Kitaru cannot stick to present reality and cannot envisage a future since he does not have a past (yesterday). Murakami's narrator's interest in Kitaru is also noteworthy here. He carefully observes the character and finds this unusual character so intrinsic: "When he was free, he read a lot, but nothing related to the exam – a biography of Jimi Hendrix, books of shogi problems, *Where did the Universe come from?* And the like" (p. 42). Hence, his reference to McCartney's song is keenly and poignantly acute in that he does not have a past to 'yearn'. Past for Kitaru is not a loss but a lack in Lacanian sense. His story is a reversed version of the story told by the Beatles. The hypertext produced by Kitaru is, therefore, an attempt to revise and repair the lack of the past on a textual and performative level indicating the actional function of the hypertext.

The text/fiction, the narration/memory and the song/reproduction provide the author, the narrator and the character with spatial realms, respectively. The alluring and alleviating power of spatiality manifests itself in their discursive performances. The narrator eventually becomes an author, writing this story, and Kitaru leaves Japan to

3 Murakami also studied at the same college in the 1960s.

pursue his dream. The narrator-author resides in a fictional world and the character shelters in a fantasy world alienated from the temporality of life. Both seek to find restoration in their semiotic realm apart from the symbolic or the temporal arrangements of life. Kitaru's desire is not only to resist social expectations, but also he also desires to exist through his semiotic language (*Yesterday* as a hypertext) or spatial experience (the moments when he sings in the tub or the postcard). Even sex is something special and *spatial* for him, and both characters are so sensitive –and vulnerable— to temporality. It is observed in Kitaru's "sexual insecurity" (Mukherjee & Swami, 2019, p. 69) and his performative "shower in the tub" (Murakami, 2014, pp. 47-48). It is a sign of his "desire to escape or desire to perform the song the way he likes. From the narrator's perspective "the familiar melancholy melody" in the Beatles' song is removed from Kitaru's version, in which the song is "paired with the breezy Kansai dialect" (p. 42).

The narrator, as a sensitive storyteller, makes numerous references to the previous texts. The narrator alludes to Coleridge's famous moment of "a spring of love gushed from my heart" (Coleridge, 1982 [1878], p. 40) when the full moon appears as an important symbol in the text. It is a gesture for the utmost empathy for the other creatures/characters from *The Rime of the Ancient Mariner*. The scene implies that the narrator almost repeats the same idea in a different context. His affection and sympathy for his characters provide a therapeutic effect for him, a recurrent motif in Murakami's fiction. The narrator becomes a focalizer in the scene. He focalises the moon as was described earlier by Kitaru's ex-girlfriend. The oversensitive narrator-focalizer's perspective sheds on the image of the full moon (a moon made of ice), which appears as a metaphor for the heart: "At the time I felt as if every night I, too, were gazing out a porthole at a moon made of ice. A transparent, eight-inch-thick, frozen moon. But I watched that moon alone, unable to share its cold beauty with anyone" (Murakami, 2014, p. 76).

Thirdly, the eccentric central character Kitaru is portrayed as trying to adapt himself to social life: "As far as I know, the only person ever to put Japanese lyrics to the Beatles song "Yesterday" (and to do so in the distinctive Kansai dialect, no less) was a guy named Kitaru" (Murakami, 2014, p. 42). Kitaru's reproduction of the Beatles' song amounts to a parody of Paul's lyrics. In the Beatles' original version, the past is still so warm and haunting and so close as to be two days ago for McCartney's speaker, who has a strong desire to turn back to the past. Kitaru's imaginary past, however, takes a glimpse at a fantasy where there is little space for others.

Suddenly

I'm not half the man I used to be

There's a shadow hangin' over me

Oh, yesterday came suddenly

Why she had to go, I don't know, she wouldn't say

I said something wrong, now I long for yesterday. (McCartney, 1965, track 13)

Kitaru re-writes the song and produces a cover version of the song. Kitaru's hypertextual lyrics with an unfamiliar performance sound almost meaningless and have little to do with the original words. He does change not only the lyrics but also their mode and effect. He almost invents his own version:

Yesterday

Is two days before tomorrow,

The day after two days ago. (Murakami, 2014, p. 76)

Kitaru's song arouses a particular effect of parody, but this imitation/reproduction is not intended to make fun of the Beatles' song. The author represents the naivety of the character, and this serious pastiche, in Genette's terms, is aimed at characterisation. The laughter and derision culminate into sympathy, represented by the narrator. Kitaru does not care about how he changes the song and performs the song as if it were the Beatles' *Yesterday*. In the scene when they talk about the writer of the song, whether it was Paul or John, he does not take it seriously and reproduces and performs it the way he wishes. He does not care about the real author of the song, either Paul or John. It seems that Kitaru creates his fantasy world to cling to life: "It feels as though these things happened just yesterday" sounds like a mimicry of the lyrics "Dreams are the kind of things you can borrow and lend out" by Paul McCartney.

Murakami's characters are frequently portrayed as "loners, who are isolated from society" (Strecher & Thomas, 2016, p. 5). The text implies that the narrator is an author –probably that of the present story, and has a motive to explore such an odd and lonely character. The narrator increasingly sympathises with Kitaru and shows a growing affection for him. He realises that Kitaru is not a lazy, stupid or absent-minded person. He is just different and has a different world of fancy. Kitaru resists studying hard for entrance to an elite college and always seems busy with somewhat trivial things from the outer perspective. He refuses to comply with the expectations of society. At the

outset, the narrator is puzzled by his pointless rejection of regularity and questions his sporadic interest in hobbies and other things. However, he understands later that Kitaru rejects the image of himself in the mirror of his mother and his girlfriend. The narrator, at this point, supports him and develops a reliable bond with him. Kitaru shows his trust in him by asking him to go out for dinner with his girlfriend. The centrality of the Kansai dialect as a motif is noteworthy in this context since it plays a significant role in the story. Kitaru invests considerable time on it and makes great efforts to acquire the dialect: "He hit the high notes especially well. "Tho' she was here / Til yesterday ..." (Murakami, 2015, p. 48). Thus, Kitaru's desire to be a different person in an utterly different way and sort of class consciousness in giving details about his family indicates that he wants to be part of society, but in a way, he dissatisfies the expectations and disappoints his mother and girlfriend. He resists a success-driven society, and he questions the expectations of the culture. It reminds us of Strecher's (2002) argument that the character's resistance signifies a 'wilful act'. He maintains that "while most Murakami characters are passive, they are not devoid of identity; rather, their passivity, [...], stems from their inability to decide how to act without participating in the consumerism that surrounds them, thus maintaining their sense of individuality" (Strecher, 2002, pp. 94–95). He, therefore, insists on inventing new lines and changes the lyrics of "Yesterday", the Beatles' famous song.

'Yesterday' (memory) emerges as a prevailing force behind the existence through the lines. The present is missing in the songs, and the past and the future are caught up by the fantasy world of the character. The storyteller tells the reader about Kitaru, his old –and odd— friend. Kitaru was obsessed with the Kansai dialect (one of the dialects in Japan). The idiosyncratic and intrinsic character Kitaru put the Beatles famous lyrics to Kansai dialect sounding so weird. Somewhat ludicrous Kitaru is not a storyteller looking reflectively back at his youthful past, nor does the same man talking to his former girl about what could have been. Kitaru, instead, turns out to be a parody of Paul's speaker, singing beyond the limits of the past and present, "Is two days before tomorrow, / The day after two days ago". The suggestive re-writing of the previous text is accompanied by a lot of familiar themes, and images from the books cropped up in the story. The allusions to the Beatles' "Yesterday" (Murakami, 2014, p. 41); to Jimi Hendrix (p. 42); to H.G. Wells' *Where did the Universe come from?* (p. 42), to a well-known Japanese novel *Sanshiro*, a typical "country-boy-bumbles-his-way-around-the-big-city story" (p. 43), to Salinger's "Franny and Zooey" and to a Woody Allen movie set in Paris refer to hypertextual allusions. Woody Allen's "Midnight in Paris" (Aronson et al., 2011), a fantasy

romantic comedy, explores modernist art, history and postmodernist elements of parody. The film represents a storyteller (a screenwriter) and investigates the limits of mimetic art and intertextuality. The movie also problematises the theme of 'yesterday', blurring the boundaries between fiction and reality. That Kitaru uses them to construct his fantasy world shows that Kitaru's life imitates art. Oscar Wilde's idea is represented in Kitaru's spatial, semiotic and somewhat fantastic world. It seems that in Kitaru's context, these hypertexts are in service of the construction of his fantasy world.

Kitaru's reference to McCartney's "Yesterday" (song and lyrics) has further suggestions and implications on different levels. The symbolic value of the title clues at the character's desire for self-construction as well as his social struggle to abide by society. "Yesterday" overwhelms is a mere sign of mourning for the past (loss) but also a sign of melancholic aspiration for the unachievable past. Textual correspondence on a synchronic level is complicated by a diachronic dimension in the history of the character. Beatles' song refers to an intertextual relationship with the original lyrics (hypotext) but also an intratextual relationship with Kitaru's version within the story world, signifying his craving for the semiotic realm maternal space –Kristevian poetic verbal production (1989: 158-160). Kitaru's alienation (or resistance) to the symbolic ends up in his manipulation of the lyrics along with the history of the song. That is a form of parody making Kitaru's enunciation roaming on the fringes of wry comedy. The implied author's use of the "shower tube" (Murakami, 2014, p. 47), where Kitaru performs the song, turns out to be a metaphor for his fantasy world where his version of the song is acclaimed by the very performer, who is also the sole audience. The doubles in the story are the narrator (Tanimura, the one pursuing a career) and the character (Kitaru, pursuing his spontaneous experience); the real writer of the lyrics (Paul) and the so-called writer (John); the voice of social consciousness (his girlfriend Erica) and another voice of social consciousness (his mother).

Kitaru's idiosyncrasy is also obvious in his reference to Jimi Hendrix, which is used by the implied author as an explicative gesture and analogy for the character. Jimi's unusual interpretation of performative music provides a point of comparison and reasonable analogy with Hendrix, a master of unusual pitches and weird tones with high volume in the electro-guitar. Jimi Hendrix is associated with amplifiers with high-phonetic sound. This can be read as an implicit reference to the dejected character, whose voice may sound 'annoying' and 'ludicrous' but imply invisible grief. The narrator says: "To my ear Kitaru had an almost pitch-perfect Kansai Accent" (Murakami, 2014, p. 42).

The speakers of “standard” Japanese characterise the Kansai dialect as sounding “more melodic” and “harsher”. Hence, the playful author sets up a striking paradox since Hendrix was famous for his ‘negative feedback amplifier’. The situational irony produced by the playful author is clear here. Kitaru tells the narrator that he studied hard verbs, nouns, accent—the whole nine yards and improved his accent. The narrator-character is impressed by Kitaru’s engaging account: He asks: “So there were people who studied the Kansai dialect as if it were a foreign language? That was news to me. It made me realise all over again how huge Tokyo was and how many things there were that I didn’t know. It reminded me of the novel *Sanshiro*, a typical country-boy-bumbles-his-way-around-the-big-city story” (p. 58).

Kitaru seems concerned with the external world rather than himself but entrapped within his anxieties and fantasies. His vast and unorganised interest in books, movies, and sport shows that he tries to cling to society. The more he tries to adapt himself, the further he becomes alienated. His reference to the Beatles and the author’s reworking of a different ‘yesterday story’, therefore, turns out to be a sign/code of Kitaru’s hypertextual inclinations in his pursuit of meaning. The narrator’s initial bafflement soon turns to curiosity: “I was kind of surprised that I could adapt so quickly. Maybe I’m a chameleon, and I didn’t even realise it. Or maybe my sense of language is more advanced than most people’s” (Murakami, 2014, p. 45) Kitaru tells the narrator how he invented a personal fantasy through textual pieces and performative utterances to create a space for himself: “Now the Kansai dialect’s all I speak—at school, at home, even when I talk in my sleep. My dialect’s near perfect, don’t you think?” (p. 61) “As a kid, I was a huge Hanshin Tigers fan,” Kitaru explained. “Went to their games whenever they played in Tokyo. But if I sat in the Hanshin bleachers wearing their jerseys and spoke with a Tokyo dialect, nobody wanted to have anything to do with me. Couldn’t be part of the community, y’know? So I figured, I gotta learn the Kansai dialect, and I worked like a dog to do just that”. Their conversation grows more surprising, and the narrator becomes more curious: “That was your motivation? I could hardly believe it” (p. 62).

Kitaru’s obsession with the Kansai dialect and the narration of his experience is noteworthy. The sensitive narrator depicts Kitaru’s distorted relationship with the mother dialect, which indicates the character’s neurotic suffrage. Kansai is more of a regional dialect, including recognisable and exclusive vocabulary and pronunciation. The dialect spoken in Kobe is not the standard dialect commonly used in Tokyo. “When

someone from Tokyo hears a Kansai accent, they associate a personality with the accent: warm, outgoing, and relaxed, also a little brash and outspoken, something that is so counter to ordinary Japanese custom as to be shocking” (Murakami, 2014, p. 64). What is more, the dialect has subcategories in itself. The standard Japanese language “has a distinctly reserved, assertive, gruff tone, something fitting for the business, governmental, and military center that Tokyo is” (p. 64). There is an underlying criticism against the identification of the accent with personality. That is such a cultural drawback in the eye of the writer that you can recognise the different accents and the regions of the people to grow prejudice against them. But Kitaru’s story and language are neither of those. It just makes heard “emotional richness” (p. 75)

Revisiting storyteller on the shore: Scheherazade

Scheherazade constructs and saves her present through telling the stories of the past. It can be argued that Scheherazade, already having a powerful self, remakes/recreates herself out of the act of storytelling and develops a new identity, which endows her narration with an actional function. The storyteller in Murakami’s story, corresponding to the hypotextual precursor as mimicry in the eyes of Habara, the focalizer, reveals herself to have fictional “lives”. The first life is a figurative (metaphorical) invention taking place in the fantasy world of the character; the second one is her episodic memory re-constructed and refreshed in mind; and lastly, she holds the role of a storyteller, “captivating” her addressee. She exerts her power not solely with her sensual seduction —but with her stories. The original Scheherazade attaches herself to the present by exploiting the invention; Murakami’s Scheherazade attaches herself to the act of storytelling to re-animate the lived past.⁴

Table 2: Transformative Taxonomy of *Scheherazade*

Hypotext: <i>One Thousand and One Night</i> Hypertext: <i>Scheherazade</i>	serious transformation	(=transposition)
Author The implied author	playful imitation	(=pastiche)
Character : The narrator’s emphatic perspective:	serious transformation	(=transposition)
Character : The Focaliser’s empathic perspective:	serious transformation	(=transposition)

4 Murakami, exerts his wry humour and acute irony here in comparing the novelists and storytellers to lampreys.

Metafictional consciousness of the character in “Scheherazade” explores the limits of oral and written limits of the act of storytelling and writing. Habara, the central character whose focalisation orients the story, is, figuratively put, shut in a shell. His residence becomes an unknown realm of fancy and fantasy, where Scheherazade’s past experience transforms into exploration through storytelling. The isolated chamber opens up endless possibilities of connotations overwhelming the diachronic boundaries of history and attaching itself to a synchronic web of textual relationships —the naming of the act wrought by Habara, which signs his sensitivity to the realm of narration. Murakami presents the reader with a reversal of the storytelling medium even though he keeps the gender registers (female narrator and male narratee). The power relations between the actants and their psychological bonds, implications and motivations are changed and reversed. The former represents a Sultan retaining power and control over the narrator, who regains her control only through storytelling to extend her life span (Murakami, 2014, p. 116). That is an attempt to manage the future. The latter presents the reader with a shut-in, somewhat imprisoned man, having no control over the narrator neither in the story world nor in the fantasy world. This time, the narrator tries to control her past, trying to recover from past anguish and wounds. Thus, Murakami’s *Scheherazade* ‘nurses’ both Habara and herself.

The episodic memory of Habara is represented in the form of the very story (the text) in *Scheherazade* as the episodic memory of the first-person narrator is represented in the form of the very story (the text) in *Yesterday*. These texts keep their intertextual relationship with the external texts (Beatles’ ‘Yesterday’ and *One Thousand and One Nights*), and the storytellers keep on a non-linear narrative interaction. Even though Kitaru does not care about his invention of a new song of ‘yesterday’ or Habara has no idea whether Scheherazade’s stories are her inventions or not, their performance as such help them to live on: “Reality and supposition, observation and pure fancy seemed jumbled together in her narratives” (Murakami, 2014, p. 115). Scheherazade’s stories and storytelling is engaged with *One Thousand and One Nights*. The former has to do with survival through fantasy and invention; the latter has to do with therapy through factual past and invention. Hence, in both cases, the sexual relationship becomes an accompanying natural act of storytelling, and “the bed” turns into a figurative device. The bed is associated with sleep, dream, fancy, forgetting, restoring and therapy. The theme in the former is death; the theme of the latter is health/ life. That Habara does not know her name (he refers to her as Scheherazade) implies that she constructs a textual/discursive realm of existence. Her storytelling after they have sex brings about

intimacy to their sterile affair. So-called Scheherazade regularly visits him only once a week, long enough for them to have time in bed, which brings a ritualistic aspect to Habara's very simple life. Scheherazade's nursing service and housework heal Habara while their bed ritual heals Scheherazade. Her libidinal energy is expressed and released in the form of sexual intercourse and the fictional invention of the stories. In terms of the motif of storytelling and multi-part story, it is akin to the *One Thousand and One Nights'* Scheherazade, but, as regards the past story of her teenage love, storytelling turned into a therapy session. Yet, Scheherazade ceases to tell a story abruptly, never achieving the ultimate cure. The intrusion of the temporal life outside interrupts her spatial engagement, and Habara has to wait for the next visit. Such a storytelling device also indicates an intertextual relationship with an overt reference to the previous text from the perspective of the narrator. This is a story within a story, not a metafictional gesture, yet indicates a self-conscious character regarding literary references.

The episodic memory represented by Scheherazade during the bed rituals retrospects a teenager's love story. She broke into the house of a classmate whom she never talked to at school and who never noticed her before. She recurrently visits (breaks into) the flat until the door's locks are changed. The boy's mother presumably apprehends the visits. Scheherazade said that she could not creep into the boy's privacy and enjoy obsessive clandestine stealing (Murakami, 2014, p. 128). Her storytelling shows that Scheherazade ostensibly loses her interest in the game, but she still tells about the boy. In fact, she mourns for the game hindered by the external force and her repressed fantasy. An attentive reader might realise that her story never ended, and its episodic memory is still alive.

The invisible distance between Habara and Scheherazade is noteworthy, although they share a palpable intimacy as well as stories. The metaphor of lamprey is an explicative figure at this point since Scheherazade figuratively steals lives to keep on her story world. Such critical distance between the layers of the texts results in Habara's eventual realisation, and it is Scheherazade's imagination that orients their "story" (p. 136). Scheherazade, making a reference to the precursor tale in which the authority is taken over by the female narrator within a domestic realm of fantasy, reproduces the previous case with the recurrent theme of imprisonment. Both the Sultan in the tale and Habara are confined to the chamber of the female narrator, textually, sexually and socially determined by the storyteller. Men occupy vital and particular roles in women's lives, but their roles are defined by the female storytellers. The end of the affair/storytelling, in the case of Scheherazade, is at the hands of the woman. Habara is not only sensible

but also sensitive to the feelings of Scheherazade and likes to keep on attuning himself to her actions. His careful, kind and submissive responsiveness lets the female storyteller stay longer in bed and in his life. On the other hand, we can say that Habara fears that she can go invisible if he disturbs her with questions: As for Habara, the isolated substitute for the Sultan seems devoid of power: "What did bother him, though, was the thought of not being able to talk in bed with Scheherazade. Or, more precisely, missing the next installment of her story" (p. 118). The isolated man's fear to lose the woman's companionship reveals his need for spatial liberation through the stories as well as socialisation. He just leaves himself to her drives and desirous yet somewhat painful motives until the moment when they leave silently. Habara, the knowledgeable and sensitive character, readily conceives the case of Scheherazade, growing a considerable curiosity about her stories, an interest in her storytelling and her mimicry of the classical tales of Scheherazade in their privacy. The fact that Habara seems to know about the end of the story and his homodiegetic status as a character in that "tale" shows that Habara envisages for himself an 'extradiegetic position' keeping outside of the world of whom he calls the storyteller Scheherazade. At this point, Habara is confined to the stories of both the third-person narrator and Scheherazade, which marks an allegorical correspondence with his house arrest.

The past is under the shadow, and the future is unknown in *Scheherazade*. The characters are entrapped within an eternal present, in a negative sense, which does not bring relief. Stimulating mystery surrounds the entire story because we do not know anything about the characters, neither the caretaker woman nor the home-stick man. The explicit reference to *One Thousand and One Nights* holds 'explicative' and 'actional' functions at a time. Habara is alienated from different perspectives: To the story world of Scheherazade (the character), to the current external world (setting in the story), and to the woman whom he calls Scheherazade (the storyteller in Habara's fantasy world). The hypotext *One Thousand and One Nights* assigns him a new identity –that of a powerful Sultan having authority. This temporary sense of freedom liberates the character spatially (textually). Therefore, he seems to have delighted Scheherazade's stories and storytelling as much as having sex, probably more than it.

All the stories told by Scheherazade paved the way for the final tale, a sign of their relationship, which is a passionate exchange of emotions, relieving desire and releasing of libidinal energy. Habara's untold anxiety is apparent in: "what his time spent with women offered was the opportunity to be embraced by reality, on the one hand, while

negating [reality] entirely on the other." Once edging such a refined assumption, he commences fantasising how it is to be a "lamprey", unseen in the weeds. At some point, Scheherazade tells the homebound character Habara about her "love story" (124). It was an awkward, somewhat obsessive and unusual story of intrusion into one's own life, having much to do with her mind inventions rather than spiritual love. This was likely to be due to her extreme shyness, and repressed feelings of desire manifested through the exchange of trivial objects (her stealing the boy's shirt and leaving behind her panties, an exchange of the personal belongings, in which the objects turn out to be signs and the relationship gains a semiologic relationship, which continues in her relationship with Habara, an ongoing process of signification, and a continuous exchange of emotions. They never exchange their names; that is, Scheherazade never calls Habara by his name, nor does she tells Habara her name.

The underpinnings of the story are not devoid of situational irony, and considering Japanese culture, the strong and storytelling female character, indicates a deconstructive desire to undermine the patterns of self-contained male characters and silent and passive female types. Scheherazade is clearly unconventional (undermining the stereotype of traditional "geisha" through storytelling). Scheherazade-the storyteller attains an 'author-ity' over Habara and experiences a spatial expansion through storytelling on different levels: from a wordless and reliant / parasite (metaphor of lamprey) nurse/servant to a talkative and independent actant (storyteller), an equivocal partner in bed (p. 115, p. 117) She deconstructs the conventional master/slave binary in a way that it reminds Habara of the Sultan and Scheherazade in *One Thousand and One Nights*. What is more, the story undermines the hierarchies through the act of sexuality and textuality, both revealing an active agency of Scheherazade. It is the woman who breaks into the houses (those of the classmate boy and Habara) and into lives and privacy. The metatextual implication is provided by the character (Habara) calling the storyteller woman Scheherazade, which hints at the possible fantasies and stories about the identities of these characters. The readers, who are puzzled by quite a few mysteries in the story, are invited to "write/tell" their alternative stories, signifying endless possibilities of hypertexts, a mimicry of the case of original Scheherazade, the hypotext. Beyond Habara's undisclosed microcosmic world, the possible worlds, which the implied reader would fantasise about, change the text into an incomplete "text" floating in the synchronous web of the texts. The open-endedness highlighted by the implied author, therefore, is so significant that it turns Murakami's story into a modern chapter in *One Thousand and One Nights*, with which the story gains further meanings.

Princess Scheherazade's proclivity for telling stories after sex in *One Thousand and One Nights* is a significant repeated pattern in Murakami's story. The hypertextual allusion is indirect, and an authorial gesture manifested through Habara's perception. Habara tells us about how their involvement in the act of storytelling in the fashion of the classical tales: "Her voice, timing, pacing were all flawless. She captured her listener's attention, tantalised him, drove him to ponder and speculate" (p. 116, p. 118). Here, it is seen that both Scheherazade and Habara are concerned with storytelling and take it seriously. Habara's naming her "Scheherazade" (p. 114) is a sign of respect and awe as well as desire. A storytelling woman is capable of creating an episodic memory on the part of the man, who can be officially or unofficially a house-convict as a writer. Habara, as a participant-observer, gives some clue that he has a penchant (and skill) to tell the stories, which makes him a lamprey in Scheherazade's terms.

All in all, storytelling in Scheherazade turns out to be both declarative statements having a message to deliver and illocutionary act having a particular effect on the hearer (Habara). Storytelling in her stories appear to be both "saying" and "doing" at a time, as is the case with sexual intercourse, which is both a praxis (performance) and a means of semiotic expression: "She barely spoke during their lovemaking, either, performing each act as if completing an assignment" (Murakami, 2014, p. 117). Thus, storytelling and sex actualise their potential in the levels ranging from text to performance or from performance to text (p. 123). The text (story) and performance (storytelling) reveal the implied author's exerted and deeply wrought exploration of the human experience, if not a self-conscious playfulness.

Conclusion

As Habara's cryptic notes in his diary imply that stories are cryptic notes of the authors which need deciphering, *Yesterday* and *Scheherazade*, transforming the previous texts, provide new contexts for the story worlds and exemplify two cases of non-linearity in storytelling. What is more, for all their openness, these stories hardly direct the reader's response, denying the right ways and wrong ways of reading. Instead, they foreground the act of re-writing and storytelling in different ways. The texts are displaying the readers' interaction, who in these two specific cases appear to be the narrators. It seems that Murakami characteristically and deliberately chooses links to the other texts, violating the linear progression of the act of storytelling. The recurrent motifs of storytelling, memory and keeping a diary glimpse at the conviction that any story, with

the help of deciphering the references, allusions, pastiches, makes a vivid and polyphonic pool of prospective stories. These hypertexts do not contain ‘a satirical content’ and carefully avoid the vulgarity of caricature; instead, they represent textual and performative responses to the hypotexts. That indicates Murakami’s attempt to change the potential meanings of the previous stories. Hence, ongoing mutual dialogue is presumed between the hypertexts and hypotexts. Murakami uses hypertextual elements as a narrative strategy and frequently represents storyteller characters whose embedded stories have a critical –and core– role in the frame narrative.

Secondly, Murakami’s fictional narratives *Yesterday* and *Scheherazade* explore the actional function in two hypertextual narratives and represent the storytellers in search of narrative and performative relief in a far-fetched world of everyday life. These stories explore whether storytelling can transform everyday experience into something special or episodic memory worth telling (Murakami, 2010, October). It is seen that both storytellers achieved telling their stories filled with episodic memories. The moon scene in *Yesterday* and episodic experience in the final scene of *Scheherazade* are indicators of such release. Kitaru, as an inventor of his song, and Scheherazade, as an unreliable storyteller, represent their phantasm in their verbal performances.

Thirdly, the characters tell stories in order to cling to life, but in each attempt, they just hold on to their imaginary fantasies. In *Yesterday*, the narrator seeks restoration and relief in telling the story of an ordinary man, and in *Scheherazade*, the storyteller tries to make her daily experiences special. They both reproduce them in the mediation of art and take shelter in the hypertexts they produce. Scheherazade’s metaphor of “lamprey” perhaps hints at the collected details from others’ lives and using them in her stories. These somewhat obsessive, reserved and isolated characters escape from the annoying and anxious world through the fulfilment of actional function. It is observed that libidinal energy is discharged by written and oral storytelling.

In a nutshell, these stories produce hypertexts on different levels and, in Eco’s terms, present the reader with elusive ‘open works’ from the perspective of modern critical theory. The “intentions implicitly manifested” by the author (Eco, 1979, p. x) are sophisticated by the intentions of the storytellers, who are frequently seen undermining the authority of the implied author. Moreover, we remember White’s argument that “narrative becomes a problem only when we wish to give to real events the form of story” (Waugh, 267). Murakami’s storytellers, then, reverse the direction, giving their

inventions the form of reality. The gaps are, therefore, mostly due to these characters and their mysterious li(v)es opening up to new fictional, textual and 'actional' possibilities. These stories are hypertexts having a relationship with previous texts and narrative performances indicating actional function. Always offering new possibilities of reading and interpretation, these stories provide their storytellers with remarkable healing power.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Aronson, L., Tenenbaum, S. & Roures, J. (Producers) & Allen, W. (Director). (2011). *Midnight in Paris*. United States: Versatil Cinema.
- Chambers, R. (1984). *Story and situation: narrative seduction and the power of fiction*. Minneapolis: Manchester University Press.
- Coleridge, S. T. (1982 [1878]) *The rime of the ancient mariner*. New York: Dover Publishing.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Trans. A. Cancogni. Cambridge: Harvard University Press.
- Genette, G. (1982) *Narrative discourse: an essay in method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, G. (1992 [1979]) *The Architext*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, G. (1997 [1982]) *Palimpsests, narrative in the second degree*. Trans. C. Newman & C. Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Irwin, R. (2004). *The Arabian Nights: A companion*. London: Tauris Park Paperbacks.
- Joyce, J. (2016 [1922]). *Ulysses*. London: Penguin.
- Jullien, D. (2019). *Bridge Essay: Orientalia. A Companion to World Literature*. Ed. K. Seigneurie. John Wiley & Sons Ltd.
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: depression and melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Mathers, E.P., Ed. (2004 [1964]). *The book of the thousand nights and one night (vol. 1)*, London: Routledge.
- Strecher, M.C. & Thomas, P.L. Eds. (2016) *Haruki Murakami. Critical literacy teaching series: challenging authors and genres*. Rotterdam. Sense Publishers.

- McCartney, P. & Lennon, J. (1965). Yesterday [Lyrics]. On the album *Help!*. Retrieved from <https://genius.com/The-beatles-yesterday-lyrics>
- Mukherjee, S. & Swamy, S.K. (2019). Redefining Masculinity in Haruki in Murakami's Men Without Women. *Shanlax International Journal of English*, vol. 8, no. 1, pp.67–70.
- Murakami, H. (2010) "Reality A and reality B. New York Times." *Global Agenda* 29 Oct. 2010.
- Murakami, H. (2017 [2014]) *Men without women*. Trans. Philip Gabriel. New York: Vintage.
- Murakami, H. (2000). *Norwegian wood*. Trans. Jay Rubin. New York: Vintage Vintage.
- Murakami, H. (2005). *Kafka on the Shore*. Trans. Philip Gabriel. New York: Vintage.
- Poole, S. (2011). "1Q84 by Haruki Murakami – Review." *Guardian* 18 Oct. 2011.
- Rimmon-Kenan, S. (2002 [1983]) *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Routledge.
- Strecher, M. (2002). *Dances with sheep: The quest for identity in the fiction of Murakami Haruki*. Michigan, MI: University of Michigan.
- Yeung, H. (2014). More than the Sum of its Parts': Popular Music, Gender, and Myth in Haruki Murakami's Fiction. *Transnational Literature*, Vol. 7 no. 1, November Issue.
- Yeung, V. (2016): Stories Within Stories: A Study of Narrative Embedding in Haruki Murakami's 1Q84, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*.
- Waugh, P. (1994). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.



The Uncanny and the ‘Great Return’ from Exile: Unheimlich (Un)homecomings in Milan Kundera’s *Ignorance*

Catherine MACMILLAN¹ 



¹Ast. Prof., Yeditepe University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Istanbul, Turkey

ORCID: C.M. 0000-0002-3915-1530

Corresponding author:

Catherine MACMILLAN,
Yeditepe University, Faculty of Letters,
Department of English Language and
Literature, Istanbul, Turkey

E-mail: cathymacmillan@hotmail.co.uk,
cmcmillan@yeditepe.edu.tr

Submitted: 07.12.2020

Revision Requested: 30.12.2020

Last Revision Received: 17.01.2021

Accepted: 22.02.2021

Citation: MacMillan, C. (2021). The uncanny and the ‘Great Return’ from exile: Unheimlich (Un)homecomings in Milan Kundera’s *Ignorance*. *Litera*, 31(1), 121-136. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0093>

ABSTRACT

This paper analyses Milan Kundera’s novel *Ignorance*, which focuses on the return of two emigrés, Irena and Josef, to the Czech republic following the collapse of the Communist regime there. The novel is explored from the perspective of the uncanny, the unheimlich, literally the unhomely. The uncanniness of the experience of migration, for both the migrant and the host society, has been famously explored by critics such as Homi Bhabha and Julia Kristeva. However, arguably, not only the experience of migration but also that of homecoming can be uncanny. In this context, based on work by Boscaljon et al. (2016), this paper focuses on the uncanniness of Irena and Josef’s return to their country of origin. For Boscaljon et al. homecoming following a long period abroad can be profoundly uncanny, in that the familiarity of home has become, to an extent, unfamiliar after years of absence; both the emigré and their home have changed in the meantime. Moreover, the return home can be uncanny in that the emigré may effectively be confronted with their own eerie doubles in the form of abjected past or alternative selves. In this context, Irena and Jozef find a profoundly changed Prague on their return, and their reencounter with their families and old friends, with their language, and even with their own past selves is arguably one of an uncanny (un)familiarity.

Keywords: Uncanny, Unhomely, Emigration, Return, Abject



Introduction

Milan Kundera's 2000 novel *Ignorance* deals with the theme of *nostos*, or the "Great Return" (Kundera, 2002), in this case the return of two Czech emigrés, Irena and Josef, after two decades in exile. Although Irena and Josef had met over twenty years previously in Prague, Josef has no memory of Irena when she approaches him in Paris airport, where they are both waiting to board a plane to Prague. Josef dissimulates, however, and accepts Irena's suggestion to meet, a meeting which eventually turns into an erotic encounter between the two.

Despite some difficulties, both Irena and Josef appear to have found a home in their adopted countries, France and Denmark respectively. However, once the Communist regime collapses, both are persuaded to return to their country of origin. Far from being a "Great Return", however, the visit home is an unsettling one for both characters who, changed by their years in exile, become unfamiliar to those left behind, while the landscape of their youth, and even their mother tongue, have been transformed. Indeed, as Şandru points out, "the Bohemia of the present, to which Irena and Josef return... feels like an even more foreign country than the one they have left" (2012, p. 52).

In this context, this paper aims to explore Irena and Josef's return to their country of origin in terms of the uncanny. Notably, a close semantic connection exists between the uncanny, or *unheimlich* (literally "unhomely"), as developed by Freud, and the idea of home. Indeed, the uncanny, which is "undoubtedly related to what is frightening – to what arouses dread and horror" (Freud, 1955, p. 217), can be described as "homeliness uprooted, the revelation of something unhomely at the heart of hearth and home" (Royle, 2003, p. 1). There is, then, a remarkable convergence between that which is *heimlich* and its opposite; indeed, Freud argues that "*unheimlich* is in some way or other a subspecies of *heimlich*". Thus, "the uncanny is that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar" (1955, p. 340): it produces a form of anxiety (Windsor, 2019, p. 57) which emerges "when something heretofore familiar becomes strange, thus revealing that that which was assumed to be familiar might have been strange all along and vice-versa" (Yildiz, 2012, p. 54).

On this basis, the relationship between the uncanny and migration has, as is further discussed in the following section, been theorised by authors such as Kristeva, Bhabha

and Yeğenoğlu. However, the migrant's return home may also be uncanny in that the supposed familiarity of home may turn out to be unexpectedly unfamiliar.

For Homi Bhabha, for instance, the concept of home has two aspects; the first is connected with the idea of fixed and stable origins, and is familiar in every respect, including the people, the landscape and the language, while the second is associated with the idea of return, "the kind of Conradian idea that home is what you return to" (Bhabha and Stierstorfer, 2017).

However, as Boscaljon argues, "Something unheimlich haunts our efforts to return home: this lesson manifests in the agony of Gilgamesh, the plight of Odysseus, the struggle of the Prodigal Son" (2016, p.1). Indeed, spending time away from home is arguably a prerequisite for experiencing the *unheimlich* at its heart:

We cannot see what is uncanny in our home as we dwell within it: the precondition for the possibility of experiencing the uncanny is leaving the home and becoming different from the place where we first learned to know ourselves. (Boscaljon, 2016, p.2)

Specifically, for Boscaljon, two aspects of homecoming may render it an uncanny experience: we may have been changed by our journeys, so that upon our return "we have become strangers in a strange land". On the other hand, in the time we have been away our home itself may have "altered beyond all recognition" (2016, p.2).

In this context, then, after a brief theoretical discussion of the connections between migration and the uncanny, as well as the distinct yet related concept of the *abject* (Kristeva, 1981), the paper proceeds to explore the uncanny aspects of exile as portrayed in the novel. This is followed by a discussion of the uncanny in Irena and Josef's return home, which will take the two aspects of uncanny homecomings mentioned by Boscaljon (2016) above as its starting point. In addition, however, the paper will also focus on how their return home forces Irena and Josef to face the return of their own repressed, rejected and/or abjected past selves and lives. As Pireddu, for instance, notes,

The modern Ulysses does not return home confirmed in his own identity. He disperses and is estranged from himself, unable to recognise the many faces he puts on and abandons in his centrifugal movement. (2015, p.2 69)

The Uncanniness of Migration: The Homeliness of the Unhomely

The uncanny is often associated with an experience of "liminality, margins, borders, frontiers" (Royle, 2003, p.vii). While the connections between migration and the uncanny have been developed by scholars such as Bhabha and Kristeva, Ziarek notes that Freud himself refers to strangers destroying the "heimlich character of one's country" (1995, p.7). According to Bhabha, the national bond itself has an uncanny aspect in that it is perpetually threatened by the irruption of difference; although the narratives which underscore national identity appear to be stable and confident, they also involve the repression, or rather the *disavowal* of difference (Bhabha, 1994, p.203).

Thus, it is transgressions of national borders (in both a psychological and physical sense) that may destroy the sense of national "homeliness" (Ziarek, 1995, p.16). In this sense, migrants arguably symbolise the uncanny or *unhomely* aspect of national identity as they "will not be contained within the Heim of the national culture and its unisonant discourse", instead articulating "the death-in-life of the "imagined community" of the nation" (Bhabha, 1994, p. 236).

Like Bhabha, Kristeva associates the uncanny with the "ambivalence and liminality of the national space" (Ziarek, 1995, p. 16) which is represented by the presence of the foreigner, "the intrusion of the other in the homogeneity" of the group, which, in turn arouses "prickly passions". However, the migrant himself also experiences an uncanny challenge to his identity: "by explicitly, obviously, ostensibly occupying the place of the difference, the foreigner challenges both the identity of the group and his own" (Kristeva, 1991, pp. 41-42). Bhabha also emphasises that a sense of the unhomely is shared by migrants and those who stay put as their home becomes increasingly defamiliarised by world events and migration, provoking "the shock of recognition of the world-in-the-home and the home-in-the-world" (2002, p. 141). Thus, as the uncanny "can take the form of something familiar unexpectedly arising in an unfamiliar context" (Royle, 2003, p. 1), the very sense of feeling at home in a foreign country may provoke a sense of the uncanny in the migrant.

It is, then, this transgression of both physical and psychological borders that renders the migrant uncanny; in this sense attitudes to migration can also be understood through Kristeva's concept of the *abject* (Yeğenoğlu, 2012, p. 37). According to Kristeva, the constitution of unified subjectivity requires the expulsion of those things which

are considered “unclean, improper and disorderly”. However, the abject remains undecidably inside and outside, emphasising the impossibility of clear-cut borders (Yeğenoğlu, 2012, p. 37). Thus, for Yeğenoğlu, it is their transgression of borders, emphasising the lack of a clear delimitation between inside and outside, that “makes migrants polluting and therefore threatening”. Moreover, in crossing the border they “threaten the mastery of the subject’s control over its own space” (Yeğenoğlu, 2012, p. 38).

Irena, an exile in Paris for twenty years, realises she is still a foreigner to even her closest French friend Sylvie, who puts pressure on her to go “home” following the fall of Communism in her native country. Irena’s predicament can perhaps be compared to Kundera’s own experience as an exile in France. Although well received as a courageous dissident by the French intelligentsia during the Communist period, following the collapse of the regime he encountered increasing hostility and pressure to return home, while facing criticism for his “stripped-down” French (Mateoc, 2011, pp. 49-50)*.

Notably, Kristeva emphasises the particularity of the French case in this regard (Mateoc, 2011, p. 49); in her view, due to a set of historical and cultural circumstances, it is particularly difficult for foreigners to integrate into French society. Thus, unable to speak French in a “polished” way, they become “conscious of the handicap of never being able to become a Frenchman” (Kristeva, 1991, pp. 38-39).

While, like Kundera, Irena was previously accepted as an almost heroic, tragic exile, a “label” which she questions later in the novel, she is apparently treated as an unwanted, abject foreigner following the fall of the Berlin Wall, even by her closest French friend Sylvie. Told to go home by an indignant Sylvie, Irena feels that Paris, rather than Prague, is now home:

“You mean this isn’t my home any more”?

“... You know what I mean!”

“Yes, I do know, but aren’t you forgetting that I’ve got my work here? My apartment? My children?” (Kundera, 2002, p. 3)

* As Şandru points out (2012, p. 177), Kundera also expresses his ‘thinly hidden’ irritation at his treatment at the hands of his native country following 1989.

Thus, despite the struggles she faced bringing up two children alone following the death of her husband Martin, Irena has succeeded in creating a life for herself, an uncanny home, in Paris. Moreover, when she meets Gustaf, a kind, generous and wealthy Swede, her loneliness is assuaged and her financial difficulties are, at long last, over. However, Gustaf also turns out to be instrumental in Irena's attempt at a "Great Return" to Prague: while the Communist regime was still in place, he proposed that his firm open an office there. Instead of being delighted, however, Irena feels "some sort of vague threat" at the prospect of being even indirectly reconnected to Prague, which, she tells Gustaf "is not my city anymore" (Kundera, 2002, pp. 22-24). However, this sense of threat, perhaps surprisingly, originates not primarily from the stifling regime there but rather from the prospect of being reunited with her mother: "How can she explain that the constant proximity of the mother would throw her back, into her weaknesses, her immaturity?" (Kundera, 2002, p. 25).

The sense of threat provoked by thoughts of her native city is, however, mixed with nostalgia. Irena's nostalgia is largely experienced during the daytime, when she would be visited by "fleeting images" of Prague which would "blink on in her head unexpectedly, abruptly, swiftly and go out instantly" (Kundera, 2002, p. 16). Above all, however, the life that she has left behind returns to her in terrifying recurring dreams. Such dreams, she notes, are almost ubiquitous among exiles (Kundera, 2002, p. 16), who thus form a nightmarish, *unheimlich* "imagined community" (Pireddu, 2015, p. 275) of those who "have suffered terror or torture" (Mateoc, 2011, pp. 51-52). One of Irena's nightmares is described as follows:

She is strolling in a small French city when she sees an odd group of women, each holding a beer mug, run towards her, call to her in Czech, laugh with fake cordiality, and in terror Irena realises she is in Prague. (Kundera, 2002, p. 15)

The uncanniness of migration is also emphasised by foreigners' complex relationship to language. Migrants need to express themselves in the "half-life, half-light of foreign tongues" as they acquire the "uncanny fluency of another's language" (Bhabha, 1994, p. 139), which becomes "an artificial language, a prosthesis" (Kristeva, 1991, pp. 15-16), or a "new skin" (Kristeva, 1991, p. 5). Meanwhile, for Kristeva, the foreigner's mother tongue is borne "within oneself like a secret vault, or like a handicapped child – cherished and useless" (Kristeva, 1991, p.16).

In Irena's case, French becomes almost a surrogate mother tongue as, after the death of her husband "she had nobody left to speak Czech with, her daughters refused to waste their time with such an obviously useless language: French was her everyday language, her only language" (Kundera, 2002, p. 96). Moreover, her mastery of French enabled her to assume a position of superiority in conversation with Gustaf, who spoke the language only poorly, thus forming an equilibrium in their relationship by counterbalancing her financial dependence on him (Kundera, 2002, p. 96).

In contrast, Josef never felt quite comfortable when using his new language, Danish, except when he spoke it with his wife. With others, however, he feels clumsy in his use of Danish, so that "it seemed to him that when Danes talked they were running nimbly, while he was trudging behind, carrying a twenty-kilo load" (Kundera, 2002, p. 157).

However, although we are told little about Josef's experiences in Denmark, it becomes clear that he also manages to carve a niche for himself in his adopted country, where he works as a veterinarian and marries a Danish woman, with whom he shares a "home" of which he speaks often (Mateoc, 2011, p. 51). Indeed, on her deathbed, Josef promises his wife that he will return "home"; as she tells Josef, following the collapse of the Communist regime, "not going would be unnatural of you, unjustifiable, even foul" (Kundera, 2002, p. 139).

Importantly, then, for both Irena and Josef the decision to return home appears to have been almost imposed upon them by their friends and loved-ones. Moreover, as is explored in the following section, on their return their once familiar homeland seems to have become largely unfamiliar, although it remains haunted by uncomfortable, *unheimlich* reminders of their past lives.

The Unhomeliness of the Homely: The Return Home

Both Irena and Josef arguably experience a sense of uncanny anxiety on their return to Prague. Notably, the centre of the formerly "sleepy and unkempt" Communist city is almost unrecognisable; "it filled up with tourists, lit up with new shops and restaurants, dressed up with restored and repainted baroque houses" (Şandru, 2012, p. 262). Indeed, Prague has become a kind of open-air museum dominated by "kitchified mass-tourism" where "everything is now "on display"" (Şandru, 2012, p. 262). In this sense, Kundera

suggests that the pace of change in the contemporary world is such that a Great Return, in the fashion of Odysseus' return to Ithaca, is no longer possible:

When Odysseus woke on Ithaca's shore that morning, could he have listened in ecstasy to the music of the Great Return if the old olive tree had been felled and he recognized nothing around him? (Kundera, 2002, p. 54)

The transformation is also a linguistic one; Prague's second language has changed from Russian to English, while in Gustaf's Anglophone workplace Czech has become "no more than an impersonal murmur" (Kundera, 2002, pp. 94-95). Ironically, it is perhaps Gustaf, rather than Irena, who really feels at home in this old city with its new, cosmopolitan veneer: "'Prague is my town!' he would exclaim in English" (Kundera, 2002, p. 94). Irena, in contrast, reflects that "there is no place more alien to her than that Prague. Gustaftown. Gustafville. Gustafstadt. Gustafgrad" (Kundera, 2002, p. 136).

The predominance of English extends even to Irena's home as, accustomed to speaking English at work, Gustaf begins to speak English rather than French with her. In consequence, it is now Irena, knowing little English, who is at a linguistic disadvantage, upsetting the equilibrium in the couple's relationship. Thus, Irena effectively feels like a foreigner in her own home:

Her Great Return took a very strange twist: in the streets, surrounded by Czechs, the whiff of an old familiarity would caress her and for a moment make her happy: then, back in the house, she would become a silent foreigner. (Kundera, 2002, p. 97)

Josef, for his part, arguably experiences his mother tongue itself as uncanny on his return to Prague. For Derrida, the mother tongue may be considered one of the two primary sources of nostalgia for the exile, "a sort of second skin you wear on yourself, a mobile home" (Derrida and Dufourmantelle, 2000, pp. 87-89). However, as Yıldız argues, while the mother tongue is often considered "the site of nativity and pure origin" (2013, p. 67) providing a sense of "wholeness, belonging and affective attachment", it may turn out not to be "really monolingual, homogenous, and fully familiar" (Yıldız, 2013, p. 67), even becoming an uncanny "site of alienation and disjuncture" (2013, pp. 202-206). Similarly, in *Monolingualism of the Other*, Derrida

himself hints at the uncanny nature of the mother tongue (Royle, 2003, p.117) (Yıldız, 2013), particularly in his own experience as a French-speaking Algerian Jew. He explains that “I only have one language, yet it is not mine” (Derrida, 1998, p. 2); more broadly, however, he suggests that *no-one* possesses “exclusively, and *naturally*, what he calls his language”(Derrida, 1998, p. 27).

From Josef’s perspective, his native language has changed in the two decades of his exile to the point where he now perceives it as a semi-foreign language, monotonous and with a strange timbre:

Over the centuries, the music of any language probably does change imperceptibly, but to a person returning after an absence it can be disconcerting. Bent over his plate, Josef was listening to an unknown language whose every word he understood. (Kundera, 2002, pp. 54-55)

Thus, for Josef Czech now straddles the strange and the familiar; it has become, like the uncanny itself, situated “between mother tongue and foreign language” (Yıldız, 2013, p. 54).

According to Derrida, in addition to the mother tongue, the focus of the migrant’s nostalgia is the place where their loved ones are buried. Thus, they would like to return:

to the places where their buried dead have their last resting place ... the key habitation for defining home, the city or country where relatives, father, mother, grandparents are at rest ... the place of immobility from which to measure all the journeys and all the distancings. (Derrida & Dufourmantelle, 2000, p. 87)

Indeed, Josef visits his family’s grave, a familiar place prior to his emigration. However, after two decades’ absence, not only does he have problems finding the cemetery in the changed cityscape, but the once well-known tomb itself is rendered uncannily unfamiliar to Josef. Notably, it has become the resting place of his father, aunt and uncle in the meantime, along with people whose deaths Josef had been unaware of. While he was “stunned” to learn of the demise of some of these people, he was even more unsettled by the fact that his family had not bothered to inform him of these deaths, so that Josef felt “he no longer existed for them” (2000, p. 51).

Josef thus comes to the realisation that home, for him, is not where his progenitors are buried: instead, if home is anywhere, it is in Denmark, where his wife found her final resting place. Following her death, Josef pays off his wife's family, who want to inter her in the family vault, to allow him to bury her in a grave of her own, which he would eventually share:

When she was in the grave that belonged to them (a grave for two, like a two-seat buggy), in the darkness of his sorrow he glimpsed a feeble, trembling, barely visible ray of happiness. Happiness at not having let down his beloved: at having provided for their future, his and hers both. (Kundera, 2002, p. 117)

For both Irena and Josef, however, the return to their native land is also, more generally, a confrontation with disturbing aspects of their past which had remained submerged during their period of exile. As Royle argues, "The uncanny entails another thinking of beginning: the beginning is already haunted" (2003, p. 1): Irena and Josef's return home is uncanny as it brings to light that "which ought to have remained hidden" (Freud, 1955, p.4). In this sense, then, the uncanny can be likened to a "post-traumatic symptom" in which "repressed knowledge returns to unsettle their (illusory) sense of normalcy" (Fradley & Riley, 2019, p.197).

Josef, for instance, feels no affection for his past; this "nostalgic insufficiency" is provoked by a "masochistic distortion of memory"; his memory "detested him" and "did nothing but slander him", giving him a distorted, negative impression of his former self (Kundera, 2002, pp. 74-76). Josef's original decision to migrate, while ostensibly motivated politically, can be largely explained by this malevolent memory: dissatisfied with himself, and therefore with his life, he "crossed the border with a brisk step and with no regrets" (Kundera, 2002, pp. 74-76). Indeed, during his exile:

Josef had neither reason nor occasion to concern himself with recollections bound to the country he no longer lived in: such is the law of masochistic memory: as segments of their lives melt into oblivion, men slough off whatever they dislike, and feel lighter, freer. (Kundera, 2002, p. 76)

However, such memories have not been erased; they have merely been repressed, and Josef's return to his homeland provokes the return of his masochistic memory. As

Kundera's narrator notes, then, "the life we've left behind us has a bad habit of stepping out of the shadows, of bringing complaints against us, of taking us to court" (Kundera, 2002, p. 90). Thus, Josef's past life, including the messy divorce from his first wife, comes back to haunt him on his return to his country of origin:

Quite simply, his stepdaughter's voice enveloped him in a fog of recollections: intrigues; interfering relatives; abortion; tears; slander; blackmail; emotional bullying; angry scenes; anonymous letters: the whole concierge conspiracy. (Kundera, 2002, p.90).

In addition to Josef's own "masochistic memory", his emigration was arguably motivated by his disgust at his brother's submission to the crushing post-1968 Soviet regime, symbolised by a red flag flying from his window (Kundera, 2002). As Jasper (2016, p.11) notes, exile may be understood as a "mysterious severance" that happens "when we desert one another under the pressure of overwhelming circumstances." Such severance cannot be healed, even by love, plunging us into a "lethal mixture of betrayal, resentment and cynicism" (Jasper, 2016, p. 11).

Notably, Josef's closest remaining relatives, his brother and sister-in-law experience his exile as a betrayal. They were "indignant at the paltry reasons Josef might have alleged to justify his emigration, which they certainly considered irresponsible: the regime did not make life easy for the relatives of émigrés" (Kundera, 2002, p. 64). Moreover, even on his return twenty years later, Josef finds that his relationship with his brother and sister-in-law has never fully recovered; indeed, they have almost become strangers, albeit uncannily familiar ones, to the point that Josef does not even inform them about his wife's death.

Josef's uncanny relationship with his past is, however, perhaps best illustrated by his re-reading of his teenage diary, which his father had kept as a memento following Josef's emigration. The cruel adolescent protagonist of the journal, who enjoys making girls suffer, seems like a complete stranger to the older Josef. He has largely forgotten the events described in the diary, with the exception of one genuine memory recovered by its re-reading, that of lying to his girlfriend simply in order to see her cry. This memory provokes a sense of horror in the adult Josef, who feels he shares nothing in common with his younger self, a "little snot" whom he finds "completely contrary to his tastes and to his nature" (Kundera, 2002, p. 83).

As Royle, for instance, points out, such moments where our very identity appears uncertain can be understood in terms of the uncanny: "The uncanny involves moments of uncertainty, in particular regarding the reality of who one is and what is being experienced" ... "It has to do with our sense of ourselves as double, split, at odds with ourselves" (2003, pp. 2-6). In this sense, then, "it is impossible to conceive of the uncanny without a sense of ghostliness, a sense of strangeness given to dissolving all assurances about the identity of a self" (Royle, 2003, p.16).

While Josef experiences his younger self essentially as a stranger, there is a moment of uncanny recognition, of the return of the repressed, when Josef recognises the sadistic boy's handwriting as his own:

The resemblance is upsetting, it irritates him, it shocks him. How can two such alien, such opposite beings share the same handwriting? What common essence is it that makes a single person of him and this little snot? (Kundera, 2002, p. 83)

Similarly, on her return to Prague, Irena is also confronted with those aspects of her past that were repressed when she was in exile. On an earlier visit to Prague soon after the collapse of Communism, for example, Irena had had an uncanny experience in the form of an imaginary double life when she literally caught a glimpse of the person she might have become if she had not emigrated. The weather in Prague being unexpectedly hot, Irena needs to buy a summer dress. Seeing herself in a mirror in her drab, Communist style dress, she perceives her reflection almost as an uncanny *doppelgänger*, as the Irena she would have been if she had never left for France:

She was stunned: the person she saw was not she, it was somebody else, or, when she looked longer at herself in her new dress, it was she but living a different life, the life she would have lived if she had stayed in Prague ... She was gripped by the same panic she used to feel in her emigration-dreams: through the magical power of a dress she could see herself imprisoned in a life she did not want and would never again be able to leave. (Kundera, 2002, p. 31)

However, perhaps even more so than the stifling regime, her relationship with her smothering mother provided the main impetus for Irena to seek an alternative life. For

Kristeva, importantly, the decision to migrate itself is, ultimately, the consequence of abjection of the mother. It can be understood, then, as a decision to break with the maternal bond: the migrant's wandering, in this sense, is provoked by a 'secret wound' resulting from being "misunderstood by a loved and yet absent-minded, discreet or worried mother, the exile is a stranger to his mother" (Kristeva, 1991, p. 5).

As Kristeva points out, "Certainly foreigners become intoxicated with their independence, and undoubtedly their very exile is at first no more than a challenge to parental overbearance" (Kristeva, 1991, p. 21). However, a complete separation from the abject is impossible; there is no way to completely protect oneself from the "imaginary uncanniness and real threat" of the abject, which "beckons to us and ends up engulfing us" (Kristeva, 1982, p. 4).

Indeed, Irena's marriage was, at least at the beginning, "just a way to escape her mother" (Kundera, 2002, p. 137), who enjoys the crushing effect she has on her daughter:

When she saw her daughter cowed and diminished at her side, she would prolong the occasions of her demolishing supremacy as long as possible. With sadistic zest, she would pretend to take Irena's fragility for indifference, laziness, indolence, and scolded her for it. (Kundera, 2002, p. 21)

Thus, Irena had always felt diminished in her mother's presence: to her surprise, this feeling returned when her mother, many years after Irena's emigration, visited her in Paris:

Irena had always felt less pretty and less intelligent in her mother's presence. How often had she run to the mirror for reassurance that she wasn't ugly, didn't look like an idiot...? But all that was so far away, almost forgotten. But during her mother's five-day stay in Paris, that feeling of inferiority, of weakness, of dependency, came over her again. (Kundera, 2002, p. 21)

Her desire to escape from the clutches of her mother was not, however, the direct cause of her exile; she followed her husband abroad when, constantly pursued by the secret police, he was forced to emigrate. However, as Irena tells her friend Milada, she married in order to escape her mother: "My mother pushed me towards Martin, and Martin took me abroad" (Kundera, 2002, p. 164).

Indeed, when back in Prague, Irena explains that, despite the loneliness and material difficulties that she suffered as a single mother abroad, the years immediately following Martin's death were her happiest. Thus, Irena's initial reluctance to return to her homeland can be understood as a fear of returning to the influence of a smothering mother, who eventually seduces Irena's lover Gustaf (Kundera, 2002).

Moreover, the recurrent "exile dream" populated by vociferous, beer-drinking Czech ladies that had plagued Irena in France uncannily becomes reality when, on her return to Prague, she organises a party for her old friends and acquaintances. Notably, the uncanny is connected to a "slippage between waking and dreaming" (Vidler, 1992, p. 11), or a "waking nightmare" (Royle, 2003, p. 140). At first ignoring the expensive French wine that Irena has brought, the women begin drinking beer, their laughter growing steadily louder as the alcohol takes effect. Irena thus finds herself in her nightmare, as she "makes out Czech words, and understands that she is not in France, that she is in Prague, and she is doomed" (Kundera, 2002, p. 41).

Painfully, Irena gradually realises that the women are not interested in her experiences during her exile: she feels that "rejecting the wine was rejecting her. Her as the person she is now, coming back after so many years" (Kundera, 2002, p. 37). Thus, the women reject, or abject, the mature Irena, whose two decades abroad have rendered her both familiar and unfamiliar, an uncanny stranger with "foreigner's ways" (Kundera, 2002, p. 36). In this context, Irena realises that the only way she can be accepted by her old friends and acquaintances is by allowing them to

stitch her old past onto her present life. As if they were amputating her forearm and attaching the hand directly to the elbow; as if they were amputating her calves and joining her feet to her knees. (Kundera, 2002, p. 43)

Thus, uninterested in Irena's life abroad, the women keep referring to events and people from her earlier life in Prague which, however, have completely vanished from her memory. In this sense she perceives not only her former friends but also her own younger self as uncanny strangers. As Irena notes, "They refused to see that after all this time, their world has evaporated from my head... It was a very strange conversation" (Kundera, 2002, p.167).

Conclusion

For both Irena and Josef, then, the experience of homecoming is an uncanny one as what should be familiar – their country of origin - has become strange. Prague itself has changed out of all recognition following the collapse of the Communist regime, and even the Czech language no longer appears the same. The sense of the uncanny, moreover, is exacerbated by the re-encounter with abjected past selves which the protagonists experience on their return “home”. These uncanny revenants of rejected lives appear, for instance, in Josef’s reacquaintance with his family and especially with the “little snot” of his teenage diary. Irena, for her part, perceives her reflection as her uncanny double, an alternative Irena who had never emigrated and was oppressed by the regime and, perhaps above all, by her own mother.

Moreover, the perception of the uncanny is heightened by the fact that, while both characters have been changed by their experience of exile, their families and friends expect them to slot effortlessly into their old lives and personalities as if they had never been away. In their inability to delete the preceding twenty years, the mature Josef and Irena find themselves uncanny strangers in a once-familiar terrain. In this context, then, it appears that only Irena and Josef are fully capable of understanding each other; in response to Josef’s question, “So who’ve you got to talk with? Who thinks like you?”, Irena replies, “No-one... You” (Kundera, 2000, p. 170).

More generally, given the importance of migration in contemporary literature, the theme of *nostos* is certainly not confined in this regard to Kundera’s *Igrorance*. While the experience of migration as depicted in literature has been explored from many perspectives, including that of the uncanny, the theme of homecoming perhaps remains relatively underexamined from a theoretical perspective. The exploration of homecoming as an uncanny experience developed in this paper, then, may arguably open up a tentative research approach for approaching other contemporary novels which deal with the experiences of a migrant who, changed by the experience of migration, returns to an (un)home which has, in the meantime, become unfamiliar in its familiarity.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bhabha, H. & Stierstorfer, K. (2017). *Diaspora and Home: An Interview with Homi K. Bhabha*, 7 December. <https://blog.degruyter.com/diaspora-and-home-interview-homi-k-bhabha/>
- Boscaljon, D. (2016). Introduction. In D. Boscaljon (ed.), *Resisting the Place of Belonging* (pp.1-8). Oxon: Routledge.
- Derrida, J. (1998). *Monolingualism of the Other: or, The Prothesis of Origin*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Derrida, J. & Dufourmantelle, A. (2000). *Of Hospitality*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Fradley, M. & Riley, J.A. (2019). "Dirty Bearded Men in a Room!": *Twin Peaks, The Return* and the Politics of Lynchian Comedy. In A. DiPaolo and J. Gillies (eds.), *The Politics of Twin Peaks* (pp. 69-94). London: Lexington Books.
- Freud, S. (1955). The Uncanny. In J.Strachey et al (eds.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* vol. XVII. London: Hogarth Press and the Institute for Psycho-Analysis.
- Jasper, D. (2016). Knowing for the First Time. In D. Boscaljon (ed.), *Resisting the Place of Belonging* (pp. 9-20). Oxon: Routledge.
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Kundera, M. (2002). *Ignorance*. London: Faber and Faber.
- Mateoc, F. (2011). Déracinement et Nostalgie dans L'Ignorance de Milan Kundera. *Confluençe* 2010-2011, 47-60
- Pireddu, N. (2015). European Ulyssiads: Claudio Magris, Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt. *Comparative Literature* 67(3), 267-286
- Royle, N. (2003). *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Şandru, C. (2012). *Worlds Apart? A Postcolonial Reading of post-1945 East-Central European Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars.
- Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. London: MIT.
- Windsor, M. (2019). What is the Uncanny? *The British Journal of Aesthetics* 59(1), 51-65
- Yeğenoğlu, M. (2012). *Islam, Migrancy and Hospitality in Europe*. London: Palgrave Macmillan.
- Yıldız, Y. (2013). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Modern Languages Initiative.
- Ziarek, E. (1995). The Uncanny Style of Kristeva's Critique of Nationalism, *Postmodern Culture* 1995(2). <https://muse.jhu.edu/article/27517>



Les lieux de mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano

Memory Space in the Works of Patrick Modiano

Bülent ÇAĞLAKPINAR¹ 



¹Assist. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of French Language and Literature, Istanbul, Turkey

ORCID: B.Ç. 0000-0001-8714-9745

Corresponding author:

Bülent ÇAĞLAKPINAR,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul,
Türkiye
E-mail: bulent.caglakpinar@istanbul.edu.tr

Submitted: 14.05.2020

Revision Requested: 22.06.2020

Last Revision Received: 22.06.2020

Accepted: 27.06.2020

Citation: Caglakpinar, B. (2021). Les lieux de mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano. *Litera*, 31(1), 137-158.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0071>

RÉSUMÉ

Dans les trois romans choisis *L'Horizon*, *L'Herbe des nuits*, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* de Jean Patrick Modiano, lauréat du prix Nobel de la littérature, le présent travail vise à étudier d'abord les éléments récurrents dans le contenu et dans la narration ainsi que la représentation de la ville en tant qu'élément du discours littéraire. Les femmes perdues/disparues, les enquêtes en amateur, les carnets et les trajets, le mécanisme du souvenir ou l'omniprésence de l'oubli se révèlent comme des leitmotifs dans l'écriture modianesque. Les narrateurs précisent les cadres spatio-temporels en se servant des objets, des témoignages, des faits et de la mémoire personnelle en particulier. Dans chaque récit, il s'agit d'une tripartition temporelle (enfance, jeunesse et adulte), d'un espace mobile qui devient plutôt une radiographie de Paris. L'écrivain dessine une géographie sentimentale de la ville à travers des souvenirs, des promenades et des enquêtes qui prennent la forme d'introspection non seulement pour les protagonistes mais aussi pour la société elle-même. L'article cherche à mettre en évidence davantage la présentation des lieux, ses transformations, son effet et sa fonction au niveau cognitive. Nous proposons une lecture narratologique et intertextuelle de l'œuvre de P. Modiano.

Mots-clés: Ville, espace, oubli, mémoire, intertextualité

ABSTRACT

The present work aims to study first the repetitive elements in the content and in the narration and then the representation of the city as part of literary discourse through the three novels *L'Horizon*, *L'Herbe des nuits*, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* of 2014 Nobel Laureate in Literature Jean Patrick Modiano. Lost women, amateur research, diaries and journeys, the mechanism of remembering or the omnipresent forgetting are revealed as leitmotifs in P. Modiano's writing. The narrators particularly specify the space-time frameworks using objects, testimonies, facts and personal memory. In each story, the reader experiences a triple temporal sequence (childhood, youth and adult), and a mobile space that becomes the x-ray of Paris. The writer draws an emotional / romantic map of the city through memories, walks and surveys that take the form of introspection not only for the protagonists but also for society itself. This article seeks to highlight the presentation of places, their transformations, effect, and function at the cognitive level. We propose a narratological and intertextual reading of the work of P. Modiano.

Keywords: City, space, oblivion, memory, intertextuality



EXTENDED ABSTRACT

This paper aims to analyze Patrick Modiano's three novels *L'Horizon* (2010), *L'Herbe des nuits* (2012), et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014) in which the heroes often return to the past on the pretext of finding a missing person. The reading of the texts of P. Modiano gives *prima facie* a false simple image by the characteristic use of leitmotifs in the structure of the majority of the novels. In these narratives, it is about building similar narrative structures in relation to the narrative scheme and the narrative procedures.

The main or secondary characters are not the same, the lost women whom the heroes investigate are always different, yet the place where the actions take place is always Paris. In this case, it is a question of the omnipresence of the narrative models which are repeated by borrowing analogous elements. The author constructs different variations of writing, generally using the same themes such as memory, forgetting, running away, remembering or memories in the form of an investigation. It turns out that the three novels of Modiano share an analogous universe by presenting different stories but narrativized in the same way. The author's work manifests itself as fiction in which there are traces of several novels.

The three heroes -Jean Bosmans, Jean, and Jean Daragane- set out to investigate three missing women- respectively Margaret Le Coz, Dannie, and Annie Astrand- using personal memories, testimonies, documents and notebooks in particular. The heroes track down these women with troubled, problematic, clandestine and enigmatic pasts. They often feel in danger because of certain men whom they want to avoid. The heroes are always attached to places that reveal themselves as relational spaces. They build personal, even intimate relationships to the point where they become obsessed with the idea of going back there to visit or to turn back to complete the holes in their memories.

We can see that the novels are structured according to the duality of police / personal investigation. The heroes' investigations stir the past by pushing them to question themselves, but they fail to fill all the memory lapses and the investigations are not completed. However, we do get information about the portraits of Paris presented through the heroes' investigations and their journeys during the history of each novel.

The unique space of Paris in which the heroes of the three novels wander is like a place to decipher where they embark on investigations / searches to find; first, the missing persons and, then, to fill the gaps in their memory. They wander around the city hoping to track down clues from their lived or hoped for encounters in order to wipe out personal or collective forgetfulness. The heroes' return to the past, to their childhood, is a way for them to question themselves: they verify their memories by investigations. We can say that it is a kind of reconstruction of their memory, these quests become an introspection, the trackers become the tracked.

This article seeks to analyze not only the narrative structures of the novels but also the space where the main characters connect with the places they once lived in their life. They always return to these places to revive their memories, so the place appears as an entity which denotes their troubled past. Pierre Nora denominates this type of relationship between a group of people and a place as "places of memory" (*lieux de mémoire*). In the same way, we try to reveal the function of the place in the narration by relying on the study of the place which transforms and gains another function for the protagonists.

In the three consecutive novels we try to reveal the restricted intertextual construction of Modiano's work by pressing on similar themes, contextualization and development within the framework of narratology and intertextuality.

*Les thèmes de la disparition, de l'identité,
du temps qui passe sont étroitement
liés à la topographie des villes.*
(Modiano, 2015, p. 28)

Introduction

L'écrivain contemporain Patrick Modiano crée des univers dans lesquels la mémoire et l'oubli deviennent des thèmes dominants et la narration continue sur plusieurs couches temporelles. Les héros de P. Modiano retournent souvent au passé par le prétexte de retrouver une personne disparue. Dans les romans choisis, il s'agit d'une démarche similaire pour les intrigues principales dans lesquelles les protagonistes retournent au passé en vue de remettre en mémoire ce qui est effacé.

Ils se promènent dans la ville en espérant traquer les indices de leurs rencontres vécues, espérées ou imaginaires afin de résister contre l'oubli personnel ou collectif. Dans les trois romans consécutifs *L'Horizon* (2010), *L'Herbe des nuits* (2012), et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014), nous tentons de dévoiler la construction intertextuelle restreinte de l'œuvre de P. Modiano en nous appuyant sur les principaux thèmes, la contextualisation et l'enchaînement des structures narratives analogues.

L'espace unique, Paris dans lequel les héros de trois romans errent se trouve comme un lieu à déchiffrer où ceux-ci se lancent dans les enquêtes/recherches pour trouver, premièrement, les personnes disparues, et pour combler ensuite, les trous dans leur mémoire. Raconter l'histoire d'une perte, c'est retourner au passé sous la forme d'une quête. Pour trouver ce qui est perdu, il faut d'abord rassembler des indices, puis, mener une enquête. Mais, quand il s'agit d'une recherche intime, une deuxième enquête est nécessaire. Dans les romans que nous étudions, la première enquête déclenche une autre recherche qui devient une introspection, c'est-à-dire une enquête mémorielle. Dans ce cas, le héros est à la recherche de ce qui est effacé dans sa mémoire, dans son passé, en s'auto-questionnant.

La lecture des textes de P. Modiano donne *prima facie* une image faussement simple par l'utilisation des leitmotivs dans la structure de la majorité des romans. Bruno Blanckeman explore ce sujet en précisant qu'« il est à lecture de Patrick Modiano une impression commune : ressentir des difficultés à en parler, faute de se souvenir vraiment

son histoire qui rappelle celle d'un autre livre – mais lequel ? » (Blanckeman, 2009, p. 51). Le lecteur de ces trois romans choisis se trouve en général dans une situation telle qu'il a le sentiment de revivre le même scénario avec des personnages différents. Mais l'originalité de la poétique modianesque vient de la créativité narrative, qui mêle la réalité et l'imaginaire, le rêve et le réel, l'oubli et plus particulièrement l'effort de remémorisation. L'auteur emprunte souvent les codes romanesques du roman policier (d'énigme ou détective) en les remaniant dans son propre discours.

I. Leitmotifs narratifs dans l'œuvre de Patrick Modiano

Les romans de Patrick Modiano s'ouvrent sur un manque, ce qui est caché dans le labyrinthe de la mémoire, ou bien ce qui est oublié au cours de la vie. Cette recherche se présente comme une enquête menée par le héros dans différentes histoires. La tentation de retourner au passé par différents truchements comme des lieux, des photos, des notes, des témoignages, des souvenirs en particulier nous permettent de dire que la structure générale est basée non seulement sur une enquête policière, mais aussi sur une quête de soi dirigée par le héros même.

a. *L'Horizon* (2010)

L'Horizon est un roman dans lequel le narrateur mène son enquête en suivant les bribes de souvenirs à la suite d'une démarche introspective. L'histoire est racontée dans un va-et-vient entre le passé et le présent. Le narrateur est à la fois enquêteur et objet de l'enquête.

Le héros du roman *L'Horizon*, Jean Bosmans est un écrivain et commence à noter les bribes de mémoire de sa jeunesse pour trouver des points de repère. Les noms, les lieux, les dates, etc. donnent les clés d'une quête d'un personnage qu'il avait connu. Après une quarantaine d'années, le protagoniste de *L'Horizon*, qui n'est ni un policier ni un détective, est toujours à la recherche d'une femme, Margaret Le Coz, qui s'est enfuie sans jamais donner de nouvelle. Un carnet noir rempli des notes du héros est l'élément principal dans la quête : trouver les traces de l'héroïne qui avait pris un train en s'échappant au dénommé Boyaval. Avant d'arriver à Paris, elle avait dû quitter également Annecy et la Suisse. Bosmans élude aussi une personne qui lui demande de l'argent : sa mère. Il change d'adresse pour ne pas la rencontrer. Leur inquiétude, leur peur, leur solitude, leurs hésitations sont des caractéristiques communes à ces deux personnages. Ce parallélisme change la dimension

de l'enquête, par conséquent le héros compare sa vie à celle de Margaret en fouillant sa propre mémoire. La quête de soi se mêle à celle de Margaret. Bosmans se pose beaucoup de questions non seulement pour retrouver sa trace, mais aussi pour s'en souvenir. Il s'interroge. Il réfléchit en déambulant dans les rues de Paris. A la fin du roman, l'auteur laisse le lecteur deviner leur rencontre à Berlin, où Margaret était née.

b. *L'Herbe des nuits* (2012)

L'Herbe des nuits, titre emprunté au poète russe Ossip Mandelstam, est une flânerie entre rêve et réalité. Le narrateur, Jean -sans nom-, est un écrivain. Il remplit de notes son cahier noir. Ces notes appartiennent à un passé fantomatique, peuplé de silhouettes, parsemé de numéros de téléphone perdus, sur un fond de bâtiments détruits. Jean fréquente des hôtels, des cafés, des rues, la faculté de Censier, avec une jeune femme qui s'appelle Dannie. Celle-ci a plusieurs secrets, elle ne partage pas les informations nécessaires comme son vrai nom, son activité professionnelle, ses relations avec les autres, etc. En tant que lecteur, on sait qu'elle a commis un crime avant de rencontrer Jean. Celui-ci ne pose pas de questions sur le passé énigmatique de Dannie, ni sur l'affaire louche à laquelle elle s'est mêlée. Il garde toujours le silence pour amener Dannie à s'épancher. Les autres personnages du roman, Aghamouri, Paul Chastagnier, Duwelz, Gérard Marciano, ou Georges, sont des personnes bizarres et dangereuses. Ils rencontrent souvent Dannie dans un hôtel mystérieux. Aghamouri est un étudiant marocain qui aide Dannie en lui procurant de faux papiers fabriqués au nom de sa femme. À la fin de cette enquête, il est question d'un évènement politique : l'affaire Ben Barka, homme politique marocain enlevé à la suite d'une rencontre avec un étudiant marocain et sa femme. L'auteur pose plusieurs questions mais donne peu de réponse. C'est au lecteur de résoudre l'énigme en assumant le rôle de détective.

Jean retrace les trajets et les promenades qu'il a faites avec Dannie après sa disparition. Le récit bascule entre le présent et le passé. Les notes et les promenades sont une sorte de déclencheurs pour les souvenirs de jeunesse après cinquante ans. L'enquête n'a pas pour objet de trouver Dannie, ou d'éclaircir l'histoire de sa fuite. Il s'agit de faire connaître la vérité sur cette femme qu'il a aimée en la suivant les yeux fermés. Le fil de l'enquête est lié aux fragments de souvenirs, à des notes écrites dans le carnet noir, et finalement inscrites au dossier du policier Langlais. Ce dernier partage le contenu de l'enquête policière avec Jean. Ce dossier sert aussi à remplir certains blancs de la mémoire de Jean. Il commence à revivre ce qui s'est passé avec une identité floue à cinquante ans

de distance, mélangeant l'enquête sur une disparition avec sa quête de soi via les souvenirs et les oublis de sa jeunesse. Il se questionne afin de traverser la couche d'oubli.

c. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014)

Le dernier livre de notre corpus, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* est publié juste avant le prix Nobel de littérature 2014. Le narrateur raconte l'histoire d'un écrivain, Jean Daragane, qui a perdu son carnet d'adresses. Une personne trouvant le carnet met Daragane sur la piste d'une recherche de souvenirs. Le carnet amené par deux inconnus est le point de départ de l'enquête. Un appel inattendu déclenche l'action et le lecteur suit le fil du protagoniste retrouvant sa jeunesse et son enfance dans le labyrinthe de sa mémoire. Ces souvenirs se trouvent dans des petits détails cachés. Le héros essaie de percer la brume qui flotte sur son passé. La quête du héros montre que les moments obscurs, les actes oubliés ou des personnes à l'ombre peuvent être révélés à partir d'un petit déclic. Il essaie de combler les trous de mémoire ou de compléter sa mémoire par des bribes de souvenirs qu'il trouve ou dont il se souvient. Il réunit tous les fragments liés à son enfance, et à sa jeunesse ; cependant, il y reste toujours des blancs/lacunes. Le ton de l'histoire est plutôt sombre, son atmosphère est mélancolique. Le héros vit dans une solitude absolue, il se trouve dans un état de lassitude. La découverte du carnet tire Daragane d'une vie monotone qui lui déplaît. Il se met à enquêter sur son passé. Cette « recherche du temps perdu » reste parcellaire à cause des blancs, des troubles de mémoire, des souvenirs imaginaires ou d'indices manquants. Par ailleurs, il confond certains souvenirs. L'enchaînement des souvenirs retrouvés ne complète pas la mémoire lacunaire du héros.

Le retour du héros au passé, à son enfance, est un moyen pour lui de s'interroger : il vérifie ses souvenirs par son enquête, il les découvre de nouveau, ou bien il réapprend ceux qu'il avait déjà oubliés. Nous pouvons dire que c'est une sorte de reconstruction de la mémoire. Avec la progression de cette quête, cela devient aussi un autre moyen d'introspection. Quand Daragane questionne les autres personnages sur son passé son enquête se mue en quête de lui-même soi-même. Le récit est basé sur trois différentes périodes temporelles distinctes. Le présent où il commence son enquête et deux épisodes de son passé : son enfance passée dans la banlieue et sa période de jeune écrivain à Paris.

Ainsi avons-nous une structure commune avec des éléments proches tel que nous le montre le tableau ci-dessous.

Tableau 1 : Leitmotivs des trois récits

	<i>L'Horizon</i>	<i>L'Herbe des nuits</i>	<i>Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier</i>
<i>Protagoniste</i>	Jean Bosmans Écrivain	Jean Écrivain	Jean Daragane Écrivain
<i>Espace</i>	Paris	Paris	Paris
<i>Temporalité</i>	L'enfance du héros Sa jeunesse Présent de la narration	L'enfance du héros Sa jeunesse Présent de la narration	L'enfance du héros Sa jeunesse Présent de la narration
<i>Narrateur</i>	Intradiégétique Récit à la première personne	Intradiégétique Récit à la première personne	Extradiégétique Récit à la troisième personne
<i>Intrigue</i>	Femme disparue Retour au passé Enquête Introspection	Femme disparue Retour au passé Enquête Introspection	Femme disparue Retour au passé Enquête Introspection

Ces trois héros écrivains se lancent à enquêter trois femmes disparues – respectivement Margaret Le Coz, Dannie, et Annie Astrand – en recourant aux souvenirs personnels, aux témoignages, aux documents et aux carnets en particulier. Les carnets se figurent toujours comme des éléments déclencheurs qui mettent les héros sur une piste et qui assurent l'avancement de l'enquête.

d. Intertextualité interne ou autotextualité

Comme nous venons de le montrer, les trois romans du corpus sont structurés de manière conforme aux principes de l'intertextualité. Si nous faisons un panorama de ces romans, nous pouvons constater que les récits sont construits selon la dualité enquête policière / enquête personnelle. La synthèse de cette dualité est opérée par un héros à la fois enquêteur et objet d'enquête. Cependant, dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, l'élément déclencheur du récit est extérieur à l'histoire narrée, il apparaît comme un motif intercalant. Un couple ramène à Daragane le carnet d'adresses où figure le nom d'une personne nommée Torstel sur laquelle ce couple veut avoir des renseignements. Tout au long de la narration, ce carnet devient objet iconique du récit. Les prénoms des trois héros sont également identiques : Jean, qui est aussi le premier prénom de P. Modiano.

Les héros sont écrivains. Tous les trois à la recherche d'une femme : Margaret Le Coz, Dannie, ou Annie Astrand. Une femme en fuite, et qui a des secrets et un passé trouble sont les thèmes communs à ces trois romans. Les enquêtes des héros remuent le passé en les poussant à se questionner eux-mêmes. Ils n'arrivent pas à combler tous

les trous de mémoire, les enquêtes ne sont pas abouties. Jean Bosmans trouve Margaret, mais ne partage pas leur rencontre avec le lecteur (*L'Horizon*). Jean ne sait jamais ce qui est arrivé à Dannie, elle a totalement disparu (*L'Herbe de nuits*). Jean Daragane ne sait pas pourquoi Annie Astrand devait le quitter avant leur fuite à Rome (*Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*).

Les héros traquent ces femmes aux passés troubles, problématiques, clandestins et énigmatiques, elles se sentent souvent en danger à cause de certains hommes qu'elles veulent éviter. Mais finalement, la quête des héros devient introspection, et les traqueurs deviennent traqués. Dans ces romans on trouve une autre forme de dualité, une sorte de flânerie entre rêve et réalité. Les héros doutent souvent de la véracité des fragments des souvenirs ou bien des notes qu'ils trouvent dans les carnets. Ils se demandent si ce ne sont pas des produits de leurs imaginations. B. Blanckeman constate, en justifiant notre hypothèse, que :

Les déambulations des personnages dans la ville forment des figures analogiques de la crise qu'ils traversent : à défaut de la nommer, elles signifient l'errance identitaire d'un sujet qui se fuit lui-même. (2009, p. 153)

C'est pour cela que les personnages principaux posent plusieurs questions. Non seulement au lecteur, mais aussi à eux-mêmes en soupçonnant ce qui est vrai ou faux. Il nous semble que le lecteur éprouve le sentiment d'être dans un rêve, il est plongé dans un état trouble, mais translucide par une écriture simple, dépouillée et naïve. Un autre thème présent dans ces trois romans est la théorie des corridors du temps. L'idée est que ce n'est pas seulement la distance spatiale qui sépare les gens, mais que le temps introduit une solution de continuité. L'auteur croit à l'existence des mondes parallèles, des mondes possibles, et il y met ses personnages oubliés ou disparus. Chaque héros essaie de se réapproprier des souvenirs lointains grâce à deux éléments clefs : les carnets et les promenades/trajets à Paris (surtout).

Gérard Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (1982, p. 7) et distingue cinq types de relation qui sont l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, et l'hypertextualité. Nous nous intéressons plutôt, dans ce travail, au dernier type de relation qui a un rapport avec la transfictionnalité de Richard Saint-Gelais.

Ce dernier suit la ligne de Genette par rapport à la notion de palimpseste en définissant la transfictionnalité comme un « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (Saint-Gelais, 2011, p. 7). Cependant, il est nécessaire d'indiquer que « le texte » a un sens différent dans sa théorie, il désigne « la fiction » au lieu de texte, au sens propre du mot. Donc les relations auxquelles la transfictionnalité s'intéresse sont fictionnelles, non pas textuelles. La transfictionnalité concerne la migration « de données diégétiques » (Saint-Gelais, 2011, p. 11). Le théoricien classe les types essentiels comme expansion, versions, croisements et annexions, captures et systèmes. Il faut ajouter que Thomas Pavel considère l'univers fictionnel d'une œuvre comme un monde possible (1988) parmi d'autres, donc il doit y avoir nécessairement des liens entre ces mondes imaginaires, tel que R. Saint-Gelais l'étudie dans son étude intitulée *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*.

Bien qu'il y ait plusieurs éléments communs ou des thèmes similaires, les relations entre les trois romans ne rentrent dans aucune catégorie définie par R. Saint-Gelais. Tandis que chaque œuvre se révèle comme la recontextualisation des mêmes éléments ou la reprise des agents similaires, le rapport entre ces éléments reste au niveau de l'intertextualité. Jean Ricardou développe cette notion en distinguant différentes classes telles que restreinte, dans laquelle il s'agit des liens entre un texte et un autre texte du même auteur, et en général qui signifie des liens textuels entre différents auteurs. Ricardou propose une deuxième distinction entre externe ou interne. L'intertextualité interne, contrairement à celui d'externe, signale un phénomène de relations intratextuelles, autrement dit « des relations possibles d'un texte avec lui-même » comme le propose Lucien Dällenbach par le terme d'« autotextualité » (1976, p. 283).

Les éléments ne sont pas immigrés d'une œuvre à une autre dans notre corpus, pourtant nous observons des structures narratives similaires par rapport au schéma narratif et aux procédés narratifs de ces récits. Les personnages principaux ou secondaires ne sont pas les mêmes, autrement dit, les héros ne réapparaissent pas dans un autre récit, les femmes perdues que les héros enquêtent sont toujours différentes. Bien que les noms des personnages changent chaque fois, les caractéristiques des personnalités montrent des ressemblances. En sus, le lieu où les actions se déroulent est toujours Paris ou parfois ses banlieues. Dans ce cas, il est question de l'omniprésence des modèles narratifs qui se répètent en empruntant des éléments semblables. L'auteur construit

différentes variations d'écriture en employant généralement les mêmes thèmes tels que la mémoire, l'oubli, les trous de mémoire, la fugue, la remémoration ou les souvenirs sous la forme d'enquête. Sur la ligne de Genette, Kareen Martel suggère le terme d'« intratextualité » parce que « [...] le préfixe « intra » peut à la fois signifier une intertextualité à l'intérieur d'un certain corpus, en l'occurrence celui d'un même écrivain comme chez Fitch, ou encore à l'intérieur d'un seul et même texte, comme chez Ricardou » (Martel, 2005, p. 98).

Nombreuses études montrent qu'il existe des liens explicites pour une lecture intratextuelle, cependant dans notre corpus les rapports entre eux se voient explicites d'une part et implicites d'autre part. Implicite, car les textes suivants n'empruntent pas précisément des éléments qui sont présents dans le premier texte. Explicite, parce que le déroulement des histoires font échos aux autres romans de l'auteur par leurs structures et les thèmes exploités.

Il s'avère que les trois récits de P. Modiano partagent un univers analogue en présentant des histoires différentes mais narrativisées de la même manière. L'œuvre de l'auteur se manifeste comme une fiction dans laquelle se trouvent les traces de plusieurs récits. Il y est une contextualisation allusive dans l'œuvre de l'écrivain qui emprunte souvent les mêmes éléments qui donnent lieu à une écriture qui prend la forme d'allusion interne.

Quand nous nous concentrons sur les portraits de Paris présentés via les enquêtes menées par les héros et leurs parcours pendant l'histoire de chaque roman, nous observons que ces enquêtes subissent des transformations dès le moment où les héros respectivement, Jean Bosmans, Jean et Jean Daragane commencent à trouver des indices liés à leurs quêtes.

Dans l'un de ses cours au Collège de France, Roland Barthes insiste sur le fait que la façon d'arpenter la ville change également l'interprétation de l'espace dans son contexte. « De toute manière la phénoménologie du voyage est à discuter, à établir historiquement, ce n'est pas le même espace si on le parcourt à pied, à bicyclette, en carriole ou en train » (Barthes, 2015, p. 286). Les héros voyagent dans Paris en utilisant différents moyens de transport, et le rythme joue un rôle essentiel dans l'actualisation de la mémoire personnelle. De manière analogue, nous observons que le lieu évoque différents sentiments chez les héros, bien qu'il soit le même endroit. Car les héros ont une connaissance antérieure par

rapport à l'espace, donc ils le perçoivent par une vision modifiée. Il s'agit d'un sentiment de familiarité qui réurgit dans un premier temps, néanmoins l'oubli efface la familiarité en engendrant une distance spatio-temporelle. Les personnages redécouvrent en même temps ces lieux où ils ont déjà erré auparavant, donc ce n'est pas toujours le même espace, vu qu'il a subi un changement lors des années.

II. Lieux de mémoire

Les trois histoires se passent à Paris, pourtant il s'agit d'une distinction triadique par rapport à la temporalité. Les héros cherchent des femmes qu'ils ont rencontrées dans leur jeunesse, leurs quêtes les envoient au passé, et les souvenirs sur ces femmes les rappellent les années de l'enfance. Donc ce n'est pas toujours le même Paris : les narrateurs se rapportent aux souvenirs pour donner l'image d'un Paris ancien, grâce aux éléments comme les carnets, les photos et les promenades réelles ou imaginaires qu'ils font. Les lieux que les personnages ou les narrateurs fréquentent sont en général des hôtels, des cafés ou des rues, et parfois des quartiers, des chambres ou des maisons.

a. Retour aux lieux fréquentés

Les histoires se déroulent toujours à Paris, les protagonistes errent toujours d'un endroit à un autre endroit, en créant une mobilité sur deux niveaux. Roland Bourneuf et Réal Ouellet soulignent que « si l'on cherche la fréquence, le rythme, l'ordre et surtout la raison des changements de lieux dans un roman, on découvre à quel point ils important pour assurer au récit à la fois son unité et son mouvement, et combien l'espace est solidaire de ses autres éléments constitutifs » (1989, p. 103). Les héros des récits se promènent *ad aeternam* pendant les enquêtes sur deux niveaux spatiaux : celui du réel et celui de l'imaginaire. Ainsi que les héros se caractérisent par deux motifs différents (trouver la femme perdue et compléter les blancs dans sa mémoire), les déplacements réels qui les affectent en créant le sentiment de familiarité se transforment en mobilité imaginaire. Les deux types de déplacement s'emboîtent l'un dans l'autre.

Dans les trois récits, il manque des descriptions détaillées de l'espace, les narrateurs se contentent de dessiner un simple décor pour localiser les faits et les événements. Ainsi le lecteur suit-il les indications spatiales pour accompagner les héros dans leurs recherches pour éclairer le secret d'une disparition et d'un souvenir. Les motifs des quêtes sont toujours identiques : traquer une femme disparue en changeant son chemin

dans « les couloirs de temps ». Les héros croient qu'en errant dans la ville, ils vont finir par trouver ceux qui sont perdus.

Les personnages emblématiques Margaret Le Coz de *L'Horizon*, Dannie de *L'Herbe des nuits* et Annie Astrand de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* habitent un moment donné dans des hôtels pour des raisons communes : être prêtes à partir. D'ailleurs, elles choisissent, à l'exception des hôtels, des chambres qui se trouvent dans le quartier tranquille pour des raisons de sécurité. Margaret loue une chambre loin de la ville, Dannie se réfugie à la campagne et Annie habite dans un village avant de quitter le pays.

Il voulait savoir pour quelle raison elle avait choisi de louer une chambre dans ce quartier lointain.

« C'est plus sûr », avait-elle dit. Puis elle s'était tout de suite corrigée : « C'est plus tranquille... » (Modiano, 2010, pp. 32-33)

Donc elles ne considèrent pas ces endroits, ni les hôtels ni les chambres, comme des lieux à habiter, pour elles, ils ne sont plus qu'un abri. À cause de leur passé problématique, ces femmes gardent toujours en tête l'idée de partir ou de se déplacer du fait de leurs histoires.

Elle aussi avait changé d'adresse pour qu'il perde sa trace. Avant de se fixer dans cette chambre à Auteuil, elle avait habité plusieurs hôtels près de l'Étoile, dont l'un, rue Brey. Et c'était là qu'il avait fini par la retrouver. Elle s'était échappée de cet hôtel en pleine nuit, sans même avoir fait sa valise. (Modiano, 2010, p. 40)

Les narrateurs citent souvent les noms des hôtels alors qu'ils ne précisent pas les noms des cafés, sauf ceux qui sont déjà disparus ou qui ont des pseudonymes. Par exemple, dans *L'Herbe des nuits*, l'un des endroits principaux pour l'avancement de l'enquête est un café nommé le 66.

Elle m'a dit que souvent elle manquait le dernier métro à la gare du Luxembourg et que c'était à cause de cela qu'elle avait repéré ce café qu'elle appelait « le 66 », le seul du quartier ouvert toute la nuit. (Modiano, 2012, p. 33)

Ou bien, le nom d'un café qui n'existe plus trouve une place dans l'histoire.

Les gratte-ciel n'existaient pas en 1964, mais ils se dissipaient peu à peu dans l'air limpide pour laisser place au café du Clair de lune et aux maisons basses du boulevard de la Gare. (Modiano, 2012, p. 139)

Le héros s'intéresse plutôt aux lieux qui ne subsistent plus, parce qu'il pense qu'on ne détruit pas seulement un endroit, mais on anéantit également les souvenirs liés à cet endroit. Il considère donc l'espace comme une sorte de dépôt qui fonctionne comme un annuaire ou un bottin. Sauf ces deux types d'appellation, les narrateurs signalent les cafés par les rues, ce qui est important est leur place, non pas leur nom. Ils placent les cafés dans la carte de Paris en précisant qu'ils se servent, comme les hôtels ou les maisons, comme des points de repères non seulement pour se localiser dans les Paris de différentes époques mais aussi pour se rappeler de leur passé. Il faut noter que, dans l'œuvre de P. Modiano, le mécanisme de souvenir fonctionne par le biais des rues, des boulevards, des maisons, en bref de l'espace lui-même. Dans le troisième livre, le héros s'interroge en vain sur certain Guy Torstel, le nom ne fait aucun écho dans sa tête jusqu'au moment où il retourne au quartier où il l'a connu. Nous précisons que les héros retournent toujours aux lieux où ils avaient passé leur enfance ou leur jeunesse en vue de réanimer ce qu'ils ont oublié ou de trouver des éléments qui peuvent déclencher un indice.

Mais aujourd'hui je comprends mieux : j'avais besoin de points de repère, de noms de stations de métro, de numéros d'immeubles, de pedigrees de chiens, comme si je craignais que d'un instant à l'autre les gens et les choses ne se dérobent ou disparaissent et qu'il fallait au moins garder une preuve de leur existence. (Modiano, 2012, pp. 107-108)

Les héros arpentent les rues sans cesse, jour et nuit, ils essaient de poursuivre les êtres d'un passé oublié, et pour cela ils font un effort, soit en fréquentant les lieux, soit en cherchant des témoignages. L'abondante utilisation des noms de rues, loin d'illustrer un Paris où les gens habitent, crée plutôt une radiographie de la ville dans laquelle toutes les adresses sont présentes, mais les vivants n'existent plus. Chaque fois que les personnages principaux errent dans la ville, celle-ci est dépeuplée. Ils se meuvent perpétuellement par différents moyens de transport : en métro, en bus ou à pied. Les noms des boulevards, des rues, des stations de métro défilent tout au long des romans.

Mais à l'arrière-plan, les lieux sont vides parce que le héros essaie d'attraper des fantômes du passé en retournant aux mêmes adresses.

Gilles Schlessler indique que « Le Paris de Modiano est le Paris de l'absence. Si le nom des rues est omniprésent, ce n'est qu'un trompe-l'œil. Derrière les façades, il n'y a que du vide » (2019, p. 7). Cette idée du vide vient du fait qu'on ne vit plus la ville, au contraire qu'on la traverse comme les touristes qui suivent un guide baladant dans la ville. Les gens que les héros cherchent constamment deviennent des êtres de mémoire. Le Paris présenté dans trois romans symbolise la ville nostalgique, onirique ou rêvée.

L'écrivain met le lecteur dans une oscillation entre le passé et le présent, entre le réel et l'imagination dans la ville. Dans un entretien paru à *Le nouvel Observateur*, il indique que « c'est simplement que j'ai fait de Paris ma ville intérieure, une cité onirique, intemporelle où les époques se superposent et où s'incarne ce que Nietzsche appelait « l'éternel retour ». Il m'est très difficile maintenant de la quitter »¹. Dès lors, nous pouvons déduire que les gens qui peuplent ces rues ont pris la fuite dans la vie réelle ainsi que dans la mémoire personnelle de l'auteur : « Ils [les gens] sont souvent côte à côte, mais chacun dans un corridor du temps différent » (Modiano, 2010, p. 128).

b. Esprit de lieu

Les récits traitent de la question de la transformation de la ville à travers le témoignage du romancier. La comparaison de Paris de diverses époques montre qu'elle a subi plusieurs changements. Le narrateur le déclare souvent via ses personnages principaux ou secondaires.

Mais non. Certainement pas. Ce n'était plus la même ville. (Modiano, 2014, p. 15)

Je vais vous dire... Je ne reconnais plus le Paris où j'ai vécu... Il a suffi de cinq ans d'absence... j'ai l'impression d'être dans une ville étrangère... (Modiano, 2014, p. 82)

1 Entretien avec Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 27 septembre 2007, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0104/paris-ma-ville-interieure.html>, consulté le 10 septembre 2019.

Après des années, ce type de changement apparaît tout à fait naturel au lecteur, cependant il crée un sentiment d'étrangeté chez le héros. Car l'anéantissement d'un lieu apparaît plus significatif que la disparition d'une personne. Son retour à ses pas d'enfance et de jeunesse a pour but de faire revivre dans sa mémoire les gens qu'il a connus, c'est pourquoi il donne de l'importance à l'espace. Il faut souligner que les rues se comportent comme des points de repères mais les lieux d'habitation (surtout les chambres et les maisons) jouent le rôle essentiel de garder les traces des êtres humaines. Dès que le lieu subit une transformation, les gens s'évanouissent dans les trous de mémoire : « Ce numéro était maintenant celui d'un grand immeuble neuf avec des baies vitrées. Yvonne Gaucher. André Poutrel. C'était comme s'ils n'avaient jamais existé » (Modiano, 2010, p. 142).

En outre, les narrateurs n'indiquent pas parfois la date précise par les indicateurs temporels, mais ils ont recours aux marqueurs spatiaux : « C'était un réflexe qui lui venait des années de pensionnat, et aussi l'habitude de ne jamais se trouver dans une chambre et un lieu qui auraient été vraiment les siens » (Modiano, 2010, p. 115). Ils mettent donc l'accent sur la temporalité via l'espace d'une part, et d'autre part, ils portent l'intérêt du lecteur sur le lieu où les événements se déroulent. Dans ce type d'utilisation, ils remettent en cause le fait que le moment de l'action n'est pas essentiel, cela peut être n'importe quand dans le passé, pourtant placer les faits à ce lieu demeure comme l'intention principale. La manière de l'emploi facilite l'ordre chronologique de l'histoire dans laquelle le romancier travaille sur trois couches temporelles.

Pierre Popovic souligne que le roman contemporain a tendance à faire voyager ses lecteurs sur plusieurs niveaux.

La littérature contemporaine rend compte de ce divorce et développe des thématiques de l'exil, de l'errance, du voyage. L'écriture se déplace, rêve d'un mouvement perpétuel, cherche une course libre à travers les histoires, les cultures, le temps et l'espace. (Popovic, 1988, p. 10)

Dans l'écriture de P. Modiano, il s'avère que le mouvement se réalise plutôt par rapport au temps et à l'espace. La manière de traiter la ville place le lecteur dans une situation ambiguë par rapport à la représentation de la ville. Le lecteur se trouve face au défi de suivre les fils conducteurs qui se mélangent dans la structure temporelle triadique. Par exemple, dans *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, le narrateur

retrace les trois périodes différentes de la vie du héros Jean Daragane en même temps qu'il se livre à trois diverses enquêtes à travers le personnage. Il s'attarde sur l'enfance, la jeunesse et le présent du héros en fournissant des informations liées à la femme disparue, à sa recherche personnelle et à un autre personnage du roman Guy Torstel. Lors de ces quêtes, le lecteur perd parfois le parcours à suivre parce que le narrateur donne l'illusion que le lecteur ne sait plus si c'est réel ou si le héros rêve.

Ils y menaient une vie parallèle, à l'abri du temps... Dans les plis secrets de ces quartiers-là, Margaret et les autres vivaient encore tels qu'ils étaient à l'époque. Pour les atteindre, il fallait connaître des passages cachés à travers les immeubles, des rues qui semblaient à première vue des impasses et qui n'étaient pas mentionnées sur le plan. En rêve, il savait comment y accéder à partir de telle station de métro précise. Mais, au réveil, il n'éprouvait pas le besoin de vérifier dans le Paris réel. Ou, plutôt, il n'osait pas. (Modiano, 2010, p. 54)

Pourtant je n'ai pas rêvé. Je me surprends quelquefois à dire cette phrase dans la rue, comme si j'entendais la voix d'un autre. Une voix blanche. Des noms me reviennent à l'esprit, certains visages, certains détails. Plus personne avec qui en parler. Il doit bien se trouver deux ou trois témoins encore vivants. Mais ils ont sans doute tout oublié. Et puis, on finit par se demander s'il y a eu vraiment des témoins. (Modiano, 2012, p. 11)

À son retour chez lui, il se demanda s'il n'avait pas rêvé. C'était sans doute à cause de l'été indien et de la chaleur. (Modiano, 2014, p. 39)

Alors, la déambulation ne se réalise pas seulement au niveau de la topographie de ville, il existe un autre niveau où l'aspect onirique et véridique s'entrelacent en créant un doute à la fois chez le héros et le lecteur. Dans un autre point de vue, G. Schlessler accentue le fait que « [...] c'est plutôt dans un Paris rêvé que le romancier transporte ses lecteurs » (2019, p. 6). De même que le sentiment d'être dans un rêve donne aux récits une atmosphère hallucinatoire, le lecteur partage le tâtonnement du héros qui cherche souvent des preuves ou des témoins afin d'éclairer ceux qui ont lieu. Les analyses d'Aline Mura-Brunel renforcent cette idée : « Le narrateur se déplace sans cesse pour tenter de trouver un indice, un témoignage aléatoires » (2017, p. 52). Les personnages arrivent parfois à trouver des tierces personnes à interroger mais l'enquête n'atteint jamais son but.

Le narrateur présente la ville comme un lieu figé mais le temps suit son chemin, c'est pour cette raison que l'écrivain considère sa ville intemporelle, parce que toutes les époques se déroulent dans la même ville. Rappelons que le romancier parle des corridors du temps, la ville étant l'unique plateforme où les faits et les événements se passent.

Pourtant il faut mettre l'accent sur le fait que la ville ne reste pas toujours intacte, ainsi que P. Modiano le transmet via ses personnages, dans le roman il y a beaucoup de changements. Dans ce cas, à l'exception de la dualité de Paris rêvé et réel selon l'aspect onirique, nous observons une tripartition : Paris du présent, premier vieux Paris et deuxième vieux Paris. Nous entendons par le terme « premier vieux » les années 70 et par l'autre les années 50 en prenant compte la temporalité du dernier livre. Le héros débute sa quête, grâce au carnet noir amené, « le 4 décembre 2012 », il avoue qu'il a passé « plus de quarante années » depuis son séjour au square de Graisivaudan, et finalement, au moment où il se rappelle de son premier roman, il évoque une lettre écrite « après quinze ans ». Ces données nous permettent d'identifier le temps des actions et dans le cadre de notre article, les trois époques de Paris : les années 2012, 1972, 1957. Le héros prend le rôle de témoin de la ville en indiquant certains changements selon sa mémoire personnelle qui reflète en même temps l'aspect sociologique de cet espace.

Dans un article qui traite du Paris perdu, Régine Robin souligne que le changement fait dans la ville a provoqué que les habitants deviennent étrangers à leur propre ville :

Non seulement on ne reconnaît plus la ville, on a perdu ses repères, mais à l'intérieur de son périmètre, elle se dissout, se détache d'elle-même, se décroche, devient archipel constitué d'îles [...]. (Robin, 2012, p. 97)

Dans les récits, la création des nouveaux quartiers ou la disparition des cafés ou des hôtels ne permettent plus de se remémorer, ni sur le plan personnel ni sur le plan collectif. P. Modiano reflète sa vision sur l'oubli qui tourmente sa vie littéraire par le truchement des héros quasi-amnésiques. D'un point de vue, on efface la mémoire de la ville vu que les nouveaux endroits ne font aucun écho aux personnages et aux narrateurs. Dans ces trois romans, l'auteur met en scène les variations sur la ville grâce à ses observations de l'extérieur. Nous avons précisé plus haut que les quartiers changés créent un sentiment d'étrangeté chez le héros, de la même manière, les

endroits disparus font naître l'idée que l'existence de ses rencontres s'évanouit, parce que le lieu perd sa familiarité, les héros n'arrivent pas trouver des repères, des indices ou des déclics qui les aident à s'en rappeler. Cela supprime également l'effet spatial pour les protagonistes.

Je marchais avec [Dannie] dans le quartier de mon enfance, ce quartier que j'évitais d'habitude parce qu'il m'évoquait des souvenirs douloureux, et qui m'est totalement étranger et indifférent aujourd'hui tant il a changé. (Modiano, 2012, p. 109)

Il faut étudier cette citation sous l'angle de la tripartition temporelle comme nous venons de faire pour le troisième livre. Le héros-narrateur fait allusion d'abord à ses promenades avec Dannie dans un moment donné (le temps A), puis, à la suite du départ de l'héroïne, il est gêné de revenir au quartier (le temps A-) et enfin il s'y trouve sans hésitation dans le présent de la narration (le temps A- -). Les changements faits dans cet espace donnent lieu à la perte de son effet pour le héros, car les héros reviennent aux endroits pour réanimer leur mémoire et si l'existence de cet endroit ne dure plus, ils n'arrivent pas souvent à rassembler les bribes de mémoire. Le pouvoir onirique s'efface.

L'historien Pierre Nora suggère le terme de « lieux de mémoire »² pour définir un lieu où un événement (souvent traumatique) s'est déroulé et qui trouve sa place dans la mémoire collective. Selon lui, des lieux, des personnes connus, des objets commémoratifs, des devises ou un symbole peuvent être considérés comme le lieu de mémoire. En nous inspirant de P. Nora, nous proposons l'idée qu'il s'agit d'un lieu de mémoire personnel dans l'œuvre de P. Modiano. Les carnets fonctionnent comme des plaques commémoratives, les noms des rues ou les rares noms des hôtels ou des cafés font des appels à sa mémoire qui cherche sans cesse à trouver des liens entre le passé et le présent. En plus, nous avons montré que le passé hante par les faits malaisés pour tous les protagonistes. Son retour éternel aux endroits montre qu'il garde une hantise de l'oubli, et c'est pour cette raison qu'il y revient chaque fois pour retrouver un déclic par rapport à sa mémoire individuelle. Néanmoins, son témoignage sur le dehors informe le lecteur sur des événements sociaux, politiques, voire topographiques.

2 Nora, P. *Les lieux de mémoire*. Sous la direction de. 3 tomes : t. 1 (1984) *La République*. t. 2 (1986). *La Nation*. t. 3 (1992). *Les France*. Paris : Gallimard.

Conclusion

La lecture des trois romans de Patrick Modiano nous permet de dire que l'écriture de l'auteur se compose en général des éléments récurrents, d'abord dans le contenu narratif, comme la disparition, l'enquête, l'introspection, l'oubli ou la mémoire, et ensuite au niveau des outils, pour faire fonctionner le mécanisme d'écriture, comme les carnets, les photos ou les annuaires. L'écrivain accorde une place importante à la topographie de la ville, surtout à Paris, parce que les personnages ou les narrateurs des récits sont toujours fortement attachés au passé ainsi qu'aux lieux fréquentés.

Il se révèle que ces trois récits représentent les différentes variations narratives dans lesquels l'écrivain se sert des mêmes substances constitutives dans diverses intrigues. Il crée son propre palimpseste sur deux niveaux différents : dans la diégèse, les personnages-narrateurs ou les personnages (contrairement au deux premiers romans, le dernier récit raconté à la troisième personne) se retournent au passé et suivent de nouveau leur parcours (enfance-jeunesse), dans la métadiégèse, l'écrivain exploite des thèmes similaires, des constituants communs ou des procédés narratifs analogues.

P. Modiano ne cherche pas à créer une illustration de Paris par l'intermédiaire de ses souvenirs personnels de son enfance et de sa jeunesse, et de ses promenades réelles ou imaginaires dans les lieux qu'il a connus. Son œuvre se distingue par le mécanisme de rappel basé sur les lieux qu'il considère comme le seul moyen de réanimer un souvenir. Nous avons révélé qu'à travers les trois récits, les personnages cherchent en vain des témoins qui peuvent les aider à se rappeler de ce qu'ils désirent. À défaut des témoins compétents, les héros se lancent chaque fois dans une nouvelle recherche, afin de réduire les trous de leur mémoire. Ils errent sans cesse non seulement sur le plan spatial, mais aussi sur le plan temporel.

Nous avons indiqué que les noms des rues, des boulevards ou des quartiers sont omniprésents tout au long du roman, mais ils sont accompagnés d'une valeur sémantique à savoir le « vide ». Quand les personnages retournent aux chambres ou aux maisons des personnes qu'ils ont connues, il s'y trouve toujours un autre habitant. Les cafés fermés ou changés (qui sont cités par leur nom propre) ne suscitent aucun sentiment vu qu'il s'agit des lieux qui se dépouillent de leur pouvoir animique. Finalement, la disparition d'un lieu aboutit à un sentiment de méconnaissance ou à une perte de

mémoire définitive par rapport aux habitués. L'espace rend service aux protagonistes pour déclencher chez eux certains souvenirs, cependant l'espace perd de sa valeur spirituelle lorsque les gens ne s'y trouvent plus. Comme il a été souvent dit à propos de sa nomination pour le prix Nobel de littérature 2014, l'œuvre de P. Modiano se caractérise par la valeur qu'elle attribue à la mémoire sociale et humaine à travers son écriture qui devient un effort et un moyen pour se souvenir d'un passé collectif.

Évaluation : Évaluation anonyme par des pairs extérieurs.

Conflit d'intérêts : L'auteur n'a aucun conflit d'intérêts à déclarer.

Subvention : L'auteur n'a reçu aucun soutien financier pour ce travail.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Bibliographie

Barthes, R. (2015). *La préparation du roman*. Paris : Seuil.

Blanckeman, B. (2009). *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin.

Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1989). *L'Univers du roman*. Paris : PUF.

Dällenbach, L. (1976). Intertexte et autotexte. *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, 27, 282-296.

Entretien avec Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 27 septembre 2007, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0104/paris-ma-ville-interieure.html>, consulté le 10 septembre 2019.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Martel, M. (2005). Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception. *Protée*, 33 (1), 93-102. <https://doi.org/10.7202/012270ar>, consulté le 17 décembre 2019.

Modiano, P. (2010). *L'Horizon*. Paris : Gallimard.

_____ (2012). *L'Herbe des nuits*. Paris : Gallimard.

_____ (2014). *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris : Gallimard.

_____ (2015). *Discours à l'Académie suédoise*. Paris : Gallimard.

Mura-Brunel, A. (2017). *Les lieux du trouble : Lecture de trois romans de Patrick Modiano*. Paris : Lavoisier Saint-Martin.

Nora, P. *Les lieux de mémoire*. Sous la direction de. 3 tomes : t. 1 *La République* (1984), t. 2 *La Nation* (1986), t. 3 *Les France* (1992), Paris : Gallimard.

Pavel, T. (1988). *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.

Popovic, P. (1988). De la ville à sa littérature. *Études françaises*, 24 (3), 109-121.

Robin, R. (2012). Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano », In Heck, M. & Guidée, M. (Ed.), *Cahier de l'Herne. Patrick Modiano*, Paris : L'Herne.

Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil, 2011.

Schlesser, G. (2019). *Paris dans les pas de Patrick Modiano*. Paris : Parigramme.

WanderWolk, W. (1997). *Rewriting the past: Memory, history and narration in the novels of Patrick Modiano*. Amsterdam : Rodopi.



Müziğin Ruhunu Yansıtan Anlatı Örnekleri: *Ravel ve Dünyanın Tüm Sabahları*

Narration Models Reflecting the Soul of Music: *Ravel* and *All The Mornings in the World*

Pınar SEZGİNTÜRK¹ 



¹Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Science and Letters, Department of Western Languages and Literatures, Çanakkale, Turkey

ORCID: P.S. 0000-0002-6820-7150

Corresponding author:

Pınar SEZGİNTÜRK,
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve
Edebiyatları Bölümü, Çanakkale, Türkiye
E-mail: psezginturk@comu.edu.tr

Submitted: 11.11.2020

Revision Requested: 06.01.2021

Last Revision Received: 12.01.2021

Accepted: 22.02.2021

Citation: Sezginturk, P. (2021). Müziğin ruhunu yansıtan anlatı örnekleri: *Ravel* ve *dünyanın tüm sabahları*. *Litera*, 31(1), 159-175.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-824400>

öz

Duygunun ve tutkunun dili olarak evrensel bir iletişim aracı olan müzik, sanatsal ve yazınsal birçok yapıta esin kaynağı olmuştur. Yazılı yapıtlar, kültürel alanda önemli bir yere sahip olsalar da müzik yapıtları da aynı şekilde ve belki de daha de etkileyici bir şekilde birçok düşünce hareketlerini beslemiş ve anlam inşa etmekte belirleyici olmuştur. Bu çalışmada, yaşamın, yaşamdaki olayların özünü dile getirdiği için müziğin etkisinin diğer sanatlara göre daha güçlü olduğunu savunan Schopenhauer'ın felsefesinden hareketle, sanatın en yüce biçimi sayılan müziğin Jean Echenoz'un *Ravel* ve Pascal Quignard'ın *Dünyanın Tüm Sabahları* anlatılarıyla kurduğu güçlü bağ gösterilmeye çalışılacaktır. Müziğin bahsedilen yazarların yazınsal yaratıcılıklarındaki rolüne değindikten sonra müzik sanatıyla varoluşuna anlam yüklemeye çalışan müzisyen-anlatı kişileri aracılığıyla her şeyin idesini gösteren müziğin yazın ile nasıl temsil edildiği gösterilecektir. Müzik üzerine bir söylev geliştiren sözü geçen anlatı örneklerinde müzik sanatı, bir anlatıda basit bir süsleme ya da anlatma biçiminden daha çok anlatıyı meydana getiren unsurlardan biridir. Schopenhauer'ın vurguladığı gibi sözcükler nasıl aklın diliyse, müzik de hissetmenin ve aşkın dilidir. İncelenen yapıtlarda da sözcüklerle ifade edilemeyen acı, yalnızlık, ıstırap, yas, arzu ve özlem izlekleri, müziğin özünde var olan gücü ve etkisi sayesinde anlatılmış ve okurun ruhu ile iletişime geçilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ravel*, *Dünyanın Tüm Sabahları*, müzik, yazın, Schopenhauer

ABSTRACT

Music, which is a universal media as the language of emotions and passion, has inspired many artistic and literary works. While written works occupy an important place in the cultural sphere, musical works have fed many movements of thought in the same way, maybe even more, and have been determinative in creating meaning. In this study, a representation of the strong bond formed by music, which is considered to be the greatest form of art, with Jean Echenoz's *Ravel* and Pascal Quignard's *All the Mornings in the World* is shown based on Schopenhauer's philosophy noting that the effect of music is stronger than other forms of art because it expresses the essence of the events in life. After addressing the role of music on the literary creativity of the stated authors, this essay will discuss how music shows that the *idea* in everything is represented by literature through the musician-characters trying to attribute a meaning to their existence with the art of music. In the said narration models which



develop a discourse on music, the art of music is one of the elements making up the narration rather than a simple ornament or form of narration. As Schopenhauer emphasized, just as words are the language of the mind, music is the language of emotions and love. In the studies examined; themes of pain, loneliness, sorrow, mourning, desire and longing are narrated with the help of the strength and effect inherent in music and attempts are made at communicating with the soul of the reader.

Keywords: Ravel, *All the Mornings in the World*, music, literature, Schopenhauer

EXTENDED ABSTRACT

The effect of music is frequently seen both at the creativity and content levels in *All Mornings in the World* and *Ravel*, which are among works where script meets music. While explaining the starting point of these works, their authors' relationship with music is investigated the natural proximity to existing music in their creators is examined; the fact that musicians and their compositions are discussed in the contents of the works shows that a narrative weight is attached to music in literature.

Being a magical media due its universality, music is the branch of art in which the character of *ideas*, in other words, things, is manifested in the most powerful and effective manner. Schopenhauer explains the uniqueness of the pleasure of music as the music reveals the essence of things, while other branches of art address their shadows. Arguing that such essence can only be revealed by a genius, Schopenhauer underlines the fact that everything going on in the human heart can be expressed with music. Music, which is considered by the philosopher to be the greatest form of art, acts as the cornerstone of the aforementioned narratives adapted from the fictional lives of real musicians. Deriving their literary creativity from music, Echenoz and Quignard reconstruct the lives of famous musicians-characters in the narrations showing that these creative people attribute a meaning to their existence with their compositions. While Ravel experiences a physical and psychological relief with music despite his health problems, for Sainte Colombe, music is the means of communicating with the dead lover, who spent the rest of his life in mourning.

Schopenhauer notes that unlike other forms of art, music is not a copy of ideas but a copy of desire itself. Stating that music always expresses the essence of life and the events in life, Schopenhauer argues that music is universal because it represents happiness, sorrow, fear, and pleasure itself in an abstract manner. Anything that happens in the human heart can be reflected in a melody. Music played for a scene, an activity,

or an event is the best interpreter of the situations in question. The aim of the writer in *Ravel*, which is furnished with musical elements, is to reconstruct experiences with both interior monologues and descriptions made in an elevated and sarcastic style that will accompany emotions rather than narrate the life of the musician as a chain of events. The narration, which revives the period in which Ravel evolved from being a military vehicle driver into Bolero's composer, depicts the new sense of art of the 1930s by briefly addressing such important names as Faulkner, Conrad, Breton, Valery, as well. Looking for a way out of the problems of daily life with his compositions to a certain extent, Ravel tries to attribute meaning to his existence with the art of music, despite especially, the physical and spiritual negativities resulting from his health problems. Thanks to art, which is free from pain as required by its essence as Schopenhauer emphasized, Ravel forgets his pain and suffering. Composed by the creative person Ravel, seeing situations from a different perspective compared to ordinary people, and who, in the words of Schopenhauer, made people see things from his perspective with his works, *Boléro* shows what they cannot see by reflecting the character of things.

According to Quignard, who composed operas as well as having the ability to play various instruments such as the piano, organ, violin, cello, alto etc., there is no difference at all between writing a *silent book* and making music. For Sainte Colombe, who fell into silence after his wife's death and devoted himself to art; music is a means for getting in touch with the deceased lover and conveying feelings that cannot be explained in words. Music took over control when language remained incapable, and longing and sorrow found its voice in musical notes. Music arouses the desire to regain the lover lost. Relief, experienced to a certain extent by Sainte Colombe from the pain and suffering he felt due to the death of his wife, indicates presence of a kind of *catharsis* effect in his compositions.

Giriş

Müzik, tüm etnik ve kültürel farklılıklara rağmen dinleyiciler üzerinde bıraktığı benzer etkilerden dolayı evrensel bir dil hatta işitme sorunlarına rağmen eşsiz besteler üreten Beethoven örneğinden de yola çıkarak içsel duyum yoluyla da yapılabilen sihirli bir iletişim aracıdır. Sözle anlatılmayan duyguların ifade edilmesidir. Özünde var olan gücü ve etkisi sayesinde, "(...) kendinde tarihini, sosyolojisini, estetiğini, erotiğini taşıyan" (Barthes, 2014, s. 235) müzik, sanatsal ve yazınsal sayısız yapıta esin kaynağı olmuştur. Birçok sanat dallarıyla ilişkisi içerisinde olan yazın, en güçlü duygusal bağına müzik ile kurar. "Müzikten konuşmak çok zordur. Birçok yazar resimden çokça konuştular; sanıyorum hiçbiri, Proust bile, müzikten konuşmadı. Bunun nedeni, genel olanın düzeninde yer alan dil ile ayırımın düzeninde yer alan müziği birleştirmesinin çok güç olmasıdır" (Barthes, 2014, s. 251). Bu güçlüğüne rağmen, seçilen anlatı örnekleri aracılığıyla, estetik ve felsefi düzlemde ele alınan müziğin yazınsal alanda temsil edilişi gösterilmeye çalışılacaktır.

"Müzikal Roman" başlıklı makalesinde çağdaş romanlardaki müzikal kompozisyondan bahseden Ertem, Fransız yazınında ilk kez Romain Rolland tarafından kullanılan müzikal roman'ın geleneksel romanda olduğu gibi tek bir olay ya da bir yaşamı yansıtan olaylar dizisinin anlatımı yerine kaynağını duygudan aldığını ve bu duygu etrafında gelişen izleklerin orkestrasyonuna yani toplu uyumuna bağlı olduğunu dile getirir (Bkz. Ertem, 2004, s. 103-104). Müziğin her zaman fikirlerin yaratılmasında ve geliştirilmesinde kilit bir rol oynadığı gerçektir. Ortaçağ, Rönesans, Devrimler, Belle Époque, Dünya Savaşları, sömürge ve sömürge-sonrası çatışmalar olsun her zaman müzik ve yazın, buldukları dönemin ruhunu sanatsal ve yazınsal eğilimlerle ifade etmede benzer yollar izlemiştir. Yazılı yapıtlar, kültürel alanda önemli bir yere sahip olsa da müzik yapıtları da aynı şekilde ve belki de daha de etkileyici bir şekilde birçok düşünce hareketlerini beslemiş ve anlam inşa etmekte belirleyici olmuştur. Jean-Jacques Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Denemesi*'nde dilin bulunuşunun rastlantısal olduğunu, "ilk ses olarak kabul edilen 'doğanın çığlığından' sonra jestlerin diline geçildiğini, daha sonra da söylemin ortaya çıktığını" (2015, s. 7) savunur. Söze göre müzik ve melodinin anlam üretmede birincil bir yere sahip olduğunun altını çizen Rousseau, dilin düşünceleri dile getirebildiğini ancak "duyguları, imgeleri yansıtabilme için ritme ve tek tek seslere yani melodiye ihtiyaç duyduğunu" (2015, s. 58) söyler. "Kulağı okşamak için, o zamana dek hiçbir kurala bağlı olmayan düzyazının bir ritme tabi tutulması" gerektiğini söyleyen Sokrates'in düşüncesinden hareketle, eskiden aynı

zamanda şair de olan müzisyenlerin hoşça gitmenin yanı sıra “sözcüklerin ritmi ve seslerin uyumu kulağı bütününü doyursun” diye şiiri ve şarkıyı buldukları görülür (2015, s. 28).

Sesle olan ilk ilişkinin, ilk hazzın sözün olmadığı bir yerde, anne karnında başladığı özellikle de psikanalistler tarafından sıkça dile getirilir. Maeillo, annenin kalp, bağırsak, göbek kordonundaki nabız atımları ile birlikte annenin kendi sesinden dış dünyadan gelen seslere kadar tüm seslerin fetüs tarafından duyulduğunu söyler (Bkz. Tunçay, 2013, s. 54). Didier Anzieu ise, bebeğin anne karnındaki ses deneyimlerini açıklamak için “melodi banyosu” ifadesini kullanır. “Bebek kendi bedeninden ve dışarıdan gelen endişe verici uyarılar içindeyken anne sesi ve nağmeleri ile ona bir ses aynası sunar. Bebek bu melodi banyosunun armonisi ile bir büyüklenme yaşar ve bundan haz duyar” (Tunçay, 2013, s. 55). Anne karnında başlayan sestten haz duyma hali, doğumdan sonra da çocuğu aynı beklenti içerisine sokar. Barthes, yazının icadından hatta mağara resimlerinden bile daha önce insanı hayvandan temel olarak ayıran bir şeyin yaratıldığını, Yontma Taş Devri’ne ait bazı kayalarda bulunan düzenli çentiklerden yola çıkarak da bu yaratının bir ritmin kasıtlı bir şekilde yeniden üretilmesi olduğunu söyler:

Ritim olmadan hiçbir dil olmaz: Göstergenin temelinde bir gidiş geliş vardır, bu, işaretlenmiş ve işaretlenmemiş olanın gidiş-gelişidir ve adına paradigma denir. Dilin doğuşunu en iyi anlatan simge, Freud’un sözünü ettiği çocuğun öyküsüdür: Çocuk, annesinin yokluğunu ve varlığını, bir sicime bağlı bir makarayı atıp çektiği bir oyunla yansıtır: Böylece ilk simgesel oyunu yaratır, ama aynı zamanda ritmi de yaratır. (Barthes, 2014, s. 224)

Müziği, “ruhların iletişimi” olarak tanımlayan Proust, başta *Kayıp Zamanın İzinde* olmak üzere neredeyse tüm yapıtlarında, denemelerinde, makalelerinde ve mektuplarında resim sanatının yanı sıra müziğe de ayrı bir önem verir. *Kayıp Zamanın İzinde* yer alan kurmaca besteci Vinteuil aracılığıyla müzik tutkusunu, müziğin kendisi için ne anlama geldiğini, sevdiği ya da hoşlanmadığı besteciler, piyanistler ve onların yapıtları hakkındaki düşüncelerini, en önemlisi de Vinteuil’ün bestelerinin anlatı kişileri (Swann, Odette, Anlatıcı, MmeVerdurin vs.) üzerindeki etkisi gözlemlenir (Rifat, 2018, s. 17). Müziğe ilgi duyan bir ailede yetişmesi ve kendisinin de müzik yeteneğinin olması yazarın müziğe olan bağlılığının artmasında etkilidir. Astım hastalığı yüzünden konserlere gidemediği zamanlarda bile müzikten uzaklaşmamış tiyatroya aracılığıyla Claude Debussy, Emmanuel Chabrier, Beethoven gibi ünlü bestecilerin yapıtlarını dinler. Aynı şekilde müzik etkinliklerin kesintiye uğradığı Birinci Dünya Savaşı sırasında ise müzisyenleri

evine davet ederek onlardan sevdiği parçaları çalmalarını ister. Proust'un tüm engellere rağmen müzikle olan bağıını koparmayışı müziğe olan tutkusunun kanıtıdır. Yazınsal yaratıcılığı bu tutkudan beslenir:

Müzik, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin neredeyse her cildinin (toplam yedi cilt) sayfalarında canlanır. Vinteuil'ün besteleriyle doruk noktasına ulaşır; hatta Vinteuil'ün besteleri zamanı aşar, kişilere, anlayacakları bir dille, incinmiş yüreklerin diliyle seslenir. Nitekim gerek anlatıcı gerekse Swann, Vinteuil'ün Sonat'ı ile Septuor'unda (Yedili) hem sevme cesaretini, hem artık sevmeme cesaretini bulmaya çalışırlar. (Aktaran: Rifat, 2018, s. 20)

Proust'ta olduğu gibi yazınsal yaratıcılıklarında müziğin etkin rol oynadığı çağdaş Fransız yazarlardan Jean Echenoz ve Pascal Quignard da yapıtlarıyla her şeyin özünü anlatan müziğin nasıl güçlü bir iletişim aracı olduğunu gösterirler.

1. Schopenhauer'ın Müzik Anlayışı

Sanata ilişkin kuramların özellikle de müzik kuramının müziği uzun bir süre, insanın iç yaşamının yansıtılması olarak gördüğünü söyleyen Georg Lukács, Antik Yunan döneminin estetik anlayışıyla müziğin, *mimesis*'in (taklit) özel bir türü olarak görüldüğünü söyler (Lukács, 2001, s. 76). Aristoteles'in sanatın bir *mimesis* olduğunu, asıl amacının ise insanlara haz verme ve ruhları arındırma olduğunu söylediği *Poetika*'sı ve sanatın *mimesis* öz yapısının felsefe düzeyinde dile getirildiği *Politika*'sı, tarih boyunca sanat üzerine düşünen, incelemelerde bulunan birçok sanatçı, kuramcı ve filozoflar için yol gösterici olmuştur. Felsefesi Kant idealizmine ve Hint filozoflarına dayanan Alman filozof Arthur Schopenhauer (1788-1860), "sanatın sağladığı bilgiyi ve özelliklerini, insana sağladığı imkânları, diğer dallara ait olan bilgiden farkını belirterek anlatmış; sanatın ne olduğu sorusuna da sanat eserinden hareketle cevap vermeyi denemiştir" (Eren, 2005, s. 13). Schopenhauer'a göre sanat bir tür bilgidir ve bu bilginin nesnesi de istemenin bir görünümü ve doğrudan objeleşmesi olan *idedir* (Bkz. Eren, 2005, ss. 17-18). İnsanın bir bilen yanı bir de eğilimler (istemesi) yanı olduğunu söyleyen Schopenhauer'e göre bilen insan, aynı zamanda sayısız istekleri olan bir varlıktır. İnsanı ikili bir varlık olarak gören Schopenhauer'e göre insan, bir yandan çeşitli nedensellik bağlar içinde bulunan *kişidir*, sürekli bir şeyler ister ve bilgisi de bu istediklerini elde etmesine yardım eder: diğer yandan bu bağların dışına çıkabilen ve bilgiyi kendi isteklerine bir araç olmaktan çıkarabilen *bağımsız bilen insandır*. (Kuçuradi, 2006, s. 20). İstemeye bağlı kalmayan insan özgür olur ve özgür insanın

bilgisinin konusu “şeylerin değişmez, kalıcı ilk örnekleri” (Kuçuradi, 2006, s. 18) olan *ideler*dir. Bu *idelerin* başarılı bir şekilde yansıtıldığı alan ise sanat yapıtlarıdır. Çünkü sanat, “saf bakmayla kavranılmış ebedî ideleri, dünyanın görünüşlerinde öz olanı, kalıcı olanı yeniden verir; bunu verirken de kullandığı malzemeye göre o, yapı sanatı, yontu sanatı, resim, şiir veya müziktir. Onun tek kaynağı *idelerin* bilgisidir; tek hedefi de, bu bilgiyi başkalarına bildirmektir” (Aktaran: Kuçuradi, 2006, s. 21). Bağımsız bilen insan, sanat yapıtında bize *ideleri* gösteren yaratıcı insandır. Yaşamın aslının isteme, var olmanın kendisinin de acı çekme olduğunu söyleyen Schopenhauer, zamandan ve uzamdan yoksun olanın zaman uzam içinde ancak bunlardan bağımsız olarak temsil edildiğinde, acı ve üzüntülerin unutulup haz ve zevk duyma durumunun ortaya çıktığını söyler.

Her doyurulan istekle mutluluğu, her yeni istemeyle de acıyı yaşayan kişi, bilgisi tarafından aydınlatıldığında kendini bir yaşam döngüsü içinde açık bir şekilde görebilir. Bu farkındalık durumu ile ilgili Schopenhauer, isteme ile bilgi arasındaki bağlantı açısından akıllı, ulu ve yaratıcı olmak üzere üç insan tipinden bahseder. Akıllı insan, yaşamda her şeyin nedensellikle birbirine bağlı olduğunu görür ve kendinde istemenin her zaman varlığını sürdürdüğünü bilir. Bu nedenle kendisi için en iyi olanı isteyerek ve isteklerini gerçekleştirmek için doğru adımlar atmaya çalışarak yaşama “evet” der. Tam tersine ulu insan, gerçekleşen her isteğin başka bir isteği doğurduğunu görür ve sonu olmayan isteklerin oyuncağı olmayı reddeder. Bu insanın bilgisi istemeyi emrine alır ve kendi istemesine nokta koyup yaşamın kendisine de “hayır” der. Sürekli acı içinde ve boşlukta yaşar. Bu acı ve boşluk insana özgürlük kazandırır. Schopenhauer’de üçüncü insan tipi, kendine özgü bilme tarzı olduğu için kendindeki isteme yanını geçici olarak susturan yaratıcı insandır. Yaşama ne “evet” ne “hayır” diyen bu insan tipi, *ideyi* gören ve bunu bir sanat yapıtıyla görünmesini kolaylaştıran insandır. Schopenhauer’ın deha (*genie*) olarak nitelendirdiği yaratıcı insan, normal seyrinde akıp giden yaşamı değiştirir. İnsana göremediği şeyleri gösterir ve kalıcılığı olmayan yaşamdaki şeyleri nedensellik bağlardan kopararak onların kalıcı olmasını sağlar (Bkz. Kuçuradi, 2006, s. 69-87; Eren, 2005, s. 44-45). İde tarafından seyre çağrılan yaratıcı insan, kendisinin gördüğü şeylerin öz yapısını, resim, heykel, şiir, drama, müzik gibi sanat dalları aracılığıyla bize de gösterir.

Müziğin *mimesis* özyapısını öteki sanatlardaki *mimesis*’ten ayıran (Lukács, 2001, s. 78) Schopenhauer’a göre sanatların hepsi bir şekilde bizi etkiler, ancak “müziğin etkisi daha güçlü, daha hızlı ve daha keskindir. Üstelik onun dünya ile öykünme ilişkisi, derin mi derin, doğruluk bakımından sonsuz, çarpıcı bir ilişkidir. Çünkü herkes onu anında anlar” (Schopenhauer, 2005, s. 195). Bu nedenle müziği diğer tüm sanatlardan ayrı tutar:

Müzikten söz ediyorum. O bütün başka sanatlardan kopuk, tek başına durur. Müzikte dünyadaki yaratıkların ideasının taklidini, yeniden üretimini saptamayız. O, büyük, parlak bir sanattır. Müziğin insanın en derin doğası üzerindeki etkisi çok çok güçlüdür. Yetkin, evrensel bir dil olarak, insanın en derin bilincinde derinlemesine, tam olarak anlaşılır. Öyle ki onun açıklığı algılanır dünyanın kendisini bile geçer. (Schopenhauer, 2005, s. 194)

Müzikten alınan hazzın benzersiz olduğunu söyleyen Schopenhauer, müziğin başka sanatlar gibi ideaların kopyası olmadığını, istemenin kendisinin kopyası olduğunu savunur. Tek tek şeyleri resmederek ideaların bilgisini geliştirmek amacıyla olan diğer sanatlar, idealar aracılığıyla istemeyi dolaylı olarak nesneleştirirken; müzik istemeyi doğrudan nesneleştirir: “Müziğin etkisinin öteki sanatlardan daha güçlü olmasının, onun insanın içine işlenmesinin nedeni budur. Çünkü onlar olsa olsa gölgelerden söz eder, oysa müzik özü söyler” (Schopenhauer, 2005, s. 196-197). Bu özü de ancak bir deha ortaya çıkartabilir. Besteci, hipnotize olmuş birinin uyanırken anlamadığı şeyler konuşması gibi, “kendi anlama yetisinin anlamadığı bir dilde dünyanın iç özünü dile getirir” (Schopenhauer, 2005, s. 200). Müziğin her zaman yaşamın, yaşamdaki olayların özünü dile getirdiğini söyleyen Schopenhauer, müzik mutluluğun, üzüntünün, acının, korkunun, hazzın kendisini soyut olarak anlattığı için onun evrensel olduğunu savunur. İnsan yüreğinde olup biten her şey melodiyile dile getirilebilir. “Bir sahne, bir etkinlik, bir olay için çalınan müzik” (Schopenhauer, 2005, s. 202), söz konusu durumların en iyi yorumcusudur. “Müzik yetkin evrensel bir dilde, türdeş bir içerikte (yani salt seslerde) en büyük kesinlik, doğrulukla içteki özü, kendinde dünyayı anlatır” (Schopenhauer, 2005, s. 205).

Yukarıda kısaca değinilen Schopenhauer’ın müzikle ilgili düşünceleri göz önünde bulundurulduğunda, sanatın en yüce biçimi sayılan müziğin, *Ravel ve Dünyanın Tüm Sabahları* anlatılarında önemli bir rol oynadığı gözlemlenir.

2. Müzikal bir anlatı örneği: Ravel

Yazın dünyasına girdiği andan (*Le Méridien de Greenwich*, 1979) itibaren casusluk (*Lac*, 1989) pikaresk (*Un An*, 1997), polisiye (*Les Grandes Blondes*, 1995) ve serüven (*Je m'en vais*, 1999) romanlarını kendine özgü biçimle yeniden yazarak roman türüne yeni bir soluk getiren ve aldığı saygın yazın ödülleriyle de bunu tescillendiren Echenoz, *Ravel* (2006), *Courir* (2008) ve *Des Éclairs* (2010) üçlemesiyle de çağdaş yazında büyük bir ivme

kazanan *biyo-kurgu* (fr. *biofiction*) türünde örnekler verir. Elaine Buisine tarafından terimleştirilen ve gerçek ile kurmacanın, benzerlik ve imgelemin yazınsal türle harmanlandığı, gerçek dünya ve olası dünyaların kesişme noktasında bulunan *biyo-kurgu* (Bkz. Sezgintürk, 2020, s. 450-453) türünün özelliklerini barından bu anlatılarla Echenoz, geçmişte önemli bir yer edinmiş kişilerin yaşamöykülerini yeniden kurgular. Echenoz'un yazınsal yaratıcılığı ile *Courir*'de Çek atlet Emile Zátopek, koşu pistinde yeniden yer alırken; Sırp kökenli Amerikalı mucit Nikola Tesla, *Des Éclairs*'de icatlarına devam eder. *Ravel*'de ise Fransız besteci ve piyanisti Joseph-Maurice Ravel, ruhu doyuran bestelerine imza atmaktadır. Ünlü oldukları kadar tuhaf, sıkıntılı ve sıra dışı yaşamlar, yazarın özgür imgelemesi ile yönetilir.

Tam ve bitmiş anlatılar yerine duraksamalar ve sapmalarla dolu, polimorf (çokbiçimli) betimlemelerle bezenmiş, anlatıcı ile anlatı kişilerinin seslerinin birbirine karıştığı, farklı bakış açılarıyla sunulan Echenoz anlatıları, bir yandan kültürel ve yazınsal göndermelerin karmaşık bağı diğer yandan gösterge ve anlam oyunlarının yoğunluğu ile çoksesli ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Sesleri, imgeleri ve günümüzdeki düşünüş biçimlerine anlatılarına dâhil ederek Fransız yazınında kendine yeni bir alan yaratan yazar 2006 yılında kendisine *François-Mauriac* Ödülü kazandıran *Ravel*'de, resmi verilerden hareketle Fransız besteci ve piyanisti Joseph-Maurice Ravel'in (1875-1937) son on yılını, bir yıldız gibi parlamış ve sönüşünü kendi izlenimleri yardımıyla yeniden tasarlar. Ravel'in aslında işleyimsel bir kazadan doğduğunu söyleyen yazar, asıl amacının müzisyen Ravel karakterinin anlatıya çok kısa bir süre müdahale edeceği bir kurgu yapmak olduğunu ancak onunla ilgilendiği andan itibaren anlatıda tüm yeri aldığını itiraf eder (Lebrun, 2020).

Anlatıcı söylemi ya da yazar söylemi adlandırmalara çok inanmadığını dile getiren yazar, varsayılan anlatı sesleri ile oynamayı çok sevdiğini söyler. Çünkü yazara göre, anlatıcı anlatıya müdahale ettiğinde, her zaman aynı kişi değildir; yazarın kendisi, yazarın görüntüsü ya da bir tanık olabilir (Lebrun, 2020). İşte bu noktada, yazın sıklıkla başvurduğu yöntem, kamera olarak kullanılan kişi zamirleridir.

Yazarın çok küçük yaşlardan itibaren kitaplar kadar müziğe (Bach, Prokofyev, Haydn ve özellikle de Ravel ve Stravinsky) olan ilgisi, senkoplar, kesintiler, kopmalar, düzen bozuklukları gibi yazarlığını belirleyen, cümleler ve eklemlerin oluşmasında ritmik söz sanatı unsurlarını kullanmasını sağlamıştır. Albert Ayler, Bix Beiderbecke, Thelonious Monk gibi müzisyenlerin yazarın yazınsal yaratıcılığında önemli etkileri olmuştur.

Üzerinde eskisi kadar derin izler bırakmasa da caz müziğin kendisi için her zaman besleyici ve canlandırıcı bir etkiye sahip olduğunu söyleyen yazar, müziğin yapıtlarında önemli bir yer edindiğini itiraf eder:

Kitaplarımda müziğin resimleme ve işaretleme rolü vardır. Bir kitaba müzik koymak sadece ona saygı göstermek değil, aynı zamanda kişileri belirlemenin bir biçimidir. Kişinin nesnelere bağlantısı onu sosyal olarak belirlemeyi mümkün kılar ve müzik bu işaretleyicinin rolünü üstlenir. Yazılan her şey görsel beklenti gerektirir. Yaptığı gürültünün peşinde olmadan bir cümle yazamam. Bir şeyi betimlemek, onu görünür kılmayı istemek demektir. Cümlelerdeki ses, ritimler, duraklar bu betimleyim çabasının bir parçasıdır. (Echenoz, röportaj, 2020)

Müzikal unsurlarla donatılan *Ravel*'de de yazarın amacı, müzisyenin yaşamını olaylar zinciri dâhilinde anlatmak değil, duygulara eşlik edecek gerek iç monologlar gerekse ince ve alaycı bir biçimle yaptığı betimlemelerle yaşananları yeniden kurgulamaktır. Çocukluğundan beri Ravel'i dinlediğini ve onun müziğinden çok etkilendiğini söyleyen yazar, ilk başta yalnızca müzisyenin Amerika turnesinden daha sonra da tüm yaşamından bahsetmek istediğini dile getirir. Marcel Marnat'ın bu konuda kayda değer çalışması olduğundan biyografik bir girişimde bulunmak istemediğini söyleyen yazar, 1928 yılında gerçekleştirdiği Amerika turnesinden ölümüne (1937) kadar geçen döneme odaklanır. Ravel'i şöhretin zirvesine oturtan Amerika turnesi, yazarın çok sevdiği motiflerden "yolculuk" ile çakıştığı için anlatısına bu turnenin anlatımıyla başlayan yazar, aynı zamanda trajik ve gizemli bir kaderin son yıllarına da dikkat çekmek ister. Yazar biyografik bir roman yazmamasına rağmen, Ravel'in yaşamının gerçekliğine ihanet etmemek için gerek biyografiler özellikle de Marcel Marnat'ın biyografisi, gerekse de yakınlarının, öğrencilerinin ve çağdaşlarının ifadeleri ve yazıları olsun ünlü müzisyen ile ilgili hemen hemen her şeyi okuduğunu söyler. Kurgu ile gerçeklik arasında gidip gelen anlatıda, gerçekliğe bağlı kalarak olaylarla oyun oynama söz konusudur. Yapıtlarında ruhsal betimlemeler yapmaktan hoşlanmadığını belirten yazar, Ravel'in ruhsal durumu ile ilgili fikir verebilmesi için onu çevreleyen maddi evreni göstermeye çalıştığını söyler. Yazarın "Fil üstünde bir lağım faresi" (Echenoz, 2007, s. 38) benzetmesini yaptığı müzisyenin askeri araç sürücülüğünden Boléro'nun besteciliğine evrildiği dönemi yeniden canlandıran anlatı, aynı zamanda Faulkner, Conrad, Breton, Valéry gibi önemli adlara kısaca değinerek 1930'lu yılların yeni sanat anlayışının tablosunu da çizer.

Yapıttaki en dikkat çekici ayrıntılardan biri de Ravel'in müziğidir. Ravel'in müziğinde Eric Satie'nin müziğinde de olduğu gibi ironinin varlığından bahseden yazar, ironinin duyguyu ötelemediğini aksine alaydan farklı olarak duyguların alçakgönüllü bir şekilde açığa çıkarmada etkili olduğunu söyler. Melankolik müzisyen Ravel ile aristokratik züppelik, oyun ve ayrıksılık ilişkisi, hileden hoşlanma gibi birçok ortak noktada birleşen yazarın, anlatı kişisi olarak Ravel'i seçmesi rastlantı değildir: Gerçek bir kişi olan Ravel aynı zamanda da tamamen kurgu evrenine ait Echenoz kahramanı olma izlenimi verir (Jérusalem, 2006, s. 23-24). Ünlü Fransız bestecisinin son on yılını kendi biçimiyle yeniden kurgularken başarı ile taçlandırılmış sanatsal yaşamı farklı bir bakış açısıyla ele alınır. Anlatı, her ne kadar bestecinin yaşamöyküsünden hareketle, Amerika'daki büyük konser turnelerinden, geçirdiği trafik kazasından ve ardından vücudunu ve zihnini esir alan tam teşhis konulamayan hastalığından bahsetse de şöhretin zirvesindeyken bile içinde bulunduğu varoluşsal boşluğu ve Ravel'i uçuruma sürükleyecek sanatsal tükenme gibi madalyonun öteki yüzünü göstermeye çalışır. "İnsanın, acının ve ıstırapın baskısından ebediyen ancak keşişçe ya da bir aziz gibi yaşayarak kurtulabileceğini ileri süren" (Atayman, 2003, s. 138) Schopenhauer, kısmi rahatlama ve huzurun sanat aracılığıyla mümkün olabileceğini savunur. Günlük yaşamının sıkıntılarından yaptığı bestelerle kısmi de olsa bir kurtuluş yolu arayan Ravel, özellikle de sağlık sorunlarından kaynaklı bedensel ve ruhsal olumsuzluklara rağmen müzik sanatıyla varoluşuna anlam yüklemeye çalışır. "Peritonitten tüberküloza, İspanyol gribinden kronik bronşite, yorgun bedeni, üstüne tam olarak oturan kostümleri içinde kayışlarla sarmalanmış bir i harfi gibi dimdik dursa da, hiçbir zaman fazla dirençli olmamıştır. Ruhu da öyle, hiç göstermese de sıkıntı ve üzüntü içinde boğulan ruhu, yasak bir uykunun varlığında kendini unutamamıştır" (Echenoz, 2007, s. 97). Schopenhauer'ın vurguladığı gibi özü gereği acısız olan sanat sayesinde Ravel, acı ve ıstırapını unuttur. "Birini, kadın ya da erkek, kim olursa olsun, büyük bir aşkla sevdiği" (Echenoz, 2007, s. 74) duyulmayan Ravel, Schopenhauer'ın bahsettiği yaşama karşı "evet" diyen *akıllı insan* tipinden farklı olarak yalnız kalabilen, kendi kendine yeten, kendi kendisinin karşılığı olan *yaratıcı insan*'i temsil eder. Nedensellik içinde akıp giden yaşamda isteklerine "hayır" diyerek kendisini unutmayı becerebilen *yaratıcı insan* Ravel, ortaya koyduğu yapıtlarla "entelektüel hissetmenin diliyle istemenin en gizli tarihini kaydeder, her zevki, her gücü, istemenin her hareketini resmeder" (Eren, 2005, s. 42). Ravel, Schopenhauer'ın her şeyin *idesini*, değişmeyen yanını gösteren deha olarak nitelendirdiği yaratıcı, tarafsız, özgür sanatçılardan birisidir. Şeylerin *idesini* gören ve sürekli olarak yapıtlarıyla bunu göstermeye çalışan sanatçılardan olan Ravel, "elden ayaktan düşüşünün hem öznesi hem de dikkatli bir gözlemcisi olarak, zekâsına artık cevap vermeyen canlı bir bedene gömülür, içinde bir yabancıнын yaşadığını" (Echenoz,

2007, s.98) görmesine rağmen, her zaman yaşamı ve şeyleri göstermeye çabası içindedir. Dünya çapında büyük yankı uyandıran besteleri olduğu hâlde kendi içinde barındırdığı tamamlanmamışlık ve yetersizlik duygusundan dolayı endişe içindedir: “Daha hiçbir şey yazmadım, hiçbir şey bırakmıyorum, söylemek istediklerimden hiçbir şey söylemedim daha” (Echenoz, 2007, s.98-99).

Rus dansçı Ida Lvovna Rubinstein’in isteği üzerine 1928 yılında bale müziği olarak bestelediği ancak ilk gösteriminden itibaren yalnız Fransa’da değil tüm dünyada büyük bir yankı uyandıran şaheseri *Boléro*’nun dinleyenler üzerindeki etkisi, Nobel Ödüllü yazar Jean-Marie Gustave Le Clézio’nun kendi annesinin anısına yazdığı *Açlığın Şarkısı* (*Ritournelle de la faim*, 2009) adlı anlatısının son sayfasında şu sözlerle desteklenir:

Annem *Boléro*’nun ilk gösterimini bana anlatırken, nasıl heyecanlandığından, haykırışlardan, bravo ve ıslık seslerinden, kopan gürültüden bahsetmişti. Aynı salonda bir yerlerde, annemin hiç karşılaşmadığı genç bir adam da bulunuyormuş, Claude Lévi-Strauss. Çok uzun zaman sonra, annem tıpkı onun gibi bu müziğin hayatını değiştirdiğini itiraf etti. Şimdi bunun nedenini anlıyorum. Onun kuşağı için, tekrarlanan, ezberlenen, ritim ve kreşendoyla dayatılan bu cümlenin ne anlam ifade ettiğini biliyorum. *Boléro*, herhangi bir müzik parçası değil. O bir kehanet. Bir öfkenin, bir açlığın hikâyesini anlatıyor. Gürültü kıyamet sona erdiğinde, arkadan çöken sessizlik hayatta kalıp sersemleyenler için korkunç oluyor. (Le Clézio, 2009, s. 192)

Le Clézio’nun anlatısını mihenk taşı oluşturduğu müziğin tarif edilemez bir derinliğe sahip olduğunu ve insanın içine işleyerek onu etkisi altına aldığını kanıtlar: “(...) kendini bir senfoninin izlenimlerine bırakan biri dünyanın, yaşamın bütün olaylarını, önünde geçit töreni yaparken görür gibidir” (Schopenhauer, 2005, s.202). Durumları sıradan insanın gördüğünden farklı bir şekilde gören, Schopenhauer’un deyişiyile yapıtlarıyla da insanlara gözlerini veren yaratıcı insan Ravel tarafından bestelenen *Boléro*, şeylerin özyapısını yansıtarak insanların göremediklerini gösterir.

Bir paragrafın bileşiminde müzikal bir atmosferin direnen anısı olduğunu düşünen Echenoz, film müziği gibi sadece cümlenin sesi işlevinde değil aynı zamanda arka planda birbirini izleyen bir roman müziğinin de olmasını çok istediğini dile getirir (Jérusalem, 2005, s. 105). Bu nedenle yapıtlarında okura konuşma kırıntılarını, müzik ya da şarkı

parçalarını, tanıdık ya da alışılmadık gürültüleri dinleterek, çağdaş dünyanın ses durumunu kayıt altına alır. Bu ses çalışması gürültünün benzetimsel iadesinden daha çok ses efektlerinin montajına dayanır. Dekora dönüştürülen uzamlar ilüzyon çarklarını vurgulursa, bir film müziğinin tekrarlanan sözü de temsilin yapay karakterini gözler önüne serer (Jérusalem, 2005, s. 105). Anlatılarında ses ve imge baskınlarının önüne geçmek için, müzikal göndermeleri zamanında ve aralıklı bir biçimde anlatının içine dâhil eder.

1914 yılında Verdun yakınlarındaki bir cephede zırhlı araçlar kullanan asker Ravel'e göre düşman topçu birliği, müzikten nefret ettikleri için aracını mermi yağmuruna tutarlar. Ancak savaş, ne Ravel'in müziğini ne de doğanın sesini susturur:

Bir gün aracı arıza yapınca, ıssız bir arazide kendini yapayalnız bulur ve bir hafta boyunca Robinson gibi yaşar. Fırsattan yararlanıp birkaç kuş şarkısı kaydeder-savaşın bu bıkkın kuşları, sonunda hiçbir şey yokmuş gibi davranmaya, patlamalarda cıvıltılarını kesmemeye, yakındaki gümbürtülerin bitmez tükenmez gürültüsüne aldırmamaya başlamışlardır. (Echenoz, 2007, s. 39)

Bombardımanlar altındaki kuşların uyum içerisinde çıkardıkları seslerin betimlenmesi, yaşanan felaketi trajik bir şekilde aktarmak yerine savaşın gölgesinde kalmış doğanın akustik armonisine dikkat çekerek karamsarlığın ve ümitsizliğin içerisinde bir ışık sunar.

3. Ölen Sevgiliye Ağıt: *Dünyanın Tüm Sabahları*

Farklı dönemlerin psikanaliz, felsefe, antropoloji, tarih gibi birçok disiplinlere ait yazınsal, tarihi ve kültürel zenginliklerine gönderme yaparak yalnızca kendi neslinin sözcüsü olmadığını kanıtlayan Pascal Quignard, her yapıtında unutulmuş metinleri, bilinmeyen ya da az bilinen figürleri yeniden ortaya çıkararak özgün bir yapı inşa eder. Çağdaş Fransız Yazınında müziğe en çok gönderme yapan yapıtlarıyla tanınan yazarlardan olan Quignard, Barok dönem iki ünlü bestecisi ve violisti Sainte Colombe'un (1640-1700) ve Marin Marais'in (1656-1728) karmaşık ve çalkantılı öyküsünü anlattığı *Dünyanın Bütün Sabahları* (*Tous les matins du monde*, 1991) ile gerek müzisyen anlatı kişileri gerekse de yazar-anlatıcı aracılığıyla müzik üzerine bir söylev geliştirir. Anlatı, her ne kadar kurgusal olsa da XVII. yüzyılda gerçekten yaşamış olan müzisyenlere ve onların eserlerine dayanır.

Piyano, org, keman, viyolonsel, alto gibi çeşitli enstrüman çalma yeteneğinin yanında opera da yazan Quignard'a göre sessiz bir kitap yazmak ile müzik yapmak arasında hiçbir fark yoktur. *Dünyanın Bütün Sabahları*'nda da belirttiği gibi "Müziğin varoluş nedeni sözün söylemediği şeyi söylemektir (...) Dilin sırt çevirdikleri için küçük bir çeşme. Çocukların gölgesi için. Ayakkabıcıların çekiç darbeleri için. Çocukluktan önceki haller için. O soluksuz olduğumuz zamanlar. O ışksız olduğumuz zamanlar" (Quignard, 2018, s. 93-94). Karısının ölümünden sonra sessizliğe bürünen ve kendini sanatına adayan Sainte Colombe için müzik, ölen sevgili ile iletişime geçmek ve sözle anlatılmayan duyguların aktarılması için bir araçtır. Karısının yokluğundan dolayı büyük üzüntü içinde olan müzisyen, dış dünyaya olan ilgisini kesmiş, müzik aracılığıyla yas tutmaya devam etmektedir. Dilin yetersiz kaldığı durumlarda müzik yönetimi devralmış; özlem ve hüznü notalarla dile gelmiştir.

Sainte Colombe, eşini kaybetmenin acısıyla bestelediği *Özlemlere Ağıt* ile yalnızca bir yanılsamadan ibaret olsa da sevgilinin yeniden vücut bulmasını sağlarken, karısının kendisine görüldüğü masayı temsil eden bir resim çizdirerek bu yanılsamayı görselleştirir:

Karısıydı karşısındaki, Sainte Colombe'un gözlerinden yaşlar süzülüyordu. Parçasını bitirip de gözlerini kaldırdığında kadın gitmişti. Viyolasını bıraktı, elini şişenin yanındaki kalaylı tabağa uzatınca, kadehin yarısının boşaldığını gördü, ardından mavi örtünün üstünde, onun yanında bir gofretin yarısının kemirildiğini fark etti şaşkınlıkla. (Quignard, 2018, s. 27-28)

Sözcükler ve görsel imgeler olmasa bile bestenin yaratıcısında uyandırdığı haz gizemli bir hal alır. Bir yandan sevgilinin yokluğu nedeniyle duyulan keder, diğer yandan müzik sayesinde ölen sevgili ile mistik bir kavuşma anının getirdiği haz iç içedir. Schopenhauer'ın vurguladığı gibi sözcükler nasıl aklın diliyse, müzik de hissetmenin ve aşkın dilidir (Eren, 2005, s. 42). Yitirilen sevgiliye duyulan arzu ve özlemle bestelenen yapıtlar, sözcüklerle ifade edilemeyen yasin en iyi anlatım şeklidir. "Bütün müziklerin dile gelmez derinliği- müzik bu derinlik aracılığı ile bizim tanıdığımız ama bize uzak bir cennet olarak üstümüzde, bizden ötede süzülür-onların en derin doğamızdaki bütün duyguları yankılamasına dayanır" (Schopenhauer, 2005, s.204). Müzik yitirilen sevgiliye yeniden kavuşma arzusu uyandırır. Sainte Colombe'un karısının ölümünden dolayı çektiği acı ve ıstıraplardan müzik sayesinde az da olsa rahatlama yaşaması, yaptığı bestelerde bir tür *katarsis* (arınma, sıkışıp kalmış duygudan kurtulma) etkisinin varlığına işaret eder: "Benliğinin derinliklerinde, bir şeylerin sona erdiğini duyuyordu. Yüreği serinlemiş gibiydi" (Quignard, 2018, s.30).

Sainte Colombe'un ünü krala kadar ulaşmasına rağmen, kral için çalmak yerine iki kızı ile birlikte derme çatma bir kulübede ve düşler kurduğu eski kayığında müzik içinde yaşamayı tercih etmesi, "Her türlü çıkar düşüncesinden uzak halde sanat nesnelere derinlemesine nüfuz eden kişinin, *irade'nin* onu içine ittiği kölelikten ve despotluktan" (Atayman, 2003, s. 139) kurtulduğunu savunan Schopenhauer'ın düşüncesini destekler. Kendisini kralın huzurunda çalmaya ikna eden Başrahip Mathieu'nun "Antikçağ'da müzisyenlerle ozanlar ünü sever, imparatorlar ya da prensler kendilerini huzurlarına almayınca gözyaşı dökerlerdi. Size adınızı hindilerin, tavukların, küçük balıkların arasına gömüyorsunuz. Yüce İsa'nın size verdiği yeteneği toz dumana, kurumlu üzüntüye gizliyorsunuz. Ününüz krala, onun sarayına ulaşmış, dolayısıyla çuhadan giysilerinizi ateşe atmanızın, onun kayrasını kabul etmeniz, kendinize şöyle salkım salkım bir peruk yaptırmanızın zamanı gelmiştir" (Quignard, 2018, s. 21-22) sözlerine Sainte Colombe şu şekilde karşılık verir: "Batan güneşin ellerime yansıyan ışığını bana sunduğu altına yeğlerim. Çuhadan giysilerimi gösterişli peruklarınıza yeğlerim. Tavuklarımı kralın kemanlarına, domuzlarımı da size yeğlerim" (Quignard, 2018, s. 22). Çektiği acının baskısıyla müziğe sığınan Sainte Colombe, Ravel'de olduğu gibi yapıtlarını tamamlanmamış ya da yetersiz görür: "Bunların anlık olarak kağıda düşülmüş, özü yalnızca an olan doğaçlamalar olduğunu, yoksa tamamlanmış yapıtlar olmadığını söylüyordu" (Quignard, 2018, s. 25).

Kendimizi müziğe bıraktığımızda yaşanan derin hazzı Janine Chassequet Smirgel şu şekilde betimler: "Bach'tan birkaç nota bizi bir anda ruhsallığın engin alanına sürükler ve ilkel dürtüden kaynaklanan yoğunlaşmış bir temsiller yelpazesine bağlanan birçok heyecanın fıskırmasına hayran bırakır. Tıpkı derin sulara dalan bir dalgıcın batık bir krallığı keşfetmesi gibi, yapıt ansızın bilinçdışını aydınlatır ve yansıttığı ışık yüzeye dek yayılır" (Aktaran: Tuncay, 2013, s. 53-54). Anlatının sonunda Sainte Colombe'un hem aşk hem de yas duygularının bir arada sunduğu Gözyaşları, *Kharon Kayığı* ve *Özlemlere Ağıt* yapıtlarını bestecisi ile birlikte çalan Marin Marais de çok yoğun hüznün ve ağlama hissi uyandırır: "İki viyolanın sesinin yükseldiği an bakıştılar. Ağlıyorlardı. Kulübeye oracığa açılmış pencereden giren ışık sararmıştı. Gözyaşları ağır ağır burunlarına, yanaklarına, dudaklarına akarken, bir yandan birbirlerine gülümsüyorlardı. Mösyö Marais ancak gün ağarırken döndü Versailles'a" (Quignard, 2018, s. 95). Çünkü Proust'un da *Essais et articles*'da dile getirdiği gibi müzik" (...) her birimizin içindeki birliği sağlayan, bunu da sırasıyla içimizi sıkıntıyla, kahramansı ateşlilikle ya da korkuyla tamamıyla doldurup bütün gerisini yok ediyor, böylece yüreklerimiz arasındaki birliği " (Aktaran: Rifat, 2018, s. 28) sağlar.

Sonuç

Eski çağlardan günümüze değin, sözlü ya da yazılı yazın ile müzik, yaşamımızın her zaman içinde olan, her türlü duygu ve düşüncelerimizi dile getiren ve kendi içlerinde ayrıldığı alt dalları ile her kesimden okurun ya da dinleyicinin beklentilerini karşılayabilen sanat dallarıdır. Sürekli etkileşim içinde bulunan her iki sanat, yaratıcılık konusunda birbirlerine esin kaynağı olarak birçok başarıyı ortaya çıkışını sağlamıştır. Yazının müzikle buluştuğu yapıtlardan *Dünyanın Bütün Sabahları*'nda ve *Ravel*'de, hem yaratıcılık hem de içerik düzleminde müziğin etkisi yoğun olarak görülür. Yaratıcılarında var olan müzikle doğal yakınlıkları, incelenen bu yapıtların çıkış noktasını açıklarken, yapıtlarda içeriksel olarak müzisyenlerin ve bestelerinin konu edinişi yazın içinde müziğe anlatsal bir değer verildiğini gösterir.

Evrenselliğinden dolayı sihirli bir iletişim aracı olan müzik, *idelerin* bir başka deyişle şeylerin özyapısının en güçlü ve en etkili olarak gösterildiği sanat dalıdır. Schopenhauer müzikten alınan hazzın benzersiz olmasını, öteki sanatların gölgelerden söz ederken müziğin özü söylemesiyle açıklar. Bu özün de ancak bir deha tarafından ortaya çıkartılabileceğini savunan Schopenhauer, insan yüreğinde olup biten her şeyin müzik ile dile getirilebileceğinin altını çizer. Filozofun sanatın en yüce biçimi olarak gördüğü müzik, gerçek müzisyenlerin kurgusal yaşamlarından uyarlanmış sözü geçen anlatıların mihenk taşı oluşturur.

Yazınsal yaratıcılığının kaynağını müzikten alan Echenoz ve Quignard, ünlü müzisyen-anlatı kişilerin yaşamlarını yeniden kurgulayarak bu yaratıcı kişilerin yaptıkları bestelerle varoluşlarına anlam yüklediklerini gösterir. Ravel bedensel ve ruhsal sağlık sorunlarına rağmen müzik sayesinde kısmi bir rahatlama yaşarken, ömrünün geri kalanını yas tutarak geçiren Sainte Colombe için müzik, ölen sevgili ile iletişime geçme aracıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Atayman, V. (2003). *Varolmanın Acısı Schopenhauer Felsefesine Giriş*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* (A. Koç ve Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Echenoz, J. (2020). *Je ne peux pas écrire une phrase sans être à l'affût du bruit qu'elle fait*, Erişim adresi: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/jean-echenoz-je-ne-peux-pas-ecrire-une-phrase-sans-etre-a-laffut-du-bruit-quelle-fait>.
- Echenoz, J. (2006). *Ravel*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Echenoz, J. (2007). *Ravel* (B. Haleva, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Eren, I. (2005). *Sanat ve Bilgi İlişkisi A. Schopenhauer ve M. Heidegger'in Sanat Görüşleri*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Ertem, T. (2004). Müzikal Roman, *Frankofoni*, Ortak Kitap no.16, 103-116.
- Jérusalem, C. (2006). *Jean Echenoz*. AdpministeredesAffairesétrangeres.
- Jérusalem, C. (2005). *Jean Echenoz: géographiesduvide*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Kuçuradi, İ. (2006). *Schopenhauer ve İnsan*. İstanbul: Yankı Yayınları.
- Le Clézio, J. M. G. (2009). *Açlığın Şarkısı* (A. Bora, Çev.). İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Lebrun, J. C. (2010). *Je cherche un nouvel espace*, L'Humanité. Erişim adresi: <http://www.humanite.fr/jean-echenoz-je-cherche-un-nouvel-espace>.
- Lukács, G. (2001). *Estetik III* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Quignard, P. (1991). *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard.
- Quignard, P. (2018). *Dünyanın Bütün Sabahları* (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Rifat, M. (2018). *Ruhların İletişimi Proust ve Müzik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rousseau, J.-J. (2015). *Melodi ve Müziksel Taklit İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme* (Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2005). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (L. Özşar, Çev.). İstanbul: Biblos Yayınları.
- Sezgintürk, P. (2020). Bir Postmodern Biyo-Kurgu Anlatısı: Pascal Quignard'ın Roma'daki Teras'ı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 60(2), 447-465. doi:<http://dx.doi.org/10.33171/dtcjournal.2020.60.2.1>.
- Tunçay, Z. Ö. (2013). Müzikal Haz. T. Parman (Ed.), *Psikanaliz Yazıları Müzik ve Psikanaliz* kitabı içinde (s. 53-62). İstanbul: Bağlam Yayınları.



Ortaçağ, Yüzük ve Salâhaddîn: Gotthold Ephraim Lessing'in *Bilge Nathan* ve James Clarence Mangan'ın *Üç Yüzük* Anlatısı

The Middle Ages, the Ring and Salâhaddîn: Gotthold Ephraim Lessing's *Nathan the Wise* and James Clarence Mangan's *The Three Rings*

Arda ARIKAN¹ 



¹Prof. Dr., Akdeniz University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Antalya, Turkey

ORCID: A.A. 0000-0002-2727-1084

Corresponding author:

Arda ARIKAN,
Akdeniz University, Faculty of Letters,
Department of English Language and
Literature, Antalya, Turkey
E-mail: ardaari@gmail.com

Submitted: 01.02.2021

Revision Requested: 13.04.2021

Last Revision Received: 16.04.2021

Accepted: 04.05.2021

Citation: Arıkan, A. (2021). Ortaçağ, yüzük ve Salâhaddîn: Gotthold Ephraim Lessing'in *Bilge Nathan* ve James Clarence Mangan'ın *Üç Yüzük* anlatısı. *Litera*, 31(1), 177-202.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2021-872110>

Öz

Yüzük, bir süslenme aracı olarak, Ortaçağ Avrupa'sının önemli takılarında biridir. Materyal olarak somut varlığının dışında yüzük, birçok şiir, şarkı, resim, gravür ve anlatıda imgesel ve ikonografik anlamları da taşıyarak yer almıştır. Taşıdığı dinsel ya da soyut yan anlamlarıyla önemli bir dinsel ve toplumsal işlev gören yüzüğün bir araç ve takı olarak Ortaçağ Avrupası'nda birçok anlatıda yer alarak çağlar boyunca kültürel zeminde var olduğu bilinmektedir. Daha önce Gotthold Ephraim Lessing ve Boccaccio tarafından Batı edebiyatlarında kullanılmış olan üç yüzük anlatısı da sıklıkla Rönesans dönemi ve Aydınlanma hareketi ile ilişkilendirilmiştir. Yapılan son çalışmalar Ortaçağ Avrupası'ndaki üç yüzük imgesini içeren anlatı, öykü ve edebi eserlerin Katolik Hristiyan olmayan bir çıkış noktası olduğunu tarihsel tartışmalar zemininde göstermiştir. Üç yüzük anlatıları, dolayısıyla, kökenleri Orta Doğu ve Akdeniz coğrafyasında bulunan anlatılar olarak kabul görmektedir ancak bu imgeyi içeren anlatıların edebiyat eserlerindeki yeri ve işlevi hakkındaki çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu çalışmanın çerçevesini Lessing'in *Bilge Nathan* (Alm. *Nathan der Weise*) oyunu ve James Clarence Mangan'ın bu oyundan alarak yeniden anlattığı *Üç Yüzük* (İng. *The Three Rings*) başlıklı anlatısı oluşturmaktadır. Çalışmada Lessing ve Mangan'ın eserlerinin meşhur üç yüzük öyküsü geleneği ile olan ilişkisi tartışıldıktan sonra Ortaçağ'ın meşhur üç yüzük anlatısının, Lessing ve Mangan tarafından, 18. ve 19. yüzyıllarda, Türk-İslam Ortaçağının önemli hükümdarlarından Sultan Salâhaddîn karakteri üzerinden nasıl devam ettirildiği mercek altına alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ortaçağ, Gotthold Ephraim Lessing, James Clarence Mangan, Salâhaddîn Eyyubi, Yahudi

ABSTRACT

As an accessory, the ring was considered a significant type of jewelry in Medieval Europe. Apart from its tangible existence as a material, the ring has been used in various poems, songs, paintings, engravings, and narratives with specific symbolic and iconographic connotations. It is known that rings had religious and social functions in the Medieval period of Europe. As a body of narratives, stories with a motif of three



rings were told in Western literature during the Medieval period. In the 18th century, Gotthold Ephraim Lessing, a figure of the Enlightenment, wrote *Nathan the Wise* (Ger. *Nathan der Weise*), in which the motif of the three rings includes Salâhaddin as a character. Recent studies emphasize that stories involving elements of the three rings have a non-Catholic Christian point of origin. Accordingly, narratives with the three rings as an image or motif show that their roots can be found in the Middle East and Mediterranean regions rather than in Continental Europe. This study focuses on Lessing's *Nathan the Wise* and James Clarence Mangan's *The Three Rings*, an adaptation of a scene from Lessing's play. After discussing the relationship between Lessing's and Mangan's works as an extension of a broader tradition of narratives with the motif of the three rings, this study investigates how Lessing and Mangan continued this tradition in the 18th and 19th centuries through the character Salâhaddin, one of the major rulers of the Turkish-Islamic Medieval period.

Keywords: Middle Ages, Gotthold Ephraim Lessing, James Clarence Mangan, Salâhaddin Eyyubi, Jewish

EXTENDED ABSTRACT

As an accessory, the ring was considered a significant type of jewelry in Medieval Europe. Apart from its tangible existence as a material, the ring has been used in various poems, songs, paintings, engravings, and narratives with specific symbolic and iconographic connotations. It is known that rings had religious and social functions in the Medieval period of Europe. As a body of narratives, stories with a motif of three rings were told in Western literature during the Medieval period. In the 18th century, Gotthold Ephraim Lessing, a figure of the Enlightenment, wrote *Nathan the Wise* (Ger. *Nathan der Weise*), in which the motif of the three rings includes Salâhaddin as a character. Recent studies emphasize that stories involving elements of the three rings have a non-Catholic Christian point of origin. Accordingly, narratives with the three rings as an image or motif show that their roots can be found in the Middle East and the Mediterranean regions rather than in Continental Europe. A closer look at the history of scientific, cultural, and economic exchange between Christian and Islamic communities before and during the Medieval period shows that many elements that were previously told in the East were passed on to the West, after which this well-known lore of the East was re-told or portrayed by skillful Western poets, writers, and artists. Among the leading works of literature that originated in the East included *One Thousand and One Nights*. In this study, after a review of relevant historical material and a discussion that sheds light on the relationship between East and West, where the former appears to be the source, there is an analysis of two famous works of literature that exemplified the three rings narratives and extended this traditional narrative to the 18th and 19th centuries. Hence, this study focuses on Lessing's *Nathan the Wise* and James Clarence Mangan's *The Three Rings*, an adaptation of a scene of Lessing's play. Medieval stories that include the three rings as a motif center on the issue of truth. To be more specific, in these narratives, an original ring is copied for good reasons, although the bearers

of the ring enter into conflict in an attempt to learn whose ring is the original one. In many narratives that include this motif, the original ring signifies the correct, absolute truth, often regarding religious beliefs. The earliest version of the narrative told in Medieval Europe was written by Stephen of Bourbon in the 13th century, although the story is accepted and cited as an Arabic narrative. In Lessing's *Nathan the Wise*, a play written in 1779 during the age of Enlightenment, Salâhaddîn appears as the peacemaker whose reign comforts Muslims, Christians, and Jews, among many others. As the play unfolds, Salâhaddîn, an intelligent ruler who took Jerusalem from the hands of the brutal Crusaders in 1187, aims to further his wisdom by posing a problem to Nathan the Jew. When he is asked about the correct and absolute religion, Nathan tells the story of the three rings as a parable. Nathan's answer is truthful and it satisfies the ruler so that he accepts the fact that all beliefs are truthful. As an extension of Lessing's work, Mangan's narrative *The Three Rings* was published in 1840 in *Irish Penny Journal*. The narrative is set in the Eastern land of Sultan Salâhaddîn, namely, Damascus. The narrative's exposition centers around a Jew named Nathaniel, who lived during the reign of Salâhaddîn. What connects Salâhaddîn and the Jew is their personalities. While Salâhaddîn is known for his compassionate, just, and righteous reign, Nathan is called Nathan the Wise, for he is famous in the Muslim-dominated city for his wisdom, open-mindedness, and good-hearted spirit, all of which create a strong sense of respect in the Muslim community. After discussing the relationship between Lessing's and Mangan's works as an extension of a broader tradition of narratives with the motif of the three rings, this study investigates how Lessing and Mangan continued this tradition in the 18th and 19th centuries through the character Salâhaddîn, one of the major rulers of the Turkish-Islamic Medieval period.

Giriş

Ortaçağ Avrupası'nda mücevher salt süslenme aracı değil aynı zamanda bireylerin çeşitli dinsel ya da toplumsal gruplara aidiyetlerini gösteren meta işlevi görmüştür. Toplumsal yaşama nüfuz eden mücevher ve takılardan en önemlisi, soyluların ya da rahiplerin başlarına taktıkları taç ya da başlıklar istisna, yüzüktür. Esop tarafından da öyküleri kopyalanıp Batı edebiyatlarında ana kaynak vazifesi görmüş bulunan ve İsa'dan önce birinci yüzyıla tarihlenen Beydeba'nın (1972) *Kelile ve Dimne*'sinde "Padişah, Kuyumcu ve Seyyah" başlıklı anlatısında yüzükten bahsedilmektedir. Buna ek olarak, İsa'dan sonra ilk bin yılda hüküm sürmüş olan Sasani devletindeki evlilik adetleri üzerine yazan Mazaheri (1972) İsfahan'da "genç erkeğin ailesi, genç kıza şekerler ve altın veya gümüşten bir alyans gönderirdi" (s. 57) demekle yüzüğün Ortaçağ İslam dünyasındaki önemini örneklendirmiştir.

Aslında yüzük Ortaçağ ve öncesinde de önemli bir takı olarak semavi dinlerde varlığını göstermişti. Semavi dinlere ait anlatılarda bahsi geçen takılardan en önemli Hz. Süleyman'ın yüzüğüdür. Bu yüzüğe "Mühr-i Süleyman" da denilmekte ve İslam kaynaklarında da, Tanrı'nın ona bahşettiği yüzüğü sayesinde, Süleyman'ın görünmez varlıklarla iletişim kurduğundan, cin ve kötü ruhlarla mücadele ettiğinden, insanlara şifa veren dualar yoluyla hastaları iyileştirdiğinden, kötü ruhları yakalayıp zincirlediğinden ve ruhları kontrol ettiğinden söz edilmiştir (TDV; Mühr-i Süleyman). Buna ek olarak, 1833 yılında kopyalanmış bir eserde, Süleyman peygamberin yüzüğü sayesinde bütün mahlûkatı emri altına alması ve "bir cinin yüzüğü çalarak kısa bir süre tahta" sahip olmasından da bahsedilmektedir (TDV; Süleyman). Yine "Süleyman'ın mührüne izafeten oluşturulan, büyü veya tılsım özelliğine sahip Ortaçağ Yahudi yüzüklerinde ise Tanrı'nın ismi yerine altı köşeli (heksagram), bazen de beş köşeli (pentagram) yıldız işleme si kullanılmıştır" (TDV; Mühr-i Süleyman).

Ortaçağ Hristiyan Avrupası'nı etkilemiş bulunan "Mağrib hânedanlarında da yüzük hükümdarlık âlâmetlerinden sayılmıştır" (TDV; Yüzük). Kısaca söylemek gerekirse yüzüğün ilkin dinsel olarak Ortaçağ Avrupası'nda kullanılması Ortadoğu ve Asya'dan gelen bir etkiye işaret etmektedir. Aslına bakılırsa Ortaçağ Avrupası, toplumsal bilimlerde, her şeyden önce simgesel yönleriyle ele alınarak açılmaktadır çünkü "Ortaçağın büyük bir bölümünde, XIII. yüzyıla kadar ve hatta biraz daha sonra, teknik yönüyle alet, araç ve iş, yazın ve sanatta sadece simge olarak ortaya çıkar... Herhangi bir alet, ancak bir azizin simgesel özelliği olarak ortaya çıkar" (Le Goff, 1999, s. 153). Buna göre, herhangi

bir nesnenin Ortaçağ Avrupası'nda kullanıma başlaması ve dolaşıma girmesi ancak ancak ona atfedilen soyut ve çoğu zaman da dinsel anlamın kabul görmesi ve onay alması durumunda olur. Yüzük örneğinden yola çıkarsak, Cherry'ye (2001) göre, Ortaçağ Avrupası'nda bazı rahip ya da keşiş grupları grup aidiyetlerini göstermek için tau haçı işlemeli yüzükler takmışlardır. Buna ek olarak, yazarın belirttiği gibi, kimileri de Vaftizci Yahya ve Aziz Antoni gibi azizlerin figürlerini bedenlerinde taşıma amacıyla işlemeli yüzükler takmışlardır. Kimi zaman belirli yüzüklerin çeşitli hastalıkları iyileştirdiğine inanılmış, kimi zaman da yüzükler tılsımlı takılar olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla yüzük, Ortaçağ Avrupası'nda salt bir süslenme aracı olarak değil, aynı zamanda ruhsal alanda çağrışımları bulunan bir meta olarak da işlev görmüştür.

Yüzük, kültürel zeminde de, Ortaçağ Avrupa'sının önemli takılarından biridir. Materyal olarak varlığının dışında yüzük birçok şiir, şarkı, resim, gravür ve anlatıda simgesel anlamları ile birlikte yer almıştır. Kenning adı verilen söz sanatı eski Alman ve dolayısıyla Eski İngiliz edebiyatında karşımıza çıkan ve deyişbilimsel açıdan sıklıkla zikredilen bir söz sanatıdır. Ortaçağ İngiltere'sinin ünlü eseri *Beowulf*'da da kral sözcüğünün yerine metaforik olarak "yüzük veren" (Heaney, 2000, s. 5) söz öbeği kullanılarak "kenning" yoluyla kral ya da hükümdarı işaret eden orijinal bir niteleme yapıldığı görülmektedir. 14. yüzyıl İngiltere'sinin romanslarından biri olan *Sir Perceval of Galles*'da Perceval annesinin kendisine armağan ettiği yüzüğü uyuyan bir bakireye verir. Yüzük bir yaratığın eline geçerek Perceval için fantastik bir serüvenin simgesi olur. Yine *Sir Gawain and the Green Knight* başlıklı eserde Lady Bertilak, Gawain'e bir yüzük vermektedir. Bu anlatıda geçen yüzük imgesine ek olarak eserde yuvarlak, daire ve çarkıfelek gibi unsurların varlığı anlatıda hem içerik ve hem de yapısal olarak yoğun bir şekilde hissedilmekte (Erol, 1987) ve öyleyse yüzük eserin dairesel imgelemine eklenerek anlatıya zenginlik katmaktadır. Aynı şekilde Kral Arthur'un meşhur yuvarlak masası da yine bir yüzük gibi daire şeklinde olup masanın etrafındakileri, nikah yüzüğünün çiftleri bağladığı gibi, birbirlerine bağlamaktadır. Bunların dışında Ortaçağ İngiltere'sine tarihlenen birçok eserde daha yüzük imgesi önemli bir metafor ya da sembol olarak kullanılmıştır. Böylesi eserler arasında *Yvain and Gawain*, *Bevis of Hampton*, *King Horn*, *Sir Eglamour of Artois* ve Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri* de yer almaktadır (Scholey, 2009).

Ortaçağ Fransız edebiyatına baktığımızda başta İberya'ya yerleşen Arapların etkilerinin edebiyata yansımaları ön plana çıkar. Hem yüzüğün bir meta ya da imge olarak zikredildiği metinlerde ve hem de aynı metinlerde geçen yüzük imgesinin dışında kalan biçim ve içerikte de Arap etkisinden açıkça bahsedilebilir. 1340'lu yıllarda Machaut tarafından

yazılan *Le Remede de Fortune* başlıklı alegorik şiirde sevenler arasında yüzük değişiminin umudu sembolize ettiği görülmektedir çünkü şair, yani sevgili, yüzüğü taktığı ve maşuka bağlı kaldığı müddetçe, korunacaktır. "Sevgili" (Fr. *L'Amant*) başlıklı kısımda yüzüğün bağlayıcılığını simgeleyen edimsel işlevi eserde şöyle belirtilmektedir (*Robbins Library Digital Projects*, 2019):

O anda parmağından bir yüzük çıkardı
Hoş, layık, değerli ve pahalı,
Benimkine nazikçe takarak.¹

Ortaçağ Fransız edebiyatına olan Arap etkisinin yüzük ile olan ilgisini anlamak için genel itibariyle Arap-İslâm kültürünün Fransa'ya olan etkisini biraz daha irdelemek gerekir. *Robbins Library Digital Projects* (2019) tarafından yayımlanan Machaut'nun eserine düşülen dipnotta eserde geçen Hedin Parkı'nın (Fr. *Le Parc de Hedin*) kuzey Fransa'da bulunan iki bin hektarlık (8 dönümlük) bir park olduğundan ve parkın Artois'lı Robert tarafından 1288 yılında tamamlandığından bahsedilir. Parktaki maymunların ve su ile çalışan otomatik sistemlerin, her ne kadar bir Fransız tarafından planlandığı kabul edilse de, Arap yazmalarından edinilmiş fikirler olduğu da ayrıca belirtilmektedir.²

Bu noktaya kadar yaptığımız incelemeler sonucunda hem teknik ve hem de edebiyat alanlarında Arap uygarlığının Batı'ya olan çeşitli etkileri görülmektedir. Yüzüğün Ortaçağ Avrupası'ndaki öneminin altını çizmekle birlikte, bu çalışmada temsili olarak yalnızca tek bir yüzük üzerinde durulmaktadır. Bu çalışmanın konusu olan yüzüğün Ortaçağ Avrupa edebiyatındaki kullanımının kaynaklarına inebilmek için Doğu'daki benzer anlatılara bakmak gerekmektedir çünkü Ortaçağ anlatılarında zikredilen yüzük imgesi, daha önce de örneklendirildiği gibi, tek bir kültürden değil birçok farklı kültürden etkilenmiştir. Ortaçağ Avrupa edebiyatlarında karşımıza çıkan yüzük imgesine kaynaklık eden kültürlerin başında da Arap-İslâm kültürü gelmektedir.

1 Lors prist un anel en son doy, Bel, bon, chier, precieus, et riche, Et doucement en mien le fiche (R. Barton Palmer, ed.).

2 Editör, kaynak olarak da Sylvia Landsberg'in *Medieval Garden* (Tür. *Ortaçağ Bahçesi*) başlıklı eserini vermektedir.

Ortaçağ Avrupa Edebiyatları ve Doğu ile İlişkisi

Ortaçağ'da Avrupa edebiyatı Roma uygarlığı, Hristiyanlık ve kuzey Avrupa'nın pagan Alman geleneğiyle yoğrulmuştur ve böylesi bir edebiyat yine Ortaçağ İspanyasının çokkültürlü yapısından kaynaklanan Yahudi ve İslam geleneklerinden de etkilenmiştir (Ruud, 2006, s. ix). Hitti (2011), "makaame" adı verilen ve bir çeşit dramatik menkıbe olan yazı geleneğinden bahsederken "İspanyol ve İtalyan edebiyatında görülen realist ve pikaresk çeşitten en eski hikâye ve romanlar, Arap dilindeki bu makaame ile pek yakın ilişki ve açık benzerliklere sahiptir" demektedir (s. 549-550). Buna ek olarak yazar el-Cahşiyari tarafından 10. yüzyılda ilk derlemeleri yapılan *Binbir Gece Masalları*'nın da "Avrupa edebiyatlarındaki yaygınlığının eserin Doğu'daki yaygınlığından daha fazla" olduğunu belirtmektedir (s. 551). Hitti'nin (2011) Ortaçağ Avrupa'sına Doğu'nun etkileri üzerine verdikleri örnekler arasında bir tür halk şarkısı olan ballad geleneğinin Doğu'nun mâni geleneğinden etkilenmiş olması önemli bir yer tutmaktadır çünkü balladlar özellikle "Avrupa'da beliren şövalyelik ruhu ve davranışının çok daha önceden Endülüs'te yaşanmış olduğunu bize göstermektedir" (s. 769).

Bütün bunlara ek olarak 12. yüzyıl Avrupa'sının önemli bir edebi unsuru olan ve "troubadour" denilen halk ozanı geleneğinin İslam medeniyetinden etkilendiği iddia edilmektedir. Troubadour denilen halk ozanları "o devirde ancak güneydeki Müslüman çağdaşlarını yani zecal türkücülerini taklid ile meşgul" olan sanat erbabıdır (Hitti, 2011, s. 771). Yine ilgili araştırmaların dipnotunda Ribera'ya atıfta bulunularak, troubadour sözcüğünün etimolojik olarak Arapça'daki "tarab" yani musiki ve şarkı kelimesinden geldiği belirtilmektedir (Hitti, 2011, s. 771). Yine "erken Avrupa edebiyatının en seçkin abidevi eserlerinden olan *Chanson de Roland*, araştırmacıya göre, "mevcudiyetini, Müslüman İspanya ile girilen askeri temas ve harplere borçludur" (s. 771). Doğu'nun Avrupa edebiyatlarına etkisinden bahsederken de tarihçi, *Decameron*'unda Boccaccio'nun "Müslüman aleminde dolaşıp duran Şark masallarını devşirip katıştırmış olduğunu" belirtirken, İngiliz edebiyatının en erken eserleri bağlamında düşünüldüğünde "Chaucer'ın telif etmiş olduğu *Squires Tale*, *Binbir Gece Masalları*'ndan alınma bir edebiyat ürünüdür" demektedir (s. 911).

Halaby (1973), Chaucer'ın *Canterbury Hikayeleri*'nin *Binbir Gece Masalları*'ndan etkilenmiş olmasının dışında özellikle *The Squire's Tale*, *The Pardoner's Tale* ve *The Friar's Tale* kısımlarının İbn-i Mukaffa'nın eserlerinden de ciddi surette etkilenele yazıldığını iddia etmektedir. Bu makalenin konusu olan yüzük imgesi özelinde düşünüldüğünde,

Chaucer'ın eserinde geçen "sihirli yüzük" imgesi de aslında *Binbir Gece Masalları*'ndan alınmış bir öykü imgesidir (Halaby, 2011, s. 66). Doğu medeniyetlerinden oldukça fazla etkilenmiş olan Chaucer'ın diğer bir eserini yazarken de aslında Yahudi³ bir bilginin eserinden yararlandığı ortaya konulmuştur. Chaucer, kendi yapıtını oluştururken, mezkûr eserin muhtevasını Latince tercümesinden İngilizceye aktarmıştır ki eser astrolojiyle ilgili olan *A Treatise on the Astrolobe* (Tür. *Usturlap Üzerine İnceleme*) başlıklı eserdir (Ağıl, 2018). Chaucer'ın eserlerindeki Arap-İslam etkisini açıkça gösteren bu gibi örnekler dışında bütünsel olarak Avrupa'nın Ortaçağ edebiyatına bakıldığında, Halaby'nin (1973) de belirttiği gibi, 13. ve 14. yüzyıl Avrupa'sında oldukça popüler olan Saray Aşkı (İng. Courtly Love) geleneği Arap kasidelerinden başlayan ve İspanya'daki Müslümanlardan Fransızca konuşan şairlere ve oradan da İngiliz edebiyatçılarına sirayet eden bir silsilenin halkalarıdır.

Örneklerden de görülebileceği gibi Avrupa'da Ortaçağ bilginlerinin ve edebiyatçılarının İslam medeniyetinden etkilenmiş oldukları artık bilinmektedir ancak bu etkinin özellikle imgesel ya da ikonografik düzlemdeki başlangıcının hangi yüzyıla tarihlenebileceği tartışma konusudur. Taşkent (2015) Ortaçağ Avrupası'nda hazırlanmış el yazmalarında bulunan Hz. Muhammed'in görsel imgelerine odaklanmış ve "yüzün üzerinde Latin metni 8. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Hz. Peygamber'i kendine konu edinmiştir" demiştir (s. 176). Bu bulgu, 8. yüzyıldan başlayarak, Avrupa'da işlenmiş somut kültürel yapıtlarda İslam ile ilgili kişi ve unsurlara yer verildiğini göstermektedir. Bu ve benzeri örnekler, Karanlık Dönem olarak da adlandırılan Erken Ortaçağ'da Avrupalı bilginlerin İslam dinine ve dolayısıyla Doğu'nun anlatılarına merak duyarak bilgi edindiklerini ve bu bilgileri de kendi somut kültürel miraslarına aktardıklarını göstermektedir.

11. yüzyıl düşünürlerinden İbn Hazm, Ortaçağ Avrupası'nın aşk ile ilgili olan eserlerine etki etmiş olan *Güvercin Gerdanlığı* (İng. Dove's Neckring) başlıklı eserinde Çin'in eşsiz güzellikteki mücevherlerinden bahseder. Sevenlerin birbirlerine armağan ettiği mücevherlerden dem vururken İbn Hazm yüzüğü daha önemli bir mertebeye koyarak onu simgesel olarak felek ile ilişkilendirir. Burada felek sözcüğünün yalnızca insanın kaderine işaret etmediği, bunun yanısıra "Kur'ân-ı Kerim'de yer alan, "Her biri bir felekte yüzer" (el-Enbiyâ 21/33; Yâsîn 36/40) meâlindeki âyette geçen felek kelimesinin "gök

3 Nazmi Ağıl, çevirmiş olduğu Chaucer'ın *Canterbury Hikayeleri* başlıklı kitabın 19. sayfasında, *A Treatise on the Astrolobe*'dan "bir Arap bilgininin eseri" olarak bahsetmiştir. Yüksek lisans tezini ilgili konuda hazırlamış olan öğrencim Oğulcan Şimşek ile yaptığımız çalışma sırasında yazarın Arap değil İspanyol Yahudisi olduğunu gördük. Yazar, 14. yüzyıl bilgini Jacob ben Abi Abraham Isaac al-Corsuno'dur.

cisimlerinin üzerinde döndüğü yer yahut yörüngeler” (TDV; felek) tanımlamasına işaret edildiği görülmektedir. Temelleri Platon ve Aristo’ya dayanan, ondan da Farabi gibi İslâm alimlerine akseden kozmolojik görüşlerle şekillenen bu görüş İbn Hazm’ın şiirinde, kâinatın işleyişinin bir yörünge düzleminde devam ettiğini vurgulamakta ve maşukun hayatın tabii nizamında mühürlü yüzüğe yüzük taşı olarak seçildiğini belirtmektedir. Ay, güneş ve diğer gök cisimlerini kapsayan felek, sıklıkla bir mücevher kutusuna ve özellikle de “dürc” denilen mücevher kutusu ise İbn Hazm’ın şiirinde yine mühürlü bir yüzüğe benzetilmektedir:

Felek dur duraksız döndükçe dönüyor,
Mühürlü yüzük gibi her şeyi kucaklıyor,
Seni kendine yüzüktaşı olarak seçiyor! (İbn Hazm, s. 165)

Şu ana kadar verilen örneklerle Ortaçağ Avrupası’nda yüzüğün, diğer bütün nesnelere gibi, asli olarak soyut ve simgesel düzlemde yer aldığından ve bu düzlemin de dinsel hayatla sıkı sıkıya bağlı olduğundan bahsedilmiştir. Bu çalışmanın amacı da genelinde Ortaçağ Avrupası’nda ve özelinde de Ortaçağ İngiltere’sinde sıklıkla kullanılmış bulunan yüzük imgesinin kısa bir tarihçesini verdikten sonra Ortaçağ’ın ünlü üç yüzük anlatısının aslında Orta Doğu ve İslâm toplumlarının söylencelerinden geldiğini hatırlatmaktır. Bu hatırlatmadan sonra yüzük imgesinin edebiyattaki yansımalarından biri olan Gotthold Ephraim Lessing’in *Bilge Nathan* (Alm. *Nathan der Weise*) başlıklı oyunu ele alınacak ve akabinde de bu oyunun bir adaptasyonu olan James Clarence Mangan’ın üç yüzük anlatısı incelenecektir. 19. yüzyılın İrlanda’sının önemli yazar ve şairi Mangan’ın Türk ve İslâm Ortaçağını konu edinen şiirinde yüzüğün nasıl ele alındığı açıklanırken Ortaçağ’ın meşhur üç yüzük anlatı geleneğinin Türk-İslâm Ortaçağının önemli hükümdarlarından Sultan Salâhaddîn ile olan bağlantısı ortaya konulacaktır.

Üç Yüzük Anlatıları

Shagrir’in (1996) belirttiği üzere Ortaçağ Avrupası’nda üç yüzük anlatısının en erken örneği 1260 yılına uzanmaktadır. Dominiken tarikatına mensup Fransız bir rahip olan Burbon’lu Stephen tarafından yazılan *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* başlıklı eserde zikredilen bu anlatı yasal olarak tek bir kızı ama evlilik dışı ilişki yaşadığı bir kadından da birçok kızı olan bir adamı anlatır. Bu zengin adam eşsiz ve son derece değerli bir yüzüğe sahiptir ve bu yüzüğü biricik kızına vermek niyetindedir. Vasiyetinde

de tüm mirasını ölümünden sonra bu yüzüğü taşıyacak olan kızına bırakır. Bir süre sonra zengin adam yüzüğü kızına verir ve ölür ancak üvey kız kardeşler yüzüğün ne kadar önemli olduğunu öğrenir ve kendileri için bu yüzüğün birebir kopyasını yaptırırlar. Adamın vasiyeti bir hâkim eşliğinde açıklandığında, her bir kız kardeşin elinde aynı yüzük vardır ve hepsi de zengin adamın mirasında hak iddia ederler. Anlatıda oldukça akıllı bir adam olarak gösterilen hâkim gerçek yüzüğün kimde olduğunu bulabilmek için tüm yüzüklerin şifa erdemine göre inceleneceğini söyler. Sahte yüzüklerde hiçbir erdem bulamayan hâkim gerçek yüzüğü taşıyan kızın yasal varis olduğuna karar verir. Eserde gerçek inanç ve gerçekten inançlı olmanın önemi vurgulanır ve okuyucuya Katolik Hristiyan inancın önemi hissettirilir (Shagrir, 1997, s.166).

Shagrir (1997) Ortaçağ Avrupa edebiyatlarında bilinen en eski üç yüzük anlatısının Bourbonlu Stephen'in *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* başlıklı eserinde yer aldığını belirtir. Daha sonraki yüzyıllarda da kullanılmış ve temelinde bir Arap anlatısı olan üç yüzük anlatısı Lessing'in *Bilge Nathan*'ında da yer almaktadır. 1192 yılının Kudüs'ünde yani Üçüncü Haçlı Savaşı'nın barış döneminde geçen eserde barış ortamını sağlayan Salâhaddin'dir. Zeki bir sultan olan ve 1187'de şehri Haçlıların elinden kurtaran Salâhaddin yüce gönüllü bir hükümdar olup Kudüs'te tek bir Müslüman bırakmayacak şekilde herkesi katleden Hristiyanların aksine Yahudileri şehre yeniden yerleşmeleri için davet etmiş ve Hristiyanların hac ve ibadet özgürlüğünü güvence altına almıştır (Shagrir, 1997, s. 71).

Üç yüzük anlatısının olay örgüsünün zaman içinde değişikliklere uğradığı görülmektedir. Örneğin, Lessing'in *Bilge Nathan*'ının en önemli sahnesinde, Nathan, Salâhaddin'in "gerçek din" hakkındaki sorusuna üç yüzük kıssası (İng. parable) ile yanıt verir. Oyundan anlaşıldığı üzere "Recha herkes tarafından sevilir. Recha, bir Yahudi tarafından yetiştirilmiştir" ancak Nathan'ın öz kızı olmayıp Hristiyan bir aileye doğmuştur ki böylece, bir anlamda, "üç semavi dini de bünyesinde barındırmaktadır" (Adamo, 2009, s. 139-147). Oyunun sonunda bütün karakterler soyut anlamda değil gerçek anlamda kan bağıyla birbirlerine bağlanarak akraba olurlar (s. 141). Böylesi bir son aslında Salâhaddin'in Kudüs'te oluşturduğu farklı din ve meşreplere mensup insanların barış içinde bir arada yaşamasının edebiyata bir yansımasıdır.

Bu çalışmada Lessing'in Almanca yazdığı oyununda yer alan ve üç yüzük anlatısının bir türevini barındıran kısmın İngiliz dilinden dilimize yapılan çevirisi (Çev. M. G. Zorba, e-mail,

January 20, 2020) kullanılmıştır⁴. Büyülü özellikler taşıyan bu yüzüğe sahip olan baş karakter yüzüğü ailesinin içinde nesilden nesile aktarabilmek için uğraş veren bir Doğuludur:

Evvel zaman içinde yaşandı bu olay doğunun topraklarında,
 Çok kıymetli bir yüzüğe sahip bir adam yaşardı orada.
 En sevdiğinin ellerinden armağandı bu ona.
 Yüzükteki taş yüz farklı rengi ışıldayan opaldi.
 Dahası, bu taş büyülü kudretlere de sahipti.
 Güvenerek gücüne yüzüğün,
 Sevildi tanrı ve insan tarafından.
 Bu yüzden şaşmamalı bu Doğulu adamın,
 Çektiği acılara ve takmaktan vazgeçmemesine asla,
 Tutabilmek için ailesinde bu kıymetli yüzüğü.

Her biri birbirinden değerli, üstün vasıflara sahip üç oğula sahip olan bu Doğulu adam, ölümü yaklaşırken, yüzüğü hangi oğluna bırakacağını düşünmekte ve günden güne kederlenmektedir:

Üç oğlan da layıktı yüzüğe.
 Üçünü de eşit seviyordu o baba.
 ...
 Günler böyle geçti gitti sonunda kaçınılmaz gün geldi.
 Ölmek üzere olan ve gönlü sevgiyle dolu olan baba,
 Buldu kendini utanç ve keder içinde.

4 In days of yore, there dwelt in eastern lands / A man who had a ring of priceless worth / Received from hands beloved. The stone it held, / An opal, shed a hundred colors fair, / And had the magic power that he who wore it, / Trusting its strength, was loved of God and men / . No wonder therefore that this eastern man / Would never cease to wear it; and took pains / To keep it in his household for all time / . He left the ring to that one of his sons / He loved the best: providing that in turn / That son bequeath to his favorite son / The ring; and thus, regardless of his birth, / The dearest son, by virtue of the ring, / Should be the head, the prince of all his house / . At last this ring, passed on from son to son, / Descended to a father of three sons; / All three of whom were duly dutiful, / All three of whom in consequence he needs / Must love alike. But from time to time, / Now this, now that one, now the third--as each / might be with him alone, and other two / not sharing then his overflowing heart / seemed worthiest of the ring; and so to each / He promised it, in pious frailty / . This lasted while it might. Then came the time / For dying, and the loving father finds / Himself embarrassed. It is a grief to him / To wound two of his sons, who have relied / Upon his word. What's to be done? He sends / In secret to a jeweler, of whom / He orders two more rings, in pattern like / His own, and bids him spare nor cost nor toil / To make them in all points identical / . The jeweler succeeds. And when he brings / The rings to him, the sire himself cannot / Distinguish them from the original. / In glee and joy he calls his sons to him, / Each by himself, confers on him his blessing / His ring as well--and dies-- / Scarce the father dead when all three sons / Appear, each with his ring, and each would be / The reigning prince. They seek the facts. they quarrel / Accuse. In vain; the genuine ring was not / Demonstrable; -- almost as little as / Today the genuine faith.

Oğullarının üstün vasıflarını bilen ancak onların birbirinden güzel huylarının yüzüğün sahibi olmaları için ayırıcı bir unsur olmadığını fark eden baba, bu kederli süreçten çıkabilmek için bir yol bulur. Artık babaya düşen iş, yüzüğün kopyalarını yaptırmak ve oğullarına biri orijinal diğer ikisi kopya olan yüzükleri vererek, onları birbirinden ayırmadan, adaleti tesis etmektir:

Gizlice gönderdi yüzüğünü bir kuyumcuya
Yapsın diye tıpkısından iki tane daha.
Ne masraftan kaçın ne de zahmetten diye salık verdi.
Yeter ki olsun aynısından iki tane daha.

Kuyumcunun elinden çıkan yüzükleri de ekleyip oğullarına yüzüklerini teslim eden Nathan artık görevini tamamlar ve eceliyle ölür. Nathan, bir baba olarak, belki de on yıllardır soyunu takip ettiği dedelerinin de yaşamış olabileceği bu ciddi sorunu çözebilmiştir ancak bunu yaparken de kuralların dışına çıkmıştır. Aslında kuralı büsbütün de ihlal etmemiştir çünkü netice itibarıyla orijinal yüzük halen en güvenilir elde yani erdem gibi üstün vasıfları haiz bir oğuldadır. Bu yönüyle kıssanın hissesi, daha geniş bir düzlemde değerlendirildiğinde, sahte ile gerçeğin uygun şartlar altında aynı olmasıdır. Son tahlilde böylesi bir aynılık özellikle dinsel inanç boyutunda önem kazanmaktadır:

Babanın ölümüyle geldi üç oğul bir araya.
Her birinde bir yüzük, her biri layıktı prens olmaya.
Oğullar şaşkınlıkla aradılar gerçeği,
Tartışarak suçladılar birbirlerini.
Ama nafileydi bu çaba zira mümkün değildi ayırt etmek sahiciden sahteyi
Tıpkı günümüzdeki gerçek inanç gibi. (Shagrir, 1997, s. 165)

Alegorik olarak mezkûr meselde baba Tanrı'yı, üç oğlu da her birinde erdem ve üstün vasıflar bulunan semavî dinleri temsil etmektedir. Dolayısıyla, üç oğul Musevilik, Hristiyanlık ve Müslümanlığı imlerken yaşayan üç semavî dini de bedenleştirmektedir. Lessing, Hâkim'in sözleri aracılığıyla, oğullar arasında şiddetlenen hangi yüzüğün gerçek olduğu hakkındaki kargaşayı şu sözcüklerle nihayete erdirir:

Eğer ille de benim fikrimi istiyorsanız,
İşte şimdi söylüyorum, dilerseniz
Bu meseleyi burada noktalar gidersiniz. Eğer her biriniz

Babanızdan tek bir yüzük aldıysanız,
Her biriniz kendi yüzüğünün gerçekliğine inansın.

Oğullarının her birinin kendi parmaklarında olan yüzüğün gerçekliğine inanmalarını ve bu yolla çocukları arasındaki kargaşaya son verip barışın tesis edilmesini hedefleyen baba, sembolik olarak, Salâhaddîn'in yolunu izlemiştir. Bu noktada, Salâhaddîn'in bir repliği, Nathan'ın meselini anlatmasından sonra kendisinde oluşan Nathan hakkındaki düşüncelerini özetler nitelikte olup, Salâhaddîn'in erdemli ve adil kişiliğine de işaret eder:

Yaşayan Tanrı'ya yemin olsun ki,
Bu adam doğru yoldadır, öyleyse sessiz kalmalıyım.

Bu dizelerden de anlaşılabilceği gibi Salâhaddîn artık Nathan'ın dürüstlüğünden ve doğruluğundan emindir. Böylece meselde, inanç boyutunda sahte ve hakiki diye bir ayrımın olamayacağı, en azından pratik anlamda, Tanrı'nın göndermiş olduğu bir dinini diğerinden üstün kılamayacağı sezdirilir. Kutuplaştırıcı düşünme ve değerlendirme sistemini ortadan kaldıran böylesi bir bakış "Salâhaddîn'in Barışı" olarak da adlandırılabilir ancak kıssanın dinler arası olduğu kadar dinler üstü de bir yanı bulunmaktadır. Oyunda bahsi geçen mesel aslında Salâhaddîn'in tarihsel olarak barışı tesis eden yanını vurgular ancak bu yargıya ek olarak bu kısım özelinde bireyselliğe de işaret eder. *Bilge Nathan*'ın en önemli sahnesinde yer alan yani içerdiği anlam bakımından oyunun düşünce bahçesinin merkezinde olan ve bu bahçeyi diri ve canlı tutan bir pınarı andıran üç yüzük kıssası işte bu bireyi önceleyen yönüyle de dikkat çekicidir. Oyundaki yüzük parabolünün açılanması yapılırken oyunda saklı olan ve bireyin özgür düşüncesinin önemine vurgu yapan sembolik anlam üzerinde durulurken aydınlanmacı fikirlerin temel alındığı hissedilebilir:

Lessing, *Bilge Nathan*'da, bireyler arasında karşılıklı güvene dayalı bir ilişkinin, önyargılardan arınmış bir toplum düzeninin kurulmasında en önemli unsur olduğunu göstermektedir. Özgür düşünebilen insan, iradesini kullanarak, kendisine toplum tarafından dayatılmış baskılardan kurtulma yolunu bulacaktır. Eserin çıkış noktası olan yüzük parabolü, kuramsal anlamda erişilmesi imkânsız olan gerçekliği sembolize etmektedir. Bu gerçekliğe sadece, üç ayrı dine mensup insanların "arkadaşlık"ları sonucu ulaşılacaktır. Bu arkadaşlığın gerçekleşmesinde ise baş rolü oynayan Nathan ve onu eyleme geçiren özgür düşüncesidir. (Dinçel, 2006, s. 68)

Üç yüzük anlatısının kökenlerine ulaşabilmek için metinde yer alan kişi ve nesnelerin tarihsel bağlamda izlerini süren Shagrir (1997), bu anlatının Batı'dan değil Doğu'dan kaynaklandığını belirtir. Bu kaynaklanma anlatının konu ve anlatım tekniğini içerir. Yazara göre bu anlatının ilk örneklerinin 8. yüzyıla rahatlıkla tarihlenebileceği mümkündür. Bu tarihleme daha önce belirtilen Ortaçağ yazmalarında yer alan Hz. Muhammed imgelerinin Avrupa'da görüldüğü tarihlere de denk düşer. Dolayısıyla, Avrupa'nın Ortaçağ edebiyatlarına olan İslam etkisinin 8. Yüzyıla girildiğinde çoktan başlamış olduğunu bir kez daha göstermektedir.

Lessing'in oyunu aslında 18. yüzyıl Avrupası'nın yüz yıllar öncesinden devraldığı ve gittikçe daha da şiddetlenen bir tartışmanın parçasıdır. Bu tartışma hangi dinin diğerlerinden üstün olabileceği üzerine yapılan tartışmadır. Primer'a (1893) göre Lessing, Aydınlanma hareketinden yana olan bir araştırmacıydı ve bu nedenle de her bilgi ya da görüşü dikkatlice inceliyor ve ardından da etraflıca muhakeme ediyordu. İşte bu sorgulayıcı dimağ hangi dinin üstün olabileceği hususunda şu satırları yazarken dinlerin doğruluğu noktasında tuttuğu tarafı belirliyordu. Dinin kutsal kitaptan bağımsız bir olgu olduğuna inandığı anlaşılan Lessing'in düşünceleri alanyazında şöyle ifade edilmiştir:

“Dini evanjelistler ve havariler öğretti diye doğru değildir. Tam aksine, bu kişiler dini, din doğru olduğu için öğrettiler. Yazılı gelenekler dini sahip olduğu içsel doğrular üzerinden açıklamalıdır ve hiçbir yazılı gelenek dine sahip olmadığı bir içsel doğruluk katamaz”. Diğer bir deyişle, din doğruluğunu kendisini yayanlardan almaz. Din içeren hiçbir yazılı kaynak da kendisinin sahip olmadığı bir doğruluğu dine katamaz. O yüzden, din İncil'den bağımsızdır. (Primer, 1893, s. 347)

Curthoys (2010) üç yüzük anlatısını içeren Lessing'in 1779 yılında yazdığı *Nathan the Wise* başlıklı oyunun Nazi Almanya'sının getirdiği tartışmalar çerçevesinde büyük patırtı kopardığından bahseder. Oyunun alımlanması ve incelenmesinin “dünya tarihinin akışına kozmopolit bir duyarlık ve çok dilli ve çoğulcu Levant ile Mağrib İspanya'sı toplumlarının soyağacına hassasiyetle yaklaşan bir hevesin ürünü olması gerektiği” üzerinde duran yazar oyunun “bir arada yaşama kültürüne sahip Müslüman, Yahudi ve Hristiyan grupların Hristiyan Avrupa'yı kışkırtan ama bir o oranda da yükselten, kırılğan ama üretimci” kültürüne işaret ettiğinin de altını çizer (Curthoys, 2010, s. 70-71). Bu yönüyle Lessing'in “Doğulu” karakteri, İslam uygarlığının ışıltılı parladığı İspanya

Mağrib'inden ya da Salâhaddîn'in Kudüs'ünden gelmektedir. Bu da meselin Doğu'dan devralınan bir mirasın yansımaları olduğunu bir kez daha gözler önüne serer.

Daha önce de belirtildiği gibi, üç yüzük anlatısı sadece Lessing'in oyununda ele alınmaz. 1803-1849 yılları arasında yaşamış olan Mangan İrlanda edebiyatının sahip olduğu önemli değerlerden biridir. Birçok şiir ve düzyazısında Selçuklu, Osmanlı, Türk, Orta Doğu ve genel itibarıyla İslam dünyasına ait imgeleri ve unsurları büyük bir hünerle kullanan yazar ve şair hakkında ülkemizde yapılan araştırmaların sayısı az olmakla birlikte son yıllarda yapılan çalışmaların sayısında bir artış gözlemlenmektedir. Katolik İrlanda'nın yetiştirdiği şair ve yazarlardan en önemlilerinden biri olan Mangan'ın eserlerinde beliren Orta Doğu etkisi yadsınamaz. Arıkan ve Birlik'in (2017) belirttiği gibi şairin bazı şiirlerinin başlıklarının paylaşılması onun Orta Doğu'dan ne denli etkilenmiş olduğunu gösterebilir. Şairin Orta Doğu'yu hatırlatan şiirlerinin bazıları şu başlıkları taşımaktadır: Şehzade Beyazıt'ın Yadigârı, Lâmiî'nin Saçmalığına Dâir Sunduğu Özür, Bâkî'ye, Türkçe'de Hepsî Bir, Gazel (Tanrı'ya Şükranlarımı Sunarım), Kendine Can Bul Cenkinzun Diyen İngiliz Kafire, Derviş ve Vezir, En Zengin Halife ve Gazel (Var Olan Her Şey Sonsuzdur).

Mangan'ın şair ve yazar olarak Orta Doğu'dan etkilenmiş olması ve kendinden önce Avrupa edebiyatlarında ve özellikle de Alman edebiyatında boy göstermiş şair ve yazarların Orta Doğu imgeleri taşıyan eserleriyle anırtırma ve göndermeler yoluyla ilişki kurmuş olması rastlantı değildir çünkü Mangan yer yer kendini İslam coğrafyasındaki kişilerle özdeşleştirmiş bir şairdir. Örneğin, Balyemez ve Arıkan'ın (2019, s. 83) belirttiği üzere, İrlandalı bir Katolik olarak kabul gören şahsını Osmanlı devletinin Müslüman bir şairi olan Fehîmî (1627- 1648) ile özdeşleştiren Mangan "Mısır'da" başlıklı şiirini şöyle bitirir:

Hayır, yemin ederim, ben, FEHİMİ, ve bu gazel andım olsun!
Aden cennetine asla girmem, kapısı olsa bile MISIR'DA!

Osmanlı ve Türk edebiyatından ve Orta Doğu'ya ait imgelerden oldukça fazla etkilenmiş olan Mangan, bu diyarlara ve medeniyetlere değgin bilgilerini Alman edebiyatçılarının ve edebiyat tarihçilerinin eserlerinden edinir. Mangan, Alman edebiyatının başat eserlerindeki Orta Doğu imgelerine özellikle ilgi duyar ve hatta onları yeniden yazar. Mangan'ın yaşam öyküsünü yazmış bulunan O'Donoghue'ya (1897) göre Mangan'ın farklı medeniyetlere değgin görüşleri özellikle dinler tarihine

olan ilgisi ile sıkı bir ilişki içindedir ancak "ateşli bir Katolik" olarak nitelenen Mangan'ın dinsel yaşamı "kapalı ve şüphelerle dolu" olup Mangan "Doğu'nun antik dinleriyle flört etmiş ve Swedenburg gibi dini mistiklere de hayranlık beslemiştir" (s. 31). O'Donoghue (1897) Mangan'ın Orta Doğu'dan aldığı içerik ve imgeleri tercüme etmekle kalmayıp onları yeniden yazdığını belirtirken Mangan'ın yeniden yazma sürecinde dahice bir dönüştürme yaparak Doğu'nun başat metinlerini ve Kuran-ı Kerim'den kaynaklanan anıştırmaları eserlerinde belirgin bir şekilde yansıttığını da ifade eder. Mangan, bu açıdan düşünüldüğünde, eski metinleri yeniden yazarak eskinin eskimemesini sağlayan tazeleyici ve yaratıcı bir zekâ olduğunu ortaya koyarken çağlar ve coğrafyalar arasında da kültürel akışkanlığı sağlar.

Mangan'ın üç yüzük anlatısı alanyazında Lessing'in *Nathan the Wise*'in 3. perde, 7. sahnesinin bir uyarlaması (adaptasyonu) olarak anılmakta ve Lessing'in oyunundan farklı olarak Kudüs'te değil, Şam'da (İng. Damascus) geçmektedir (Chuto ve diğerleri, 2002). Mangan'ın uyarlaması, Lessing'in oyununun aksine, bir düzyazı olup editörlüğü, Mangan'ın biyografisini de kaleme almış bulunan, D. J. O'Donoghue tarafından yapılan ve 1904 yılında neşredilmiş olan *The Prose Writings of James Clarence Mangan* başlıklı kitabın 310-318 sayfaları arasında yer alan "The Three Rings" başlıklı düzyazıdır. Bu çalışmada incelenen eser olan anlatı ise Mangan'ın "APOLOGUES AND FABLES, IN PROSE AND VERSE, FROM THE GERMAN AND OTHER LANGUAGES." başlığı ve "NO. II.—THE THREE RINGS." alt başlığı ile kaleme aldığı ve ünlü Mangan uzmanı Chuto tarafından 2002 yılında yayımlanmış olan kopyadır (Chuto ve diğerleri, 2002).

25 Temmuz 1840 tarihinde *Irish Penny Journal*'da yayımlanan bu anlatı Sultan Salâhaddin'in hükümdarlığı sırasında Şam'da yaşayan ve çevresinde erdemi, açık görüşlülüğü, iyi yürekliliği ve adabı muaşerete uygun davranışları sebebiyle hayranlık uyandırarak Müslümanların arasında bile büyük bir saygınlık kazanan Nathaniel adlı bir Yahudi'nin Sultan tarafından saraya davet edilmesiyle başlar. Yahudi'nin üstün ve örnek vasıflarının takdir edildiğini bildiren Sultan onun Yahudi olmasını ve halen neden İslam'a geçmediğini sorar. Bu kısım Mangan tarafından şöyle anlatılır:

"İnsanlar senden övgüyle bahsediyorlar Nathaniel" dedi sultan, Yahudi'nin haliya oturmasını emrettikten sonra ve devam etti: "İnsanlar senin Adem oğullarının hiçbirinde bulunmayan erdemini, olgunluğunu, anlayışlılığını övüyorlar. Ancak sen halen yanlış bir dinin izindesin ve doğru olanı kucaklamak için hiçbir çaba göstermiyorsun. Senin bu inadını, sende

erdem ve ılımlılığın en güzelini gören insanların görüşleriyle nasıl bağdaştırmalı?” (s. 311)

Salâhaddîn ve Nathaniel’in karşılıklı konuşmalarından oluşan bu düzyazıda anlatıda öykü içinde öykü de denilen çerçeve anlatım tekniği (İng. frame narrative/ frame story) kullanılmaktadır. Bu anlatım tekniği başat olarak Chaucer’in da kullandığı ve Doğu’dan, özellikle de Hint ve İslam kültürlerinden kaynaklanan bir anlatım tekniğidir. Kültürlerarası ve dinler arası gönderimlerle dolu bu ana öykünün bir versiyonu olan Mangan’ın anlatısı kültürel ve dinsel görecelilik fikri etrafında sarmallanır. Yahudi’nin, bir insanın hangi inancın üstün olduğunu bilememesine ve dolayısıyla kendi dinine bağlı kalmasının gerekliliğine vurgu yapması üzerine Sultan Salâhaddîn, Yahudi’yi evine gönderirken, ona kendisine verilecek bir yanıt olmadığını belirtir. Salâhaddîn Yahudi’ye daha sonra kendisine bir kıssa ya da Kuran’dan bir alıntı yaparak yanıt vereceğini belirterek öykü içinde öykü barındıran bu öyküye yeni öyküler eklenebileceğini bildirir. Böylesi bir anlatım tekniği sayesinde anlatı tamamlanmadan yoruma açık bırakılır. Mangan Üç Yüzük (İng. *The Three Rings*) başlıklı öyküsünde, Lessing’den ödünç aldığı işte bu Orta Doğu’dan Batı’ya geçmiş ana öykünün bir versiyonunu esrarengiz bir uzam ve mekâna yerleştirerek didaktik (öğretici) bir yol benimser. Anlatısında ufak değişiklikler yapar ancak üç yüzük anlatısının ana izleğinden ayrılmaz.

Anlatılarda geçen yüzük imgesi bir yana, özellikle üç yüzük anlatısının Salâhaddîn ile Yahudi arasında geçen bir sohbetle dayandırılmasının da tarihsel gerçeklik ile kesiştiği bir nokta vardır. Bilindiği üzere Yahudiler ile Ortaçağ Avrupası’ndaki diğer halklar ve erk sahipleri arasında bazen diyalog ortamı kurulmuş olsa da yer yer ve zaman zaman ciddi çatışmalar meydana gelmiştir. Öyle ki, “Ortaçağ boyunca Hristiyanlarla Yahudiler arasında diyalog zaman zaman baskı ve katliamlarla kesilir. Tefeci Yahudi, yani yeri doldurulamaz ödünç para kaynağı, nefret uyandırır da gerekli ve yararlıdır. Yahudi ve Hristiyanlar özellikle İncil üzerinde tartışır. Rahipler ve hahamlar arasında halka açık konferanslar ve özel toplantılar bitmek bilmez” (Le Goff, 1999, s. 254). Böylesi bir tarihsel gerçeklikle birlikte düşünüldüğünde çağlar boyu süren bu dinler arası zıtlıkta üç yüzük anlatısında, burada zikredilen Hristiyan-Yahudi çatışmasından çıkarak Salâhaddîn ile Yahudi’nin sohbetine dönüşür. Burada Salâhaddîn dilerse Yahudi’nin canını alacak kudrete sahiptir ancak ona zarar vermez ve hatta onun bilgeliğini tanır ve onun fikrine danışır. Yahudi, İslam’ın kudretli dünya imparatoru tarafından kendi haline, kendi yoluna, kendi dinine bırakılır ancak bu serbest bırakılış Avrupa’dakine benzemez. Avrupa’da etnik ve dinsel bir zümre olarak kendilerine en sert davranılan gruplar arasında yer alan

Yahudilere olan yaklaşımları açısından Avrupalı hükümdarlar ile Salâhaddîn'in arasındaki temel farka ışık tutacak bilgi şöyle verilir: "Kimi prens, başrahip, papa ve özellikle Alman imparatorlar Yahudileri korur. Ama XI. yüzyıl sonlarından itibaren Yahudi karşıtlığı büyük ve XIII. yüzyılda Yahudi düşmanlığına dönüşür. I. Haçlı Seferi ile zulüm ikiye katlanır" (Le Goff, 1999, s. 254). İşte bu tarihsel arka bahçede ve hemen hemen aynı yüzyıllarda Avrupa Yahudilere zulüm yaptıkça Salâhaddîn onlara rahatlık, huzur ve refah vermekte ve, daha önce de belirtildiği gibi, Avrupa kaynaklarında örnek şövalye olarak gösterilen Salâhaddîn toplumsal refah, barış, huzur ve güvenin garantörü olarak baskı ve şiddetle yayımlacı bir devinim sergileyen Hristiyan dogmatizminden kaynaklanan umutsuzluğa karşı ortak akıl ve gönüldaşlığın simgesi olarak özellikle Aydınlanma çağında yeniden üretilen anlatıların başkahramanı olur.

İncelenen eserlerde de görüldüğü gibi, Hristiyan ve Yahudiler için kıymetli bir yüzük taşı değerinde olan ancak artık Müslümanların elinde bulunan Kudüs'ü Müslümanların yönetimine tekrar kazandıran Salâhaddîn, Hristiyan ve Yahudilerin nefret ve karalamalarına uğramak yerine mükemmel özellikleri ile takdir edilmiş ve hatta örnek insan, örnek savaşçı ve örnek lider olarak Avrupalılar tarafından zikredilmiştir. Hristiyan ve Yahudilerin de övgüleriyle dolu olan böylesi bir payelendirme toplumsal ve kültürel düzlemde dimağlara kazınarak takip eden yüzlerce yıl boyunca efsaneleşmiş ve bu ün Avrupa edebiyatının ürünlerinde somutlaşmıştır. Bu efsaneleşmede Salâhaddîn'in Yahudi ve Hristiyanlara hür yaşama fırsatını vererek bir anlamda dinsel göreceliğe emsal teşkil edecek bir tutum içinde olmasının da önemli bir payı olduğu görülmektedir. İşte bu yüceltme ortamında hem Lessing ve hem de Mangan Salâhaddîn'i en çok hoşgörüsü bağlamında alımlamaktadır.

Shagrir'in (1997) de belirttiği gibi Ortaçağ Avrupası'nın çeşitli edebi metinlerinde zikredilmiş bulunan Salâhaddîn'in adının geçtiği bütün metinlerin çalışılması ve bu tarihsel karakterin görecelilik ve hoşgörü ilişkisi üzerinden araştırılması gereklidir. Özellikle üç yüzük anlatısı "Ortaçağ Avrupası'nda görülen göreceli fikirlerin ve dinsel görüşlerin tek örneği değildir kuşkusuz" (Shagrir, 1997, s. 175). Yukarıda zikredilen tarihsel görüş ve yorumlardan da anlaşılacağı gibi Salâhaddîn, tarihî bir şahsiyet ve bir imge olarak Ortaçağ Avrupa'sının askeri, toplumsal, kültürel ve sanatsal zenginliğine eklenmiş bir şahsiyettir. Böylesi bir imgeleme daha sonra Avrupa edebiyatları olarak anılacak olan repertuarı derinden etkileyerek popüler düzlemde Doğu'nun antiteziymiş gibi algılanan Batı'nın kültürel dinamiklerini de dönüştürmüştür. Mangan, özellikle Alman tarihçi ve edebiyatçılardan edindiği Doğu'ya ait bilgileri yeniden derleyerek yeni

bir anlatıya dönüştürür ve bu yönüyle onun derlediği ve yeniden yazdığı anlatıların bir kısmı, kaynakları itibariyle, Doğulu olup “sebebe sonuç ilişkileri ile dokunmuş bir öyküyü küçük öykü parçalarıyla diri tutan tarihsel arka planı itibariyle anlatsaldır, tarihseldir” (Arıkan ve Akgül, 2019, s. 74). Dolayısıyla Mangan’ın anlatısı tarihsel bilginin devamlılığını ve aktarımını sağlayan bir çabanın ürünüdür ve burada tarihsel olan da yüzük imgesinin sahibi olan Salâhaddîn’dir. Öyleyse Lessing’in 18. yüzyıl ve Mangan’ın da 19. yüzyılda kaleme aldıkları anlatılarında yer alan Salâhaddîn şahsiyeti, edebi devamlılık ekseninde değerlendirildiğinde Doğu ve Batı’yı buluşturan bir sentez niteliğindedir. Bu sentez imgesel bir canlılığı da beraberinde getirmekteyken sentezin merkez noktasında yer alan Salâhaddîn’in edebi metinlerdeki yeri ve metinlerin alımlanması incelendiğinde onun Avrupa’nın entelijansiyasında derin etkiler bıraktığı iddia edilebilir.

Salâh-ad-Din Eyyübî 532 (1138) yılında doğar ve genç yaşından itibaren çıktığı seferlerdeki gayreti ve başarıları ile ün salar. Çarpıştığı kuvvetler arasında aralarında Normanlar ve Franklar’ın da bulunduğu Haçlı orduları da vardır. Batılıların onu tanınması Haçlı Seferleri vesilesiyle olurken adı Avrupa’nın içlerine kadar yayılmıştır. 583’de (1187) Kudüs’ü ele geçiren Salâhaddîn binlerce gayrimüslim esiri hür bırakır. Sobernheim’a (1979) göre, yıllarca süren savaşları esnasında Haçlılar büyük sultan Salâhaddîn’i tanımış ve takdir etmişlerdir. Yine yazara göre tarihte, Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856) gibi uzmanlar tarafından da zekâsı, iyiliği ve dindarlığı üzerine kurmuş olduğu iktidarı sarsılmaz bir kale gibi görülen Salâhaddîn’in döneminde Müslümanlar ile Hristiyanlar arasındaki münasebetler iyileşirken yönetimindeki bazı Müslümanlara İngiltere hükümdarı Richard tarafından şövalyelik payesi verilmiştir. Bu ve benzer anekdotlarla anılan Salâhaddîn “Avrupa’da örnek şövalye olarak” tanınmış ve

Richard ile bir arada, İngiliz halk şairlerinin muhayyilesini tahrik etmiş, Fransız ve İtalyan manzumelerinde kendisine daha müsait bir yer verilmiştir. Yeni müellifler (W. Scott, *Talisman* ve Lessing, *Nathan der Weise*) de Salâh al-Din’i önce şarklı ve cesur, sonra da Avrupalı zihniyette bir hükümdar olarak göstermektedirler. Salâh al-Din’ bir din ilimleri dostu, âlimler hâmisî, Kahire kalesinin inşası ile Kudüs âbidelerinin tâmirinde de görüldüğü gibi, büyük ölçüde bir imârcı idi. (Sobernheim, 1979, s. 109)

Salâhaddîn’in Avrupa’ya sirayet eden birleştirici bir güç olma durumu görecelilik düşüncesinin ön plana çıktığı 18. ve 19. yüzyıl Avrupa’sında yeni bir boyut kazanır. Görecelilik fikri Mangan’ın uyarlamasında da kendini belirgin bir şekilde göstermekte

ve anlatının alt metninin görecelilik üzerine yoğunlaştığı hissedilmektedir. Shagrir'in (1997) genelinde Ortaçağ Avrupa'sı ve özelinde de Lessing'in oyunu bağlamında "alegorik fikir" olarak adlandırdığı görecelilik fikri üç yüzük anlatılarının bir örneği olarak 19. yüzyılın İrlanda'sında Mangan tarafından da bir kez daha bu alegorik fikre uygun olarak yazılmıştır. Doğu'dan kaynaklanan üç yüzük anlatısının Batı'da biçim ve biçem açısından farklı versiyonları bulunsa da alegorik anlam olarak değişmediği de görülmektedir. Dolayısıyla, son olarak söylenmesi gereken önemli bir husus da bu gibi anlatıların, zaman ve uzam değiştirse de simgesel işlevlerini ve niteliklerini koruduklarıdır. İslam uygarlığının en geç 8. yüzyıla tarihlenen Avrupa'da yazılı ve görsel metinlerde kendini göstermesi, bu anlatılar yoluyla, önce 18. yüzyılın Protestan Almanya'sına ve oradan da 19. yüzyılın Katolik İrlanda'sına geçmiştir. Böylesi bir işlevin, uzam ve zamana bakılmaksızın, edebi eserler yoluyla korunması birlikte yaşama kültürünün ve bunun sağlayıcısı olduğuna inanılan görecelilik fikrinin gittikçe artan bir şiddetle yüceltildiğine de işaret eder denilebilir. Bu yüceltiliş aynı zamanda Müslümanları olumsuz bir gözle yansıtan edebi alışkanlığın geçirdiği bir dönüşümün de habercisidir çünkü 7. yüzyıla tarihlenen ve Avrupa tarihinde ilk kez bir Müslüman imgesinin görüldüğü *Doctrina Jacobi*'de (Lat. *Doctrina Jacobi Nuper Baptizati*) Muhammed peygamberden sahte peygamber olarak söz edilmektedir:

İlerle Abraham bey ve şu belirmekte olan peygamber hakkında bilgi edin. Ve ben, Abraham, tamamıyla araştırıp, onunla tanışmış olanlardan duydum ki bu peygamber denilen kişide, kan dökmek dışında, hakikate dair hiçbir şey bulamazsın. Üstüne üstlük bir de cennetin anahtarını elinde tuttuğunu iddia ediyor ki inanılmaz bir şey bu. (İngilizceye çeviren: Jacobs, tarih yok, sayfa no yok)

Bir anlamda, 7. yüzyıl'da Batı'nın sahiplendiği *Doctrina Jacobi* metni ile İslam, Avrupalıların dimağında, "sahte din" ekseninde yolculuğuna başlamıştır diyebiliriz. Bu seyahatin başlangıcından yüzlerce yıl sonra Salâhaddin'in tarih sahnesine çıkışıyla "sahte din" olarak zikredilen İslam yerini dinsel göreceliliğe evirmiştir. Böylesi bir değişim aslında Avrupa'nın Müslümanlar karşısında askeri başarı gösteremeyip, tabiri caizse, bu kavgadan pes etmeleri ile açıklanabilir. Buna ek olarak, böylesi bir olumluya doğru değişim Aydınlanma çağının getirdiği fikirlerin İslam hakkındaki fikirleri de etkilemiş olmasından kaynaklanabilir. Nedenleri ve gerekçeleri ne olursa olsun, dinlerin birlikte yaşamaları tartışması Lessing'in eserinde Salâhaddin üzerinden tartışmaya açılırken Salâhaddin'in Kudüs'ü ele geçirdikten sonra Hristiyan ve Yahudilerin refah ve saadetini

güvence altına alarak onları şehre yeniden davet etmiş olduğunu hatırlamakta fayda vardır çünkü Batı’da, böylesi bir hoş gönüllülük, o yüzyıllarda görülmüş bir erdem ve tutum değildir çünkü 12. yüzyıla gelindiğinde bugün Avrupa dediğimiz coğrafyada sayısız savaşlarla katliamlar yapılmakta ve Katolik Hristiyanların diğer Hristiyanların da, Yahudilerin de canına kıymaktadır. Hristiyanlar arasındaki kanlı çatışmalar dinler arası tartışmaların da yoğun olduğu bir zaman dilimine düşer. Primer’in (1893) aktardığına göre:

“Cardanus, *de subtilitate* (1552) adlı eserinde, dünyanın dört bilindik dini olan Putperestlik, Musevilik, Hristiyanlık ve İslam’ı, bu dine mensup her bir temsilcinin kendi inancını savunarak diğerlerinin inançlarını çürütmeye çalıştığını betimlemiş ancak tartışmada kimin üstün geldiği hususunda umursamaz davranmakla suçlanmıştır. Lessing bu savunmayı üstlenmiş ve Cardanus’un Hristiyanlığı kayırmaktan dolayı bir kınamayı hak ettiğini kolayca kanıtlamıştır. Zira Cardanus Hristiyan’a en güçlü savları verirken karşısında duranlara ise en zayıf olanları vermeyi yeğlemiştir” (s. 342-343).

Bu noktada Lessing’in, esen Aydınlanma dönemi rüzgarından da etkilenerek, İslam’dan yana bir duruş sergilemiş olduğunu düşünebiliriz. Lessing’in, İslam’ı kucaklayıcı tavrında, Ortaçağ’ın İslam dünyasından tarihsel materyaller alması dışında bu materyalleri Deistlerin fikirleriyle bezemesi de dikkat çekicidir:

Musevi’ye ve Müslüman’a, Hristiyan’ın haksız saldırılarına karşı Cardanus’un onlara müsaade ettiği ölçüden çok daha iyi bir şekilde kendilerini savunabilmiş olmaları gerektiğini söyleyen Lessing, Yahudi’nin ve Müslüman’ın davasını üstlenerek her ikisine de aslında nasıl cevap verebileceklerini gösterdi. Müslüman’ın savunmasında İslam’ın Hristiyanlığa karşı olan üstünlüğünü göstermek için Deistlerin savlarını kullandı. (Primer, 1893, s. 343)

Kısaca söylemek gerekirse, Salâhaddîn ve Yahudi örneği üzerinden hareket ederken Lessing, “Hristiyanlara vaaz vermeyi istedi, onları Hristiyan görüşlerinin ahmaklığına ve kötülüğüne karşı bilinçlendirerek onları ayıplamak istedi; bu amaç doğrultusunda, Hristiyanların kendi inançlarındaki yozlaşmalar ve Hristiyan olmayan dünyaya ait asil örnekler Lessing’e daha çok yardımcı oldu” (Primer, 1893, s. 358). İşte bu örnekler, kökenleri Ortaçağ İslam dünyasında bulunan tarihsel materyallerdir ve Lessing’in bu

Doğulu materyali oyununa taşıyarak onları Ortaçağ ve Aydınlanma materyalleri ile yan yana koyup "Deistlerin savlarını" da kullanarak, göreceliğin baskın olduğu bir senteze ulaşmış olduğunu da iddia edebiliriz.

Doğan'a (2020) göre "Aydınlanma dönemi (18. yüzyıl) Avrupası dinin katı kurallarından kurtulmuş, dogmatik bilgilerden uzak, akılcı, ilerici, laik ve özgüveni yüksek bir Avrupa'ydı. Karşılarında, geçmiş yüzyıllarda kâbusları olmuş bir Müslüman Doğu veya Osmanlı yoktur artık" (s. 69-70). Buna karşın, siyasal olarak kendilerine artık çokça bir tehdit unsuru olarak görülmeseler de Doğuluların tarih boyunca biriktirdikleri kültürel mahsuller Batı'nın el işçiliğine geçmiştir diyebiliriz. Doğu'nun "Aydınlanma" yaşadığı dönemde Doğu'nun anlatıları, aydınlanma metaforu bağlamında düşünüldüğünde, kısılcımdan çok fitil ya da gazyağı olarak düşünülebilir çünkü aydınlanmayı sağlayan Batılı yazarların hammaddesi Doğu'dan gelmiştir. Batı'nın Doğu'dan edindiği muhtevanın üç yüzük anlatısı örneğiyle de tasdik edildiğini söylemek yanlış olmaz. Aydınlanma döneminde yazmış olan Lessing de, onun Doğu'dan aldığı meta olan yüzüğü içeren anlatısını uyarlayan 19. yüzyıl yazarı Mangan da Doğu'dan yola çıkan ve Batı'da dolanılgelen izleğin takipçileri olmuşlardır. Mangan, Batı epistemolojisi içinde "kendine bir yer bulamamıştır" (Birlik ve Arıkan, 2018, s. 129) ve büyük ihtimalle düşünsel olarak Batı'dan kaçan Mangan Doğu'dan aldığı malzemelerle kendisine düşsel bir dünya kurmuştur çünkü yine Birlik ve Arıkan'ın (2018) belirttiği üzere "kendi ülkesinde, Mangan baskın söyleme oldukça yabancı bir katmandan gelmekteydi ve eserleriyle de bu katmanın sesi olabilmekteydi" (s. 220). Bu çalışmada da görüldüğü gibi, böylesi bir ses, önce Lessing'den ve ondan sonra da Mangan'dan yankılanan bir ses olmakla birlikte içinde Doğulu bir Müslüman hükümdar olan Salâhaddin'in anlatısını içeren bir ezgi niteliğindedir.

Sonuç

Bu çalışmada önce Chaucer'ın ve daha birçok Batılı edebiyatçının Ortaçağ İslam dünyasından biçim ve biçem açısından etkilenmiş oldukları iddia edilmiş ve kısa bir alanyazın taraması neticesinde Avrupa Ortaçağına ait farklı eserlerde özellikle çerçeve anlatım tekniğinin kullanılmış olmasının Avrupa'nın İslam uygarlığından etkilenmiş olduğuna delil olarak kabul edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Chaucer'ın *Canterbury Hikayeleri* bir yana, Lessing'in de, Mangan'ın da, metinlerarası özelliklere ek olarak, dramatik olarak oyun içinde oyun olarak adlandırabileceğimiz bir çerçeve anlatım tekniğini kullandıkları görülmektedir. Çerçeve anlatım tekniğinin kullanılması, eserlerdeki karakterlerin Ortaçağ İslam dünyasından gelmelerine ek olarak, Ortaçağ İslâm dünyasının

edebi tekniklerinin Ortaçağ Avrupası'nda etkili olduğunu göstermesi açısından da önemlidir. Böylesi bir anlatım tekniğinin kullanımı rastlantı değildir kuşkusuz. Kısaca söylemek gerekirse hem Lessing ve hem de Mangan, Doğunun edebiyatına öykünerek eserlerini kaleme almışlardır. Böylesi bir biçimsel ve biçemsel tercih, kasıtlı olarak Avrupa'daki epistemolojik çıkmazlara bir karşı duruş olarak da algılanabilir elbette. Her iki yazar da kendi coğrafyalarının alışılmış biçem, tür ve yazım tekniklerinden saparak Ortaçağ İslâm edebiyatının konu ve tekniklerine sığınmışlardır.

Lessing ve Mangan eserlerini tarihsel gerçekliklerle örülü bir düzlemde kurgulamışlardır. Özellikle Lessing'in oyununda bahsi geçen Salâhaddîn'in Kahire'deki kervan hakkında bilgi alması gibi ayrıntılar Salâhaddîn'in 1180'li yıllarda Mısır sorunu ile yakından ilgilenmiş olduğunu da izleyici ve okuyucuya hissettirmekte ve bu yolla da Lessing'in İslâm medeniyeti ve tarihi ile yakından ilgilenmiş olduğunu gözler önüne sermektedir. Aynı şekilde Mangan'ın da, Avrupa'da dışlanan ve hor görülen Yahudileri Salâhaddîn'in barışçıl dünyasına yerleştirip adalet ve doğruluk zemininde İslâm ile buluşturması hem dönemindeki benzer sorunlara tepki duyduğunu ve hem de İslâm ile yakından ilgilenerek mezkûr medeniyeti kaynak olarak aldığını göstermesi açısından önemlidir.

Bu çalışmada imgesel olarak öncelenen yüzük örneğinde olduğu gibi, gelecekteki çalışmalarda da farklı medeniyetlere ait somut eserlerin muhteviyatının mukayeseli olarak incelenmeleri Avrupa edebiyatlarına etki etmiş bulunan Doğu'nun tarihsel gerçekliklerinin saptanması ve bu etkinin boyutlarının anlaşılması açısından önemli ve gereklidir. Ayrıca, Doğu ve Batı arasındaki kültürel etkileşimin salt tarihi kaynaklar, metinler ve edebi anlatılar üzerinden değil de somut kültürel miras üzerinden mukayeseli olarak incelenmesi bu etkileşimin derinliğini göstermesi açısından da yararlı olacaktır. Örneğin, Doğu ve Batı'da üretilmiş yüzük ve mücevher gibi takıların aralarındaki üslup, motif ve işleme tekniklerindeki benzerliklerin çalışılması anlatılar yoluyla soyut olarak aktarılmış imgelere dayanak teşkil eden somut mirasın da değerlendirilmesi ile daha da etkili ve derinlemesine bir tarihsel görünümü ortaya koyacaktır. Bu tarz mukayeseli araştırmalar benzer dönemlerde yüzük gibi aksesuarların farklı coğrafyalarda nasıl işlenmiş olduğunu göstererek araştırmacılara kültürel akışkanlıkta söz ve maddenin etkileşimine daha geniş bir perspektiften bakma şansı da verecektir.

Bu çalışma incelenen anlatılarda görüldüğü gibi, Ortaçağ Avrupası'nda aletler ve nesnelere işlevleri yerine yalnızca simgesel düzlemde yer alır çünkü bir "alet ancak bir azizin simgesel özelliği olarak ortaya çıkar" (Le Goff, 1999, s. 153). Mezkûr anlatılarda

da belirtildiği üzere yüzük Salâhaddîn'i ve onun getireceği barış ve huzuru simgesel olarak ortaya çıkarmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse, Ortaçağ İslam tarihinin Salâhaddîn karakteri, Avrupalının tahayyülünde, barış, huzur ve güvenin simgesel düzlemdeki temsilidir diyebiliriz. Newby'nin (1983) ifadesiyle Salâhaddîn, Hristiyan olmayan biri olmakla birlikte hayatı bir Hristiyan'da olması gereken bütün nitelikleri taşımaktadır. Dürüstlüğü, adaleti önceleyen hükümdarlığı ve zorluklara karşı gösterdiği mukavemeti ile Salâhaddîn Hristiyanlığın erdemlerine örnek teşkil etmektedir. Deyim yerindeyse dünya tarihinde ilk defa bir Müslüman, Salâhaddîn'in bedeninde Katolik Hristiyanlara örnek olur. Bu süreçte de aslında Salâhaddîn, simgesel olarak, bizzat Ortaçağ'da yaşamış olan Hristiyanlar tarafından bir aziz mertebesine yükseltilir ve hatta adalet dağıttığı için Hz. Süleyman'a benzetilir. Sonuç olarak Katolik Avrupa tarafından bir anlamda azizlik makamına yükseltilen Salâhaddîn, üç yüzük anlatılarında ve daha birçok Ortaçağ anlatısında yer alan yüzük misali, Doğu ve Batı'yı birbirine bağlayan bir imge olarak Hristiyanların dimağında gücü ve adaleti ile örnek insan olarak kabul edilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Adamo, C. (2009). One true ring or many?: Religious pluralism in Lessing's *Nathan the Wise*. *Philosophy and Literature*, 33(1), 139-149.
- Ağıl, N. (2018). *Canterbury hikâyeleri*. İstanbul: YKY.
- Arıkan, A., & Akgül, M., (2019). James Clarence Mangan'ın "Dul" başlıklı şiirinin tercümesi ve tarihsel gerçekliklerle mukayeseli olarak bir incelemesi. *BİLTEK: Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu*, Ankara.
- Arıkan, A., & Birlik, N. (2017). James Clarence Mangan'ın seçilmiş şiirlerinde Orta Doğu coğrafyasına ait imgeler. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 14(3), 7-23.
- Balyemez, H., & Arıkan, A. (2019). James Clarence Mangan'ın "Mısır" başlıklı şiirinin tercümesi ve tarihsel gerçeklik bağlamında bir incelemesi. *BİLTEK: Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu*, Ankara, 2019.
- Bejdeba. (1972). *Kelile ve Dimne*. İstanbul: Bedir Yayınevi.

- Birlik, N., & Arıkan, A. (2018). Batı'nın Osmanlı coğrafyasına bakışını tersine çeviren İrlandalı şair: James Clarence Mangan. *folklor/edebiyat*, 24(94), 197-210.
- Chaucer, G. (2018). *Canterbury hikayeleri* (Çev. Nazmi Ağıl). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cherry, J. (2001). Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance. *Renaissance Studies*, 15(2), 154-171.
- Chuto, J., Van de Kamp, P., Martin, A., & Shannon-Mangan, E. (2002). *The collected works of James Clarence Mangan, Prose: 1840-1882, Correspondence*. Dublin: Irish Academic Press.
- Curthoys, N. (2010). A diasporic reading of Nathan the Wise. *Comparative Literature Studies*, 47(1), 70-95.
- Dinçel, B. İ. (2006). Birey, özgür irade ve özgür düşünce kavramlarının Lessing'in oyunlarındaki yansımaları. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 8, 62-71.
- Doğan, M. (2020). Avrupa seyahat edebiyatı ve Osmanlı coğrafyasında bir seyyah: Charles Mac Farlane. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 21, 61-81.
- Erol, B. (1987). The wheel of fortune as reflected in the structure and content of Sir Gawain. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4(2), 233-245.
- Halaby, R. J. (1973). Arabic influences on Chaucer: Speculative essays on a study of a literary relationship. Yayınlanmamış doktora tezi, East Texas State University. Erişim Adresi: <https://dmc.tamuc.edu/digital/collection/p15778coll7/id/920/>
- Hazm, İ. (2018). *Güvercin gerdanlığı*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Heaney, S. (2000). *Beowulf: A new translation*. New York: W. W. Norton & Company.
- Hitti, P. K. (2011). *Siyasal ve kültürel İslam tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Jacobs, A. S. *Teaching of Jacob Newly Baptized (Doctrina Jacobi Nuper Baptizati)*. Erişim Adresi: <http://andrewjacobs.org/translations/doctrina.html>
- Le Goff, J. (1999). *Ortaçağ Batı uygarlığı*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Lessing, G. E. (1893). *Nathan the wise: A dramatic poem in five acts*. (Çev. Norwich'li William Taylor). Erişim Adresi: <https://www.gutenberg.org/files/3820/3820-h/3820-h.htm>
- Machaut, d. G. (tarih yok). *Guillaume de Machaut, The Boethian poems: Le Remede de Fortune*. Middle English Text Series. University of Rochester. Erişim Adresi: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/palmer-machaut-the-boethian-poems-remede>
- Mangan, J. C. (1904). *The prose writings of James Clarence Mangan (Centenary Edition)*. Dublin: O'Donoghue & CO. & M. H. Gill & SON.
- Mazaheri A. (1972). *Ortaçağda Müslümanların yaşayışları*. (Çev. Bahriye Üçok). İstanbul: Varlık.
- Newby, P. H. (1983). *Saladin in his time*. Londra: Faber & Faber.
- O'Donoghue, J. D. (1897). *The life and writings of James Clarence Mangan*. Dublin: M.H. Gill & Son.
- Primer, S. (1893). Lessing's religious development with special reference to his *Nathan the Wise*. *PMLA*, 8(3), 335-379. Erişim Adresi: <http://www.jstor.com/stable/456290>
- Robbins Library Digital Projects. (2019). Guillaume de Machaut, The Boethian Poems: Le Remede de Fortune. Erişim Adresi: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/palmer-machaut-the-boethian-poems-remede>

Ruud, J. (2006). *Encyclopedia of medieval literature*. New York: Facts on File.

Scholey, A. (2009). *Magical rings in Middle English romance: An interdisciplinary study in Medieval literature and material culture*. Yüksek Lisans Tezi, Birmingham Üniversitesi.

Shagrir, I. (1997). The parable of the Three Rings: a revision of its history. *Journal of Medieval History*, 23(2), 163-177. DOI: 10.1016/S0304-4181(97)00004-3

Sobernheim, M. (1979). Salâhaddin Eyyübî. *M.E.B. İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul, 103-110.

Taşkent, A. (2015). Orta çağ Batı kitap kültüründe Hz. Muhammed (SAV) imgesi. *Türkiye'de Tüm Yönleri ile Siyer Çalışmaları Sempozyumu Tebliğ Kitabı*, İstanbul , 2016, cilt: II, s. 175-187. Erişim Adresi: http://isamveri.org/pdfdrq/D254114/2016/2016_TASKENTA.pdf

TDV İslam Ansiklopedisi. *Felek*. Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/felek>

TDV İslam Ansiklopedisi. *Mühr-i Süleyman*. Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/muhr-i-suleyman>

TDV İslam Ansiklopedisi. *Süleyman*. Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman#1>

TDV İslam Ansiklopedisi. *Yüzük*. Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/yuzuk#2-fikih>



“The Greatest Empresse of the East”: Hurrem Sultan in English Restoration Drama

Işıl ŞAHİN GÜLTER¹ 



¹PhD, Firat University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Western Languages and Literatures, Elazığ, Turkey

ORCID: I.Ş.G. 0000-0002-2313-0997

Corresponding author:

Işıl ŞAHİN GÜLTER,
Firat University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Western Languages and Literatures, Elazığ, Turkey
E-mail: igulter@firat.edu.tr

Submitted: 30.06.2020

Revision Requested: 29.09.2020

Last Revision Received: 09.10.2020

Accepted: 01.12.2020

Citation: Sahin Gulter, I. (2021). “The greatest empress of the east”: Hurrem Sultan in english restoration drama. *Litera*, 31(1), 203-227.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0093>

ABSTRACT

The interest in Ottoman court, history, and *harem* was on the rise in the aftermath of the Restoration of English monarchy. The Ottoman harem, especially, provided a fertile ground for the English playwrights. Thus, this study aims to analyze the representation of Hurrem Sultan who is regarded as one of the most prominent Sultanate women in Ottoman history in William Davenant's *The Siege of Rhodes* (1663), Roger Boyle's *The Tragedy of Mustapha* (1668), and Elkanah Settle's *Ibrahim, the Illustrious Bassa* (1676). In those plays which deal with Sultan Suleyman's reign, English playwrights rewrite the siege of Rhodes, the death of Sehzade Mustapha, and the relationship between Sultan Suleyman and Ibrahim Pasha in a new dramatical context with a special emphasis on powerful Hurrem Sultan image. By taking a critical look at the representations of Eastern women in Orientalist discourse, this article covers arguments ranging from the Western representations of the harem to Ottoman women sovereignty in the sixteenth century. The common ground which the selected plays share is that there appears a powerful woman of Sultanate image as this study intends to explore. In this context, the present study indicates that the representation of Hurrem Sultan in selected Restoration period plays which depict her both as a powerful Eastern Empress and as an important political actor challenges the particular image of passive, sexually permissive and decadent Eastern woman embedded in other Western representations of the harem.

Keywords: English restoration drama, harem, Hurrem Sultan, orientalism, Ottoman Sultanate women



Introduction*

The encounter between the West and the East has provided a source of 'knowledge' and many themes on the Islamic world since the medieval past. This encounter has constructed binaries between Western Self and Muslim Other and structured the East as an indispensable part of European identity formation. That is, as noted by Edward Said, "European culture gained its strength and identity by setting itself off against the [East] as a sort of surrogate and even underground self," (1978, p. 3) thus, the East functions as the West's "contrasting image, idea, personality, experience" (p. 2). By taking a critical look at the position of the East, it should be noted that the Orientalists divide the world ontologically into two groups, the West and the East, without appreciating the cultural differences and historical specificities inherent in the East. According to this simple division, the East is fundamentally constructed as the opposite of the West. In the following quotation, Macfie demonstrates how the Orientalists represent the West and the East with an essentializing and homogenizing move in a clear-cut West-East division,

Europe (the West, the "self") is seen as being essentially rational, developed, humane, superior, authentic, active, creative, and masculine, while the Orient (the East, the "other") (a sort of surrogate, underground version of the West or the "self") is seen as being irrational, aberrant, backward, crude, despotic, inferior, inauthentic, passive, feminine, and sexually corrupt. (2002, p. 8)

It can be inferred that such a negative depiction is designed to construct the East "by nature mysterious, menacing, irrational, demonic, and sexually corrupt" in contrast to the West (Macfie, 2002, p. 87). In that sense, as mentioned above, Western attempts that identified the East with fixed and unchangeable characteristics have constructed a source of 'knowledge' and many themes on the East since medieval times. Among those themes through which the West identified the East, two of them appear most strikingly. As Kabbani points out, "the first is the insistent claim that the East was a place of lascivious sensuality, and the second that it was a realm characterized by inherent violence" (1986, p. 6). It is, therefore, not surprising that, the imagery of 'mysterious' and 'sexually corrupt' East mostly found expression in Western representations of Eastern women and harem. To put it differently, the sexualized image of Eastern women was reflected in terms of the European obsession with the harem which was regarded as

* Unless otherwise indicated in the notes, the translations from Turkish language sources are by the author.

the ultimate site of sexual perversion (Madar, 2011, p. 2). The harem became “the definitive topos of the Muslim woman and indeed of the entire world of Islam” (Kahf, 1999, p. 98) and by the eighteenth century “it becomes the proper space of the Muslim woman in Western literary representation” (p. 6). Until the twentieth century, the image of secluded and polygamous Eastern women was based on the layers of Western myth, rumor, and stereotype of a longstanding fascination. Thus, “the harem as a sexualised realm of deviancy, cruelty, and excess” stimulated Orientalist discourse that inevitably defined the condition of Eastern women in relation to the harem (Lewis, 2004, p. 96).

From the earliest encounters between the West and the East till the present, as mentioned by Melman, “the harem as the locus of an exotic and abnormal sexuality fascinated Westerners” (1992, pp. 59-60). The descriptions of harem typically focus on repetitive themes including “the lassitude and indolence of the women, opulence, and luxury, the sexually charged atmosphere of the harem, the lustful yet cruel sultan, and sexual perversion” (Madar, 2011, p. 2). Therefore, the harem and its connotations helped the Europeans to elaborate a myth of oriental/sensual despotism associated with the East by locating its essence in the sultan’s harem. In the same way, representations of the Eastern women have all intended to convey a particular image of them as passive, incapable of asserting their identity, always waiting for the Westerners to represent them. As Said further elaborates on this point referring to Flaubert’s encounter with an Egyptian courtesan, he claims that “[the Egyptian courtesan] never spoke of herself; she never represented her emotions, presence, or history. [Flaubert] spoke for and represented her” (1978, p. 6). Thus, as a wealthy Western man, Flaubert not only exerted physical domination on an Oriental woman but also hegemonic power that enabled him to produce an influential model of Eastern woman. In this schema, the point of departure in this study is the representation of Eastern women in Orientalist discourse asserting that representation of Eastern women in some heroic plays of English Restoration drama challenges this monolithic discourse of passive, sexually permissive and decadent Eastern women image. Rather, the Eastern women were significant “political actors” who exerted an extraordinary influence on dynastic issues and international diplomacy (Andrea, 2008, p. 17).

The Muslim sensuality has been the most prevalent theme in Western myths which constructed the concept of the harem. It is, therefore, no coincidence that the sixteenth and seventeenth-century Ottoman sultans and their court provided a fertile ground for the production of texts and images treating this theme (Peirce, 1993, p. 3). The

harem "is by definition a sanctuary or a sacred precinct [...] to which general access is forbidden," and it is also "a term of respect, redolent of religious purity and honor, and evocative of the requisite obeisance" (pp. 4-5). The harem also means a secluded and sacred space that derives from the word *haram* (Baran, 2012, p. 170). It should be acknowledged that, for the Ottomans, the meaning of harem refers to the most sacred and exalted places even to Mekka and Medina (Croutier, 2009, p. 19). The harem emerged as a place of power relations where the royal mothers had a great claim to authority during the long reign of Sultan Suleyman (r. 1520-1566). In other words, during Sultan Suleyman's reign a *haseki*, the Sultan's favorite, played an active role in state affairs. Thus, Sultanate women, Suleyman's mother Hafsa Sultan and legal wife Hurrem Sultan exerted an extraordinary influence on Ottoman politics for the first time (Öztuna, 1970, p. 4). In this regard, Sultan Suleyman's reign was also known for Hurrem Sultan's quick rise to a position of great prestige and influence in the harem. Hurrem Sultan rose from a captive girl to the queen mother in the Ottoman hierarchy soon after she entered the *imperial harem*. Then, she achieved the status of *haseki* following the birth of her eldest son Mehmed, subsequently begetting three more sons and a daughter (Andrea, 2008, p. 16; Yermolenko, 2010, p. 1). Hence, "one-mother-one-son" rule was violated in Ottoman history that profoundly disturbed contemporary Ottomans (Andrea, 2008, p. 16). Furthermore, Sultan Suleyman's legal marriage with a concubine was a radical break with the earlier tradition in Ottoman history guaranteeing the Sultan's persistent attachment to one woman which attributes Hurrem a unique status (Akgündüz, 2002, p. 318). Unable to comprehend these radical changes, the contemporary Ottomans blamed Hurrem for bewitching the Sultan. Thus, they called her "Ziadi," which means witch and defined her "as a practiser of witchcraft" (Peirce, 1993, p. 63; Busbeq, 1881, p. 114). In his seminal study, Richard Knolles also defines Hurrem Sultan as "the greatest empress of the East"; however, he blames her for "hateful thoughts" that caused familicide in the dynasty (1603, p. 759).

Notwithstanding the implications regarding Hurrem Sultan's influence on the Ottoman central government, there is one point that is hard to deny. As mentioned above, it should be acknowledged that she was never simply "seductress and schemer"; rather she was an important "political actor" who extended her influence beyond internal dynastic issues to international diplomacy (Andrea, 2008, p. 17). As Yermolenko argues, "various theories and interpretations have been offered throughout the ages to account for her long-term grip over Suleiman" changing from her beauty to her witty and quick mind or political genius (1995, p. 231). Nevertheless, she was ranked among

the most influential imperial women of Ottoman history. Hürrem Sultan's influence on internal and international politics, her fondness for fine arts and charity, and her esteemed and prestigious identity in the eye of Eastern and Western states can not be ignored (Sakaoğlu, 2008, p. 32). According to İnbaşı, Hürrem Sultan played a vital role in terms of constructing peaceful relations between Ottoman-Poland in the sixteenth century (2004, p. 27). Hürrem Sultan wrote letters to King Sigismund, which affected Sultan's positive foreign policy towards Poland and contributed to the peaceful relations between the two countries (Latka, 1991, p. 14). Moreover, Hürrem Sultan and her daughter Mihrimah Sultan wrote letters to Polish King Sigismund II to congratulate his kingship when he was coronated following his father's death (Uçtum, 1980, p. 697). In this regard, it is noteworthy that Haseki Sultan Hürrem established diplomatic relations with the king of a foreign country and tried to contribute to the politics of the state and to strengthen the state in a period in which Ottoman Empire was very powerful. Thus, it is important to note that Hürrem Sultan exerted influence on dynastic politics of primary significance and international diplomacy as Safiye Sultan did a century later. To put it more accurately, as Queen Elizabeth was involved in "negotiation, compromise, ingenuity, diplomacy, bargaining, and ingratiating ambassadors", those powerful Eastern women were engaged with international allies deconstructing the stereotypical harem images well rooted in Western representations (Kahf, 1999, p. 57). Especially during the Queen's reign, the diplomatic relations between the Ottomans and the English flourished in which the correspondence between Queen Elizabeth and Safiye Sultan played a vital role (Barton & Pears, 1893, p. 465). In that sense, as an intermediary agent between the Queen and the Sultan, Safiye Sultan assumed an important role in international diplomacy. In other words, as mentioned above, those women of the Sultanate acted as the Sultan's voice in diplomatic correspondence and as "political actors" who extended their activities to international diplomacy exchanging gifts and letters with political allies (Andrea, 2008, p. 17).

In this context, the representation of Hürrem Sultan as a powerful woman of Sultanate is reflected in William Davenant's *The Siege of Rhodes* (1663), Roger Boyle's *The Tragedy of Mustapha* (1668), and Elkanah Settle's *Ibrahim, the Illustrious Bassa* (1676). Thus, it is possible to assert that the representation of Hürrem Sultan in those non-canonical male-authored seventeenth-century English plays deconstructs particular images of passive, sexually permissive, and decadent Eastern women image. In this regard, recent scholarly reevaluation of Eastern women provides a framework that challenges West's historical domination of the East and the particular Western discourse on Eastern

women (Peirce, 1993; Matar, 1996; Kahf, 1999; Andrea, 2008; Yermolenko, 2010). The recent evaluations, hence, turn the attention to the women of the Sultanate who exerted an extraordinary influence on the central Ottoman government and international diplomacy especially in the sixteenth century (Peirce, 1993, p. vii). Paying more general attention to the Western literary representations of Muslim women from medieval times to the period of Romanticism, it should be noted that the image of the Muslim woman in Western culture has been an evolving phenomenon (Kahf, 1999, p. 4). In her book *Women and Islam in Early Modern English Literature* (2008), Bernadette Andrea explores the Ottoman women's sovereignty within a special reference to "the age of the Queen Mother," dominated by Nurbanu, Safiye, Hürrem, Kösem, and Turhan (2008, p. 14). More specifically, in her *Roxolana in European Literature, History and Culture* (2010), Galina I. Yermolenko attempts to account for Hurrem Sultan's political influence on Ottoman politics and her appeal across the world. In this sense, it is obvious that the recent scholarly reevaluation throws light on the image of the powerful Muslim woman in Western discourse and argues that "[the Muslim woman] is rather presented as a powerful Eastern empress who with prideful attitude and boasting language complements her male counterpart" (Öktem, 2013, p. 31). In the light of those arguments, a deeper reading of those plays will illuminate how Hurrem Sultan is represented as a powerful Eastern empress who challenges the sexually permissive and decadent Eastern woman image as identified in Western discourse.

The Image of Hurrem Sultan in William Davenant's *The Siege of Rhodes* (1663)

The English interest in Ottoman history was on the rise following the Restoration of monarchy in England. Between 1660 and 1714 at least 40 plays set in Asia or Levant appeared on the London stage (Orr, 2001, p. 61). When the curtain was raised on the first legitimate English stage following the Restoration of monarchy in 1660, William Davenant's *The Siege of Rhodes* managed to dazzle Restoration audience through the display of Ottoman court, Sultan Suleyman's harem and a parade of Eastern costumes (Gülter, 2019, p. 1). The English audience had already been familiar with Hurrem Sultan, known as Roxolana, Roxelana, Rossa, or Rosa Solimana in the Western world, as she was previously introduced by Fulke Greville in *The Tragedy of Mustapha* (1594). William Davenant deals with Sultan Suleyman's reign and his sources for this play include Knolles's *The Generalle Historie of the Turkes* and Thomas Artus's *Continuation de l'histoires des Turcs* (1612) as well as various French plays (Thaler, 1924, p. 624). In

The Siege of Rhodes, Davenant's characters including Sultan Suleyman, Roxolana, Mustapha, Pirrhus, Haly and Rustan are the names in Turkish history. Phillippus Villerius Lilidama, Grand Master of the city, and Alphonso, captain of a Rhodian galley, could be found in the history of the period. However, the historical prototype of lanthe alone of all Davenant's leading characters is unhistorical and could not be found in the history of this period (Campbell, 1898, p. 178). Davenant's incorporation of lanthe character into the play aims to reinforce cultural differences between the Ottomans and the English evoking Roxolana's sexual jealousy which is indexed to her being an Eastern sultana and Islamic faith (Yermolenko, 2010, p. 36). In other words, in his attempt to juxtapose Roxolana's excessive passions of jealousy and sensual love with lanthe's pure love, Davenant aims to legitimate "Englishness against otherness, Christian against [non-Christian]," or "European against non-European" (Wiseman, 1998, p. 139). However, it is Roxolana herself who is of interest in this analysis, which explores Davenant's construction of this strong-willed Sultana in the play. Standing as she does at the intersection of state and court politics in the play, Roxolana offers not only an opportunity to explore the image of the powerful woman of Sultanate but also to deconstruct particular Western images of Eastern women whose essence is located in Sultan's harem.

During Sultan Suleyman's reign, the accession to the mechanisms of power in the imperial harem has been recorded as one of the most dramatic political developments, since Hurrem Sultan enjoyed an extraordinary degree of political power and public prominence. Accordingly, in her first appearance in the play, Roxolana is introduced amid of a conversation with the Ottoman statesmen Pirrhus and Rustan Viziers. In this scene, Roxolana affirms her jealousy of lanthe stating that "Yet jealousie does spring from too much love;/ if mine be guilty of excess,/ I dare pronounce it shall grow less" (1 *The Siege of Rhodes* III.iii.12–14). In the following line, Pirrhus states that: "You boldly threaten more than we dare hear" (1 *SOR* III.iii.15). Having been informed about lanthe's presence at the Sultan's court as a war prisoner, Roxolana's anger grows and she says that: "Lead to the sultan's tent! Pirrhus, away! / For I dare hear what he himself dares say" (1 *SOR* III.iii.27–28). It is possible to illustrate the quotation as a reflection of Roxolana's excessive passions of jealousy and her influence over the Ottoman statesmen. To put it differently, Roxolana is introduced in the midst of managing state affairs, as Viziers solicit her favor. As lanthe's conduction before the Sultan after she is taken prisoner during the siege of Rhodes really disturbs Roxolana, she cannot hide her jealousy and utters that:

Let Solyman forget his way to glory
increase in conquest and grow less in story.
That honor which in vain
his valour shrinks to gain,
when from the Rhodians he lanthe takes,
is lost in losing me whom he forsakes. (1 *SOR* IV.iii.24-29)

Davenant's dramatization of Roxolana in the first part of the play displays the fact that Roxolana is not a passive, sexually permissive, and decadent Eastern woman; rather she is an effective actor who exerts influence on Ottoman central government even on the Sultan. In this sense, it is possible to assert that Davenant refers to Hurrem Sultan's extraordinary degree of political influence. In other words, Davenant aims to display Hurrem Sultan's engagement with the matters of government and sovereignty as Suleyman concludes the first part of the play stating "My war with Rhodes will never have success, /till I at home, Roxana, make my peace" (1 *SOR* V.iv.19-20). With regard to Suleyman's conclusion, it is not possible to place Roxolana on the basis of those arguments as the subordinate group in the imperial realm. It is to a great extent an expansion of Roxolana's influence. In the first part of the play, lanthe is presented to the audience as a brave Christian wife who sold her jewels, crossed oceans to join her husband Alphonso and fought in defense of Rhodes. However, Roxolana is introduced in the midst of managing state affairs, as she threatens the Viziers to obey her commands as mentioned above.

The second part of *The Siege of Rhodes* deepens the contrast between the two women, as argued by Orr: "lanthe is cast as a figure of gentle modesty and Roxolana as an ambitious virago" (2001, p. 70). However, it may be noted that Davenant shifts attention from Roxolana's jealousy to her political power as he exemplifies in her welcoming ambassadors and their gifts in the second part. Thus, the construction of a strong-willed Sultan in this part displays Roxolana as an influential political figure who extends her authority to international diplomacy. The audience witnesses Roxolana's political power as observed as follows:

Roxolana: Th'ambassadors of Persia, are they come?
Haly: They seek your favor and attend their doom.
Roxolana: The vizier bashaw, did you bid him wait?
Haly: Sultana, he does here expect his fate.

...

Mustapha: Th'Egyptian presents which you pleas'd t'assign
as a reward to th'eunuch Salladine,
are part of those allotments Haly had.

...

Pirrhus: Th'Armenian cities have their tribute paid,
and all Georgian Pricences sue for ay'd.

Roxolana: Those cities, Mustapha, deserve our care.
Pirrhus, send succours to the Georgian war.

Mustapha: Th'embassador which did the jewels bring
from the Hungarian Queen, does the audience crave. (2 *SOR*
II. iii. 1-22)

It is obvious that as a woman of Sultanate, Roxolana is presented amid handling international affairs including welcoming ambassadors and their gifts. As quoted above, she welcomes Persian ambassadors, assigns Egyptian presents, controls tribute payment, and orders the Viziers. In that sense, it should be acknowledged that Roxolana acts not only as of the Sultan's sexual partner in his harem; rather she is presented as an influential Eastern empress who exerts influence on the Ottoman central government dealing with international diplomacy in the absence of the Sultan. Thus, she acts as the Sultan's voice in diplomatic correspondence (Andrea, 2008, p. 17). In the following lines, Roxolana is proud of her international influence over the Europeans and contrasts herself with European queens: "But they shall find, I'm no European queen, / who in a throne does sit but to be seen;/ and lives in peace with such state-thieves as these/ who robb us of our business for our ease" (2 *SOR* II. iii. 49-50). In this regard, it should be noted that Davenant's dramatization of Roxolana both deconstructs West's historical domination upon the East and the Western discourse on the Eastern women as far as the image of Roxolana is concerned. In the play, Davenant gives Hurrem Sultan an inflated sense of her own authority and an intense craving for power as it may be observed in her boasting language and prideful attitudes:

These are court-monsters, corm'rants of the crown:

[...]

then sawcily believe, we monarchs wives were made but to dress't for a
continu'd feast,

to hear soft sounds, and play away our lives.
[...]
They with bold pencils, by the changing shape
of our frail beauty, [...] judge our hearts as loose, and soft, and slight
as our summer vests of silk;
our brains, like to our feathers light;
our blood, as sweet as is our milk... (2 *SOR* II. iii. 31-46)

As the above quotation indicates, Roxolana's boasting language and prideful attitudes challenge the subordinate role of Eastern women, widely accepted as one of the hallmarks of traditional Islamic society. Roxolana concludes this part asserting that "But they shall find, I'm no European queen,/ who in a throne does sit but to be seen" (2 *SOR* II. iii. 49-50). Roxolana, thus, projects an image of authority and power to an audience both European and Ottoman proclaiming her own authority. It is, therefore, no coincidence that the reign of Sultan Suleyman inspired many English playwrights who dramatized the issues of monarchy, family, and power relations in their plays.

In the course of the play, the Rhodians are reduced to great distress during the Turkish siege of Rhodes. Thus, they beg lanthe for help who goes in person without any protection to Sultan Suleyman's court to sue mercy as Villerius states: "The people find that they have no defence/ but in [lanthe's] beauty and [her] eloquence" (2 *SOR* I.i. 227- 8). That is, the Rhodian Council concedes that in the face of Ottoman military attacks, the European Christians should seek ways of a treaty with the help of lanthe. lanthe's presence in the Sultan's court would bring amnesty for the Rhodians as Mustapha informs the Rhodians. Villerius states that:

But does request us to consent
that fair lanthe may get longer stay
in pow'rfull Roxolana's tent;
and that request we understand as a command
which, though we would not grant, we must obey. (2 *SOR* IV.i. 37-42)

In his statements, Villerius affirms both Ottoman power and "pow'rfull Roxolana's" influence on international diplomacy to which they should obey as a command. Roxolana hosts lanthe in her chamber and promises to spare lanthe and her husband Alphonso's life: "Are Christian wives so true, and wondrous kind?/ lanthe, you can never

change my mind,/ for I did ever mean to keep my vow,/ which I renew, and seal it faster now" (2 *SOR* V.vi. 87-90). Roxolana affirms her oath of sparing lanthe and Alphonso's life referring to her influence on international diplomacy as a powerful Eastern empress and an influential woman of the Sultanate. In the light of Davenant's construction of the image of Roxolana in *The Siege of Rhodes*, it should be noted that Roxolana is presented as a powerful Eastern empress whose interests are mostly in the Ottoman court rather than in the harem. Thus, Davenant's dramatization of Roxolana with an inflated sense of authority and an intense craving for power deconstructs Western discourse on the Eastern women as far as the sixteenth century Ottoman harem is concerned. To put it simply, standing as she does at the intersection of state and court politics in the play, the image of Roxolana in *The Siege of Rhodes* deconstructs particular Western images of Eastern women that depicted them as passive, sexually permissive and decadent. Therefore, Davenant's play, dealing with the sixteenth-century reign of Sultan Suleyman, presents Roxolana as an influential Eastern empress whose autonomy and demeanor challenge Orientalist discourse and Western representations of the harem as far as the sixteenth-century Ottoman woman sovereignty is concerned.

The Image of Hurrem Sultan in Roger Boyle's *The Tragedy of Mustapha* (1668)

As the Ottoman court and history have appealed to Western imagination since its foundation, Ottoman historical stories widely attracted European attention. In those historical stories, the Europeans tend to demonize Eastern rulers to assure their own superiority. In other words, the Europeans use the Eastern ruler as a "model for admiration and imitation, shaming or schooling the [European] supremacy" (Burton, 2000, p. 129). The story of Sultan Suleyman's eldest son Sehzade Mustapha's death in 1553 became one of the most interesting and appealing stories about the Ottomans for both historians and playwrights. This story infiltrated into Europe through different sources including official reports and records, personal letters of the diplomats and ambassadors, and travel accounts. After two years, in 1555, Nicolas à Moffan's Latin text, entitled *Soltani Solymani Turcorum Imperatoris horrendum facinus, scelerato in proprium filium, natu maximum, Soltanum Mustapham, parricidio, anno domini 1553 patratum*, appeared and set off the echoes of Mustapha's death in Europe. When Ogier Ghiselin de Busbecq's *The Turkish Letters* were published in 1581, the story of Mustapha had long been circulating in Europe in Latin. Both Moffan's and Busbecq's accounts of Suleyman and Mustapha served stereotypical representations of so-called cruel Ottoman practices

that attracted much more attention in Europe (Erkoç, 2008, p. 2). In his *Turkish Letters*, Busbecq remarks that "the calumnies of Roostem [Rustem Pasha] and the spells of Roxolana [Hurrem Sultan], who was in ill repute as a practiser of witchcraft" caused Suleyman's estrangement from Mustapha and his decision to get rid of him (1881, p. 114). In other words, the story of the execution of a son by a tyrant Turkish sultan appealed to the European audience's taste. Yermolenko further contends that,

The interest in the Mustapha story reflected the West's fear of and fascination with the Ottoman Empire, feeding into the stereotypical images of the "cruel Turk" and the "lascivious Turk" that Europe conjured up in response to the Ottoman practices of fratricide (the custom of executing all the brothers and half-brothers of a new sultan to prevent feuds between them) and polygamy. Suleiman's violent act against his own son and his excessive love for Roxolana gave the western world an opportunity to moralize on the tyrannical nature of the Ottoman system. (2010, p. 27)

According to Yermolenko, the execution of Mustapha attracted European attention and deepened Western fear of the Ottoman imperial practices. As a result of this intense interest in Mustapha's story, after Moffan and Busbecq's publications, that the Ottoman story was revised, translated, and edited many times to be published in various collections about the Turks (Gülter, 2019, p.107). In his *Generalle Historie*, Knolles provides an account of the year 1553 in which Mustapha was executed. He begins his account of the year by stating that,

The same yeare Solyman seduced by Roxolana (sometime his faire concubine, but then his imperious wife) and Rustan Bassa his sonne in law, most unnaturally murdered his eldest sonne Mustapha, the mirrour of the Othoman familie: Which tragicall fact, the like whereof both for the treacherous contriving and inhuman execution hath seldome times beene heard of, I have thought good here in due time to set downe, in such sort as it is by most credible writers of that time reported. (1603, p. 757)

Knolles's depiction of Suleyman-Mustapha story, influenced by anonymous Cambridge play *Solymannidae* (1581) and Fulke Greville's *The Tragedy of Mustapha* (1594), provides an account for Roger Boyle's *The Tragedy of Mustapha, the Son of Solyman the Magnificent* (1668). Boyle's *Mustapha* apparently drew on Knolles's *Generalle Historie of the Turkes*

and Madeleine de Scudéry's *Ibrahim, or the Illustrious Bassa* (Clark, 1937, p. 226; Hayden, 2010, p. 75). However, Boyle's incorporation of an elaborate subplot involving the beautiful widowed Christian Queen of Buda and Roxolana's journey with the Sultan setting up her own pavilion in the camp markedly departs from Knolles's interpretation of the Suleyman-Mustapha story (Hayden, 2010, p. 81). In his account, Knolles depicts Roxolana as a "wicked woman laboured cunningly by little and little to breed in Solymans head no small suspicion of Mustapha" (1603, p. 760). According to Knolles, manipulative Roxolana first persuaded the Sultan to break with custom in marrying her and then schemed with Vizier Rustem Pasha to displace popular Mustapha from the throne (Orr, 2001, p. 73). Thus, it can be inferred that, as recorded by Moffan, Busbecq, and Knolles then dramatized by many English playwrights, the Suleyman-Mustafa story was popular in Western literature. The death of Sehzade Mustapha was also recorded by the contemporary Ottoman chroniclers and numerous mourning poems were dedicated to Mustapha's death on the Ottoman side. According to the contemporary Ottomans, Mustapha was well-educated, moral, brave, generous and a highly skilled soldier, thus the beloved son of Sultan Suleyman was respected and admired by other statesmen and the janissaries (Peçevi, 1999, p. 300). As Mustafa and the other sehzades got older, Hürrem Sultan's plot against Mustapha in favor of her son Mehmed started to be felt gradually, since the custom was that "the eldest prince was unquestionably put in an advantageous position" in Ottoman dynasty (İnalçık, 1993, p. 54). Hürrem Sultan plotted against Mustapha to eliminate him from succession to the throne in favor of her own beloved son Bayazid (Hasircioğlu, 1956, p. 18). In order to achieve her aim, she conspired with Vizier Rustem Pasha who intended to win Hürrem Sultan's approval (Gökbilgin, 1966, p. 20). They spread rumors of Mustapha's attempts to succeed to the throne with the help of Anatolian sipahis, Turkomans, and bandits. In doing so, they succeeded in convincing the Sultan to murder his son Mustapha (Shaw, 1994, pp. 160-161). However, it is important to note that, Turkish historians agree that Suleyman's father Yavuz Sultan Selim's revolt against his father Sultan Bayazid II in order to succeed to the throne played a vital role in his decision to murder Mustapha in addition to Hürrem Sultan and Rustem Pasha's conspiracy. In the aftermath of Mustapha's death, Mustapha's mother Mahidevran Sultan was exiled to Bursa (Tektaş, 2004, p. 121). Thus, it may be concluded that Hürrem Sultan eliminated all potential dangers with her systematic intrigues.

Nevertheless, it is Roxolana herself who is of interest in this analysis that explores Boyle's dramatization of her as a powerful woman of Ottoman Sultanate similar to Davenant's dramatization of her in *The Siege of Rhodes*. Dealing with the state and court

politics in Boyle's *Mustapha*, Roxolana offers an opportunity to explore the image of powerful Eastern empress in the context of Ottoman woman sovereignty in the sixteenth century. In other words, Hurrem Sultan whose role and participation in the matters of government and sovereignty played a significant role in Suleyman's execution decision, was condemned for Mustapha's death and defined as "seductress and schemer" both in European and Ottoman sources. Therefore, it should be acknowledged that Roxolana who wielded a very high degree of influence over state politics, appears as a very significant figure in *Mustapha*. Accordingly, the play opens with a display of Ottoman military might in Buda and the Christian mourn for the death of Hungarian King. Queen Isabella laments the situation of her infant boy who is intended to be put to death by Sultan Suleyman. However, the Queen decides to send the infant king to Roxolana, having been advised by her Cardinal: "Send the Crown-Jewels, and the Infant King/ To Roxolana as an Offering;/ ... In gaining her you make the Sultan sure" (*Tragedy of Mustapha* I.117-123). It can be inferred that Boyle's depiction reinforces Roxolana's image as a powerful Eastern empress who exerts influence on international affairs of primary significance and even on the Sultan. Roxolana's control over the Sultan is related to her "boundless passion, whether in her ambition for political or sexual absolute power" (Ballaster, 2005, p. 64) and mostly associated with "witchcraft" (Busbecq, 1881, p. 114). In other words, as a strong-willed Sultana, she maintains her influence over the Sultan owing to her ability to continually inflame his ardor (Hayden, 2010, p. 75). However, the point that needs to be reinforced is that Roxolana's influence exceeds the confines of the harem and extends to international politics. Aware of her influence over the Sultan, the Queen decides to send her son to Roxolana so as to save his life:

Bring me, Cleaora, my unhappy Son,
And with him all the Jewels of the Crown,
You ... Embassy shall go
To Roxolana's Tent, and let her know
How much the common voice of Fame I trust,
Which renders her compassionate and just. (*TOM* I.153-8)

Roxolana welcomes the Embassy who brings the infant king and jewels stating that "What I resolve, I change not through mistake,/ Leave your King, but bear your Presents back" (*TOM* I.260-1). In the following lines, as conceived, although Ottoman divan concedes "the Royal Infant's Doom" as announced by Rustan (*TOM* I.276), Roxolana reacts to divan's decision introducing herself to the audience as "the Partner of supreme Authority":

I'll not dissemble as you Viziers do.
 A Vizier's power is but subordinate,
 He's but the chief Dissembler of the State,
 And oft for publick Interest lies, but I,
 The Partner of supreme Authority,
 Do ever mean the utmost that I say. (*TOM* I.347-352)

It can be inferred that Roxolana regards herself as powerful as the Sultan asserting her control over internal dynastic politics of primary significance and international diplomacy. To put it differently, Roxolana reigned supreme not only in Suleyman's heart, but also in his court. Thus, she asserts that her autonomy and demeanor cannot be questioned even by the divan or the Viziers. In this context, Boyle's dramatization of Roxolana in the midst of managing state affairs, ordering the viziers, and boasting of herself as "the Partner of supreme Authority" may be related to her inflated sense of authority and intense craving for power. In other words, Boyle's dramatization of Roxolana as a powerful woman of Sultanate whose interests are mostly in the court rather than in the harem may be indexed to her desire of power and authority. Roxolana, as argued by Hayden, is deeply involved in Ottoman politics and she designates herself as the Sultan's complementary, claiming to have the power to invoke the death sentence for the Sultan's Viziers (Hayden, 2010, p. 77). When Vizier Rustan announces the infant king's death order, Roxolana does not turn the child over to Rustan addressing the Sultan that: "I thought in gaining you, I gain'd the Field,/ And therefore would not to your Subjects yield" (*TOM* I.393-4). Thus, it should be noted that Roxolana represents victory over the Sultan and the Viziers. To put it differently, she has the ultimate word of authority, not only above all the subjects including the Viziers but above the Sultan himself which is also confirmed by the Sultan himself: "You, Roxolana, are the conqueror" (*TOM* I.465). As far as Boyle's subplot is concerned in which Roxolana is victorious and has the ultimate word of authority, it should be acknowledged that the image of Roxolana is far away from being a passive, sexually permissive and decadent Eastern woman whose essence is located in sultan's harem. Rather, she is a powerful Eastern empress who asserts her identity through her autonomy, boasting language, and prideful attitude.

The main plot of the play revolves around Roxolana and Vizier Rustan's plot that aims to remove Mustapha from the succession and to guarantee Hurrem's son Zanger's rule after the reign of Suleyman. Having observed Roxolana's power and authority,

Vizier Rustan aims to win the approval of Roxolana by collaborating with her in the plot against Mustapha. In this part, Roxolana maintains to assert her authority stating that "The Sultan's love gives me a power so high/ That I to this could give a remedy" (TOM IV.125-126). Roxolana warns the Viziers, Rustan and Pyrrhus, about their vow: "You vow'd (Striving my Favour to regain)/ That Zanger after Solyman should reign,/ And, that I might no mark of horror bear,/ You said I still against it should appear" (TOM IV.580-3). She also threatens the Viziers assuring the men of her power: "You with your Blood must for your Mischiefs pay;/ But a few Tears will wash my Guilt away" (TOM IV.614-15). Roxolana's prideful attitude and boastful utterances prove her influence on the state affairs of primary significance including succession to the throne. Roxolana, sure of her power and authority over the statesmen, conspires with the Viziers and convinces the Sultan in that Mustapha would attempt to dethrone his father to succeed him. Having been convinced of Mustapha's disloyalty, the Sultan decrees Mustapha's death at the beginning of the fifth act: "I Will not stay to see him in my Throne:/ I yet can reach him and will take him down, / Rustan has now my orders: he shall die" (TOM V.1-3). As a result of the conspiracy against him, Mustapha is executed by the Sultan's order. However, after his son's execution, Suleyman learns from Zanger of the plot that raged against his son. Although Zanger does not implicate Roxolana, the Sultan is aware of her conspiracy with the Viziers as he states "For they, without her int'rest in the deed, / [Rustan and Pyrrhus] Durst not at last have urg'd me to proceed" (TOM V. 417-8). The Sultan alone sits in judgment and demands Roxolana to "Make haste! Write full your ambition down/ In changing the succession of my Crown" (TOM V.697-8). Although Roxolana never acknowledges her involvement in the plot and accuses the Viziers who have already been executed, the Sultan proclaims her banishment and sends her forth out of his sight forever at the end of the play. To conclude this part, standing as she does at the center of the state and court politics in the play, the image of Roxolana in Boyle's *The Tragedy of Mustapha* offers an opportunity to explore the image of powerful Eastern empress who manages the politics of central government and international diplomacy. Moreover, Boyle's construction of Roxolana deconstructs particular Western images of Eastern woman which depicted her as passive, incapable of asserting her identity and always waiting to be represented. In other words, as identified in Western and Ottoman sources, Roxolana may be manipulative, arrogant, and even greedy for power; however, the point that needs to be underlined is that the image of Roxolana in Boyle's play is far away from being passive or incapable of asserting her autonomy. Rather, here, the image of Roxolana is a powerful Eastern empress who asserts her autonomy and demeanor challenging the Eastern woman image in Western

discourse and advancing our understanding of Ottoman women sovereignty in the sixteenth century. Thus, as this analysis attempts to show, Boyle's dramatization of strong-willed Roxolana deconstructs the particular image of the harem and its connotations widely held in the Western imagination as far as Ottoman women sovereignty is concerned for the period under study.

The Image of Roxolana in Elkanah Settle's *Ibrahim, the Illustrious Bassa* (1676)

In 1676, *Ibrahim, the Illustrious Bassa* was presented in which Settle had made use of a French romance. About the same time he was working on the English translation of the Italian work by Guarini into a pastoral called *Pastor Fido* which was acted in 1676 soon after *Ibrahim* at the Duke's Theatre. In taking this poem as the basis of his play, Settle sought a work that was popular with the public and also with his patron (Brown, 1910, p. 19). Settle's use of Turkish theme in the second half of the seventeenth century may be related to the Ottoman campaigns to Europe in the 1670s "for which the resumption of military campaigning is compensation" (Orr, 2001, p. 77). Similar to *The Siege of Rhodes* and *Mustapha*, *Ibrahim* derives its historical setting from the reign of Suleyman the Magnificent supplanting Rhodes and Buda with Persia to highlight Sultan's unrestrained expansionist policy and Ottoman military power in the first half of the sixteenth century. As in *The Siege of Rhodes* and *Mustapha*, it is Roxolana herself who is of interest in this analysis that explores Settle's construction of Roxolana as a powerful Sultanate woman. In the play, Settle depicts Roxolana whose interests are mostly in the Ottoman court rather than in the harem as a strong-willed Sultana. In other words, the image of Roxolana in *Ibrahim* throws light on the image of strong-willed Ottoman Sultana offering an opportunity to explore Ottoman women sovereignty in the sixteenth century. In his construction of the plot, Settle refers indirectly to the historical rivalry between Hurrem Sultan and Ibrahim Pasha, two prominent figures who rose from captivity to the status of *haseki* and *grand vizier* during the reign of Sultan Suleyman. According to Tektaş, the reason that triggered this rivalry was to exert influence over the Sultan and the common point they hold was the Sultan's absolute authority (2004, pp. 96-97). Ibrahim Pasha favored Mustapha instead of Bayazid and his tendency was regarded as a menace by Hürrem Sultan who started her intrigues against Ibrahim Pasha (Emecen, 2000, p. 334). In this sense, it may be noted that Ibrahim Pasha guaranteed the Sultan's favor and affection through his intelligence and the skills; however, his authority was threatened by Hurrem Sultan. According to Ottoman

historians, Ibrahim's ambition for the Sultanate, imitative sultanic power, and disapproved behaviors following Iraq campaign brought about his downfall (Şehsuvaroğlu, 1950, p. 177; Emecen, 2000, p. 334). However, it is important to note that Hurrem Sultan's discontent for Ibrahim Pasha also played a vital role in his downfall (Danişmend, 1971, p. 187). As in the story of Mustapha, Hurrem Sultan eliminated Ibrahim Pasha through her systematic intrigues and her extraordinary influence on the Sultan.

In the play, Settle's plot aligns with the historical chronicles regarding Hurrem Sultan and Ibrahim Pasha. However, his subplot, in which Ibrahim falls in love with Isabella and Suleyman disregards Ibrahim due to his infatuation with Isabella, digresses from the historical skeleton. *Ibrahim* opens with a scene from the *harem* in which Roxolana proudly glories in unique honor granted to her through marriage to Sultan Suleyman while the Sultan is leading a campaign against Persia. She asserts her glory as follows:

By Sacred Rites, I have bound my Royal Slave.
It has been mine, and only my Renown,
T'have joyn'd a Nuptial Wreath t'a Turkish Crown.
He saw me, and he look'd his pow'r away;
Nor can years raize the Structures of that Day:
The Siege I laid, an Age cannot remove;
His Constancy's as great as is His Love. (*Ibrahim* I.i. 21-27)

It is clear that Roxolana reassures her power and authority through her marriage to the Sultan. She is so confident of her influence on Suleyman that she asserts the Sultan's love would never change and last forever. In historical context, Sultan Suleyman practically broke every article of the imperial harem protocol for Roxolana's favor. While there were no legal barriers against the marriage, the weight of custom (known for law, *kanun*) militated against the Sultan's marriage to a slave concubine. After the death of Suleyman's mother, valide sultan Hafsa, in 1533 the Sultan contracted a legal marriage with Roxolana (Gülter, 2019, pp. 142-143). In his *Turkish Letters*, Busbecq writes that "In taking her as his wife, he broke through the custom of his later predecessors on the throne, none of whom, since the days of Bajazeth the elder, had a lawful wife" (1881, p. 112). That is, with a contract of legal marriage Roxolana guaranteed her unique status and attachment of Suleyman to one woman that was regarded as a radical break with the past tradition. Settle underpins Suleyman's devotion to Roxolana drawing attention to the old tradition of Ottoman *harem*:

Love, which in Turkish Kings no limits knew,
 But wide and spreading like their Ensigns flew;
 By the new Miracle your Beauty wrought,
 Its first and only constancy was taught. (*Ibrahim* II.i. 461-64)

It can be inferred that Settle refers to the Western obsession with the Muslim sensuality. However, it is significant to note here that harem cannot be regarded as a source of pure pleasure, for it also had a significant political meaning. To put it more accurately, the sexual relation between the Sultan and chosen women had a significant impact on the line of succession to the throne and the survival of the dynasty. In that sense, this fact belies the simplistic notion that harem women acquired power through their seductiveness; however, their power stretched far beyond so-called harem pleasures (Peirce, 1993, p. 3). As the above quotation indicates, Roxolana was able to make the Sultan break with the earlier tradition by contracting a legal marriage. The Ottoman harem system operated on the principle of “one concubine mother-one son, and the presence of a prince’s mother at her son’s provincial post”, which was designed to prevent the mothers’ influence over the sultans and dynastic affairs (pp. 58-59). In other words, this system aims to prevent female participation in state affairs since “sexual politics and political power are intrinsically linked in constructions of the monarch, where unrestrained sexual desire brings about confusion to- or even the collapse of- masculine authority” (Hayden, 2010, p. 72). Roxolana represents “boundless passion, whether in her ambition for political or sexual absolute power” (Ballaster, 2005, p. 64), thus, she remained in the harem even after her sons – Mehmed, Selim, Bayazid- left Istanbul to govern their provinces. That is, Roxolana was the first mother of a prince since at least the mid-fifteenth century who remained behind the capital. Thus, Roxolana maintained her influence over both the Sultan and dynastic affairs as Settle also dramatized in the course of the play (Gülder, 2019, p. 143). Triumphant of having confined the Sultan’s heart to herself, Roxolana welcomes Suleyman’s return from Ottoman campaign against the Persians referring to the Sultan’s worldwide fame:

Welcome the Worlds great Conqueror and mine;
 Enough before did your bright Luster shine.
 You needed not new Victories, new Charms,
 To welcome you to Roxolana’s Arms. (*Ibrahim* I.i. 81-84)

It is obvious that Roxolana is sure of her influence over Suleyman that she guaranteed by "a Nuptial Wreath t'a Turkish Crown" (*Ibrahim* I.i. 23). On his part, Suleyman returns her warm reception with a warmer one telling her that he needs all his "glories" when he is by her to be able to pay what is due to her. Then he declares his surrender to her power and submits himself to her eyes:

Yes I need all my glories, when you're near,
I bring my Trophies as a Tribute here.
Great, though I am, your pow'r is greater yet;
The World to me, I, to your eyes submit. (*Ibrahim* I.i. 85-88)

It is clear from the above quotation that Settle displays Roxolana's broadcast of her unique status and the Sultan's persistent attachment to her. In historical context, Suleyman's attachment to one woman breaking with the principal features of earlier tradition was considered unnatural among the contemporary Ottomans. As mentioned earlier, unable to comprehend those radical changes, the public blamed Roxolana for bewitching the Sultan (Peirce, 1993, p. 63). As the chroniclers note Roxolana's control over the Sultan created discontentment among the public and her charms had been associated with witchcraft. Thus, they called her "Ziadi," which means witch and defined her "as a practiser of witchcraft" referring to her ill reputation among the public (Busbecq, 1881, p. 114). In the play, Settle also depicts Roxolana as a figure whose inflated sense of authority and intense craving for power are discontented. Especially Isabella's appearance at the Sultan's court disturbs Roxolana and leads her to think whether "Roxolana's power [is] Disputed" (*Ibrahim* II.i. 467-8). Ulama reassures her stating that: "No, Madam, there, where Empire's absolute, / Your pow'r all should obey, and none dispute" (*Ibrahim* II.i. 469-470); however, he foreshadows the "Storm in Roxolana's Sphere" (*Ibrahim* II.i. 477) referring to Isabella's appearance at the Sultan's court and Sultan's being overwhelmed by the Christian virgin. Ulama's announcement of the Sultan's captivity to Isabella's beauty reminds the audience of the previous practices of the Sultan's harem pleasures to which Roxolana reacts severely. Roxolana states her anger as follows:

Yes Sir; you rais'd me to a Crown, forsook
The rude delights your wilde Fore-fathers took.
When from the feeble Charms of multitude,
And change, your heart with one pure flame endu'd,

Was all entire to Roxolana giv'n:
As Converts quit Idolatry for Heav'n. (*Ibrahim* III.ii.135-140)

It can be inferred that Roxolana upbraids the Sultan for his disloyalty and his conversion to uncivil pleasures of *harem*. As stated above Suleyman practically broke with the old traditions of imperial harem granting privileges to Roxolana through "A Nuptial Tye" that made her "sharer in a Throne" (*Ibrahim* III. 473). However, Suleyman's infatuation with Isabella endangers Roxolana's power. In the course of the play, Roxolana hopes for her husband's change of heart and thus her own maintenance in power (Hayden, 2010, p. 86). Having announced herself as "the Empress of the World", Roxolana ultimately displays her prideful attitude through a boastful language:

When Empress of the World, I stood on hallow'd ground,
With all my pomp and greatness circl'd round;
Then what a train of Worshippers, what crowd
Of Vassals at my Feet all prostrate bow'd.
On humble Mortals I in state look'd down,
Who gaz'd on glories sparkling from my Crown
Life waited on my Smiles, Death on my Frown. (*Ibrahim* IV. 649-55)

Obviously, Settle's Roxolana has an inflated sense of power and hopes for her beloved's change of heart to maintain her power which is now endangered by the Sultan's infatuation with Isabella. When Suleyman forgets his "Nuptial Vows" (*Ibrahim* IV. 134), despite his oath of eternal faith to Roxolana, he intends to remove the crown from Roxolana's head and give it to Isabella. Questioning his decision, Roxolana addresses a question to Suleyman: "But could you make two Suns together shine,/ And her new greatness, not diminish mine" (*Ibrahim* V. 438-9). So proud of her position, Roxolana asserts at the end of the play: "I've so much Pride for that which I have been,/ No common hands shall touch the Worlds once Sacred Queen" (*Ibrahim* IV. 561-2). Settle elaborates his plot on the Sultan-Ibrahim-Isabella plot; however, Roxolana appears as a rather noble and loyal character in the play. Thus, Settle tends to portray Roxolana as an active subject, exercising virtue, exploring her passions, and acting upon the Sultan. It is, therefore, no coincidence that the image of Roxolana in *Ibrahim* is far away from being a passive, sexually permissive, and decadent Eastern woman whose essence is located in sultan's harem; rather she is a sharer in Ottoman throne who can question the Sultan's acts and decisions. As historically Hurrem Sultan is prefigured the powerful

woman of the late sixteenth century, she appears as a powerful Sultana who exercises virtue and explores her passions challenging the particular image of Eastern women in the play.

Conclusion

From the encounter between the East and the West onwards, the West has mostly defined the East with preconceived notions disregarding the specificities inherent in the East within an essentializing and homogenizing move. In the Western definition of the East, the sexualized image of Eastern women whose essence was located in the sultan's *harem* found a proper space. In Western literary representations, the imagery of Eastern woman was highly confined to a monolithic discourse in which she was always associated with a mysterious, decadent, and sexually permissive harem. Especially Ottoman harem provided a fertile ground for the Westerners who employed such imageries to construct the image of the East in contrast to the West as a counter identity. In that sense, the Ottoman harem instigated Western playwrights' imagination who repeatedly dramatized Eastern women on the stage. As mentioned above, the interest in Ottoman court, history, and harem was on the rise in the aftermath of English Restoration; thus, English playwrights specifically dramatized Ottoman harem and Ottoman women in their plays. In this context, the present study has attempted to account for the image of strong-willed Ottoman Sultana, Hurrem Sultan, in non-canonical and still male-authored seventeenth-century English plays. Notwithstanding the implications regarding the image of Roxolana in Western and Ottoman writings, there is one point that is hard to deny. As argued above, Roxolana who is presented as a powerful Eastern empress in those selected plays deconstructs the particular image of passive, sexually permissive, and decadent Eastern woman image. Roxolana asserts her autonomy and identity in contrast to the preconceived notions of Orientalism. It is possible, in this regard, to note that Roxolana challenges the way in which Oriental constructions defy Eastern women's presence. As also the recent scholarly reevaluation of the Eastern women representations in Western discourse interrogates it would be misleading to apply Orientalist point of view to those plays since these representations of Eastern women need to be more complex than Orientalism characteristically assumes. In this regard, this study sheds light on Ottoman women's sovereignty in the sixteenth century in terms of a special reference to the image of Hurrem Sultan as represented in selected English plays. This study has indicated that standing at the center of the state and court politics in those plays, Roxolana offers not only an opportunity to

explore the image of the powerful Ottoman women but also to deconstruct particular Western images of Eastern women. Therefore, by dramatizing Roxolana amid managing state affairs, welcoming ambassadors, assigning presents, controlling tribute payments, and ordering the statesmen in absence of the Sultan; Davenant, Boyle and Settle respectively construct a strong-willed Sultana. To conclude, in those plays, the playwrights give the Sultana an inflated sense of her own authority and an intense craving for power as it may be observed in her boasting language and prideful attitudes.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Akgündüz, A. (2002). Bir aile ve hizmet müessesesi olarak Osmanlı'da harem. *Türkler Ansiklopedisi*, C. X, 315–347.
- Andrea, B. (2008). *Women and Islam in early modern English literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ballaster, R. (2005). *Fabulous orient: Fictions of the East in England 1662–1785*. Oxford: Oxford University Press.
- Baran, M. (2012). Osmanlı klasik dönem saray kültüründe mahremiyet ve harem. *Milli Folklor*, 24(93), 169–183.
- Barton, E. & Pears, E. (1893). The Spanish armada and the Ottoman porte. *The English Historical Review*, 8(31), 439–466.
- Boyle, R. (1668). *The tragedy of Mustapha, the son of Solyman the Magnificent*. Gale Eighteenth Century Collections Online Print Editions.
- Brown, F. C. (1910). *Elkanah Settle: His life and works*. Chicago: University of Chicago Press.
- Busbecq, O. G. (1881). *The life and letters of Ogier Ghiselin de Busbecq*, vol. 1. London: C. Kegan Paul&Co.
- Campbell, K. (1898). The sources of Davenant's *the siege of Rhodes*. *Modern Language Notes*, 13(6), 177–182.
- Clark, W. S. (1937). *The dramatic works of Roger Boyle, Earl of Orrery*, vol. 1. Cambridge: Harvard University Press.
- Crotier, A. A. (2009). *Harem gizemli dünya*. (Trans. Leyla Özcengiz). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Danişmend, İsmail Hami. (1971). *Osmanlı tarihi kronolojisi*. C. II – III. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Davenant, W. (1663). *The siege of Rhodes* [Epub Version]. Retrived, from http://www.operalib.eu/zpdf/siegerhodes_bn.pdf
- Emecen, F. (2000). İbrahim Paşa, makbul. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. XXI, 333–335.
- Erkoç, S. (2008). *Repercussions of a murder: The death of Sehzade Mustafa on early modern English stage*. [Unpublished M.A Thesis]. Central European University, Budapest.



- Gökbilgin, M. T. (1966). Rüstem Paşa hakkındaki ithamlar. *İÜEFDT*, 11–12, 11–50.
- Gülter, I. Ş. (2019). *The Ottoman Turks in English heroic plays*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Hayden, J. A. (2010). The tragedy of Roxolana in the court of Charles II. In Galina I. Yermolenko (Ed.), *Roxolana in European Literature, History and Culture* (pp. 71-88). England: Ashgate.
- Hasircioğlu, T. (1956). Osmanlı sarayında saltanat süren kadınlardan Hürrem Sultan. *Resimli Tarih Mecmuası*, 1(73), 15–19.
- İnalçık, H. (Ed.) (1993). The Ottoman succession and its relation to the Turkish concept of sovereignty. In *The Middle East and the Balkans Under the Ottoman Empire: Essays on Economy and Society* (pp. 37-69). Bloomington: Indiana University Turkish Studies.
- İnbaşı, M. (2004). *Ukrayna'da Osmanlılar: Kamanıçe seferi ve organizasyonu (1672)*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Kabbani, R. (1986). *Europe's myth of orient*. London: Macmillan.
- Kahf, Mohja. (1999). *Western representations of the Muslim woman: From termagant to odalisque*. Austin: University of Texas Press.
- Knolles, R. (1603). *The generall historie of the Turkes*. London: Islip.
- Latka, S. J. (1991). *Lehistan'dan gelen sefirler: Türkiye – Polonya ilişkilerinin altı yüzyılı*. (Trans. A. Sarkady – Nalân Sarkady). Ankara: Polonya – Türkiye Dostlar Derneği.
- Lewis, R. (2004). *Rethinking orientalism: Women, travel and the Ottoman harem*. I.B. Tauris: London.
- Macfie, A. L. (2002). *Orientalism*. Great Britain: Longman.
- Madar, H. (2011). Before the odalisque: Renaissance representations of elite Ottoman women. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 6, 1–41.
- Matar, N. (1996). The representation of Muslim women in Renaissance England. *The Muslim World*, LXXXVI (1), 50–61.
- Melman, B. (1992). *Women's orients: English women and the Middle East, 1718 –1918: Sexuality, religion, and work*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Orr, B. (2001). *Empire on the English stage 1660-1714*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Öktem, Ö. (2013). *The representation of the Muslim woman in early modern English drama*. [Unpublished Ph.D. Thesis] Aristotle University of Thessaloniki.
- Öztuna, Y. (1970). Kanuni'nin Türk ve dünya tarihindeki yeri. *Kanuni Armağanı*. Ankara: TTK Basımevi.
- Peçevi, İ. (1999). *Peçevi tarihi*. C. I. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Peirce, L. (1993). *The imperial harem: Woman and sovereignty in the Ottoman Empire*. New York: Oxford University Press.
- Said, E. (1978). *Orientalism*, New York: Vintage Books.
- Sakaoğlu, N. (2008). Tek Osmanlı kraliçesi. *NTV Tarih Dergisi*, 31–33.
- Settle, E. (1976). *Ibrahim the Illustrious Bassa a Tragedy Acted by Their Majesties Servants*. ProQuest Early English Books Online Publishings.
- Shaw, S. (1994). *Osmanlı İmparatorluğu ve modern Türkiye*. (Trans., Mehmet Harmancı). İstanbul: E. Yayınları.

- Tektaş, N. (2004). *Harem'den taşanlar (Padişahların bütün kadınları)*. İstanbul: Çatı kitapları.
- Şehsuvaroğlu, Y. H. (1950). Hürrem Sultan ve Sultan Süleyman. *Resimli Tarih Mecmuası*, 5, 176–179.
- Thaler, A. (1924). Thomas Heywood, D'Avenant, and *the siege of Rhodes*. *PMLA* 39, 624–641.
- Uçtum, R. N. (1980). Hürrem ve Mihrimah Sultanların Polonya Kralı II. Zigmund'a yazdıkları mektuplar. *Belleten*, 175, 697–715.
- Wiseman, S. (1998). *Drama and politics in the English civil war*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yermolenko, G. I. (1995). Roxolana: "The Greatest Empresse of the East". *The Muslim World*, 95(2), 231–248.
- Yermolenko, G. I. (2010). *Roxolana in European literature, history and culture*. England: Ashgate.



Edward Bond'un *Sandalye Oyunları*'nda İktidar

Power in Edward Bond's *The Chair Plays*

Cüneyt ÖZATA¹ , Ahmet Gökhan BİÇER² 



Öz

Edward Bond, hem geliştirmiş olduğu akılcı tiyatrosuyla hem de oyunlarında ele aldığı konu ve çizdiği karakterlerle çağdaş İngiliz tiyatrosuna yön veren ve kendinden sonraki yazarları en çok etkileyen özgün yazarlar arasında yer alır. İlk oyunu *Papa'nın Düğünü* (1962) ile son oyunu *Dea* (2016) arasında şimdiye değin elliye aşkın eser bırakan Bond çağdaş toplumların en büyük sorunu olarak gördüğü şiddeti hiç bıkmadan ve usanmadan dile getirmiştir. Edward Bond'un *Alt Oda*, *Sandalye* ve *Hiçbir Şeyim Yok* başlığını taşıyan oyunlarından oluşan *Sandalye Oyunları* iktidar sorunu ile ilgilidir. *Sandalye Oyunları* 2077 yılında geçmektedir ve totaliter devlet aygıtlarının baskısı altında yaşayan insanların tek taraflı yönetildiği toplumsal ortam oyunda onları çevreleyen biyopolitik gerçeklik üzerinden izleyicilere sunulmaktadır. *Sandalye Oyunları*'nda insanlığın sonraki kuşaklarını oluşturacak bireyler, kendi yaşamları üzerinde söz sahibi olamayacak denli tutsak durumda gösterilmektedir. Bu yönü ile oldukça karamsar bir tablo çizen Bond, her oyununda olduğu gibi, küçük bir iyimserlik ışığı yakmakta ve izleyicileri 2077 yılında meydana gelebilecek durumlar üzerine düşündürterek onlara köprüden önceki son çıkışı göstermeye çalışmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Edward Bond'un *Sandalye Oyunları*'na yön veren totaliter toplumsal sistemi ortaya koyarak yazarın distopik yönlerini öne çıkardığı biyopolitik iktidar mekanizmalarının yaratmış olduğu bu kaos ortamını ve bundan kaçış yollarını aralamaktır ve gün yüzüne çıkarmaktır. Bu bağlamda, oyunlar incelenirken Michel Foucault'nun ve Zygmunt Bauman'ın düşünceleri dolayımında biyopolitika kavramı ele alınmakta ve Edward Bond'un karamsarlıkla ördüğü kaçış alanı yakalanmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Edward Bond, *Sandalye Oyunları*, Biyopolitika, Michel Foucault, İktidar

ABSTRACT

Edward Bond is among the original playwrights that guided contemporary English theatre through the rationalist theatre he developed, the subjects tackled, the characters in his plays, and who affected the succeeding playwrights most of all. Bond, who penned more than fifty works between his first play *The Pope's Wedding* (1962) and his last play *Dea* (2016), expressed violence tirelessly, which he regards as the biggest problem of contemporary societies. *The Chair Plays*, consisting of the plays titled *The Under Room*, *Chair*, and *Have I None*, are about the problem of power. *The Chair Plays* take place in 2077, and the social environment in which people under the pressure of totalitarian state apparatus are ruled unilaterally, is presented to audience through a biopolitical reality that surrounds them. In the *Chair Plays*,

¹Asst. Prof. Dr., Ordu University, Faculty of Science and Letters, Department of Foreign Languages, Ordu, Turkey

²Asst. Prof. Dr., Bartın University, Faculty of Education, Department of Foreign Language Education, Bartın, Turkey

ORCID: C.Ö. 0000-0002-9179-9537;
A.G.B. 0000-0002-4249-7495

Corresponding author:

Cüneyt ÖZATA,
Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Yabancı Diller Bölümü, Cumhuriyet
Yerleşkesi, Cumhuriyet Mahallesi, 52200,
Altınordu, Ordu, Türkiye

E-mail: cuneyt.ozata@hotmail.com

Submitted: 10.01.2021

Revision Requested: 22.02.2021

Last Revision Received: 01.04.2021

Accepted: 04.05.2021

Citation: Ozata, C., & Bicer, A. G. (2021).
Edward Bond'un *Sandalye Oyunları*'nda
İktidar. *Litera*, 31(1), 229-254.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2021-857668>



individuals who constitute the next human generations are shown in such a captive situation that they cannot have a say over their lives. Bond, who draws a very pessimistic picture provides a little light of optimism and tries to show the audience the last exit before the bridge by making them think about what might happen in 2077. The aim of this study is to reveal the totalitarian social system that guides Edward Bond's *The Chair Plays*, and to uncover the chaos environment created by the biopolitical power mechanisms in which the author highlights the dystopian aspects and the ways to escape from it. In this context, the concept of biopolitics is discussed in mediation of Michel Foucault's and Zygmunt Bauman's views, and the escape area that Edward Bond weaves with pessimism is attempted to be captured.

Keywords: Edward Bond, *The Chair Plays*, Biopolitics, Michel Foucault, Power

EXTENDED ABSTRACT

The Chair Plays, written by Edward Bond, is a dystopian trilogy that portrays characters who try to hold on to life within a system of control, discipline, and surveillance of power in 2077. In *The Chair Plays*, where fear and disaster created by the power in the minds and bodies of the characters are presented in a striking way, the latent forces holding the government come to the fore as a suppressive, restrictive, and authoritarian structure. In this context, Bond, who creates an Orwellian dystopic atmosphere on the stage, presents different societies and character types in order to reveal the scale of the negative effects created by power and makes the audience relate to the emotions of fear and dread experienced throughout the play. In *The Under Room*, the first play in the trilogy, the author points to the refugee problem, which emerged as a result of the globalizing world, a dilemma waiting to be resolved in 2077. In it, refugees are called strangers and presented to society as excluded, despised, and marginalized characters. Bond, who reveals the trauma experienced by the refugees through Dummy in the play, interrogates the concept of freedom and attaches special importance to this phenomenon. Shaping the main action of the play in the mediation of oppression and freedom, the author leaves the audience with an answer to the question of whether the refugees, who are oppressed even though they do not belong to any place and government, or the people who live under the pressure of the government are freer. The second play of the trilogy, *Chair*, is concerned with the portrayal of the tragedies of inactive characters forced to live a sort of life imposed on them, not as they would like. In a way, they are obliged to live in a society where the government shatters the concept of family and thus disconnects people from each other and where individuals are kept under surveillance. In *Chair*, Alice lives with Billy, whom she adopted by hiding from the current power, and is unable to behave age-appropriately and spends most of his day painting. Although it is forbidden to look through the window according to the practices of the power, she cannot help but take a chair to the station with Billy's

support. Alice crosses the boundaries with this act because looking out the window and communicating with the shunned people, an act prohibited by the government, means paying the price. The characters also get their share of the oppressive power one by one. However, Alice revolts with one last act of courage and reminds those who watch the existence and importance of free will, even if the end is suicide. In the final link of the trilogy, *Have I None*, Bond reveals the existence of an exhausted nature in addition to the refugee problem of the globalizing world. The pressures of power, a biopolitical reality that encompasses people and nature all around, is the subject of study. Biopolitical powers, which aim to eliminate the masses contrary to their goals through epidemics and similar diseases, prevent the formation of any bonds of individuals throughout the play and lead them to the idea of a collective destruction. For the characters who have adopted the oppressive practices of biopolitical power in the play, a state of great anxiety and fear is observed when they are faced with a different situation. The deadlocks of the characters who make plans to destroy each other in order to survive, and their falling into the traps they set themselves, are signs that they are moving unconsciously towards the area destroyed by power. Although the trilogy is written as a dystopian work, some images and symbols in the plays show that future optimism does not disappear altogether. In this context, the chair symbol marks all three plays as a little light of optimism. With this little light appearing around the chair, Edward Bond wants to show the audience the last exit before the bridge. The aim of this study is to discuss the oppressive regimes that are the subject of *The Chair Plays* in the context of Bauman and Foucault's thoughts and within the framework of the concept of biopolitics, and to open the door of departure set forth by Edward Bond.

Giriş

İktidar kelimesi *Oxford Advanced Learner's* sözlükte "insanları veya nesnelere kontrol edebilme yetisi; bir bölgeyi politik olarak kontrol etme; bir şeyleri yapabilme olanağı ya da fırsatı; bir kişinin ya da grubun bir şeyleri yapabilme hakkı ya da otoritesi" (2005, s. 1180) olarak açıklanmaktadır. İktidar kavramı, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*'te ise "bir işi yapabilme gücü, erk, kudret; bir işi başarabilme yetki ve yeteneği; devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi; bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar" şeklinde anlatılmaktadır (2011, s. 1169). Kavrama dönük felsefi yaklaşım da "genel olarak, eylemde bulunma, bir şeyler yapabilme doğal gücü ya da yeteneği; etkide ya da eylemde bulunma imkanı veren hukuki, siyasi ya da ahlaki güç. Formel olarak, A'nın B'yi, B'nin yapmayı tercih etmediği bir şeyi yapmaya zorlama gücü ya da kudreti; devlet yönetimini elinde bulunduranların, bir toplumu yönetenlerin siyasi, hukuki, ve fiili gücü; yönetenlerin, yönetme yetkisini elinde bulunduranların kendileri, hükümet" anlamlarıyla aktarılmaktadır (Cevizci, 1999, s. 454). Güçle, hükmetmeyle ve yönetmeyle ilişkilendirilen iktidar sözcüğü bu yönleriyle toplumun en derinlerine nüfuz edebilmeyi başarabilmiş çok yönlü bir mekanizma olarak gözükmektedir. Bu mekanizma yüzyıllar boyunca aktif bir şekilde, "bireylerin tohumuna ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği kılcal var olma biçimi" şeklinde kendini gösterip günümüze kadar değişip gelişerek evrilen bir sistematiği yolu imlemektedir (Foucault, 2003, s. 27). Bu evrilişin başlangıç noktalarından biri hiç şüphesiz Foucault'nun "kapatma çağı" olarak adlandırdığı Orta Çağ döneminde sıklıkla görülen bir hastalık olan cüzzamı öne sürerek topluma kazandırılan hapisanelerin doğuşu ile başlayıp daha sonra "ilkinin yerini dolduracak yeni cüzzamlı" olarak kabul edilen delileri tedavi altına alma düşüncesiyle inşa edilmiş olan akıl hastaneleridir (Foucault, 2006, s. 17). "Bu hastaneleri hapisanelerden ayırmak son derece güç" olduğundan bu kapatma mekanizmaları iktidarın amaçlarının gerçekleşmesini sağlayan bir dispozitif aracına dönüşerek, iktidarın bireyler üzerinde hem denetim hem de disipline etme yönündeki uygulamalarında kutsal bir mekan işlevi görmüş ve iktidarın en önemli yapı taşlarından biri olarak günümüze kadar geçerliliğini korumuştur (Boyne, 2009, s. 21). Bir anlamda dışlama ve ötekileştirme olan bu sistem, sadece deli olarak nitelenen insanlarla sınırlı kalmayıp "bundan böyle, üretime katılmayan paryalar-yoksullar, suçlular, evsizler ve deliler dışlanmanın yeni özneleri" olarak toplumda var olmuşlardır (Boyne, 2009, s. 17). Tüm bu ötekileştirme ve kapatma politikalarından farklı olarak ondokuzuncu yüzyılın başından bu yana, devlet nosyonunun tarih sahnesinde değişen politika anlayışları gereğince, toplumdan uzakta tutulmak istenen ve hastalıklı gözüyle

bakılan bu kitlenin kapatılması sonucunda oluşan yığılmaların da etkisiyle, bireyleri denetim ve disiplin altına alma düşüncesine paralel olarak yeni bir iktidar sistematığının oluşumu belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Bu iktidar biçimi “bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder (Foucault, 2016, s.19). “Modern batı dünyasında yeni bir halk sisteminin, yeni bir ahlakın, yeni bir siyasetin ve beden ekonomisinin doğuşunu” işaret eden bu yeni sistem, veba salgınının patlak vermesiyle kendini gösterir ve bireyleri gözetim altında tutma fikrinin temellerini oluşturur (Foucault, 2004, s. 7). Bireyleri “arıtım odaklı toplu dışlama” düşüncesine, “karantinada ise bireysel odaklı gözlem” düşüncesine götüren bu oluşum gözetlenmiş birey figürünün disipline edilmesiyle sonuçlanacak yeni iktidar tekniği olan, biyoiktidarın oluşumuna zemin hazırlar (Koyuncu, 2018, s. 26). Bu bağlamda, “bireyleri denetleme tekniklerinin, davranışlarına müdahale etmenin bir biçimi” olan biyoiktidar, beden üzerinde uygulamaya koyabileceği her türlü iktidari ve siyasi yaptırımlarına araç olarak bireyin hayatını bu sistemin merkezine yerleştirir (Foucault, 2003, s. 266). “İktidarın bireysel olarak bedeni hedef aldığı, gözetlemeye, kaydetmeye ve sınanmaya dayanan yeni disiplin mekanizmaları”, biyoiktidar sayesinde toplumunda köktenci bir çıkış açarak bireyin disipline edilmesine ek olarak, gözetlemenin bireyler üzerinde uyandıracığı etkiye ilişkin yeni teknik ve uygulamaların yolunu açar (Koyuncu, 2018, s. 39). Bu tekniklerden “gözetleme sorunlarını çözmeye uygun bir iktidar teknolojisi” olan ve bu işleyişe hizmet eden mimari model hiç şüphesiz Jeremy Bentham’ın, panoptikon mimarisidir (Foucault, 2003, s. 89). Gelişen süreçte hapisane modeline ev sahipliği yapan panoptikon kavramını günümüzde Deleuze’ün de belirttiği gibi, “yalnızca mimari bir model olarak düşünmemek gerekir; panoptikon bir zihniyettir” (Deleuze, 2013, s. 53). Buna bağlı olarak da “panoptizmin soyut formülü artık ‘görünmeksizin görmek’ olmayıp herhangi bir insan çokluğuna herhangi bir davranış dayatmaktır” (Deleuze, 2013, s. 53). Bu model ortaya atıldığı ilk günden itibaren çok hızlı bir biçimde yaygınlık kazanarak bireylerin yaşamlarının her alanında yer edinecek olan iktidarın yaptırımlarına uygun bir şekilde bireylerin zihinlerinin en başköşesine iktidar tarafından yerleştirilir. Bu gözetleme esaslı gelişen günümüz panoptikon anlayışında, biyoiktidar’ın kölesi haline gelen bireyler artık “gerçeklikle doğrudan doğruya karşılaşmaz, onu eskiden olduğu gibi yüz yüze göremez” bir duruma gelirler ve işleyen çarkın devamlılığını getiren bir metadan başka bir şey değildirler (Svendsen, 2017, s. 41). Bu çarkta, “disiplinci iktidarın bedeni faydalı ve uysal kılmayı hedefleyen bedensel yatırımları” sayesinde birey artık kendisi hakkında en ufak bir fikir sahibi bile olmadan iktidar odaklarınca kendi üzerinden yürütülen “bireyleri dönüştürmeye yönelik bir proje” olarak varlık bulur (Koyuncu, 2018,

s. 43; Foucault, 2003, s. 27). İktidar odaklarınca “kendini sürekli tasarlayan ve yeniden icat eden bir proje” olarak görülen bireyin, bu dönüştürülme fikrine eşlik eden şey, özgürlük duygusudur (Han, 2019, s. 11). Bireyler kendilerini özgür zannettikleri oranda köleleşerek bilinçsiz bir şekilde iktidarın nesnesi haline gelirler. Çünkü “iç içe geçmiş pek çok ilişkiden oluşan iktidar bireylerin bedenlerine olduğu kadar ruhlarına da tesir eder” (Bert, 2018, s. 64). Köleleşen bireylerde oluşan güvensizlik duygusu onları baskı altına alır ve toplumsal ilerleme sağlanacağı yerde insanlık Bauman'ın geçmişe dönüş olarak nitelendirdiği noktaya varır:

İlerleme yönündeki ortak umutlarını belirsiz ve her zamankinden daha açık bir şekilde güvenilmez bir geleceğe bağlamaktan vazgeçip, belli belirsiz hatırlanan ve istikrar ve güvenilirlik atfedildiği için bir değer biçilen geçmişe yönlendirdiler. Bu U dönüşle birlikte, gelecek, umutların ve haklı beklentilerin doğal varoluş alanı olmaktan çıkıp kabuslar alanına dönüşmüştür... Geleceğe uzanan yol, tekinsiz görünen bir çürüme ve yozlaşma yolu gibi görünmeye başlıyor. (Bauman, 2018, s. 13)

Bauman'ın geleceğe yönelik fikirlerine destek sağlarcasına kaleme alınmış olan Edward Bond'un distopik *Sandalye Oyunları* üçlemesinde iktidarın nesnesi haline gelen kullanışlı bireylerin 2077 yılında vardıkları nokta anlatılmaktadır. Bu anlamda, Edward Bond'un düş gücüne ilişkin ifadeleri dikkat çekicidir: İnsanlığın elindeki en üstün silahlardan biri hayalgücüdür çünkü bu bize yaptıklarımızın ne sonuçlar doğuracağını farkedebilme gücünü bahşeder (Coult, 1977, s.71). Bu bağlantı noktalarını halka sunmayı amaç edinen Bond için “toplumsallık tiyatronun da bir parçası halindedir” düşüncesinden hareketle toplumsal olan veya olma ihtimali taşıyan gerçeklikleri *Sandalye Oyunları* üçlemesinde seyirciye sunar (Bond, 1978, s. xii-xiii). Oyunda sanki kıyamet kopmuş ve sadece oyundaki karakterler sağ kalabilmiş gibi bir izlenim uyandırılır. Nerede ve hangi zamanda gerçekleştiği tam olarak kestirilemeyen, belirsiz klostrofobik bir uzamda kurgulanan *Sandalye Oyunları*, iktidarın oyun karakterlerinin bedenleri ve zihinlerinde uyandırmış olduğu korkunç etkileri gözler önüne sermeyi amaçlar. Fakat tüm bu etkilere rağmen üç oyunda da “içinde yaşadığı sevgisizlik, duyarsızlık ve yozluğa karşı direnen en az bir kişi hep vardır ve bu kişi gerektiğinde bu yolda yaşamını kaybetmekten çekinmez” (Sayın, 1999, s. 50).

Bu bağlamda Edward Bond, üçlemenin ilk oyunu *Alt Oda*'da disiplin, ikinci oyunu *Sandalye*'de denetim, üçüncü oyunu *Hiçbirşeyim Yok*'da gözetim kavramlarını gündeme

taşıyarak biyopolitik bir okuma yapar. Bu bağlamda Bond, kendinde bir “yurttaş sorumluluğu” olarak gördüğü pek çok sorunu, Sokratik bir tavır sergiyerek bütün insanları uyandırma çabasına girer (Coult, 2005, s. 18).

Tartışma

a. İktidarın Alt Odası

Üçlemenin ilk oyunu *Alt Oda*'da Bond, totaliter baskı altında korku içinde yaşayan insanların sadece mikro bir örneğini gözler önüne serer. Aynı zamanda mülteci sorununa da parmak basarak, totalitarizmin pençesinde kalan insanların sorunlarını oyunun temel izleğine yerleştirir. Oyun 2077 yılında geçer. Perde açıldığında sahnede sadece bir sandalye ve kutunun olduğu yalın mekan vardır. Sekiz sahneden oluşan oyunda üç karakter vardır. Bond, vantrilokluk tekniğini mülteci olduğu anlaşılan Dummy'nin yaşadığı ötekileştirilmeyi pekiştirmek için etkili biçimde kullanır.

Alt Oda, ülkesinden kaçmış olduğu anlaşılan Dummy'nin, yaptığı soygundan sonra askerlerden kurtulmak için Joan'un penceresini kırıp evine girmesiyle başlar. Joan evinde birdenbire karşılaştığı ve hırsız olarak algıladığı Dummy'nin anlattığı geçmişe dair anılarından etkilenir. Onu yasa dışı yollarla kuzeye kaçırmak için, hangi tarafta olduğu pek anlaşılamayan Jack'den yardım ister. Pasaport ve kimlik için Joan ile iletişim halinde olan Jack, Joan'dan yeterli parayı alamayınca sinirlenir ve onu orduya ifşa etmekle tehdit eder. Bunun üzerine Joan yeterli parası olmadığı halde bunu kendisine söylemediği için kızgınlıkla karışık durumu çözmek için birtakım planlar yapsa da Jack daha sonra pasaportu getirir. Dummy ile birlikte gitmeyi bu baskıcı devlet otoritesinden kaçmayı planlayan Joan, Dummy'nin Jack ile gitmek istediğini söylemesi üzerine, Dummy'yi sinir krizi geçirerek öldürür. Dummy'ye karşı en başta olumlu yaklaşımsa da onda kendinden bir şeyler bulan Jack, onunla kaçmak için Joan'un kapısına geldiğinde iş iştin geçmiştir.

Totaliter iktidarın disiplini ve gözetimi altında yaşayan, yok olan, geçmişlerinin bile ayırında olmayan, korku dışında diğer hisleri deneyimleme olanağı bile bulamayan ve iktidarın nesnesi olarak varlık bulan bireylerin bir yansımasını, başta Joan olmak üzere, oyundaki diğer karakterler üzerinde de oldukça açık bir şekilde görmek olasıdır. Bunun bir örneğini, penceresinin camını kırarak evine giren Dummy'yi gördüğü anda korkuyla karışık “kalıcı bir tetikte olma hali” hissedilen Joan'ın iktidar tarafından zihnine empoze edilen yabancı algısından kaynaklandığı belirgindir (Bauman, 2011, s. 76).

Çünkü “doğuştan sahip olduğumuz, belirsiz, öngörülemez ve bilinmez olandan duyduğumuz korkuyu dışa vurmak için yabancılar oldukça elverişli ve işe yarar kaynaklardır” ve buna iktidarın yabancıların tekinsiz olduğuna dair topluma verdiği hissiyatın da etki ettiği açıktır (Bauman, 2011, s. 80-81). Böylece, sanki “onlara söz hakkı verilsin ve onların dedikleri dikkate alınsa bile, söyleyecekleri şeyler daha baştan önemsiz” bir duruma gelir (Bauman, 2011, s. 78). Dummy, daha oyunun başında, kim ve ne olduğuna dair Joan’a bazı şeyler ifade etmek zorunda kalır. Ama, Joan’un bu sırada bile diken üstünde olduğu, sanki yanı başlarında onları gözetleyen biri varmış gibi tedirgin bir halde kaldığı, kurduğu cümlelerde bile onu etkisi altına alan görünmez bir varlığın olduğu çok belirgindir. İşte bu Foucault’nun sözünü ettiği gözetleyen bakıştır:

Yalnızca bir bakış. Gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes bakışı öyle içselleştirir ki, sonunda kendini gözleme noktasına varır. Böylece herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletecektir. (Foucault, 2003, s. 97)

Ondaki bu korkunun yansımalarını fark eden Dummy, “gidip askerleri mi getireceksin?” der (Bond, 2015, s. 33). Dummy’nin bu sözleri gerçekte toplumda herkesi çevreleyen korkunun kaynağına işaret eder: Toplum düzenleştiren etmenlere sahip olan bir iktidar (Foucault, 2004, s. 257-258). Askerler de bu sistemde iktidarın yaptırımlarına hizmet eden birer kukladan farklı değildir. Foucault’nun ifadelerine göre son yüzyıllarda ortaya çıkmış olan Polis, varlığını eserde askerlere bırakır. Bu durum, Bauman’ın vurgulamak istediği toplumsal anlamda bir geriye dönüşü ifade eder. Bu geriye dönüşün oyuna yansımaları Joan’ın şu sözleriyle somutluk kazanır: “Bütün bu değişimler yüzünden kabuslar görüyorum. Yeni yasalar. Polis yerine askerler” (Bond, 2015, s. 42).

İktidarın politika anlayışı gereğince şekil değiştiren sistem, bireylerde artık umulması zor bir beklenti içinde gelişen korkunun devamını oluşturur. Değişen sistem, beraberinde toplumsal anlamda bir dönüşümü de getirir. “Biyopolitikanın birinci teması nüfussa ikincisi de güvenliktir” (Özmağas, 2012, s. 68); bu anlamda karakterlerin güvenlik arayışına liman olabilecekken tekinsiz kalan evleri onların sürekli denetim ve baskı altında olduklarını göstermektedir. Foucault’ya göre “bu küçük iç tehlikenin sürekli varlığı, söz konusu denetim sisteminin kabul edilebilme koşullarından biridir.” (Foucault, 2016, s. 154). Böylece evler iktidar tarafından, “bireyleri denetleme tekniklerinin davranışlarına müdahale etmenin bir biçimi” (Foucault, 2005, s. 266) olarak kullanıldığında, içinde yaşanan yuva olabilecekken soğuk binalara ve bir anlamda hapishanelere dönüşmektedir.

Foucault'nun "tehlikeli olan kapatılır" mantığı çerçevesinde bu hapisane modeli evler içinde yaşayan karakterler, askerlerin varlığını kendilerinden ayrı düşünemedikleri için neredeyse her ifadelerinde bir "asker" sözcüğü yer alır (2003, s. 12). Joan bu insan figürlerinden sadece biri olmakla birlikte sisteme ayak uydurmaya çalışan bir bedendir sadece ve bu sistemde yabancılar en büyük tehditlerden biri olarak görülmektedir:

Jack: Sandalyenin altında ne var?

Dummy: Kişisel eşyalar.

Joan: Onun kişisel eşyaları.

Jack: (Dummy'ye) Ben de üstünde bomba falan var sandım. (Bond, 2015, s. 44)

Dummy'ye karşı yaklaşımın bu şekilde olmasının sebebi, yabancıların öngörülemeyen davranışlarıyla örtüştürülmesinden kaynaklanmaktadır. Tedirgin bir duruş sergileyen Joan ise uymak zorunda kaldığı iktidarın kurallarına karşın dışarıdan gelen bu yabancıyı ne yaşamış olduğunu merak eder. Gerçekte bu, baskıcı sistem içinde yoğrulan hayatın dışında gelişen gerçeklikleri merak etmektir. Çünkü Bauman'ın da belirttiği gibi, "öteki'nin zayıflığı, şiddeti gayet doğal ve çabasız bir şekilde cezbeder" (2011, s. 79). Dummy'nin elinden hiç bırakmadığı bıçak, onun geçmişine dair izleri barındıran bir sembol olduğu için, Joan'ı cezbeden şeylerden biri olarak değerlendirilebilir.

Dummy'nin geçmişinde askerler tarafından yaşatılan travmatik olaylar, bizi Giorgio Agamben'in kutsal insan olarak değerlendirdiği "öldürülebilir ama kurban edilemeyen insan" düşüncesine götürür. Bu düşüncenin tarih sahnesinde çıktığı alan olan toplama kamplarında, kutsal insan figürü patlak vermiş, kurban edilemeyen insanların yasal olmayan yollarla öldürülmesine Agamben, "İstisnai durum" adını vermiştir. Agamben'e göre "İstisna bir tür dışlamadır" ve tam da bu düşünceye koşut bir şekilde, Dummy'nin ailesinden birini katletmek zorunda bırakılması ve devamında askerlerin tüm ailesini katletmesi, ailesinin kutsal yaşamının iktidar tarafından yasa dışı yollarla "İstisnai durum" olarak gösterilmesinden kaynaklanmaktadır (2001, s. 28). Dummy, eser boyunca bu durumdan kaynaklanan yaşadığı travmanın etkisini söylemleri ve davranışlarıyla seyirciye hissettirir. Uykusu sırasında inlemesi ve bilinmeyen dilde sayıklaması bunun en belirgin örneklerinden biridir. Dummy'nin uyku sırasında sayıklamaları Joan'ı korkutur:

Joan: Uykusunda inliyor.

Jack: Ne şanslı uyanırken inleyenleri gördüm ben. Dillerini kesiveriyorlar.

Kollarını, bacaklarını doğrularlar gördüm ben. Onlar için mutluluk kaynağı bu. İşkence bitse de acı bitmiyor. Kendilerine de işkence yapıyorlar ha, kendilerini yaralıyorlar. (Bond, 2015, s. 47)

Jack'in cümlesindeki dehşet uyandırıcı ifadeler, Edward Bond'un toplumun en derininde yer alan şiddet ögesini gösterme biçimine işaret eder. Bu bağlamda şiddet, bireyler arasındaki anlaşmazlıklarda kullanılan bir araç olmakla birlikte, artık güç göstergesine dönüşmüştür. Örneğin Dummy kendisine savunma mekanizması olarak "Bıçağım var. Senden daha hızlı ve güçlüyüm" derken, toplumsal araç olarak kullanılan dili bir şiddet ifadesine çevirir (Bond, 2015, s. 50). Oyundaki bu akış Bauman'ın "varoluşsal güvenlik meselesi sokak şiddetine, sokak şiddetini de gezegenin yoksul bölgelerinden gelen göçmenlere indirgenmesi" yönündeki sözlerini anımsatmaktadır (2011, s. 74). Kısaca Jack vasıtasıyla Bond uygarlaşma konusunda ilerleme sağlayamayanların şiddet dolu tavırlar içinde olabileceği mesajını verir (Bond, 1978, s. 12). Hatta Jack'e göre, tüm yaşamış olduğu şiddet içerikli olaylara karşın, Dummy şanslı kategorisi içine dahil edilir; çünkü Jack için durum daha karmaşıktır.

Oyunda Jack'in iktidar tarafında mı yoksa direniş yanlısı mı olduğu belirsizdir. Oyunun ilgi odağı Dummy'dir. Çünkü her ne kadar iktidarın yaptırımlarının kurbanı pozisyonunda görünse de sistemin onun üzerinde bir söz hakkı yoktur ve bir bakıma Jack ve Joan gibi baskı altında değildir, özgürdür. Bu özgürlüğün bedelini ağır ödemek zorunda kalan Dummy, Joan'ın gerçeklerle yüzleşmesini sağlar. Kendi yaşadığı sınırların gerçekte kendi hapisanesi olduğunu fark eden Joan: "Özgür değilsen hiçbir şeyin yoktur. Kendi ülkemde göçmenim ben de bu ev benim hapisanem," diyerek tutsaklığını dile getirir (Bond, 2015, s. 56). Bond'a göre bir insanın hayatını anlatabilmek tüm insanlığın deneyimleriyle olasıdır ve bir insanın hayatına girmek onu anlamak için yeterlidir (Bond, 1980, s. 103). Bu düşüncesiyle Bond, Joan'ın yaşantısının altında yatan etmenlerin boyutuna işaret eder. Joan özgürlüğe dönük sözleriyle görünüşün altında yatan gerçekliği artık fark edebildiğini gösterirken Bauman'ı da selamlar gibidir:

Söz konusu dönüşümler mevcut durumun, hızla değişen modern dünyamızda şaşkınlığı ve inatla ve mütemadiyen sakinlerin kafasını karıştırıp onları hazırlıksız yakalamasıyla ünlü geçmişten hiç de aşağı kalamayacak şekilde bir "yabancı ülke" gibi görünmesine ve hissettirmesine kadar varır: bu dönüşümler günümüz insanlarını afallatır ve yönlerini şaşkırtır. (Bauman, 2018, s. 60)

Bauman üzerinden değerlendirildiğinde Joan'un iktidarın baskısı altında yabancı olarak dışlanan kişilerden daha kötü bir durumda olduğu ve doğal olarak kendisini yersiz yurtsuz hissedeceği açıktır. Bunu fark ettiği anda, bağlı olduğu sistemden kurtulmanın tek yolunun yasaları çiğneyerek Dummy ile kaçmak olduğu düşüncesine kapılır. Böylece kaybettiği özgürlüğüne kavuşma olanağı bulacaktır. Bu düşünce oyunda iyimserlik duygularının yeşermesine olanak sağlar. Bunun gerçekleşmesi için Joan ilk olarak içindekileri Dummy'ye anlatır. Amacı kendisini de en az onun kadar özgür hissetmektir. Fakat Dummy derin bir travma içeren uykusunda, dışarda olup bitenden habersiz bir şekilde sadece sayıklarken Joan'ın kendini durduramayıp ona saldırması, bu sistem içerisinde bir an bile daha fazla kalmak istememesindedir.

Joan: Herkesin öfkesi kendi içinde kara kedi gibi. Öyle çünkü korkuyoruz. Hayır sen ailenden birini öldürdün. İtiraf ettin benim de bir itirafım var şimdi sana saldırdım çünkü senin masumiyetini kıskanıyorum. Son zehrimi kustum böylece. Artık ben de senin gibi masumum. (Bond, 2015, s. 58)

Joan'ın sözleri en genel anlamda karakterlerin her birinin ayrı bir travması olduğuna işarettir. Dummy'ye uykusu sırasında Joan, onu korumak düşüncesi ile bıçağını alır. Joan'ın geçmişi de geleceği de iktidarın boyunduruğu altındadır. Bıçağın yüklendiği anlam, karakterlerin içinde bulunduğu duruma göre değişiklik gösterir. Dummy uyandıktan hemen sonra kimliğim diye nitelediği bıçağın yokluğunu fark eder. Tam bu sırada gelen Jack, Joan'dan sonra Dummy'nin yaşadıklarına tanıklık eder:

Dummy: Bıçağımı aldı

Jack: Ne?

Dummy: O aldı.

Jack: Aile meselenize girmem ben.

Dummy: Ailemden birini öldürmek zorunda kaldığım bıçak o.

Jack: (yavaşça nefes verir) Sen... Ailenden birini mi öldürdün?

Dummy: Çocuktum. (Bond, 2015, s. 61)

Dummy, bu itiraftan sonra, hayatı boyunca taşımak zorunda kaldığı yükten artık kurtulmuştur. Joan ise onunla kaçmak istediğini söylediği anda, Dummy çoktan yoldaş olarak kendine Jack'i seçmiştir. Bu durumun nedeni hem Jack'in hem de Dummy'nin gerçekte aidiyet duygusu olmayan ve yaşamın içinde sürüklenen figürler olmalarından kaynaklanır. Fakat kurtuluş hayali kuran Joan için bu durum büyük bir düş kırıklığı yaratır

ve oyunun sonunda sinir krizi geçirerek Dummy adında aslında kukla olan Dummy Actor'ı öldürür. Joan'ın bu saldırgan davranışının nedeni gerçekte Dummy'nin yoldaş olarak kendisini değil de Joan'u seçmiş olmasıdır. Bu tercih Joan'da aşığılanma duygusu yaratır ve bu kompleksten kurtulmak için de saldırmayı seçer. Oyunun bu noktasında Dummy asıl kurban durumuna düşer. İlk iktidarın işaret ettiği kurbanı belirleyen kişiyken şimdi işaret edilendir, avlanırken av olandır. Çünkü o, iktidarın baskı yarattığı ve korku uyandırdığı kişiler tarafından öldürülerek gerçekte kurtulduğunu zannettiği iktidardan kurtulamamıştır. İktidar her yerdedir ve Joan, iktidarın ona yüklemiş olduğu rol üzerine kendisine Dummy'yi gelişigüzel bir hedef olarak seçmiştir. Bauman'a göre "hedeflerin rastgele seçilmesiyle verilen mesaj hiç kimsenin güvende olmadığıdır. İster masum olsun isterse suçlu herkes herhangi bir yerde ve zamanda gerçekleşecek intikamcı öfke patlamalarının kurbanı olabilir" (Bauman, 2018, s. 41). Dummy'nin fikrini kabul ettiğini söylemek için sahneye gelen Jack ise, Dummy'nin kukla parçalarıyla karşılaşır ve beklediğini bulamaz:

Jack: Buraya neden geldim? Bende bir şeyi var. Bir şeyi olmalı... ölüm eşittir rahatlık. Seninle rahat rahat konuşabiliriz. Aynıyız hemen hemen. Dün gece atmak istedim her şeyi. Seninle gitmek bu boktan hayatı bırakıp gitmek. Ayakta kalmayı öğretmek sana. İstediyin mi buydu? İhtiyacın olan. Ölülerin düzgün bir yeri var. Mezarlıkları var ya da küllerinin olduğu bir yer. Küller denize uçup gitse bile onların bir yeri var. İnsan olmak için ölmek mi gerekiyor?... Burada olmamamın bambaşka bir nedeni vardı. Umut. Neden Neden Neden. (Bond, 2015, s. 69)

Jack karakteriyle Bond, toplum içerisinde nereye ait olduğunu bile algılayamayan insanları gözler önüne sermektedir. Bir yere ait olma ya da olamama noktasında düşümlenen sorunları toplumsal yönleriyle irdeleyen yazar, birey ve toplum bağıntısı kurmakta, bu anlamda yaşanan sıkıntıların toplumsal açıdan ele alınmasının önemine dikkat çekmekte toplumsal ve bireysel sorunların birbiriyle bağlantılı olmasının çözüm yolunda etkili olduğuna işaret etmektedir (Hay ve Roberts, 1978, s. 74).

b. İktidarın Sandalyesi

Totalitarizimin yaratmış olduğu korku ve endişe içerisinde yaşama tutunmaya çalışan ancak kendi bedenleri üzerinde bile söz sahibi olamayan karakterlerin betimlendiği *Sandalye Oyunları*'nda Edward Bond, hakiki bir toplumsal ortopediye uygun olarak

bireyleri gelişme sürecine uyarlayan iktidarın, gelecekteki somutlaşmış şeklini ortaya koyar (Foucault, 2011, s. 49). *Sandalye* oyununda yer alan Billy, Alice, Asker, Mahkum ve Askeri Görevli adlı karakterlerle izleyiciye iktidar baskısı sunulur. Oyun Alice'in durakta bekleyen asker ve mahkumu pencereden izlemesiyle başlar. Bu sırada Billy resim yapmaktadır. Bu uzun izleyişin sonunda Billy, durağa sandalye götürmesi yönünde Alice'e bir öneri iletir. Fakat gelecekteki totaliter sistemde böylesi bir davranış suç olarak kabul edildiğinden Alice korkar. Ancak, Mahkumun ona oldukça tanıdık gelmesi nedeniyle dayanamaz ve sandalyeyi öne sürerek durağa gider. O ana kadar hiçbir tepki göstermediği ve tüm normları kabul ettiği anlaşılan Mahkum, Alice'i görünce hareketlenir ve böylece bu ikilinin ilk karşılaşmaları olmadığı anlaşılır. Alice'i görmesiyle birlikte Mahkum'un verilen emri yerine getirmemesi, askeri de zor durumda bırakır. Çünkü çevrede yer alan evlerin pencerelerinde insanlar onları izlemektedir. Askeri saran korku ve Mahkumun anormal tavırları onun Alice'in annesi olma olasılığını akla düşürür. Hiç konuşmayan Mahkum, Alice'in yüzünü ısırır ve o gittikten sonra kaçmaya çalışırken Asker tarafından vurulur. Eve gelen Alice, soruşturma yapmak amacıyla geleceklerini bildiği için Billy'yi yatağın altına saklar. Bu sırada hayatı boyunca dış dünyaya çıkamadığı için Billy'nin çocuk gibi kaldığı, gerçekte yirmialtı yaşında olduğu açığa çıkar. Sorgu için gelen askeri görevli, Mahkumun davranışlarının normal olmadığını ve Alice'in evinin artık sıklıkla kontrol edileceğini söylediğinde, Alice bir takım talimatlar içeren mektuplar yazıp Billy'ye vererek kendini asar. Billy ise bu talimatları gerçekleştirme yolunda otoparka doğru yürüyüp ellerindeki külleri savururken bir asker tarafından vurulur.

Altı sahneden oluşan oyun, totaliter devletin oyun karakterleri üzerinde kurduğu ve disiplin, denetim ve gözetim mekanizmaları yoluyla gerçekleştirdiği yıkımları anlatmaktadır. Bu bağlamda oyun "sağlıklı ya da hasta olsun herkesin gözetlenmesindeki amaç disipline edilmiş bir toplumdur" düşüncesini merkeze alan biyopolitik okumaya uygundur (aktaran Koyuncu, 2018, s. 31). Çünkü 2077'de geçen oyun, iktidarın çıkarlarıyla bağ içinde olan bireyin toplumsal gözetleme düşüncesine yardım eden panoptikon bireye dönüşmesini anlatır.

Bireyin kendisine ait hiçbir özel alan bırakmayan, onu korku ve baskı yoluyla itaat eden insana dönüştüren bu iktidar anlayışı boyun eğen ve yönetilen bir insan tipolojisi ortaya çıkarır. Bu insan figürü sisteme bedenini ortaya koyarak iktidarın Proje İnsan düşüncesine uyum sağlamak için var olur. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan insan, "boyunduruk altına alınan, sürece dahil edilen artık potansiyel olarak çatışık güç değil, sistemin kendisinin bir ürünüdür" (Arnott vd., 2005, s. 103). Bu sistemde yaşayan Alice,

durakta bekleyen Asker ve Mahkumu gördüğü anda tedirgin olur. Çünkü baskıcı düzen bireylerin bedenlerine, ruhlarına, güdülerine kısaca bütün benliklerine kadar sızmıştır. Alice yine de Mahkumu gözetlemekten kendini alamaz ve bu süre boyunca perdeyi kaldırmamak için çaba harcar, çünkü biyoiktidara dayalı sistemde artık her birey kendi panoptikonudur ve bireylerin bedenlerine de hükmeden iktidar sistemi onları adına ev denilen hapisane modeline kapatmıştır. Bu sindirme politikası Alice ve Billy arasında geçen konuşmalarda somutlaşmaktadır:

Alice: Seni görürlerse..

Billy: Çok dikkat ederim

Alice: Başımız belaya girer. (Bond, 2015, s. 75)

Arnott'a göre bireyleri disiplin altına almaya çalışan toplumlar "sivil toplumun iskeleti ya da omurgası hizmeti gören, kapatmalar ya da kurumlarca nitelenirler" (2005, s. 96). Bu anlamda artık bir kapatma mekanizmasına dönüşen evde, iktidardan gizli yaşayan ve sürekli resim yapan Billy'nin evden dışarı hiç çıkmamış ve dış dünyadan kopuk yetişmiş olması onun yaşı ile orantılı tepkiler verememesine yol açar. Bunun yerine sürekli resimler çizerek, dış dünyaya ilişkin merakını bu yolla kapatmaya çalışır. Alice, Billy'yi sahiplenerek aslında iktidar odaklarınca unutturulmaya çalışılan kendi özüne doğru bir adım atar. Alice'in değişen tutumunu Bauman üzerinden okumak olasıdır. Bauman'a göre:

Sorumluluk üstlenme edini mi ve bir kere sorumluluk üstlenildi mi, buna bağlı kalma edini mi insanlar arasında yeni bir ahlaki tutumun merkezini oluşturduğu ölçüde, bu yeni "benliğe dönüş" ahlaki sorumluluğunun "dışarıda bir yer"den bedenime, yani ustalığına, onun "iyi olma" noktasındaki tatmin sağlama kapasitesine yönlendirmesinden temellenir. (Bauman, 2018, s. 130)

Oyunda bir ev içerisine hapsedilen Alice ve Billy karakterleri, "iktidarın bireylerin bedenlerine, hareketlerine, tutumlarına ve gündelik davranış kalıplarına ulaşabilmek zorunda olduğunun" gerçek bir göstergesidir (Foucault, 2011, s. 76). Billy de, Alice gibi meraklı gözlerle bakmak ister, ancak sistem bunu yasaklamıştır ve gözetleyici olarak da kuklalarını devreye sokmuştur; Çünkü iktidar, insanlar üzerindeki denetimini gözetleyeni gözetleme yoluyla sağlamakta ve varlığını sürdürmektedir. Alice ile Billy'nin varlığı bu sistem için büyük tehdit içermektedir. Ancak, Alice'in Mahkum'a bakmaktan

kendini alamaması onun annesi olmasından kaynaklıdır. Billy'nin, "Mahkum sana benziyor" sözleri Alice'in içinde yer alan dürtüleri uyandıran ve Mahkum'un onun annesi olma durumunu imleyen bir veri niteliğindedir (Bond, 2015, s. 75). Oyunun devamında, Billy'nin tavsiyesi üzerine Alice, sandalye götürme bahanesiyle belki de bir daha görme fırsatı yakalayamayacağı bu şahsiyeti belki de annesini yakından görmek ister. Bu istem sistem dışına çıkmakla eş anlamlıdır:

Alice: Mahkumlarla konuşulmaz.

Billy: Ona benziyorsun ya, asker izin verir. Aşağı inip yanından geçseydin ve baksaydın anlardın.

Alice: Asker izin vermez.

Billy: Neden?

Alice: Mahkumlara bakmak yasak. Çayının yanına bisküvi ister misin?

Billy: Sandalye götür aşağı. (Bond, 2015, s. 77-78)

Durağa vardığında Mahkum'un da Alice'i tanınmasıyla hareketlilik başlar. Fakat sistem kuralları gereğince, "Mahkumun iradesi ya yoktur ya da kasten sömürülmüş veya baskılanmıştır" (Bauman, 2015, s. 21). Bu yüzden, işkence yapıldığı ve bu işkence boyunca ona sunulan tüm kuralları kabul ettiğini öğrendiğimiz Mahkum, Alice'i gördüğü anda herhangi bir cümle söylemesinin doğuracağı sonuçları da düşünerek belki tepkisini sadece Alice'in yanağını ısırarak gösterir; çünkü bu onun iletişime geçme biçimidir bir bakıma. Mahkumlarla konuşmak yasak olduğu için Alice ile bu şekilde iletişim sağlayabilen Mahkum "hiçliğin çölünde irtibat; özgürlük ve sevginin hasretini çeken huzursuz ruhlar" gibidir (Bauman, 2018, s. 137):

Alice: Hayır, hayır. Sakın onu yerde sürüklemeyin. Dizleri yerde sürüklenmeye dayanamaz! [...]

Asker: İşimi öğretmeye kalkma. Görev başındayım. [...] Bu da ne? o? nasıl? Kapatın! Kapatın! Perdelerinizi kapatın! Yoksa ateş ederim! [...] Bir şey yok burada! Bir şey olmuyor! (*evlere doğru yürür*) bir şey yok burada! Bir şey olmuyor! Görülecek bir şey yok! Kapatın! ... (Bond, 2015, s. 82)

Tüm bu olanları pencereden "gören ve ses çıkarmayan kalabalık" (Foucault, 2005, s. 54) Asker için de korku kaynağına dönüşür. Çünkü Arnott'un da belirttiği gibi, "toplumsal uzam disipliner kurumlarca boşaltılmamış, bütünüyle denetim modülasyonlarıyla doldurulmuştur" (2005, s. 97). Bu modülasyonların içerisinde yer alan bireyler artık

denetim mekanizmasının bir parçası haline gelirler ve böylece ortada belirsizliğin hakim olduğu bir karmaşa oluşur. Tüm bu yaşanan kargaşada tutunduğu sandalyeyi kırılana kadar bırakmayan Mahkum için sandalye gerçekte karamsarlık barındıran bir iyimserliğe tutunmakla eş anlamlıdır. Oyunda yer alan sandalye imgesi ve kırılan sandalyeyi onarma edimi üzerinden geleceğe dönük küçük bir iyimserlik kapısı aralama sahnesi Edward Bond için yeni bir durum değildir. Hiçbir geçerli neden ortada yokken masum bir bebeğin taşlanarak öldürülmesi sahnesi nedeniyle yazarın en çok eleştirilen oyunu *Saved*'in (*Kurtarılmış*) sonunda Len kırılan sandalyeyi onarmaya çalışır. Len'in bu girişimi Edward Bond'a göre yararlı bir çabadır, çünkü bu edim barışın egemen olduğu bir toplumda yaşama isteğinin ve insana dönük iyimserliğin henüz yok olmadığına göstergesidir (Hirst, 1985, s. 91). Yine de kırılan sandalye imgesi *Saved* oyunu gibi *Sandalye* oyununda da "karanlık, tartışmasız, trajik bir işleve sahiptir" (Billingham, 2014, s. 104).

Kırılan sandalye olayının ardından kaçmaya teşebbüs eden Mahkum, Asker tarafından öldürülür. Alice eve döndüğünde, artık iktidar odakları tarafından fark edilmiş olmanın bilinciyle duyumsadığı korku açığa çıkar. Bu belirsizlik hiç şüphesiz Billy'ye ne olacağı hakkındadır. Sonuç olarak, gelecek olan görevlileri düşünerek Billy'yi yatağın altına saklama planları yapar ve Billy'nin yapmış olduğu tüm resimleri yakar. İktidarın evine uzandığının artık farkında olan Alice, Billy'ye onu çöplerin arasında bulunduğunu ve otoriteye teslim edemediğini itiraf eder:

Billy: Beni neden teslim etmedin?

Alice: Etmek istedim, bir kaç gün erteledim, sonra da çok geç kaldığımı anladım, seni doğrudan götürmeyip, gizlediğim için suçlanacaktım.

Billy: Bu hikaye kaç yıl önceydi?

Alice: Yirmi altı yaşındasın sen.

Billy: Peki neden hiç büyüyemiyorum?

Alice: Çünkü bu evden hiç çıkmadın. (Bond, 2015, s. 92)

İktidarın amacına hitap eden bireysellik politikasıdır. Alice, Billy'yi veremez çünkü "insanlar tek başına var olmak için yaratılmadığı gibi, tek başına bir insani hayat havsalasının alabileceği bir şey de değildir" (Bauman, 2018, s. 146). Billy ile üstlenmiş olduğu sorumluluğu son ana kadar bırakmamayı amaçlayan Alice karşısına iktidarı almıştır. Gelen memurlar, "iktidardan kurtulmak çok güçtür" imajını tamamıyla yansıtan karakterlerdir (Foucault, 2005, s. 51):

Askeri görevli: Suçlular halk düşmanlarıdır. Asla hoşgörüle karşılanmazlar. Neden oldukları zararları ve acıları bilseniz bunu siz de anlardınız. Onlara acımak yasalara aykırı gelmektedir. Onlara yardım ve yataklık etmek komplodur. Ne demek istediğimi anlatabiliyor muyum? (Bond, 2015, s. 97)

Mahkumun Alice'e karşı göstermiş olduğu davranışlardan ötürü artık iktidarın denetimi altında olacağına Askeri görevli tarafından söylenmesi, Alice için her şeyin sonunun geldiğine işarettir. Önce yazmış olduğu bir kaç talimatı Billy'ye vererek bir iple kendini asar. Alice için intihar, ölümünü anlamlı kılma çabasıdır. Çünkü: "Özgürlük artık iktidar ilişkilerinin nufuz edemediği bir *tabula rasa* olmaktan çıkmış bizzat biyoiktidar mekanizmalarının işleyişinin bir koşulu haline gelmiştir" (Koyuncu, 2018, s. 56). Alice'in intihar etmesi hem baskıcı sistemden kopuşun hem de özgür iradenin simgesidir. Ölümünü iktidar değil kendi seçmiştir. Alice'in intiharına ilişkin Bauman'ın sözleri olayı somutlaştırmak açısından önemlidir:

Kişinin kendi hatalarının, gaflarının ve kabahatlerinin sorumluluğunu tek başına üstlenmesinin getirdiği tükenmişlik haline tek bir hamlede aniden ve kökünden son verme doğrultusundaki büyük arzu, tekrar tekrar kaçınılmaz bir şekilde, özgür seçim hakkına biçilmiş değer yanında deve de kulak kalacağı bir büyüklüğe ulaşmıştır. (2018, s. 143)

İktidar ile birey arasında gelişen "kozmetik ilişkiler" sonucunda korkutularak kapatılıp, ayrıştırılıp, bölünen ve dışlanan bireylerin açmazını göstermek adına Bond, sistem içerisinde kaçışı intiharda arayan bireyin bir izdüşümünü Alice karakteri ile göstermeye çalışır; bu durum Foucault'ya göre "trajik," ya da "delilik ve akılsızlık arasındaki bir ayrım" olarak görünmektedir (Akay, 2014, s. 8). Billy için anormal bir görüntü olan bu durum, onun dışarı ilk adımını atması ve dış dünyayı gördüğü anda, bir asker tarafından öldürülmesiyle son bulur. Billy'nin sonunu düşünerek Alice'in bu talimatları verdiği kuşku götürmez bir gerçektir. Oyunun sonunda verilmek istenen ileti, Bauman'ın totaliter toplumlara ele alırken kaleme aldığı satırlarda saklıdır: "Ya yaşarken birlik oluruz ya mezarda" (2018, s. 164).

c. İktidardan Başka Hiçbir Şeyim Yok

Foucault'nun kapatma çağı olarak adlandırdığı dönemden, yirminci yüzyıla kadar evrilerek gelen iktidar mekanizmalarına, doksanlı yıllardan itibaren en büyük etkisi olan

şeylerden biri, hiç şüphesiz küreselleşmedir. Küreselleşme, Zygmunt Bauman'a göre, "yeni dünya düzensizliği"nin başka bir adıdır (1999, s. 64). Küreselleşen dünya beraberinde hem insanı hem de doğayı kötü yönde etkileyerek hızlı bir yayılım gösterir. Bu yayılımın sonucunda her şeyin çabucak tüketildiği, ekolojik dengenin bozulduğu, geçmiş değerlerin yitirilip anlık hazların önem kazandığı ve bireylerin bilinçsizleşerek sisteme ayak uydurduğu bir işleyiş ortaya çıkar. Bu süreçte, ekolojik dengeyi doğrudan etkileyen küreselleşmenin yanı sıra, gelişen bir başka olay da iktidarın küreselleşmesidir. Bauman küreselleşen iktidarı şu şekilde betimler:

Sınırların gözenekli ve geçirgen oluşu, yerel ve arazi bir sapmanın ötesinde, siyasetin yerelliğinin devam ettiği koşullarda ilerleyen iktidarın küreselleşmesi sürecinin ürettiği yeni dünya düzen(sizliği)inin neredeyse bir normu haline gelir. (Bauman, 2018, s. 28)

Küreselleşen iktidarın hedef tahtasında asılı bir kurban konumunda duran ve "alışkanlıklara, kurallara ve emirlere" koşulsuz boyun eğen bireylerin yaşamları "tekinsiz görünen bir çürüme ve yozlaşma yolu" gibidir (Foucault, 1977, s. 128; Bauman, 2018, s. 12). Bu yolda geleceğe dönük iyimserlik seviyeleri oldukça düşük olan bireyler özne olmaktan çok nesne olmaya alıştırmış tutsaklardır. Bu noktada iktidarın küreselleşmesine güç katan ve bireyler üzerinde yaptırımları kolaylaştıran en önemli unsurlardan biri biyopolitikadır. Foucault'ya göre biyopolitika, küreselleşen bu sistemde çeşitli müdahale alanlarıyla yer edinir:

Biyopolitika, bir tür olarak insanların kendi arasındaki ilişkiler ve yine bir canlı türü olarak insanların çevreyle olan ilişkileriyle de ilgilenir. İnsan kitlesinin yaşamını ve sağlığını etkileyen iklim, su kaynakları ve coğrafi koşullar gibi tüm çevresel özellikler biyopolitikanın öncelikli müdahale alanını oluşturur. (Koyuncu, 2018, s. 40)

İnsanın doğal hayatında kendisine hizmet ettiğini düşündüğü her ne varsa bunun altında kendine yer edinmiş olan gerçeklik biyopolitikadır. Biyopolitik sistem "insanları ya yaşatır ya da ölüme mahkum eder" (Koyuncu, 2018, s. 38). Bu nedenle birey, hayatın her alanında kendisine etki edecek bir biyoiktidar varlığıyla kuşatılmıştır.

Biyopolitikanın ve küreselleşen iktidarın sebep olacağı yıkımları gözler önüne sermeyi amaçlayan Edward Bond, *Sandalye Oyunları* üçlemesinin son oyunu *Hiçbir Şeyim Yok*'da insanlığın gelecekteki trajik konumunu ele alır. Oyun boyunca, küreselleşen dünyanın

2077'de tamamen yıkım içeren facia ile sonuçlandığı ve iktidarın kusursuz bir şekilde yürüttüğü politika nedeniyle geçmişleri silinen, aile olgusundan yoksun kalan ve bunun sonucu olarak şizofreniye tutsak olmuş karakterlerin trajik durumları gözler önüne serilir.

Oyun, Sara'nın kapının sürekli çaldığını ama çaldıktan bir süre sonra kapıya gittiğinde ardında kimsenin olmadığını fark etmesiyle başlar. Sara, evin içerisinde gezinip daha sonra sandelyesine oturur. Sonradan gelen asker eşi Jams, Sara'ya gün içerisinde tanıklık ettiği, tablo taşıyan yaşlı bir kadından söz eder. Bu durum Jams için oldukça ilginçtir, çünkü iktidar tarafından her şey yok edilmiştir. Bu sırada kadını takip edip ne yapacağını merakla izlediğini ve sonunda Yaşlı Kadını otoriteye götürdüğünü söyleyen Jams, Sara'nın tüm bu anlatıklarını dinlemediğini fark eder. Ardından, Sara ona kapının sürekli çaldığını ama kimsenin olmadığını söylemesi üzerine aralarında ufak bir tartışma çıkar. Oyunun ikinci sahnesinde, Sara'nın kardeşi olduğunu iddia ederek ortaya çıkan Grit'i, Jams emin olmamakla birlikte içeri almak durumunda kalır. Eve gelen Sara, Grit ile karşılaştığında, iktidarın bedeninde yaratmış olduğu korku ile, Grit'in kendi kardeşi olmasının mümkün olmadığını iktidarın böyle şeylere izin vermediğini söyler. Buna karşılık, Grit ona delil niteliğinde bir fotoğraf gösterir. Fotoğrafı gördüğünde şaşırان Jams ve Sara, silinen geçmişle birlikte tüm fotoğrafların da yok edildiğini, bunun mümkün olmadığını söyler ve Jams'e göre, Grit, yasal yollarla gelmediği için bir tehdit unsurudur. İkili böylece, Grit'i zehirlemeye karar verir. Sara ilaç almaya eczaneye gittiğinde Jams, Grit'i oyalamak adına onunla sohbet ederken görevi sırasında intihar salgını olan Reading Kasabası'nda bulunduğu ve insanların kendilerini acımasızca katlettiğini itiraf eder. Sara döndüğünde, eczane için gideli dört gün olmuştur ve Jams'i iktidar korkusu kaplamıştır. Tabloyu görmek için yıkıntıların arasında kaybolduğunu söyleyen Sara'nın, tablodaki deniz resmini görünce artık denizlerin olmadığını, denizlerden geriye sadece kum kaldığını söylemesi küreselleşen dünyanın ekolojik denge üzerinde yarattığı olumsuz etkiyi yansıtır. Jams'in bahsettiği intihar salgını Sara'ya da bulaşır ve Grit'i zehirlemek için yapılan çorbayı içen Sara oyunun sonunda ölür.

Üç sahneden oluşan *Hiçbir Şeyim Yok* oyununda Bond, küreselleşmenin uç noktalara ulaştığı bir alanda, iktidarın yaratmış olduğu salgın hastalık, yıkım gibi felaketlerin de etkisiyle, hafızası silinmiş karakterlerin dönüşmüş olduğu hastalıklı ruh hallerini seyirciye sunar. Karakterlerin bilinçaltına sıkı sıkıya işlenmiş olan bir iktidar gerçeğinin yanı sıra bu kez küreselleşen dünyanın yaratmış olduğu kaos ortamında oyun çerçevesinde yaşanan ve nedeni belli olmayan, karakterleri savunmasız bırakan salgın hastalık bu

karakterleri geçmişlerinden kopmuş ve onların şizofrenik bir görüntü çizmelerine sebep olmuştur. Bu bağlamda, oyunun girişinde kapının sürekli çaldığını duyan, fakat kapıda kimsenin olmamasından dolayı kendi kendine konuşan Sara, şizofrenik bireyden kesitler sunar.

Sara: Git buradan, git buradan (*Sessizlik*) ne istiyorsun?
(*Kapıya doğru bağırır*) Duydun mu? (*Sessizlik*) (Bond, 2015, s. 111)

Bir süre sonra Sara'nın asker olan eşi Jams, onun anormal davranışlarına alışkınmış gibi gün içinde yaşadığı bir durumu anlatır. Jams'ın ifadelerine göre binaların yıkıldığını, pek çok şeyin yerle bir edildiğini, yasaklamaların çoğaldığını, iktidarın denetim ve disiplin sisteminin her yerde olduğunu hatırlatacak derecede genişletildiğini görmek olasıdır. Bu anlamda oyunda mekan ve iktidar ilişkisi kurulduğu görülür.

Mekan ilişkisi, iktidarın kendi hedeflerine yönelik uygulamalarını yürütebileceği alanlardan sadece biridir. Çünkü iktidar "her yerededir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerededir" (Foucault, 2007, s. 69). İktidar yasaklı mekanlar yaratarak, bireyler için daha dar bir alan bırakır. Bunun iktidara sağladığı kolaylık, "açıkça bölmek, ayırmak ve dışlamaktır" (Bauman, 2011, s. 84). Dışlananlar, iktidarın çıkarlarına hizmet etmeyip ortadan kaldırılması gereken kişilerdir. Oyunda bu yasaklı alanlardan biri yıkıntılarının olduğu Lepal Sokağı'dır. Bu sokakta elinde tablo ile yürüyen yaşlı kadın, Jams ve askeri görevlileri şaşırtır. Çünkü iktidarın kurduğu totaliter sistemde her şeyin işleyişine ayak uydurmak zorunludur ve bu işleyişin içindeki hareketlilik, Jams'i oldukça etkiler. Jams kadını şüpheyle takip eder. Yaşlı kadın, enkaz içinde tablosunu asabilmek için çivi aramaktadır. Ancak, Foucault'nun deyişiyle "iktidarın siyasi ağına gömülmüş" (2005, s. 50) olan Jams için bu durum, iktidarın zihninde yaratmış olduğu güvenlik algısının ötesine geçemez çünkü iktidar tarafından yaratılmış olan "kültür boşluğu sorunu" karakterler aracılığıyla fark edilmeyecek boyutlarda sunulur (Hay ve Roberts, 1978, s. 51). Jams bu karakterlerden sadece birisi olarak, oluşan kültür boşluğundan çok tablonun tuzak olma düşüncesine kapılır. Jams'ın davranışına yön veren iktidar mekanizması, biyoiktidarın güvenlik sağlama adı altında bireylerin zihninde oluşturduğu ve iktidarın onaylamadığı her şeyin güvenilmez olduğu algısı olmaktan öteye gidemez. Bauman'ın konuya ilişkin değerlendirmesi bu duruma açıklık getirir niteliktedir:

Modern toplum, güvenliği sağlamak için bilinçli önlemler almadan güvenli kalılabileceğine inanmaz. Bu önlemler herşeyden önce insan davranışının

yönlendirilmesi ve kontrol edilmesi, yani toplumsal kontrol anlamına gelir. Toplumsal kontrol gerektiğinde iki şekilde uygulanabilir. İnsan, yapılması istenmeyen şeyleri yapmaktan alıkoymaya ya da yapılması istenen şeyleri yapmaya teşvik edildiği durumlara sokulabilir. Toplumsal düzen için zararlı olduğuna inanıldığından bazı şeylerin yapılması istenmez. (2015, s. 19)

Yaşlı kadının enkaz arasında aradığı çivi, aslında işlemekte olan sistemde yer alan insanlığın gelecek adına beslediği iyimserliğin ne denli zayıf olduğuna işaret eder. Fakat sistemin de kendi içinde yaşadığı kriz durumları vardır. Jams, tam da bu kriz anlarının birinde aslında geleceğe dönük beslenen iyimserliğin sembolü olan bu tabloya bir çivi de kendi çakar ve kadını şaşırtır. Jams'ın bu davranışına karşın, Kadın korkudan altına kaçar ve ağlamaya başlar. Her yeri sarmış olan iktidar ağı, onun iyimserliğinin orta yerine çivi dikerek ona iktidardan kaçmanın mümkün olmadığı bilincini aşlar. Bu durum Foucault'nun, "bedene hakim olma, beden bilinci, ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir" düşüncesiyle uyum içindedir (2005, s. 43). Jams, kendisini kuşatan iktidar gerçeğinin ayırında olarak Kadını otoriteye teslim eder.

Jams: [...] Kadını merkeze götürdük. Ona yemek falan vermediler. Yaşı da sıkıntılıydı! Ama merkeze gitmeden önce, komutan olay yerine gelir diye tabloyu harabelerin içerisine gömdük. Evi otuz yıl önce boşaltmışlardı. Boşaltırken de arada kalan eşyaların alınmasına izin yoktu. Acaba bu kadın bu resmi bunca yıl nerede sakladı? (*Omuz silker.*) Bence onun değildi, çöpte falan bulmuş olmalı. Binalar yıkıldığında her taraf aynı. Sokaklar bile aynı görünüyordu. (Bond, 2015, s. 114)

Oyunun ilerleyen bölümünde, Jams tüm anlattıklarına karşılık Sara'nın onu dinlemediğini fark eder. Sara'nın birtakım sesler duyduğunu söylemesiyle sahnede tedirginlik oluşur. Şizofrenik birey imgesi kendini yeniden gösterir. Jams'ın, "sen aklını kaybediyorsun" sözü, iktidarın kuklası olan bireylerin yıkıntılarının arasında dönüşmekte olduğu durumu sembolize eder (Bond, 2015, s. 117).

Oyunun ikinci sahnesinde iktidar, bireyleri daha sıkı kontrol etmek adına herhangi bir duygusal bağ yaratacak olan durumları ortadan kaldırmıştır. Grit sahneye gelir ve oyun hareketlenir. Yasa dışı yollarla geldiğini ifade eden Grit'in, Sara'nın kardeşi olması, karakterlerdeki korkunun kaynağına dönüşür. Jams'ın, Grit'e geldiği yerde intihar salgını

olup olmadığını sorması üzerine, sistemde topluca yok edilen şeylerin sadece binalar veya geçmişle sınırlı olmadığını, biyoiktidarın hedefinde, kendi amaçlarına hizmet etme yolunda engel oluşturan bireylerin sistem tarafından gereksiz insan kategorisine yerleştirilerek yok edilmesi yolunda salgın hastalık gibi uygulamaların da kullanıldığı açıkça ortaya çıkar. Bu anlamda bireyin tüm organizmaları iktidara hizmet etmek ya da yaranmak için yaratılmış gibidir. Foucault'nun da altını çizdiği gibi:

Beden, direkt olarak siyasal alan içerisinde; üzerinde iktidar ilişkilerinin dolaysız bir etkisi vardır; iktidar ilişkileri bedene yatırım yapar, onu dengeler eğitir, ona işkence eder, onu görevleri yerine getirmeye, seremoniler sergilemeye zorlar. (Foucault, 1984, s. 173)

Jams, salgın hastalığın sadece Grit'in kasabasında olmadığını, askeri görevli olmasından dolayı daha önce tanıklık ettiği Reading Kasabası'nda oluşan salgını da ona anlatır. Bu durum bireyleri öldürme ve yaşatma hakkına sahip olan biyoiktidarın, bu yolla şehri temizledikten sonra toplu imha süreciyle sisteme hizmet etmeyen bireyleri yok etmesine işaret eder. Sahnenin devamında, Sara'nın gelişiyi karakterlerin üzerine sinen iktidar korkusu yükselişe geçer. Sara, Grit'in kardeşi olmasının mümkün olmadığını, iktidarın bu kavramları yok ettiğini şu sözlerle açıklar.

Grit: Beni hatırlamıyor musun?

Sara: Benim kardeşim yok. Hiç kimsenin yok. Onlar hepsini yok ettiler sen ne istiyorsun? (Bond, 2015, s. 119)

Sara'nın onlar olarak ifade ettiği iktidar, sadece binaları yıkmamakta aynı zamanda yeryüzünde yaşayan canlı organizmaların en ufak yapıtaşlarına kadar sinerek kendini göstermektedir. Bu yolla da bilinçsiz bir toplum yaratma amacındadır. Bunun bir üst seviyesi olarak öjenik toplum yapılanması sağlamak adına kullanılan biyolojik gereçlerin sebep olduğu, Jams ve Grit'i de dehşete düşüren salgın hastalık, biyoiktidarın yaşam ve ölüme karar verdiğinin bir göstergesidir.

Jams: Burada intihar salgını var

Sara: Ne yaptığını bilmiyor. İntihar salgınında herkesin akli gider! Halüsinasyon görmeye başlarlar. Eğer o benim kardeşimse; eee, al işte, ondan kurtulmak için asıl sebep! (Bond, 2015, s. 120)

Bu konuşmanın ardından Sara ve Jams'ın anlamı olmayan sözcükleri bilinçsizce tekrar ettikleri görülür. Bu durum onların iktidarın hedefindeki yeni salgının kurbanları olduklarının bir işaretidir. Salgının semptomlarını mantıksızca konuşurken sergileyen ikili bu yolla zihinlerinde bastırdıkları korkuları da söyleme olanağı bulurlar. Sara'nın "sürekli gözetim altında yaşıyorum ben!" sözleri, akıllara Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'nde belirttiği bir soruyu getirir: "Dile getirmek istediğim soru "neden baskı altındayız" değil, neden böylesine tutkuyla ve yakın geçmişimize, günümüze ve kendimize karşı bu denli büyük bir hınçla, baskı altında olduğumuzu söylediğimizdir." (Bond, 2015, s. 125; Foucault, 2007, s. 15).

Baskı altında olmanın bilincinde olan, ancak bunun nedenini anlayamayan Sara, Jams ve Grit'in takıntılı tavırlarına sandalye eşlik eder bu kez. Sandalye, karakterlerin zihninde yer alan karmaşanın nesneleşmiş şekli gibidir.

Jams: (sandalyeyi çevirir) Bende biraz da olsa disiplin var!

Grit: (sırt çantasını incelerken) Kilidini kırdı!

Sara: (sandalyeyi çevirir) Özgürlük!

Grit: (çantası elindedir) Bak!

Jams: (sandalyeyi çevirir) Disiplin! (Bond, 2015, s. 127)

Edward Bond'un sandalye imgesiyle açığa çıkarmaya çalıştığı asıl sorun Foucault'nun "bireylerin günlük davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerine işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlar dizisi" olarak değerlendirdiği, yok olmaya başlayan bilincin zemininde nasıl gün yüzüne çıktığıdır (2005, s. 50). Hayatları boyunca bastırılmış ya da arzulamış oldukları şeyleri ifade eden karakterlerden, Jams'i etkileyen şeyin disiplin olması oldukça düşündürücüdür. Çünkü iktidara hizmet ederken bu düşüncelerden beslenmiştir. Sara ise hayatı boyunca yaşadığı baskı nedeniyle hissetme olanağı bulamadığı özgürlüğü arzular. Semptomların yavaş gelişmesiyle birlikte bilincin henüz kaybolmadığı zamanlarda Jams'in, Sara'yı Grit konusunda uarması dikkat çeker. Karakterlerin hem bilincini hem bilinçaltını kaplayan mekanizma hiç kuşkusuz baskıcı iktidardır. Bu baskı sonucunda ikili Grit'i öldürme planı yaparlar ve Sara zehir almak için eczaneye gider.

Üçüncü sahnenin açılışında, Sara'nın eczaneye gidişinin üstünden dört gün geçtiği ve bu süreçte, Jams'i etkisi altına alan iktidar korkusunun Sara'nın kaybolmasından bile daha dehşet verici olduğu görülür. Sara ise yaşlı kadının duvara çivilemek istediği

tabloyu görmek ister. Daha önce Jams'ın yıkıntıların arasına sakladığını söylediği tablo, tüm baskı içeren sistemden kaçışın ve yok edilen her şeyin yanında geleceğe yönelik iyimserlik kırıntılarının bırakıldığı tek nesnedir. Tabloda resmedilen deniz, küreselleşen dünyanın sonunda gerçekleşen büyük yıkımın pişmanlık izlerini taşır.

Sara: Deniz çekilmiş. Sadece sular çekildikten sonra küçük su birikintisi kalmış. Denizin olduğu yerlerde kumlar sanki deniz oradaymış gibi daha hala hareket halindeydiler. Denizin sahillerde yürüyen bir hayalet olduğunu söylerler. (Bond, 2015, s. 140)

Küreselleşen dünya beraberinde trajik çöküntüler içeren çok farklı felaketlerle karşılaşmıştır. Bond'a göre, doğal olarak bireyin bulunduğu çevrenin bireye karşı tavrı ve algısı, şiddetin ve agresifliğin ortaya çıkmasında kuşkusuz bir etkindir (Bond, 1980, s. xiii). Tabloda yer alan fakat Sara'nın göremediği deniz, iktidardan sonra Sara'nın iyimserlik inancına ikinci darbeyi vuran unsur olur. Eve döndüğünde Grit'i zehirlemek için hiç vakit kaybetmeden zehirli çorbayı hazırlayan Jams, eşinin bütün iyimserliğinin yok olduğunu ve artık kaybedecek bir şeyinin kalmadığını anlayamaz. Çorbayı Grit'in önüne koyduğunda, bir çırpıda bitiren Sara'nın ölümüne neden olan şeyin tek taraflı salgın olduğunu düşünen Jams'ın tersine, Sara yok olan hayalleri üzerine yaşamının anlamsız olduğunu düşünerek intihar eder.

Sonuç

İktidarın varlığı ve insanlar üzerinde kurmuş olduğu etki çağlar boyunca, teknoloji ve bilim gibi gelişmelerin de katkısıyla değişim ve dönüşüm halinde olup ulaşabildiği bütün noktalara erişerek insanları görünmez parmaklıklarla kaplamış ve zihinlere kadar hükmetmeyi başarabilmiştir. Tiyatro yazarının bir görevi de yaşadığı topluma ayna tutmak ve bir nevi uyarmak olduğu için tüm bu iktidar odaklı gelişmeler oyun yazarlarının da dikkatinden kaçmaz. Bu anlamda Edward Bond'un iktidar üzerine yazdığı tek üçleme eser olan *Sandalye Oyunları*, 2077 yılında yaşanılması öngörülen felaketlere karşı öngörü olma niteliği taşır. Bond, *Sandalye Oyunları*'nda, mülteci sorunu, küresellik, bozulan toplum ve aile kavramları gibi sorunlar üzerinden, geleceğin oluşumunun yapı taşlarının günümüzde atıldığına dikkat çekerek farkındalık yaratmak ister. Tüm bu sorunların temelinde yatan iktidar kavramı ise her üç oyunda da baskılayıcı ve totaliter bir şekilde sunulur. Üç oyunda da ortak olarak Bond'un ima etmeye çalıştığı kavram hiç şüphesiz özgürlüktür. Bunun yanı sıra üçlemede iktidarın ağına yakalanmış olan karakterlerin

özgürce alabildiği tek karar, yaşam ve ölümlerine karar verebilmeleridir. Bunun haricinde karakterlerin sahip olduğu tüm haklar iktidar tarafından çoktan baskılanmış ve çoğu kez yok edilmiştir. Bu baskılanmanın en belirgin olarak hissedildiği *Alt Oda* oyununda Bond'un mülteci sorununa parmak basarak, baskı altında olmadan da trajik olaylar yaşayan Dummy ve tüm hayatını sisteme boyun eğerek yaşamak zorunda kalan Joan arasında hangisinin diğerine oranla şanslı olduğu düşüncesini seyirciye sorgular. Kısaca, sonuç baskı altında olmak ya da olmamak durumudur. Baskıya ek olarak gözetilen birey figürünün yansıtıldığı *Sandalye* oyununda ise iktidarın gözetimi altında itaat eden karakterlerin, iktidarın isteklerine ters düşen en ufak bir hamle sergilediklerinde ya da iktidara karşı geldikleri anda karşılaşacakları tek gerçekliğin ölüm olduğu açıkça anlaşılır. Bond bu anlamda, iktidardan kaçışın neredeyse mümkün olmadığını açıkça vurgular. Öte yandan, Bond'un, tüm dünyayı etkisi altına alıp hızla ilerleyen Küreselleşme ve sonucunda gerçekleşecek olan yıkıma dair imalarla donatmış olduğu *Hiç Birşeyim Yok* oyununda, yitirilen gerçekliklerin sadece doğa ve yaşamla sınırlı olmadığı, beraberinde iktidarın da küreselleşmesiyle meydana gelen silinmiş ve yok edilmiş geçmiş, aile, akraba, toplum yapılanmasının da var olduğu oyunun odak noktasını oluşturur. Küreselleşmenin yanı sıra, tüm karakterleri etkisi altına alan biyopolitik gerçeklik, karakterlerin yaşamları üzerinde tek söz sahibi olan şeyin iktidar olduğunu açıkça gözler önüne serer. Bond tüm bu yaşanma ihtimali olan olumsuz gerçeklikleri seyirciye açık bir şekilde sunarken, hala bir umut ışığının olduğunu karakterler vasıtasıyla ima ederek tüm insanlığa bir uyarıda bulunur gibidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan*. çev: İsmail Türkmen. İstanbul: Bağlam.

Akay, A. (2014, Mayıs). "Kapatılma." *Teorik Bakış*, 4, 8.

Arnott, S. J., Holland, E. W., Patton, P., Hardt, M., Beller, J. L., Akay, A. (2005). *Gilles Deleuze'de Toplum ve Denetim*.

Ed. and çev: Barış Başaran, İstanbul: Bağlam.

Bauman, Z. (1999). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. çev. A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.

- . (2011). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm: Küresel Çağda Sosyal Eşitlik*. Çev: F. Doruk Ergun. İstanbul: Bağlam.
- . (2015). *Özgürlük*. çev: Kübra Eren, İstanbul: Bağlam
- . (2018). *Retrotopya*. çev: A. Karatay, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bert, J. F. (2018). *Foucault*. çev: Emrullah Ataseven, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Billingham, P. (2014). *Edward Bond: A Critical Study*, London: Palgrave Macmillan.
- . (1978). "A Note on Dramatic Method". *The Bundle*. London: Eyre Methuen.
- Bond, E. (1980) "Advice to Young Actors". *The Worlds with the Activist Papers*. London: Eyre Methuen.
- . (2015) *Sandalye Oyunları Alt Oda, Sandalye, Hiçbir Şeyim Yok*. çev: Senem Cevher, İstanbul: Bağlam.
- Boyne, R. (2009). *Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü*. çev: İsmail Yılmaz, Ankara: Bilgesu.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma.
- Coult, T. (1977). *The Plays of Edward Bond*. London: Eyre Methuen.
- Coult, T. (2005). "Building the Common Future: Edward Bond and the Rhythms of Learning," *Edward Bond and Dramatic Child*. p. 9-24. London: Trentham Books.
- Deleuze, G. (2013). *Foucault*. çev. Burcu Yalım-Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, London: Penguin Books.
- . (1984). *The Foucault Reader*. ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon.
- . (2003) "İktidarın Gözü" Seçme Yazılar, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul: Bağlam.
- . (2004). *Toplumunu Savunmak Gerekir*. çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul: YKY.
- . (2005) *İktidarın Gözü*. çev. Işık Ergüden & Osman Akınhay İstanbul: Bağlam.
- . (2006). *Deliliğin Tarihi*. çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.
- . (2007). *Cinselliğin Tarihi*. çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- . (2011). *Büyük Kapatılma - Seçme Yazılar III*. Çev. Işık Ergüden-Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- . (2011). "Hakikat ve İktidar." *Entellektüelin Siyasi İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı.
- . (2016). *Özne ve İktidar*. çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Han, Byung-Chung (2019). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*. çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Bağlam.
- Hay, M., Philip Roberts. (1978). *Edward Bond: A Companion to the Plays*. London: TQ Publications.
- Hirst, D. L. (1985). *Edward Bond*, London: McMillan Publishers Ltd.
- Hornby, A. S. (2005). *Oxford Advanced Learners's Dictionary of Current English*, Oxford: Oxford University Press.
- Koyuncu, E. (2018). "Foucault'nun Siyaset Felsefesinde Biyopolitikanın Doğuşu" *Biyopolitika: Foucault'dan Günümüze Biyopolitikanın İzdüşümleri. Cilt-2*, Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Özmkas, U. (2012, Yaz). *Cogito, 70-71*, İstanbul: YKY.
- Teker, G. S. (1999). "İngiliz Tiyatrosunda Bir Şiddet Ozanı: Edward Bond." *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*. (40).
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil kurumu Yayınları.



B-M. Koltès'in *Tabataba* Oyununun Dramatik Yöntemle İletişimsel Açından İncelenmesi

Examination of B-M. Koltès' Play *Tabataba* in Communicative Perspective Using Dramatic Method

Tülünay DALAK¹ 



¹Assist. Prof., Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Letters, Department of Translation and Interpreting, Sivas, Turkey

ORCID: T.D. 0000-0002-1717-9460

Corresponding author:

Tülünay DALAK,
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Sivas, Türkiye
E-mail: tulinaydalak@gmail.com

Submitted: 08.10.2020

Revision Requested: 05.12.2020

Last Revision Received: 08.12.2020

Accepted: 22.02.2021

Citation: Dalak, T. (2021). B-M. Koltès'in *Tabataba* oyununun dramatik yöntemle iletişimsel açıdan incelenmesi. *Litera*, 31(1), 255-288.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-807938>

öz

Fransız tiyatro yazarı Bernard-Marie Koltès'in *Tabataba* adlı kısa oyununda, Roman Jakobson'un iletişim modelinden hareketle, "monolog-diyalog" etrafında, iki kişi arasında şekillenen dramatik söylemi iletişimsel olarak çözümlenmeye çalıştık. Girişte çalışmamızın kapsamını belirttikten sonra, Roman Jakobson'un iletişim modelinin çerçevesi bölümünde, iletişim kavramını ele alıp, tanımladık. Kuram içinde yer alan, gönderen, gönderilen (alıcı), gönderge, mesaj, kanal ve kod kavramlarını açıkladık. Aynı bölümde, dilin duygu, çağrı, gönderge, şiir/sanat, ilişki ve üstdil olarak adlandırılan işlevini ayrı ayrı betimledik. Dört bölümden oluşan incelememizde serim, düğüm ve çözüm bölümlerinde, abla ve kardeşin birbirlerinden şikâyetlerini, birbirlerinden beklentilerini ve iletişim açmazlarını oyundan alıntılarla dilin işlevleri açısından yorumladık. Söz konusu bu işlemleri yargılayıcı, denetleyici, planlı, umarsız, üstünlük belirten, kesin tutumların göstergesi savunucu iletişim ile onun karşıtı tanıtıcı, soruna yönelik, plansız, anlayışlı, eşitlikçi, denemeci tutumlar biçiminde kendini gösteren açık iletişimin abla ve kardeş arasındaki yansımalarını etkileşim bağlamında ele aldık. Dramatik derin yapının çözümlenmesi bölümünde, elde ettiğimiz bulgulardan hareketle, kahramanların görünen isteklerinin arkasında bir de görünmeyen istekleri olduğunu ve birbirlerinden asıl istedikleri şeyleri sakladıklarını saptadık. Abla-kardeş arasındaki söz konusu bu iletişim sürecini, model doğrultusunda, açık iletişim ile sergilenen verilerin ışığı altında kapalı iletişimde ortaya çıkan alt metnin mesajlarını çözümledik. Sonuç olarak, iletişim modeli kuramından hareketle dramatik metni söylemsel çözümlenmeye uygulama boyutuna taşıyarak yorumladık.

Anahtar Kelimeler: Bernard-Marie Koltès, Roman Jakobson, iletişim, dilin işlevleri, tutum

ABSTRACT

We tried to analyse the dramatic discourse between two people formed by "monologue-dialogue" in French writer Bernard-Marie Koltès's play *Tabataba*, and this analysis is based on the communication model of Roman Jakobson. We have explained the concepts of addresser, addressee, context, message, contact and code in this theory. Then we have described referential function, poetic function, emotive function, conative function, phatic function and metalingual function of the language one by one. In our four-part study we have interpreted the complaints of the siblings about each other and their expectations from each other in terms of the functions of the



language. We have separated those interpretations as dramatic exposition, dramatic node, dramatic resolution and analysis of dramatic deep structure sections. We tackled said steps by reflecting defensive communication and open communication in the context of judgemental/introductory, supervisory/problem-oriented, planned/unplanned, unconcerned/understanding, superior/egalitarian and certain/empirical attitudes. In the analysis of the dramatic deep structure, based on the findings we have obtained, we found that the heroes have invisible wishes behind their apparent wishes and that they hide those wishes in their subconscious. We analysed this communication process between siblings in line with the model, then in the light of the data displayed with open communication, we analysed the messages of the subtext that emerged in closed communication. Therefore, based on the communication model theory, we moved the dramatic text to an implementation format using discursive analysis.

Keywords: Bernard-Marie Koltès, Roman Jakobson, communication, functions of language, attitude

EXTENDED ABSTRACT

In this article, the short play *Tabataba* by the French playwright Bernard-Marie Koltès is discussed in terms of communication, and a discourse analysis is made with the dramatic method by using Roman Jakobson's communicative model. This two-person play is not in the classic question-answer style; rather, the communication between Maimuna and Little Abu is shaped in the form of monologue-dialogue. As a result, communication is not in the form of reciprocal short dialogues, but in the form of long tirades. Monologue style, which is an indicator of lack of communication, reveals the communication problem between the sister and brother, and it shows the communication dilemma between the two people.

In the introduction, first, we specify the framework of the article and share information about the author and the play, and then the benefit of using a communication model is emphasized in this interdisciplinary study between communicative science and theatre. In the theoretical foundations of Roman Jakobson's communication model, the concept of communication is first discussed and defined. Then Roman Jakobson's six components of communication (addresser, addressee, context, message, contact and code) are mentioned. The functions of language formed based on these six components are referential function, poetic function, emotive function, conative function, phatic function and metalingual function, and those functions are explained with quotations. Thus, the framework of Roman Jakobson's theory of communication is outlined. In addition to these, the communication attitudes adopted by people are included. There are two types of communication attitudes: defensive communication attitude and open communication attitude. While judgmental, supervisory, planned, careless, superior and firm attitudes are indicators of defensive communication,

introductory, problem-oriented, unplanned, understanding, egalitarian and empirical attitudes are indicators of open communication. Said attitudes are interpreted and analysed through the language and the functions of language used by Maimuna and Little Abu.

This short play is analysed in four sections: dramatic exposition, dramatic node, dramatic resolution and dramatic deep structure. The dramatic exposition is analysed in two sections: Maimuna's complaints and requests from Little Abu, and similarly Little Abu's complaints and requests from Maimuna. In this section, the interesting philosophical and poetic dialogue between Maimuna and Little Abu is interpreted with quotations from the play in terms of both functions of the language and communication attitudes. In this framework, it is determined that the sister calls out to her brother and wants to create a change in his behaviour with the help of the conative function of the language, and she questions, judges, condemns and blames him through the emotive function of the language. It is seen that the older sister uses a critical manner and imperative language, which means she adopts a defensive communication attitude rather than an open communication attitude. Similarly, in the face of his sister's aggressive behaviour, Little Abu judges, condemns her and, though not as much as his sister, also produces intense discourse, which means he also adopts a defensive communication attitude. Therefore, it is observed that the communication between siblings is at an impasse. In the dramatic node section, it is noticed that the sister and the brother criticize each other, insult each other, wear each other out and cannot communicate in real terms. The sister resents not being able to make her brother socialize and do whatever she wants him to do, which makes communication even more difficult. As a result, there is a communication blockage. In the dramatic resolution section, which is shorter than the other sections, it is found that the quarrelling sister and brother gradually soften their discourse, stop discussing and finally reach a compromise. The result progresses in the direction desired by both, and they start using "we" language instead of "you" and "I" language.

In these three sections there are apparent wishes of the sister and brother, but it is understood that there are also unseen wishes that they are hiding in their subconscious. This situation, which is not noticed by the reader or the audience, has been discussed in the analysis of the dramatic deep structure section and is revealed by reading the sub-text brought by the application of the communication model. Even if they quarrel with each other, it is determined that the siblings are inseparable and they fear the

possibility of the other going away. In order not to reveal this, each of them takes refuge in words.

In conclusion, it is revealed that the reader/viewer is confused in the face of the verbal duels of the siblings and they face a completely different theatre full of philosophical and poetic language, speech arts (metaphors) and idioms.

Giriş

Bernard-Marie Koltès 20. yüzyılın sonunda eserler vermiş oyun yazarıdır. 1948'den 1989'a kadar süren 41 yıllık kısa yaşamına birçok eser sığdırmış, oyunları birçok dile çevrilmiş ve dünyada en çok oynanan Fransız yazarlardan biridir. Bu bağlamda, bizim ülkemizde tam anlamıyla tanınmadığı söylenebilir. 20. yüzyıldan 21. yüzyılın açmazlarını gören, olay ve olgulara farklı yaklaşımıyla dikkat çeken Koltès, yeni bir tiyatro dili yaratır. Şiirsel dili ile kitleleri etkileyen yazar, günlük dil ile tumturaklı retorik dilin iç içe geçtiği kendine özgü felsefi bir dil meydana getirir. Oyunlarında insan ilişkilerini ele alan Koltès, insan ilişkilerindeki çelişkileri karşıtların birliği olan diyalektik bir biçimde gözler önüne sererken kahramanların acı ve sevinçlerini, umut ve umutsuzluklarını yaşanan çelişkiler eşliğinde eğretilmeli olarak dile getirir. Sözel şiddetin ön plana çıktığı oyunlarında, etkileşim içindeki insanlar arasındaki iletişimsizliği gösterir. Soru ve sorunlarla dolu insan ilişkilerini bol metaforlarla sunan yazarın oyunlarında bu sorulara hazır cevaplar bulmak mümkün değildir. Dolayısıyla, yazar gizemli ve girift yapıyla yorumlama edimi açısından tekrar tekrar ele almaya ve açıklamaya imkân veren eserler sunar.

Yazmak ve seyahat etmek Koltès'in en önemli özelliklerindedir. Eserlerinin çoğunu gittiği ülkelerde kaleme alan yazar dünyanın her bir tarafına yaptığı yolculuklardan büyük oranda beslenir. *Tabataba* oyunu bunlardan biridir. Oyunu Afrika seyahatinden sonra yazmış, Siyah iki kardeşin ilginç konuşmalarına yer vererek kendi tiyatrosunun birçok özelliğini içinde barındıran bir piyes ortaya koymuştur. *Tabataba* diyalog-monolog ekseninde oluşan klasik tiyatrodan farklı bir oyundur.

Abla rolündeki Maimuna ve onun erkek kardeşi Küçük Abu oyunun başkahramanlarıdır. Abla-kardeş çatışmasını konu alan oyun insanın başka bir özneye ilişkisini ortaya koyarken yaşanan sözel şiddeti gözler önüne serer. Bu ilişki sevgi bağına dayansa da kırgınlık ve kızgınlığın sergilendiği gergin bir ilişki söz konusudur. Yazar bu ilişkiyi tekrarlamalı, şiirsel diliyle ortaya koyarken her iki ayrı öznenin benlik mücadelesinde birbirlerine karşı acımasız ve sert davrandığı görülür. Ablanın, kardeşine dayatmalarda bulunduğu, kardeşin de "kendi" olma çabası içinde olduğu gözlemlenen oyunda, yazar kardeşler arasındaki bu karmaşık ilişkiyi oldukça güçlü ve etkili bir biçimde resmeder.

Dramatik yapının devreye girmesi aynı zamanda iletişimin de devreye girmesi demektir. İletişim çok yönlü bir olgudur ve içinde birçok bileşeni barındırır. Bu bileşenler etkileşim içinde ortaya çıkar. Etkileşim içinde olan bireylerin toplumsal, kültürel ve

psikolojik tutumlarının büyük oranda dillerine yansıdığı görülür. Oyunu iletişimsel açıdan incelemedeki amaç bu yansımaları ortaya çıkarmaktır. Abla-kardeşin sıra dışı diyalogları çarpıcıdır ve incelemeye değerlidir. Bunun yanı sıra oyunun kısa oluşu da onların ilişkisinin bütününe görmeye ve ele almaya imkân tanımaktadır.

İletişimsel inceleme için her şeyden önce bir iletişim modeline ihtiyaç vardır. Bu doğrultuda, iletişimin çeşitli aşamalarını ele alan Roman Jakobson'un iletişim kuramının incelemeye yapmaya uygun olduğu söylenebilir. Jakobson'un kuramının çevrenleri oluşturan dilin duygu, çağrı, gönderge, şiir/sanat, ilişki ve üst dil işlevleri dilin yönelimlerini ortaya koyan, ilişkilerin biçimlerini gösteren ve betimleyen unsurlardır. Bir iletişim modeli kullanmanın yararı, süreç içinde yer alan öğeleri ve ilişkileri görmeyi sağlamasıdır.

Ayrıca dramatik yapı insanların tutumlarını da ortaya koyar. Dilin kullanımıyla beliren bu tutumlar iki zıt eksende oluşur. Savunucu iletişim ile onun karşıtı olan açık iletişim tutumlarının devreye girdiği oyunda yargılayıcı, denetleyici, planlı, umarsız, üstünlük belirten, kesin tutumlar savunucu iletişimi gösterirken, tanıtıcı, soruna yönelik, plansız, anlayışlı, eşitlikçi, denemeci tutumlar ise açık iletişimi açığa çıkarırlar. Dile yansıyan bu tutumların ilişkilere yön verdiği ve abla ve kardeşi karşılıklı olarak yeni bir davranış biçimi benimsemeye sevk ettiği görülür.

Tiyatro ilişkileri görünür kılmanın aracıdır ve insan davranışlarını belirli koşullar altında incelemeye önemli bir rol oynar. İletişim bilim ile tiyatro arasındaki bu disiplinler arası incelemenin yararı etkileşim boyutları açısından yüzeyde görünenlerden hareketle alt katmanlara erişip detaylara varmaktır. Kardeşlerin dili, anlamı hem gizleyen hem de açık eden bir yapıdadır. Metnin kendini açtığı noktalarda görülen ise bu ilişkinin derin başka bir anlamı barındırmasıdır. Serim, düğüm, çözüm ve derin yapının çözümlenmesi bölümlerinden oluşan bu çalışmanın amacı kahramanların davranış ve tutumlarını dili kullanma biçimleri çerçevesinde ortaya koymaktır.

Roman Jakobson'un İletişim Modelinin Kuramsal Çerçevesi

İnsana özgü olan dil insanların iletişim ihtiyacını karşılamaktadır. İletişim, bilgi alışverişini sağlayan, organizmaların çeşitli yöntemlerle duygu ve düşüncelerini aktarmalarına olanak veren bir süreçtir. Bildirişim olarak da adlandırılan iletişim, tüm tarafların üzerinden iletilerini aktaracak ortak bir koda ihtiyaç duydukları uzlaşma ve anlaşma durumudur. "İletişim, bir gönderici tarafından, öte yandaki bir alıcı üzerinde

belli bir etki yaratmak amacıyla, adına “gösterge” denilen, anlam yüklü birimlerden yararlanarak, karşı tarafa belirli bir “bildiri” ulaştırılması eylemidir” (Başkan, 2003, s. 15). Bu düzlemde, bizim çalışmamız açısından bildirişim, bir konuşucunun bir dinleyiciye ikisinin de bildiği bir dili kullanarak belli bir yer ve zamanda bir biçimde bir içerik aktarmasıdır.

Birçok iletişim modeli bulunmaktadır: Aristo modelinden başlamak üzere, Lasswell, Shannon-Weaver, Nevcomb, Schramm, Gerbner, Katz ve Lazarsfeld, Wetley ve Maclean, Riley/Riley, Berlo, Osgood, Buhler modeli, vb. Bu modellerin kimi tek yönlü iletişimi, kimi kitle iletişimini, kimi propaganda iletişimini, kimi ikna iletişimini ele almaktadır (Severin ve Tankard, 1994, ss. 71-89). Bu anlamda, iletişim elemanlarını ve dilin işlevlerini temel alan Roman Jakobson’un modelinin her türlü iletişime uygun düşen, iletişimin bütün boyutlarına yönelik olan bir model olduğu söylenebilir.

Herhangi bir bildirişimin gerçekleşmesi için her şeyden önce bir göndericiye (émetteur), bir mesaja (message) ve bir alıcıya (récepteur) gereksinim vardır. Bu söz konusu bildirişimin daha işlek olması için de bir dilin (code/langue), bir gönderenin (référent) ve bir kanalın (canal) devreye girmesi gerekir. Bu temel faktörler, bildirişimde çok sıkı ilişki içindedirler ve içlerinden herhangi birinin önem kazanması, dilin altı temel işlevinin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Roman Jakobson’un geliştirdiği bu işlevleri anlayabilmek için, altı temel faktörü bilmek gerekir.

Bu temel faktörlere göre, “gönderen” (destinateur); bilgiyi aktaracak kaynak olduğu için, konuşan, yazan, çizen, el-kol-yüz hareketleri yapan, matbaa, radyo, televizyon, internet, her türlü medya kurumu gönderen durumundadır. Gönderen değişik anlatımlarda farklı adlarla anılsa da her durumda bildirişimi alıcıya aktaran kişi olarak tanımlanabilir. “Kim söylüyor (ya da kim konuşuyor)?” sorusunun yanıtı olan kimsedir. Kendini “ben” ve “biz” adıyla gösterir. “Gönderilen” (destinataire); kendisine bilgi gönderilen, aktarılan bilgiyi alan ve yorumlayandır. “Kime söyleniyor (ya da kime konuşuluyor)?” sorusunun muhatabıdır. Kendini “sen” ve “siz” adıyla gösterir. “Gönderge” (référent); iletişimde kullanılan her sözcüğün gerçek, düşsel, kurgusal dünyayla ilişkilendirilmesidir. Hayatta var olan her durum, varlık, olay ve olgu göndergedir. Dolayısıyla, gönderge gönderenin alıcıya aktardığı sözcenin içeriğidir, bağlamıdır, iletişim içinde yer aldığı ortamdır. Hangi konudan söz edildiği, bildirinin dış gerçeklikle olan ilişkisidir. Kendisinden söz edilen nesne, kişi ve kavramdır ve kendini “o” ve “onlar” adıyla gösterir. “Mesaj” (message); iletişimin en temel ögesidir. Alıcı ve gönderenin

yanı sıra, iletişimin sağlanması amacıyla bir "bildiri-ileti" olması gerekir. Bildiri, alıcıya aktarılacak duygu, düşünce, niyet, eylem, olgudur. İki ya da daha çok kişi arasında, dilsel olsun, dil-dışı olsun anlam aktarma niteliği olan her türlü göstergelerdir. Yazı, söz, metin, şekil, çizim, grafik, el-kol-yüz hareketleri gibi anlam taşıyıcı her şey mesajdır. "Kanal" (canal); iletişimin sağlandığı fiziksel ortamdır. İletişim sırasında bildirinin izlediği yoldur. Telefon, telgraf, radyo, bilgisayar, gazete, yazılı veya sözlü metin, CD gibi araçlar kanal işlevini görürler. Oluk da denen kanal, bildirinin alıcıya aktarılmasında kullanılan her çeşit iletişim yoludur. Alıcı ve gönderenin bildirilerinin üzerine yüklendiği araçtır. "Kod" (code); ise iletinin üretildiği dildir. Ayrıca, bildirinin çözümlenip yorumlanmasını sağlayan dil-dışı her türlü simge, imge, ikon gibi belirtkeler de birer koddur (Kıran, 2006, ss. 83-90; Günay, 2013, ss. 55-59).

Roman Jakobson'un modelinde, tüm yukarıda anlatılanların uzantısı olarak ya da başka bir deyişle mesajın söz konusu elemanlardan birine yönelik olmasıyla, duygu, çağrı, şiir/sanat, ilişki, üstdil, gönderge işlevi devreye girmektedir. Coşku veya anlatım işlevi de denen "duygu işlevi" anlatıcıya yöneliktir. Konuşucu iyi, kötü, güzel, estetik ve etik değer yargılarıyla duygusal, heyecansal, düşünsel tutumunu söylemine yansıtır. Onun iç dünyasını açıklamaya olanak sağlayan işlevdir. Bu tür metinlerde örtük ya da açık bir "ben" olduğundan, yazarın kendi penceresinden baktığı, gereksinimlerini karşılamak için kullandığı işlevdir. Kişiden kişiye değişen öznel bir dünya söz konusudur. "Çağrı işlevi" alıcıya yöneliktir. İletişimin amacı alıcıda bir tepki ve davranışında bir değişiklik yaratmaktır. Seslenmedir, tanıtmadır, verilen bir emirdir, sorgulamadır. Amaç okuyucuyu/dinleyiciyi etkilemek, inandırmak ve harekete sevk etmektir. "Sen" ve "siz" adılı kullanılır. "Şiir/sanat işlevi" mesaja odaklanır. Belli bir stilistik söylem yaratmak için kullanılır. Bildiri kendi kendine dönük olunca yazınsal, sanatsal, şiirsel işlev ortaya çıkar. İçerikten ziyade dili farklı kullanma biçimi önemlidir. "İlişki işlevi"nde ise mesaj kanala yöneliktir. Konuşucu ve alıcı arasındaki fiziksel ve psikolojik ilişkiyi içerir. İletişimin işleyip işlemediğini denetleme, iletişimi başlatma, sürdürme, uzatma ve kesme şeklinde ortaya çıkmaktadır. "Üstdil işlevi"nde mesaj koda (dile) odaklanır. Bildiri dile ilişkin bir açıklama gerektiriyorsa, dili açıklayan, dilden söz eden dil biçimine bürünüyorsa üstdil işlevini yerine getirmiş demektir. Son olarak, "gönderge işlevi"nde mesaj bağlama yöneliktir. Öznel değil nesnelidir. Amaçlanan, konunun içeriğiyle ilgili yansız bir bilgi vermektir. "O" ve "onlar" adılı kullanılır (Baylon ve Fabre, 1975, ss. 64-67; Jakobson, 1963, ss. 213-222; Fiske, 1990, ss. 56-59; Günay, 2013, ss. 395-418; Huber, 2013, ss. 38-42; Kılıç, 2002, ss. 31-48; Uçan, 2013, ss. 24-34; Vardar, 1998, ss. 63-66).

Kendine özgü devinim yasaları olan iletişim şöyle oluşur: A kişisi B kişisine bir mesaj iletir, B kişisi o iletiyi algılama sınırları içinde algılar ve buna bir tepki verir. A kişisi bu tepkiye cevap verir ve her cevabın karşılığı alınır. A ve B arasındaki alışveriş dinamik bir şekilde, bu doğrultuda sürüp gider. *Tabataba* oyununun iki kahramanı Maimuna'nın ve Küçük Abu'nun iletişiminin bu klasik şemayı izlemediğini, onların iletişiminin monolog-diyalog etrafında oluştuğunu görürüz. Abla'nın uzun tiradından sonra kardeşinin tepkisinin devreye girdiği, sırasıyla sözü alanın bırakmadığı ve uzun soluklu diyaloglar aracılığıyla iletişimin sağlandığı fark edilir. Nihayetinde, oyunun sonlarına doğru abla-kardeş iletişiminin karşılıklı hale geldiği ve olayın düğümünün çözülmesiyle noktalandığı görülür.

İletişimde belirlenen tutumlar açısından, iki tip tutum bulunmaktadır; savunucu ve açık iletişim tutumları. Yargılayıcı, denetleyici, planlı, umarsız, üstünlük belirten, kesin tutum savunucu iletişimin göstergeleriyken, tanıtıcı, soruna yönelik, plansız, anlayışlı, eşitlikçi, denemeci tutum açık iletişimin göstergeleridir (Cüceloğlu, 1997, ss. 155-164).

Değişik bir art alanı olan bu oyunda, dört bölümde inceleyeceğimiz eser serim, düğüm, çözüm ve dramatik derin yapının çözümlenmesinden oluşmaktadır.

Serim

Tabataba'da, Afrikalılar arasında sıkça kullanılan isim olan Maimuna ve Küçük Abu, abla-kardeş olarak aynı evi paylaşmakta, onlara bir motosiklet eşlik etmektedir. Harley Davidson markalı bu motosikletin sahne açıklamalarında kişiler arasında yer almış olması metnin dikkate değer önemli bir noktasıdır. Bu, metanın canlılaştırılması demektir. İsmi yokluğu kişilerin şeyleştirilmesinin/cisimleştirilmesinin göstergesi olduğu gibi, insan ismi taşıyan makinenin varlığı da kişileştirmenin göstergesidir. Ayrıca, yazarın kahramanların fiziksel özellikleriyle ilgili detaylara yer vermediği oyunda, abla-kardeşin sadece Siyah oldukları bulguları. Koltès'in dediği gibi, siyah onun olmazsa olmazlarından biridir (PdV, 1999, s. 61). "Oyunlarında en az bir siyah kişi vardır" (Er, 2003, s. 344). Koltès bu kısa oyunu Afrika'dan dönüşünden sonra yazmış, abla ve kardeş arasındaki ilginç diyalogu sahneye çarpıcı bir şekilde koymuştur.

Serimi, Maimuna'nın Küçük Abu'dan şikâyetleri ve istekleri, aynı şekilde Küçük Abu'nun Maimuna'dan şikâyetleri ve istekleri olmak üzere ikiye ayırabiliriz. İçsel ve dışsal nedenler ve zorunluluklar açısından, kişilerin bir görünür bir de görünmez istekleri

bulunmaktadır. Görünürdeki istekler abla boyutunda; ablanın kardeşinden yapmasını istediği ve kendi yapmak istedikleri şeklinde sınıflandırılabilir. O halde ablanın kardeşinden beklediği ve onu şikâyet ettiren istekleri nedir? Bunu ablanın ağzından aktaralım:

Maimuna: Geceleyin, senin yaşındaki bütün oğlanlar sırtlarında gömlekleri, bacaklarında jilet gibi ütülenmiş pilili pantolonlarıyla çoktan sokaktalar, kızların etrafında dönüp duruyorlar, sen niçin çıkmıyorsun? Bütün Tabataba dışarıda, bütün Tabataba en şık giysilerini giymiş, oğlanlar kız tavlıyor, kızlar da günlerini saç taramakla geçirdiler, benim kardeşim ise elleri yağ içinde, aletini tamir ediyor. Vay başıma ki, benim gömlek ütülemediğini bilmediğimi sanacaklar. (Koltès, 2003, s. 79)

Bu alıntıda abla kardeşine seslenerek onu bir şey yapmaya yöneltirken, onu hem sorgular hem de yargılar. Oyun boyunca, ona yönelttiği eleştirinin dozajını hafiften başlatarak en üst noktasına taşır. Metnin leitmotivi (tekrar eden unsur), ablanın kardeşinden istedikleri ile oluşturulup, temellendirilmiştir. Anlatının ilerleyen aşamalarında görüleceği gibi, abla tekrarlarla dolu takıntılı bir içerik sunarak, kardeşini söylem okyanusuna çeker ve aslında bir söylediğini bir kez daha söyleyerek etkili olmaya çalışır.

İşlevsel olarak bu söylem iki işlevi yerine getirmektedir. İlki alıcıya yönelik çağrı işlevidir. Ablanın kardeşine soru sorarak onu cevap vermeye yönelttiği, ayrıca onu yargıladığı fark edilir. Bu sorgulama-yargılamanın amacı alıcıda bir tepki oluşturmak ve buradan hareketle bir davranış değişikliği yaratmaktır. Diğer bir işlev, ben dilinin kullanıldığı duygu işlevidir. Anlatıcının kendine yönelik bu işlev, kaynağın değer yargısını gözler önüne sermekte, bu da anlatıcının iç dünyasını açıklamaya olanak sağlamaktadır. Abla, iç dünyasında endişelidir. İlerleyen bölümlerde endişesi daha da artacaktır.

Maimuna'nın yargılama ve sorgulama söyleminden kınama ve suçlama diline geçiş yaptığı, kardeşini düşünüyormuş gibi söylemler üretse de kendini düşündüğü, dışarıdan gelecek eleştirileri nasıl kaldıracacağını hesapladığı fark edilir. Söylem ayıplama ve hayıflanma diline dönüşür:

Maimuna: Sabah aletinin motorunu söküp akşam tekrar takmak yerine, gömleğini bana verseydin de yıkasaydım, ceketini verseydin de ütüleseydim, pantolonunun düğmesini dikseydim, akşamları diğer oğlanlar gelip, "Küçük Abu nerede? Kardeşin nerede? Arkadaşımız nerede? Hani birlikte çıkacaktık?"

diye sorduklarında bu kadar aşağılanmış olmazdım. Bu ne büyük utanç, benim için! (Koltès, 2003, s. 79)

Bu alıntıda, ablanın kardeşini arkadaşlarıyla birlikte dışarıya çıkmaya zorladığı, kardeşinden istediği görevleri yerine getirmesi konusunda kendisini utandırmamasını talep ettiği görülür. Bu noktada, ablanın olayı kendi çerçevesinden değerlendiren bir tutum benimsediği anlaşılır. Eğer kişi, kendi yorumlarının, inanışlarının ve düşüncelerinin mantığına sadık kalırsa, gerçek bir iletişim gerçekleştirilemez. Kişi için sadece kendisinin ne düşündüğü önem kazanır. Tüm çaba karşısındaki kişiye kendi isteklerini kabul ettirmektir. Abla iletişim anlamında, sadece kendi düşünceleriyle ve önyargılarıyla sınırlanmıştır.

İşlev açısından, sen dilinin ve ben dilinin birlikte kullanıldığı bu konuşmada, dilin duygu ve çağrı işlevi aynı anda cereyan etmektedir. Kaynak, iyi ve kötü değer yargılarıyla duygusal, düşünsel tutumunu söylemine yansıtarak hedefi uyarmakta, onda bir tutum değişikliği yaratma isteğini dile getirmektedir.

Devam eden söylem, uyarma dilinden saldırı diline ulaşmış, buyurucu, emredici dil devreye girmiş, yakınma diline eşlik etmiş ve söylemsel şiddete varmıştır. Ablanın kardeşine karşı oldukça hırçın bir tutum takındığı, dayatmalarda bulunarak, ikna söylemlerine dert yanmaların ve yakarışların damga vurduğu fark edilir. Ablanın, bu mekanizmalarla kendini acındırarak söylemlerini daha da etkili hale getirmeye çalıştığı söylenebilir.

Maimuna: Kardeşim burada, avluda, köpeklerle, yaşlılarla ve tavuklarla birlikte, elinde lanet olası bir eski bez! Yıka şu pislik içindeki darmadağınık saçlarını, yoksa tokat geliyor; bırak şu işi, saçlarını düzelt, tıraş ol, gömleğini ver de beni utançtan kurtar. (Koltès, 2003, s. 79)

Abla, kardeşine karşı görevlerini yerine getiremediğini düşündüğünden, komşuları tarafından yanlış anlaşılacağı kaygısıyla, monologunu şiddet boyutuna taşır ve iletişimde emir kiplerini devreye sokarak, yinelemeli talebini daha da belirgin hale getirir. Monolog dememizdeki sebep, iletişimin çift taraflı değil tek taraflı işliyor olmasıdır. Ona anında tepki veren bir muhatabın olmaması, karşılıklı etkileşimi başarısız hale getirmektedir. Onu sabırla dinleyen alıcı, sırasını beklemekte, acele etmemektedir ama bu bekleme adeta gelecek fırtınanın habercisi gibidir.

İşlevsel anlamda, çağrı işlevine yönelik bu tutumda, ablanın hedefe direk emirler vererek onu harekete geçirme konusunda aceleci davrandığı anlaşılır. Gereksinimini karşılamak için duygu işlevini devreye sokan ben dilini kullanır. Buradaki ilk cümle duygu işlevinin yanı sıra mesajın bağlama yönelik olduğu gönderge işlevini içermektedir. Alıcıya yönelik mesaj, nesnellikten uzak olsa bile bilgi vermeyi sağlaması açısından bir anlamda gönderge işlevini yerine getirmektedir.

Ablanın söylemlerinde, emir diline eşlik eden şikâyet ve hayıflanma dilinin hâkim olduğu görülür. Abla, bu kez de kardeşinin komşu kızlarla vakit geçirmesini talep ederken kaygı dilini elden bırakmaz, buyurgan tavrıyla iletişimi zora sokar. Oysa iletişim, olguları farklı boyutlardan görebilme becerisi gerektirir. Abla kendi bildiği doğrultuda giden, esnek olmayan bir tavır sergiler.

Maimuna: Akşamleyin komşu kadınlar gelip, o haddini bilmez halleriyle sorup duruyorlar; özellikle de Fatoumata: "Ya kardeşin? Sevgilimiz nerede? Küçük Abu nerede?" Ben ne cevap verebilirim? Motor yağının içinde, köhne motor kokuyor, pantolonunun düğmeleri eksik mi diyeyim? Vay başıma. Bırak şu bezi elinden, çıkar kafanı bu makinenin kıcığandan. Kızların bunun üzerine binmeyi kabul edeceklerini mi sanıyorsun? Hepsi de tüm öğleden sonra saçlarını yaptırmakla geçirdiler. Bu iş senin dışarı çıkmama değil, evde kalmana yarar. (Koltès, 2003, ss. 79-80)

Kaygılı abla, yinelemeli bir şekilde kardeşinin motosikletinden uzak durmasını ve başkalarıyla ilgilenmesini ister, istemekten öte ısrar eder. Abla bu anlamda denetleyicidir. Söz konusu bu tutum, kendini çeşitli biçimlerde gösterebilir; dinleyicinin belli bir konudaki tutumunu değiştirmesini isteme, davranışını belirli bir biçimde yönlendirme, belli bir faaliyetini sınırlandırma, vb. Her üç denetleme tutumunu da benimseyen abla, örtük ve açık bir şekilde kardeşini bireysel kararlar alamayan, olgunlaşmış bir kişi olarak görme eğilimindedir.

İşlevsellik olarak, ilk ve sondan bir önceki cümle dilin gönderge işlevini üstlenmektedir. Bağlama yönelik bu işlev alıcıya nesnel bir bilgi vermeyi sağlar. Düz anlamsaldır ve amaç yansız bir bilgi vermektir. Diğer cümleler hem kaynağa hem de hedefe yönelik olan duygu ve çağrı işlevlerine odaklanmıştır. Anlatım ya da coşku işlevi de denen duygu işlevinde konuşucu tarafından üretilen ileti onun duygusal, heyecansal damgasını taşımaktadır. Abla kendi duygu ve düşüncelerini kardeşine açarak onda kendi heyecanına

yönelik bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Seslenme denen çağrı işlevi, içinde buyurmaları barındırdığından, ablanın buyrukları kardeşini eyleme geçirmeyi hedefler.

Abla buyurma dilinden sonra hakaret dilini benimseyerek, iletişimsel çatışmanın dozajını bu şekilde artırmaya ve baskın olmaya çalışır. Üstlendiği sorumluluğun etkisiyle sınırlarını ve nerede duracağını bilmediğinden, hakaretin ölçüsünü kaçıırarak karşısındakini bir düşman olarak görüp ona hücum eder. Abla olmanın, büyük olmanın rahatlığıyla bütün otoritesini sergiler.

Maimuna: Herkesin dışarıda olduğu saatte makinesinin üzerine eğilmiş, kocakarıların arasında duran kir pas içindeki erkek kardeşimle, nedir bu başıma gelen? Akşamın bu vaktinde ve bu sıcakta, ağaçların altında bira içmen gerekirken, nedir bu başıma gelen? Sen bu avlunun yüzkarasisin! (Koltès, 2003, s. 80)

Abla direktiflerle dolu cümlelerle dizginleri elinde tutmaktadır. Dili oldukça saldırgandır. Suçlama dili, beraberinde tehlikeyi de yani karşı saldırıyı da getirecektir. Ablanın bunun ayırıcında olup olmadığı belli değildir. O sadece olaya tek boyutlu bakmakta ve saldırmaktadır. Örüntülenen bu tabloda, karşı reaksiyonun yumuşak olmayacağı ortadadır. Oysa sorgulayan hayıflanma dili iletişimi çıkmaza sürükler, yaptırım diline hakaretin eşlik etmesi şiddeti tırmandırır. Sonuçları bakımından birbirlerini benlik tanımları içinde reddeden kişiler, sağlıklı iletişim kanallarını işletemediklerinden birbirlerini ruhsal olarak hırpalar ve yıpratırlar.

İşlevsellik yönüne geldiğimizde, gönderge ve anlatım işlevi iletişimin hem birbirini tamamlayan hem de birbiriyle yarışan temel özellikleridir. Gönderge işlevi nesnel iken, duygu işlevi adından da anlaşılacağı gibi duygusal ve öznelidir. Başat işlev duygu işlevi olsa da, bu metinde ikisi de iç içe geçmiş durumdadır. Ünlem işaretiyle sunulan hakaret söylemi çağrı işlevine yöneliktir.

Genellikle kabullenme, reddetme ve umursamama türünde olan insan ilişkilerinde, sağlıklı iletişim kabullenmeyle gerçekleşir. Umursamama sağlıklı psikolojik durum yaratır. Eğer ilişki reddetme yönündeyse orada sürtüşme, kavga ve hatta cinayet gerçekleşir. Ablanın iletişimi, kabullenme yönünde olan sağlıklı bir iletişim değil, reddetme yönündeki sağlıklı bir iletişimdir.

Maimuna: Her abla kardeşinden sorumludur. Sana yıkanmayı ben öğrettim, çoğu zaman ben kendim yıkadım, seni kara marsık, kıcını ben sildim, ben yıkadım, leğende yıkadım seni ve şimdi ellerin pislik içinde, hayvan gibi kokuyorsun; sana baktığım an elbiselerim kirleniyor. Senin ablan olmaktan bıktım, tokatlayacağım seni. (Koltès, 2003, s. 80)

İçinde bulunduğu duygu durumunun ona verdiği etkiyle, abla kardeşine her şeyi söyleme hakkını kendinde bulmakta ve bunda bir sakınca görmemektedir. Bu saldırgan ikliminde hakaret, ayıplama, küçümseme, suçlama, küçük düşürme birbiri içine geçmiş, aşağı seviyeden başlayan saldırgan dil en üst düzeye çıkmış ve suçlama dili zirve yapmıştır. Eğer iletişimde suçlama dili hâkimse orada gerçek bir iletişimden söz edilmesi mümkün olmaz. İletişim iletişim olmaktan çıkar ve kişilik çatışmasına dönüşür.

Bu alıntının ilk cümlesi, üzerinde konuşulan konuya yönelik olarak gönderge işlevini üstlenmektedir. Gönderge işlevi her türlü iletişimin temelidir. Buna daha çok nesnel anlatılarda rastlanır. "O" üçüncü tekil şahsıyla dillendirilen bu anlatım genel bir yargıyı dile getirir. İkinci cümledeki sözler, çağrı işlevi içerse de başat işlevi duygu işlevi üzerinde konumlanmıştır. Sen dilinin kullanıldığı hakaret söylemleri çağrı işlevini yerine getirirken, son cümle, ablanın kendi penceresinden baktığı duygu işlevini betimlemektedir.

Bu saldırgan söylemlerin hemen ardından, hakaret, ayıplama, küçümseme, suçlama, küçük düşürme söylemleri yumuşamış olmakla birlikte hayıflanma dili devreye girer. Abla kardeşini derhal harekete geçirme gibi bir tutum takınarak, bir an önce isteklerinin onun tarafından yerine getirilmesini diler.

Maimuna: Vakti geldi, hava sıcak, gömleğin nerede söyle bana, izin ver saçlarını tarayayım, sana parfüm sıkayım. Kaldır başını Küçük Abu. Kardeşi dışarı çıkmayan bir abla komşularının alay konusu olur; kardeşi erkek olmayan bir abla, kadın değildir. Dışarı çık, benim utancısın, senin yüzünden aşağılanıyorum, Tabataba sokaklarında koş, onurlandır beni. Bira iç ve kızları öp. (Koltès, 2003, s. 80)

İstedikini yapmayan kardeşine sitemle yaklaşan abla, önce anlayışlı sonra saldırgan bir dil benimser. Ama Maimuna erkek kardeşine bir ablanın üzerine düşmeyen öğütlerde bulunurken, "kim, kiminle, nerede, nasıl konuşmalıdır?" konusunda dikkatli davranmaz. Her iletişimin, belirli sosyal ortam içinde yer aldığı ve bu ortamla ilgili

birçok norm, değer ve beklentilerin bulunduğu göz önüne alınınca, ablanın ölçüyü aştığı görülür.

İşlevsel açıdan, ablanın telaşını yansıtan ilk cümleler duygu işlevindedir. Alıntının ortasındaki, göndergesel işlevli söylemler ablanın kişisel görüşleri olsa da nesnel genel bir yargıyı dile getirdiği için gönderge işlevini yerine getirmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, emirler alıcıyı harekete geçirmeye yönelik olduğu için çağrı işlevini gerçekleştirir. Ayrıca ablanın kardeşine Küçük Abu diye seslenmesi, kanalın iletiyi almaya uygun olup olmadığını öğrenmek amacıyla düzenlenmiş olan ilişki işlevidir. Kanalı kontrol işlevi de denen bu işlev iletişimin kurulmasını ve sürdürülmesini veya kesilmesini sağlar.

Ablanın “vay başıma!” ile başlayan sızlanmaları, istediği gibi davranmayan kardeşinin davranışlarını formülleştirmek maksadıyla kullanım alanındadır. Ablanın, kınayan, hakaret eden, şikâyetçi bir dil benimsediğini, her fırsatta kardeşini eleştirdiğini gördüğümüz eserde, erkek kardeşinin anlayışsızlığının ablanın tansiyonunu daha da artırdığı görülür. Söylemlerde, eğitmekle yükümlü olduğu, kardeşinin davranışının sorumluluğunu hisseden bir abla vardır, korkusu da bu ağır yükten gelmektedir.

Serimin Maimuna'nın Küçük Abu'dan şikâyetleri ve istekleri ile birlikte Küçük Abu'nun Maimuna'dan şikâyetleri ve istekleri olmak üzere iki bölümde inceleneceğini söylemiştik. Ayrıca kişilerin bir görünür bir de görünmez isteklerinin olduğunu belirtmiştik. Görünürdeki isteklerin Küçük Abu boyutuna geldiğimizde, kardeşin patlamaya hazır olduğu fark edilir.

Ablanın uzun tiradından sonra nihayet söz sırası Küçük Abu'ya gelmiştir. Öncelikle, Küçük Abu kendi köşesinde sakın sakın motosikletiyle uğraşırken ablasının ağır sözlerine maruz kaldığı için şaşkındır. Onu sabırla dinler ama sonunda dayanamaz ve yumuşak bir geçişle en az ablasının şiddetinde taarruza geçer ve ablasına karşı hissettiklerini bütün çıplaklığıyla dillendirir. Kendi önyargılarıyla hareket ettiği bu saldırıda, elinden gelen bütün çabayı gösterir. Onun hırçınlığı ablası kadar olmamakla birlikte etki anlamında ondan daha yoğundur.

Küçük Abu: Arkadaşlarımı rahat bırak, komşu kadınları da unut! Burada durma, sana ihtiyacım yok! Böyle bakma bana, sanki beni banyoya sokacak ya da tokat atacakmış gibi bakma bana; kara marsık değilim ben, zenci

çocuk değilim ben, çok büyüdüm, senin sırtına binecek değilim. Çek git, Maimuna; hava bu kadar sıcak olduğunda, seni öldürme isteği duyuyorum. (Koltès, 2003, s. 81)

Ablanın, Küçük Abu'nun siyahlığı ve küçüklüğüyle dalga geçmesinden kardeşinin son derece rahatsız olduğu sezinlenir. Cılız söylemlerle başlayan konuşmaya birdenbire şiddetin damga vurduğunu saptadığımız oyunda, ilişkiyi o boyuta getirenin ablası olduğu söylenebilir. Ablanın saldırgan tavrı kardeşte büyük tepki yaratmış, bu etki-tepkide şiddet gerçek anlamda doruk noktasına ulaşmıştır. Söylemsel şiddetten eylemsel şiddete geçilebileceği riskiyle karşı karşıya kalınmıştır. Ayrıca şunu belirtmekte yarar var ki mesaj alışverişi sırasında, çevrenin sosyo-psikolojik özelliklerinin dışında, fiziksel özellikleri de önemlidir ve mesajın yorumlanmasını önemli ölçüde belirler. Sahne açıklamalarında, gecenin 11'inde hava sıcaklığı 40 derece olarak belirtilmektedir. Bu sıcaklık hem ablanın hem de kardeşin söylemlerine direk olarak yansımış ve onlara hararetili bir dil benimsettirmiştir.

Alıntıda, çağrı işlevini yerine getiren emir kipleri olsa da, metnin başat işlevi, Küçük Abu'nun sözünü ettiği konuya ilişkin öznel tutumu, coşkusallığını dolaysız bir şekilde dile getirdiği coşku işlevi de denen duygu işlevinde konumlanmaktadır. Bunun yanı sıra Küçük Abu'nun ablasına hitap etmesi, ilişkiyi sürdürmeye yönelik kanalı kontrol işlevindedir. İletişim kanala odaklanmakta ve onu denetlemeyi amaçlamaktadır.

Ablasından duyduklarının etkisiyle, Küçük Abu da hakaretler savurmaya başlamıştır. Böylece abla-kardeş ilişkisi sado-mazoşit bir ilişkiye dönüşmüştür; abla kendine işkence ederek mazoşizmini, Küçük Abu'ya yönelttiği terörle sadizmini ortaya sererek, kendi sado-mazoşit eğilimlerine kardeşini de çekmeye çalışmış ve bunu da başarmıştır. İkili dengeyi barındıran bu denklemde, abla-kardeşin, çocuk gibi laf yarıştırarak birbirleriyle didiştikleri, birbirlerini anlamaya çalışmadıkları görülür. Oysaki iletişim süreci "karşımdaki ne söylüyor?", "söylediğim nasıl anlaşılıyor?" sorularının sorulduğu oranda verimli ve sağlıklıdır. İletişimin temel amacı kişilik değerleri yerine, karşılıklı gönderilen iletinin değerleri yönünde olması gerektiğinden, iletişim değerlerinin atlanıp kişilerin değerlerine odaklanıldığı zaman iletişim iletişim olmaktan çıkar, benlikler savaşına dönüşür. Bu durumda, Küçük Abu'nun kişilik savaşı verdiği fark edilir.

Küçük Abu: Maimuna, ablam benim, zaten pek matah sayılmazsın, yakında bir frank bile etmeyeceksin. Sen kimsin ki ne yapmam gerektiğini bana

söylüyorsun, kiminle sürtmem gerektiğini, kimin etrafında dönmem gerektiğini ne hakla söylüyorsun bana? Yaşlı bir kız kurususun sen. Senin yaşında biri çoktan evini barkını kurmalı, sofrada yaşlı bir erkeğe hizmet etmeli ve beni değil, başka zenci çocuklarını dövüyor olmalıydın. Senin yaşında biri çoktan çiftleşmiş olmalıydı, sen bir hiçsin, bir de kalkmış bana ahlak dersi veriyorsun. (Koltès, 2003, ss. 82-83)

Benliğini koruma güdüsüyle hareket eden Küçük Abu, aynı ablası gibi saldırgan bir iletişim tutumu benimsemekte, söz konusu bu tutumun karşılıklı olarak sürdürülmesine katkıda bulunmakta ve iletişimi çıkmaza sürüklemektedir. İzleyici, bu anlamda abla ve kardeşin “benler” arasındaki mücadelesine tanıklık etmektedir.

Bu diyalogda kullanılan ağırlıklı işlev coşku/duygu işlevidir. Küçük Abu kendi düşüncelerini, duygularını, inançlarını, algılayışını, ablasına karşı olan tutumunu dil içinde dürümleyerek izleyiciye sunmaktadır. Günlük dilde çokça kullanılan ilişki işlevi Küçük Abu'nun ablasının ismini söylemesiyle ortaya çıkmıştır. Kanala dönük olan bu işlev, kanalı denetlemeye tabi tutar ve ilişkinin sürüp sürmediğini kontrol etme amacı taşır.

Var olma savaşı veren Küçük Abu, bir anlamda ablasından işittiklerinin öcünü almakta ve hakaretlerine devam etmektedir. Hayıflanma sırası ondadır ve küçüklüğünün gereğini yerine getirecek tahammülde değildir. Ne var ki uygarca olmayan konuşma ve tartışma tutumu sürtüşmeyi ve çatışmayı beraberinde getirir. Sorunlara yenileri eşlik eder. Sorunların çözümü için karşılıklı iki yönlü sağlıklı bir iletişim gereklidir. İletişimi o anda elinde bulunduran ısrarcı tavrıyla soruna bir çözüm getireceğine inanabilir, ancak zorla kabul ettirilen dayatmacı bir tutum bunalımlara neden olur. Bu sefer ablayı bunalıma sürükleyen Küçük Abu olmuştur.

Küçük Abu: Bir süre sonra, Tabataba geceleri seni öyle yıpratmış olacak ki, aklı başında hiçbir erkek seni istemeyecek bile. Gençlik taslamayı bırakmak için daha ne kadar zaman gerekecek? Ablası genç olan çocuğun hali ne olur? Kendine bir âşık bul ve bırak beni ben yaşlanayım. (Koltès, 2003, s. 83)

İletişim sürekli bir mesaj alışverişidir, birçok düzeyi ve içeriği barındırır. Eleştirel ileti temel olarak kişinin hatalarına ve onun nasıl davranıp nasıl davranmaması gerektiğini belirlemeye yöneliktir. Bu tutum karşı tarafın kendini kötü hissetmesine neden olur ve

onu kışkırtarak karşı saldırıya geçmesine zemin hazırlar. Bu kışkırtma düzleminde, abla-kardeş ilişkisinin zıtlaşma yönünde ilerlediği gözlemlenir.

İşlevsel olarak, burada hislere hitap eden duygu, seslenmeye yönelik çağrı işlevi ve de nesnel düşünceleri dile getiren gönderge işlevi olmak üzere üç işlev bulunmaktadır.

Kardeş, emir kipindeki söylemlerin arkasından -meli/-malı diline geçer. Oysaki bu tutum iletişimi sorunlaştıran, önünü tıkayan bir tarzdir. Şu olması için bu olmalıdır anlayışı seçenek imkânını ortadan kaldırarak iletişimi tek kanala hapseder. Ne var ki olaylara tek boyutta yaklaşmanın birçok açmaza neden olacağı ortadadır. -Meli/-malı dili hem kaynağı hem de hedefi kısıtlayan bir dildir.

Küçük Abu: Bu saatte, dul bir kadın gibi giyinmek ve kokular sürünmek yerine, sana ait bir erkeğin evinde olmalıydın, zengin ve yaşlı bir erkeğin evinde, onun gömleklerini ütölüyor ve pantolonunu dikeyiyor olmalıydın. (Koltès, 2003, s. 83)

Ablasının Küçük Abu'ya yaptığı gibi, Küçük Abu da ablasına hem öğüt verir hem de eleştirir. Kendi iç iletilerinin mantıksal döngüsü içinde kalarak, iletişimden çok görüşlerinin anlaşılması ve kabul edilmesi konusunda mücadele verir. Oysa öğüt verme muhabata sorunlarını çözmekte yetersiz olduğu mesajını verir. Kişide kendi açısına sıkı sıkıya bağlanarak direnme yaratabilir.

Bu monologda, alıcıyı harekete geçiren çağrı işlevindeki sen dilinin kullanımı mevcut olsa da ben dili ağırlıkta olduğu için söyleme duygu işlevi hâkim olur.

İtham, suçlama, ayıplama, kınamaya sorgulama dilinin de eşlik ettiği görülür. Küçük Abu, söylemlerinden ve davranışlarından dolayı ablasının utanmasını söyleyerek onu kendini savunmaya sevk eder. Bu sefer ahlak dersi verme sırası ona gelmiştir. Ancak ahlak dersi içeren geri-ileteler karşıdaki bireyde suçluluk duygusu yarattığından onu tepki vermeye yöneltir. Doğrular ve yanlışlar üzerinde suçlayıcı bir dille konuşmak tartışmaya yol açar.

Küçük Abu: Ama sen gününü genç bir bayan gibi saçlarını yapmakla geçiriyorsun. Kardeşine bira içmeye gitmesini söyleyen bir kız ne ifade eder? Oğlanlar öyle şeyler yapabilirler ama kızların bunlardan söz etmeye

hakkı yoktur. Sen utanmalısın, Maimuna, kullandığın dil ve yalnızlığın nedeniyle utanmalısın! (Koltès, 2003, s. 83)

Ablasının kendisiyle dalga geçtiği gibi kardeşi de ablasının süslenmesiyle dalga geçer. Toplumdan yalıtılmış bu yalnız bireyler, yalnızlığın verdiği öfkeyle birbirlerini kıyasıya hırpalırlar. Yalnızlıkları alarm verirken onları saldırgan söylemlere sürükler. Ördükleri zırhın içinde var olma mücadelesi verirler.

Burada işlevsel olarak, duygu işlevine gönderge işlevi eşlik etmektedir. Gönderge işlevi, nötr bir şekilde bilgileri iletmekten ibaret olduğu halde, duygu işlevi esas olarak kendi duygularını dile getiren anlatıcıya yönelir. Gönderge işlevinde nesnel olgular, duygu işlevinde öznel olgular söz konusudur. Küçük Abu tarafından ablasının isminin seslendirilmesi ilişki işlevini devreye sokar. İlişki işlevinin amacı, bilgi iletmek değil alıcıyla gönderen arasındaki psikolojik ilişkiyi kurmak ve devam ettirmektir. Kanala dönük bu seslenme, ilişkinin sürdürülüp sürdürülmediği yönünde kanalı kontrol eder ve denetler.

Aşağılama, hor görme, küçümseme, sorgulama, hayıflanma, öğüt verme, yargılama, eleştiri ve hakaret dili Küçük Abu'da da izdüşümünü bulmuştur. Ablasına aynı şiddette karşılık verir ve oldukça acımasızdır. Oysa saldırgan ve eleştirici tutum sağlıklı iletişimin ömrünü kısaltır. Kişide tavır alma ve karşı koyma güdüsünü tetikler.

İnsanlar birçok nedenden dolayı iletişim içindedirler. Bilgi vermek, yardım istemek, emir vermek, kendi fikirlerini anlatmak için iletişim kurarlar. En basit bir diyalogun bile ikna etme işleviyle bir bağlantısı bulunduğundan, insanların birbirlerine kendi doğrularını benimsetmeye çalıştıkları fark edilir. Söz sırası ablaya geldiğinde, abla bir taraftan savunmaya geçmekte bir taraftan da Küçük Abu'nun bütün söylemlerine karşı onu ikna etme taktiklerini sürdürmektedir.

Küçük Abu'nun abladan istekleri sınırlı olduğu halde, ablanın kardeşinden isteklerinin bitmediği, takıntılı, üsteleyici, zorlayıcı, yaptırımcı tavrını sürdürdüğü gözlemlenir. Birlikte aynı mekânı paylaşan, bir arada ve karşı karşıya yaşayan bu insanların kendi dünyalarına hapis olduğu fark edilir. Bu yüzden Maimuna'nın da, Küçük Abu'nun da sağlıklı bir iletişim kuramadıkları anlaşılır.

Maimuna: Burada dikilip duruyor, sorgu odasındaki fahişe gibi sigara içiyorsun. Tek başına sigara içmeyi kim öğretti sana? Bir erkek ağaçların

altında sigara içebilir, bira içerken ve kız tavlarken, ama tek başına sigara içen biri sapığın tekidir; vay başıma, seni sapık edenin ben olduğumu sanacaklar, sana hayatı öğretmediğimi sanacaklar, ablalık görevimi yerine getirmedeğimi sanacaklar. (Koltès, 2003, s. 81)

Maimuna, kardeşine hayatı öğretmemiş olduğu endişesiyle başkalarının onu kınayacağını düşünür. Aranağme gibi tekrarladığı bu tutumuyla, olasılıklı düşünceyi devreye sokmaz. Ne var ki olasılıklı düşünme, insanlararası farklılıkları dikkate almayı gerektirir. Ablanın tüm bunların gerisinde, bildiği doğrultuda hareket ettiği ve bundan asla ödün vermediği görülür.

İşlevsel olarak, birinci ve ikinci cümle bir çeşit yargılama ve sorgulama olan çağrı işlevine göndermede bulunmaktadır. Alıcıya dönük bir işlevdir. Amaç göndericinin iletiyi kendi alanı içine sokup muhatabı karşı davranış geliştirmeye yöneltmektir. Devam eden cümle, dilin bilgi verme işlevini üstlendiği için göndergesel işlevi temsil eder. Amaç nesnel, gözlemlenebilir bir bilgi vermektir. Sondaki cümleler, iletişimin duygusal işlevini yerine getirmekte, göndericinin kendi iletisine karşı tutum ve davranışını belirtmektedir.

Sağlıklı iletişimin temelinde çok yönlü düşünme biçimi yatar. Ablanın bu aşamada kendi düşünce boyutlarına hapsediği, olaylara kendi dar penceresinden baktığı anlaşılır.

Maimuna: Sen küçükken, akşamları, seni tokatlamakla ve sana her şeyi öğretmekle geçirdim, seni hayata hazırladım, sana kadınları anlattım, o zamanlar anlıyor gibi bir halin vardı. Yedi yaşındayken, okul defterine kadın resmi çizdim, ilk karşılaştığımda çok şaşımaman için bana dokunmana bile izin verdim; sana bir güzel anlattım: Burası dedim, böyle, içeri, dışarı, hepsi bu, basit, erkek, kadın, yaşam, her taraf genelev, öğrenecek başka bir şey yok, bilecek başka bir şey yok. Anlamış gibi görünüyordun; vay başıma benim, demek hiçbir şey anlamamışsın. Dışarı çıkıp komşularla sürtmen gereken saatte, moruklarla birlikte durup bu aleti ovuyorsun. (Koltès, 2003, s. 81)

Abla, verdiği eğitim işe yaramadığı için hayıflanırken, o kadar ısrar ettiği halde kardeşini bir türlü evden çıkaramaz. Kardeşini değiştirmekte başarılı olamadığı için

bunun öfkesiyle daha da saldırganlaşır. Ama sağlıklı iletişim kurmak için karşısındakinin duygu, düşünce ve davranışlarını göz önünde bulundurmak gerekir. Abla, kardeşinin ne hissettiğine önem vermeyen tutumuyla iletişimi çıkmaza sokar. Böylece, doğruların ve yanlışların mücadelesine dönüşmüş bu iletişim iletişim olmaktan çıkar.

Buradaki metni daha çok duygu işlevi yönetmektedir, çağrı işlevine çok az yer verilmiştir. Duygu işlevi öznel yargılar dile getirildiği zaman kullanılır. Abla öznel yargılarla konuşmaya devam eder.

Bundan sonraki aşamada ablanın artık pes ettiği görülür. Duygusal bir psikolojiye bürünmüştür ve karşı tarafı tartma ve zihin okuma eğilimindedir. Söz konusu zihin okuma, karşısındakinin duygu, düşünce ve davranışlarını kestirmeye çalışmaktır. Başkasının aklını okumaya çalışan kişi, çoğunlukla yanılır. Abla da bu yanılığın içindedir.

Maimuna: Seni daha çok dövmeliydim. Güvenmemeliydim sana. Senin sapık olduğundan kuşkulmalıydim. Başka oğlanlar yıkanan kızları dikizlerken, sen, çok iyi hatırlıyorum, kamyonların arkalarına binip egzoz dumanlarını solumayı tercih ediyordun, eve öksürük içinde dönüyordun, başın ağrıyordu, sanki uyuşturucu almış bir Amerikalı gibiydin. Ve şimdi ben ağlayabilirim: artık çok geç. Sen, köşelere çekilip, ahlak bozukluğunla durup duruyorsun, beni de şerefsizlik içinde, kendi ahlak bozukluğumla baş başa bırakıyorsun. (Koltès, 2003, s. 82)

Ablanın, ahlak ve ahlaksızlık, şeref ve şerefsizlik kavramlarını tartışmaya taşımış olması iletişim yollarını tıkamakta, sorun da burada başlamaktadır. Koltès eserlerinin çoğunda, tehdit üzerine dayanan psikolojik bir savaş sunulmaktadır. Tehditler sözlü kavgalara dönüşerek, muhatabı tedirgin etmeye, kendine güvenini zayıflatmaya yöneliktir. Bu aşamada, artık ablanın direnç gösteremediği görülür.

İşlevsel olarak, bu alıntıda daha çok çağrı işlevine başvurulmuştur. Bu işlev alıcıya dönük bir işlevdir. Amaç karşıdaki kişide algı, hareket, tutum değişikliği isteği uyandırmaktır.

Pes etmiş gibi görünen ablanın yine de yaptırımlarıyla söz üretmeye devam ettiği gözlemlenir. Oysa yaptırımlar ilişkileri bozar ve bozulan bütün insan ilişkilerinin temelinde iletişimsizlik yatar. Farklılıklar dünyasında katı ve dar açılı bir yolculuk ilişkilerde sürtüşme

yaratır. Olaylarla ilgili değerlendirmeler “ya hep ya hiç” düzeyinde olduğunda, tek tip düşünme tarzına hapsedilmiş olur. Ablanın algılayışı siyah-beyaz geçirgenliğinde hapsolmuştur.

Maimuna: Yine de pek güzelsin Küçük Abu, ağlamak istiyorum. Bana izin verseydin, küçük yumurcak, seni öyle güzel yapardım ki, komşu kadınların başları dönerdi, özellikle Fatoumata'nın. Saçlarını tarasaydım, kremlerini tenini karartsaydım, parfüm sıkıyım izin verseydin; gömleğini ütümeme, pantolonunu dikmeme ve ayakkabılarını cilalamama izin verseydin, Küçük Abu, Tabataba sokaklarında pek gururlanırdım. Bırak şu yağ dolu iğrenç bezi, ağlatacak beni. (Koltès, 2003, s. 82)

Ablanın kendi yaptırımlarını dayattığını gördüğümüz oyunda, kardeşine küçük bir çocuk muamelesi yaptığı ve istekleriyle onu bunalttığı fark edilir. Oysa gerçek anlamda iletişim, kişilik değerlendirmelerinden arındırılmış, “ben” savaşı vermeyen, sadece bir olgunun bütününe daha kapsamlı anlayabilmek için farklı açılardan düşünce ve görüşlerin toplandığı ve kıyaslandığı etkileşimdir. Bu çerçevede ablanın iletişiminin sorunlu olduğu gözlemlenir.

İşlevsel olarak, baştaki cümleler duygu işlevine hizmet etmektedir. Bu işlev, bir kişinin ifade ettiği bir şeyi yoğun bir duygu selinde anlatmasıyla kullanılır. Son cümle, muhatap olan Küçük Abu'da tepki yaratmaya yönelik çağrı işlevindedir. Amaç hedefte bir dönüşüm gerçekleştirilmiştir.

Sürekli söz dönüp dolaşıp kardeşinin arkadaşlarıyla ve komşu kadınlarla çıkması konusuna gelmekte, abla ısrarıyla kesin tutumlu bir tavır sergilemektedir. Ne var ki, kesin tutumlu kişi, kendini merkeze koyan, düşüncelerini başkalarına dayatan, baskı yapan kimsedir. Bu tür keyfi tutum, karşı tarafta kendini koruma itkisini oluşturur.

Maimuna: Komşu kadınlara karşı neyin var? Çok güzel olmadıkları doğru, daha iyisini umabilirsin sen; ama saatlerce saçlarını yapmakla, parfüm sürmekle, üstlerine başlarına çeki düzen vermekle uğraştılar, özellikle Fatoumata; şimdi de oradalar, hadlerini bilmiyorlar, senin çıkmayı bekleyerek kapının önünde dönüp duruyorlar. Karşına daha iyileri çıkana dek, yine de fena sayılmazlar. Eğer komşu kadınları sevmiyorsan, o halde git, arkadaşlarıyla bira iç, sonra da orospulara git. Ama hava sıcak, vakit geç,

çıkmak için acele etmelisin; tüm Tabataba dışarıda, beni utanç içinde bırakmaya hakkın yok. (Koltès, 2003, s. 82)

Kardeşine baskı uygulayarak onu kendi sahasına çekmek isteyen abla, genellikle kendi iç dünyasıyla o denli meşgul olur ki, Küçük Abu'nun sorunlarını, özlemlerini, kaygı ya da beklentilerini, onun iç dünyasının oluşturduğu çerçevede algılayamaz. Dolayısıyla karşısındakini anlamak yerine yargılar.

Bu alıntıda, hem çağrı işlevi hem de gönderge işlevi söz konusudur. Bilindiği üzere, çağrı işlevi karşı tarafı tepki vermeye davet etmektir ve davranışında farklılık yaratmaktır. Gönderge işlevinde ise dil yalın ve anlaşılır şekilde kullanılır. Yan anlamlara ve stilistik söylemlere başvurulmaz. Amaç alıcıyı bilgilendirmektir.

Abla-kardeş dipsiz bir kuyu gibi yuvarlandıkları söz tufanında, karşılıklı birbirlerine direktiflerde bulunurlar, birbirlerinden şikâyet eder, birbirlerini suçlar, birbirlerine hakaret ederek birbirleriyle didişirler. Kısa devre yapan bu tür ilişkilerde, "şunu şöyle yapmalısın" demek savunuculuğa yol açar ve iletişimi zora sokar. Savunuculuk bireyin benlik bilincini koruma gereksinmesinden kaynaklandığından, kişi enerjisini söz konusu edilen konudan çok kendini korumaya harcar. Karşıdaki kişiyi nasıl yeneceğini düşünür. Bu çerçevede, anlatı boyunca, abla-kardeşin birbirlerini yıpratma yarışına girdikleri görülür.

Maimuna ve Küçük Abu birbirlerini bir şey yapmaya ittiklerinden, onlar da diğer Koltès kişilerini karakterize eden ve belirli bir şeyi muhatabına yaptırmaya zorlayan, arzu edilen doğrultusunda onu manipüle ederek yöneten, sözün gücüyle ikna etmeye yönelik becerikli bir retorik bulunmaktadır. Oyunu karakterize eden kin ve kırgınlık atmosferinde, abla olumlu bir cevap elde etmek için emrettiği her şeyi kardeşinin yapmasını istemekte, ablanın gücü ve otoritesi de kardeşinin hoşuna gitmemektedir. Küçük Abu'nun tepkisi istemediği bir şeye zorlandığından doğal olarak negatif olmaktadır.

Düğüm

İletişim süreci her şeyden önce dinleme becerisiyle başlar. Maimuna ve Küçük Abu birbirilerini geri planda sadece bir uğultu olarak duymakta, karşılıklı sıraya geçerek monologlarını dile getirmektedirler. Biri diğerinin uğultusunun kesildiğini anlayınca, kendi iç monologunu başlattığı için, ablanın da kardeşin de iletişim kurmayı başaramadıkları görülür.

Birlikte iş yapan, beraber yaşayan, aynı ortamda bulunan kişilerin arasında anlaşmazlıkların çıkması olağandır, ancak bunun çatışmaya dönüşmesi ve ilişkiyi bozması sağlıklı iletişim açısından olağan değildir. İki kardeşin de ilişkileri bu çatışkı zemininde bozulmuştur.

Küçük Abu: Komşu kadınları sevmiyorum, tavuk kokuyorlar, onların saçlarını tarayışını ve giyinişini sevmiyorum, onları sabahları yemek hazırlarken görmeyi tercih ederim. Ve gece olmaya başladığında, arkadaşlarımı da sevmez oluyorum. Motorumu, yağ içindeki ellerimi, pis bezimi seviyorum; düğmesiz pantolonumu ve buruşuk gömleğimi tercih ediyorum; eski avluyu, morukları, keçileri seviyorum; keçi keçi kokar, tavuk kokusu duymak istemiyorum, kendi kokumu koklamak istiyorum. (Koltès, 2003, ss. 80-81)

Ev, özellikle de avlu orada kalmayı tercih eden Küçük Abu için bir sığınak olmakta ve sözlü kavga da bu yüzden çıkmaktadır. Neyi isteyip, neyi istemediğini birer birer sıraladığını gördüğümüz Küçük Abu'nun kendini ifade etme çabası içinde olduğu anlaşılmaktadır. Kendini savunan Küçük Abu'nun duyguları bu hengâmede oldukça net ve keskindir.

Metne tamamen duygu işlevi hâkimdir. Küçük Abu bu işlev sayesinde korkularını, kaygılarını, üzüntülerini dile getirmektedir.

Söz sırası tekrar ablağa gelmiştir. İnadında ısrar eden abla, döne dolaşa aynı şeyi ister, her ne olursa olsun kardeşini dışarıya çıkarmaya kararlıdır. Konuşmasını üstünlük taslayarak sürdürür. Ancak karşılıklı konuşmada, üstünlük belirten tutum ortak çözüm üretmeye imkân vermediği için iletinin içiriğinden uzaklaşılır ve karşılıklı olarak tepkiler devreye girer.

Maimuna: Kendini ne sanıyorsun sen, piç kurusu, doğaya meydan okuyacağını mı sanıyorsun? Ne seviyorsun diye sormuyorum sana, ne arzuluyorsun diye sormuyorum sana. Taşlar bile kendi aralarında çiftleşiyor; bundan kaçamazsın. Arzu duymasın bile çık dışarı, yoksa tokat geliyor. (Koltès, 2003, s. 81)

Görüldüğü gibi, Küçük Abu esir kampında gibi muamele görmektedir. Ablası tarafından tutsak alınarak özgürlüğü kısıtlanmıştır. Abla koşulları değiştirememenin

sıkıntısı içinde buyurgan tavırlar sergiler. Ancak, buyurgan olmayan, olağan insan ilişkilerinde anlamsal derinlik ve zenginlik hoşgörünün olduğu gerçek bir iletişimden geçer. Bu doğrultuda, iki kardeşin de gerçek iletişimden uzak olduğu anlaşılır.

İşlevsellik açısından, nesnel bir anlatım sunan ortadaki cümle, dilin gönderge işlevinde görev yapmaktadır. Dinleyeni tepki vermeye yönelten diğer cümleler, çağrı işlevini yerine getirirler.

Oyun, diyalogdan çok monolog olduğu için, kardeşinin canını yakan sözlerine tepki vermeye başlayan ablanın acı çektiği ve ağlamaya hazır olduğu fark edilir. Bu hazır oluş içine düştüğü hüsranı ve elemi göstermektedir. Çaresizlik elini kolunu bağlamıştır ve nihayetinde ağlar. Ağlamak, onun hüznü örtüşmüşlüğü ortadan kaldırmaya yetmez, duygusal acısını laf kalabalığının ardına gizlemeye çalışır.

Maimuna: (Bağdaş kurar ve ağlar) Ben kendime âşık istemiyorum, ben koca istemiyorum. Âşık, güneş gibidir; insanı ne kadar ısıtırsa etrafını da o kadar ıssızlaştırır. Çakıl taşları çölünün ortasında tek başına duran, yağlı, küçük bir bitki gibi olmak istemiyorum. (Koltès, 2003, s. 83)

Küçük Abu, az ve öz konuşur ama konuşmayı ablasını ağlatacak boyuta taşır. Abla kendi özel söylemlerine mahkûm biçimde kendi yalnızlığını duyumsarken, yalnızlığın pençesinde, acı girdabında, yalnızlığını ötekinin varlığında hissederek, bunu unutmak için söylemlere sarılır. Dolayısıyla söylemlere sarılmak büyük oranda ona zaman kazandırır.

Burada, ilk iki cümle ablanın kişisel duygu ve düşüncesini beyan ettiği duygu işlevine yöneliktir. Sonraki cümleler iletinin kendine yönelik olduğu sanat/şiir işlevini yerine getirmektedir. Bu işlevde, dilin özgün kullanımı söz konusudur. Maimuna burada, karşılaştırmalardan, metaforlardan hareketle mecaz anlamın devreye girdiği farklı bir biçem üretmiş, şiirsel bir dile başvurmuştur.

Kontrollerin bozulduğu ve kişiliklerin çatıştığı bu zeminde, baskı uygulayanın da baskı uygulananın da insanda çökkünlük yaratan bir etkisi vardır. Abla-kardeşin etkileşimlerinin çok boyuttan uzak oluşu, her ikisini de tek boyutluluğa mahkûm etmiştir. Kendi küçük dünyalarına hapsolmuş bu insanların, yalnızlık kalesinde mutsuz bir yaşam sürdürdükleri görülür.

Maimuna'nın ağlamasından itibaren tansiyon yavaş yavaş düşmeye başlar. İlk önce dilini yumuşatanın Küçük Abu olduğu, gerilim atmosferini kırarak ablayı kendini anlamaya davet ettiği bulgulanır.

Küçük Abu: O halde niçin canımı sıkıyorsun, Maimuna, senin yapmak istemediğin şeyi benim yapmamı niçin istiyorsun? Dışarı çıkmanın ve Tabataba sokaklarındaki köpek bokları içinde yürümenin hiçbir işe yaramayacağını görüyorsun. (Koltès, 2003, s. 83)

Saldırganlıktan dinginliğe geçiş cümlelerinden hareketle, ilk önce yorulanın ve pes edenin Küçük Abu olduğu görülse de sorunun tartışılarak çözüleceği her iki tarafça kabul edilmemiştir. Bu çerçevede, tartışmaya son noktayı koyacak biri gereklidir. Bu rolü Küçük Abu üstlenmiş görünmektedir.

İşlevsel açıdan, sen dilinin kullanıldığı çağrı işlevi ile ben dilinin kullanıldığı duygu işlevi iç içe geçmiştir. Küçük Abu'nun ablasına ismiyle seslenmesi, kanalın iletiye uygun olup olmadığını öğrenmek amacıyla yapıldığı için ilişki işlevi devreye girmiştir. İlişki işlevi kanala dönük bir işlevdir, gönderici ile alıcı arasında var olan ilişkiyi fiziksel ve ruhsal açıdan sürdürmeye yarar.

Küçük Abu'nun başlattığı yumuşak dilin Maimuna'da yansımaları hemen bulmadığı açıktır. Maimuna kendi hapsoldüğü zeminde, kendi küçük dünyasında oluşturduğu çerçeveden bakmakta, kendi sığınağında dar açılı istekleriyle, yarattığı kargaşada hem kendini hem de kardeşini boğmakta, kardeşini nefes almaz hale getirmektedir. Başkalarının ve kendi iç sesinin ne dediğiyle o kadar ilgilidir ki, Küçük Abu'nun isteklerini yok sayar. "Ben" merkezci yönde hareket ederek üstün olduğunu, gücün kendinde olduğunu her adımda hissettirir.

Maimuna: Peki ya hayat, Küçük Abu? Sana öğrettiğim her şey, kadın, erkek, aşk, tüm genelev? Sen küçük değilsin artık, henüz yaşlı da değilsin, Küçük Abu; doğaya meydan okunmaz. Vay başımıza: Komşu kadınlar alay ediyor, arkadaşların kapıyı çalıyor. (Koltès, 2003, s. 83)

Fark edildiği gibi, izleyici toplumdan soyutlanmış, topluma yabancılaşmış bir kardeşle karşı karşıya gelmiştir. Ablası onu sosyalleştirmek ister, ancak bunu başaramaz. Sonunda tuttuğu saldırgan yolu terk ederek alttan almaya başlar. "Vay başıma" söyleminden, "vay

başımıza” söylemine geçerek, işin içine kardeşini de katar ve ortak bir dil kullanma anlamında, yumuşayacağını sinyallerini verir.

Bu replikte, üç işlev kullanılmaktadır; duygu, çağrı ve ilişki işlevi. Duygu işlevi göndericinin kendi iletisine karşı tutum ve davranışını belirler. Çağrı işlevinde ise gönderici, iletisiyle alıcısını işin içine sokmayı, onu sorgulamayı ister. İlişki işlevine gelince, kanalın iletiyi almaya uygun olup olmadığını kontrol eder. Maimuna kardeşini devrede tutmaya çalışmaktadır.

İletişim, belirli bir konu ile ilgili farklı görüşlerin her şeyden önce anlaşılması olduğuna göre, ileti değerini bir kişilik değeri olarak görmek, yani kişileştirmek iletişim sürecini kısa zaman içinde kişilik savaşına dönüştürür. Küçük Abu artık bu savaştan yenik düşmüştür. “İzin ver de ben yaşlanayım, kendi köşemde sakın sakın sigaramı tütüreyim; sen, dilediğini yap” (Koltès, 2003, s. 83) diyerek tartışmayı herkes istediğini yapsın kıvamına getirir. Temelde, yapıları yapandan ayırmak gerçek iletişimi sağlar. Kişilerin birbiriyle savaştığı, dalaştığı, yarıştığı etkileşimler iletişimsizliğin özünü oluşturur. Bu doğrultuda Küçük Abu sağlıklı bir iletişim yolunu nihayet benimsemiş görünür.

İşlevsel olarak, burada duyguları ön plana alan duygu işlevi ile alıcıya yönelik yaptırım uygulattırır çağrı işlevi yan yana kullanılmıştır. Birincisinde üreticisinin duygusal, düşünsel izlerini üzerinde taşıırken, ikincisinde alıcıyı davranışa yöneltecek bir söylem ön plana çıkarılır.

Ebeveynleri hakkında bir bilgi olmasa bile, abla-kardeş çifti aile konumundadır. Maimuna abla olarak kardeşinden kendini sorumlu görmekte, ona otoritesini göstererek, dayatmalarıyla kardeşini bunaltmaktadır. Bu eksende, ikisi de hissettikleri ailesel sevginin karmaşıklığını sergilerler. Eğer aşk ya da sevgi kendini bir başkasına açmak ise, burada yıkıcı kapatılmayı imlemektedir, çünkü ayan-beyan söylenmeyen duyguların varlığı söz konusudur.

Dolaylılığı ve dolaysızlığı içinde, oyunda yalnızlık her adımda kendini hissettirir, söylemlere yansır, duygulara nüfuz eder. Maimuna ve Küçük Abu çösel büyük bir yalnızlık yaşamakta ama ne biri ne diğeri bunu direk olarak itiraf edememektedir. Bunu saldırganlıklarının arkasında saklarlar. Abla-kardeş çiftini oluşturmalarına rağmen kendi kapatılmışlıkları içinde acı çekerler. Kendi yalnızlıklarında birbirlerinden ayrı

meşguliyetlerle yaşamlarının boşluklarını doldurmaya çalışırlar. Yalnızlıktan kaynaklanan boşluk her ikisini de kaba bir tartışmaya iter. "Ben" ile "ben" olmayan çatışması içinde, onları iletişim kazasına sürükler.

Çözüm

Maimuna'nın yaptırımlarının doğrultusunda dümdüz, kıvrımsız ilerlediği, kardeşinin kendini gerçekleştirmesine, var olmasına izin vermediği, kendi dünyasının ona da yeterli olacağı düşüncesiyle onu kendi dünyasının gerçeklerine taşımak için bütün çabasını gösterdiği gözlemlenir. "Kadın yoksa Küçük Abu, gömleklerini kim ütülecek? Çok yaşlandığında sana kim yemek hazırlayacak?" (Koltès, 2003, s. 83) söylemiyle Maimuna karşısındakini suçlu hissettirmeye çalışmakta ve onu yükümlülük içine sokmaktadır.

İşlevsel olarak, burada, kardeşte istendik bir davranış geliştirme yönünde atılmış adımları sergileyen çağrı işlevi söz konusudur.

Sarsılmaz sarmal halinde birbirine dolanan bu söz ikliminde, sözlerinin nereye varacağını ikisi de kestiremez. Söz denizinde yol almaya devam ederler ve oradan pek de çıkmayı istemezler. Kendi dolandıkları ve dolandırdıkları söz çemberinde aslında debelenmektedirler. Eylemleri debelenir, söylemleri debelenir. Bu debelenmelerden çıkış yok gibidir. Birbirlerini sıkboğaz ederler. Aceleleri var gibidir. Bu acelenin ne olduğu belli değildir. Neyi kaybedip neyi kazandıklarını bir an önce görmek ister gibi davranırlar. Ta ki Küçük Abu: "Yemeklerimi sen hazırla, gömleklerimi kimsenin ütülmesini istemiyorum" (Koltès, 2003, s. 83) diyene kadar. Dramatik düğümü beklenmedik bir şekilde çözen Küçük Abu olmuştur. Söylemiyle uzlaşmaya hazır olduğunu hissettirmiş, istediğini doğrudan değil dolaylı yoldan dile getirmiştir.

İşlevsel açıdan, Küçük Abu emirle hitap ederek çağrı işlevini devreye sokarken, arzusunu dile getirerek duygu işlevini kullanmıştır.

Söz dolaştırma dairesinde, tansiyonu önce Küçük Abu düşürmüş olduğu için, en sonunda abla da ister istemez buna uyum sağlamıştır. "Şu bezi ver bana, küçük serser; bu alet pislik içinde, birlikte temizleyelim" (Koltès, 2003, s. 83) diyerek tartışmaya nihayet son noktayı koymuştur.

İşlevsel açıdan, sen ve ben dilinin iç içe girdiği, kaynak ve hedefe yönelik iki işlev devreye girmektedir; duygu ve çağrı işlevi. Her ikisi de “sen-ben” dilinden “biz” diline ulaşmayı başarmışlardır. “Olan” ve “olması gereken” bir araya gelmiştir.

Birbirlerini amansız eleştirmelerine karşın, ikisinin de birbirlerine ihtiyaç duydukları, bunun küçük ihtiyaçtan öte onlar için hayatın anlamı olduğu, son aşamaya gelinceye kadar hayatı birbirlerine zehir ettikleri, yaşam kavgası içinde kendi yalnızlıklarına sarıldıkları ve kendi zırhlarını koruma mücadelesi verdikleri sezinlenir. Nihayetinde, yakınmalı yaşam formülünden yakınmasız yaşam formülüne geçmeyi başarırlar. Bu doğrultuda, birbirlerinden ayrılmaya cesaret edemedikleri, hayata tutunmakta birbirlerine gereksinim duydukları, ikisinin de yeni yaşamlara yelken açmaya niyetleri olmadığı fark edilir. Kendi küçük dünyalarında mutludurlar. Sonuç her ikisi açısından da olumlu olmuştur. Onlar sonunda dileklerine ulaşmışlar, birbirlerini hırpalamaya son vermeyi başarmışlardır. Kahramanlar açısından hikâye mutlu sonla biter, ancak yaşam döngüsü açısından bu son birçok şeye gebe gibi görünmektedir.

Sonuç olarak, dramatik açıdan, oyunda şiddet ve hakaret dilinin çan eğrisi gibi hafiften başladığı, doruk noktasına ulaştığı ve tansiyonunun tekrar düştüğü görülür.

Derin Yapının Çözümlemesi

İçsel ve dışsal olsun, kişilerin görünen isteklerinin arkasında bir de görünmeyen, açığa çıkartamadıkları, direk olarak itiraf edemedikleri istekleri bulunmaktadır. “Her ikisi de itiraf edilmeyen ensest bir aşkın geçişsel objesi olan motoru temizlemekle bitirirler” (Collectif, 2007, s. 38) saptamasıyla Alexandre Le Quéré imkânsız aşkın altını çizmektedir.

Eğer söylem açık ve net bir şekilde dile getirilmiyorsa, söz kalabalığından başka bir şey ifade etmez. Ablanın sık sık kullandığı “komşular ne der” çok da umurunda değildir, onun derdi bambaşkadır. Küçük Abu’yu kaybetme korkusu ona tam tersi şeyler söyler. Motosiklete saldırmasının nedeni bu makinenin kardeşini başka yerlere taşıma ihtimalidir ve bundan korktuğu için söylemlerine iç karışıklığının tezahürleri yansır. Küçük Abu, motosikletle mutlu gibi görünse de ablasının evden ayrılma ihtimali ona da içten içe büyük bir acı yaşatır. Her ikisinin de içlerini kemiren bir ateşin sardığı, açıklanamaz duyguların elinde tutsak oldukları sezinlenir.

İstenci içinde ya da dışında davranan, bu bireyler birbirlerini abla-kardeş ötesinde farklı bir boyutta sevmektedirler. Bütün endişeleri de bu durumdan kaynaklanır. Aralarındaki herkesin anladığı enest bir ilişki değil, enest bir duygudur. Kökenleri psikolojiden almaktadır. Erich Fromm'a göre, ana figürüne ve eşdeğerlerine (ailey, kana, kabiley) bağlı kalma olgusu, bütün kadın ve erkeklerde doğuştan mevcuttur. Birey bu durumla sürekli bir çatışma halindedir. Normal gelişim sürecinde sağlıklı bir gelişim eğilimi kazanırken, patoloji durumunda gerileme bir eğilime yönelir ve sonuçta kişinin bir şekilde felç olmasına yol açar. Freud'un iddia ettiği, her çocukta bulunan enest özele kavramı doğrudur ama bu arzular temelde cinsel arzuların bir sonucu değildir, bunun altında yatan; geldiği yere bağlı kalma arzusu, özgür olma korkusu ve kendisini bağımlı kıldığı organizma tarafından yok edilme korkusudur (Fromm, 1994, ss. 106-107). İşte bu durumun varlığı onları farklı, anlaşılmaz bir boyuta taşımıştır. Dillendirilmeyenin dillendirilişi her ikisi için de zordur ve bu dillendirişte şiddete sığınır çünkü sözel şiddet onlara bu örüntüde tek çare gibi görünür.

İnsan söyleyeceğini açık seçik dile getiremezse, susacak yerde tam tersini yapmaya meyler ve iletişim ya başka mecralara gider ya da tıkanır, bu durumda gerçek iletişim olmaz. Bu açıdan, onları saldırganlaştıran iç sebepler izleyiciye tam anlamıyla geçmemiştir. İzleyicinin gerçekte ne olduğunu anlamak konusunda kafası karışık. Belli belirsiz gizemin "acaba"ısıyla varlık bulan bu durum, ancak Koltès'i tanımakla, derin ve uzun soluklu bir incelemeyle ortaya çıkacak ve böylece onların duygu dünyalarına ulaşmak mümkün olacaktır. Abla ve kardeşin içlerinde fırtınalar kopar. Olup bitenin tam tersine her birinin birbirinden beklentisi farklıdır. Görünen ve görünmeyen ikili duygu arasında parçalanırlar. Bu onları iyice saldırgan hale getirir. Birbirlerini kınarlar, hakaretler savururlar, yargırlar, küçük düşürmeye çalışırlar, birbirleriyle psikolojik bir savaşa girerler.

Stanislas Nordey'in (Mag. Lit., 2001, s. 57) dikkat çektiği üzere içten parçalanmış, "mutluluğu yaralı" bu insanlar, nefes alıp vererek yaşarlar ama hissettikleri kaygı onları bunalıma sürüklemekte ve bunalımdan tek çıkış yolu olarak tartışmayı seçmektedirler. Tartışarak sorunlarını çözeceklerini zannederler ama her tartışma beraberinde başka başka sorunları getirmekte, onları açmaza sürüklemektedir. Christophe Triau, Koltès eserlerinde derin bir yalnızlığa bağlı gizli bir yaranın olduğunu söyler (Europe, 1997, s. 118-124). Yaralı ablanın ağıtlarla bezeli söylemlerine, dışsallaştıramadığı kendi içsel ağıtlarının eşlik ettiği görülür. Gerçek amacını ustalıklı gizleyerek sonunda kardeşini ikna etmeyi başarır. "Yemeklerimi sen hazırla" (Koltès, 2003, s. 83) diyerek Küçük Abu dolaylı olarak rızasını gösterirken abla da aynı fikirde olduğunu ona sezindir. Ablası

kardeşini gerçekten kazanmak istiyorsa, diğer Koltès kadın karakterlerinden başka türlü davranmak zorundadır. Zaten, Maimuna'nın sözü gerçek amacını yakalamaya olanak vermeyen, kardeşine yönelttiği çağırışı ona reddettirebilecek hiçbir heyecan ve boşluk içermeyen, iç karmaşasını dile getiren, Haleva'nın (2012, s. 149) söylemiyle "felsefi diyaloglarla" bezenmiştir. Diğer Koltès kişilerinin tersine Maimuna, *Çöle Geri Dönüş* adlı oyun karakteri Mathilde gibi arzu ettiği şeyi sonunda elde etmiştir.

Koltès tiyatrosunda, bir aşk duygusu söz konusu olduğunda bu genellikle erkek ve kız kardeşler arasındadır (Ubersfeld, 1999, s. 147). Dolayısıyla gerçek aşk kardeşler arasında yaşanır. Bu anlamda, *Tabataba* örnek eserlerden biri olarak gösterilebilir. Maimuna uzun söyleşi zemininde, "bağdaş kurar ve ağlar" (Koltès, 2003, s. 83) ablanın kardeşi için aşkını anlatan tek sahne belirteçidir. Aşkın imkânsızlığı her ikisini de diploması söylemlerine, temkinliliğe, bastırmaya mahkûm etmiştir. Kendisine âşık bulmasını isteyen kardeşine ablası: "Âşık, güneş gibidir; insanı ne kadar ısıtırsa etrafını da o kadar ıssızlaştırır. Çakıl taşları çölünün ortasında tek başına duran, yağlı, küçük bir bitki gibi olmak istemiyorum" (Koltès, 2003, s. 83) ifadesiyle ağıt yakar. Âşık bulmak fikri Maimuna'yı tedirgin etmekte, kardeşinden başka biriyle olmak onu huzursuz kılmaktadır. Bütün ağlamaları da tam da bu yüzdendir. Kafasında, yüreğinde kardeşinden ayrı bir yaşam kuramaz, planlamaz ve buna yanaşmaz. Koltès tiyatrosunda aile uzaklaşması ve kurtulması gereken yer olduğu için abla, kardeşinin gitme, aileyi terke etme ihtimalinden korkmaktadır. Motosikletin varlığı ve onu başka bir yere taşıma ihtimali onu endişeye sürükler. Terk edilmek düşüncesine katlanamaz. Aynı şekilde Küçük Abu da ablasız bir yaşantı hayal etmez. O evinde, evinin avlusunda motosikletiyle mutludur. Ablanın varlığını da yanında hissetmesiyle mutluluğuna mutluluk ekler. Ancak ablanın birini bulacakmış gibi süslenmesi Küçük Abu'yu endişeye sürükler. Ablasının evlenip evden ayrılma ihtimali onu korkutur. Hâlihazırda böyle bir hayata sahip olsa da, yaşam denen meçhulün ne getireceğini bilmez, kestiremez. Her ikisinin de feryat ve figanları bu yüzdendir. Bütün acı söylemler de bu ihtimallerden kaynaklanır. Alıp başını gitmek ikisi için de kolay değildir. Şiddetli kavgaların ötesinde, görünenin ötesinde birbirlerine sınıksız bağlıdırlar. Bütün bir söz tufanının, bütün bu debelenmelerin içinde onları birbirlerine bağlayan bağ kardeşliğin ötesindedir. Dolayısıyla ayrılık ihtimali doğal olarak korku yaratmakta ve her iki tarafı da huzursuz ve rahatsız etmektedir.

Sonuç olarak, olanaksız olanın olası kılındığı, abla-kardeşin devinim halindeki ikili ilişkisi içinde, çok boyutlu, ele avuca sığmaz, karmaşık ve şaşırtıcı yapısından hareketle, Koltès izleticiyi kendiyile ve başkalarıyla kurduğu ilişkileri açısından bakmaya ve yüzleşmeye yöneltir.

Sonuç

Tabataba, hafif bir şiddette başlayan, sonrasında tırmanan ve uzlaşmayla biten, abla-kardeş kavgasını sahneleyen bir oyundur. Biçimsel anlamda oyunun klasik tiyatro şablonunu yansıtmadığı, oyunda en fazla bölümün serime en kısa bölümün de çözüm bölümüne ayrılmış olduğu görülür.

Çalışmada, öncelikle Roman Jakobson'un iletişim modelinin çerçevesi çizilmiş, sonra oyun; serim, düğüm, çözüm ve derin yapının çözümlemesi olmak üzere dört bölümde incelenmiştir. Diyalog-monolog etrafında şekillenen oyunda, ablanın kardeşinden dışarı çıkmasını, arkadaşlarıyla ve kadınlarla ilgilenmesini istemesi ve kardeşin de avluda kalarak motosikletiyle ilgilenmeyi tercih etmesi üzerinden gerçekleşen zıtlıkların oyunu dokuduğu ve iki kişi arasında gerilimi arttırdığı görülür. Sırf söylemlere dayanan eylemsiz bu insanlar söylemlerini eyleme dönüştürerek, asıl isteklerini gizlemek için sözlere sarılırlar. Sonunda ortak noktada buluşsalar bile, ablanın Küçük Abu'nun motosikletiyle gitme ihtimali, aynı şekilde Küçük Abu'nun ablasının evlenip evden gitme olasılığı her ikisini de korkutur. Yaşamın anlamı birbirlerinin gidip-gitmeme ihtimalinin verdiği sıkıntıya demir atarken onları iletişim açmazlarına sürükler. Bu açmazlarda, ortaya çıkan karşılıklı hakarete, ayıplamaya, kınamaya eşlik eden eleştiri ve şiddet dilidir. Bu anlamda, oyunda psikolojik şiddetin birçok boyutunu gözlemlemek olasıdır.

Dilin işlevleri açısından her iki kahramanın da en çok öznel yargıların dile geldiği, duygusal ve düşünsel tutumun söyleme yansıdığı coşku ve anlatım işlevi de denen "duygu işlevi"ne ve alıcıda bir tepki ve davranışında bir değişiklik yaratmayı amaçlayan, karşı tarafı bir şey yapmaya yöneltten "çağrı işlevi"ne başvurdukları görülür.

İletişimsel açıdan, dolaylı ya da dolaysız, abla-kardeş etkileşiminde, farklı tutumların birbiri içinde kaynaşmış olduğu, anlatı eksenli boyunca, açık iletişimin göstergeleri olan tanıtıcı, soruna yönelik, plansız, anlayışlı, eşitlikçi, denemeci tutumların daha az sergilendiği, yargılayıcı, denetleyici, planlı, umarsız, üstünlük belirten, kesin tutumların bol miktarda benimsenip kullanıldığı fark edilir.

Sonuç olarak, ilişkideki saygısız ve saldırgan tutum, ilişkileri germekte, düşmanlık duygularını tetiklemekte ve şiddet diline zemin hazırlamaktadır. Bunun yanı sıra, iletişimin açık ve net yapılmaması belirsizlik ortamı yaratmakta ve bu durum ilişkiyi kurt gibi kemirmektedir. Abla-kardeş ilişkisi önce bozulan sonra uzlaşmayla sonuçlanan bir

yörüngede izleyiciyi şaşırtmakta ve ikili ilişkiler konusunda duyarlı olmaya davet etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Başkan, Ö. (2003). *Bildirişim, İnsan-Dili ve Ötesi*. İstanbul: Multilingual
- Baylon, C. Fabre, P. (1975). *Initiation à la Linguistique*. Paris: Editions Fernand Nathan
- Collectif (2007). *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française
- Cüceloğlu, D. (1997). *Yeniden İnsan İnsana*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Er, A. (2006). Çağdaş bir Klasik: Bernard-Marie Koltès. *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 839, İstanbul
- Er, A. (2003). *Fransız Tiyatrosu'nun Ana Hatları (Orta Çağdan Günümüze)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları
- Europe (1997). Bernard-Marie Koltès, Novembre-Décembre
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Fromm, E. (1994). *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı ve Kökeni*. İstanbul: Payel Yayınevi
- Günay, D. (2013). *Dil ve İletişim*. İstanbul: Papatya Yayıncılık
- Günay, D. (2013). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık
- Haleva, B. (2012). *Çağdaş Bir Klasik Bernard-Marie Koltès*. İstanbul: Mitos-Boyut
- Huber, E. (2013). *Dilbilime Giriş*. İstanbul: Yabancıdil Yayınları
- Jakobson, R. (1963). *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Editions de Minuit
- Kılıç, V. (2002). *Dilin İşlevleri ve İletişim*. İstanbul: Papatya Yayıncılık
- Kıran, Z. ve A. (2006). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Koltès, B-M. (2003). *Seçme Oyunlar (Roberto Zucco, Tabataba, Sallinger, Çöle Geri Dönüş)*. (A. Akarçay ve I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi
- Koltès, B-M. (1990). *Tabataba*. Paris: Les Editions de Minuit
- Koltès, B-M. (1999). *Une Part de ma Vie (PdV)*. Paris: Les Editions de Minuit
- Magazine Littéraire (Mag. Lit.)* (2001). Bernard-Marie Koltès. No:395 Février
- Mutlu, E. (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi
- Pavis, P. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi, Tiyatro, Dans, Mim, Sinema*. (Ş. Aktaş, Çev.) Ankara:Dost Kitabevi Yayınları

- Severin, J.W. ve Tankard, J.W. (1994). *İletişim Kuramları-Kökenleri, Yöntemleri ve Kitle İletişim Araçlarında Kullanımları*. (A. Atıf bir, S. Sever, Çev.) Eskişehir: Kibele Sanat Merkezi
- Uçan, H. (2013). *Dilbilim Göstergelimi ve Edebiyat*. Ankara: Hece Yayınları
- Ubersfeld, A. (1999). *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud-Papiers
- Vardar, B. (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş.
- Vardar, B. (1998). *Dilbilimin Temel Kuram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual



Polysemie und Dichotomie der Brücke in Ödön von Horváth's *Hin und her*

Polysemy and Dichotomy of the Bridge in Ödön von Horváth's *Hin und her*

Sonja NOVAK¹ 



ABSTRACT

The plot of Ödön von Horváth's play *Hin und her* (1933) takes place on a bridge that represents a border between two countries. The protagonist is for administrative reasons forced to leave his country of residence and go across the bridge to the country where he was born. Since he has lost his citizenship and has no valid papers, he is not admitted back into his homeland and gets stuck on this bridge. He runs back and forth from one side to the other in hopes that he will be allowed to enter either of the two countries, so the bridge he finds himself on represents a place of exile and migration, but also a place of sanctuary. This paper examines the multilayered metaphor of a bridge as a place of hybridity and a heterotopia as Michel Foucault defines it. The bridge is simultaneously a place of separation as well as connection; it is a place of despair because the protagonist cannot cross it, but also a place of refuge and a means to get back to his homeland. In view of the current blurring and disappearance of ethnic and cultural differences in the process of globalization and as a result of great global migrations, the metaphor of the bridge seems to be quite attractive. This is visible also in the numerous times the play can be found on theatre repertoires in German-speaking countries now, proving its relevance for the current situation.

Keywords: Bridge, Ödön von Horváth, hybridity, non-place, heterotopia

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Beitrag untersucht das breite Bedeutungsspektrum des Brückenmotivs in Ödön von Horváth's Stück *Hin und her* (1933). An der Brückenmetapher ist im Stück die Problematik der hybriden Identität zu erkennen, die man mit dem Autor verbinden kann, wegen seiner österreichisch-ungarischen Herkunft und durch Migrationen beeinflusste Lebenseinstellungen, aber auch wegen des historischen Kontexts nach dem Zerfall der Doppelmonarchie. Die Hauptgestalt des Stücks ist Ferdinand Havlicek, der aus seinem Staat ausgewiesen wurde und soll nun über die Brücke in sein Geburtsland zurückkehren. Wegen der schon früher verlorenen Staatsbürgerschaft bleibt er aber an der Holzbrücke, die den Grenzübergang zwischen den beiden Staaten darstellt, gefangen. Die Brücke stellt für ihn daher sowohl einen Zufluchtsort als einen Ort des Exils. Diese Dichotomie ermöglicht die Analyse der Brücke als eines dritten Raums, eines Ortes des *in-between-Seins* nach postkolonialen Theorien und einer Heterotopie im Sinne Michel Foucaults. Die Brücke stellt eine Vielfalt an Bedeutungen auch für die anderen Gestalten im Stück dar und diese Polysemie liegt daran, dass

¹Assist. Prof., Faculty of Humanities and Social Sciences, Osijek, Croatia

ORCID: S.N. 0000-0001-8598-8166

Corresponding author:

Sonja NOVAK,
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Lorenza Jäger 9, Osijek HR-31000, Croatia
E-mail: snovak@ffos.hr

Submitted: 21.01.2021

Revision Requested: 04.03.2021

Last Revision Received: 06.03.2021

Accepted: 30.04.2021

Citation: Novak, S. (2021). Polysemy and dichotomy of the bridge in Ödön von Horváth's *Hin und her*. *Litera*, 31(1), 289-307. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-866096>



die Brücke ein Trennungsort und ein Treffpunkt, ein Ort der Verzweigung und der Hoffnung ist. Angesichts der Verschmelzung zahlreicher ethnisch-kulturellen Differenzen infolge von großen Migrationen erscheint die Brückenmetapher in der heutigen Zeit aktueller denn je. Deutlich wird dies auch durch zahlreiche Aufführungen des Stückes in jüngster Zeit an deutschsprachigen Bühnen. Uraufgeführt wurde das Stück bereits 1934 in Zürich, dann nach dem Zweiten Weltkrieg zum ersten Mal in Deutschland (1965). Die häufigen Aufführungen des Stückes Anfang des 21. Jahrhunderts sprechen für dessen Aktualität und Wert aus einer Rezeptionsästhetischen Perspektive.

Schlüsselwörter: Brücke, Ödön von Horváth, Hybridität, Nicht-Ort, Heterotopie

EXTENDED ABSTRACT

The process of globalization has influenced the majority of the known world in terms of migration, cultural transfer and exchange since its beginning, but it has also had a great impact on the formation of individual identity. It influences the perception of the world as well as self-perception and the topic of search for identity in terms of cultural, ethnic, even geographic sense, has been the topic of many literary works. Both collective as well as individual identity is often defined by a sense of belonging to a group or a place. But what happens when an individual is forced to remain inbetween places and inbetween identities? This will be explored on the example of an early-20th century play showing that this question has been present for a long time already. The examined play is Ödön von Horváth's comedy *Hin und her* that takes place on a small wooden bridge connecting the borders of two unnamed countries. It premiered 1934 in Zürich, but was staged only after the Second World War in Germany, as late as 1965. The current numerous performances at the beginning of the 21st century prove that the bridge metaphor as a "third place" or a place of being inbetween cultures, nationalities, ethnicities etc., is very current. The main character of this satirical play named Ferdinand Havlicek has been banished from the country he resides in for some banal and absurd administrative reasons and is now forced to leave his business behind and return to the country of his origin which he does not know and has not visited since his birth. In his place of residence he has lost his citizenship and has no valid papers, therefore he cannot conduct his business and is practically banished. When he attempts to cross the bridge to get back to his country of birth, he finds himself being refused entry since he has no valid travel papers. As a result of this, he has no other choice but to remain on the bridge and go back and forth from one border to another and beg for entry into either of the two countries. The bridge thus becomes a space of exile but also a place of refuge, both purgatory and hell and several other dichotomies. At the bridge Havlicek encounters a lot of other characters who can move freely from one country to another over this bridge to conduct (illegal) business, to meet their lover, to find a

lover or simply to go fishing. In doing these everyday activities on the bridge, the bridge acquires very different meanings and connotations for each character in the plot. The following research paper thus examines the multiple different layers of the bridge metaphor which, especially for Havlicek, becomes a “third place” and a place of hybridity (of being inbetween, e.g. in terms of postcolonial theory) as well as a place of “otherness” or a heterotopia in the way that Michel Foucault defines it when describing “other” places. The bridge is at the same time a place of separation as well as connection; for Havlicek, it is a place of despair because he cannot cross it, but also a sanctuary. For other characters it is similarly a place of both positive and negative connotations. Interestingly enough, even a sporadic overview of the repertoires of German-speaking stages in the 21st century shows a high frequency of staging this play, which shows that the play’s symbolism and richness in metaphor corresponds to the current situation and consciousness. The paper will also draw a parallel between the author’s migrational background, the contemporary philosophy of identity forming and analyse the different meanings of the bridge metaphor in this context.

1. Einleitung

Schon der erste Blick auf Ödön von Horváths Lebenslauf deutet darauf hin, dass er ein Autor mit Migrationshintergrund ist. Der 1901 in Rijeka, Kroatien (damals Österreich-Ungarn) geborene deutschschreibende Autor war als Sohn eines aus Slavonien stammenden kleinadeligen Diplomaten und einer ungarisch-deutschen Mutter aus einer Militärarztfamilie sehr oft unterwegs. Belgrad, Budapest, München, Pressburg, Wien sind nur einige Städte, die er bis zu seinem 20. Lebensjahr bewohnte. Nach dem Anschluss Österreichs emigrierte er nach Rijeka, Budapest und danach nach Paris, wo er noch im selben Jahr in Folge eines Unglücksfalls verstarb. Seine Lebenszeit und sein Lebenslauf positionieren ihn in den geschichtlich-politischen Kontext des Zerfalls der Österreich-Ungarischen Monarchie, was bei ihm Identitätsfragen und -zweifel aufgeworfen haben dürfte. Die damalige Zeit wurde durch die Theorie Ernst Machs vom Ich als Bündel von Sinneseindrücken stark geprägt. Diese Theorie stellt die Grundlage der Moderne und Selbstperzeption dar, insbesondere für den österreich-ungarischen Raum und Kontext.¹ Dies ist wichtig zu erwähnen, da dieser zentraleuropäische Raum sehr lange, fast traditionell sogar, von einer plurikulturellen Differenziertheit geprägt war, „in der differente sprachlich-kulturelle Gesellschaften zumeist nebeneinander, aber auch ineinander verschränkt existierten [...]“ (Csaky, 2011, S. 3).

Im *Tagesspiegel* wurde Horváth, der vor allem als Volksstückautor bekannt ist, von Patrick Wildermann jüngst als „einer der meistgespielten Dramatiker auf deutschsprachigen Bühnen“ bezeichnet. Zugleich kündigte Wildermann an, dass Horváths bekanntester Roman *Jugend ohne Gott* im Jahr 2019 gleich zweimal in Berlin inszeniert werden würde². Ödön von Horváth ist im Moment also durchaus aktuell und dramat(urg)isch anziehend. Hat dies vielleicht etwas mit seinem Migrationshintergrund zu tun?³ In einer Zeit wie der heutigen, die von großen Migrationen geprägt ist, ist es nicht überraschend, dass Horváths Stück *Hin und her*, das von Ausbürgerung, Migration und Heimatlosigkeit

-
- 1 Ernst Mach beschreibt den psychologischen und metrischen Raum (Mach, 2014, S. 337). Die Brücke in Horváths Stück *Hin und her* scheint sich mit Machs beiden Definitionen zu decken, was ferner die Theorie der Dichotomie und Polysemie unterstützt.
 - 2 Thomas Ostermeiers Inszenierung von *Jugend ohne Gott* wurde im August 2019 auch an den Salzburger Festspielen aufgeführt.
 - 3 In ihrer Diplomarbeit untersucht Andrea Wenighofer u. a. „inwiefern Horváth mit 'unmenschlichen Gesetzen' im Rahmen von Staatsbürgerschaftsfragen und Einbürgerungsversuchen konfrontiert war und wie sich diese Erlebnisse auf Horváths Heimatbegriff auswirkten“ (Wenighofer, 2006, S. 6). Auch analysiert sie anhand des Ödön-von-Horváths-Nachlasses im Österreichischen Literaturarchiv die möglichen Auswirkungen dieser Ereignisse auf den Autor und dessen Werk.

handelt, gleich mehrmals an deutschen Bühnen aufgeführt wird. Uraufgeführt wurde das Stück 1934 in Zürich, dann nach dem Zweiten Weltkrieg zum ersten Mal in Deutschland (erst 1965). Anfang des 21. Jahrhunderts führte man das Stück mehrmals an deutschsprachigen Bühnen auf. Hier nur eine kurze Liste von sowohl professionellen als auch Amateuraufführungen seit 2000: 2001 im Theater Anthering, 2002 im Theater Sandkorn, 2006 im Theater an der Uni Regensburg, 2009 im Theater Scala Wien, 2011 in Wien, 2014 in Auerbachs Kellertheater in Staufen und im Elbkahntheater, 2015 im Schauspiel Frankfurt, 2016 in Freiburg, 2017 im Staatstheater Braunschweig, an der österreichisch-slowakischen Grenze zwischen den Gemeinden Angern an der March und Záhorská Ves und am Jungen Theater St. Magnus in Beber, 2018 in Passau, 2019 am Helfenberger Theater u.v.m. Die zahlreichen Aufführungen unterstreichen die Aktualität und den Wert des Stückes aus einer Rezeptionsästhetischen Perspektive.

Die Handlung des 1933 von Ödön von Horváths verfassten Stücks *Hin und her* findet an einer bescheidenen hölzernen Brücke statt, welche über die Grenze zweier Staaten verläuft. Die Hauptgestalt des Stücks, Ferdinand Havlicek, wurde aus seinem Wohnort bzw. Staat ausgewiesen und soll nun über die Brücke in sein Geburtsland zurückkehren. Da er seine Staatsbürgerschaft verloren hat, bleibt er an der Holzbrücke, die den Grenzübergang zwischen den beiden Staaten darstellt, gefangen. Er läuft verzweifelt auf der Brücke hin und her, welche wortwörtlich und symbolisch einen Ort der Flucht, der Migration und des Exils darstellt. Der Beitrag untersucht die Vielfalt der Brückensymbolik: sie ist ein dritter Raum und Ort der Hybridität (des *in-between*-Seins) gemäß der Theorie des Postkolonialismus, aber auch eine Heterotopie im Sinne Michel Foucaults. Sie ist sowohl ein Mittel zur Trennung als auch ein Mittel zur Verknüpfung; sie ist ein Ort der Verzweigung für Havlicek, der sie nicht überqueren kann, und gleichzeitig Zuflucht und Mittel zur Rückkehr in sein Geburtsland. Dass die Metapher der Brücke auch in der gegenwärtigen Literatur präsent ist, zeigen beispielsweise die Werke von in Deutschland lebenden türkischstämmigen Autoren und Autorinnen wie Aras Ören und Zehra Çirak. Der vorliegende Beitrag zeigt, dass die Brückenmetapher auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts schon eine deutliche Migrations-Konnotation aufwies.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich daher mit der mehrfachen Bedeutung des Spielortes (der Brücke) als Ort des Fremdseins, des Dazwischen-Seins und der Heimatlosigkeit, was ihn zu einem Nicht-Ort, einer Heterotopie und einen Transitraum macht. Horváths Brücke stellt somit einen hybriden Ort dar, welcher für verschiedene Personen unterschiedliche Einschränkungen, aber auch Möglichkeiten mit sich bringt.

2. Über Orte und Nicht-Orte, Transiträume und Heterotopien

Edward Relph hebt in seinem Werk *Place and Placelessness* den Unterschied zwischen einem Raum und einem Ort hervor. Relph beschreibt den Raum als „amorph und unberührbar“ (1971, S. 8) und den Ort als einen lokalisierbaren Platz mit Geschichte, Einmaligkeit und Bedeutung (vgl. 1971, S. 3). Der Raum hat also, im Gegensatz zum Ort, keine Identität und lässt sich somit weder historisch noch kontextuell beschreiben, während der Ort durch Identität, Verhältnisse und Vergangenheit gekennzeichnet werden kann. Darüber hinaus wird der Raum laut Henri Lefebvre (2006) produziert und laut Michel de Certeau praktiziert (2006), was darauf hindeutet, dass wir als Gemeinde dem Ort Bedeutung und Funktion zuschreiben. Wir wirken hierbei auf den Raum ein. Man könnte daher den Raum als Oberbegriff definieren, und die Begriffe *Ort* und *Platz* als Unterbegriffe verstehen, welchen bestimmte Zwecke, Identität, Funktion und Bedeutung zugeschrieben werden. Eine weitere Unterteilung des Begriffs *Ort* nimmt Marc Augé vor. Augé (1994) beschreibt einen weiteren Begriff, der mit dem Raum bzw. Ort verbundenen ist: den Nicht-Ort. Dieser wird im analytischen Teil des vorliegenden Beitrags im Zentrum stehen. Augé verweist auf den Unterschied zwischen (anthropologischen) Orten und Nicht-Orten. Nicht-Orte sind laut Augé infolge der Globalisierung, der raschen Vernetzung und des wirtschaftlichen und technologischen Fortschritts der Menschheit entstanden. Orte sind hingegen als identitätsstiftend, beziehungsstiftend und historisch anzusehen (vgl. 1994, S. 63-64). Nicht-Orte definiert Augé folgendermaßen:

So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, daß die Übermoderne Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die keine anthropologischen Orte sind und [...] die alten Orte nicht integrieren [...]. (ebd. S. 92-93)

Darunter versteht Augé beispielsweise Transiträume wie Flughäfen, Häfen, Bahnhöfe, Autobahnen u. Ä., sowie Orte, die für Freizeit- oder Konsumzwecke gebaut wurden, wie z. B. Tankstellen, Raststätten, Einkaufszentren, Hotels, Bars usw. Hierzu gehören nach Augé auch Orte, an denen sich Flüchtlinge aufhalten, wie beispielsweise Flüchtlingslager oder Durchgangslager. Nicht-Orte sind durch folgende Merkmale gekennzeichnet: Einerseits handelt es sich um konkrete, von Menschen geschaffene

Räume, denen wir eine bestimmte (praktische und kurzfristige) Funktion zugeschrieben haben, andererseits sind es Orte, in denen Anonymität und Gesichtslosigkeit herrscht. Man hält sich an ihnen kurzfristig und aus praktischen Gründen (z. B. zum Transit) auf und erträgt sie einfach (vgl. Augé, 1994, S. 110-111). Als einen solchen Transitraum kann die Brücke verstanden werden. Sie ist ein Ort des Übergangs, an dem man üblicherweise die eigene Identität nicht betonen will und an dem man sich nur temporär aufhält. Die Menschen, die sich auf ihr befinden, sind eine entindividualisierte Masse, deren gemeinsames Ziel das Überqueren eines Hindernisses ist.

Laut Michel Foucault sind Heterotopien dagegen „andere Orte“ und Räume mit alternativen Abläufen innerhalb des realen Raums und der realen Zeit (vgl. Foucault, 1993). Foucault definiert Heterotopien als

wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen [...], in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. (Foucault, 1993, S. 39)

Heterotopien sind daher sowohl als reale als auch als imaginäre Räume zu verstehen, die nach eigenen Regeln funktionieren. Foucault nimmt an, dass es Räume gibt, die in besonderer Weise gesellschaftliche Verhältnisse reflektieren, indem sie sie repräsentieren, negieren oder umkehren. Als Beispiele nennt er Friedhöfe, Theater, Bibliotheken, Gärten, Gefängnisse, Altersheime u.v.m. Heterotopien besitzen damit bestimmte Merkmale, die auch bei der Brücke in Horváths Stück zu finden sind: Sie sind universal. Jede Zivilisation kennt sie. Aber ihre Funktion ist variabel, denn sie sind sowohl Trennungs- als auch Verbindungspunkt. Ferner sind sie in der Lage, Platzierungen, die eigentlich unvereinbar sind, nebeneinander zu fügen. Auch setzen sie stets ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, welches sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Zuletzt üben sie eine Funktion aus, die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt: entweder wird ein illusionärer oder ein realer vollkommener Raum geschaffen. Die Brücke an sich kann als dichotomisch betrachtet werden. Denn sie ist gleichzeitig ein Ort der Inklusion und Exklusion. Sie verweist auf das Diesseits und Jenseits.

3. Zur Dichotomie der Brücke als Ort und Nicht-Ort

Laut Moray McGowan (1997, 2004) wurde die Brückenmetapher bis in die 1980er Jahre besonders in der türkisch-deutschen Literatur als überaus positiv betrachtet, denn sie stand für die Überwindung des Exils. Nach den 1980er Jahren betrachtet man die Brücke hingegen eher negativ, als Isolationsraum. Das jüngste Konzept der Brückenmetapher versteht sie als Lebensraum, welcher einen Weg auf zwei Seiten eröffnet. Georg Simmel stellte bereits 1909 in seinem Essay *Brücke und Tür* fest, dass die Brücke eine „Korrelation von Getrenntheit und Vereinigung“ darstellt (1957, S. 3). Als einen solchen dichotomischen Lebensraum kann auch die Brücke in Ödön von Horváths Stück *Hin und her* aus dem Jahr 1933 verstanden werden. Die Handlung des Stücks spielt an einer einfachen Holzbrücke. Der Protagonist Ferdinand Havlicek ist aus dem Staat, in dem er jahrelang gelebt hatte, ausgewiesen worden und soll nun in sein Geburtsland zurückkehren, das er überhaupt nicht kennt. Er hat seine Staatsbürgerschaft verloren, wurde praktisch vertrieben, und so führt ihn sein Weg auf die Brücke, die eine Grenze zwischen zwei Staaten darstellt. Da seine Papiere nicht stimmen, sitzt er fest. Er darf nirgendwo hin – nicht weiter, aber auch nicht zurück. So bleibt er auf der Brücke hängen und schreitet auf ihr verzweifelt auf und ab. Die Brücke ist für ihn damit wortwörtlich und auch symbolisch ein Ort der Flucht, der Migration und des Exils.

Die Brücke wird buchstäblich zu einem Transitraum. Man kann diesen Raum nach Augé, de Certeau und Foucault als einen Nicht-Ort betrachten, da es sich um einen Ort handelt, der eine kurzfristige, praktische Funktion hat und dessen Geschichte anscheinend von keiner großen Bedeutung ist. Wie bei Simmel (1957) wird die Brücke auch hier als Tür beschrieben, die einen Transitraum bzw. Übergangsort darstellt:

MRSCHITZKA zu HAVLICEK: Na, was stehens denn da noch herum?

HAVLICEK Wo soll ich denn sonst stehen?

MRSCHITZKA Da nicht! Dort ist die Tür! *Er deutet auf die Brücke.*

HAVLICEK »Tür« ist gut. *Er will ab.* (von Horváth, 1972, S. 222)

Weder die Brücke noch die beiden Staaten, die sie verbindet, werden identifiziert. Es kann sich demnach um einen universellen und allgemeingültigen Ort handeln. Die Brücke an sich setzt voraus, dass man auf der anderen Seite auf etwas Neues, Anderes oder Fremdes stößt. Bei Begegnungen mit dem Fremden wird die eigene Identität in Frage gestellt, was wiederum zu einer zweiartigen Begegnung führt – zu einer

Auseinandersetzung mit dem Fremden einerseits, aber auch zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst. In diesem Sinne kann man festhalten, dass ein Individuum in einem solchen Transitraum seine Identität und Individualität verliert. Genau dies passiert im Laufe der Handlung auch der Hauptfigur Havlicek.

Die Dichotomie der Brücke basiert auf der Feststellung, dass sie sowohl ein Mittel zur Trennung als auch ein Mittel zur Verknüpfung ist. Darüber hinaus ist sie für Havlicek ein Ort der Verzweigung, denn er kann sie nicht überqueren. Gleichzeitig ist sie aber auch Zuflucht und Mittel zur Rückkehr in sein Geburtsland:

Schauplatz [H.i.O.]: Dieses „Hin und her“ ereignet sich auf einer alten bescheidenen Holzbrücke, die über einen mittelgroßen Grenzfluß führt und also zwei Staaten in gewisser Weise miteinander verbindet.

Rechts und links, dort wo die Brücke aufhört, wacht das jeweilige Grenzorgan, und zwar residiert auf dem linken Ufer Thomas Szamek in einer Baracke und auf dem rechten Ufer Konstantin in einem halbverfallenen Raubritterturm. Beide Herren haben einen geruhsamen Dienst, denn hier wickelt sich normalerweise nur ein kleiner Grenzverkehr ab, da ja dieses ganze Gebiet, hüben wie drüben, etwas abseits liegt.

An beiden Ufern steht dichtes Gebüsch, und die Zweige der Trauerweiden hängen in den Grenzfluß hinab, es ist eine etwas monotone Gegend, überall flach - selbst am Horizont gibt es nur Wolken, statt irgendwelcher Hügel. Aber schöne Wolken.

Bemerkung [H.i.O.]: Dieses Stück ist für eine Drehbühne geschrieben. (von Horváth, 1972, S. 202)

Die Anmerkung, dass das Stück für eine Drehbühne geschrieben ist, deutet darauf hin, dass die beiden Seiten der Brücke beliebig gedreht werden können, um das „Hin“ und „Her“ hervorzuheben. Die beiden Brückendenen lassen sich somit als gleichwertige Nicht-Orte inszenieren, was die Dichotomie der Brücke aufzeigt und verdeutlicht.

Ferner ist die Brücke in Hortváths Stück ein Niemandland und ein Übergangsort: wenn sich Havlicek auf ihr befindet, ist er im Nirgendwo. Gleichzeitig steht er auf ihr, eben weil die Brücke auch als Verknüpfungsort fungiert. Er steht auf der Brücke, weil er ihre Funktion als Verbindung zwischen zwei Staaten nutzen wollte und musste:

HAVLICEK Sehr interessant. Aber: wohin gehör ich denn dann, bitte?

KONSTANTIN Dann nirgends.

Stille.

HAVLICEK *lächelt*: „Nirgends“ - Unfug. Man ist doch immerhin vorhanden.

(von Horváth, 1972, S. 210)

So kann man Havlicek als ein ortloses Subjekt und eine Figur betrachten, die körperlich und geistig, aber auch gesellschaftlich (administrativ) dispositioniert ist.

Da die Brücke eine Grenze darstellt, impliziert sie eine Beziehung zwischen zwei Orten. In diesem Falle handelt es sich um einen Ort und einen Gegenort, die man, abhängig von der Perspektive der Gestalten, als die „unsere“ oder die „andere“ Welt betrachten kann. Man sagt, dass „dort drüben ein anderer Staat beginnt“ (von Horváth, 1972, S. 202). Ferner äußert sich der Grenzbeamte über das Volk auf der anderen Seite der Brücke folgendermaßen: „Ich kenn die Leut da drüben seit sechsundfünfzig Jahren! Die haben alle einen falschen Charakter, alle! [...] Die da drüben sind alle verschmitzt und verlogen, sie rennen es dir von hinten hinein, das Messer, den Dolch, das Schwert und was weiß ich!“ (von Horváth, 1972, S. 204f). Den Anderen werden Vorurteile zugeschrieben, die angeblich ausnahmslos für diese Gruppe gelten. Die handelnden Personen gebrauchen ferner Ausdrücke wie „hier herüber“ vs. „da drüben“ und „hier herein“ vs. „nüber“ und „nüberkommen“, wie im folgenden Beispiel: „HAVLICEK Interessant. Aber die Herren Grenzorgane drüben behaupten, daß ich hier herüber zuständig bin infolge meiner seinerzeitigen hiesigen Geburt.“ (von Horváth, 1972, S. 210). So repräsentiert die Brücke abermals eine Dichotomie - sowohl den Weg in die Fremde als auch den Weg in die Heimat.

Als Havlicek auf die andere Seite der Brücke tritt, fängt das Spiel wieder von vorne an:

HAVLICEK Pardon bitte, aber ich scheine ein Irrtum zu sein -

MRSCHITZKA Irrtum?

HAVLICEK Ein großer. Nämlich die Grenzbehörd drüben laßt mich auch nicht hinein. Sie sagt, ich gehör nicht hinüber, sondern herüber. (von

Horváth, 1972, S. 215)

Gemäß Augés Definition eines Nicht-Orts besteht auch hier auf der Brücke ein Vertragsverhältnis, das greift, sobald man den Nicht-Ort betritt. Die Person, die den Nicht-Ort betritt, muss ihre Identität in Form eines Ausweises preisgeben. So muss

auch Havlicek an der Grenze seine Dokumente herzeigen: „In gewisser Weise wird der Benutzer von Nicht-Orten ständig aufgefordert, seine Unschuld nachzuweisen. [...] Nur wer unschuldig ist, erlangt Zutritt. Worte zählen hier fast nichts mehr. Keine Individualisierung (kein Recht auf Anonymität) ohne Identitätskontrolle“ (Augé, 1994, S. 120). Für Havlicek wird dieser Ort, der üblicherweise als Durchgang genutzt wird, zu einem Zwischenraum, in dem er stecken bleibt. Dieser Ort des buchstäblichen Übergangs wird zum Ort eines metaphorischen Übergangs für Havlicek, denn sein Status ändert sich im Laufe der Handlung: er wandelt sich von einem anonymen Heimatlosen zu einem Einwohner mit Staatsbürgerschaft.

So ist Havlicek buchstäblich ständig dazwischen; zwischen seiner subjektiven, im Laufe seines Lebens geschaffenen Heimat, in welcher er seine Identität entwickelt hat, einerseits, und in seiner administrativen, bürokratischen Heimat, in der er nur geboren wurde und die er überhaupt nicht kennt, andererseits. An diesem Nicht-Ort ist er in seiner Situation abgesondert und daher einsam. Der Verlust seiner Identität entspricht dem Anonymisierungsprozess, den man an einem Nicht-Ort erlebt. Diese Darstellungsweise entspricht Ernst Machs Vorstellung der Identitätsbildung. Mach relativiert u.a. den Begriff des Raums und behauptet ferner, dass sich das Ich im Gegensatz zur Welt entwickelt; es gibt kaum ein isoliertes Ich (vgl. Mach, 2014, S. 19). Es wird vielmehr durch unsere vielfältigen Erfahrungen geformt. Da unsere Erfahrungen Fragmente der Welt sind, ist auch die Identität lose und fragmentiert. Als sich Havlicek am besagten Nicht-Ort befindet, kommt seine vage bzw. lose Identität und fragmentierte Lebensweise zum Vorschein. Er entpuppt sich jedoch als geschickter Mann, der auf dieser Brücke eine Frau erobert, zwei Liebenden ermöglicht, ihre Beziehung zu intensivieren, zur Verbesserung der politischen Situation beider Staaten beiträgt, dabei hilft, Schmuggler zu verhaften, und letztendlich wieder eine Heimat zugestanden bekommt. Aufgrund all dieser Erfahrungen bekommt die Brücke für ihn eine persönliche Bedeutung. Sie wird für ihn, wie auch für die übrigen Figuren des Stücks, zu einem Raum mit Vergangenheit, Identität und Lebenssignifikanz – sie wird zum Ort. In diesem Prozess erweist sich die Brücke als Ort der Kommunikation und der Erlebnisse, die bei einem großen Teil der Gemeinschaft im Laufe der Handlung zu einem Teil des kollektiven Gedächtnisses wird. Die Brücke, die anfangs nach Augé als Nicht-Ort zu verstehen ist, da sie einen generischen Ort ohne Identität, Vergangenheit und konkreten gesellschaftlichen Kontext darstellt, tendiert also im Laufe des Stücks dazu, ein Ort zu werden, zu dem die Handelnden ein persönliches Verhältnis aufbauen und ihn so zu einem festumschriebenen Platz (vgl. Augé, 1994, S. 92) machen.

4. Zum Begriff der Polysemie der Brücke in *Hin und her*

Laut Foucault weisen Heterotopien das Merkmal auf, dass sie an einem Platz gleichzeitig mehrere Orte integrieren, die widersprüchlich sind. Offensichtlich schließt diese Definition auch Dichotomien ein. Aufgrund der Menge an verschiedenen, ineinanderfließenden Verhältnissen zwischen simultanen (Nicht)-Orten, stehen Heterotopien im Widerspruch zu allen anderen Orten. So stellt auch Horváths Brücke mehrere Räume auf einmal dar, sowohl für den Einzelnen als auch für das Kollektiv bzw. die Gesellschaft: für Havlicek ist sie sowohl ein Übergangsort als auch ein Ort der Verzweigung; für die Schmuggler stellt sie einen Ort der Möglichkeiten, aber zuletzt auch einen Ort des Untergangs dar; für die zwei Verliebten, Konstantin und Eva, ist sie ein Ort der Verbindung und Trennung; für die zwei Politiker ist sie ein Ort des Treffens und der Auseinandersetzung und für den Pädagogen und seine Frau ist sie ein Ort, an dem man Frust auslassen kann.

Ferner ändert sich die Funktion der Brücke im Laufe des Stücks– sie wandelt sich von einem Ort der Trennung in einen Treffpunkt der handelnden Personen.

Die Brücke als Heterotopie hat im Stück die Funktion des Öffnens und Schließens inne. Diese Funktion wird Havlicek bei jedem Überqueren der Brücke verdeutlicht. Sie stellt für ihn einen Illusionsraum und einen Kompensationsraum zugleich dar. An jeder Seite der Brücke befinden sich Grenzübergänge, die als Öffnungs- bzw. Schließungspunkte fungieren. Sobald Havlicek die Brücke betritt, beginnt seine Unsicherheit und Unschlüssigkeit:

Jetzt geh ich da so hin und her
und her und hin und hin und her
und wieder her und wieder hin,
mich wunderts nur, daß ich noch bin,
bei alldem Her und Hin! (von Horváth, 1972, S. 243)

Die Brücke wird anfangs als neutrale Zone beschrieben

HAVLICEK Und was ist diese Brücke bitte? Neutral?
KONSTANTIN Eine neutrale Zone. Weder Fisch noch Fleisch.
HAVLICEK *blickt über die Brücke zum Privatpädagogen hinüber:* Ja, Fische
scheints da nicht viel zu geben - *Stille.* (von Horváth, 1972, S. 224)

In diesem Falle kann das Adjektiv „neutral“ als sein eigenes Gegenteil verstanden werden, d.h. als „subjektiv“. Denn es stellt sich heraus, dass die Brücke für jede der handelnden Personen etwas anderes darstellt.

Wie die Heterotopie als Ort des Widersprüchlichen verstanden werden kann, so hat auch Horváths Brücke für verschiedene Figuren unterschiedliche Bedeutungen: Für die einen repräsentiert die Brücke einen Treffpunkt, für die anderen ein Hindernis. Sie ist ein Ort, an dem man etwas sucht und Probleme löst.

Für die beiden Politiker ist die Brücke ein Treffpunkt, an dem sie sich im Geheimen treffen können, um brennende Fragen zu lösen. Sie scheitern daran, da sie nicht einander treffen, sondern Havlicek: „X geht nun über die Brücke, und es wäre sehr finster, wenn am Himmel nicht ein großer Mond hängen und blöd scheinen würde. Havlicek lehnt mitten auf der Brücke an dem Brückengeländer, er sah bereits X kommen und betrachtet ihn nun interessiert.“ (von Horváth, 1972, S. 237).

Ironischerweise hat der eine Politiker das Problem der Gesellschaft erkannt: „X Wir leiden unter unseren Grenzen. / HAVLICEK Oh wie wahr!“ (von Horváth, 1972, S. 237). Ferner stellt er fest

X So muß und darf und soll und will und kann ich nur betonen, daß diese Grenzen eine Plage sind.

HAVLICEK Plage ist gar kein Ausdruck.

X Aber wenn wir das nun laut sagen würden, dann würden unsere gesamten öffentlichen Meinungen laut aufzischen vor Wut -

HAVLICEK Na die „gesamten“ - Es gäb auch welche, die es begrüßen. Zum Beispiel ich. (von Horváth, 1972, S. 238)

Das Problem bleibt ungelöst, wie Havlicek objektiv feststellt: „X Oh, wir verstehen uns bereits, lieber Freund - darf ich Sie „Freund“ nennen? Sie stehen so herrlich über diesen Dingen! / HAVLICEK Ich steh nur zwischen den Grenzen.“ (von Horváth, 1972, S. 238).

Für die zwei Liebenden, Eva und Konstantin, ist die Brücke ein Hindernis, da sie aus verschiedenen Ländern kommen und es für Evas Vater unvorstellbar ist, dass die beiden heiraten:

SZAMEK Eine Gemeinheit! Zu EVA. Feix nicht! Zu HAVLICEK. So! Und jetzt gehens nur hübsch wieder nüber und sagens ihm einen väterlichen Gruß und ob er sich nicht erinnern tut vielleicht, was ich ihm vor vierzehn Tag kategorisch geschrieben hab! Daß ich nämlich als FamilienVorstand niemals meine Einwilligung zu dieser Verbindung geben werde - und wenn er sich aufhängt, dann auch nicht. (von Horváth, 1972, S. 216-217)

Ebenso unvorstellbar ist es für Konstantin, die Brücke zu überqueren, egal aus welchen Gründen:

HAVLICEK Ja - Er fährt plötzlich hoch. Jetzt hab ich eine Idee! Wissens was, kommens mit mir da zu denen hinüber und sagen Sie es denen persönlich aber mal tüchtig, daß ich hier strikte nicht hereinkann, dann müssen die drüben mich doch nämlich hinein - das ist der Ausweg!

KONSTANTIN >Ausweg< ? Ich dahinüber? In Uniform? Na das gäb ja einen gediegenen Grenzzwischenfall mit unabsehbaren außenpolitischen Nachspielen, Noten, Interpellationen im Senat und diplomatischen Demarchen und was weiß ich noch was! Ausgeschlossen! Ich darf ja nicht mal auf die Brücke und derweil ist die doch nur neutral! Jetzt erst noch auf das andere Ufer — das ist grotesk! (von Horváth, 1972, S. 224)

Gleichzeitig ist die Brücke, auf der sich Havlicek befindet, eine Möglichkeit für Frau Hanusch, einen neuen Mann zu finden: „EVA Oh, er ist gebildet! Und nirgends lassens ihn hinein - / FRAU HANUSCH Ich ließ ihn schon hinein, bei jeder Grenz! Wem tät das schon was schaden? Mir nicht!“ (von Horváth, 1972, S. 229).

Darüber hinaus ist die Brücke für den Privatpädagogen und seine Frau ein Ort der Auseinandersetzung

PRIVATPÄDAGOGE [...] *Zur Frau.* Geh und bring mir dicke Würmer! Los!
Frau rührt sich nicht.

Was stehst denn noch da? Hast mich denn nicht gehört?

FRAU *unheimlich ruhig:* Ich such dir keine Würmer mehr.

PRIVATPÄDAGOGE Was sind denn das für neue Töne? (von Horváth, 1972, S. 213)

Als der Privatpädagoge, der die ganze Zeit auf der Brücke angelte, seiner Frau vorwirft, ihm zu dünne Würmer gebracht zu haben, erlebt er den Ausbruch ihres langfristig akkumulierten Hasses und ihrer Unzufriedenheit:

FRAU *bricht plötzlich los*: Ich such dir keine Würmer mehr! Such sie dir selbst! Genug, genug! Jetzt zertritt ich sie dir! *Sie zertrampelt hysterisch schluchzend die Würmer auf dem Boden.* [...] Wer fragt, ob ich arm bin? Wer?! Genug! Ich möcht mich doch auch mal erholen, Zeitung lesen oder Roman - wer fragt mich, wer ich bin? Niemand, niemand, du gemeiner Egoist! Rasch ab. (von Horváth, 1972, S. 214)

Für Havlicek hat die Brücke die weitreichendste Bedeutung: sie beeinflusst seine Identität. Sie macht ihn zu einem Anderen, was er jedoch zu bestreiten versucht:

HAVLICEK Und verschonens mich überhaupt mit Ihren Irrenhausgesprächen! Hör mal her, du Narr! Spiel dich nicht mit mir, freu dich lieber, daß du kein Regierungschef bist, sonst könntest du jetzt was erleben von mir, verstanden?
X Was ist das, das ist ja ein Anderer!
HAVLICEK Ich bin kein Anderer! Ich bin der Ferdinand Havlicek und Punkt! Jetzt reißt mir aber die Geduld, ich bin ein Drogist und kein Narrenwärter!
X Oh Himmel tu dich auf und verschling mich! Havlicek! Na das gibt einen europäischen Skandal! (von Horváth, 1972, S. 239)

Die Brücke ist für ihn Fluch und Strafe zugleich. Er wird über die Brücke in ein Land geschickt, in dem er geboren wurde, das er aber überhaupt nicht kennt: „HAVLICEK: Ich wollte nur mit dem Herrn Grenzbeamten — nämlich hier an der Grenze wollt ich noch einmal sprechen, behufs meiner Ausweisung. [...] Aber man tut mich da einfach hinaus, wo ich doch schon garnichts angestellt hab —“ (von Horváth, 1972, S. 207). Die Bürokratie kennt weder Gefühle noch persönliche oder individuelle Vorstellungen von Phänomenen wie Heimat und Zugehörigkeit: So wird Havlicek von der Grenzautorität herzlos ausgewiesen:

MRSCHITZKA: Da hilft sich nichts! Also gehens jetzt nur schön hinüber in Ihre Heimat. (von Horváth 207)
HAVLICEK „Heimat“? Ich war überhaupt noch nie drüben —

MRSCHITZKA Unsinn! Dummer Unsinn! Wo sinds denn geboren worden, wenn nicht drüben? [...] Na also! Wohin man geboren ist, dorthin ist man zuständig!

HAVLICEK Aber vierzehn Tag nach meinem Geborenwerden bin ich schon herüber - und seit der Zeit war ich da. Nur da! Ein ganzes Leben.

MRSCHITZKA Leben her, Leben hin! Zuständig sinds dort drüben. Kruzifix, wie oft soll ich das jetzt noch repetieren! Zu-stän-dig!

Hier setzt begleitende Musik ein.

HAVLICEK Ja. Dann muß es halt sein. Also dann verlaß ich jetzt dieses Land. Ich hab hier viel erlebt und gelernt und erfahren - was wird noch kommen? - Also adieu! *Er will ab auf die Brücke.* (von Horváth, 1972, S. 208)

Die herzlose Bürokratie wird bald sarkastisch von Havlicek kritisiert, als ihn die Grenzautorität auf der anderen Seite der Brücke belehrt, was er weiterhin tun sollte, um vielleicht doch noch ins Land zu kommen:

Schreibens ein detailliertes Gesuch an unseren Innenminister, und besser auch an den Außenminister, daß Sie besagte Anmeldefrist versäumt haben und daß Sie nun wieder um die automatisch verlorene Staatsbürgerschaft bitten. Schreibens auch gleich an den Finanzminister, den geht sowas auch etwas an, und wenn Sie Soldat waren, dann lieber auch gleich an den Kriegsminister. Und selbstverständlich vor allem an den Wohlfahrtsminister, aber das beste wäre natürlich, wenn Sie auch gleich außerdem an den Herrn Ministerpräsidenten persönlich direkt zu Händen ein Extragesuch -

HAVLICEK Halt! Faßt sich an den Kopf. Lieber Herr, wie schreibt man eigentlich solche Gesuche?

KONSTANTIN Ja, da müßtens schon einen Advokaten fragen.

HAVLICEK Wo? Da auf der Brück? (von Horváth, 1972, S. 211)

Er betrachtet die Brücke sogar als Fegefeuer

Ob ich auch mal ein Engerl werd, wenn ich verlasse diese Erd? Möglich.
Ob man auch dann den neuen Gast nicht ohne Paß in' Himmel laßt?
Möglich.

Steh ich jetzt hier auf dieser Bruck und kann nicht hin und kann nicht

zruck, so will ich Trost darin finden, ich büß hier schon alle Sünden. (von Horváth, 1972, S. 226)

Am Ende erweist sich die Brücke dann als Möglichkeit, ein neues Leben anzufangen. Trotz des ständigen Hin-und-Hers gibt Havlicek nicht auf. Mitten auf der Brücke nutzt er die Gelegenheit, eine Frau kennenzulernen, mit der er in der neuen/alten Heimat ein neues Leben beginnt. Diese Vision wirkt hochgradig idyllisch und idealistisch und steuert das Stück in den Bereich des Absurden und Paradoxen. Es wirft die Frage auf, ob und inwiefern das Auflösen von Grenzen einerseits und die Etablierung einer klaren Identität andererseits überhaupt möglich ist.

5. Schlusswort

Angesichts der Verschmelzung zahlreicher ethnisch-kulturellen Differenzen infolge großer Migrationen, erscheint die Polysemie und Dichotomie der Brücke in Ödön von Horváths Stück *Hin und her* in der heutigen Zeit aktueller denn je. Dafür sprechen zahlreiche Aufführungen des Stückes in jüngster Zeit. Die Uraufführung des Stückes fand 1934 in Zürich statt. Die erste Aufführung in Deutschland erfolgte gut 30 Jahre später, im Jahr 1965. Seit dem Jahr 2000 wird das Stück beinahe jedes Jahr an deutschsprachigen Bühnen aufgeführt. Aktuell wirkt auch die satirische Kritik des Stückes. Diese bezieht sich zum einen auf die Kälte der Bürokratie, zum anderen auf die Spaltung und Einteilung der Gesellschaft in die „Unsrigen“ und die „Anderen“, wie auch auf die Vorurteile gegenüber solchen „Anderen“. Die Themen, die im Zentrum dieser Kritik stehen, haben bis zum heutigen Tag nichts von ihrer Aktualität eingebüßt. Dies verdeutlicht die aktuelle Migrationsdebatte einmal mehr. Als Symbol der satirischen Kritik stellt Horváth die bescheidene, hölzerne Brücke ins Zentrum der Bühne.

Seine Brücke ist buchstäblich und metaphorisch ein Ort des Übergangs, sowohl für das Individuum als auch für das Kollektiv. Ödön von Horváth nutzt sie, um mehrere Aspekte des Lebens zu hinterfragen: die eigene Identität wird insbesondere beim Protagonisten Havlicek hinterfragt. Darüber hinaus wird das Verhältnis zu den „Anderen“ am Beispiel von den Grenzbeamten und ihrem Verhältnis zu Havlicek beleuchtet. Ferner werden die gesellschaftlichen Normen und Gesetze bzw. Ordnungen unter die Lupe genommen, indem gezeigt wird, wie einerseits Havliceks Lage durch die übermäßige Bürokratisierung und kalte Administration der Verwaltung, die den Menschen auf ein Blatt Papier reduziert, fast unerträglich wird und andererseits ist diese Verwaltung

zugleich völlig unfähig, kriminelle Taten und Verbrechen zu verhindern. Zuletzt werden zwischenmenschliche Beziehungen und alltägliche Situationen wie die Vater-Tochter-Beziehung bei Eva und ihrem Vater, die Ehe und die damit verbundenen Probleme bei dem Pädagogen und seiner Frau, die Verlobung von Konstantin und Eva, von Frau Hanusch und Havlicek usw. gezeigt. In dieser Hinsicht ist es logisch, dass der Brücke in dem Stück so unterschiedliche Bedeutungen zukommen. Die Polysemie der Brücke zeigt sich in ihren Dichotomien. Sie ist zugleich Ort und Nicht-Ort, Heimat und Fremde, Übergang und Untergang, Trennungspunkt und Treffpunkt sowie Fluch und Segen. Diese fast absurden Paradoxa erzeugen eine gewisse Distanz zwischen dem Publikum und dem Dargestellten. Diese Distanz ermöglicht den Zusehenden eine neue Perspektive auf das Dargestellte. Das übliche Versöhnungspathos am Ende einer Komödie geht in *Hin und her* völlig in einen satirischen Sarkasmus über. Das Publikum wird hierdurch wachgerüttelt. Es wird angehalten, die eigene Welt zu erkennen und kritisch zu betrachten:

Es liegt ganz klar.
 Grenzen wird es immer geben,
 Denn von den Grenzen tun wir leben.
 So ziehen wir die Konsequenz:
 Es lebe hoch die schöne Grenz! (von Horváth, 1972, S. 272)

Die Brücke erweist sich als der Ort, an dem alle bekommen, was sie wollen bzw. was sie verdienen: Eva und Konstantin werden heiraten, Havlicek findet eine Frau und kann ein neues Leben beginnen, der Privatpädagoge und seine Frau fangen endlich einen Riesenfisch, die Verbrecher bzw. Schmuggler werden gefangen und der Politiker demissioniert. Es ist eine Welt, die die unsrige nachahmt, die wie ein Spiegel funktioniert, aber dieser Spiegel ist verzerrt, denn die dargestellten Ergebnisse unterscheiden sich stark von der Realität. Gerade dieser Umstand macht die Brücke zu einer Heterotopie und zu einem Nicht-Ort.

Ein solches Ende, bei dem es sich offensichtlich um eine Posse handelt, da wirklich alle das bekommen, was sie wollen und verdienen, wirkt völlig märchenhaft, unmöglich und daher eigentlich absurd. Das Stück tendiert auf diese Weise dazu, Distanz und damit auch einen Raum für Kritik zu schaffen. Es lässt viele Fragen offen und wandelt sich von einem reinen Unterhaltungsstück in ein Ideendrama, das von der Verbindung von Ort und Identität zeugt, Hybridität veranschaulicht und Ideen von Grenzen und Grenzüberschreitungen karikiert.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Literaturverzeichnis

- Augé, M. (1994). *Orte und Nicht-Orte – Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Certeau, M. de (2006). Praktiken im Raum. In J. Dünne und S. Günzel (Hg.) *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (S. 343-353). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Csaky, M. (2011). Kultur als Kommunikationsraum – am Beispiel Zentraleuropas. *Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik* 1, 3-24.
- Foucault, M. (1993). Andere Räume. In K. Barck et al. (Hrsg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (S. 34-46). Leipzig: Reclam.
- Horváth, Ö. von (1972). *Hin und her*. In T. Krischke und D. Hildebrandt (Hrsg.) *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lefebvre, H. (2006). Die Produktion des Raums. In J. Dünne und S. Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (S. 330 – 342). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mach, E. (2014). *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*. Berlin: Edition Holzinger.
- McGowan, M. (1997). Bosphorus fließt in mir: Europa-Bilder und Brückenmetapher bei Aras Ören und Zehra Çirak. In H. Waldhoff et al. (Hrsg.), *Brücken zwischen Zivilisationen: Zur Zivilisierung ethnisch-kultureller Differenzen und Machtungleichheiten/Das türkisch-deutsche Beispiel* (S. 21-40). Frankfurt a.M.: IKO-Verlag für interkulturelle Kommunikation.
- McGowan, M. (2004). Brücken und Brücken-Köpfe. Wandlung einer Metapher in der türkisch-deutschen Literatur. In M. Durzak et al. (Hrsg.), *Die andere Deutsche Literatur: Istanbul Vorträge* (S. 31-40). Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Relph, E. (1971). *Place and Placelessness*. London: Pion Limited.
- Simmel, G. (1957). *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag.
- Wenighofer, A. (2006). *Grenzzwischenfall mit Nachspiel. Ödön von Horváths Hin und Her und die Nachlassmaterialien im Österreichischen Literaturarchiv*. Uni.-Dipl. Wien.
- Wildermann, P. (2019). „Ödön von Horváth Der Volksverstehrer.“ In: *Der Tagesspiegel*. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/oedoen-von-horvth-der-volksverstehrer/24003704.html> Letzter Zugriff 6.8.2020.



Sözceleme Kuramı Çerçevesinde “Biz” Adılının İncelenmesi

Investigation of the Pronoun “We” within the Framework of Enunciation Theory

Esra GÜVEN¹ , Ayşe EZİLER KIRAN² 



¹Dr., Ege University, TOBİR, İzmir, Turkey

²Prof. Dr., Hacettepe University, Faculty of Letters, French Language Teaching, Ankara, Turkey

ORCID: E.G. 0000-0001-8098-748X;

A.E.K. 0000-0001-6355-8376

Corresponding author:

Esra GÜVEN,

Ege Üniversitesi, TÖBİR, Metin Göktepe

Caddesi, No: 21, D: 2 Tinaztepe, Buca, İzmir,

Türkiye

E-mail: eguven0@cu.edu.tr

Submitted: 11.12.2020

Revision Requested: 22.02.2021

Last Revision Received: 19.03.2021

Accepted: 30.04.2021

Citation: Guven, E., & Eziler Kiran, A.

(2021). Sözceleme kuramı çerçevesinde

“biz” adılının incelenmesi. *Litera*, 31(1),

309-327.

<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-839219>

öz

Bu çalışmada Türkçede çok önemli olan ve üzerinde az sayıda çalışma yapılmış olan öznellik konusu, “biz” adılı çerçevesinde ele alınmıştır. “Biz” adılının anlamsal içeriği belirlenmeye çalışılmış, aynı zamanda diğer adillerle ilişkisi üzerinde durulmuştur. Söz konusu ilişkiler belirlenirken “biz” adılının eylemlerle olan ilişkisi çalışma dışında bırakılmıştır. Çalışmada Émile Benveniste’in Sözceleme Kuramı’ndan yararlanılmıştır. Benveniste, sözcelemeyi, konuşan ya da yazan kişinin dilde “sana/size” seslenen ya da “ona/onlara” göndermede bulunan “ben/biz” olarak kendine bir konum belirlediği süreçlerden biri olarak tanımlamıştır. Söz konusu kuram çerçevesinde öncelikle “biz” adılının tanımı üzerinde durulmuş; ardından “biz”/“ben” karşıtlığına değinilmiştir. “Biz” adılının unvanlarla nasıl kullanıldığı gösterildikten sonra kurmaca yapıtlarda, tezlerde, bilimsel araştırmalarda ve grup çalışmalarında “biz” kullanımı incelenmiştir. Öte yandan iç konuşmada (monolog) “biz”e nasıl ulaşıldığı üzerinde durulmuştur. “Biz”in, “siz”in yerine geçmesi; “biz”/“siz”/“sen”=ast üst ilişkisi; “biz”/“siz”/“sen”=eşitlik ilişkisi ortaya çıkarılmıştır. Bunlara ek olarak “biz” adılı kullanımının tersinlemenin iki yönü olan, olumsuzdan olumluya ve olumludan olumsuzu doğru anlamsal bir değişim gösterdiği belirlenmiştir. Üçüncü tekil kişi, çoğul yerine konuştuğu zaman “biz” adılının nasıl anlam kazandığı gösterilmeye çalışılmış; böylece kimi zaman belirsiz bir “ben” olan bir “biz” de ortaya çıkarılmıştır. Konuşucunun sorumluluktan kaçınma “biz”in içinde kaybolma stratejileri açıklanmaya çalışılmış; siyasal metinlerde/söylemlerde konuşucuların/sözcülerin kullandıkları “biz”e de bu bağlamda değinilmiştir. Son olarak “bizler” üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Öznellik, adıl (zamid), biz, söylem çözümlemesi, Émile Benveniste

ABSTRACT

In this paper, the matter of subjectivity, which is of paramount importance in Turkish, yet studied in a limited number of research, was discussed centering on the pronoun “we”. In this regard, the pronoun’s semantic content was defined, emphasizing its relation to other pronouns. In doing so, the Benveniste’ Enunciation Theory was applied. Initially, the definition of the pronoun “we” was resolved, then the conflict between the pronouns “we”/“I” was analyzed further. After observing how the pronoun “we” is used with titles, its use in fictional works, theses, scientific research, and group studies was also examined. Additionally, how the pronoun “we” was reached in the inner speech was also investigated, and the process of replacing “we” with “you”;



"we"/"you" (plural, polite)/"you" (second person singular)=subordinate parent relationship; we"/"you" (plural, polite)/"you" (second person singular)=equality relationship were revealed. Therefore, it was observed that these uses show a semantic change from both negative to positive and from positive to negative, which are two aspects of inversion. Besides, it was revealed how the pronoun "we" acquires its semantic sense when the third singular person speaks on behalf of multiple persons. Finally, the observed use of "we" referring to uncertain "I" and, the speaker's strategies of avoiding responsibility and getting lost in "we" were explained. The "we" as used by spokespersons in political texts/discourses was also mentioned in this context, and the use of "we are" was emphasized.

Keywords: Subjectivity, pronoun, we, discourse analyses, Émile Benveniste

EXTENDED ABSTRACT

In this paper, the matter of subjectivity, which is of paramount importance in Turkish, yet studied in a limited number of researches, was discussed centering on the pronoun "we". In this regard, the pronoun's semantic content was defined, emphasizing its relation to other pronouns. In doing so, the interaction of the pronoun "we" with verbs was excluded from the study, and the Benveniste' Enunciation Theory was applied. Benveniste defines enunciation as the process in the language in which the speaker or writer determines a position for himself as "I/we" who addresses "you (singular)/ you (plural)" or refers to "him-her/ them". Subjectivity, which is one of the primary communication features and a universal language phenomenon, is also briefly explained in the study.

Within this theory's framework, initially, the definition of the pronoun "we" is stated. In traditional grammar books, the pronoun "we" is mostly described as "first plural person". It is noteworthy that according to this definition, the pronoun "we" carries a specific contradiction within. After discussing the definition of the pronoun "we", the conflict between the pronouns "we"/"I" was resolved. In Turkish, "we" is not the same with "I (plural persons)". Indeed, It is the plural form of "I" and consists of multiple "I". The "we"/"I" contrast is followed by how "we" is used with titles. A detailed evaluation was made regarding the pronoun "we" within titles, and the identified uses were explained with examples. In such usages, the person who says "we" may have meant "me" instead. Besides, it was observed that in fictional works such as novels and stories, the subject of enunciation creates a fictional "we", thus giving the impression that it also includes the subject of enunciation (author). In addition to these, the use of "we" in fictional works, theses, scientific researches, and group studies was analyzed. In these cases, there is again a "joint speaker". This joint speaker enunciation consists of two "I" when viewed from the speaker's perspective. How the pronoun "we" was reached in the inner speech (monologue) was also investigated. In the inner speech (monologue),

the speaker establishes a “you”/“I” relationship and transforms himself into the articulation of the oppositional relationship by accepting himself as the speaker and “you” as the receiver, (I+you=we) thereby reaches the “we”. After that, it was observed that the pronoun “we” replaced the pronoun “you”. The substitution of “we” for “you” can be explained as follows: If the speaker is single, it can replace “you” (singular)/“you” (plural), thus creating “we” (I+you/you=we). On the other hand, “we”/“you” (singular)/“you” (plural)=subordinate parent relation is another example. Here, the speaker gives a softened order, assuming that the “you” (singular)/“you” (plural) he addresses is already or will be in agreement with his ideas and actions. In the “we”/“you”/“you”=equality relationship, which is another designated usage, the speaker makes an indirect offer, assuming that the “you” (singular)/“you” (plural) the speaker addresses is already or will be in agreement with him/her. Additionally, as observed in the study that the use of the pronoun, “we” has two aspects of inversion (irony), from negative to positive and from positive to negative. In the negative to the positive aspect of the reversal (irony), the speaker can react negatively to a word spoken based on criticism or an accusation using “we”. On the other hand, in the positive to negative aspects of the inversion (irony), the speaker (s) jokingly criticize themselves. Also, it was showed how the pronounced “we” becomes meaningful when the third person speaks on behalf of the plural; Thus, a “we”, which is sometimes an uncertain “I” was also defined. Besides, the speaker’s strategies of avoiding responsibility and getting lost in “we” were explained. Here, it is the question of covering up the guilt, getting lost in “us”, decreasing the responsibility, and forgiving by thinking that someone like him exists. The “we” used by speakers/spokespersons in political texts/discourses was also mentioned in this context. The “we” in political discourse is used when the speaker says positive things. When political spokespersons use “we”, the first person singular and third-person singular unite, turning into “we”. The spokesperson is the joint speaker. Finally, the phrase “We are” was also scrutinized. As observed, there was also a plural repetition in the use of “We”.

The findings showed that as it may be in some other pronouns, Turkish subjectivity appears in various forms and meanings centered around “we” in different contexts. The study showed how different senses of the pronoun “we”, which is one of the pronouns described as “noun substitutes” in traditional grammar, actually attribute in the context.

Giriş

Bir metni okurken dikkat çekmeyen, geleneksel olarak adın yerini tutan birimler olarak betimlenen adıllar, dilde anlam bakımından zayıf ögeler olarak görülse de aslında bizi tekrarlamaktan kurtaran, bağlam içerisinde dilsel değere sahip olan vazgeçilmez ögelerdir. Tüm dillerde belirtik ya da örtük bir şekilde kullanım sıklığı çok geniş olan adıllar dillerin evrensel ögeleridir. Dillerde anlamsal ve işlevsel açıdan birbirinden ayrılan adıllar diğer sözcük gruplarına göre sayısal olarak azdır.

Kişi adıları, her zaman yalnızca kavramlara gönderme yapan ad özellikli terimlerden farklı olarak, ister kişi, ister zaman, ister yer olsun, her zaman yalnızca dilsel birimlere gönderme yapmaktadır. Dil dışı dünyada göndermeleri yoktur. Bu “dilsel birimlerin” niteliği de bir sözcelemede ortaya çıkış biçimlerine bağlı olup bireysel yaratımın, kullanımın ürünüdürler. Bir sözceleme, oluşturulduğunda yeniden üretilebilir ve her kullanımda yeni bir dilsel durum gösterirler (Benveniste, 1995, s. 141).

Émile Benveniste kişi adılarının iki alt dizge oluşturduklarını ortaya koymuştur: Birincisi bir sözceleme durumuna göndermede bulunan ya da bir söylem içinde yer alan “ben/sen” karşıtlık dizgesi. Bu dizgede yer alan “ben” öznel ve kişiseldir; oysa “sen” kişiseldir, ama öznel değildir. İkinci dizgedeki “o” ise sözceleme durumunun ve “ben”/“sen” bağıntısının dışında kalan ve öznellik niteliği olmayan, insan, nesne ya da kavram olabilir. Bir insan olduğu zaman bile, sözü edilen birey (Kıran ve Eziler Kıran, 2018, s. 256) olup etkileşimin dışındadır.

Kişi adılarından “ben”in ve “biz”in en önemli özelliklerinden biri yukarıdakilerden de anlaşılacağı gibi dilde özneliği ortaya koymaya yardımcı ögelerin başında gelmesidir. Bu çalışmada “Türkçede özneliği anlatan “biz” adılının diğer kişi adılarıyla ilişkisi nedir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Ümit Deniz Turan (1998), *Türkçe Metinlerde Adılların Dağılımı ve İşlevi* adlı çalışmasında Türkçedeki gönderge ve metin işaret adılarının (*boş adıl: o/onlar, bu/bunlar ve şu/şunlar*) dağılım ve işlevlerini merkezleme kuramı çerçevesinde tartışmıştır. Biçimbilimsel bir çalışma olan bu araştırma, adıllarla ilgili ayrıntılı bir çalışma olmamakla birlikte adıllar üzerine yapılacak diğer çalışmalar için fikir verebilecek niteliktedir.

Adıllarla ilgili bir diğer çalışma Yeter Torun'un (2009), *Derleme Sözlüğü ve Türkçe Sözlük'te Madde Başlı Olarak Kişi Adıllarının Kullanımı Üzerine* adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada kişi adıllarının sözlükbirim olarak kullanımını incelemiştir. Geleneksel dilbilgisi temel alınarak yapılmış bu çalışmada varılan sonuç *Derlem Sözlüğü ve Türkçe Sözlük'te* yer alan, çoğunlukla da birinci tekil kişi adıyla birleşme ve türetme yoluyla oluşturulan sözlükbirimlerin *dolu sözcük*; çekim ekleriyle oluşturulmuş biçimlerin ise *boş sözcük* kapsamında değerlendirilebilmektedir.

Kerim Demirci (2014), *Pro-Forms: Are Pronouns Alone in the Function of Representation?* adlı çalışmasında dilbilgisel açıdan adıl olarak adlandırılmayan ama adıllık gösteren dil unsurlarını ele almıştır.

Naile Hacızade (2017) ise *Türkçede Kişi Adıllarının Değişselliği* adlı çalışmasında kişi adıllarını deyişsellikleri açısından incelemiştir. Çok ayrıntılı olmasa da kişi adlarıyla ilgili daha ayrıntılı yapılacak araştırmalara rehberlik edebilecek nitelikte bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

"Ben" adıyla ilgili ve oldukça ayrıntılı olan bir diğer çalışma ise Ayşe Eziler Kıran'ın (2019), *Sözceleme Kuramları ve Öznellik: Ben'in Halleri* adlı çalışmasıdır. Eziler Kıran bu çalışmasında özneliğin nasıl ifade edildiğini, "ben" adını eylemlerle sınırlandırarak ve Benveniste'in sözceleme kuramına dayanarak ortaya koymuştur. Eziler Kıran'a (2019) göre, dilin bazı öğelerindeki özneliği ancak konuşucu ya da sözceleme öznesi, gereksinim ve özellikle de yaratıcılığı ile içinde bulunduğu bağlamla öznel (ya da nesnel) bir söyleme dönüştürebilir. Bu durumda sözce, söylem ve anlatıyı içine alır. Çalışma benzer araştırmalara yol gösterecek nitelikte hazırlanmıştır.

Bu konudaki diğer bir çalışma Emine Serap Bozkurt (2019) tarafından yapılmıştır. Bozkurt (2019), *Dilin Anlam İnşasında Adıllar* adlı çalışmasında yazılı metinlerden seçilen örneklerdeki adılları anlam boyutunda ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra çalışmasında metin içinde adıl gibi hareket eden farklı yapıların da olduğuna değinmiştir. Bütün sözcüklerin gerçek dünyada karşılıkları olduğu için adıl özelliği taşıyabildiklerini iddia eden Bozkurt (2019) adılların, adların yanı sıra başka dil unsurlarının da yerine geçebileceği üzerinde durmuştur.

Benveniste (1995) ise, *Adılların Öz Niteliği* adlı yazısında adılların bütüncül bir sınıf oluşturmadıklarını, göstergeleri oldukları dilin özelliğine göre farklı türler oluşturduklarını

göstermiş; özellikle “ben”/“sen”/“o” kişi adlarını tartışmıştır. Çok ayrıntılı olan bu çalışma adlarla ilgili yapılan pek çok çalışmaya öncülük etmektedir.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmada Türkçede çok önemli olan ve üzerinde az sayıda çalışma yapılmış olan öznellik konusu, “biz” adlı çerçevesinde ele alınmıştır. Bir taraftan “biz” adılının anlamsal içeriği belirlenmeye çalışılırken diğer taraftan öteki adlarla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Söz konusu ilişkiler belirlenmeye çalışılırken “biz” adılının eylemlerle olan ilişkisi çalışma dışında bırakılmıştır. Söylemler içindeki “biz” adlı Benveniste’in sözceleme kuramı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

1. Sözceleme Kuramı

Sözceleme kuramı, Benveniste tarafından her söylemin¹ bir kişi tarafından, başka bir kişiye söylendiği yer ve zamana göre anlam kazandığı düşüncesiyle ortaya atılmıştır. Bir başka deyişle, sözceleme, söylenen söz ile onu söyleme eylemi veya süreci arasındaki ayrımın koşullarını gösterir. François Dosse (1993) Durcrot’un sözlerine dayanarak, dil sistemi, bir sistem olduğu halde sözceleme olgusunun dilde göz önünde bulundurulması gerektiğini göstermesi nedeniyle Benveniste’in çok önemli bir dilbilimci olduğunu belirtir (Aktaran Machado, 2015, s. 11). Kıran ve Eziler Kıran’ın (2018, s. 253) belirttiğine göre Benveniste, dili biçimsel bir dizge, yalnız bilgi iletmeye yarayan bir kod olarak düşünen yapısalcı görüş çerçevesini aşmış, genel bağlama ve alıcılara göre dilin işleyiş sorunlarını ortaya koymuş, böylelikle, söylem çözümlemesinde, öznenin önemi, sözceleme süreci ve dilin iki anlamlama biçimi üzerinde durmuştur.

Sözceleme, bireysel bir kullanım edimiyle dilin işleyişe geçirilmesidir. Bireysel olarak gerçekleşen sözceleme dille karşılaştırıldığında bir *üstlenim* süreci olarak tanımlanabilir. Konuşucu dilin biçimsel dizgesini üstlenir ve konuşucu olma durumunu bir yandan özel belirtilerle, öte yandan da ikincil nitelikte yöntemlerle dile getirir. Dilin bireysel üstlenim edimi konuşan kişiyi (konuşucuyu) sözüne katar. Bu sözcelemenin oluşturucu bir verisidir. Konuşucunun sözcelemesinde yer alması, her söylem ediminin bir iç gönderim merkezi oluşturmasına neden olur. (Benveniste, 1995, s. 139-140-141).

1 Benveniste, sözcelemenin iki biçimde gerçekleştiğini söylemektedir: söylem ya da anlatı. Bu nedenle çalışmada “sözce” yerine “söylem” demenin daha doğru olduğu düşünülmektedir. Çünkü her sözce söylem değildir.

Ece Korkut'a (2017, s. 61) göre sözceleme kuramı, her sözün kim tarafından, kime hangi an ve yerde söylendiğine göre bir anlam kazandığı düşüncesiyle oluşturulmuştur. Sözcelemenin, bir sözcü üretme edimi olduğunu belirten Korkut (2017, s. 61), sözcelem ya da sözcelemenin, sözcü(ler) üretme durumunu, koşullarını, sürecini belirten bir terim olduğunu vurgulamıştır. Sözcenin ise, belirli bir zaman ve yerde, belirli bir konuşucu (veya ortak konuşucu: biz) tarafından üretilen bir söz olduğunu belirtmiştir.

Benveniste'e göre sözcelemenin biçimsel dizgesinin incelenmesinde her zaman yalnız "kişi"lere göndermede bulunan biçimlerle (kişi adları, uzam ve zaman gösteren belirteçler) her zaman yalnız "kavramlar"a göndermede bulunan biçimler arasında bir ayırım yapıldığını belirten Kıran ve Eziler Kıran (2018, s. 256), doğal dillerde, anlamlar ve küçük biçimsel dizgeler biçiminde düzenlemelerin, ancak bir sözceleme edimine ve durumuna göndermede bulunarak çözümlenebilen "göstericiler"den oluştuğunu belirtmiştir.

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda özetleyecek olursak, Benveniste, sözcelemeyi, konuşan ya da yazan kişinin dilde "sana/size" seslenen ya da "ona/onlara" göndermede bulunan "ben/biz" olarak kendine bir konum belirlediği süreç olarak tanımlamıştır. Konuşulurken "ben" dendiğinde, anlatımın öznesi olarak konuşan "ben" söz edilen "ben"den bu şekilde ayırt edilebilir. Söylem belirtik ya da örtük bir şekilde "ben, şimdi, burada" göstericilerini içermektedir. Bir başka deyişle söylemde belirtik bir şekilde "ben" yer almasa da mutlaka konuşan bir "ben" vardır ve buna karşılık örtük de olsa seslendiğimiz bir "sen" vardır. Bir başka anlatımla "sen" diyen bir "ben", bana hitap eden bir "sen" vardır. Bunların yanı sıra belirli bir anda ve yerde konuştuğumuz da ortadadır.

2. Öznellik

İletişimin temel özelliklerinden biri ve dilde evrensel bir olgu olan öznellik, bir sözcelemede konuşucunun/yazanın her zaman kendisini dilbilimsel yollarla bir kişi olarak konumlandırmasıyla var olmaktadır.

Eziler Kıran (2019) öznelliği "konuşucunun kendisini özne olarak kabul etme yeteneği olup dilbilgisinde "ben" adılı ile gösterilir" (Eziler Kıran, 2019, s. 87) şeklinde tanımlamıştır. Eziler Kıran'ın (2019, s. 87) belirttiğine göre dilbilimde özne, öznenin oluşturduğu sözcedeki, söylemdeki yeri ve konumudur.

Benveniste öznelliği “konuşucunun kendini “özne” olarak ortaya koyma yetisidir.” (Benveniste, 1995, s. 180) olarak tanımlamaktadır. Benveniste’e (1995, s. 180) göre öznellik herkesin yaşanmış deneyimlerini aşan ve bilincin sürekliliğini sağlayan tinsel bir birim olarak tanımlanabilir. Öznellik, kişi ulamının dilsel niteliğiyle belirlenir ve temeli “*Ben* diyen *ben*dir.” ifadesine dayanmaktadır. Benveniste’in (1995, s. 183) belirttiğine göre, öznelliğin dilin içinde yer alması, dilde ve dil dışında kişi ulamını oluşturur.

Benveniste (1995, s. 181), dilin, her konuşucunun kendini özne olarak ortaya koyduğu için söyleminde “ben” diyerek kendine gönderme yapabilmesinin, dili olanaklı duruma getirdiğinden; “ben” dışında yer alan ve bir yansıma olan, “sen” dediğim ve bana “sen” diyen başka birini gerektirdiğinden söz etmiştir.

Bulgular

1. “Biz” Adılının Tanımı Üzerine

Geleneksel dilbilgisi kitaplarında yapılan tanıma göre “birinci çoğul kişi” olarak betimlenen “biz” adılının içinde çelişki barındırdığı dikkat çekmektedir. Bu betimlemeye göre “birinci” sözcüğü teklik anlatırken “çoğul” sözcüğü çokluğa gönderme yaptığından bu sözcüklerin birbirleriyle çeliştiği söylenebilir. Bunun yanı sıra yine yapılan tanıma göre “biz” adılı zaten çoğul olduğu için bir yinelemeden de söz edilebilir.

2. “Biz”/“Ben” Karşıtlığı

Türkçede “biz”/“ben” karşıtlığı da sıklıkla karşılaşılan bir kullanımdır. Çünkü “biz”, (çoğul kişideki) “ben”ler anlamına gelmemektedir, “ben”in çoklanmış biçimidir, daha açık bir ifadeyle birden fazla “ben”den oluşmaktadır. “Biz”i kullanan kişi diğer “ben” diyen kişiler adına konuşmuş olmaktadır. Bir başka deyişle sözü ileten konuşucu tek kişidir ve bu konuşucunun iletilisinde yer alan birden çok kişi bulunmaktadır. Buradaki “biz” “ortak konuşucu”dur ve başkalarının adına konuşan bir “ben” söz konusudur.

- (1) Adnan Polat, Galatasaray-Kayserispor maçı öncesi Lig TV’de canlı yayında yaptığı açıklamada, “Maçı izleyen Bursaspor Kulübü Başkanı İbrahim Yazıcı, Sercan’ın transferi nedeniyle mi geldi?” şeklindeki soru üzerine, “İbrahim Yazıcı, benim davetlim olarak geldi. Sercan’ın transferiyle ilgili daha önce görüşmüştük. İstenilen

şartlar bize uygun olmadığı için bu konu orada kaldı. Sercan çok değerli bir oyuncu, ama bizim de kendimize göre bir bütçemiz var. Onun dışına, kim olursa olsun çıkmayı düşünmüyoruz" dedi. (NTV Spor, 2008)

Örnek 1’de “Sercan’ın transferiyle ilgili daha önce görüşmüştük.” sözcesinde “biz” adılını kullanan, sözü ileten kişi Adnan Polat’tır ve konuşan “ben” olan Adnan Polat, aynı zamanda diğer “ben” olan İbrahim Yazıcı (o) adına da konuşmaktadır. “. . .bizim de kendimize göre bir bütçemiz var. Onun dışına, kim olursa olsun çıkmayı düşünmüyoruz” söylem kesitinde kullandığı “biz” ise takımının oyuncularına ve yöneticilerine gönderme yapmaktadır.

3. “Biz”+Unvan

3.3.a. “Biz”+Unvan kullanımlarında “biz” diyen kişi örtük olarak “ben” demiş olabilir. Tek olarak konuşan ve eylemi gerçekleştiren kişi “biz”i kullanmaktadır. Bu kullanıma örnek olarak belediye başkanı, cumhurbaşkanı, rektör, Atatürk verilebilir.

- (2) Biz cahil dediğimiz zaman, mektepte okumamış olanları kastetmiyoruz. Kastettiğimiz ilim, hakikati bilmektir. Yoksa okumamış olanlardan en büyük cahiller çıktığı gibi, hiç okumak bilmeyenlerden de hakikati gören gerçek alimler çıkabilir. -Mustafa Kemal Atatürk- (Güdücüler, 2021)

Örnek 2’de konuşucu (Atatürk) burada kendine verilmiş bir unvanla (Cumhurbaşkanı) konuşmaktadır. Konuşan kişi unvanından güç alarak konuştuğu için burada *üstünlük* söz konusudur. Konuşucu kendi özgün düşüncelerini makamının arkasına geçerek sunar, aynı söylem içinde unvanı ve işleviyle gerçek kişiliği de güç kazanmış olur ve seslendiği toplum karşısında daha güçlü görünür. Böyle bir durumun olabilmesi için konuşucunun toplum tarafından unvanının ve işlevinin kabul görmüş olması gerekir. Herkes tarafından kabul edilme, onun unvanını ve işlevini toplumsallaştırmaktadır. Çünkü unvana sahip kişi aynı zamanda başkalarını da temsil etmektedir.

Örnek 2’de aynı zamanda tevazudan da söz etmek mümkündür. Konuşucu (Atatürk), kendisine verilmiş ve toplumsallaştırılmış unvanından (Cumhurbaşkanlığı) kazandığı gücü, sahip olduğu üstünlüğü “ben” kullanarak vurgulamak yerine, “biz”i kullanarak, başka “ben”lere de yararlar sağlayarak alçakgönüllülüğünü ortaya koyar.

3.3.b.1. Roman ve öykü gibi kurmaca yapıtlarda sözceleme öznesi, söz konusu kurmaca metin (roman, öykü, vb...) içinde kurgusal bir "biz" yaratarak sözceleme öznesini (yazarı) de içerdği izlenimini vermektedir.

- (3) Dağın eteğine beyaz minareleriyle sarılmış bu şehrin lisesi, zaman geçtikçe daha canlı, daha berrak hatıralarla bize döner, bizi tekrardan içine alırdı. Biz, herhangi bir sınıftık. Herhangi bir son sınıf olduk... Ön avlusu, aynı zamanda burunları, kolları kırık heykellerle süslü bir müze bahçesi, ancak son sınıf talebeleriyle muallimlerin gezindiği bir yer olan liseyi, bir gün ardımıza dönüp bakmadan başkalarına bıraktık. Bir daha buraya ömrümüzün sonuna kadar talebe olarak giremeyeceğimizi bile bile. Bu müthiş bir şeydi! Biz ne kadar seviniyorduk!.. Sanıyorduk ki, mütemadiyen bir güzel şeyi geride bırakacak, bir daha ona sürünemeyecek, onun içine giremeyecek, bir anı bir daha yaşayamayacaktık. Önümüzde hayat... Her gün bir başka uykuya yatıp bir başka rüya göreceğiz... (Abasıyanık, 2006, s. 107)

Örnek (3)'te Sait Faik Abasıyanık, "Sarıç" adlı öyküsünde kurgusal bir "biz" yaratmıştır. Yaratılan bu "biz" kurmaca sözceleme öznesini de içermektedir. Bir başka deyişle öyküde yer alan kurgusal "biz", Sait Faik Abasıyanık tarafından yaratılan, ama aynı zamanda belki kendisini de içine alan bir "biz"dir. Özellikle özyaşamöyküsel roman ve öykülerde kurgusal ben ile sözceleme öznesi yazar karışabilmektedir.

3.3.b.2. Tezlerde, bilimsel çalışmalarda ve grup çalışmalarında "biz" sıklıkla kullanılmaktadır. Sözü edilen durumlarda yine bir "ortak konuşucu" bulunmaktadır. Bu ortak konuşucu sözceleme konuşucusu tarafından bakıldığında iki "ben"den oluşmaktadır. Birincisi sözceleme gerçekleştiren; bir başka deyişle örtük olarak *ben/şimdi/burada'yım* diyen kişidir; ikinci "ben" ise kâğıt üzerinde de kalabilir, konferansta konuşucu da olabilir. Burada iki "ben" birleşmiştir ve soyut bir ortaklık söz konusudur.

- (4) Sanat Derslerinde Teknik Dışı Alanlar

Öğrenme ve hafıza, biyolojik bilimlerin uzun süredir aydınlatmaya çalıştığı oldukça karmaşık fonksiyonlardır. Hangi bilgilerin ve hatıraların saklanacağı, hangilerinin geri çağırılacağı ve hangilerinin saklı kalacağı pek çok fizyolojik etkene bağlıdır. Bu sunumda öğrenmenin nörobiyolojik altyapısını kısaca inceleyip, özellikle

çinde bulunduğumuz pandemi dönemindeki kaygı ve stresin öğrenme süreçlerine etkisini inceleyeceğiz. (Güven, 2020, s. 7)

- (5) Çocuklar, bilimden İLHAM ALSın, bilimi KEŞFETSin ve YAŞAMINA KATSın. Bilim yaşamın içinde gizli. Yaşamın disiplinlere ayrıştırılmasıyla insanın bilimle ilişkisi zedelendi. Bilimle ilişkiyi yeniden yapılandırmak için yaşamın keşfetmek yeterli! Yaşamın içindeki bilimi, çocukların günlük hayatına taşımalarını sağlamak aslında oldukça kolay. Bu atölyede uygulamalı (hands-on) bilim eğitiminden daha fazla çocuğun yararlanması için biz eğitimcilerin neler yapabileceğine odaklanacağız. Uygulamalı bilim öğretimi alanında Eğlenceli Bilim'in 10 yıllık deneyiminin somut çıktılarını katılımcılarla paylaşacağız. Çocukların içindeki gözlem, hayal ve merak gücünü harekete geçirmek isteyen tüm öğretmenlerimizi atölyemize bekleriz. (Koyuncu ve Erduran, 2020, s. 7)

Örnek (4)'te, 17. "Eğitimde İyi Örnekler" konulu konferansta konuşucu olan Selçuk Can Güven, sözcülemeyi gerçekleştiren ve konferansta konuşucu olan kişidir. Bu söylemde aslında tek bir kişi olan Güven "ben" diyeceğine "biz" diyerek ya biraz alçakgönüllülük göstermekte ya da belirsiz bir ben içinde kaybolmayı seçmektedir. Örnek (5)'te ise yine 17. "Eğitimde İyi Örnekler" konulu konferansa iki kişi olarak katılmış olan Fulya Koyuncu ve Yunus Erduran'dan biri konuşucudur ve "biz" diyerek hem kendini hem de çalışma arkadaşını işaret etmektedir.

3.3.c. İç konuşmada (monolog), konuşucu "sen"/"ben" ilişkisi kurup kendisini konuşucu, "sen"i alıcı kabul ederek karşılıklı ilişkisini eklemlemeye dönüştürmekte ve (ben+sen=biz) "biz"e ulaşmaktadır. Burada yapay bir karşılıklı konuşma söz konusu olmaktadır.

- (6) Uzun bir zaman sonra evden çıkıp parka gitmişti. Bir banka oturdu. Önünden geçen gençleri görünce "Ah Ahmet, biz de bir zamanlar böyle gençtik, yıllar ne çabuk geçti de yaşlandık?" dedi kendi kendine. Geçmişe dalıp zamanın nasıl geçtiğini fark etmedi. Saate baktı. Geç olmuştu. Yine kendi kendine "Aman, geçmişe değil, önümüze bakalım. Haydi kalk gidelim." dedi ve bastonundan destek alarak ağır adımlarla evinin yolunu tuttu².

Örnek (6)'da konuşucu da alıcı da Ahmet'in kendisidir. Konuşucu burada kendisiyle "sen"/"ben" ilişkisi kurmaktadır. "Ah Ahmet, biz de bir zamanlar böyle gençtik, yıllar ne

2 6-25 arası örnekler tarafımızca oluşturulmuştur.

çabuk geçti de yaşlandık?" ve "Aman, geçmişe değil, önümüze bakalım. Haydi kalk gidelim." söylem kesitlerinde konuşucu "ben" ve "sen"i eklemleyerek "biz"e ulaşmaktadır.

3.3.d.1. "Biz" in "Siz" in Yerine Geçmesi

Konuşucu tekse "sen"/"siz" yerine geçebilir, böylece "biz"i oluşturur (ben+sen/siz=biz). 3.3.c'deki durumdan farklı olarak gerçek bir karşılıklı konuşma söz konusudur. Bu tür söylemlerde iki özellik dikkat çekmektedir: teklifsiz dilde kullanılması ve şefkat, empati gibi duyguları içermesi. Ancak ölçünlü dilde de örneklerine rastlanabilmektedir.

- (7) Hava çok soğuktu, şala sıkıca sarınıp ısınmaya çalışıyordu. Bu sırada erkek arkadaşı gelip "Çok mu üşüdük!" diyerek kendisine sınımsız sarıldı.
- (8) Online ders yapan bir öğretmen, derse başlamadan önce kameraları kapalı bir şekilde derse katılan öğrencilerine "Hepimiz burada mıyız arkadaşlar?" dedi.

Örnek (7) üşüyen bir kişiye yöneltilen bir söylem, "şefkat", "empati" içerirken örnek (8)'de bir öğretmenin öğrencilerine karşı ürettiği teklifsiz dildeki kullanıma yönelik bir söylem gözlemlenmektedir. Bu örneklerin ikisinde de konuşucu, karşısındaki kişinin/ kişilerin yerine geçirecek sözcelemeleri gerçekleştirmektedir.

3.3.d.2. "Biz"/"Siz"/"Sen"=Ast Üst İlişkisi

Konuşucu, karşısındaki "sen"/"siz" in kendisine, kendi düşüncesine, eylemlerine katıldığını ya da katılacağını varsaymaktadır. Bu anlatım biçiminde dolaylı ve yumuşatılmış bir emir söz konusudur.

- (9) Anne, küçük kızına "Tabağımızdaki yemeği bitirmeden masadan kalkmıyoruz." dedi.
- (10) Gözetmen, sınav sırasında konuşan öğrencilere "Sınav sırasında konuşmuyoruz!" diyerek onları uyardı.

Örnek (9) ve (10)'daki söylemlerde konuları dolayısıyla konuşucular (anne ve öğretmen), alıcıların (küçük kız ve öğrenciler), kendi düşüncelerine katılacağını varsayarak yumuşatılmış bir emir söylemi gerçekleştirmektedir.

3.3.d.3. "Biz"/"Siz"/"Sen"=Eşitlik İlişkisi

Konuşucu karşısındaki "sen"/"siz" in kendi düşüncesine, eylemlerine katılacağını varsayarak dolaylı bir teklifte bulunmaktadır. Bu kullanım hem ölçünlü dilde hem de teklifsiz dilde karşımıza çıkmaktadır.

- (11) Bir grup arkadaş hafta sonlarını beraber geçirmek üzere buluşur, ancak bir türlü ne yapacaklarına karar veremezler. Bunun üzerine içlerinden biri "Önce yemek yiyoruz, sonra sinemaya gidiyoruz." diyerek ne yapacaklarını belirlemeye çalışır.
- (12) Arkadaşlarıyla uzun süre aynı kafede oturan ve garsonların sürekli yanlarına gelmesinden rahatsız olan Emre arkadaşlarına "Hadi kalkalım artık, yeter!" der.
- (13) Ali, okulda arkadaşlarıyla sürekli sorun yaşamaktadır. Okulun rehberlik öğretmeni ve Ali'nin sınıf öğretmeni hem kendisiyle hem de babasıyla sürekli konuşmalar da bu durumu çözemezler ve bunun üzerine sınıf öğretmeni, rehberlik öğretmenine "Bir de annesiyle konuşsak mı?" der.

Örnek (11)'de, konuşucu emir veriyormuş gibi görünse de aslında dolaylı olarak yemek yemeyi ve sinemaya gitmeyi teklif etmektedir. Örnek (12)'de konuşucu olan Emre benzer bir şekilde dolaylı ama sert ve sıkıntılı bir şekilde gitmeyi; örnek (13)'te ise sınıf öğretmeni yine dolaylı yoldan kibar bir biçimde söz konusu kişinin annesiyle konuşmayı teklif etmektedir.

3.3.e.1. Tersinleme (Olumsuzdan Olumluya Doğru)

Konuşucu "biz" kullanarak bir eleştiri ya da bir suçlamaya dayanarak söylenen söze olumsuz tepki verebilir. Buradaki "biz" tek kişi de olabilir birden fazla kişi de olabilir.

- (14) A: Bana yardım eder misiniz? Bu işlerin hafta sonuna kadar bitmesi lazım.
B: Biz hiçbir şeyden anlamıyoruz ya, biz tembeliz ya, kendin yapsana!

Örnek (14)'te aslında çalışkan ve becerikli olan kişinin "hiçbir şey anlamadığı" ve "tembel" olduğu konusunda suçlanması ve eleştirilmesi nedeniyle kendisinden istenen bir şeyi sertçe (kızarak) reddetmesi söz konusudur.

3.3.e.2. Tersinleme (Olumludan Olumsuzu Doğru)

Konuşucu(lar) kendi kendisini şaka yollu eleştirmektedir.

- (15) A: Yemek yiyelim mi? Ben yine acıktım galiba!
B: Zaten bütün gün hiçbir şey yemedik, biraz daha yiyelim!
- (16) A: Esen, ne kadar değişik ve güzel mutfak eşyaları bunlar!
B: Evet, mutfakta her şeyimiz var, mutfak eşyası almayı çok severiz. Çok güzel ve sürekli yemek yaparız ya!

Örnek (15)'te bütün gün bir şeyler yiyen iki arkadaştan birinin; örnek (16)'da ise aslında hiç yemek yapmayan ya da güzel yemek yapamayan birinin kendisini/kendilerini yumuşak ve eğlenceli bir biçimde eleştirmesi (kendisiyle/kendileriyle dalga geçmesi) söz konusudur.

3.3.f.1. "Biz", Üçüncü Tekil Kişi, Çoğul Yerine Konuştuğu Zaman

Konuşucunun "ben" yerine "biz"i kullanması olumlu bir durumda alçakgönüllülüğü, olumsuz bir durumda ise "biz" in içinde kaybolma niyeti olduğunu gösterebilir. "Ben"/"biz" yerine üçüncü tekil ya da çoğul kişi kullandığında ise konuşucu kendisi ile söylemi arasına bir mesafe koyma, olumlu/olumsuz durumu üstlenme/üstlenmeme ama vurgulama niyetinde olabilir.

- (17) A: Yemek çok lezzetli olmuş!
B: (Yemeği yapan kişi konuşuyor) Bu yemeği de kimler yapmışsa, çok güzel yapmışlar!
A: Kim yaptı ki?
B: Ben yaptım.
- (18) B: (Yemeği yapan kişi konuşuyor) Bu yemeği de kim yapmışsa artık, çok kötü!
A: Kim yaptı ki?
B: Ben yaptım.

Örnek (17) ve (18)'de yemeği yapan kişi, konuşucuyla aynı kişidir ("ben"/"biz"). Ancak çoğul kişi kullanarak yemek hakkındaki düşüncesini söylemektedir. Bu örneklerden

anlaşılacağı gibi bağlama göre örnek (17) ve (18)'de çoğul üçüncü kişi kullanıldığında abartma, tekil kişi kullanıldığında ise hafifseme söz konusudur.

3.3.f.2. Tersinleme

Örnek (17) ve (18)'dekine benzer örnekler bağlama göre tersinlemeye (ironiye) de dönüşebilmektedir. Burada bir şeyin tersini söyleyerek söylemin etkisini artırma söz konusudur.

(19) Bu yemeği de kim yapmışsa çok kötü olmuş. Hadi bir tabak daha ver!

(20) Bu gömleği kim ütölemişse, ne güzel ütölemiş. Ver de tekrar ütöleyeyim!

Örnek (19)'daki söylemde beğenme, (20)'de ise örtük bir beğenmeme söz konusudur.

3.3.g. Belirsiz Bir "Ben"

Yönergelerde yer alan "biz" tek kişiyi de birden çok kişiyi de gösterebilmektedir.

(21) Aşağıdaki resmi boyayalım!

(22) Aşağıdaki tümceleri tamamlayalım.

(23) Aşağıdaki durumları eşleştirelim.

Örnek (21), (22) ve (23)'te yer alan yönergeler, sözcemele durumuna göre, bir topluluk ("ben"+ "onlar") tarafından da kitap yazarları/yazarı tarafından da verilmiş olabilir. Burada örtük emri veren "ben"/"biz" kendisinden değil karşıdakilerden ("siz") bir şey istemektedir. "tamamlayın", "eşleştirin" demek yerine eyleme kendini de katarak bir işbirliği kavramı yaratmaktadır.

3.3.h. Sorumluluktan Kaçınma / "biz" in İçinde Kaybolma

Kimi zaman konuşucu kendisi gibi birilerinin de olduğunu düşünerek alçak gönüllülüğünden ama çoğu zaman da suçunu örtme, "biz" içinde kaybolma, sorumluluğunu azaltma niyeti ile "ben" yerine "biz" i kullanır. Böyle durumlarda konuşucunun kendisini affetme niyeti söz konusudur.

(24) A: Sen üniversiteden mezun olmadın mı hâlâ?

B: Hayır, bir türlü okulu bitiremedik.

(25) A: Arkadaşlar ödevlerinizi yaptınız mı?

B: Hayır, yapmadık hocam.

Örnek (24) ve (25)’te yer alan söylemlerde tek kişi (“ben”) bulunmaktadır, ancak konuşucu, bir başkasının/başkalarının da kendisiyle benzer olumsuz davranış sergilediğini düşünerek konuşmakta ve “ben”i “biz” olarak kullanarak çoğullamakta ya da öyle düşünülmesini istemektedir.

3.3.1. Söylemlerde/Metinlerde

3.3.1.1. Siyasal Söylemler: Buradaki “biz”, çoğunlukla konuşan kişi olumlu iletiler verdiği zaman kullanılmaktadır. Konuşucu yüksek konumda olan yetkili bir kişi, il temsilcisi olabilir.

(26) Rusya Parlamentosu alt kanadı Duma’nın diğer ülkelerde yaşayan Rus soydaşlarının problemlerini ele alan yuvarlak masa oturumu sırasında konuşan milletvekili Şpelov, “Biz büyük bir ülkeyiz ve mevcut tüm güçleri kullanarak tüm dünyada kendi çıkarlarımızı korumalıyız. Gücümüz yeterli, propaganda yürütmeliyiz, ama komşu ülkelerde hala her şeyi kaybetmedik” dedi. (Yusifsoy, 2017)

Örnek (26)’da konuşucu olan Şpelov, bu söylemle Rus soydaşlarına “ben sizin çıkarlarınızı da koruyacağım.” iletisini de örtük olarak vermektedir. “Biz”, Duma ve onu oluşturan yöneticiler, üyelerdir. Spelov da onlar adına konuşmaktadır.

3.3.1.2. Siyasal Sözcüler: Birinci tekil kişi (konuşucu) ve üçüncü tekil kişi (sözcülüğü yapılan kişi) birleşerek “biz” olmaktadır. Sözcü ortak konuşucu durumundadır.

(27) İbrahim Kalın: Sayın Merkel’in yapıcı bir rolü oldu ama Alman basınının iddia ettiği gibi savaşın eşliğine gelme gibi bir durum olmadı. Yunanistan bizim önemli bir komşumuz. Yunanistan ile biz bütün bu konuları konuşmaya hazırız. Herkes kendi kıta sahanlığında çalışmalara devam etsin, tartışmalı bölgelerde de ortak çalışmalar yapılsın. Sayın Cumhurbaşkanımız ‘Biz yapıcı olalım bir müddet bekletelim’ dedi. Gelin ikili meselelerimizi ikili olarak çözelim. AB üyeliğini baskı unsuru olarak kullanarak netice almanız mümkün olmayacaktır. (Habertürk, 2020)

Örnek (27)'de söylemi oluşturan kişi İbrahim Kalın, Cumhurbaşkanı (üçüncü tekil kişi) ve kendi adına konuşurken Cumhurbaşkanının söylemini de doğrudan aktarılan söylemle vermeyi ihmal etmemekte onun da sesini duyurmaktadır.

3. i. Bizler

"Bizler" kullanımında da bir çoğul yinelemesi söz konusudur. Daha çok seçkin dilde kullanılmaktadır.

(27) Bizler, yaşamımızın özneliği ve özelliği ölçüsünde, çağımızın yalnız kurbanları değil, aynı zamanda etkenleriyiz de. Çağımız, biz demektir. (Jung, 1994, s. 54)

Örnek (27)'de "ben"ler, "biz"i oluşturarak bir bütünlük sunmaktadır.

Tartışma ve Sonuç

"Biz" adlı üzerine yapılmış olan bu çalışmada çağdaş dilbilime önemli katkıları olan Benveniste'in sözceme kuramı ve öznellik kavramı kısaca açıklanmış ve bu çerçevede "biz" adının kullanım bağlamları belirlenmiştir.

Bu çalışmada öncelikle "biz" adının geleneksel dilbilgisi kitaplarında yapılan tanımları tartışılmıştır. Bu kitaplarda "birinci çoğul kişi" olarak tanımlanan "biz" adının içinde çelişki barındırdığı dikkat çekmektedir. Bu durumda, yapılan dilbilimsel çalışmalar doğrultusunda kişi adlarının tanımlamalarının/betimlemelerinin yeniden düzenlenmesi gerektiği düşünülmektedir.

"Biz" adının tanımları tartışıldıktan sonra "biz"/"ben" karşıtlığına değinilmiştir. Yapılan incelemede Türkçede "biz" in, (çoğul kişideki) "ben"ler anlamına gelmediği, "ben" in çoklanmış biçimi olduğu belirlenmiştir. Ayrıca "biz" adının unvanlarla kullanımı da oldukça fazladır. "Biz"+Unvan kullanımlarında "biz" diyen kişi "ben" de demiş olabilir. Bunun yanı sıra roman ve öykü gibi kurmaca yapıtlarda sözceme öznesi, kâğıt üzerinde kurgusal bir "biz" yaratmaktadır. Bunlara ek olarak kurmaca yapıtlarda, tezlerde, bilimsel araştırmalarda ve grup çalışmalarında "biz" kullanımı oldukça yaygın bir şekilde görülmektedir. İç konuşmada (monolog), konuşucu, alıcı "sen" ve konuşucu "ben" ilişkisi kurarak (ben+sen=biz) "biz" e ulaşmaktadır. Yapılan incelemeye göre "biz" adlı, "siz" adının yerine geçmektedir. Konuşucunun tek olması durumunda "sen"/"siz" yerine

geçebilir, böylece “biz”i oluşturur (ben+sen/siz=biz). Öte yandan “biz”/“siz”/“sen”=ast üst ilişkisi ve “biz”/“siz”/“sen”=eşitlik ilişkisi de belirlenen diğer kullanımlardır. Bunlara ek olarak “biz” adılı kullanımları tersinlemenin iki yönü olan, olumsuzdan olumluya ve olumludan olumsuza doğru anlamsal bir değişim göstermektedir. Üçüncü tekil kişi, çoğul yerine konuştuğu zaman ise “biz” adılı anlam kazanmakta; böylece kimi zaman belirsiz bir “ben” olan bir “biz” de ortaya çıkmaktadır. Konuşucunun sorumluluktan kaçınma, “biz”in içinde kaybolma stratejileri de açıklanmaya çalışılmıştır. Siyasal metinlerde/söylemlerde konuşucuların/sözcülerin kullandıkları “biz”e de bu bağlamda değinilmiştir. “Bizler” kullanımında da bir çoğul yinelemesi söz konusudur.

Elde edilen bulgular Türkçede öznelliğin diğer bazı adılarda olabildiği gibi bağlam içerisinde “biz” adılıyla da çeşitli biçimlerde ve anlamlarda ortaya çıktığını göstermektedir. Geleneksel dilbilgisinde “adın yerini tutan ögeler” olarak betimlenen adılardan biri olan “biz”in aslında bağlam içerisinde ne kadar çok anlam yüklediği de gösterilmeye çalışılmıştır.

Öznellik konusu ve adılların bunları yansıtmaya özellikleri üzerine az sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmanın içerik olarak özgünlüğü göz önüne alındığında alanyazında diğer adıllarla ilgili yapılacak yeni çalışmalara katkı sağlayacağı ümit edilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Abasıyanık, S.F. (2006). *Öyle Bir Hikaye-Hayattayken Yayınlanmış Hikaye Kitapları*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Benveniste, É. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları* (E. Öztokat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, E. S. (2019). Dilin Anlam İnşasında Adıllar. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 345-356.
- Demirci, K. (2014). Pro-Forms: Are Pronouns Alone in the Function of Representation?. *Bilig*, 68, 97-116.
- Güdücüler, B. (2021, 04 Mart). Cehalet ve Eğitim. *Görünüm*. Erişim adresi: <http://gorunumgazetesi.com.tr/yazar/5423/cehalet-veetm.html>

- Güven, S. C. (2020, Temmuz). Sanat Derslerinde Teknik Dışı Alanlar. 17. *Eğitimde İyi Örnekler Konferansı Dijital Konferans Kitapçığı* içinde (s. 7). Sabancı Üniversitesi: İstanbul. <https://www.egitimreformugirisimi.org/wp-content/uploads/2020/06/17.-İÖK-Konferans-Kitapçığı.pdf>
- Habertürk. (2020, 28 Temmuz). İbrahim Kalın'dan Diyanet Açıklaması. *Habertürk*. Erişim adresi: <https://www.haberturk.com/son-dakika-haberi-ibrahim-kalin-dan-diyamet-aciklamasi-2757318>
- Hacızade, N. (2017). Türkçede Kişi Adıllarının Deyişsellığı. *International Journal of Social Sciences And Education*, 3(5), 1581-1592.
- Jung, C. G. (1994). *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*, (E. Büyükinal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Kıran, A. E. (2019). Sözeleme Kuramları ve Öznellik: Ben'in Halleri. S. Karagül içinde, *Prof. Dr. Sedat Sever'e Armağan. Türkçe Eğitimi ve Çocuk Edebiyatı Kurultayı*, (s. 87-97), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Kıran, Z. ve Eziler Kıran, A. (2018). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Korkut, E. (2017). *Söz ve Kimlik*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Koyuncu, F. ve Erduran, Y. (2020, Temmuz). Bilimde Başarı Yaşamı Tanımaktan Gelir. 17. *Eğitimde İyi Örnekler Konferansı Dijital Konferans Kitapçığı* içinde (s. 7). Sabancı Üniversitesi: İstanbul. <https://www.egitimreformugirisimi.org/wp-content/uploads/2020/06/17.-İÖK-Konferans-Kitapçığı.pdf>
- Machado, B. F. V. (2015). Benveniste, Lacan And Structuralism: About The Opposite Meanings Of Primitive Words. *Alfa: Revista de Linqüística*, São Paulo, 59(1), 11-26.
- NTV SPOR. (2008, 19 Kasım). Polat: Sercan Bütçemizi Aşıyor. *NTV*. Erişim adresi: <https://www.ntvspor.net/futbol/polat-sercan-butcemizi-asiyor-579e743ec873cc20ac3fd38f>
- Torun, Y. (2009). Derleme Sözlüğü ve Türkçe Sözlük'te Madde Başı Olarak Kişi Adıllarının Kullanımı Üzerine. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1), 377-386.
- Turan, Ü. D. (1998). Türkçe Metinlerde Adılların Dağılım ve İşlevleri. *Dilbilim Araştırmaları*, 9, 70-84.
- Yusifsoy, A. (2017, 31 Ocak). Rus Milletvekili Kazakistan'a Göz Dikti. *Yeniçağ*. Erişim adresi: <https://yenicag.info/rus-milletvekili-kazakistana-goz-dikti/>



Çeviri Odaklı Transdisipliner Pratikler: Organizmalardan Artırılmış Veri ve Çeviri Heykellerine*

Translation-Oriented Transdisciplinary Practices: From Organisms to Augmented Data and Translation Sculptures

Emine BOGENÇ DEMİREL¹ , Zeynep GÖRGÜLER² 



*Bu çalışma 4-5 Ekim 2019 tarihleri arasında Alternatif Bilişim Derneği tarafından düzenlenen Yeni Medya Çalışmaları IV. Ulusal Kongre "Yeni Eşitsizlikler" konulu konferansta sunulan bildirinin farklı vurgu noktalarını güncellenmiş ve genişletilmiş halidir. Detaylı bilgi için bkz. <http://www.yenimedya.org.tr/>

¹Prof. Dr. Yildiz Technical University, Faculty of Arts & Sciences, Department of Western Languages and Literatures, Istanbul, Turkey
²Res. Asst. PhD, Yildiz Technical University, Faculty of Arts & Sciences, Department of Western Languages and Literatures, Istanbul, Turkey

ORCID: E.B.D. 0000-0001-6995-2198;
Z.G. 0000-0001-6538-4840

Corresponding author:

Prof. Dr. Emine BOGENÇ DEMİREL,
Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatlar
Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: emine.bodem@gmail.com

Submitted: 14.12.2020

Revision Requested: 15.01.2021

Last Revision Received: 16.01.2021

Accepted: 22.02.2021

Citation: Bogenc Demirel, E., & Gorguler, Z. (2021). Çeviri odaklı transdisipliner pratikler: Organizmalardan artırılmış veri ve çeviri heykellerine. *Litera*, 31(1), 329-348. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-840778>

öz

Günümüz dijital teknolojileri bir yandan demokratikleşme ve bireyin sivilleşmesi yönündeki toplumsal hareketleri desteklerken, diğer yandan veri temelli eşitsizlikleri artırmaktadır. Ağ toplumuna geçişle birlikte, günümüzde dijital ağlar etrafında yeniden inşa olan çeviri pratiklerine ve çevirmen kimliklerine tanık olunmaktadır. Bununla birlikte, çevirinin, bilim, sanat ve teknoloji alanlarıyla kurduğu kenar ilişkileri sonucunda transdisipliner kavramlar ve yaklaşımlar önem kazanmaktadır (Demirel ve Görgüler, 2020). Buradan hareketle, ilgili araştırma kapsamında, çeviri bir yeni medya pratiği olarak ele alınmaktadır. Bu kapsamda, yeni medya sanatı türü olarak biçimlenen biyo-sanat hareketinde üretilen çeviri temelli mikroskop performansları, sözü edilen transdisipliner kavramlar ve yaklaşımlar çerçevesinde incelenmektedir. İlk aşamada, yeni medya sanatçısı Ayşegül Süter tarafından hücre dokularının mikroskopik hareketlerinden yola çıkarak üretilen artırılmış veri ve çeviri heykelleri, kaynak ve erek içerik odağında çözümlenmektedir. Bu kapsamda, *Microspheres*, *Flight Above Cells* ve *Cryztallization* adlı biyolojik veri ve çeviri heykelleri, araştırmanın saha çalışmasını oluşturmaktadır. Daha sonrasında ise, ilgili medya sanatçısıyla ya da başka bir deyişle çevirmeni ile benimsediği üretim taktiklerine ve performans sergileme biçimlerine yönelik yapılan söyleşide, yukarıda söz konusu olan transdisipliner kavramların ve yaklaşımların izdüşümleri aranmaktadır. Çeviri pratiğini ve çevirmen kimliğini biyo-sanat hareketi etrafında sorgulamak, veri gerçekliğine yönelik de farklı algılama biçimlerini beraberinde getirmektedir. Sonuç olarak, biyo-sanat odaklı üretim biçimlerini, transdisipliner bir çeviri pratiği ve süreci olarak kavramak, veri olgusu etrafında biçimlenen demokratikleşme yönündeki toplumsal hareketlere de ışık tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çeviri pratiği, transdisipliner yaklaşım, biyo-sanat, kenar ilişkileri, demokratikleşme

ABSTRACT

While today's digital technologies support social movements towards democratization and civilisation of the individual, they also increase data-based inequalities. With the transition to the network society, we are witnessing translation practices and translator identities reconstructed around digital networks today. However, transdisciplinary



concepts and approaches gain importance as a result of the “edge effects” that translation establishes with the fields of science, art and technology (Demirel and Görgüler, 2020). With this in mind, translation is considered a new media practice within the scope of the relevant research. In this context, translation-based microscope performances produced in the bio-art movement, which are shaped as a new media art type, are discussed within the framework of the mentioned transdisciplinary concepts and approaches. In the first stage, the augmented data and translation sculptures produced by the new media artist Ayşegül Süter based on the microscopic movements of cell tissues are analyzed in the focus of source and target content. In this context, the sculptures *Microspheres*, *Flight Above Cells* and *Cryztallization* and their biological data constitute the fieldwork of the research. Later, in the conversation with the relevant media artist, or in other words, the translator, regarding the production tactics and performance styles she adopted, the projections of the transdisciplinary concepts and approaches mentioned above are sought. Questioning translation practice and translator identity around the bio-art movement brings together different perceptions of the data reality. As a result, grasping bio-art-oriented production forms as a transdisciplinary translation practice and process also sheds light on the social movements towards democratization shaped around the facts of the data.

Keywords: Translation practice, transdisciplinary approach, bio art, edge relations, democratization

EXTENDED ABSTRACT

Within the framework of the opportunities provided by new communication and information technologies, the production and circulation of information is carried beyond borders. At the global level, a new network-type society model, strengthened by technological infrastructure and interconnected by wireless communication networks, is taking shape. Communication channels organized around network society support social movements towards the civilisation and democratization of the individual. On the other hand, inequalities based on data and algorithms are increasing day by day. In this context, global problems such as the circulation of hate speech, data mining, digital surveillance, etc. arise, which are threatening ethical values.

It is inevitable that the translation practice and translator identity, which is the focal point of the relevant research, will be redefined within the framework of the opportunities and threats created by the digital environment. New social structures that rise within the framework of digital experiences lead to the formation of new conceptualizations regarding translation practice and translator identity, as well as transdisciplinary production fields. At this point, it should be remembered that the only thing which sustains itself is the mechanism of nature, and it is very important to establish “edge relations” between science, translation, and art, just like in nature because in order to find solutions to global problems arising from data-based inequalities, it is necessary for the translation field to think within the transdisciplinary line and to question global problems. The transdisciplinary approach, which interacts with the scientific and artistic forms of production, supports participatory and sharing production and also brings new thinking systems to current global problems by going beyond disciplines. In this

context, transdisciplinary thinking is shaped around values such as sustainability, equality, justice, social responsibility, ethics, and creativity.

The aim of this research is to analyze the translation-oriented opposition and practices of resistance adopted by the new media artist Ayşegül Süter in the bio-art movement against data inequalities that threaten the global order, with a focus on source-target content. In the bio-art movement, biological organisms are transformed into augmented data sculptures by artificial intelligence applications as a result of artistic interpretation—in other words, *translated*. In this study, where translation is considered as a new media practice, translation-based microscope performances produced around the bio-art movement are discussed within the framework of transdisciplinary concepts and approaches in the field of the translation and new media arts. In this context, concepts like participation, sharing translation contents, the practice of translation as a democratic and civil value, adhocratic translation practices, and translator identities defined as volunteers, activists, and fans stand out. Other concepts related to the transdisciplinary, innovative, and collective nature of new media arts that critically examine the relationality between science, art, and technology and that adopt performance-based experimental production constitute the other emphasis of the research. Along with these, the transdisciplinary relations established between science, translation, and art bring social movements organized towards democratization to the conceptual center of the research.

Within the scope of the field work, the translatory sculptures *Microspheres*, *Flight Above Cells* and *Cryztallization* created by the above-mentioned new media artist Ayşegül Süter based on the microscopic performances of biological organisms and their biological data are discussed within the scope of source and target content relation. In the analysis phase, the traces of transdisciplinary concepts that create science-translation-art “edge relations” are traced in the aforementioned contents. In the second phase of the field work, an interview is held with the relevant artist about her translation-based production tactics and activism against data inequality.

As a result, the bio-art movement is taking shape as a translation-oriented new media practice that is developing along the axis of science, art, and technology. The practice of bio-art, which has developed in the struggle against data inequality as a social movement, is considered with an ethical and deontological understanding within the framework of transdisciplinary concepts and approaches related to contemporary translation practices and new media arts.

1. Giriş

Günümüzde, bilim, sanat ve teknoloji kesişiminde üretilen yeni çeviri pratiklerine ve biçimlenen yeni çevirmen kimliklerine tanık olunmaktadır. Çevirinin sanat ve teknolojiyle sentezlenmesi, yeni bakış açılarını beraberinde getirmekte ve bunun sonucunda çeviri pratiğine yönelik yeni söylemler ve yeni etkileşimsel alanlar şekillenmektedir. Çeviri alanına ilişkin bu yöndeki eleştirel ve sorgulayıcı bakış açıları aslına bakılırsa spekülatif yaklaşımların önemini vurgulamaktadır. Teknolojik, bilimsel ve sanatsal açılımlar sonucunda çevirinin transdisipliner bir araştırma pratiği olduğu gerçeği anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda, kendisini sürdüren tek şeyin doğanın oluş mekanizması olduğunu ve evrenin var olduğu andan itibaren devam edecek olan tek şey olduğunu dile getiren Aydemir'e göre, "iki farklı ekosistemin bir araya geldiği yerlerde besin ağı üzerinden çok yüksek enerjili alışverişler yapılmakta ve buna kenar etkisi" (2019, s. 2) denilmektedir. Bilim ve sanat ilişkiselliğini öne çıkaran yazar, sürdürülebilir bilginin bu yönde gelişen bağlantısal düşünme sistemiyle meydana geldiğini sözlerine eklemektedir. Tıpkı doğanın işleyişinde olduğu gibi yaratılan yüksek enerjili kenar ilişkileri transdisipliner üretim alanlarının önünü açmaktadır. Bu noktada, toplumsal gerçeklikler çerçevesinde bilim, çeviri ve sanat arasında kenar ilişkileri kurmak ve bunları görünür kılmak oldukça önemlidir.

Transdisipliner düşünce biçimi, farkı disiplinlerin katılımcı ve paylaşımcı çalışma koşulları içerisinde etkileşime girerek günümüz sorunlarına yönelik bütüncül çözüm önerileri sunması olarak ele alınabilmektedir. Bu noktada, ağ toplumunda ortaya çıkan eşitlik, adalet, ekonomi ve sosyal meseleler gibi küresel sorunlara çözüm olarak disiplinlerin ötesine geçilmesi ya da başka bir deyişle disiplinler aşılarak başka düşünce biçimlerine başvurulması amaçlanmaktadır. Nicolescu'ya göre, transdisipliner bakış açısında, bilim ve sanatın birlikteliği, bilginin farklı alanları arasında keşfedici köprüler kurmaktadır (2002, s. 89). Transdisipliner yaklaşımı disiplinlerin ötesinde bir bilim ve diyalog kurma sanatı olarak ele alan Nicolescu için, transdisipliner düşünceyle birlikte bilimsel kültür ve sanatsal kültür etkileşime girmekte ve disiplinlerin ötesinde bilimsel yeni düşünme alanları yaratılmaktadır (1997, s. 4). Transdisipliner üretim biçimi, sürdürülebilirlik, eşitlik, adalet, sosyal sorumluluk, etik ve yaratıcılık gibi değerlere dayanmaktadır (Blevis, ve ark., 2015, s. 835). Bu çerçevede, transdisipliner yaklaşımda, birden fazla disiplin arasında ilişki kuran, işbirliği ile dayanışma sağlayan, disiplinlerin ötesinde yeni araştırma yöntemleri ve alanları yaratan, akademi, özel sektör ve kamu arasında ilişki oluşturan ve son olarak da günümüz sorunlarına yönelik bütüncül çözümler üreten düşünsel pratikler öne çıkmaktadır (Çetin, 2019, s. 48).

Çeviriyi toplumsal hareketlere açmak demek, çeviri pratiğine yönelik yeni kavramlar sunmayı ve çeviri odaklı anlam evreninin sınırlarının genişlemesini sağlamaktadır. Çeviri alanının taradığı zaman ve mekân oldukça geniştir. Bu nedenle, günümüzde, çeviriyi anlamaya çalışırken başka zamanlara, başka mekânlara sıçramalar yapmak zorunlu hale gelmektedir. Toplumsal hareketler, aslına bakılırsa çeviri alanının bilimsel ve teknolojik olduğu kadar sanat ile olan ilişkiselliğine de dikkat çekmektedir (Demirel ve Görgüler, 2020, s. 31). Bu kapsamda, çeviri ile ve sözü edilen başka alanlardaki paralel gelişmelere ve ortak süreçlere odaklanmak transdisipliner hat üzerinde düşünmeyi ve sorgulamayı zorunlu kılmaktadır. Dönüşen teknolojiyle birlikte, çeviri alanında yeni bir kavramsal ve deneysel ufka doğru yol alınmaktadır. Bu gelişmeler odağında, çeviri kuramlarını, yaklaşımlarını ve çevirmen kimliğini dışa kapalı, diğer olgulardan, varlıklardan farklı bir bütün olarak kavramak yerine, çeviri ve ilişkili tüm gerçekliklerin değişkenliğini ve her birinin toplumsal hareketlerin ürünü olduğunu anlamaya çalışmak oldukça önemlidir.

Dijital teknolojilere bakıldığında, çevrimiçi iletişim ortamlarının hız kesmeyen gelişimiyle birlikte verilere ve algoritmalara dayalı eşitsizliklerin artarak, bireysel ve toplumsal ilişki ağlarını olumsuz yönde etkiledikleri görülmektedir. Dijital teknolojiler bir yandan ifade özgürlüğü ile bilgiye erişim hakkı gibi temel değerleri desteklerken, diğer yandan yankı odalarının artması, trol ve bot hesapların dolaşıma girmesi (Binark, 2017, s. 21), nefret söyleminin üretilmesi, kişisel verilerin izinsiz kullanılması, veri madenciliği, dijital gözetim, doğruluğu kanıtlanamayan içeriğin yayılımı gibi etik sorunsalları gündeme getirmektedir. Veri, hem toplumsal, siyasi ve kültürel bir tahakküm ve denetleme aracı olarak kullanılmakta, hem de sözü edilen eşitsizliklere yönelik mücadelede direnme, başkaldırma ve meydan okuma biçimi olarak öne çıkmaktadır. Bu perspektiften hareketle düşünüldüğünde, çeviri pratiğinin, dilsel, kültürel, siyasi ve toplumsal düzlemde gerçekleşen bir eylem olması nedeniyle, çok boyutlu ve katmanlı bir şekilde okunması kaçınılmazdır. Çeviri sosyolojisi çerçevesinde, "çeviri pratiğine katılan birey ve kurumlardan oluşan tüm eyleyicilerin çeviri çözümlemelerine dahil edilmesinin gerekliliği" bir kez daha ortaya çıkmaktadır (Heilbron ve Sapiro, 2008, s. 43).

Bu çalışmanın amacı, söz konusu olan veri eşitsizliklerine yönelik yeni medya sanatçısı Ayşegül Süter'in ürettiği biyo-sanat hareketinde benimsediği çeviri odaklı karşı koyma ve mücadele etme pratiklerine ilişkin kaynak-erek içerik odağında çözümleme gerçekleştirmektir. Organizmaların ve insan dokularının sanatsal biçimlerde yorumlanmasına odaklanan biyo-sanat hareketinde, organik üretim süreçlerinin, yapay zekâyla artırılmış veri heykellerine dönüşmesi (Zhao ve Vande Moere, 2008, s. 343) ya

da başka bir deyişle çevrilmesi söz konusudur. Araştırma kapsamında, biyo-sanata ilişkin deneysel müdahalelerin üretilmesi ve deneyimlenmesi bir çeviri süreci ve pratiği olarak ele alınmaktadır. Çünkü, “yeni medya aktaran, ileten, çeviri yapan ve nakleden bir aracı” olarak anlam kazanmaktadır (Yetişkin, 2016, s. 2). Bu çerçevede, günümüz çeviri pratiklerine yönelik kavramsallaştırmalar araştırmanın birincil dayanaklarını oluşturmaktadır. Bilim ve teknoloji etrafında üretilen yeni medya sanatlarına ilişkin transdisipliner yaklaşımlar ise çalışmanın diğer önemli vurgu noktalarıdır. Bu noktadan hareketle, ilk aşamada veri eşitsizlikleriyle mücadelede sanatçının ürettiği artırılmış veri ve çeviri heykellerine yönelik çeviri pratiği odağında içerik çözümlemesi yürütülmektedir. İkinci aşamada ise, sanatçıyla veri eşitsizliği karşıtı uyguladığı çeviri temelli yaratıcı üretim taktiklerine ve performans sergileme biçimlerine yönelik söyleşi yapılmaktadır.

İlgili biyo-sanat üretimlerini, çeviri pratiğiyle birlikte sorgulamak, hem çeviri hem veri gerçekliğine yönelik farklı algılama ve duyumsama biçimlerini beraberinde getirebilir mi? İlgili yeni medya sanatçısının yürüttüğü çeviri odaklı biyo-sanat hareketi, algoritmalara dayalı eşitsizliklerden doğan tahakkümü, hiyerarşileri, baskıları, kısıtları ortada kaldırıp, özgürlükçü, barışçıl ve sürdürülebilir bir tekno-kültürel ve sanatsal politika geliştirebilir mi? Başka bir deyişle, bilimle sanatın, organik olanla yapay olanın çatışmadığı biyo-sanat açılımı, veri eşitsizliğine ve yarattığı sonuçlara yönelik çeviri temelli direnç noktaları oluşturabilir mi? Son olarak, kolektif üretimin, dayanışmanın ve adhokratik oluşumların parçası olan ilgili biyo-sanat üretim pratikleri, veriler ve algoritmalar etrafında inşa edilecek olan demokratik değerlerin, hareketlerin tetikleyicisi ve sürdürücüsü olabilir mi?

Bu makalede, veri eşitsizliğiyle mücadele yönünde, çevrimiçi ağlarda, bilimsel ve teknolojik inovasyon ile gelişen ve çeviri temelli bir üretim pratiği olan biyo-sanat hareketi, günümüz çeviri pratiklerine ve yeni medya sanatlarına ilişkin transdisipliner yaklaşımlar çerçevesinde etik ve deontolojik bir kavrayışla ele alınmaktadır.

2. Kavramsal ve Yöntemsel Çerçeve: Toplumsal Hareketler Ekseninde Bilim, Çeviri ve Sanat Arasında Kenar İlişkileri Kurmak

2.1. Transdisipliner Üretim Hareketi Olarak Çeviri

Ağ toplumuna geçişle birlikte zaman ve mekân algısı dönüşmektedir. Bu çerçevede, çevirinin matematiği de değişmektedir. Çeviri alanında başka etkileşim ya da başka kenar ilişkilerinin denenebildiği örgütlenme modellerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu da

ancak var olan kavramlara farklı anlamlar yükleyerek olabilmektedir. Günümüz çeviri pratiklerine deneysel açıdan bakmak ya da çeviriyi toplumsal gerçekliklerden koparmadan bakmak bambaşka olasılıkların tanınmasına fırsat vermektedir. Böylelikle çeviride disiplinlerarası olduğu kadar transdisipliner düşünmeye alan açılmaktadır. Çeviri alanındaki dijital açılımı gündeme taşıyan Deborah Folaron'ın belirttiği gibi, "günümüzde, birçok disiplin, dijital ortamın ve internet teknolojilerinin yarattığı dönüşümleri kavrayabilmek için birbirleriyle bilgi paylaşımında bulunmaktadır" (2012, s. 6). Bu nedenle, "ağ toplumunu çözümlen tüm yaklaşımlar -internet sosyolojisi ve sosyal medya çalışmaları- gibi, ağlarda örgütlenen çeviri hareketleri ile bu ağları deneyimleyen çevirmen kimliklerini gözlemleyebilmek için yöntemsel çerçeveler sunmakta ve bu şekilde disiplinlerarası geçişlilik düzleminde kurulacak olan etkileşimsel ilişkiler sayesinde çeviri alanı dijital çağa ayak uydurabilecektir" (Folaron, 2012, s. 6).

Bu çerçevede, çeviri pratiğine yönelik denenecek birçok kavramın ve uygulamanın olduğunu hatırlamak yerindedir. Böylece, çeviri alanında tahakküm altına alan yaklaşımların yerine gelecek çeviri pratiklerini anlamak için özgürleştirici düşünme biçimleri ve kavramlar tanımlanmaktadır. Çeviri alanında algoritmalarla birlikte durağan ve statik metin anlayışı dönüşmektedir. Hareketleri ve dinamik performansları barındıran katılımcı ve paylaşımcı çeviri 2.0 içerikler ön plana çıkmaktadır (O'Hagan, 2016, s. 941). Ağlar etrafında yaratılan oluşumlarda, gönüllülük ilkesinden hareketle internet kullanıcıları, ortak akıl yürütme gücüyle multimedya içeriklerini bir dilden başka bir dile çevirmekte ve bu çeviri ürünleri dolaşıma sokmaktadırlar (O'Hagan, 2009, s.14). Dijital çeviri mimarisinde, fan, gönüllü ve aktivist olarak nitelendirilen çevirmen kimlikleri şekillenmektedir. Çevirmen, medyalararası iletişimi kuran aracı kimliğiyle bilginin üretiminde ve dolaşımında aktif bir konuma yükselerek, toplumsal iletişim ağlarında sorumluluk üstlenen angaje birey konumunda bulunmaktadır (Gambier, 2012 s. 5). Sözü edilen çevirmenler, toplumsal alana katılımlarıyla, bireysel düzlemde sivilleşme sürecine katkı sağlamaktadırlar. Böylelikle, bilginin erişilebilir ve ulaşılabilir kılınması ve bireylerarası fırsat eşitliğinin sağlanması için zemin hazırlamaktadır (Pérez- González ve Saraeva, 2012, s. 152). Katılımcı demokratikleşme hareketleri çerçevesinde öne çıkan adhokratik çeviri topluluklarında, kullanıcılar ortak ilgi alanları doğrultusunda, farklı becerilerini ve bilgilerini bir araya getirmektedirler (Demirel ve Görgüler, 2015, s. 147; Demirel ve Görgüler 2019a, s. 280; Demirel ve Görgüler 2019b, s. 92; Pérez-González, 2010, s. 269). Görüldüğü üzere, çeviri pratiği aracılığıyla kullanıcıların bilimsel ve sanatsal üretim alanlarına katılımı, demokratikleşme yönünde gerçekleşen toplumsal hareketleri desteklemekte ve bireyin sivilleşmesi yönündeki açılımlara olanak tanımaktadır.

2.2. Yeni Medya Pratiği Olarak Biyo-Sanat

Bir yeni medya sanatı türü olan biyo-sanat hareketini tanımlamadan önce yeni medya sanatını oluşturan niteliklerin neler olduğuna odaklanmak yerinde olacaktır. Aslına bakılırsa, dijital sanat, interaktif sanat, mültimedya sanatı olarak da adlandırılan yeni medya sanatı, bilim, sanat ve teknolojinin birlikte çalıştığı işlerin performansı olarak kavramsallaştırılmaktadır. Burada, yeni medya sanatı çağdaş sanatla yeni bağlar kuran ve herkesin erişimine olanak sağlayan, açık paylaşımı ve dolaşımı destekleyen üretimlerden oluşmaktadır. Yeni medya sanatı, deneysel olduğu kadar, süreç odaklı içeriklerin öne çıktığı bir alan olarak anlam kazanmaktadır. İnovasyon kavramı ile ilişkilendirilen yeni medya sanatına ilişkin üretimler, teknoloji merkezli tasarımlara yoğunlaşmaktadır (Yetişkin, 2012, s. 3)

Yetişkin'e göre yeni medya sanatı, "her an çoğalan ve değişen bir estetiğe kendimizi açarak başkılığı deneyimlemek üzere yapılan sezgisel ve düşünsel bir çağrıdır" (2012, s. 4). İnovatif, transdisipliner, eleştirel, kolektif, zaman-mekân olasılıklarını çeşitlendiren ve dünyayı başka bir şekilde deneyimlemeyi öneren yeni medya sanatları, başka bir dünyanın mümkün olması için düzen ve düzenekler yaratmayı amaçlarken, hâkim olanın akışına kapılmamak için yaratıcı hamleler yapmayı hedeflemektedir. Zihinlerarası stratejiler geliştiren yeni medya sanatı, "siyasi anlamda aktivist hareketler inşa etmektedir" (Yetişkin, 2012, s. 3). Transdisipliner bakış açılarına açılan yeni medya sanatı, "bilimsel sorgulamaları, teknolojik gelişmeleri eleştirel bir yolla sanatsal üretim alanlarına eklemekte ve bununla birlikte bireye başka olasılıkların imkânını sorgulatmaktadır" (Yetişkin, 2018, s. 3). Transdisipliner niteliğiyle birlikte, "yeni medya sanatı farklı potansiyelleri aktive ederek, içerisinde bulunduğumuz zaman ve mekânın olasılıklarını çeşitlendirmekte ve bunları duyumsanır hale getiren paylaşıma, kolektif zihniyete dayanan işleri öne çıkarmaktadır" (Yetişkin, 2018, s. 3). Yetişkin'in deyimiyle, "bilim, sanat ve teknoloji arasındaki bağları eleştirel bir yaklaşımla ele alan yeni medya sanatı günümüz sorunlarıyla doğrudan bağ kurmakta ve dijital ortamın ötesine geçerek farklı disiplinlere dokunarak çeşitlenmekte ve gelişmektedir" (Yetişkin, 2016, s. 1). Günümüzde yeni medya sanatları, "biyoloji, genetik, bilişim, robotik, jeoloji, kimya, mimarlık, sosyoloji ve siyaset gibi alanlarla" kenar etkisi kurmaktadır (Yetişkin, 2016, s. 1).

İnovatif ve transdisipliner düşüncenin önünü açan yeni medya sanatlarında, sanatçılar sınırlarının ötesinde henüz bilinmeyen ve inovatif olanı yaratan insanlar olarak biçimlenmektedir. Teknolojik araçlara başvurarak farklı alanları harmanlayan ve sinerji

oluşturan pratikleri deneyimleyen sanatçılar, teknolojinin başka amaçlar için de kullanılabileceğini gündeme taşımaktadırlar. Sanatçılar ve bilim adamları arasındaki etkileşim alanına yakından bakıldığında her ikisi de semboller, gerçeklik temsilleri üzerinde yoğunlaşmakta ve hatta zaman zaman kullandıkları dil de etkileşime girmektedir. Soyutlama ve estetik düşünce eğilimi, hem sanatçı da hem de bilim adamında esastır (Sorensen'den akt. Yetişkin, 2016, s. 3).

Biyo-sanat hareketine yakından bakıldığında, yeni medya ortamlarında biyolojik süreçlerden ilham alınarak yaratılan sanat üretimi olarak tanımlanmaktadır. Biyo-sanat üretimi, "herhangi bir medya aracı ve coğrafyaya bağımlı kalmadan, amatör ve profesyonel stüdyo ile bilimsel laboratuvarlarda gelişmekte ve yaşam ve ölüm ile ilgili süreçleri sorgulamaktadır" (Yetişkin, 2018, s. 4). Bu çerçevede, "yaşam ile ölümün tekno-bilimsel ve sanatsal üretim süreçlerine yansımaları söz konusudur" (Kac, 2005, s. 1). Bu noktada, sözü edilen veri kümeleri ya da başka bir deyişle veri heykelleri, verinin fiziki anlamda görselleştirilmesiyle ilişkilendirilmektedir. Bir anlamda, veri, sanatsal bir bedene bürünüp paylaşımına açılmakta ve toplumsal iletişim sürecinde alternatif bir ortam yaratmaktadır. Bilginin serbest dolaşımıyla birlikte demokratikleşme sürecinin desteklenmesi de veri heykelleri çerçevesinde öne çıkan değerler olarak ele alınmaktadır (Zhao ve Vande Moere, 2008, s. 343). Biyo-sanat hareketi kapsamında ortaya çıkan işler ve fikirler kimi zaman ironik, kimi zaman tamamen bilimsel, kimi zaman bilim-kurgu betimlemesi gibi olası gelecek senaryolarını kapsamaktadır. Teknolojik araçlara ve mikroskobik ileri görüntüleme tekniklerine başvurulmuş, canlı ve transjenik organizmalardan, genetiği bozulmuş bitkilerden ve biyoluminesans canlılardan hareketle sanatsal içerikler yaratılmaktadır.

2.3. Bilim, Sanat ve Teknoloji Etrafında Yükselen Toplumsal Hareketler

Dijital ağlar etrafından kurulan yeni toplumsal hareketlere yönelik örgütlenme modelleri ve bireyin eyleme geçme biçimleri, teknolojik, bilimsel ve sanatsal açımlar etrafında yeniden inşa edilmektedir. Yeni toplumsal hareketlerin, sanat ve aktivizmi yakınlaştıran yaratıcı eylem repertuarı, sanatsal imgelerden, kültürel öğelerden ve yaratıcı üretim taktiklerinden yararlanan yaratıcı aktivist bireyler, "eylemci sanatsallığa" teknolojiyle birlikte yeni bir boyut kazandırmaktadırlar (Boyd ve Mitchell 2015, ss. 1-2). Ortak bir konu etrafında ayrılıkları olan ve çoklukları temsil eden rizomatik sıfatıyla tanımlanan toplumsal hareketlerde, ağlar kuran bireyler, yaratıcılığa, mizaha, internet

üzerinden örgütlenen zekâya, teknolojik entelektüelliğe ve derin bir katılımçılık etiği anlayışına sahiptirler. Bu çerçevede, tek bir çözüme odaklanan katı bir eylem planı buyurmak yerine kullanıcının karşılaştığı her duruma yönelik uygulayabileceği esnek ve birbiriyle bağlantılı toplumsal hareketlerden oluşan eleştirel yaklaşıma dayalı modüler bir matris sunmaktadır (Boyd ve Mitchell, 2015, s. 4).

Teknolojik ağlarla birbirine bağlanan ve eylemci sanatsallığa dayanan toplumsal hareketler, bireyin katılımçı ve paylaşımcı üretim pratiklerini desteklemektedir. Teknoloji, sanat ve bilim kesişiminde örgütlenen açık bilim oluşumlarında, yatay ve akışkan örgütlenme şekli ortaya çıkarken, koreografik ve yumuşak liderlik algısı geliştirilmektedir (Gerbaudo, 2014, s. 257). Bununla birlikte, “öz-yönetimi ve öz-düşünümsel kavrayışı temel alan katılımçı demokrasi anlayışı, diyalog kültürü ve bireyin sivilleşmesi gibi değerler” önem kazanmaktadır (Castells, 2013, s. 246). Bilim ve sanat birlikteliğini savunan toplumsal hareketler, “insan ile yapay zekâ temelli iletişim ortamları arasındaki etkileşimin” önemini de vurgulamaktadır (Haraway, 2016, s. 58).

Görüldüğü üzere, bilim, çeviri ve sanat arasında kurulan transdisipliner kenar ilişkileri, demokratikleşme yönünde örgütlenen toplumsal hareketler etrafında anlam kazanmaktadır.

3. Transdisipliner Bir Üretim Sahası: Biyo-Sanat Hareketinde Çeviri

Temelli Mikroskop Performansları¹

Yeni medya sanatçısı Ayşegül Süter² deneysel pratiklerinde deniz canlıları, botanik hücreleri, gözyaşı, bakteriler, hastalıklı ve sağlıklı insan hücreleri vb. organizmaların mikroskop altında deneyimlediği görüntülerini ve hareketlerini, farklı ölçeklendirme yöntemleriyle üç boyutlu fotoğraflara, veri tablolarına ve tuvallerine, ses, ışık yerleştirmelerine ve artırılmış veri heykellerine dönüştürmektedir (Şekil 1, 2, 3). Bu kapsamda, reçine, epoksi, akrilik kullanılan malzemeler arasında bulunurken, çağdaş cam üfleme yöntemi sözü edilen sanatsal yorumlama sürecinde, ilgili medya sanatçısının başvurduğu üretim teknikleri arasında yer almaktadır. İlgili medya sanatçısı deneyimlediği transdisipliner üretim sürecini şu şekilde ifade etmektedir (Süter, n.d., para. 3):

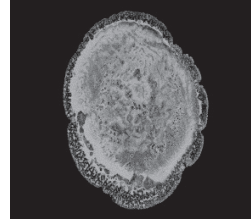
1 Aşağıda yer verilen görsellere ilişkin video içeriklerine www.aysegulsuter.net adresinden ulaşılabilir.

2 Yeni medya sanatçısı Ayşegül Süter'e ilişkin detaylı bilgi için bkz. www.aysegulsuter.net

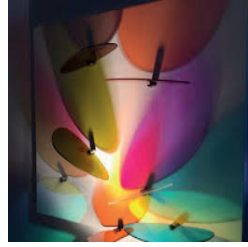
Geleneksel sanat üretme taktiklerini bilimsel ve teknolojik kavramlarla harmanlıyorum. Biyolojik dünyadan ilham alarak, evrenin hayal edilemez güzelliğine ve biyolojik çeşitliliğine yönelik farkındalık yaratmayı amaçlıyorum. Sanatsal üretimlerim biyo-sanata ilişkin kavramları ve teknikleri kapsıyor. Sanatıma, yapay ışığı, güneş ışığını, kinetik hareketleri, animasyon uygulamalarını, kristalleri ve bilimsel her aracı dahil etmeye çalışıyorum³



Şekil 1. Cam yerleştirmesi (Deniz canlıları)



Şekil 2. Üç boyutlu mikroskobik gözyaşı fotoğrafı



Şekil 3. Cam ve ışık yerleştirmesi (Deniz canlıları)

3.1. Kaynak ve Erek İçerik Odağında Çözümleme

Bu bölümde, ilgili medya sanatçısının biyo-sanat hareketi kapsamında ürettiği üç farklı mikroskop performansına yönelik kaynak ve erek içerik odağında çözümleme gerçekleştirilmektedir. İlk aşamada, "Microspheres"⁴ başlıklı biyolojik veri heykellerini içeren performans ele alınmaktadır. İkinci aşamada, "Flight Above Cells"⁵ olarak adlandırılan dijital veri yerleştirmesi üzerinde durulmaktadır. Üçüncü aşamada ise, "Crystallization"⁶ olarak tanımlanan ve duvar yerleştirmesi olarak sunulan veri heykellerine odaklanılmaktadır.

3 Medya sanatçısının ifadesi yazarlar tarafından Türkçeye çevrilmiştir. İngilizce kaleme alınan metin için bkz. www.aysegulsuter.net

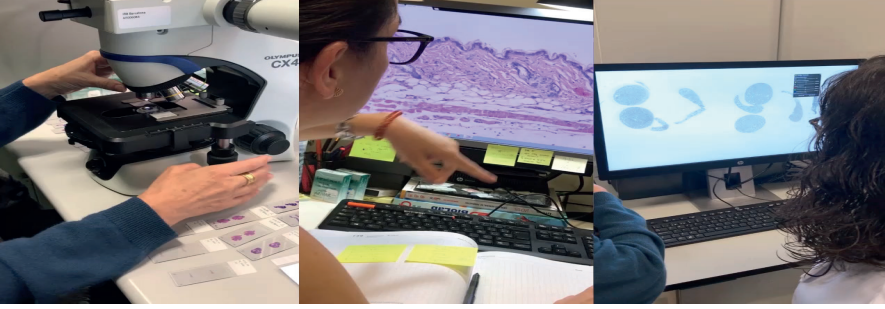
4 İlgili çalışmaya ilişkin video içerikleri için bkz. <http://aysegulsuter.net/portfolio/microspheres/>

5 İlgili çalışmaya ilişkin video içerikleri için bkz. <http://aysegulsuter.net/portfolio/flight-above-cells/>

6 İlgili çalışmaya ilişkin video içerikleri bkz. için <https://detroit.sciencegallery.com/depth-exhibits/crystallization>

Microspheres

Sanatçı, Haziran ve Temmuz 2018 tarihleri arasında *Türk Kültür Vakfı* ve *Türkiye Cumhuriyeti Barcelona Başkonsolosluğu* tarafından desteklenen ve *IRB- Histopathology Laboratory of IRB Barcelona- Institute of Research in Biomedicine* tarafından düzenlenen programa konuk sanatçı olarak katılmıştır. Süter, bu program çerçevesinde histopatolojik onkoloji laboratuvarında araştırma yapan bilim adamlarıyla çalışma fırsatı elde etmiştir. Burada ileri görüntüleme teknikleri ya da başka bir deyişle yapay zekâ eşliğinde, beyin, karaciğer ve akciğer gibi organların hücre dokuları onkologlar tarafından incelenmektedir. Böylelikle, sağlıklı ve tümörlü hücrelerden aldıkları örnekleri mikroskop altında inceleyen bilim adamları elde ettikleri verileri algoritmalar aracılığıyla görsel içeriklere dönüştürmektedirler (Şekil 4).



Şekil 4. Kaynak Hücre Dokularının Görsel Verilere Çevrilmesi

Medya sanatçı Süter, bu süreçte ilgili laboratuvarında çalışan bilim adamlarını gözlemlemiş olup, ortaya çıkan görsel verilerden hareketle çağdaş vitray tekniklerini kullanarak bir vitray yerleştirme çalışması üretmiştir (Şekil 5). Bu çerçevede hazırladığı *Microspheres* adlı vitray yerleştirme çalışması, Şubat-Mart 2019 tarihleri arasında Barcelona'da yer alan ve Art Nouveau sanat akımını temsil eden *Recinte Modernista de Sant Pau* hastanesinde sergilenmiştir. Hastaneye ait ve sadece gün ışığının temas ettiği ameliyathanenin 4.5 metre yüksekliğindeki camlarında, sanatçının, ilgili vitray yerleştirme çalışmasına yer verilmiştir (Şekil 5).



Ŗekil 5. Recinte Modernista de Sant Pau Hastanesi

İlgili vitray yerleştirmesinde, sanatçı gözlemlendiği mikroskop altındaki hücre dokularını akrilik boyayla renklendirerek, siyah renkle belirtilen kanserli hücrelerin, her bir taraftan açık renklerle gösterilen sağlıklı hücreleri ele geçirme ve fethetme sürecine ışık tutmaktadır. Bu çerçevede, ilgili kaynak hücre dokuları, yapay zekâ algoritmalarıyla biyolojik veri heykellerine çevrilmiştir (Ŗekil 6-7).



Ŗekil 6. Ereğ İçerik (1)



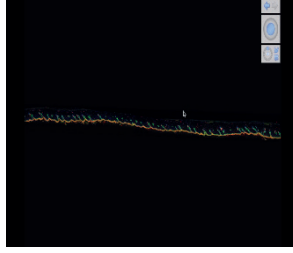
Ŗekil 7. Ereğ İçerik (2)

Sanatçı ürettiği biyolojik veri heykellerine yönelik Ŗu ifadeyi dile getirmektedir (Süter, n.d., para. 2):

Buradaki süreci deneyimlerken bilimsel veriyi nasıl sanat biçimine dönüştürürüm sorusunu kendime sordum. Gerçekleřtireceđim çalışmanın amacı, insan bedeninin görünmeyen biçimlerini görünür kılmaktı. Bu şekilde izleyici, insan hücrelerini farklı ölçeklendirme Ŗekliyle deneyimleme fırsatı yakalayacaktı

Flight Above Cells

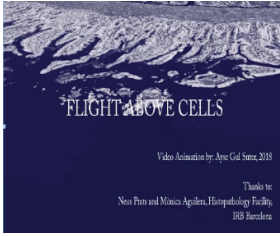
Sanatçı ürettiği vitray temelli veri heykeli çalışmasının ardından, *Flight Above Cells* adlı dijital bir yerleştirme çalışması ortaya koymuştur. Bu çerçevede, Süter, hücre dokularını farklı ölçeklendirme modelleriyle deneyimlemiştir (Ŗekil 8).



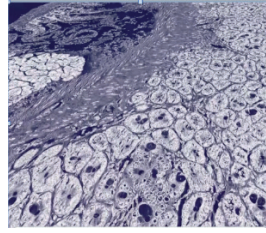
Şekil 8. Kaynak Hücre Dokusu (2)

Süter, görsel veriye dönüştürdüğü hücre dokularını *Adobe After Effects* adlı bir video efekt yazılım programıyla, yeryüzüne yönelik dron uçuşu etkisi yaratan bir dijital yerleştirmeye çevirmiştir. İlgili çalışma yukarıda sözü edilen hastane ortamında sergilenmiştir (Şekil 9-10).

Erek İçerik (2): Dijital yerleştirme



Şekil 9. Erek İçerik (4)



Şekil 10. Erek İçerik (5)

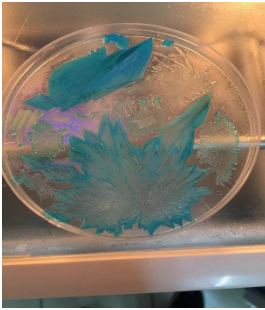
Crystallization

Sanatçının ürettiği son mikroskopik performans çalışması, "Crystallization" olarak adlandırılmaktadır. Sanatçı, ilgili onkologlar tarafından hastalıkların tespit edilme sürecinde kullanılan kristalizasyon tekniğini deneyimlemiştir. Bu çerçevede, Süter, sodyum asetat ve kalsiyum klorürü, saf su ile kaynama noktasına gelene kadar ısıtıp, karışımın homojen hale gelmesini sağlamıştır. Daha sonrasında elde edilen içerikler petriklara dökülerek soğumaya bırakılmıştır (Şekil 11).

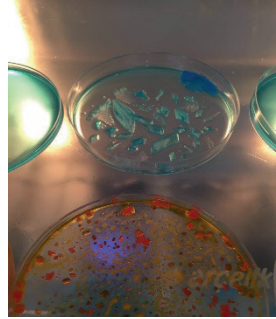


Şekil 11. Kaynak içeriğin (sodyum asetat karışımı) kristallere dönüşme süreci

Kristalleşen içerikler, Haziran ve Ağustos 2019 tarihleri arasında Amerika'da bulunan *Science Gallery Detroit*'de düzenlenen *Depth* adlı sergide duvar yerleştirilmesi olarak yer almıştır (Şekil 12-13).



Şekil 12. Erek İçerik (6)



Şekil 13. Erek İçerik (7)

İlgili medya sanatçısının deneyimlediği transdisipliner üretim sahasına yakından bakıldığında, biyolojik üretim sürecini temsil eden hücre dokularına ilişkin mikroskobik görüntülerin, yapay zekâ algoritmalarıyla veri ve çeviri heykellerine dönüştüğü görülmektedir.

3.2. Bilim, Sanat ve Teknoloji İlişkiselliğine Odaklanan Söyleşi ve Kavramsal Çözümleme

Artırılmış biyolojik veri ve çeviri heykellerine yönelik gerçekleştirilen kaynak ve erek içerik odağındaki çözümlemenin ardından, medya sanatçısına, bilim, sanat ve teknoloji ilişkiselliğine yönelik bir soru yöneltilmiştir. Bu kapsamda elde edilen yanıtlarda, yukarıda toplumsal hareketler kapsamında bilim, sanat ve teknoloji arasındaki transdisipliner

bağlantıyı vurgulayan kavramların izdüşümleri aranmaktadır. Elde edilen yanıtlar dört aşamada ele alınmaktadır. İlk aşamada, medya sanatçısı sözlerine şu şekilde başlamaktadır:

Beni her ne kadar yeni medya sanatçısı, animasyon sanatçısı veya biyo-sanatçı olarak kategorize etmeye çalışsalar da ben kendimi disiplinlerarası dolaşan bir sanatçı olarak görüyorum. (A. Süter, özel söyleşi, Mart 28, 2019)

Görüldüğü gibi, Süter bu noktada kendisini disiplinlerarası etkileşim ortamlarında üreten bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Buradan anlaşılacağı gibi, sanatçı çok alanlı kimliğine ve çalışma pratiklerine, *yeni medya sanatçısı*, *animasyon sanatçısı* ve *biyo-sanatçı* kavramlarını kullanarak vurgu yapmaktadır. Sanatçının ifadesi şu şekilde devam etmektedir:

Deniz canlılarını ve organizmaları inceledikten sonra bunların hareketlerini, renklerini, formlarını kendi dilimde anlatmak istedim. Bunlardan ilham alarak ürettiğim cam ve ışık heykelleri ürettim. Görünmeyi görünür kılmaktı buradaki amacım. Yine mikroskopu kullanarak buzun erimesinin hareketini görüntülemek istedim. Bir maddenin form değiştirmesi bazen çok yavaş olabiliyor ve süreç içinde bunu fark edemiyoruz. Aynı sosyal yapılar gibi yavaş ve gözükmeyen değişimler gibi. Ama o sırada sıcaklık değiştiren madde yavaş yavaş erir ve mikroskop sayesinde içindeki ufak hareketleri görebilme şansımız olur. (A. Süter, özel söyleşi, Mart 28, 2019)

Sanatçı, biyo-sanat hareketi çerçevesinde gözlemediği canlı organizmaların hareketlerini ve biçim değiştirmelerini, toplumsal hareketlerle ilişkilendirmektedir. Dijital teknolojilerle birlikte toplumsal hareketlerin *eylemci sanatsallığa* dayalı üretim taktikleri, Süter'in bu ifadesinde ön plana çıkmaktadır. Devamında, Süter, bilim, sanat ve teknoloji birlikteliğine odaklanmaktadır ve benimsediği üretim taktiklerinde ileri teknoloji kullanımının sanatsal yorumlamadaki işlevi üzerinde durmaktadır. Bu noktada, transdisipliner boyutta bilim, sanat ve teknoloji arasında kurulan *kenar ilişkilerine* dikkat çekmektedir.

Daha uzlaşmacı bakmak, farklı sesleri biraya getirmek ama her birinin kendi doğasına zarar vermeden. Bu şekilde zıtlıkları aşmak çok daha kolay olabilirdi. Keza, bilim ve sanata da böyle bakıyorum el ele kol kola gittiklerini düşünüyorum. Yaşamın olabilmesi için de bilim ve sanatı, yerel ve küreselin, aklın ve kalbin, bireysel ve kolektifin, organik ve yapay zekânın beraber olması kaçınılmaz, ancak bu şekilde sorunlara çözüm üretebiliriz. Sorunlara bir sanatçı gözüyle yaklaşım, cevapları datalarda arayıp insani

dokunuşlar yapmayı deniyorum. Amacım var olanı abartıp, olası bir gerçeklikle bağ kurarak hayali yaşam formları sunmak; ileri görüntüleme teknikleri ile üretilmiş videolar fotoğraflar moleküler biyolojiden ilham alarak yaşam formları üretmek. Doğanın rastlantısallık, bilinmezlik, doğurganlık ilkeleri benim merakımı körüklüyor. Yaşam döngüsü dünyanın her alanında, sadece zaman ayırıp bakıp, fırsatlara sezgisel yaklaşım ve de bunu kendi dilimize çevirmeyi unutmayalım. Her şey iç içe geçmiş durumda, eskiden kalıplaşmış sınırlar, sert çizgiler, tabular, hepsi kaybolmaya ve silikleşmeye çalışıyor. Disiplinlerarası ve ötesinde etkileşim alanlarında yaşıyoruz ve üretiyoruz. Bilim ve sanat her ne kadar kalp ve beyin gibi gözükse de ortak yönleri yadsınamaz, ikisinde de bilinemeyeni araştırma, tekrar tekrar deneme, yenilgi ve sorularla başlayan yeni bir araştırma süreci vardır. Bilim kanıtlanabilir doğruları ararken, sanat onun ötesine geçmeye çalışır (A. Süter, özel şöylesi, Mart 28, 2019).

Biyolojik süreçleri ve sanatsal üretim pratiklerini, ileri teknoloji kullanımıyla harmanlayan sanatçı, tıpkı doğada olduğu, sürdürülebilir üretim için hiçbir yapının dışlanmadığı ve ötekileştirilmediği ya da başka bir deyişle demokratik değerlerin desteklendiği toplumsal hareketleri gündeme taşımaktadır.

Özüne baktığımızda bu sefer de yaşayan organizmalar ile işbirliği yapıp bunu sanatıma taşıyorum. Sanatı ötekileştirmek, dışlamak yerine, ötekini pasifleştirmek yerine, bütüncül bakmayı sağlıyor, iyileştirici bir etkisi var (A. Süter, özel şöylesi, Mart 28, 2019).

Son olarak, organik olanla yapay zekânın ilişkiselliğinin altını çizen sanatçı, ancak bu şekilde çözüm odaklı transdisipliner üretim alanlarının inşa edileceğini sözlerine eklemektedir.

Yaşamın olabilmesi için de bilim ve sanatı, yerel ve küreselin, aklın ve kalbin, bireysel ve kolektifin, organik ve yapay zekânın beraber olması kaçınılmaz, ancak bu şekilde sorunlara çözüm üretebiliriz (A. Süter, özel şöylesi, Mart 28, 2019).

Sonuç Gözlemleri

Bu makalede, inovatif ve transdisipliner bir üretim süreci olarak çeviri ve çevirmen kimliği ele alınarak, çeviri alanının sürdürülebilirliğinin yüksek enerjili kenar ilişkileri kurarak deneyimlenebileceği örneklenmiştir. Yeni medya üretim pratiği olarak çeviri alanı ürünleriyle, artık yeni medya sanatçısı ve çevirmeni gündeme taşınmaktadır.

İlgili biyo-sanat üretimlerini, çeviri pratiğiyle birlikte sorgulamak, hem veri hem de çeviri gerçekliğine yönelik farklı algılama ve duyumsama biçimlerini beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte, ilgili yeni medya sanatçısının yürüttüğü çeviri odaklı biyo-sanat hareketi, algoritmalara dayalı eşitsizliklerden doğan tahakkümü, hiyerarşileri, baskıları, kısıtları ortadan kaldırıp, özgürlükçü, barışçıl ve sürdürülebilir bir tekno-kültürel ve sanatsal politika geliştirebilmektedir. Başka bir deyişle, bilimle sanatın, organik olanla yapay olanın çatışmadığı biyo-sanat açılımı, veri eşitsizliğine ve yarattığı sonuçlara yönelik çeviri temelli direnç noktaları oluşmaktadır.

Çeviriye, bilim, sanat ve teknoloji temelli transdisipliner pencereden baktığımızda, alandaki esneme ve genişleme ile farklı alanlarda da ne denli etkin ve var olduğunu görebiliyoruz. Bu da çeviri alanının yaşamımız içindeki sürekliliğini vurgulamaktadır. Bu düşüncemizi güçlendirmek üzere yola çıktığımız bu çalışmamızda deneyimlediğimiz sonuç gözlemlerini şöyle sıralayabiliriz:

- Kolektif üretimin, dayanışmanın ve adhokratik oluşumların parçası olan ilgili çeviri odaklı biyo-sanat üretim pratikleri, veriler ve algoritmalar etrafında inşa edilecek olan demokratik değerlerin ve hareketlerin tetikleyicisi ve sürdürücüsü olmaktadır.
- Ağ temelli sanatsal üretim alanlarında bilim, sanat ve çeviri arasındaki sınırların belirsizleşmesiyle, eskinin içinden yeniyi açığa çıkaran yeni üretim hareketleri başlamaktadır. Çeviri temelli sanatsal üretim pratiklerinin, bilim ve teknolojiyle buluşması sonucunda disiplinlerötesi ya da başka bir deyişle disiplinleri aşan transdisipliner alternatif tartışma ortamlarının yaratılması olanaklı kılınmaktadır.
- Kolektif üretimin, dayanışmanın ve adhokratik oluşumların parçası olarak çeviri ve veri ele alındığında, özgürleşme ve demokratikleşme pratiği yönünde biyo-sanat önemli bir rol oynamaktadır.

Görüldüğü üzere, yapay zekâ etrafında inşa edilen yeni bir sanat ve çeviri alanının analog olanla algoritmik olanın çatışmadan, sanatı ötekileştirmeden, pasifleştirmeden ve veri kaynaklı eşitsizliklerden, hak odaklı veri ve çeviri politikalarına doğru bir akışın gerçekleştirilebileceği olasıdır. Böylelikle bilimle sanatın organik olanla yapay zekânın beraberliğinde, biyo-sanata ilişkin çeviri odaklı üretim pratiklerinin veri eşitsizliklerine karşı bir duruşu olduğu ve transdisipliner çalışmaların önemi vurgulanmaktadır. Ve de, organizmalardan artırılmış veri ve çeviri heykelleri örneklerinde olduğu gibi

barışçıl, sürdürülebilir alanlar, katılımcı, paylaşımcı, özgürlükçü ve demokratik yeni çeviri odaklı transdisipliner ortamları olanaklı kılarak, yeni çeviri araştırmalarının ve pratiklerinin önünü açmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aydemir, G. (2019, Ekim 5). Sanat ve Kültür Yoluyla Bağlantılar Kurmak. *CT Haber*. 1-5. Erişim adresi: <https://www.cthaber.com/haber/3183235/kahverengi-devrim-ve-ekoloji-kapadokya-universitesinde-konusuldu>
- Binark, M. (2017). Algoritmaların Yarattığı Yankı Odalarında Siyasal Katılımın Olanak/Sızlı/Gi. *Varlık Dergisi*, (1317), 19-23. Erişim adresi: <https://yenimedya.wordpress.com/2017/07/10/algoritmaların-yarattigi-yanki-odalarinda-siyasal-katilimin-olanaksizligi/>
- Blevis, E., Ilpo K. Koskinen, L., Bødker S., Chen L. L., Youn L. K., Huaxin W., Wakkary R. (2015). Transdisciplinary Interaction Design in Design Education. *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, 833-838. <http://dx.doi.org/10.1145/2702613.2724726>.
- Boyd, A., ve Oswald, M. D. (2015). *Bela İyidir. Devrim Kılavuzu*. (B. Akkuş, Çev.). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Castells, M. (2013). *İsyan ve Umut Ağları. İnternet Çağında Toplumsal Hareketler*. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çetin, M. Z. (2019). *Tasarım Eğitiminde Transdisipliner Yaklaşım*. (Yüksek Lisans Tezi). TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Demirel Bogenç, E., Görgüler Z. (2015). Pratique réflexive sur la traduction collaborative en ligne en Turquie. 100% User-made translation. *Revue Parallèles*, (27), 137-148.
- Demirel Bogenç, E., Görgüler, Z. (2019a). Traduction dans les réseaux sociaux. Nouvelles pratiques traductives en Turquie. *Classiques Garnier Des mots aux actes*, (8), 271-288. <http://dx.doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09779-2.p.0271>
- Demirel Bogenç, E., Görgüler, Z. (2019b). Yeni Toplumsal Hareketlerin İşaret Fişeği: Evrim Ağacı Topluluğu ve Darwin'i Yeniden Çevirmek. *Frankofoni Dergisi*, (34), 79-93.
- Demirel Bogenç, E., Görgüler, Z. (2020). Ağlarda İnşa Edilen Sessel Demokrasi. İstanbul Boğazı'nın Seslerini Çevirmek, *Frankofoni Dergisi*, (37), 29-39. Erişim adresi: <http://www.frankofoni.com.tr/wp-content/uploads/2020/09/Emine-Bogenc-Demirel-Zeynep-Gorguler.pdf>

- Folaron, D. (2012). Digitalizing Translation. *Translation Spaces*, 5-31.
- Gambier, Y. (2012). *Traduction: Des métiers différents, un processus commun*, 1-19. Erişim adresi: <http://docplayer.fr/1838018-Traduction-des-metiers-differents-un-processus-commun.html>
- Gerbaudo, P. (2014). *Twitler ve Sokaklar. Sosyal Medya ve Günümüzün Eylemciliği*. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble Making Kin in the Chthulucene*. USA: Duke University Press
- Heilbron, J., Sapiro G. (2008). Outline for a sociology of translation. *Current issues and future prospects. Benjamins Translation Library*, (74), 93-107.
- Kac, E. (2005). Bio Art. *Dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, 1-3. Erişim adresi: <http://www.ekac.org/bioartfrench.html>
- Nicolescu, B. (2002). *Manifesto of transdisciplinarity*. Albany, New York: Suny Press.
- Nicolescu, B. (1997, November). The Transdisciplinary Evolution of the University Condition for Sustainable Development. *The International Congress "Universities Responsibilities to Society"*. Symposium conducted at International Association of Universities, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand. Retrieved from <https://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c8.php>
- O'Hagan, M. (2016). Massively Open Translation: Unpacking the Relationship Between Technology and Translation in the 21st Century. *International Journal of Communication*, (10), 929-946.
- O'Hagan, M. (2009). Evolution of user-generated translation: Fansubs, translation hacking and crowdsourcing. *The Journal of Internationalization and Localization*, (1), 94-121.
- Pérez-González, L., Susam-Saraeva Ş. (2012). Non-professionals translating and interpreting: Participatory and engaged perspectives. *The Translator*, 18(2), 149-165.
- Pérez-González, L. (2010). Ad-hocracies of translation activism in the blogosphere: A genealogical case study. *Text and Context: Essays on Translation and Interpreting in Honour of Ian Mason*, 259-8.
- Süter, A. (n.d.). *Art Made of Science – Microspheres*. Ayşe Gül Süter. Erişim adresi: <http://aysegulsuter.net/portfolio/microspheres/>
- Yetişkin, E. (2012). Sular Artık Tersine Akıyor: Yeni Medya Sanatı Nasıl Okunabilir?. *Art Unlimited Dergisi*, 1-4. Erişim adresi: https://www.academia.edu/2044021/Yeni_Medya_Sanat%C4%B1_Nas%C4%B1l_Okunabilir
- Yetişkin, E. (2016). Medya Sanatları. Bir Bilim, Sanat ve Teknoloji Arayüzü. *İTÜ Vakfı Dergisi: Bilim, Teknoloji ve Toplum*, (73), 1-7. Erişim adresi: <http://www.ebruyetiskin.com/medya-sanatları-bir-bilim-sanat-ve-teknoloji-arayuzu/>
- Yetişkin, E. (2018). Çağdaş Sanat Değil, Güncel Sanat Değil, Günümüz Sanatı. *BUART*, 1-11. Erişim adresi: <http://www.buart.art/2018/08/oncu-ve-sra-ds-sanatsal-uretimlere.html>
- Zhao, J. & Vande Moere, A. (2008). Embodiment in data sculpture: A model of the physical visualization of information. *International Conference on Digital Interactive Media in Entertainment and Arts*, 343-350. Retrieved from <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1413634.1413696>



The Lady of the House of Love (Angela Carter) Başlıklı Öykünün Çevirisinde Metinlerarası Aktarım Teknikleriyle Alımlama Bağlamının İncelenmesi

An Analysis of Context of Reception with Intertextual Transfer Techniques in the Translation of the Short Story Titled *The Lady of the House of Love* (Angela Carter)

Aleks MATOSOĞLU¹ , Arsun URAS YILMAZ² 



¹Res. Asist., Beykent University, Faculty of Science and Letters, Department of English Translation and Interpreting, Istanbul, Turkey
²Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of French Translation and Interpreting, Istanbul, Turkey

ORCID: A.M. 0000-0002-8696-1296;
A.U.Y. 0000-0001-8266-2822

Corresponding author:

Aleks MATOSOĞLU,
Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, İngilizce Mütercim Tercümanlık,
Cumhuriyet Mahallesi, Beykent,
Büyükkçekmece, İstanbul, Türkiye
E-mail: aleksmatosoglu@beykent.edu.tr

Submitted: 30.09.2020

Revision Requested: 19.11.2020

Last Revision Received: 03.12.2020

Accepted: 22.02.2021

Citation: Matosoğlu, A., & Uras Yılmaz, A. (2021). *The Lady of the House of Love* (Angela Carter) başlıklı öykünün çevirisinde metinlerarası aktarım teknikleriyle alımlama bağlamının incelenmesi. *Litera*, 31(1), 349-370. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-802552>

öz

Bu makalenin amacı, *The Lady of the House of Love* (Angela Carter) başlıklı öykünün çevirisinde metinlerarası "aktarım teknikleri" aracılığıyla erek metinde "alımlama bağlamını" incelemeye çalışmaktır. Öyküde "Uyuyan Güzel" masalına metinlerarası göndermeler yer almaktadır. Masal erek kültürde iyi bilindiği için bu öykü çevirisinin incelenmesi araştırma konusu olarak ele alınacaktır. Lawrence Venuti (2009) çevirilerde metinlerarasılığın *anıştırma*, *parodi* ve *alıntı* gibi "aktarım teknikleriyle" kurulduğunu ve metinlerarasılığın çevirisinde kaynak metinde yer alan bütün bağlamların erek metinde oluşturulamayacağını öne sürmüştür. Bu bağlamlar, *diliçi bağlam*, *metinlerarası* ve *söylemlerarası bağlamlar* ve son olarak metinlerarası, söylemlerarası ve göstergelerarası bağlamları içeren *alımlama bağlamıdır*. Venuti'nin önerdiği bu kavramlar, çalışmada bütüncüden elde edilen örnekler üzerinden yorumlanacaktır. Erek metinde alımlama bağlamının kısmen veya tamamen oluştuğu ve de yeni bir alımlama bağlamının gerçekleştiği görülmektedir. Bulgulardan hareketle varılan değerlendirmeler doğrultusunda, çevirmenin kaynak metni erek dizgede yerleşik olan alımlama biçimiyle alımladığı ve erek dizgede "kabul edilebilir" bir çeviri yaptığı sonucuna varılmıştır. Çevirmenin kaynak metni alımlama biçimi, Jauss'un alımlama kuramında ele aldığı "deneyim ufku" kavramı ile açıklanacaktır. "Deneyim ufku", okurun önceki okumalarından edindiği yazınsal birikimi kapsar. Okur, yazınsal bir metni yorumlarken erek dizgede okuduğu metnin etkisi altındadır.

Anhtar Kelimeler: Angela Carter, çeviride metinlerarasılık, metinlerarası "aktarım teknikleri", alımlama bağlamı, deneyim ufku

ABSTRACT

The purpose of this article is to examine the "context of reception" through intertextual "transfer techniques" in the translation of Angela Carter's short story *The Lady of the House of Love*. Lawrence Venuti (2009) argues that intertextuality in translations is created by "transfer techniques" such as allusion, parody and quotation and that all



contexts in the source text cannot be formed in the target text. These contexts are *the intralingual context*, *the intertextual* and *the interdiscursive contexts*, and finally *the context of reception*, which includes the intertextual, interdiscursive, and intersemiotic contexts. It is seen that the context of reception is partially or completely formed in the target text, and a new context of reception is realized. In line with the evaluations made from the findings, it is concluded that the translator received the source text with the form of reception in the target system and made an “acceptable translation.” The way the translator perceives the source text will be explained by the concept of “horizon of experience,” which Jaus presented in his theory of reception. The “horizon of experience” includes the literary knowledge acquired by the reader from his/ her previous readings.

Keywords: Angela Carter, intertextuality in translation, intertextual “transfer techniques”, context of reception, horizon of experience

EXTENDED ABSTRACT

Translating an intertextual text requires identifying references to previous texts in a source text situated within a source culture. The task of the translator is to identify these intertextual references and to create a target text by reproducing references to the previous texts in the source or target system. Venuti (2009) argues that intertextual relations can take the forms of *quotation*, *allusion*, and *parody*. He further argues that three foreign language contexts are lost. These are *intratextual context*, *intertextual* and *interdiscursive contexts* and *the context of reception*. Intratextual context is the linguistic structure of the source language; intertextual context is related to how a text relates to previous texts; interdiscursive context is how a text is related to existing themes and forms, and finally the context of reception contains intertextual, interdiscursive, and intersemiotic contexts. Most of the time, the denotative meanings of a word or phrase may not be enough to capture the lexical, syntactic, stylistic, and discursive features of the source language even if a close rendering is possible. In an effort to compensate for such losses, the translator may resort to writing footnotes, comments, and prefaces, yet he/ she can also create new intertextual relations with references to the texts in the target language and culture. The purpose of this study is to discuss how the context of reception is created through intertextual “transfer techniques” in the translation of Angela Carter’s *The Lady of the House of Love*. Thus, this study aims to bring together the context of reception with the intertextual “transfer techniques” in translation studies and to reveal the translator’s interpretation of the source text. This short story is a close rewriting of “Sleeping Beauty” with references to characters, theme, plot, places, and symbolism. The story is about a Vampire Countess who lives in a castle in the Carpathian Mountains in Romania. The Countess wants to become a human and, looking at the tarot cards in her castle, waits for a lover to come to make her human. One day, a young officer wishing to explore the Carpathian Mountains comes to drink water from the

fountain in the village square where the Countess's castle is located. He is invited to dinner. After the dinner, when the Countess is about to kiss the officer, her glasses fall off. A sharp sliver pierces into her thumb, and it bleeds. The officer falls into a deep sleep after kissing the Countess's wound. When the officer wakes up in the morning, he finds the Countess slumped over the cards. She is dead and has a rose in her hand. The officer takes the rose and joins the army. As the source text is a close rewriting of the tale, which is well known in the target culture, many references to the tale are reproduced in the target text, and they are recognizable by the reader, creating intertextual relations as it does in the source text. In the source text, the officer is feminized; he is a virgin, childish and full of horror when he enters the chateau. He lacks all the qualities that would make him a hero unlike the original tale. In the target text, however, the officer assumes the role of a handsome and powerful prince as in the original fairy tale. He is less feminine, and he is not likened to the mother of the Countess. He even assumes the role of vampire. His masculinity is emphasized, and the importance of the Countess being a vampire decreases. Parodies of the male rationality symbolized by the officer's bicycle is represented in the target text. In terms of quotations, it is not possible for the target reader to match the inner voice of the Countess with the Giant in the fairy tale "Jack and the Beanstalk". However, it is quite possible that the quotations from the fairy tale "Sleeping Beauty" will be recognized by the target reader. With these quotations, the Countess is represented in the target text as a weak girl needing the protection of the officer as in the tale. By keeping the masculine qualities of the officer in the target text, the translator seems to have produced a target text that complies with the norms of the target culture. This concept can be associated with the concept of "horizon of experience" proposed by Jauss. The horizon of experience encompasses the reader's cultural and literary knowledge gained from previous readings and life. The translator as a reader of the source text and under the influence of her "horizon of experience" created a text which does not criticize the male-dominated society as much as the source text does but instead created a text that perpetuates male domination. Thus, the feminist rewriting of the tale is not that visible in the target text.

Giriş

Çeviribilimde metinlerarasılığın incelenmesi, kaynak ve erek dizgede yer alan önceki metinlerin izlerini belirlemeyi, kaynak ve erek metinlerin yaptığı göndermeler açısından karşılaştırmayı gerektirir. Çevirmen, kaynak metindeki metinlerarasılığı fark ederek çeviri stratejilerini belirler. Çevirmenin görevi kaynak metinde metinlerarası göndermeleri belirleyip, önceki metinlere ulaşmak ve erek metni, kaynak veya erek dizgede bulunan önceki metinlere göndermeler yaparak oluşturmaktır. Bu çalışmanın temel amacı, çeviride metinlerarası “aktarım teknikleri” ve “alımlama bağlamı” kavramını bir araya getirerek çevirmenin kaynak metni yorumlama biçiminin erek metni oluşturmada önemini vurgulamaktır. Erek metin özünde kaynak metnin bir yorumudur ve çevirmenin bu yorumu okuyucunun alımlama biçimini yönlendirir. Makalede çevirmenin kaynak metindeki metinlerarası göndermeleri bulup, bunları erek dizgede yerleşik alımlama biçimi doğrultusunda erek metinde yeniden oluşturduğu ve kaynak metinde yapılan göndermeden farklı bir göndermenin erek metinde yer aldığı gösterilmeye çalışılacaktır. Kaynak metinde yer alan göndermelerin metinlerarası incelenmesi yazınsal yaklaşımla gerçekleştirilecektir. Çevirmen tercihleri, kaynak ve erek metinler arasında daha sonra da erek metnin göndermeler yaptığı önceki metinle karşılaştırılarak çeviribilim kapsamında alımlama bağlamıyla incelenecektir. Böylece, bu makalenin disiplinlerarası bir çalışmaya örnek olacağı düşünülmektedir.

Çeviribilim kuramcısı Venuti (2009), “Translation, Intertextuality, Interpretation” başlıklı makalesinde çevirideki metinlerarası ilişkilerin *anıştırma*, *parodi* ve *alıntı* gibi “aktarım teknikleri” ile gerçekleştiğini dile getirir (s. 157). Kaynak metinde bulunan diliçi, metinlerarası ve söylemlerarası bağlamlar ile alımlama bağlamının tümünün erek metinde oluşturulamayacağını da öne sürer. Bu nedenle çalışmamızda, ilk düzlemde metinlerarası “aktarım teknikleri”, *anıştırma*, *parodi* ve *alıntı* kategorileri üzerinden incelenecek, ikinci düzlemde ise erek metin *metinlerarası*, *söylemlerarası* ve *alımlama* bağlamları açısından değerlendirilecektir. Kavram olarak öne sürülen bu bağlamlar, örneklerin incelenmesinde bir yöntem olarak kullanılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın bütüncesini Angela Carter’ın yazdığı “The Lady of House of Love” (1979) başlıklı öykünün çevirisi oluşturur. Bu eserin çevirmeni Pınar Savaş’ın “Aşk Yuvasının Hanımı” (2005) başlıklı çevirisinde kaynak metinde olduğu gibi “Uyuyan Güzel” masalına yapılan birçok göndermeler görülmektedir. “Uyuyan Güzel” masalı erek dizgede iyi bilinen bir masal olduğundan, bir okuyucunun çeviride metinlerarasılığı görebilmesi

oldukça mümkündür. Dolayısıyla ele alınan bu bütüncü, alımlama bağlamını inceleme olanağı sunmaktadır. Kaynak metnin yazarının amacı, metinlerarası göndermelerle, masalın karakterlerini, olay örgüsünü, masalın geçtiği yeri ve gül sembolizmini kullanarak, masalı erkek egemen toplumu eleştirecek bir biçimde yeniden yazmaktır. Masalda erkeğe ve kadına atfedilen rolleri yazar, öyküsünde değiştirerek, feminist bakış açısını ortaya koyar. Yazar birçok eserinde erkek egemen toplumun temellerini sarsmak, toplumda yer edinmiş kadının ikincil konumda olma anlayışını ortadan kaldırmak istemektedir. Yazarın feminist yaklaşımını daha iyi anlamak için onun yaşam öyküsünü ve eserlerini gözden geçirmek faydalı olacaktır.

Angela Carter'ın ilerideki yazınsal kariyerindeki erkek egemen topluma başkaldırısının temelleri çocukluğunda görülmektedir. 7 Mayıs 1940 yılında doğan Angela Carter ailesinden baskıcı bir eğitim almıştır. 17 yaşına kadar annesinin aşırı kontrolcülüğü altında yaşayan Carter'ın 10 ya da 11 yaşındayken tek başına tuvalete bile gitmesine izin verilmemiştir (Gordon, 2017, s. 16). Annesinin onu sürekli yanlış beslemesi nedeniyle oldukça kilo alan Carter'ın, 17 yaşında, zayıflamaya karar vermesiyle, ailesinin baskısından kurtulması ve kendi vücudu üzerinde denetim sahibi olmasının onun ailesine ilk karşı çıkışı olduğu söylenilebilir. Daha sonra da muhafazakâr aile yapısına karşı çıkarak sigara içmiş ve o dönemde hoş karşılanmayan siyah renkte kıyafetler giymeye başlamıştır. Anoreksiya hastalığını da atlatmaya çalışan Carter, 19 yaşında o dönemde bir erkek mesleği olan gazeteciliğe başlamıştır. Bu gazetede müzik eleştirileri yazdıktan sonra önemli gazetelere makaleler göndermiştir (Gordon, 2017). Bu da onun erkek egemen toplumun temellerini sarsmaya başladığının bir göstergesidir.

Gazetede tanıştığı Paul Carter ile ailesinden kurtulmak için evlenmiştir. 1967'de Carter, *New Society* dergisi için yazılar yazmaya başlamış ve 20 yıl boyunca bu dergiye yazı göndermeyi sürdürmüştür (Gordon, 2017). Evliliğinde de erkek egemen düzenin baskısını hisseden Carter'ın, ilk romanının yayınlanması ve yazar olarak tanınmaya başlamasıyla, eşi ile arasında iletişimsizlik doğmuş ve birbirlerinden uzaklaşmışlardır. Evliliğinden kaçan Carter, 1969'da Japonya'ya gitmiş ve 1972 yılında eşinden boşanmıştır (Acocella, 2017). Carter'ın tartışmalı kültürel çözümleme çalışması olan *The Sadeian Woman* (1979), Japonya'daki barlarda kadınların çalışma hayatı üzerinedir. Burada Batı ve Doğu kültürleri arasındaki farkı deneyimleyebilmesi onun Japon kültürünü tanımasını sağlamıştır. Japonya'daki hayatının Carter üzerinde büyük etkisi olmuştur. Kadınların nasıl ezildiklerini, ikinci planda kalmaya zorlandıklarını bu şekilde daha rahat görebilmiş ve bundan sonra yazdığı eserlerinde, güç dengesizliğini devam ettiren bütün kültürel

ve yazınsal klişeleri yıkmıştır. Özellikle, *The Magic Toyshop* (1967) adlı romanında erkek egemen toplumun baskısı altında ezilen, böylece pasif ve suskun kalan kadın karakterleri işlediği görülmektedir.

Kadınların pasif, suskun konumlarının bir yansıması olan peri masallarıyla da ilgilenmiştir. Peri masalları ve mitlerin olay örgülerinden etkilenen yazarın eserlerinde olay örgüsü önem kazanmaktadır. Bu anlatılardaki olay örgüleri okuyucuya masalların geçmişte toplumdaki cinsiyet rollerini oluşturan, pekiştiren ve tekrar tekrar üreten anlatılar olduğunu göstermektedir. Peri masallarındaki ve mitlerdeki fantastik olaylar, toplumdaki cinsiyet rollerinin yansımaları olarak görülebilir. Carter da peri masallarına bu gözle bakmış, onları cinsiyet rollerini eleştirmek ve alt üst etmek amacıyla kullanmıştır. Carter, peri masallarının ve mitlerin olay örgülerini, karakterlerini, simgelerini ve metaforlarını bu amaçla kullanarak metinlerarası göndermelerle dolu yoğun bir anlatımla bu masalları yeniden yazmıştır.

Carter'ın *Shadow Dance*, (1966) *The Magic Toyshop* (1967) ve Somerset Maugham ödülünü kazanan *Several Perceptions* (1968) adlı romanları peri masallarına göndermeler yapar. *The Bloody Chamber* (1979) en başarılı eserlerinden biri olmuştur. Carter, "Mavi Sakal", "Kırmızı Başlıklı Kız" gibi geleneksel masalların, gizli cinsellik ve şiddet içeren yönlerini ortaya çıkarmış ve bunları kadınlara güç verecek şekilde yeniden yaratmıştır. Sonuç, geleneksel masallarda yer alan kadın karakterlerden oldukça farklı olan kadın karakterleri içeren ve okuyucuyu ilk okuyuşta etkileyen çarpıcı öykülerdir. Carter, daha önceki birçok editörün ve derlemecinin yaptıklarının aksine peri masallarını toplayıp, bunları olduğu gibi anlatmamış, peri masallarına göndermeler yaptığı kısa öykülerini, günümüze uyarlayarak yeniden yazmıştır.

Angela Carter, Jeanette Winterson, Marina Warner, Sara Maitland, A. S. Byatt ve Emma Tennant'ı gibi önemli çağdaş yazarları etkilemiştir. Bu yazarlar da Carter gibi masalları ve mitleri romanlarında yeniden yazmışlardır. Angela Carter'ın 1992'de akciğer kanserinden ölümünden sonra eserlerine olan ilgi aniden çoğalmış, kitaplarının çok satılmasıyla, İngiltere'de ve diğer ülkelerde yazdığı eserler üzerine yapılan çalışmalar da artmıştır.

Araştırma konusunun bütüncesini Angela Carter'ın *Kanlı Oda* (1979) başlıklı kısa öykü derlemesinde yer alan Aşk Yuvasının Hanımı adlı kısa öykü oluşturmaktadır. Bu derlemede yer alan diğer öyküler, "Kanlı Oda", "Kurt Adam", "Kurtlar Arasında", "Kurt Alice", "Orman Cinlerinin Kralı", "Bay Aslan Gönül Avında" ve "Kaplan'ın Gelini"dir. İlk beş

öykü Özden Arıkan ve “Aşk Yuvasının Hanımı” dâhil olmak üzere diğer öyküler Pınar Savaş tarafından çevrilmiştir. Her öykü bir masala göndermelerde bulunur ve öyküler sırasıyla şu masalların yeniden yazımıdır:

1. “Kanlı Oda”, “Mavi Sakal” masalının,
2. “Kurt Adam”, “Kurtlar Arasında” ve “Kurt Alice”, “Kırmızı Başlıklı Kız” masalının,
3. “Orman Cinlerinin Kralı”, Elf kral karakterinin bulunduğu Alman ve İskandinav masallarının,
4. “Bay Aslan Gönül Avında” ve “Kaplan’ın Gelini”, “Güzel ve Çirkin” masalının ve
5. “Aşk Yuvasının Hanımı” ise “Uyuyan Güzel” masalının yeniden yazımıdır.

Derlemeye ismini veren ilk kısa öyküde, “Mavi Sakal” masalındaki zengin ve güçlü bir Markinin birçok kadınla evlenmesi konu edinilir. Marki eşlerine gizli bir odanın anahtarını verip, bu odaya asla girmemelerini ister. Ancak her kadın merakına yenik düşer ve bu gizli odayı açar, her seferinde anahtar kanla lekelenir ve bu kan kadını elle verir. Odada Markinin önceden evlenip, öldürdüğü kadınların cesetleri yer almaktadır. Marki her seferinde eşini öldürür. “Kanlı Oda” başlıklı öyküde Markinin son evlendiği kadının annesinin Markiyi öldürmesiyle kadın kahraman ölümden kurtulur ve annesiyle birlikte Markinin zenginliğini ele geçirecek mutlu yaşarlar.

“Kurt Adam” öyküsünde bir çocuk büyükannesini ziyaret etmek için ormanda dolaşırken, bir kurt tarafından saldırıya uğrar ve onun elini keser. Büyükannesinin evine ulaştığında büyükannesinin bir elinin eksik olduğunu fark eder, bu nedenle komşular büyükanneyi kurt olduğu için öldürürler. “Kurtlar Arasında” öyküsünde ise bir çocuk büyükannesini ziyarete gider ve yolda yakışıklı bir avcıyla karşılaşır. Avcı önce büyükannesinin evine gider, kurda dönüşür ve büyükanneyi yer. Çocuk eve geldiğinde, kurt onu yemeden kurdu baştan çıkarmayı başarır. “Kurt Alice” öyküsüne gelince, bu öykü kurtların büyüttüğü Alice adlı bir kız karakteri konu alır. Alice bir gün, kurt adam olan Dükle evlenir. Dük bir kurşunla yaralanır ve Kurt Alice onun yarasını yalayarak onu bir insana dönüştürür. Bu öykülerde de kadın karakterler, erek karakterlere karşı güçlü olacak ve etken roller üstlenecek şekilde yaratılmışlardır.

“Orman Cinlerinin Kralı”nda ormanda yaşayan bir Elf’in, öykünün kahramanı olan kızı elde etme çabaları görülür. Elf’in ormandaki kulübesinde birçok kafes içerisinde

beyaz kuşlar bulunmaktadır. Kız Elf'in çabalarına direnir, sonunda onu çekiciliğine boyun eğmez ve kafesteki kuşları özgür bırakmayı başarır. Bunların hepsi birer kadına dönüşürler ve kız onlarla ormandan kaçır. Burada, kahramanı kız karakterdir, Elf Kral'ı boğarak güç kazanır ve diğer kadınları da özgürlüklerine kavuşturur.

"Güzel ve Çirkin" masalına iki öyküde göndermeler bulunur. "Bay Aslan Gönül Avında" başlıklı öyküde Güzel'in babasının durumunun düzelmesi için Güzel, Çirkin'le yaşamayı kabul eder. Babası tekrar zengin olduğunda Güzel, kışın geri dönmek üzere Çirkin'den ayrılır ama geri dönmez. Çirkin ölmek üzereyken geri döner ve onu öperek, erkek olmasını sağlar. Öyküde Güzel aktif rol oynamış, Çirkin'i dönüştürme gücü kendisine verilmiştir. "Kaplanın Geline"nde ise Rus bir adam kızını kumarda kaybedip, Canavar denilen soylu bir adama verir. Canavar'ın bütün isteklerine karşın kız Canavar'ın karşısında soyunmayı reddeder. Canavar kendini kaplan olarak açığa çıkartır, o gece, canavar kızı tekrar soyunması için zorladığında kız da kaplana dönüşür. Bu öyküde de kız güç kazanmış erkek karakterle aynı özelliğe sahip olmuştur.

Öykülerde yer alan cinsiyet rollerini alt ederek yaratılan güçlü kadın karakterler, yazarın feminist bakış açısını göstermektedir. Kadını merkeze alan feminizm, kadına evde ve toplumsal hayatta dayatılan rolleri sorgular; onun pasif ve suskun konumunu, cinsiyet ayrımlarını gözler önüne serer ve bu konularda bir düşünce alanı yaratıp, kadını erkek egemen toplumun baskısından kurtarmayı amaçlar. Feminizmin temelinde, erkek egemen toplumun yarattığı düzene bir tepki yatar. Farklı dönemlerde farklı feminist hareketler doğmuştur. 1900'lerin başlarında ortaya çıkan feminist düşünceler, 1970'li yıllarda güçlenerek, büyük feminist bir hareket haline gelir. Feminist hareketler genellikle birinci, ikinci ve üçüncü feminist dalgalar halinde incelenmektedir. Birinci feminist dalga 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkar. Bu dönemlerde kadınların oy kullanabilme, eğitim ve mülkiyet haklarına sahip olabilmeleri üzerine tartışmalar görülür. 1960'lardaki ikinci feminist dalgayı, Simone de Beauvoir'ın çok bilinen "kadın olunmaz, kadın doğulur" sözü özetler denilebilir (Beauvoir, 2010, s. 177). Kadınları toplum hayatında arka plana atan süreçler üzerinde durulur; kadınlar kendi kimliklerini yeniden kurma ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulama çabalarını gösterirler (Beauvoir, s. 283). 1990'larda görülen üçüncü feminist dalgada ise, erkek egemen toplumun eleştirisi, genellikle kadına karşı şiddet ve kadın cinselliği üzerinden yapılır. Kadınlar arasındaki ırk, sınıf, etnik köken ve cinsellik farklılıklarına bu dönemde dikkat çekilir ve bunların aşılması için mücadeleler verilir.

Ülkemize de 1930'lardan itibaren çevirilerle giren feminist hareket bu tarihlerden beri kesintiye uğrasa da feminizm kadın yazarların verdikleri eserlerde desteklenmiştir. Okuyucuların feminist düşünceyle tanışması sağlanmış ve böylece ülkemiz bağlamında kadının yeri sorgulanmıştır. 1990'ların sonlarında ve 2000'lerin başında feminist konuları işleyen kadın romancıların sayısı önceki yıllara göre artmıştır. Bu dönemde, Oya Baydar, Ayşe Kulin, Pınar Kür, Nazlı Eray ve İnci Aral gibi kadın yazarlar, romanlarında erkek egemen topluma karşı gelen ve mücadele eden kadınları ortaya çıkarmışlar, kadınların da siyasi alanda yer almaları gerektiğine dikkat çekmişlerdir.

Bu dönemde Angela Carter'ın en çok bilinen eserlerinin çevrilmiş olmasının en önemli nedeni, kendisinin kadının toplumdaki yerini sorgulayan ve bunu değiştirmeye çalışan feminist bir yazar olmasıdır. Angela Carter'ın dilimize ilk çevirisi *Sirk Geceleri*'dir. Can Yayınlarından çıkan eserin çevirmeni Ayşe Gül Göre'dir. Eser, 1997 yılında ilk kez basılmış ve 2000 yılına kadar 4 baskı yapmıştır. 2000 yılından sonra eserin yeni baskıları olmamış ve yeniden çevirileri yapılmamıştır. Daha sonra Everest Yayınları tarafından *Kanlı Oda* 2001'de ve *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı* da 2002'de basılmıştır. Çevirmeni Begüm Kovulmaz'dır. Bu eserlerin yeni baskıları yapılmamıştır, yeniden çevirileri de yoktur. Çevirmenlerin kadın olmaları feminist hareketin ülkemizde daha fazla tanınması amacıyla, kadın kimliğine önem verildiğini göstermektedir. *Sirk Geceleri* romanında trapez sanatçısı olan Fevver'in bir sirk grubundan diğerine geçişi ve bir kadın olarak var olma mücadelesi anlatılır. *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı*'nda anne, Melanie ve iki kardeşinin hikâyesi konu edinilir.

Amaç ve Yöntem

Venuti, (2009) "Translation, Intertextuality, Interpretation" başlıklı makalesinde çevirideki metinlerarası ilişkilerin *anıştırma*, *parodi* ve *alıntı* (allusion, parody, quotation) gibi metinlerarası "aktarım teknikleri" ile incelemesi gerektiğini ve erek metin oluşturulurken kaynak metinden üç bağlamın kaybolduğunu öne sürer (s. 157). Bu bağlamlar *dil içi*, *metinlerarası* ve *söylemlerarası bağlamlar* ve *alımlama* bağlamıdır:

The first is *intratextual* and therefore constitutive of the foreign text, of its linguistic patterns and discursive structures, its verbal texture. *The second is both intertextual* (in the sense of relations to pre-existing texts) and *interdiscursive* (in the sense of relations to pre-existing forms and themes) yet equally constitutive, since it comprises the network of linguistic and discursive relations that endows the foreign text with significance for

readers who have read widely in the foreign language. The third, which is also constitutive but simultaneously intertextual, interdiscursive, and intersemiotic, is the *context of reception*, the various oral, print, and electronic media [...] (Venuti, 2009, s. 159)

Diliçi bağlam, kaynak metnin dilsel yapısı ve metinselliğidir; *metinlerarası ve söylemlerarası bağlam* erek metnin, önceki metinler ile biçimsel, konusal vb. ilişkilerini ifade eder ve son olarak *alımlama bağlamı*, aynı anda metinlerarası, söylemlerarası ve göstergelerarası bağlamların gerçekleşmesiyle sağlanır. Metinlerarasılığı oluşturmak isteyen bir çevirmen, bir sözcüğün veya sözcük öbeğinin düz anlamı ile yetindiği takdirde, yabancı kültürdeki o anlama ait sözcüksel, sözdizimsel, biçimsel ve söylemsel anlamlar verilemeyebilir. Böyle kayıpları karşılama çabası ile dipnotlar, yorumlar, önsözler yazma gibi çeşitli yollara başvurabilir. Çevirmen aynı zamanda, yeni metinlerarası ilişkiler oluşturabilir, erek metni yeni bir bağlama oturtur ve metinlerarası ilişkileri erek dilde ve kültürde yeniden kurar.

Çevirisi incelenecek olan Angela Carter'ın *The Lady of the House of Love* başlıklı öyküsünün konusuna kısaca değinmek gerekirse, öykü Romanya'da Karpat Dağlarında bir şatoda yaşayan Vampir bir Kontes hakkındadır. Kontes vampir olmaktan kurtulup, insan olmak istemektedir. Şatosunda tarot kartları bakarak, onu bu durumdan kuracak birinin gelmesini bekler. Şatodaki yardımcısı da ona kanını emmesi için hayvan getirir. Bazen de şatonun aşağısında yer alan köy meydanına su içmeye gelen çocukları kandırarak, şatoya yemek yemeye davet eder ve onları Kontes'e kanlarını içmesi için sunar. Öykünün başında, bir subay Karpat dağlarını bir bisikletle keşfetmek istemektedir. Kontes'in şatosunun bulunduğu köyün meydanındaki çeşmeden su içmeye geldiğinde, Kontes'in yardımcısı onu şatoya yemek yemeğe davet eder. Subay, bu daveti kabul eder, ama şatonun kasvetli havasından korkar. Yemek yedikten sonra, Kontes'le tanışır. Kontes oldukça zayıftır, solgundur ve hastalıklı bir görünümü vardır. Kontesle subay kahve içerler. Kontes, subayı öpmek üzereyken, Kontes'in gözlüğü düşer ve camı kırılır. Cam parçalarını toplamaya çalışan Kontes'in eline bir cam parçası batır ve eli kanar. Subay, Kontes'in yarasını öptükten sonra derin bir uykuya dalar. Subay sabah uyandığında, Kontes'i bu kötü durumundan kurtarma düşüncesindedir. Kontes odada yoktur. Odada yoğun bir gül kokusu hâkimdir. Subay Kontes'in odasına gittiğinde onu tarot kartlarının üzerinde yığılmış halde bulur. Kontes ölmüştür ve elinde bir gül vardır. Bu gülü subaya bıraktığını yazdığı bir mektup bırakmıştır. Subay gülü alır ve orduya katılmak üzere Bükreş'e gider. Ertesi gün subay, gülü suya koyar. Gül büyür ve güzel kokmaya başlar.

Kısaca özetlenen öykünün konusundan anlaşılacağı gibi, öykünün konusu, olay örgüsü ve karakterleri “Uyuyan Güzel” masalına benzemektedir. Yazar, “Uyuyan Güzel” masalını feminist bir bakış açısıyla, erkek egemen toplumun değerlerini alt üst etmek amacıyla masalın konusunu, olay örgüsünü ve karakterlerini kullanarak yeniden yazmıştır. Kaynak ve erek metinlerdeki metinlerarasılık, ilk düzlemde yer alan metinlerarası “aktarım teknikleri” olarak adlandırdığımız *anıştırmalar*, *parodiler* ve *alıntılar* üzerinden, daha sonra ikinci düzlemde *metinlerarası* ve *söylemlerarası bağlamlar* ile *alımlama bağlamı* açısından incelenecektir. Sonuç olarak, kaynak metindeki feminist bakış açısının erek metinde metinlerarası ilişkiler aracılığıyla okuyucuya ne kadar yansıtıldığı ortaya çıkartılacaktır.

Bulgular

Anıştırmalar (Allusions)

Örnek 1.

Öyküde bir şatoda hapsolan, vampir bir Kontesin, Tarot kartlarına bakarak bu durumdan kendini kurtaracak bir prensin gelmesini beklediği görülmektedir. Kontes’in bu durumu, “Uyuyan Güzel” masalında, Uyuyan Güzel’in kendini uyandıracak bir prensin gelip onu öpmesini beklemesine benzer. Masaldaki prens, bu öyküde bir subay şeklinde karşımıza çıkar:

Tablo 1: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
A young officer in the British army, blond, blue-eyed, heavy-muscled , visiting friends in Vienna, decided to spend the remainder of his furlough exploring the little-known uplands of Romania (Carter, 1990, s. 105).	Sarışın, mavi gözlü, adaleli bir İngiliz subay, Viyana’ya arkadaşlarını ziyarete gitmişti; keşif gezisinin geri kalanının Romanya’nın pek bilinmeyen yaylalarında geçirmeye karar vermişti (Carter, 1990/2001, s. 122).

Subayın, yakışıklı ve güçlü olarak betimlenmesi, masalarda görülen prens karakterine yapılan bir *anıştırmadır*. Ancak, kaynak metinde prensin sarışın ve mavi gözlü olması onun masallardaki güzel prenseslere de benzetir. Subay, dişilik özellikleri kazanarak kadınlaştırılmış ve böylece feminist bir bakış açısıyla, erkek egemen düzene uyamayan bir karakter yaratılmıştır. Kaynak metinde subayın sarışın ve mavi gözlü olması ona verilen dişil özelliklerdir.

Erek metinde ise dişil özellikler pek belirgin değildir, aksine subayın betimlenmesinin erkeksi özellikleri olduğu söylenebilir. *Metinlerarası bağlam* anıştırmanın masallardaki yakışıklı ve güçlü prenslere yapılmasıyla korunur. Subay erek metinde daha çok erkeksi özellikler taşıdığından göstergelerarası bağlamın sağlanmadığı söylenebilir. Masalda prensin yaptığı gibi subayın da maceraya atılarak prens rolünü üstlenmesinden dolayı konu açısından *söylemlerarası bağlamın* oluştuğu gözlemlenmektedir. *Alımlama bağlamına* bakıldığında, *metinlerarası* ve *söylemlerarası bağlamlar* erek metinde korunurken, göstergelerarası bağlamın korunmadığı görülmektedir. Kaynak metinde yazar, subaya kadınsı özellikler vererek, masaldaki subay göstergesini feminist bir bakış açısıyla yorumlar. Erek metinde subay göstergesinin gösterileninde kadınsı özellikler yerine erkeksi özellikler bulunur. Böylece, erek metin, masalın feminist yorumunu taşımaz. *Göstergelerarası bağlam* sağlanamadığından, alımlama bağlamının tüm içeriği erek metinde gerçekleşmez; bu nedenle bu bağlamın erek metinde kısmen korunduğu söylenebilir.

Örnek 2.

“Uyuyan Güzel” masalında ve diğer masalarda prensin kişisel özelliklerini verilmesi gibi, öyküde de subayın kişisel özellikleri verilmiş, ancak beklenenin aksine subay cesur ve korkusuz olarak betimlenmemiştir.

Tablo 2: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
He has the special quality of virginity , most and least ambiguous of states: ignorance, yet at the same time, power in potentia, and, furthermore, unknowingness, which is not the same as ignorance (Carter, 1990, s. 105).	İlginç bir özelliği vardı, bakirdi , tüm durumların en belirsizi yani cahillik, potansiyel bir güç ve cahillikten farklı bir durum olan bilmemezlik (Carter, 1990/2001, s. 122).

Subayın masallardaki kız çocukları gibi bakir olması ve dünyayı tanımaması masallardaki bakire kız karakterlerine yapılan bir *anıştırmadır*. Yazar, feminist bir amaçla subaya kadınsı özellikler vererek ona atfedilen güçten onu yoksun bırakmak istemektedir. Erek metinde bakir ve cahil subay göstergesi yer alır ve subayın betimlenmesi masal söylemi ile verilmiştir. Bakir ve cahil subay göstergesinin gösterilenleri kaynak ve erek metinde eşdeğer olduğu için *göstergelerarası bağlam* ve masal söyleminin erek metinde yer almasıyla da *söylemlerarası bağlam* korunmuştur. Subay göstergesinin gösterileni erek metinde eşdeğer olduğundan, erek metinde masallardaki kız çocuklarına anıştırma yapıldığı anlaşılır ve *metinlerarası bağlam* da gerçekleşmiş olur.

Bu örnekte, metinlerarasılık açısından *parodi* de görülür. Parodide bir metnin türüne ait olan bir özellik alaya alınır; bu özelliğin değeri yitime uğrar. Kaynak metinde, subaya kadınsı özellikler verilerek, masallardaki prenslerin güçlü ve cesur olmaları alaya alınmıştır. Erek metinde aynı şekilde parodi yer alır, bakir ve cahil subay göstergesiyle alaycı bir durum yaratılır. Böylece, *metinlerarası* ve *göstergelerarası bağlamlar* sağlanır. Subayın betimlenmesi alaycı bir söylem kullanılarak yapılmıştır ve *söylemlerarası bağlam* erek metinde mevcuttur. İki "aktarım tekniğinin" yani anıştırma ve parodinin yer aldığı bu örnekte göstergeler arası, metinlerarası ve söylemlerarası bağlamlarının tümünün erek metinde gerçekleştiği görülmektedir.

Örnek 3.

Subay, Karpat dağlarını bisikletiyle gezerken, susar. Köy meydanında durup, oradaki çeşmeden su içer. Bu sırada, Kontes'in yardımcısı subayı yemek yemesi için şatoya davet eder.

Tablo 3: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
A crone in a black dress and white apron presently emerges from a house. She will invite you with smiles and gestures; you will follow her (Carter, 1990, s. 120).	Siyah elbise, beyaz önlüklü yaşlı bir kadın bir evden çıktı. Size gülümseyerek içer gel diye işaret eder ve onu takip edersiniz (Carter, 1990/2001, s. 138).

Crone masallarda kahramanı yani prensi yolculuğunda yanlış yere götüren, onu kandıran bir cadı karakterdir (Briggs, 2002, s. 49). Kaynak dilde *crone* sözcüğü hem yaşlı kadın hem de cadı kadın anlamlarını taşır. Kaynak metinde özellikle subayın şatoya girmesinden önce ve subay şatoya girdikten sonra, Kontesin yardımcısı için *crone* sözcüğü kullanılır. Böylece, kaynak metinde, subayın şatoya çekilmesinde kötü bir niyet olduğu ve şatoya girdiğinde onu kötü bir sonun beklediği sezdirilmiştir. *Crone* sözcüğü masallardaki cadı karakterine yapılan bir *anıştırmadır*.

Erek metinde sözcüğün yaşlı kadın ifadesiyle karşılanması ile masallardaki cadı karakterine yapılan anıştırma yer almaz. Bu nedenle, *metinlerarası bağlam* erek metinde korunmaz. Erek metinde yaşlı kadının subayı kandıran bir karakter olmasının aksine subaya yardım etmek isteyen masum bir karakter olduğu anlaşılır. Yaşlı kadın erek metinde olumlu bir özellik taşır ve *göstergelerarası bağlam* kaybolur. *Söylemlerarası bağlam* açısından, erek metinde yaşlı kadın göstergesi konu olarak masallardaki yaşlı kadın karakterlerini çağırıştırır. Dolayısıyla, erek metinde söylemlerarası bağlam yer alsada

göstergelerarası ve metinlerarası bağlamlar sağlanamadığından, *alımlama bağlamının* tamamen gerçekleştiğini söylemek zordur.

Örnek 4.

Şatoya girerek Kontesle tanıştırılan subay, peri masallarındaki küçük bir çocuk gibi zayıf olarak betimlenir.

Tablo 4: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
Due to his virginity --he does not yet know what there is to be afraid of. And though he feels unease, he cannot feel terror; so he is like the boy in the fairy tale , who does not know how to shudder. He does not know spooks, ghouls, beasties, the Devil himself and all his retinue could do the trick (Carter, 1990, s. 114).	Bakir olduğundan , daha neden korkacağını bilmiyordu. Ve kendini rahatsız hissetse de korkmuyordu. Peri masallarındaki çocuklar gibiydi. Korkuyu, kaçmayı, canavarları, Şeytan'ın ta kendisini bilmiyordu ve tilsim tam da bundaydı işte (Carter, 1990/2001, s. 145).

Subay, masallardaki güçlü ve cesur prenslere benzetilmek yerine, korkan ve başına ne geleceğini bilmeyen masallardaki bakire kız çocuklarına benzetilir, böylece masallardaki kız karakterlere *anıştırma* yapılmıştır. Subay çocuksulaştırılmış, onun korkmayı bile bilmediği vurgulanmıştır. Subay, olgunlaşmamış, genç ve naif bir karakterdir. Bir kahraman olma değerini yitirir.

Erek metinde, subayın bakir olmasıyla masallardaki bakir kızlara *anıştırma* yapıldığı anlaşıldığından *metinlerarası bağlam* sağlanır. Ancak, subay, kaynak metindeki gibi olumsuz özellikler taşımaz. Subay, peri masallarındaki çocuklar gibi bilgisiz olsa da erek metinde korkuyu öğreneceği ve tehlikelerin üstesinden geleceği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla *göstergelerarası bağlam* kaybolur. Subayın ilerde güçlü olabileceğinin erek metinde sezdirilmesi, masallarda erkek kahramanların maceraya atılması ve bu macera sonucunda güçlenmesi, gelişmesini çağırıştırılmaktadır. Erek metinde farklı bir *söylemlerarası bağlam* söz konusudur. *Alımlama bağlamının* unsurlarından sadece metinlerarası bağlamın korunması, göstergelerarası bağlamın kaybolması ve yeni bir söylemlerarası bağlamın yaratılmasıyla alımlama bağlamının erek metinde kısmen gerçekleştiği söylenebilir.

Örnek 5.

Kontesin zayıf, hastalıklı görüntüsü subayı rahatsız eder. Subay, Kontesi öpmeye çalışırken, Kontes gözlüğünü yere düşürür ve gözlük kırılır. Kontes cam parçalarını toplarken, bir cam parçası eline batar ve eli kanar.

Tablo 5: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
Into this vile and murderous room, the handsome bicyclist brings the innocent remedies of the nursery. He gently takes her hand away from her and dabs the blood with his own handkerchief, but still it spurts out. And so he puts his mouth to the wound. He will kiss it better for her, as her mother, had she lived, would have done (Carter, 1990, s. 162).	Bu ölümcül ve öldüren odaya, genç bisikletçi çocuk odasının masum çarelerini getiriverdi, kızın elini tutarak kızın elini önce kendi mendiliyle sildi. Ama kan fışkırmaya devam edince yaraya ağzını bastırdı. Hayatta olsaydı, annesinin yapabileceği gibi sırf iyiliği için kızının kanını emdi (Carter, 1990/2001, s. 181).

Kaynak metinde Subay Kontes'i öpmek üzere olduğundan ve cam parçası Kontes'in elini kestiğinden "Uyuyan Güzel" masalında yer alan gülün dikeninin batmasına ve öpüp, uyandırma eylemlerine *anıştırma* yapılmıştır. Subay, Kontes'in annesine de benzetilir. Onu şefkat ve sevgiyle öpmesi subayı masallardaki anne figürü ile özdeşleştirir, yani masallardaki anne figürüne gönderme yapılmasıyla da bir *anıştırma* söz konusudur.

Erek metinde, gülün dikeninin batması eylemi "Uyuyan Güzel" masalına yapılan bir *anıştırma* olarak anlaşılmaktadır. Kaynak metinde yer alan "her mother" ifadesinde "her" iyelik adlı Kontes'in annesini açıkça belirtirken, Türkçede "kızının" sözcüğündeki iyelik adlı eki kimin annesi olduğunu açıkça ifade etmez. Subayın mı yoksa Kontes'in annesinin kastedildiğini anlamak güçtür. Subayın, masallardaki anne figürüne benzetilerek, *anıştırma* yapılması erek metinde belirgin değildir. Ayrıca, kaynak metinde yer alan "he will kiss it better for her" ifadesi, "öpüp, geçecek" yerine "kanını emdi" ifadesiyle karşılanmıştır. "Uyuyan Güzel" masalında yer alan öpüp, uyandırma eylemine yapılan *anıştırma* erek metinde yer almamaktadır. Erek metinde "kanını emme" ifadesiyle vampir anlatılarındaki eyleme *anıştırma* yapılır.

Subayın anne figürüne benzetilme göstergesi erek metinde açıkça belirtilmediğinden, *göstergelerarası bağlamın* korunduğunu söylemek mümkün değildir. Masaldaki öpüp, uyandırma eylemine yapılan *anıştırma* erek metinde yer almadığından kaynak metindeki *metinlerarası bağlam* erek metinde korunmaz. *Söylemlerarası bağlam* açısından, subay anneye benzetilmek yerine "kanını emme" ifadesinin kullanılmasıyla erek kültürde var olan vampir anlatılarındaki vampir karakterine benzetilir. Dolayısıyla, erek metinde subay masallardaki anne figürleriyle tam olarak özdeşleşmez. Subaya anne rolünden daha çok vampir rolü verilmiştir. Erek metinde yeni bir göstergelerarası, söylemlerarası ve metinlerarası bağlam yaratılır ve böylece çevirmen yeni bir *alımlama bağlamı* oluşturur.

Örnek 6.

Subay, kontesi öptükten sonraki gecenin sabahında Kontes ölür. Subay uyurken, Kontes ona gece bir mektup yazmıştır ve mektubu subay sabah bulur.

Tablo 6: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
And I leave you as a souvenir the dark, fanged rose I plucked from between my thighs, like a flower laid on a grave (Carter, 1990, s.173).	Ve sana bacaklarımın arasından dişlediğim bu gülü armağan ediyorum; tıpkı bir mezarın üzerine atılan bir gül gibi (Carter, 1990/2001, s. 183).

Yazar, erkek egemen toplumdaki cinsiyet rollerini öyküde değiştirir. Masallardaki prensin, prensese gül vermesi yerine Kontes subaya gül verir. Böylece kadın karakter, erkek karakter karşısında edilgen olmaz, etken bir rol üstlenir. Kaynak metinde cinsiyet rolleri değişse de masallardaki gül verme eylemine yapılan *anıştırma* görülür.

Erek metinde masallardaki gül verme eylemine yapılan *anıştırma* yer alır. Aynı zamanda, “fanged rose” ifadesinin “dişlediğim bu gül” tamlamasıyla karşılanmasıyla da vampirizme *anıştırma* yapılmış olur. *Metinlerarası bağlam* *anıştırmaların* sağlanmasıyla korunurken, gül verme eyleminin ve dişlenen gül ifadesinin erek metinde yer almasıyla *göstergelerarası bağlam* korunur. *Söylemlerarası bağlam* açısından bakıldığında, gül verme eyleminin erek kültürde de masal söylemini ve dişlenmiş gül göstergesini konu olarak vampir anlatılarını çağrıştırdığı açıktır. Böylece tüm bağlamlar korunduğu için erek metinde *alımlama bağlamı* sağlanır.

Parodiler (Parodies)

Örnek 7.

Subay, Karpat dağlarını bisikletiyle keşfetmeye karar vermiştir. Maceraya atılmadan önce subayın masallardaki prensler gibi güçlü ve cesur olduğu belirtilir.

Tablo 7: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
Although so young, he is also rational. He has chosen the most rational mode of transport in the world for his trip round the Carpathians. To ride a bicycle is in itself some protection against superstitious fears, since the bicycle is the product of pure reason applied to motion (Carter, 1990, s. 136).	Çok genç olmasına karşın mantıklıydı. Karpat dağlarında gezinmek için en akıllı ulaşım aracını seçmişti. Bisikletler, sağduyu ve aklın harekete uyarlanması olduğuna göre, bir bisiklet kullanmak batıl korkulara karşı bir korunmaydı zaten (Carter, 1990/2001, s. 151).

Tablo 8: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
He felt a certain involuntary sinking of the heart to see his beautiful two-wheeled symbol of rationality vanish into the dark entrails of the mansion, to, no doubt, some damp outhouse where they would not oil it or check its tyres (Carter, 1990, s. 136).	Adam, akıl ve mantığın bu iki tekerlekli güzelim simgesinin şatonun karanlık mağaramsı odalarına doğru yol aldığı görmekten hiç de memnun olmadı; götürüleceği ıslak, nemli mahzende belli ki ne yağlayacaklardı güzelim makineyi ne de lastiklerini gözden geçireceklerdi (Carter, 1990/2001, s. 151).

Subayın Karpat dağlarındaki gezintisi için kullandığı bisikletin basit mekanizmasının abartılması ve bunun batıl inançlara karşı bir korunma olduğunun belirtilmesiyle, yazar, erkek egemen kültürde erkeğe atfedilen mantıklı olma özelliğini alaya alır. Bisiklet erkeğe ait olan bir nesne olduğundan, bisiklet erkekle özdeşleştirilmiş ve kişileştirilmiştir. Bisikletin özellikleri aslında subaya atfedilmiş, subayın akıllı ve mantıklı olması alaya alınmıştır. Dolayısıyla bisiklet göstergesi üzerinden masallardaki akıllı ve güçlü prenslere bir gönderme yapılmakta, bu karakterlerin akıllı ve mantıklı olmaları *parodi* yoluyla alaya alınmaktadır.

Erek metinde, bisiklet göstergesi özelliklerinin aslında subaya atfedildiği ve bisikletin kişileştirildiği görülmektedir. Böylece *göstergelerarası bağlam* korunur. Bisiklet göstergesi üzerinden subaya verilen akıllı ve mantıklı olma özellikleri, subay karakterinin masallardaki akıllı ve güçlü prenslerle ilişkilendirilmesini sağlar. Subayın bu özelliklerinin alaya alınmasıyla *parodi* görülür ve *metinlerarası bağlam* sağlanır. *Söylemlerarası bağlam* düzeyinde, erek metinde de alaycı söylemin yer aldığı görülmektedir. Böylece *alımlama* bağlamı, bu bağlamların sağlanmasıyla gerçekleşir.

Örnek 8.

Subay, bisikletiyle köy meydanına gelir. Açıkmiş ve susamıştır. Çeşmeden su içer. Bu sırada yaşlı bir kadın onu Kontes'in şatosuna yemek yemeğe davet eder.

Tablo 9: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
But, in for a penny, in for a pound—in his youth and strength and blond beauty , in the invisible, even unacknowledged pentacle of his virginity , the young man stepped over the threshold of Nosferatu's castle (Carter, 1990, s. 127).	Bir an sonra genç subay, olanca gençliği, gücü, sarışın güzelliği ve bakırlığının görünmez hatta bilinmedik tılsımıyla, Nosferatu'nun şatosunun eşliğinden geçmişti (Carter, 1990/2001, s. 152).

Kaynak metinde subay, masallardaki prensler gibi yakışıklı ve güçlü olmak yerine, prensesler gibi genç, güzel, sarışın ve bakire olarak betimlenir. Maceraya atılmak üzere Kontes'in şatosuna giren subayın erkeksi özellikler taşıması onun Kontes'ten güçsüz olduğunu gösterir. "Uyuyan Güzel" masalındaki prensin aksine öyküde subay, Kontes'e karşı edilgen bir konumdadır. Subayın kadınsı özellikler taşıması ve güçsüz olarak betimlenmesiyle masaldaki prens karakteri alaya alınır ve *parodi* görülür.

Erek metinde subay göstergesi kaynak metinde olduğu gibi masallardaki prenslere benzemek yerine prenseslere benzer. Subayın genç, sarışın ve bakir olması erek kültürde ona verilen kadınsı özellikler olarak anlaşılmalıdır. Kaynak ve erek metinlerde yer alan subay göstergelerinin gösterilenleri eşdeğerdir ve *göstergelerarası bağlam* korunur. Kadınsı özellikleri olan subay karakteriyle, masaldaki yakışıklı ve güçlü olarak betimlenen prene gönderme *parodi* yoluyla yapıldığından erek metinde *metinlerarası bağlam* korunmuştur. *Söylemlerarası bağlam* açısından, subayın betimlenmesi alaycı bir söylemle erek metinde de verilmiştir. Böylece, metinlerarası, göstergelerarası ve söylemlerarası bağlamların sağlanmasıyla *alımlama* bağlamı gerçekleşir.

Alıntılar (Quotations)

Örnek 9.

Öyküde Kontes'in yardımcısının köyün çeşmesine su içmeye gelenleri nasıl kandırıp, şatoya çektiği ve yemek olarak Kontes'e sunduğu anlatıldıktan sonra aşağıdaki alıntı öyküde yer alır. Bu alıntıdan hemen sonra, subayın maceraya atıldığı anlatılmaktadır. Böylece, yazar, subayı da diğerlerinin beklediği gibi bir sonun beklediğini sezdirir.

Tablo 10: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
Be he alive or be he dead I'll grind his bones to make my bread. Fee fie fo film	İster canlı ister ölü Öğütürüm kemiklerini yemeğim gibi Fee fie fo film
I smell the blood of an Englishman (Carter, 1990, s. 134).	İngiliz kanının kokusunu alıyorum (Carter, 1990/2001, s. 178).

Kontes'in subay hakkındaki iç sesi, "Jack ve Fasulye Sırığı" masalında kullanılan bir şiirin satırlarıyla belirtilmektedir. Jack fasulye sıırığına tırmanınca, korkunç bir dev ile karşılaşır. Dev, Jack'i yemek ister ama Jack, devin elinden kaçır.

Erek metinde alıntı yer alsada bu alıntının hangi masaldan yapıldığına dair bir dipnot verilmemiştir. “Jack ve Fasulye Sırığı” masalından alıntı yapıldığının anlaşılması masal erek kültürde fazla bilinmediği için güçtür. *Metinlerarası bağlamın* korunduğu söylenemez. *Göstergelerarası bağlam* açısından Kontes’in subayı yemek istediği masaldaki Dev karakterine ve subayın da Jack karakterine benzetilmesinin erek kültürde belirlenmesi zordur. Ancak, alıntı ile okuyucu Kontes’in subayın kanını emeyeceğini sezer ve böylece vampirizm anlatıları ile *söylemlerarası bağlam* oluşur. *Alımlama bağlamının* kısmen gerçekleştiği söylenebilir.

Örnek 10

Subay, macerasına atılıp, bisikletiyle Karpat dağlarında gezerken, Kontes şatosunda fal bakmaktadır. Uzun yıllardır ilk kez *Les Amoureux* kartını çeker. Metinde masaldan bir alıntı yer alır. Daha sonra subay Kontes’in şatosuna girer, Kontes’le tanışır. Onu öpmek üzereyken yine masaldan bir alıntı verilmiştir.

Tablo 11: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
A single kiss woke up the Sleeping Beauty in the Wood (Carter, 1990, s. 134).	Tek bir öpücük ormanda Uyuyan Güzel’i uyandırmaya yetti (Carter, 1990/2001, s. 178).

Tablo 12: Karşılaştırmalı İnceleme

Kaynak Metin	Erek Metin
(One kiss, however, and only one, woke up the Sleeping Beauty in the Wood) (Carter, 1990, s. 144).	(Tek bir öpücük. Sadece bir öpücük. Uyuyan Güzel’i uyandırmaya yeter) (Carter, 1990/2001, 186).

“Uyuyan Güzel” masalına yapılan bu açık gönderme ile yazar öykünün, bu masalın yeniden yazımı olduğunu okuyucuya belli eder. Masalın temelinde yer alan prensin, uyuyan güzeli öperek uyandırması eylemi, öyküde subayın, Kontes’i öpmesi şeklinde yer alır. *Alıntı* yoluyla “Uyuyan Güzel” masalındaki öpüp uyandırma eylemine *metinlerarası ilişki* kurulur.

Erek kültürde, “Uyuyan Güzel” masalı yerleşmiş olduğundan alıntı yoluyla *metinlerarası bağlam* sağlanır. *Göstergelerarası bağlam* da uyuyan güzel göstergesi erek kültürde bir masal ve o masaldaki karakter olarak tanındığı için gerçekleşir. Alıntılarının masal söylemiyle verilmesiyle de *söylemlerarası bağlam* korunur. Erek metinle masal arasındaki *metinlerarasılık alımlama bağlamının* tamamen gerçekleşmesiyle sağlanır.

Tartışma ve Sonuç

Bütüncede yer alan örnekler ilk düzlemde metinlerarası “aktarım teknikleri” olan *aniştirme*, *parodi* ve *alıntı* başlıkları altında ele alınıp, ikinci düzlemde Venuti’nin öne sürdüğü *metinlerarası*, *göstergelerarası* ve *söylemlerarası bağlam*ların oluşturduğu *alımlama bağlamı* açısından incelenmiştir. Venuti, alımlama bağlamının tam olarak hiçbir zaman yaratılamayacağını öne sürmekle beraber, verilen örnekler üzerinden erek metinde bu bağlamın oluşup, oluşmadığı değerlendirilmeye çalışılmıştır. Kaynak metinde, “Uyuyan Güzel” masalının konusu, olay örgüsü, karakterleri feminist bir amaçla erkek egemen toplumu eleştirmek için kullanılır.

Erek metinde, *aniştirmalar* erek kültürde iyi bilinen “Uyuyan Güzel” masalına yapıldığından metinlerarası bağlam sağlansa da *göstergelerarası bağlam* açısından birçok örnekte erek metinde subay göstergesinin gösterileni kaynak metindeki göstergenin gösterileniyle eşdeğer değildir. Kaynak metinde subaya kadınsı özellikler verilir ve subay çocuksulaştırılır. Dolayısıyla subayın bir kahraman olarak değeri yitime uğrar. Buna karşılık, vampir olan Kontes kadın bir karakter olarak subay karşısında güç kazanır. Erek metinde ise, subay “Uyuyan Güzel” masalındaki yakışıklı ve güçlü prens rolünü üstlenir. Kadınsı özellikleri daha azdır ve anne rolünü üstlenmez. Aksine subaya erek metinde vampir rolü verilerek, subayın erkeksi özellikleri vurgulanır ve Kontes’in vampir olmasının önemi azalır. *Parodiler* açısından bakıldığında, subayın temsil ettiği erkek aklının parodisinin alımlama bağlamının korunarak erek metinde yer aldığı söylenebilir. *Alıntılar* açısından ise, “Jack ve Fasulye Sırığı” masalından verilen alıntıda Kontes’in iç sesini masaldaki Dev karakteriyle eşleştirmenin erek okuyucu için pek mümkün olmadığı düşünülebilir. Böylece, Kontes’in subaydan daha güçlü olduğu erek metinde pek vurgulanmaz. Ancak, “Uyuyan Güzel” masalından verilen alıntıların, erek okuyucu tarafından tanınması oldukça mümkündür. Bu alıntılarla, Kontes’in erek metinde, masaldaki uyuyan güzel gibi zayıf, güçsüz ve yardıma muhtaç bir kız olarak anlaşıldığı gözlemlenmektedir. Görüldüğü gibi erek metinde, “Uyuyan Güzel” masalı erek kültürde çok bilindiği için ilk düzlemde incelenen metinlerarası “aktarım teknikleri” ile masala göndermeler büyük ölçüde oluşturulmuştur. *Alımlama bağlamı* açısından incelendiğinde ise, subayın karakterinin kaynak metnin aksine erkeksi özelliklerini büyük ölçüde koruduğu hatta subaya kaynak metinde olmayan vampir özelliği de verilerek, öyküde vampir olan Kontes karakterinin etkisinin azaldığı görülmektedir.

“Alımlama” (reception) kavramı 1960’lardan sonra yazınsal metinlerin incelenmesinde kullanılır olmuştur. Berna Moran’a göre anlam, metinde “[...] oluşmuş ve bütünlüşmüş bir şekilde yatmaz” (Moran, 1988, s. 205). Okurun metni okumasıyla metin gerçekleşir ve anlam kazanır. Metnin anlamını okurun alımlaması oluşturur. Alımlama, Moran’a göre, “[...] edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır” (Moran, 1988, s. 204). Alımlama kuramları, anlamı yazarın mı okurun mu oluşturduğunu sorgular. Bu kuramlara göre, metinler, değişken yapıdadır; anlamsal boşlukları her okur kendi önceden okumaları doğrultusunda doldurarak, anlam oluşturur.

Tahir-Gürçağlar’a göre çeviribilim ile alımlama kuramları benzer yaklaşımlar içerirler. Metinlerin tek bir yorumu yoktur, metinler, değişik zamanlarda ve kültürlerde, değişik şekillerde okunup, yorumlanırlar (Tahir-Gürçağlar, 2005, s. 167). Dolayısıyla çeviribilimde kaynak odaklılıktan erek odaklılığa geçişle, kaynak metne tamamen eşdeğer bir çevirinin var olabileceği kanısı artık kabul görmemektedir. Çeviri metinlerde okurdan önce çevirmenin kaynak metni alımlaması söz konusudur. Bu alımlamada çevirmenin daha çok erek dizgede yer alan yazınsal metinlerden etkileneceği açıktır.

Kabul edilebilir çeviri, alımlama estetiği kuramın temsilcilerinden olan akademisyen ve eleştirmen Jauss’un (1970) “Literary History as a Challenge to Literary Theory” adlı makalesinde sunduğu “*deneyim ufku*” (horizon of experience) kavramıyla ilişkilendirilebilir (s. 12). Deneyim ufkunu, okurun içinde bulunduğu kültür ve yazınsal gelenek belirler. Okur, bu kültürün ve yazınsal geleneğin içinde konumlanmıştır. Yazınsal metin belirli bir kültürün ve yazınsal geleneğin etkisi altında okunur ve metin bunlara bağlı olarak anlamlandırılır. Erek metinde masalın erek kültüre yerleşik olan alımlama biçimi, deneyim ufkunda yer alır. *The Lady of the House of Love* başlıklı öykünün çevirmenin içselleştirdiği deneyim ufkuyla, erek metni erkek egemen toplumu eleştirecek şekilde değil de bunu yeniden yaratacak şekilde oluşturduğu gözlemlenmektedir. Kaynak metni yazar feminist bir bakış açısıyla erkek egemen kültürün bir ürünü olan “Uyuyan Güzel” masalını, cinsiyet rollerini alt üst ederek metinlerarası ilişkilerle yeniden yazmıştır. Erek metinde ise, subay karakterinin erkeksi özelliklerinin korunmasıyla ve onun vampir rolü üstlenmesiyle kaynak metnin eleştirel bakış açısı tamamen erek metne taşınmaz. Bu çalışmada çevirmenin kaynak metni kendi *deneyim ufku* kapsamında alımladığı ve *kabul edilebilir bir çeviri* gerçekleştirdiği savı, ilk düzlemde Venuti’nin öne sürdüğü metinlerarası “aktarım teknikleri” ve ikinci düzlemde de “alımlama bağlamı” açılarından incelenerek kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.



Kaynakça

- Acocella, J. (2017, Mart 13). Angela Carter's Feminist Mythology. *New Yorker*. Erişim adresi: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/03/13/angela-carters-feminist-mythology>
- Beauvoir, S. (2010). *The Second Sex*. NY: Alfred A. Knopf.
- Briggs, K. M. (1989). *The Fairies in English Tradition and Literature* NY: University of Chicago Press.
- Carter, A. (1990). *Bloody Chamber and Other Stories*. UK: Penguin Books.
- Carter, A. (2001). *Kanlı Oda* (P. Savaş, Çev.). İstanbul: Everest. (Orijinal eserin yayın tarihi 1990).
- Gordon, E. (2017). *The Invention of Angela Carter: A Biography*. Oxford: OUP.
- Jauss, H. R. (1970). Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*, 2(1), 7–37. <https://doi:10.2307/468585>
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Tahir-Gürçavaşlar, Ş. (2005). *Kapılar. Çeviri Tarihine Yaklaşımlar*. İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Venuti, L. (2009). Translation, Intertextuality, Interpretation. *Romance Studies*, 27(3), 157-73. <https://doi:10.1179/174581509X455169>



Fransa'daki Üniversite Öğrencilerinin Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenme Nedenleri

Reasons for University Students in France to Learn Turkish as a Foreign Language

Fatih GÜNER¹ , Erdoğan KARTAL² 



¹Dr., Gelibolu Atatürk Vocational and Technical Anatolian High School, Çanakkale, Turkey

²Prof. Dr., Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Department of Foreign Language Education, Bursa, Turkey

ORCID: F.G. 0000-0003-4531-8445;
E.K. 0000-0002-9836-5221

Corresponding author:

Fatih GÜNER,
Gelibolu Atatürk Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Çanakkale, Türkiye
E-mail: fatih_guner17@hotmail.com

Submitted: 17.10.2020

Revision Requested: 30.12.2020

Last Revision Received: 11.01.2021

Accepted: 22.02.2021

Citation: Guner, F., & Kartal, E. (2021).

Fransa'daki üniversite öğrencilerinin yabancı dil olarak Türkçe öğrenme nedenleri. *Litera*, 31(1), 371-394.

<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-811936>

Öz

Bilim, kültür, sanat, eğitim, siyaset, turizm, ticaret ve iletişim alanlarındaki ilişkilerin yürütülebilmesi için toplumda ana dilden başka dillerin de öğrenilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte günümüzde yabancı dil olarak Türkçe öğretiminin üzerinde titizlikle durulması gereken önemli bir konuya dönüştüğü de bilinmektedir. Bu araştırma ile Fransa'daki üniversite öğrencilerinin yabancı dil olarak Türkçeyi tercih etme nedenlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırma, nitel araştırma desenlerinden "bütüncül tek durum deseni" ile yürütülmüştür. Araştırma, 2016-2017 akademik yılının ikinci yarısında Fransa'da öğrenim gören ve Türkçe öğrenmekte olan 66 üniversite öğrencisi ile yürütülmüştür. Araştırma verileri katılımcılara yöneltilen bir görüşme sorusu aracılığıyla toplanmıştır. Veriler üzerinde yapılan içerik analizi sonucunda katılımcıların; "bireysel nedenler", "akademik nedenler", "sosyal nedenler", "ekonomik nedenler" ve "Türkçe kaynaklı nedenler" başlıklarında toplanabilen nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrendikleri belirlenmiştir. Bu nedenlere ilişkin alt başlıklar incelendiğinde, ana dili Fransızca olan katılımcıların en sıklıkla "Türkiye'de bulunma veya yaşama" nedeniyle Türkçe öğrenmek istedikleri tespit edilirken; ana dili Fransızca olmayan katılımcıların ise en sıklıkla "merak" nedenine bağlı olarak Türkçe öğrenmek istedikleri belirlenmiştir. Araştırma sonuçları Fransa'daki üniversite öğrencilerine yönelik Türkçe materyaller geliştirilirken göz önüne alınabilir.

Anahtar Kelimeler: Fransa, Türkçe, Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi, ana dili, durum çalışması

ABSTRACT

Knowledge of foreign languages besides ones native language is indispensable to maintaining relations in the fields of science, culture, art, education, politics, tourism, commerce and communication in the society. Today, teaching Turkish as a foreign language has become a hot topic that needs to be highlighted. This study seeks to determine why university students in France prefer to learn Turkish as a foreign language. Within the domain of qualitative research, this study embraced a "holistic single case design." It was performed with a total of 66 university students studying in France and learning Turkish in the second semester of the 2016-2017 academic year. The research data were obtained using an interview question answered by the participants. The content analysis of the data showed that the students chose to learn Turkish for the following reasons, which may be grouped under "personal reasons",



"academic reasons", "social reasons", "economic reasons" and "Turkish-oriented reasons." An analysis of these reasons showed that the students, whose native language is French, mostly reported that they wanted to learn Turkish "to stay or live in Turkey" whereas the students, whose native language was not French, mostly stated that they wanted to learn Turkish "out of curiosity." The findings of this study may offer insights into designing materials in Turkish for university students in France.

Keywords: France, Turkish, Teaching Turkish as a foreign language, native language, case study

EXTENDED ABSTRACT

Knowledge of foreign languages is indispensable to maintaining relations in the fields of science, culture, art, education, politics, tourism, commerce and communication in the society. Today, teaching Turkish as a foreign language has become a hot topic that needs to be highlighted. Indeed, there has been an increase in teaching Turkish to foreigners. Institutions and organizations including the Turkish Cooperation and Coordination Agency (TIKA), the Turkish Teaching Centers (TÖMER), the Yunus Emre Institute and the Presidency for Turks Abroad and Related Communities (YTB), as well as the relevant departments of universities in Turkey and abroad offer Turkish language courses for foreigners.

It is notable that the reasons for teaching Turkish to foreigners reported in the literature have mostly involved conceptual explanations. Although the literature on teaching Turkish as a foreign language and teaching Turkish to foreigners is a rich one, research on reasons for teaching Turkish as a foreign language have been rather limited. The gap in the literature needs to be filled with studies that reveal the motivations behind teaching Turkish as a foreign language. Furthermore, research in France which applies a different language policy compared to other European countries in relation to multiculturalism, would be more useful for the efforts to explore the reasons for teaching Turkish as a foreign language.

This study seeks to identify the reasons of the university students studying at universities in France for learning Turkish as a foreign language. To that end, it aims to answer the question, "What are the reasons of university students for preferring Turkish as a foreign language?" It thus draws on "the case study design", which is one of the qualitative research patterns. A total of 66 university students studying at universities in France and learning Turkish as a foreign language in the second semester of the 2016-2017 academic year participated in this study. The native language of 35 of the participants is Arabic, that of 26 of them is French and 2 of them is German. Also, there

is one participant whose native language is Russian, Kyrgyz and Senegalese. The data were collected from the participants through “interviews.” The participants were asked, “Why did you choose to learn Turkish?” [Pourquoi vous avez choisi d’apprendre la langue turque?]. The data were then analyzed through a “content analysis technique.”

This study ascertained that the participants who are both native French and non-native French speakers learnt Turkish for the following reasons: “academic reasons”, “personal reasons”, “economic reasons”, “social reasons” and “Turkish-oriented reasons.” The study further revealed that the participants who are native French speakers learnt Turkish mostly due to personal reasons. The most notable reason for learning Turkish among the participants who are native French speakers is the reason of “staying or living in Turkey.” However, it is remarkable that the participants who are non-native French speakers learnt Turkish mostly out of curiosity. Unlike the participants whose native language is not French, those who are native French speakers learnt Turkish due to “the presence of an individual of Turkish origin in the family”, “to improve their Turkish level” and “to learn a different language.” On the other hand, unlike the participants who are native French speakers, the non-native participants learnt Turkish as they “like Turkish”, “feel close to Turkish culture”, “want to have cultural accumulation” and also due to “the similarity between the target language and native language”, “the role of the Turkish economy” as well as “the wish to establish commercial relations.” Based on the findings, this study suggests that whether the students are native French speakers or not should be considered while designing content for university students to teach Turkish as a foreign language in France.

Giriş

Küreselleşme ve günümüz teknolojilerinin etkisiyle çokkültürlü toplum yapısı ülkeler için artık doğal bir durum olarak algılanmaktadır. Çokkültürlülük, toplum ve ülkelerde meydana gelen değişimler ile birlikte milletler ve medeniyetler arasında artan iletişim ile anlam kazanmakta (Yakışır, 2009, s. 39) ve eğitimde bireylere kültürel ve dilsel seçenekler sunulabilmektedir. Ayrıca bilim, kültür, sanat, eğitim, siyaset, turizm, ticaret ve iletişim alanlarındaki ilişkilerin yürütülebilmesi için toplumda ana dilden başka dillerin de öğrenilmesi gerekmektedir. Bu nedenlere bağlı olarak yabancı dil olarak Türkçe öğretimi de üzerinde titizlikle durulması gereken önemli bir konuya dönüşmektedir (Arslan ve Gürsoy, 2008, s. 111; Küçük ve Kaya, 2018, s. 443; Mete ve Gürsoy, 2013, s. 344). Günümüzde Türkçe öğretimi sadece Türk ve akraba topluluklar ile sınırlı kalmamakta ve yabancılar Türkçe öğretiminde de artış yaşanmaktadır (Bakır, 2014, s. 436; Büyükkiz, 2014, s. 204; Kalfa, 2013, s. 168; Yıldız, 2015, s. 585). Nitekim Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı (TİKA), Türkçe Öğretim Merkezleri (TÖMER), Yunus Emre Enstitüsü ve Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı (YTB) gibi kurum ve kuruluşlar ile yurtiçi ve yurtdışındaki üniversitelerin ilgili bölümlerinde yabancılar yönelik Türkçe öğretimine yer verilmesi bu duruma bir kanıt olarak gösterilebilir.

Türkçenin yabancı dil olarak öğretilmesi tarihsel olarak incelendiğinde bu konuda akla gelen ilk eser Kaşgarlı Mahmud tarafından 11. yüzyılda yazılan Divanü Lûgati't-Türk'tür (Taşdelen, 2020, s. 155). Bu alandaki ikinci büyük eser ise Ali Şir Nevâi tarafından 15. yüzyılda yazılan Muhâkematü'l-Lûgateyn'dir (Hengirmen, 1993, s. 5-6). 1950'li yıllara kadar yabancılar Türkçe öğretimi ile ilgili az sayıda sözlük ve kitap yazılmış, 1950'li yıllardan sonra Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi ile ilgili üniversite düzeyinde dersler verilmeye başlanmıştır. Ancak bu konudaki ilk planlı ve sistemli girişim, 1984 yılında Ankara Üniversitesi bünyesinde TÖMER'in kurulmasıdır (Arslan, 2012, s. 181; Barın, 2004, s. 21). Günümüzde ise yabancılar Türkçe öğretimi basamaklı kur sistemi aracılığıyla yürütülmekte ve öncelikle ön bilgileri incelenen birey, dinleme, okuma, konuşma ve yazma alanlarında elde edilen verilere göre bir basamağa yerleştirilmektedir (Barın, 2004, s. 22). Bu noktada *Avrupa Ortak Başvuru Metni*, basamaklı kur sistemi ve hedef dillere ilişkin hazırlanacak öğretim programları için bir temel başvuru kitabıdır (CEFR, 2002). Altı basamak ve üç düzeyde (temel, bağımsız ve yetkin) tasarlanmış kur sistemi (A1, A2, B1, B2, C1 ve C2) ile birey her düzeyde bir önceki düzeyden daha iyi şekilde dinleme, okuma, konuşma ve yazma alanlarına ilişkin dil becerilerini

kullanabilmektedir (MEB, 2013, s. 30). Bu bağlamda uluslararası geçerliliği olan Avrupa Dil Portfolyosu ise dil öğrenenlerin deneyimlerinin biriktirilmesini ve belgelenmesini sağlamaktadır (MEB, 2013, s. 27).

Alanyazında Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde karşılaşılan sorun ve zorluklar üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Türkçe sözcüklerin sesletiminde (Akkaya ve Gün, 2016, s. 9; Erdem Nas 2020, s. 713; Karababa, 2009, s. 273; Şengül, 2014, s. 335; Tüm, 2014, s. 256), eklerin kullanımında (Kalfa, 2019, s. 1074; Karababa, 2009, s. 273; Yağmur Şahin, 2013, s. 446), dolaylı aktarımda (Akcaoğlu, 2018, s. 7) ve cümle kurmada (Karababa, 2012, s. 274; Tiryaki, 2017, s. 29) sorunlar ile karşılaşılmaktadır. Alanyazında sıralanan dilbilgisel kaynaklı bu sorunlar ile birlikte alanda görevli öğretmen ve okutmanların yeterlikleri (Chang ve Kalenderoğlu, 2017, s. 507; Çağlayan Dilber, 2018, s. 112; Gümüş, 2016, s. 254; Kalfa, 2015, s. 248; Karababa ve Çalışkan, 2013, s. 1551; Mete, 2018, s. 72; Tanrikulu, 2019, s. 387; Ustabulut ve Kara, 2019, s. 124; Yüce, 2016, s. 105), öğretim programı ve araçları (Arslan ve Gürdal, 2012, s. 266; Chang ve Kalenderoğlu, 2017, s. 508; Çağlayan Dilber, 2018, s. 112; Çiçek, 2010, s. 47; Er, Biçer ve Bozkırlı, 2012, s. 52; Gümüş, 2016, s. 254; Karababa, 2009, s. 270; Morali, 2019, s. 1455; Yıldız, 2013, s. 1843) konularında da sıklıkla sorunlar yaşandığı anlaşılmaktadır.

Yabancı dil öğreniminde materyal ve yaklaşımların etkin kullanımı özellikle öğretmene bağımlılığı azaltarak karşılaşılabilecek zorlukları en az düzeye indirebilmektedir (Bölükbaş 2013, s. 56). Bu bağlamda alanyazında Türkçenin yabancılar öğretiminde “Eylem Odaklı Yaklaşım” (Delibaş 2019; Dilidüzgün 2015a), “Buldurmacı Yaklaşım” (Saltık ve Pilancı, 2019), “İletişimsel Yaklaşım” (Sorokin ve Timkova, 2019), “İşbirliğine Dayalı Öğrenme Modeli” (Bölükbaş, Keskin ve Polat, 2011), “Leksikal Yaklaşım” (Ördem, 2013); “Telkin Modeli” (İşcan, 2011), “Metin Türü Odaklı Açıklayıcı Metin Yazma Modeli” (Demirkan ve Heppinar, 2017); “Oyun Temelli Dil Beceri Programı” (Kadioğlu Ateş, Kanger ve Şimşek, 2018), “Tutor Destekli Öğretim Modeli” (Gücüyeter, Şeref ve Karadoğan, 2019), “ULAM Temelli Sözcük Öğretimi” (Aytan ve Başal, 2016) ve “Üç Boyutlu Dilbilgisi Yaklaşımı”nın (Ekren ve Ökten, 2019) kullanıldığı görülmektedir.

Dil ve kültürün yakın ilişkisi göz önüne alındığında yabancı dil öğretimi aynı zamanda kültürel unsurların aktarımı olarak ele alınabilir (Demiral, 2013, 561; Erdal, 2018, s. 81; Kaya ve Oran, 2015, s. 1209). Yabancılar Türkçe öğretimi sırasında kültür aktarımı, Türk Halk Bilimi ve Türk Halk Edebiyatı unsurları aracılığıyla sağlanabilmektedir (Turhan Tuna 2014a, s. 1483). Bu doğrultuda yabancılar Türkçe öğretiminde atasözleri (Akpınar,

2010; Güven ve Halat, 2015; Turhan Tuna 2014b), deyimler (Akpınar 2010; Güven ve Halat, 2015), Nasreddin Hoca fıkraları (Akkaya 2013; Özet 2019; Sallabaş ve Göktentürk, 2018; Yeşilyurt, 2019), öyküler (Aşçı ve Topçu Tecelli, 2020), Ömer Seyfettin hikâyeleri (Eroğlu, 2015; Gürler, 2017), masallar (Ayhan ve Arslan, 2014), şiirler (Artuç, 2012; Dilidüzgün, 2015b) türküler (Çangal, 2012) ile tekerleme ve ninnilerin (İlgün, 2015) kullanımına yer verildiği söylenebilir.

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde öncelikle bireyin neden yabancı dil öğrenmeye ihtiyaç duyduğunun belirlenmesi gerekmektedir. Böylelikle Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi ile ilgili amaca ulaşmada en etkili yöntem ve araçlar tercih edilebilir (Erdem, Gün ve Sever, 2015, s. 549). Bir başka ifade ile yabancı dil öğretiminde varılmak istenen amaca göre yöntem seçilmesi gerekmektedir (Sebüktekin, 1973, s. 98). Öğretim araç ve materyallerinin hazırlanması sırasında da yabancı dil öğretimine ilişkin amaçlar göz önüne alınmalıdır (Sebüktekin, 1973, s. 99). Karababa (2009, s. 276), Türkleri ve Türkiye'yi tanımak, Türklerle daha iyi iletişim kurmak amacıyla yabancıların Türkçe öğrendiklerini belirtmektedir. Çiçek'e (2010, s. 46) göre ise Türklere yönelik önyargıları yok etmek, ticari ve turistik ilişkileri sürdürmek ve yabancı bireylerle yapılan evlilikler sonrasında oluşan merak ve ilgiyi gidermek amacıyla yabancıları Türkçe öğretilmektedir.

Alanyazında Türkçenin yabancıları öğretimi ile ilgili nedenler üzerinde daha çok kavramsal açıklamaların yapıldığı söylenebilir. Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi ve yabancıları Türkçe öğretimi ile ilgili genel anlamda zengin bir alanyazın bulunmasına rağmen Türkçenin neden yabancı dil olarak öğretildiğine ilişkin yürütülen araştırmalar (Aydın, 2000'den aktaran Ungan 2006; Gürbüz ve Güleç, 2016; Tok ve Yığın, 2013) oldukça sınırlıdır. Türkçenin yabancı dil olarak öğrenilme amaçlarının ortaya koyulduğu araştırmalar ile alanyazına katkıda bulunulabilir.

Çokkültürlülük kavramı ve bu kavrama ilişkin uygulamaların öne çıkarıldığı Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Avustralya gibi ülkelerde (Yakışır, 2009, s. 2) ikinci bir dil öğrenimi, bu ülkelerde kültür ve dil çeşitliliklerinin daha fazla öne çıkarılmasının doğal bir sonucu olarak görülebilir. Bu nedenle Türkçenin yabancıları öğretiminin nedenleri üzerinde yürütülecek bir araştırmanın çokkültürlü toplum yapısına sahip olunmasına rağmen çokkültürlülüğün alt kimliklerin baskın toplumla adaptasyonu ve asimilasyonu olarak görüldüğü Fransa'da (Akıncı, 2014, s. 35, Demirkan ve Akgün, 2017, s. 64; Yağmur, 2010, s. 223; Yanık, 2012, s. 225) üniversite öğrencileri aracılığıyla yürütülmesi daha anlamlı olabilir. Böylelikle çokkültürlülük bağlamında diğer Avrupa ülkelerine göre

farklı bir dil politikasının uygulandığı Fransa’da üniversite öğrencilerinin Türkçeyi tercih etme nedenleri daha belirgin bir şekilde tespit edilebilir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma ile Fransa’daki üniversitelerde öğrenim gören ve yabancı dil olarak Türkçe öğrenen Fransa’daki üniversite öğrencilerinin Türkçe öğrenme nedenlerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaca bağlı olarak araştırmada “Fransa’daki üniversite öğrencilerinin Türkçeyi yabancı dil olarak tercih etme nedenleri nelerdir?” sorusuna yanıt aranmaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Deseni

Araştırma, nitel yaklaşım ile ele alınmış ve nitel araştırma desenlerinden “durum çalışması” ile tasarlanmıştır. Durum çalışması desenlerinde gerçek veya güncel durum ve durumlar hakkında veri toplanarak duruma ilişkin betimlemeler yapılmakta ve temalar belirlenmektedir (Creswell, 2013, s. 97). Bununla birlikte araştırmanın durum çalışması desenlerinden “bütüncül tek durum deseni” ile yürütülmesi planlanmıştır. Bütüncül tek durum deseni, incelenmeyen veya az sıklıkla incelenen ve araştırmacılar tarafından daha önce ulaşılamayan durumları belirlemek için tercih edilmektedir (Yin, 1994, s. 39). Bu araştırma ile daha önce incelenmeyen ve tek bir durum olarak ele alınan Fransa’daki üniversite öğrencilerinin Türkçeyi yabancı dil olarak tercih etme nedenleri “bütüncül tek durum deseni” aracılığıyla incelenmektedir.

Katılımcılar

Araştırma 2016-2017 akademik yılının ikinci yarısında Fransa’daki dört üniversitede öğrenim gören ve Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen 66 öğrenci aracılığıyla yürütülmüştür. Araştırmanın katılımcıları belirlenirken uygulanan dil politikaları ve entegrasyon modeli açısından diğer ülkelere göre daha fazla devlet merkezli bir model uygulayan Fransa (Demirkan ve Akgün, 2017, s. 64) tercih edilmiştir. Bu tercihin nedeni, ülkede uygulanan ve tüm göçmenleri asimile etmeyi hedefleyen bir yurttaşlık modeli öngörülmesine rağmen Türkçenin yabancı dil olarak tercih edilmesinde etkili olan başlıca nedenlerin ortaya çıkarılabilmesidir.

Araştırmada verilerin toplanması sırasında elde edilen verilerin kendini yinelemesi sonucunda verilerde doygunluğa ulaşıldığı fark edilmiştir. Bu durum büyük bir örneklem gerektirmeyen nitel araştırmalarda çalışma grubunun belirlenmesinde bir ölçüt olarak görülebilmektedir (Baltacı, 2019, s. 373). Bu bağlamda toplanan verilerin tekrarlanması nedeniyle araştırma kapsamına 66 üniversite öğrencisinin katılımcı olarak alınması yeterli görülmüştür. Katılımcıların ana dili ve öğrenim gördükleri üniversitelere göre dağılımına bakıldığında, araştırma kapsamına alınan katılımcılardan 35'inin ana dili Arapça; 26'sının ana dili Fransızca ve 2 katılımcının ana dili ise Almancadır. Ayrıca katılımcılar arasında ana dili Rusça, Kırgızca ve Senegalce olan birer katılımcı bulunmaktadır. Bununla birlikte katılımcı grubundaki 29 katılımcı Université Bordeaux Montaigne; 24 katılımcı Aix-Marseille Université; dokuz katılımcı Université Lumière Lyon-2 ve dört katılımcının ise Université Jean Monnet isimli üniversitelerde öğrenim gördükleri belirlenmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırma verileri, katılımcılardan "görüşmeler" aracılığıyla elde edilmiştir. Karasar'a (2007, s. 167) göre görüşmeler çoğu kez yüz yüze gerçekleştirilmektedir. Bu araştırmada da görüşme süreci araştırmacılarından biri tarafından yüz yüze yürütülmüştür. Görüşmelerde katılımcılara "Niçin Türkçe öğrenmeyi tercih ettiniz?" [Pourquoi vous avez choisi d'apprendre la langue turque?] şeklinde Kartal'ın (2019) veri toplama aracı içerisinde çıkarılan bir görüşme sorusu yöneltilmiştir. Elde edilen veriler, görüşmeleri yürüten ve Fransız Dili Eğitimi alanında bir uzman olan araştırmacı tarafından not tutularak kaydedilmiştir. Araştırma için T.C. Lyon Başkonsolosluğu Eğitim Ataşeliği ve üniversitelerin ilgili birimlerden gerekli resmî izinler alınmıştır.

Verilerin Analiz Edilmesi

Araştırmadan elde edilen veriler "içerik analizi tekniği" ile analiz edilmiştir. Verilerin kuramsal bir çerçeveye göre analizini temele alan betimsel analiz tekniğinden (Yıldırım ve Şimşek, 1999, 159) farklı olarak içerik analizinde öncelikle kodlar aracılığıyla kategoriler oluşturulmaktadır. Ardından kategoriler yorumlanmakta ve alıntılara yer verilerek sonuca gidilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 227). Araştırmada elde edilen kodlar farklı bir araştırmacı ile tekrar ele alınarak güvenilirlik çalışması yapılmıştır. Bu doğrultuda araştırmada iki araştırmacı tarafından kodlamalar yapılmış ve iki kodlama arasındaki tutarlılık, Miles ve Huberman'ın (1994, s. 64) formülüne göre %83 olarak hesaplanmıştır.

Yine Miles ve Huberman'a (1994, s. 64) göre %70 ve üzerinde bir tutarlılık oranı güvenilirlik göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda elde edilen %83'lük tutarlılık oranı ile araştırmanın güvenilir olduğu düşünülmüştür. Bununla birlikte araştırmacılar, iki kodlama arasındaki farklılıklar üzerinde görüş alış verişinde bulunmuşlar ve yapılan tüm kodlamalarda görüş birliğine varmışlardır. Ardından analiz sırasında belirlenen kodlar aracılığıyla kategoriler oluşturulmuştur. Son olarak kategori ve kodlar tablolara aktarılmış ve doğrudan alıntılar ile öne çıkan katılımcı görüşleri okuyucuya sunulmuştur. Doğrudan alıntılar yapılırken katılımcı isimleri yerine ana dili Fransızca olan 26 katılımcı için "F1, F2...F26" ve ana dili Fransızca olmayan 40 katılımcı için ise "K1, K2...K40" şeklinde kod isimler kullanılmıştır.

Araştırmada güvenilirlik ile birlikte inandırıcılık, aktarılabirlik ve teyit edilebilirlik konuları göz önüne alınmıştır. Bu bağlamda araştırma süreci hakkında ayrıntılı bir betimleme yapılmış, bulgular ayrıntılı bir biçimde okuyucuya sunulmuş ve araştırma sürecine ilişkin veriler bilgisayar ortamında kayıt altına alınarak farklı araştırmacıların denetimine açık tutulmuştur.

Bulgular

Araştırmanın bulguları, katılımcıların ana dilinin Fransızca olup olmaması durumuna göre iki alt başlıkta sunulmuştur. Böylelikle bulguların daha anlaşılır ve düzenli bir şekilde sunulması planlanmıştır. Bu başlık altında öncelikle ana dili Fransızca olan 26 katılımcının Türkçe öğrenme nedenlerine ilişkin bulgular sunulmaktadır.

Ana dili Fransızca Olan Katılımcıların Türkçe Öğrenme Nedenlerine İlişkin Bulgular

Ana dili Fransızca olan 26 katılımcının Türkçe öğrenme nedenlerine ilişkin bulgulara Tablo 1'de yer verilmektedir.

Tablo 1: Ana Dili Fransızca Olan Katılımcıların Türkçe Öğrenme Nedenlerine İlişkin Bulgular

Öğrenme Nedenlerine İlişkin Kategori ve Kodlar	Katılımcı Kod İsimleri	f	
Kategori 1.	Bireysel Nedenler		
Kod 1a.	Türkiye'de bulunma veya yaşama	F3-F5-F8-F14-F18-F25	6
Kod 1b.	Ailede Türk kökenli bireyin bulunması	F16-F17-F20-F21-F22	5
Kod 1c.	Merak	F7-F12-F15-F24-F26	5
Kod 1d.	Türkiye'ye seyahat etme isteği	F1-F10-F13	3
Kod 1e.	Türkiye'yi sevme	F5-F18	2
Kategori 2.	Sosyal Nedenler		
Kod 2a.	Türkçeye maruz kalma	F6-F10-F11-F13-F18-F19	6
Kod 2b.	Arkadaşlık	F4	1
Kod 2c.	İletişim kurma	F4	1
Kategori 3.	Akademik Nedenler		
Kod 3a.	Öğrenim görülen bölüm gereği	F2-F9-F15	3
Kod 3b.	Türkçe seviyesini ilerletme	F23-F8	2
Kod 3c.	Farklı bir dil edinme isteği	F2	1
Kategori 4.	Ekonomik Nedenler		
Kod 4a.	İş bulma olanağı	F9-F12-F24	3
Kategori 5.	Türkçe Kaynaklı Nedenler		
Kod 5a.	Türkçenin zengin bir dil olması	F1	1

Tablo 1'e göre ana dili Fransızca olan katılımcıların Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenme nedenleri "bireysel nedenler", "sosyal nedenler", "akademik nedenler", "ekonomik nedenler" ve "Türkçe kaynaklı nedenler" olmak üzere beş başlık altında toplanmaktadır. Tablo 1'den ana dili Fransızca olan katılımcıların büyük çoğunluğunun bireysel nedenlerden dolayı Türkçe öğrenmek istedikleri anlaşılmaktadır. Katılımcıların Türkçe öğrenmek için belirttikleri bireysel nedenler, "Türkiye'de bulunma veya yaşama", "ailede Türk kökenli bireyin bulunması", "merak", "Türkiye'ye seyahat etme isteği", "Türkiye'yi sevme" şeklinde sıralanmaktadır. Ana dili Fransızca olan katılımcıların en fazla "Türkiye'de bulunma veya yaşama" nedeniyle Türkçe öğrenmek istedikleri belirlenmiştir. F14 kod isimli katılımcı "Erasmus nedeniyle bir yıl İstanbul'da bulunduğum için Türkçe öğrenmek istedim" ifadesiyle geçmişte Türkiye'de yaşamış olması nedeniyle Türkçe öğrenmek istediğini belirtmiştir. F16 kod isimli katılımcı "Baba tarafında Türk olduğu için" ifadesi ile ailesinde Türk kökenlilerin olması nedeniyle Türkçe öğrendiğini ifade etmiştir. F7 kod isimli katılımcı ise Türkçeye ilişkin merakını "Bu dile ve bu dilin konuşulduğu ülkeye olan merakımdan çünkü bu dil benim bulunduğum çevrede çok az konuşuluyor. Bu da bende merak uyandırdı" şeklinde dile getirmiştir. Türkiye'ye seyahat etme isteğine bağlı olarak Türkçe öğrenmek isteğini belirten F1 kod isimli katılımcı da "Türkiye'ye seyahat edip bu ülkeyi keşfetmek için" ifadesini kullanmıştır. F5 kod isimli katılımcı Türkçe öğrenme nedenine ilişkin "İstanbul'a bayılıyorum. 10 defa gittim" şeklindeki görüşüyle Türkiye'yi sevdiğini belirtmiştir.

Ana dili Fransızca olan katılımcıların Türkçe öğrenmek için belirttikleri sosyal nedenler “Türkçeye maruz kalma”, “Arkadaşlık” ve “İletişim kurma” olmak üzere üç başlıkta toplanmıştır. Sosyal nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrenen katılımcıların tamamına yakını Türkçe öğreniminde “Türkçeye maruz kalma” nedenini ileri sürmüştür. Çalışma grubundaki F11 kodlu katılımcı Türkçeye maruz kalması nedeniyle Türkçe öğrenmek istediğini “Sık sık Berlin’e giderim. Burada çok Türk var ve uzun zamandır bu dili duyuyorum” şeklinde ifade etmiştir. Sosyal nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrendiklerini belirten katılımcıların yalnızca biri “Arkadaşlık” ve “İletişim kurma” odaklı açıklama yapmıştır. F4 kod isimli bu katılımcı, arkadaş edinme ve iletişim kurma amacıyla Türkçe öğrenmek istediğini “Bir Türk kız arkadaş ile tanışmak veya konuşmak için” ifadesiyle açıklamıştır.

Ana dili Fransızca olan 26 katılımcının az bir bölümü “Öğrenim görülen bölüm gereği”, “Türkçe seviyesini ilerletme”, “Farklı bir dil edinme isteği” başlıklarındaki akademik nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrenmek istediklerini bildirmiştir. Bu katılımcılardan F2 kod isimli katılımcı öğrenim gördüğü bölüme bağlı olarak Türkçe öğrendiğini “Avrupa Birliği ve Türkiye ilişkileri üzerine gerçekleştirmekte olduğum yüksek lisans çalışmam çerçevesinde bu dili öğrenmek istedim” şeklinde açıklamıştır. Yine F2 kod isimli katılımcı farklı bir dil edinme isteğine bağlı olarak Türkçe öğrenmeyi tercih etmesini “İspanyolca gibi genelde öğrendiğimiz alışılmışın dışında bir başka yabancı dil öğrenmek için” ifadesiyle açıklamıştır. Türkçe seviyesini ilerletmek için Türkçe öğrenmeye devam ettiğini belirten F23 kod isimli katılımcı ise “Türkçe dil seviyemi geliştirmek, ilerletmek için” ifadesini kullanmıştır.

Araştırma ile ana dili Fransızca olan az sayıdaki katılımcının ekonomik nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrenmek istedikleri tespit edilmiştir. Bu katılımcılardan F9 öğrenim gördüğü bölüm ve sonrasında elde edebileceği iş olanağını “Aldığım Avrupa Birliği eğitimi kariyeri kapsamında diplomat olarak bir gün bu ülkede çalışabilmek için” şeklinde ifade ederek Türkçe öğrenmek istediğini ifade etmiştir. Ana dili Fransızca olan katılımcılardan sadece biri, Türkçe kaynaklı bir nedene bağlı olarak Türkçe öğrendiğini belirtmiştir. Türkçenin zengin bir dil olmasını gerekçe gösteren F1 kod isimli bu katılımcının ifadesi “Zengin ve güzel bir dil olduğu için” şeklindedir.

Ana Dili Fransızca Olmayan Katılımcıların Türkçe Öğrenme Nedenlerine İlişkin Bulgular

Katılımcı grubundaki ana dili Fransızca olmayan 40 katılımcının yabancı dil olarak Türkçeyi tercih etme nedenlerine ilişkin başlıklar Tablo 2 aracılığıyla sunulmaktadır.

Tablo 2: Ana Dili Fransızca Olmayan Katılımcıların Türkçe Öğrenme Nedenlerine İlişkin Bulgular

Öğrenme Nedenlerine İlişkin Kategori ve Kodlar		Katılımcı Kodu	f
Kategori 1.	Bireysel Nedenler		
Kod 1a.	Merak	K5-K6-K11-K15-K26-K27-K30-K35-K39	9
Kod 1b.	Türkçeyi sevmeye	K10-K14-K17-K27-K28-K29-K36-K40	8
Kod 1c.	Türkiye'yi sevmeye	K1-K2-K11-K12-K24-K31-K33-K38	8
Kod 1d.	Türk kültürüne yakınlık hissetmeye	K1-K2-K3-K4-K13	5
Kod 1e.	Türkiye'de bulunma veya yaşama	K12-K14-K19-K20	4
Kod 1f.	Türkiye'ye seyahat etme isteği	K5-K8-K9-K22	4
Kategori 2.	Akademik Nedenler		
Kod 2a.	Öğrenim görülen bölüm gereği	K4-K13-K20-K22-K25-K28-K29-K37	8
Kod 2b.	Kültürel birikim edinme isteği	K16-K20-K9	3
Kategori 3.	Sosyal Nedenler		
Kod 3a.	İletişim kurma	K5-K8-K18	3
Kod 3b.	Türkçeye maruz kalma	K7-K30	2
Kod 3c.	Arkadaşlık	K21	1
Kategori 4.	Ekonomik Nedenler		
Kod 4a.	Türkiye ekonomisinin rolü	K15-K32-K34	3
Kod 4b.	İş bulma olanağı	K27-K31	2
Kod 4c.	Ticari ilişkiler kurma	K15	1
Kategori 5.	Türkçe Kaynaklı Nedenler		
Kod 5a.	Hedef dil-ana dil benzerliği	K3-K8-K12-K13	4
Kod 5b.	Türkçenin zengin bir dil olması	K1	1

Tablo 2 incelendiğinde ana dili Fransızca olmayan katılımcıların Türkçe öğrenme nedenlerinin; "bireysel nedenler", "akademik nedenler", "sosyal nedenler", "Türkçe kaynaklı nedenler" ve "ekonomik nedenler" olmak üzere beş başlık altında toplandığı görülmektedir. Tablo 2'ye bakıldığında ana dili Fransızca olmayan katılımcıların büyük çoğunluğunun bireysel nedenler doğrultusunda Türkçe öğrenmek istedikleri görülmektedir. Ana dili Fransızca olmayan katılımcılar Türkçe öğrenmek için altı başlıkta toplanabilen bireysel nedenler sıralamışlardır. Bu nedenler, "merak", "Türkçeyi sevmeye", "Türkiye'yi sevmeye", "Türk kültürüne yakınlık hissetmeye", "Türkiye'de bulunma veya yaşama" ve "Türkiye'ye seyahat etme isteği" şeklindedir. Araştırma bulguları ile ana dili Fransızca olmayan katılımcıların en sıklıkla "merak" nedenine bağlı olarak Türkçe öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Ana dili Senegalce olan K39 kod isimli katılımcı Türkçe öğrenme merakını, "Kişisel merak ve nedenlerden dolayı. Osmanlı Medeniyetine ilişkin bir ders aldıktan sonra Türkçe öğrenmenin ilginç olacağını düşündüm" şeklinde dile getirmiştir. Ana dili Arapça olan K17, Türkçe sevgisine bağlı olarak bu dili öğrendiğini "Bu dili ve kültürünü müzik, dans, film ve dizilerinden dolayı seviyorum" ifadesiyle dile getirmiştir. Ana dili Kırgızca olan F5 kod isimli katılımcı ise "Türkiye'de oturma fırsatından dolayı edindiğim tecrübem ile bu ülkeyi ve insanlarını çok sevdim" ifadesiyle "Türkiye'yi sevmeye" ve "Türkiye'de bulunma

veya yaşama" nedenlerine bağlı olarak Türkçe öğrendiğini ifade etmiştir. Ana dili Arapça olan K2 kod isimli katılımcı "Tarihi bakımdan Arap dili ve kültürünün sadece Türk dili ve Türk kültürüyle keşiştiğini veya benzeştiğini düşündüğüm için" ifadesi ile Türk kültürüne duyduğu yakınlığa bağlı olarak Türkçe öğrendiğini belirtmiştir. Ana dili Arapça olan K9, Türkiye'ye seyahat etme ile ilgili Türkçe öğrenme nedeni için "Bu ülkeye seyahat ettiğimde asgari düzeyde de olsa bir dil bagajımın olmasını istediğim için" ifadesini kullanmıştır.

Ana dili Fransızca olmayan katılımcıların Türkçe öğrenmelerine ilişkin akademik nedenler, "Öğrenim görülen bölüm gereği" ve "Kültürel birikim edinme isteği" başlıklarında toplanmaktadır. Öğrenim gördüğü bölümün bir gereği olarak Türkçe öğrendiğini ifade eden sekiz katılımcıdan biri olan ve ana dili Rusça olan K22 kod isimli katılımcı bu görüşünü "... Bunun dışında okuduğum bölüm gereği bir üçüncü dil öğrenmem gerekiyordu" şeklinde ifade etmiştir. Kültürel birikim edinme isteğine bağlı olarak Türkçe öğrenen az sayıdaki katılımcılardan ana dili Almanca olan K20 kod isimli katılımcı "Almanya'da yaşayan çok Türk var. Bu insanlar ile kültürel alışverişte bulunmak için" şeklinde görüş bildirmiştir.

Araştırma ile ana dili Fransızca olmayan katılımcıların "İletişim kurma", "Türkçeye maruz kalma" ve "Arkadaşlık" gibi sosyal nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrendikleri belirlenmiştir. Tablo 2 incelendiğinde sosyal nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrenen katılımcıların yarısı "iletişim kurma" nedenini öne çıkarmıştır. Bu doğrultuda ana dili Arapça olan K8 kod isimli katılımcı da Türkçe öğrenme nedeni için "Türk arkadaş ve komşularım olduğu için" ifadesini kullanmıştır. Ana dili Arapça olan K30 kod isimli katılımcının "Mahallemde günlük bu dil konuşuluyordu ben de öğrenmek için merakımdan seçtim" şeklindeki ifadesinden Türkçeye maruz kalma nedeniyle de bu dili öğrenmek istediği anlaşılmaktadır. Araştırmada ana dili Arapça olan K21 kod isimli katılımcı aracılığıyla elde edilen "Erkek arkadaşım Türk olduğu için" bulgusu "Arkadaşlık" başlığı altında ele alınmıştır.

Araştırmada ana dili Fransızca olmayan katılımcıların ekonomik nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrenme nedenleri; "İş bulma olanağı", "Türkiye ekonomisinin rolü" ve "Ticari ilişkiler kurma" olarak sıralanmıştır. Tablo 2 incelendiğinde ekonomik nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrendiğini belirten katılımcıların yarısının "Türkiye ekonomisinin rolü" ile ilgili açıklamalar yaptığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda açıklama yapan ve *ana dili* Arapça olan K15 kod isimli katılımcının ifadesi "Türkiye ekonomik olarak zengin. Dolayısıyla bu ülke ile ticari alış-veriş olanakları olabilir" şeklindedir. İş bulma olanağına

bağlı olarak Türkçe öğrendiğini ileri süren ve *ana dili* Arapça olan K27 kod isimli katılımcı “İleride turizm sektöründe çalışmayı istediğim için yeni bir dil öğrenmenin bana bu konuda yardımcı olacağını düşünüyorum” ifadelerini kullanmıştır.

Ana dili Fransızca olmayan katılımcılardan oldukça az sayıdaki bir bölümünün “Hedef dil-ana dil benzerliği” ve “Türkçenin zengin bir dil olması” gibi Türkçe kaynaklı nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrendikleri belirlenmiştir. Ana dili Arapça olan K3 kod isimli katılımcının “Türkçenin önemli oranda Arapça sözcükler içeriyor olması” ve ana dili Kırgızca olan K12 kod isimli katılımcının “... Kırgızcayla Türkçe aynı dil ailesinden olduğu için Türkçe öğrenirken bu dilin melodisi benim Kırgızcaya olan hasretimi dindirecektir diye düşündüm” ifadeleri katılımcı ana dili ile Türkçe arasında benzerlik görülmesi nedeniyle Türkçe öğrenildiğini ortaya koymuştur. Ana dili Fransızca olmayan katılımcılardan sadece biri Türkçenin zengin bir dil olduğunu ifade etmiştir. Ana dili Arapça olan K1 kod isimli bu katılımcının ifadesi “Zengin bir dil olduğu için” şeklindedir.

Tablo 1 ve Tablo 2 aracılığıyla sunulan bulgular birlikte incelendiğinde hem ana dili Fransızca olan hem de ana dili Fransızca olmayan katılımcıların “akademik nedenler”, “bireysel nedenler”, “ekonomik nedenler”, “sosyal nedenler” ve “Türkçe kaynaklı nedenler” başlıkları altında ifade edilen nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrendikleri tespit edilmiştir. Bu benzerliğin yanı sıra ana dili Fransızca olan katılımcıların ana dili Fransızca olmayan katılımcılardan farklı olarak “Ailede Türk kökenli bireyin bulunması”, “Türkçe seviyesini ilerletme” ve “Farklı bir dil edinme isteği” nedenlerine bağlı olarak Türkçe öğrendikleri tespit edilmiştir. Buna karşın ana dili Fransızca olmayan katılımcıların ana dili Fransızca olan katılımcılardan farklı olarak “Türkçeyi sevme”, “Türk kültürüne yakınlık hissetme”, “Kültürel birikim edinme isteği”, “Hedef dil-ana dil benzerliği”, “Türkiye ekonomisinin rolü” ve “Ticari ilişkiler kurma” nedenlerine bağlı olarak Türkçe öğrenmeyi tercih ettikleri belirlenmiştir.

Sonuç ve Tartışma

Araştırma ile Fransa’da öğrenim gören ve Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen üniversite öğrencilerinin Türkçe öğrenme nedenleri belirlenmiştir. Bu bölümde ana dili Fransızca olan ve ana dili Fransızca olmayan üniversite öğrencileri aracılığıyla ulaşılan Türkçe öğrenme nedenlerine ilişkin sonuçlar tartışılacaktır.

Araştırmada ana dili Fransızca olan katılımcıların Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenme nedenlerinin “bireysel nedenler”, “sosyal nedenler”, “akademik nedenler”, “ekonomik

nedenler” ve “Türkçe kaynaklı nedenler” başlıklarında toplandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ancak araştırma ile ana dili Fransızca olan 26 katılımcının daha çok bireysel nedenlerden dolayı Türkçe öğrenmek istedikleri belirlenmiştir. Ana dili Fransızca olan katılımcıların Türkçe öğrenmelerindeki bireysel nedenler, “Türkiye’de bulunma veya yaşama”, “ailede Türk kökenli bireyin bulunması”, “merak” “Türkiye’ye seyahat etme isteği”, “Türkiye’yi sevme” şeklinde sıralanmıştır. Araştırmada ana dili Fransızca olan katılımcıların Türkçe öğrenmede bu bireysel nedenlerden “Türkiye’de bulunma veya yaşama” nedenini öne çıkardıkları görülmüştür. Benzer bir şekilde Gürbüz ve Güleç (2016, s. 149) tarafından yürütülen araştırmada Türkiye’ye gelen yabancı kökenli 13 lisans ve lisansüstü öğrencisi tarafından en sıklıkla bireysel nedenler doğrultusunda Türkçe öğrenilebileceği ifade edilmiştir.

Bu araştırmada ana dili Fransızca olan katılımcıların “Öğrenim görülen bölüm gereği”, “Türkçe seviyesini ilerletme”, “Farklı bir dil edinme isteği” başlıklarında toplanabilen akademik nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Benzer bir şekilde Gürbüz ve Güleç (2016, s. 149), yabancı kökenli üniversite öğrencilerinin Türkçe öğrenme nedenlerinde ikinci bir dil öğreniminin öne çıktığını belirtmiştir. Yine araştırma ile ana dili Fransızca olan az sayıdaki katılımcının ekonomik nedenlerden iş bulma olanağı doğrultusunda Türkçe öğrenmek istediği tespit edilmiştir. Gürbüz ve Güleç’in (2016, s. 149) araştırmasında da yabancı kökenli lisans ve lisansüstü öğrencilerinin kendi ülkelerinde iş bulmaya katkıda bulunacağı düşüncesiyle Türkçe öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma ile ana dili Fransızca olmayan katılımcıların Türkçe öğrenme nedenlerinin “bireysel nedenler”, “akademik nedenler”, “sosyal nedenler”, “Türkçe kaynaklı nedenler” ve “ekonomik nedenler” başlıklarında sıralandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ancak araştırma ile ana dili Fransızca olmayan katılımcıların en sıklıkla bireysel nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrenmek istedikleri sonucu elde edilmiştir. Ana dili Fransızca olmayan katılımcıların Türkçe öğrenmek için “merak”, “Türkçeyi sevme”, “Türkiye’yi sevme”, “Türk kültürüne yakınlık hissetme”, “Türkiye’de bulunma veya yaşama” ve “Türkiye’ye seyahat etme isteği” şeklinde bireysel nedenler sıraladıkları görülmüştür. Ancak katılımcıların Türkçeyi daha çok merak ettikleri için öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Tok ve Yığın (2013, s. 144) tarafından Çanakkale’de yürütülen araştırmada da 57 yabancı kökenli öğrenci arasında “akrabalık bağları”, “tarihi bağlar” ve “dini bağlar” gibi bireysel nedenlere bağlı olarak Türkçe öğrenen üniversite öğrencilerinin olduğu belirlenmiştir. Demirel (2011, s. 133) tarafından Buca Eğitim Fakültesi’nde 2010-2011 eğitim-öğretim yılı bahar

döneminde yürütülen araştırmada ise “Yabancılara Türkçe Öğretimi” dersinin Türkçe Bölümü öğrencilerine kişisel ve mesleki gelişim açısından katkı sunduğu tespit edilmiştir. Demirel’in (2011, s. 133) bu araştırmasında Türkçe Bölümü üçüncü sınıf öğrencilerinin çok az bir bölümü ise “Yabancılara Türkçe Öğretimi” dersinin kendilerine herhangi bir katkısı olmadığını ifade etmişlerdir.

Araştırma ile ana dili Fransızca olmayan katılımcıların yabancı dil olarak Türkçe öğrenmelerinde “İletişim kurma”, “Türkçeye maruz kalma” ve “Arkadaşlık” gibi sosyal nedenlerin etkili olduğu belirlenmiştir. Bu sonuç ile benzer bir şekilde Ünal’ın (2017, s. 318) araştırmasında da ana dili Almanca olan yabancı kökenlilerin Türkler ile İngilizce iletişim kuramamaları nedeniyle Türkçe öğrenme konusunda istekli oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca bu araştırmada ana dili Fransızca olmayan katılımcıların ekonomik kaynaklı Türkçe öğrenme nedenlerinin “İş bulma olanağı”, “Türkiye ekonomisinin rolü” ve “Ticari ilişkiler kurma” olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tok ve Yığın’ın (2013, s. 144) araştırmasında da yabancı kökenli öğrencilerin “eğitim”, “ekonomi”, “turizm”, “siyasi” ve “evlilik” başlıklarında sıralanan faydacı nedenler ile Türkçe öğrendikleri belirlenmiştir. Boylu ve Işık (2017, s. 469) tarafından İstanbul Aydın Üniversitesi Aydın TÖMER’de Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenler ile olgu bilim deseninde yürütülen araştırmada da katılımcıların Türkçe öğrenmeyi bir ihtiyaç olarak gördükleri belirlenmiştir.

Araştırma sonuçları, hem ana dili Fransızca olan üniversite öğrencilerinin hem de ana dili Fransızca olmayan üniversite öğrencilerinin Türkçe öğrenme nedenlerinde bireysel nedenlerin öne çıkarıldığını göstermiştir. İpek ve Çelik (2019, s.116), Polonya’da Türkçe öğrenen yabancı kökenlilerin sınıf içi iletişim kurma nedeninden sonra en çok bireysel ilgi ve ihtiyaçlar nedeniyle Türkçe öğrendiklerini tespit etmiştir. Ancak ana dili Fransızca olan katılımcıların ana dili Fransızca olmayan katılımcılardan farklı olarak bazı bireysel ve akademik kaynaklı nedenlerden dolayı Türkçe öğrenmek istedikleri görülmüştür. Ana dili Fransızca olan bazı katılımcıların ailelerinde Türk kökenli bireyin bulunması, onları Türkçe öğrenmedeki bireysel nedenler açısından ana dili Fransızca olmayanlardan ayırmaktadır. Bu durum ise Acat ve Demiral’ın (2002, s. 316) belirttiği üzere hedef dili kullanan toplumun kabullenildiği ve hedef dili kullanan toplumla bütünleştiği anlamına gelebilir. Bununla birlikte ana dili Fransızca olan katılımcıların ana dili Fransızca olmayan katılımcılardan farklı olarak “Türkçe seviyesini ilerletme” ve “Farklı bir dil edinme isteği” şeklindeki akademik nedenlerden dolayı Türkçe öğrendikleri tespit edilmiştir. Akademik nedenler başlığında görülen bu farklılık ise ana dili Fransızca olan katılımcıların ana dili Fransızca olmayan katılımcılara göre akademik başarıyı daha

önemli görmelerinden kaynaklanabilir. Nitekim Fransa’da göçmen çocuklarının eğitimlerine ilişkin sunulan sayısal verilerde de hem “brevet” olarak ifade edilen ortaokul sertifikası sınavında (Brinbaum, 2019, s. 85) hem de “baccalauréat” olarak ifade edilen lise bitirme sınavında (Brinbaum, 2019, s. 97) ana dili Fransızca olmayan öğrencilerin akademik açıdan daha az başarılı oldukları söylenebilir.

Ana dili Fransızca olmayan katılımcıların ana dili Fransızca olan katılımcılardan farklı olarak “Türkçeyi sevme” ve “Türk kültürüne yakınlık hissetme” gibi bireysel kaynaklı nedenler ile Türkçe öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç, ana dili Fransızca olmayan katılımcıların büyük çoğunluğunun ana dilinin Arapça olmasından kaynaklanabilir. Ana dili Arapça olan katılımcıların Arap ve Türk toplumlarının tarihsel birlikteliğine bağlı olarak Türkçeyi sevdikleri ve kendi kültürleri ile Türk kültürü arasında bağ kurdukları düşünülebilir. Gürbüz ve Güleç’in (2016, s. 149) araştırmasında da katılımcılar Türkçe öğrenme ile ilgili bireysel nedenler arasında “Türkçeyi sevme” nedenine yer vermişlerdir. Bununla birlikte ana dili Fransızca olamayan katılımcıların ana dili Fransızca olan katılımcılardan farklı olarak akademik nedenlerden “Kültürel birikim edinme isteği” ve Türkçe kaynaklı nedenlerden “Hedef dil-ana dil benzerliği” nedenlerine bağlı olarak Türkçe öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktada dil-kültür ilişkisinin dil öğrenimindeki önemine ilişkin gerçekliğin bu çalışmada da görülebildiği söylenebilir. Benzer doğrultuda Şimşek (2018, s. 320) de yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde öğrencilerin ilgi duydukları kültürler ve kültürel unsurlara yönelik araştırmaların yapılarak kültürel içerikler oluşturulmasını önermektedir.

Araştırma ile ana dili Fransızca olamayan katılımcıların ana dili Fransızca olan katılımcılardan farklı olarak “Türkiye ekonomisinin rolü” ve “Ticari ilişkiler kurma” nedenlerine bağlı olarak Türkçe öğrenmeyi tercih ettikleri belirlenmiştir. Benzer bir şekilde Tok ve Yığın’ın (2013, s. 140) araştırmasında Türkçe öğrenme nedenini ekonomik gerekçeler ile açıklayan katılımcılar olmuştur. Koçer’in (2013, s. 165) araştırmasında da farklı Arap ülkelerinden Türkiye’ye gelen Türkçe kursiyerlerinin kendi ülkelerinde iyi bir iş bulabilmek için Türkçe öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlar kültürel ilişkilerin yanı sıra Türkiye’nin Arap ülkeleri üzerindeki ekonomik rolünü de gösterir niteliktedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Acat, M. B. ve Demiral, S. (2002). Türkiye'de yabancı dil öğreniminde motivasyon kaynakları ve sorunları. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 31, 312-329. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kuey/issue/10366/126878>.
- Akcaoğlu, C. (2018). Yabancıların Türkçe dolaylı aktarım konusunda yaptıkları hatalar. *Hacettepe Üniversitesi Yabancı Dil Olarak Türkçe Araştırmaları Dergisi*, 4, 7-25. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/635550>.
- Akıncı, M. A. (2014). Fransa'daki Türk göçmenlerinin etnik ve dinî kimlik algıları. *bilig – Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 70, 29-58. Erişim adresi: <http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/4-published.pdf>.
- Akkaya, A. (2013). Yabancılar Türkçe öğretimi kapsamından fıkralar: Nasreddin Hoca fıkraları. *Millî Folklor*, 25(100), 171-181. Erişim adresi: <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=100&Sayfa=168>.
- Akkaya, A. ve Gün, M. (2016). Araplara Türkçe öğretiminde karşılaşılan sorunlar: Ürdün örneği. *Turkish Studies*, 11(19), 9-18. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11231>.
- Akpınar, M. (2010). *Deyim ve atasözlerinin yabancılar Türkçe öğretiminde kullanımı üzerine bir araştırma*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Arslan, M. (2012). Tarihi süreçte Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi-öğrenimi çalışmaları. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 167-188. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ksusbd/issue/10275/126071>.
- Arslan, M. ve Gürdal, A. (2012). Yabancılar görsel ve işitsel araçlarla Türkçe kelime öğretim yöntemi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 20(1), 255-270. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/806936>.
- Arslan, M. ve Gürsoy, A. (2008). Rol yapma ve drama etkinlikleriyle yabancılar Türkçe öğretiminde motivasyonun sağlanması. *Ege Eğitim Dergisi*, 9(2), 109-124. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/57048>.
- Artaç, S. (2012). *Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde şiir metinlerinden yararlanma*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Aşçı, Y. ve Topçu Tecelli, N. (2020). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde okuma ve yazma becerisi geliştirmeye yönelik öykü kullanımı. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 32, 203-220. <https://doi.org/10.20427/turkiyat.642418>.

- Ayhan, M. S. ve Arslan, M. (2014). Edebî metin olarak masalların yabancılara Türkçe öğretiminde dilsel ve kişisel becerilerin gelişimine etkisi. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 543-559. <https://doi.org/10.17218/husbed.25841>.
- Aytan, T. ve Başal, A. (2016). Yabancılara Türkçe öğretiminde ULAM temelli sözcük öğretiminin başarıya etkisi. *Ekev Akademi Dergisi*, 65, 559-576. Erişim adresi: http://www.ekevakademi.org/Makaleler/1873768891_28%20Talat%20AYHAN-Ahmet%20BASAL.pdf.
- Bakır, S. (2014). Türkiye'deki yabancılara Türkçe öğretim merkezleri ve Atatürk Üniversitesi Dil Eğitimi Uygulama ve Araştırma Merkezi (Dilmer). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 51, 435-456. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/33735>.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 368-388. DOI: 10.31592/aeusbed.598299.
- Barın, E. (2004). Yabancılara Türkçe öğretiminde ilkeler. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 1, 19-30. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkiyat/issue/16660/329608>.
- Boylu, E. ve Işık, Ö. F. (2017). Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenlerin Türkçeye yönelik algılarının metaforlar aracılığı ile belirlenmesi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 5(2), 450-471. <https://doi.org/10.16916/aded.331251>.
- Bölükbaş, F. (2013). The effect of language learning strategies on learning vocabulary in teaching Turkish as a foreign language. *Hacettepe University Journal of Education*, 28(3), 55-68. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/87199>.
- Bölükbaş, F., Keskin, F. ve Polat, M. (2011). The effectiveness of cooperative learning on the reading comprehension skills in Turkish as a foreign language. *Turkish Online Journal of Educational Technology*, 10 (4), 330-335. Erişim adresi: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ946641.pdf>.
- Brinbaum, Y. (2019). Trajectoires Scolaires des Enfants D'immigrés Jusqu'au Baccalauréat: Rôle de L'origine et du Genre. *Education et Formations*, 100, 73-104. Retrieved from: <https://www.education.gouv.fr/media/19952/download>.
- Büyükkiz, K. K. (2014). Yabancılara Türkçe öğretimi alanında hazırlanan lisansüstü tezler üzerine bir inceleme. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 203-213. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/183334>.
- CEFR. (2002). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*. Strasbourg: Council of Europe, Language Policy Unit. Retrieved from: <https://rm.coe.int/16802fc1bf>.
- Chang, W. C. ve Kalenderoğlu, İ. (2017). Tayvanlı öğrencilerin Türkçe öğrenirken karşılaştıkları sorunlar ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 21(2), 497-511. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/355969>.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev. Ed.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çağlayan Dilber, N. (2018). Yabancılara Türkçe öğretimi üzerine yazılan kaynak kitaplara ilişkin bir inceleme. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31, 111-128. <https://doi.org/10.19171/uefad.430159>.

- Çangal, Ö. (2012). Yabancılara Türkçe öğretiminde kültür taşıyıcısı olarak türküler. *Gazi Üniversitesi Türkçe Araştırmaları Akademik Öğrenci Dergisi*, 2(2), 9-20.
- Çiçek, M. (2010). Türkçenin yabancılara öğretiminde karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri: Fransa örneği. İ. H. Altınok ve Y. Yeniçerioğlu (Haz.), *Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi ve öğretmenliği çalıştay kitabı* içinde (s. 44-48). Ankara: Promeda Yayınları.
- Delibaş, M. (2019). *Türkçenin Fransızca konuşanlara yabancı dil olarak öğretiminde eylem odaklı yaklaşıma dayalı uygulamaların değerlendirilmesi*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Demiral, H. (2013). Cultural components used by learners of Turkish as a foreign language for reading comprehension. *Anthropologist*, 16(3), 561-573. <https://doi.org/10.1080/09720073.2013.11891382>.
- Demirel, M. V. (2011). Türkçe üçüncü sınıf öğrencilerinin yabancılara Türkçe öğretimi dersine ilişkin görüşleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31, 128-138. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/deubefd/issue/25120/265250>.
- Demirkan, M., ve Akgün, A. (2017). Kültür(süz)leşme ve dil erozyonu sorunsalı: Fransa'daki Türklerin entegrasyon ve dilsel kimlik profilleri. *Turkophone*, 4(1), 62-75. Erişim adresi: <http://www.dergipark.org.tr/tr/pub/turkophone/issue/31605/346649> (09.01.2021).
- Demirkan, M., ve Heppinar, G. (2017). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde "Metin Türü Odaklı Açıklayıcı Metin Yazma Modeli". *Turkophone*, 4(2), 73-86. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/356052>.
- Dilidüzgün, Ş. (2015a). Eylem odaklı yaklaşım bağlamında yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde yazma etkinlikleri. *Dil Eğitimi ve Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 16-34. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jlere/issue/18968/200359>.
- Dilidüzgün, Ş. (2015b). Teaching Turkish as a foreign language through poetry: From words to worlds. *bilig – Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 75, 249-274. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/233569>.
- Ekren, C. ve Ökten, C. E. (2019). Yabancılara Türkçe öğretenlerin dil bilgisi öğretimine ilişkin algıları: Bir metafor incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8(3), 1687-1708. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/823660>.
- Er, O., Biçer, N. ve Bozkırlı, K. (2012). Yabancılara Türkçe öğretiminde karşılaşılan sorunların ilgili alan yazını ışığında değerlendirilmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1(2), 51-69. <https://doi.org/10.7884/teke.51>.
- Erdal, K. (2018). Yabancılara Türkçeyi öğretirken Türkiye'yi öğretmek: Ulutömer Örneği. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31, 81-94. <https://doi.org/10.19171/uefad.430155>.
- Erdem, M. D., Gün, M. ve Sever, P. (2015). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde yöntem seçimi ve alternatif yöntemler. *Turkish Studies*, 10(11), 549-566. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8735>.
- Erdem Nas, G. 2020. Türkçenin sesletiminin yabancılara öğretimi üzerine notlar. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 67, 703-714. <http://dx.doi.org/10.14222/Turkiyat4248>.

- Eroğlu, S. (2015). *Metindilbilimsel ölçütler çerçevesinde Ömer Seyfettin'in "Üç Nasihat" hikayesinin yabancılara Türkçe öğretimi için sadeleştirme denemesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Güncüyeter, B., Şeref, İ. ve Karadoğan, A. (2019). Tutor Destekli Öğretim Modeli'nin yabancı öğrencilerin Türkçe konulma becerilerine ve kaygı düzeylerine etkisi. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 64, 535-552. <https://doi.org/10.14222/Turkiyat4054>.
- Gümüş, İ. (2016). Türkçede emir-istek kipi ve yabancılara Türkçe öğretimi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 39, 253-262. <https://doi.org/10.21563/sutad.187003>.
- Gürbüz, R. ve Güleç, İ. (2016). Türkiye'de eğitim gören yabancı öğrencilerin Türkçeye ilişkin görüşleri: Sakarya Üniversitesi örneği. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 6(2), 141-153. <http://dx.doi.org/10.19126/suje.18712>.
- Gürler, S. (2017). *Ömer Seyfettin'in hikayelerinin yabancılara Türkçe öğretiminde A1-A2 seviyesine uyarlanması*. (Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Güven, A. Z. ve Halat, S. (2015). Idioms and proverbs in teaching Turkish as a foreign language; "Istanbul, Turkish Teaching Books For Foreigners" sample. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 191, 1240-1246. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.04.536>.
- Hengirmen, M. (1993). Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi. *Ankara Üniversitesi Tömer Dil Dergisi*, 10, 5-9. Erişim adresi: http://turkoloji.cu.edu.tr/DILBILIM/hengirmen_turkce_ogretimi.pdf.
- İlgün, K. (2015). *Yabancı dil olarak Türkçenin öğretiminde telaffuz becerisini geliştirmeye yönelik tekerleme ve ninnilerin kullanımı*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- İpek, S. ve Çelik, N. (2019). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde dil ihtiyaç analizi: Polonya örneği. *Aydın Tömer Dil Dergisi*, 4(2), 101-136. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/aydintdd/issue/50736/614323>.
- İşcan, A. (2011). Yabancılara Türkçe öğretiminde Suggestopedia'nın (Telkin Yöntemi) Kullanımı. *Turkish Studies*, 6(1), 1317-1322. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1898>.
- Kadioğlu Ateş, H., Kanger, F. ve Şimşek, Z. (2018). Oyun temelli dil beceri programının Suriyeli öğrencilerin okuma yazma becerilerinin gelişimine etkisi. *Turkish Studies*, 13(3), 357-372. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13041>.
- Kalfa, M. (2013). Yabancılara Türkçe öğretiminde sözlü kültür unsurlarının kullanımı. *Millî Folklor*, 25, 167-177. Erişim adresi: <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=97&Sayfa=164>.
- Kalfa, M. (2015). Yabancı dil olarak Türkçe öğreten öğretmenlerin alan yeterliklerine dayalı gereksinim çözümlemesi. *Eğitim ve Bilim*, 40(181), 241-253. <http://dx.doi.org/10.15390/EB.2015.3064>.
- Kalfa, M. (2019). Yabancılara Türkçe öğretiminde "-mA"K" ve "-mA" mastar eklerinin öğretimi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 7(4), 1063-1076. <https://doi.org/10.16916/aded.614219>.
- Karababa, Z. C. (2009). Yabancı Dil Olarak Türkçenin Öğretimi ve Karşılaşılan Sorunlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 42(2), 265-277. https://doi.org/10.1501/Egifak_0000001185.
- Karababa, Z. C. ve Çalışkan, G. (2013). Teacher competencies in teaching Turkish as a foreign language. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 70, 1545-1551. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.01.222>.

- Karasar, N. (2007). *Bilimsel araştırma yöntemi* (17. bs). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kartal, E. (2019). The artificial neural network modeling of language learning challenges of French-speaking students learning Turkish as a foreign language: The case of France. *Educational Sciences: Theory & Practice*, 19(1): 55-77. <https://doi.org/10.12738/estp.2019.1.0264>.
- Kaya, M. ve Oran, G. (2015). The transmission of socio-cultural codes in teaching Turkish as a foreign language. *Procedia-Social and Behavioral Sciences* 186, 1208-1213. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.04.007>.
- Koçer, Ö. (2013). Program geliştirmenin ilk basamağı: Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde ihtiyaç ve durum analizi. *Eğitim ve Bilim*, 38(169), 159-174. Erişim adresi: <http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/view/1917/503>.
- Küçük, S. ve Kaya, E. (2018). Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi ile ilgili hazırlanan tezlerde geçen anahtar kelimelere yönelik içerik analizi. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 7(5), 442-456. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i5.1880>.
- Mete, F. (2018). Türkçeyi yabancı dil olarak öğreten öğretmenleri değerlendirme ölçeği. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 51(2), 171-186. <https://doi.org/10.30964/auedbf.445699>.
- Mete, F. ve Gürsoy, Ü. (2013). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde öğretmen yeterliklerine ilişkin görüşler. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28 (3), 343-356. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/87220>.
- Millî Eğitim Bakanlığı (2013). *Diller İçin Avrupa Ortak Öneriler Çerçevesi: Öğrenim, Öğretim ve Değerlendirme*. Frankfurt: Telc. Erişim adresi: https://www.telc.net/fileadmin/user_upload/Publikationen/Diller_iaain_Avrupa_Ortak_oneriler_AEeraevesi.pdf (01.07.2020).
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Moralı, G. (2019). Examination of the reading self-efficacy of learners of Turkish as a foreign language regarding some variables. *International Journal of Instruction*, 12(1), 1445-1458. <https://doi.org/10.29333/iji.2019.12192a>.
- Ördem, E. (2013). Yabancılar Türkçe öğretiminde Leksikal Yaklaşım: Bir eşdizimlilik çalışması modeli. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, 905-931. <https://doi.org/10.14520/adyusbd.489>.
- Özet, A. T. (2019). *Nasreddin Hoca fıkralarının yabancılar Türkçe öğretiminde okuma metni olarak düzenlenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Sallabaş, M. E. ve Gökentürk, T. (2018). Nasreddin Hoca fıkralarının yabancılar Türkçe öğretimi bakımından değeri. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(1), 260-275. <https://doi.org/10.14686/buefad.356300>.
- Saltık, O. ve Pilancı, H. (2019). Biçim odaklı öğretim modeline göre yabancı dil olarak Türkçe öğretimi. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 9(2), 739-760. <https://doi.org/10.18039/ajesi.578174>.
- Sebüktekin, H. (1973). Yabancı dil öğretiminde yöntem. *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, 1, 95-100. Erişim adresi: http://www.dlir.org/archive/archive/files/bogazici_1973_vol-1_p95-101_89db88c405.pdf.
- Sorokin, S. V. ve Timkova, T. (2019). Problems and difficulties in teaching Turkish grammar to Ukrainian students at university level. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 90-114. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2294>.

- Şengül, K. (2014). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde alfabe sorunu. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3(1), 325-339. <https://doi.org/10.7884/teke.245>.
- Şimşek, M. R. (2018). Yabancılar için İngilizce ve Türkçe ders kitaplarındaki kültürel içeriklerin karşılaştırılması. *bilig- Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 84, 301-327. Erişim adresi: <http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/2283-published.pdf>.
- Tanrıkulu, F. (2019). Yabancılar Türkçe öğretimi sertifika programına katılan öğretmenlerin mültecilere yönelik tutumları. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 46, 380-393. <https://doi.org/10.9779/pauefd.490559>.
- Taşdelen, V. (2020). The philosophical contents of Diwan Lughat Al-Turk. *Journal of Divinity Faculty of Hitit University*, 19(1), 151-172. <https://doi.org/10.14395/hititilahiyyat.673391>.
- Tiryaki, E. N. (2017). Yabancılar Türkçe öğretiminde öğrencilerin metin oluşturma becerilerinin ve sorunlarının belirlenmesi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(1), 21-32. <https://doi.org/10.17556/erziefd.300077>.
- Tok, M. ve Yığın, M. (2013). Yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçe öğrenme nedenlerine ilişkin bir durum çalışması. *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, 8, 132-147.
- Turhan Tuna, S. (2014a). Yabancılar Türkçe öğretiminde Türk Halk Edebiyatı metinleri kullanımı: Oğuz Kağan Destanı örneği. *Turkish Studies*, 9(3), 1481-1497. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6316>.
- Turhan Tuna, S. (2014b). Yabancı öğrencilere Türkçe öğretiminde Türk kültür elçisi olan *Atasözleri*'nin kullanımı. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 1-10. <https://doi.org/10.21666/mskuefd.55151>.
- Tüm, G. (2014). Çok uluslu sınıflarda yabancı dil Türkçe öğretiminde karşılaşılan sesletim sorunları. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29(2), 255-266. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/87113>.
- Ungan, S. (2006). Avrupa Birliği'nin dil öğretimine karşı tutumu ve Türkçenin yabancı dil olarak öğretilmesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, 217-226. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/55372>.
- Ustabulut, M. Y. ve Kara, M. (2019). Yansıtıcı düşünme becerileri eğitiminin yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğretmenlerin ölçme ve değerlendirme sürecinin gelişimine etkisi. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14 (27), 122-146. <https://doi.org/10.35675/befdergi.503252>.
- Ünal, D. Ç. (2017). Ana dili Almanca olan Erasmus öğrencilerinin Türkçe öğrenmeye yönelik deneyimlerinin ve yaklaşımlarının incelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 26, 293-328. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkiyat/issue/30359/488811>.
- Yağmur, K. (2010). Batı Avrupa'da uygulanan dil politikaları kapsamında Türkçe öğretiminin değerlendirilmesi. *bilig- Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 55, 221-242. Erişim adresi: <http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/2639-published.pdf>.
- Yağmur Şahin, E. (2013). Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin yazılı anlatımlarındaki ek yanıtları. *Tarih Okulu Dergisi*, 6(15), 433-449. <http://dx.doi.org/10.14225/Joh283>.
- Yakışır, A. N. (2009). *Modern bir olgu olarak çokkültürlülük*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Yanık, C. (2012). *Dünyadaki çokkültürlülük tartışmaları bağlamında Türkiye'de çokkültürlülük eleştirel bir bakış*. (Doktora Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Yeşilyurt, E. T. (2019). *Yabancılar Türkçe öğretiminde kültür aktarımında Nasreddin Hoca fıkralarının B2 seviyesinde değerlendirilmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, Ü. (2013). The need for a department of teaching Turkish as a foreign language: A proposal. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 70, 1839-1846. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.01.261>.
- Yıldız, Ü. (2015). An investigation into European learners' needs with regards to Turkish as a foreign language. *The Anthropologist*, 19(3), 585-596. <https://doi.org/10.1080/09720073.2015.11891693>.
- Yin, R. K. (1994). *Case study research: Design and methods* (2nd ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Yüce, S. (2016). Yabancılar Türkçe öğretiminde nitelikli öğretim elemanı sorunu. *Aydın Tömer Dil Dergisi*, 1(1), 105-116. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/382491>.



Fransızcadan Türkçeye Çeviride İlgili Eyleminin Dolaylı Yollarla Çevirisi

Translation of French Copula into Turkish by Oblique Strategies

Yusuf POLAT¹ , Bayram KÖSE² 



¹Assoc. Prof., Kırıkkale University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Western Languages and Literatures, Kırıkkale, Turkey

²Assist. Prof., Kırıkkale University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Western Languages and Literatures, Kırıkkale, Turkey

ORCID: Y.P. 0000-0001-9341-6643;
B.K. 0000-0001-8699-6387

Corresponding author:

Yusuf POLAT,
Kırıkkale Üniversitesi, Fen Edebiyat
Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları
Bölümü, Ankara Yolu 7. Kilometre
Yahşihan/Kırıkkale, Türkiye
E-mail: polatyus@gmail.com

Submitted: 05.11.2020

Revision Requested: 16.12.2020

Last Revision Received: 17.12.2020

Accepted: 22.02.2021

Citation: Polat, Y., & Kose, B. (2021). Fransızcadan Türkçeye çeviride ilgi eyleminin dolaylı yollarla çevirisi. *Litera*, 31(1), 395-422.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-802552>

öz

Çeviribilim araştırmalarında genellikle girdi, süreç, çıktı ve merkezi eyleyen gibi çeviri sürecinin zorunlu bileşenleri inceleme konusu yapılmaktadır. Bu çalışmada çeviri sürecine ilişkin kimi veriler elde edilmek üzere girdi ve çıktı karşılaştırılarak çevirmenin süreçte yaptığı tercihler gözden geçirilmektedir. Bu tercihler alanyazında çeviri yöntemi veya stratejisi adıyla anılmakta ve doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki öbekte toplanmaktadır. Makalede çeviribilim araştırmaları hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra, dolaylı çeviri stratejileri kısaca tanıtılmaktadır. Daha sonra Türkçede ilgi eylemi veya koşaç, Fransızcada "copule" veya "verbe attributif" olarak adlandırılan eylem türü hakkında sözdizimsel bilgiler verilmekte ve kısaca karşılaştırılmaktadır. Araştırma bölümünde ilgi eyleminin dolaylı stratejilerle çevrilme gerekçelerini belirlemek üzere iki yazınsal söylem ve bir resmî söylemden derlenen 131 çeviri örneği gözden geçirilmiştir. Örneklerin incelenmesi sonucunda koşaç dışında bir eylemle çevrildiği belirlenen 38 örnek üzerinde odaklanılarak araştırma sorusunun yanıtı elde edilmeye çalışılmıştır. Araştırma, çeviri stratejisinin çevirmenin bireysel tercihlerinden çok erek dil söyleminin yeniden oluşturulan bağlamı tarafından dayatıldığı sonucunu ortaya koymaktadır. Diğer bir deyişle, çevirmen alımlama ve yorumlama sürecinden sonra erek dilde metni oluştururken erek dilin ölçütleri çerçevesinde akışkan ve eşdeğer bir metin oluşturmaya çalışmaktadır. Araştırma ile elde edilen sonuçlar, çevirmen eğitimi sürecinde çeviri stratejisi kavramının öğretilmesine özel bir önem verilmesi gerektiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Çeviribilim, çeviri yöntemleri, dolaylı çeviri yöntemleri, ilgi eylemi, çevirmen eğitimi

ABSTRACT

Research in translation studies focuses on the study of mandatory components such as input, process, output and the central actor. In this study, in order to obtain some data on the translation process, the choice of the translator is being revised by comparing input and output. Referred to as "process" or "translation strategy" in the field of translation studies, these choices are grouped into two: direct and indirect translation processes. The article provides a brief description of translation studies, followed by a brief description of the indirect translation strategies. Then, the type of verb known as "ilgi eylemi" or "koşaç" in Turkish and "copule" or "verbe attributif" in French is described syntactically and both languages are compared. In the research



section, 131 examples of translations collected from three texts are examined to determine the reasons for choosing the indirect translation strategy. By examining the 38 examples in which the copula is translated into a verb other than the “imek” and “olmak” verbs, we try to get the answer for the research question. The research revealed that translation strategy is imposed more by the regenerated context of the target discourse than by the individual preferences of the translator. In other words, the translator tries to create a fluid and equivalent text according to the criteria of the target language when recreating the text after the reception and interpretation process. The results of the study show that the concept of translation strategy should be taught during translator training.

Keywords: Translation studies, translation strategies, indirect translation strategies, copula, translator training

EXTENDED ABSTRACT

Research in translation studies generally takes up input, process and output components as the subject of study. In this study, inputs and outputs are compared in order to obtain data about the translators’ preferences in the translation process, and an attempt is made to obtain meaningful findings about the reasons for the similarities and differences that arise when the same inputs are turned into output. Translation studies assume that the translator makes decisions by defining a strategy, sometimes directly and sometimes indirectly. While creating the conceptual framework of the study, information is given about the research areas of translation studies and direct methods used by translators, such as borrowing, emulation and one-to-one translation alongside the indirect methods of transformation, replacement, equivalence, and adaptation. While presenting the translation product, it is underlined that translators do not rely on a single method in their preferences and use more than one method. In the next step, the syntactic view of sentences containing transitive verbs and copula in French and Turkish is presented using tree representations. At this stage, the name and definition of the *ilgi eylemi* or the *koşaç*, changing according to the periods and experts in Turkish, and the characteristics of the verb type known as *copule* or *verbe attributif* in French are mentioned. Thus, the syntactic information of the structures in both languages are briefly compared. It is thought that comparing two languages from two different language families, especially Turkish and French, in this context, will benefit the fields of both translation studies and linguistics.

In the research section, brief information about the qualitative research approach used in this study is given. In this approach (which prioritizes the research and understanding of social phenomena in a natural environment and in a realistic and holistic manner), document review, observation, interview, etc. qualitative data collection methods are used. In this study, the document analysis technique was used. This study,

in which various printed documents were used, was carried out by selecting samples from the data that could be subject to analysis. At this stage, random sampling, which is one of the sampling methods commonly used in social sciences, was preferred. The study is limited to the adjective in the *attribut du sujet* position. Nouns with the function of subject runner and adjectives in the position of an *attribut du complément direct* are excluded from the scope of this study. The translation direction of the samples is from French to Turkish.

For the research, the literary text types were Gustave Flaubert's *Madame Bovary* and Albert Camus' *L'Étranger*, which were translated into Turkish by Tahsin Yücel, and FIFA's *Law of the Games* as the technical text. A total of 131 translation examples compiled from two literary discourses and one official discourse were reviewed in order to determine the reasons for translation using indirect strategies. As a result of the examination of the samples, an attempt was made to obtain the answer to the research question by focusing on 38 samples that were determined as having been converted to a verb other than the copula. While creating the database, literary and non-literary discourse types were considered as variables, therefore, in addition to two literary discourse data, an example of technical discourse was considered. In terms of syntactic features in the database, examples with the most common sequence GN + GV + GAdj (100) and at least GN + GV + GAdv + GAdj (1) were included. In most of the examples in the database, the head of verb phrase is the verb *être* of which there were 120 instances. Apart from that, in 3 examples, *se trouver* is the head of a verb phrase, while *appeler*, *sembler*, *se montrer*, *avoir l'air*, *dormir* and *devenir* are the head of a verb phrase in 1 example each. When the translators' preferences for the translation of the samples are examined, it is seen that not only are the verbs *imek* and *olmak*, used but also morphemes such as *-dlr*, *var*, *yok*, *değil* as well. The research suggests that translation strategy is dictated by the reconstructed context of the target language discourse rather than the individual preferences of the translator. In other words, the translator tries to create a fluid and equivalent text within the framework of the criteria of the target language while creating the text in the target language after the process of reception and interpretation. Another important inference in this context is that the variable that determines the translation of copula is not only the verb *être*, but the formal and functional features of the adjective, which is an extension of the verb, are also effective in SL and TL. The results obtained from the research show that a special emphasis should be given to teaching the concept of translation strategy in the translator training process and raising awareness of translation strategies in translator candidates.

Giriş

Uygulama açısından çok eski, kuramlaştırılması bakımından görece yeni bir bilim dalı olarak çeviribilimde dil çiftlerini konu alan karşılaştırmalı çalışmalar özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, yani 50'li yıllardan sonra önem kazanmıştır. Jean-Paul Vinay ve Jean Darbelnet (1966)'nin *Stylistique comparée de l'anglais et du français* adlı çalışması, İngilizce ve Fransızca'yı çeviri bağlamında biçimsel olarak karşılaştıran ilk örnektir. "Charles Bally ve Albert Malblanc'dan esinlenen kitap, çeviri eğitiminde "sanat"tan "dizgeselleşme"ye geçişin gerekliliğini gözler önüne sermiştir" (Raková, 2016, s. 86). Öncelikle çevirinin bir *bilim* olduğu yönündeki savlarına araştırma tabanlı veri sağlama amacı güden yazarların ikinci amacı, Raková'nın da belirttiği gibi, çevirmen eğitiminin dizgeselleştirilmesidir. Bir başka deyişle, çevirmen eğitimi veren eğitmenin belirlemeleri (metin, konu, etkinlik vb. seçimi) çerçevesinde yürütülen, genelde rastlantısal bir izlençe değil, çevirmen adayının gereksinimleri doğrultusunda olguları konu alan bir izlençe için taban oluşturmayı amaçlamışlardır.

Bu çalışma, günümüz çeviribilim çalışmalarında her ne kadar dilbilim kaynaklı yaklaşımlar dışlanıyor olsa da Vinay ve Darbelnet'in İngilizce ve Fransızca arasında yaptığı gibi, karşıtsal ve karşılaştırmalı bir çalışmanın çeviri sürecine ilişkin önemli bilgiler sağlayacağı düşüncesi ile gerçekleştirilmiştir. Özellikle Türkçe ve Fransızca gibi farklı dil ailelerinden iki dilin bu bağlamda karşılaştırılmasının hem çeviribilim alanına hem de dilbilim alanına yarar sağlayacağı düşünülmektedir.

Yukarıda belirttiğimiz yönleriyle çalışma bir yandan çeviribilim alanını, diğer yandan dilbilimin biçimbilim (fr. *morphologie*), sözdizim (fr. *syntaxe*) ve anlambilim (fr. *sémantique*) alanlarını ilgilendirmektedir. Dolayısıyla, kısmen söz konusu alanların bakış açıları ve kavramları çerçevesinde şekillenmektedir. Araştırmada önce çeviribilimin konuya ilişkin kavramsal çerçevesi sunulmakta, çeviri sürecinde çevirmeni yönlendiren temel değişkenler ile alanyazında bilinen çeviri yöntemleri ele alınmaktadır. Ardından araştırmanın konusu olan ilgi eylemine ilişkin biçimbilimsel, sözdizimsel ve anlamsal çerçeve birkaç aşamada sunulmaktadır. Bu amaçla, ilk aşamada eyleme ilişkin genel kavramlar, ardından koşaç ya da ilgi eylemine ilişkin tanımlar ile sınırlılıklar ortaya konmakta, son aşamada Fransızca ve Türkçede söz konusu eylemin özellikleri verilmektedir. Çalışmanın araştırma bölümünde ikisi yazınsal, biri teknik metin olarak sınıflandırılan üç metinden derlenen bütüncedeki çeviri örneklerinde *être* eyleminin Türkçeye hangi karşılıklarla aktarıldığı incelenmektedir. İnceleme ile çevirmen eğitimine

yönelik yöntembilimsel kazanımların yanı sıra çeviri yöntemleri kavramına katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

1. Çeviribilim ve Araştırma Alanları

James Holmes 1972 yılında çeviri araştırma alanının sınırlarını çizdiği makalede betimsel çeviri araştırmaları alanında yapılan çalışmaları çeviri ürününe, çeviri sürecine ve çevirinin işlevlerine odaklanan araştırmalar şeklinde öbeklendirmiştir. Ürün odaklı çeviri araştırmaları, yapılmış ve bitmiş, var olan çeviri ürünlerini; süreç odaklı araştırmalar ise alımlamadan üretime kadar olan süredeki süreci betimlemeye çalışırlar. Holmes (2004)'un sözünü ettiği diğer bir araştırma topluluğu sınırlı araştırmalar olup bunlar da araştırma alanlarını belli bir sorunla, birimle, alanla ve zamanla sınırlayan araştırmalardır. Elinizdeki araştırma bir yönüyle çeviri ürününü, bir yönüyle çeviri sürecini ilgilendirirken, bir diğer yönüyle de araştırma alanını belli bir birimle sınırlayan araştırma olarak nitelenebilir. Çünkü dilsel birim olarak konuşanın çeviri sürecinde çevirmenin yaptığı tercihlerin gerekçelerini çeviri ürünü üzerinden belirlemeye çalışmaktadır.

2. Doğrudan ve Dolaylı Çeviri Stratejileri

Çeviribilim alanyazınında çeviri yolları, yaklaşımları, stratejileri veya yöntemleri konusunda görüş belirtmiş birçok çeviribilimci bulunmaktadır. Newmark (1988)'ın *bire bir çeviri, sadık çeviri, serbest çeviri, anlamsal çeviri, deyimsel çeviri* yaklaşımları; Baker (1992, 2011)'ın deneyimli çevirmenlerin sözcük ve sözcük üstü düzeylerde tanımladığı yaklaşımlar dikkat çekmekle birlikte alanyazında bilinen en yaygın stratejiler yöntem ve teknik terimi altında Vinay ve Darbelnet tarafından önerilmiştir (Akt. Raková, 2015, s. 85-92). Kanadalı dilbilimcilere göre, çeviri sürecinde çevirmen biri doğrudan diğeri dolaylı olmak üzere başlıca iki ana teknik ve yöntemle başvurmaktadır.

Doğrudan yöntemler *ödüncleme, öykünme, bire bir çeviri* iken dolaylı yöntemler ise *dönüştürüm, değiştirim, eşdeğerlik ve uyarılma* olarak sıralanmaktadır. *Ödüncleme* en basit çeviri yöntemi olarak nitelenmekte olup "(...) üstdilsel bir boşluğu doldurmak (...)" ve "(...) bazen biçimsel bir etki yaratmak üzere (...)" kullanılır. Tüm dillerde var olan ödünclenmiş sözcüklerin çeviride kullanılması ödüncleme yöntemi çerçevesinde değerlendirilmektedir. *Öykünme* Vinay ve Darbelnet tarafından ödünclemenin bir türü

olarak kabul edilmektedir. Yabancı dilden öbek ödünçlenir, fakat öbeği oluşturan öğeler bire bir çevrilir. Öykünme ya yeni bir ifade biçimi katarak varış dilinin sözdizimsel yapısına uyan bir anlatım öykünmesi ya da varış diline yeni bir yapı sokan yapı öykünmesi ile sonuçlanır. *Bire bir çeviri*, sözcüğü sözcüğüne çeviri olarak da adlandırılır. "(...) kaynak dilden hedef dile aynı zamanda doğru ve deyimleşmiş bir metinle sonuçlanan geçiş" ifade etmektedir.

Dolaylı çeviri yöntemlerinden ilki *dönüştürüm* "(i)letinin anlamını değiştirmeksizin, söylemin bir parçasını bir başkasıyla değiştirmeye dayanan yöntemdir." İki dil arasında uygulanabileceği gibi aynı dil içerisinde de uygulanabilir. Sözcük ulamlarının birbirlerine (adın sıfat, sıfatın ad vb.) dönüştürülmesine dayanan yaklaşım iki dil arasındaki ulamlar arasında farklılıklar bulunduğu zorunlu, benzerlikler bulunduğu ise seçimliktir. *Değiştirim* "(b)ire bir çevirinin veya dönüştürümün dilbilgisel olarak doğru, fakat varış dilinin düşünme biçimine aykırı bir sözceyle sonuçlandırılmasının anlaşılması durumunda (...)" başvuru bir yaklaşımdır. Seçimlik ve zorunlu olmak üzere iki biçimi bulunan değiştirim, üretimsel dönüşümlü dilbilgisindeki tanımlandığı şekliyle temel yapının dönüştürülmesine (olumlunun olumsuz, edilgenin etken vb. biçiminde değiştirilmesi) dayanmaktadır. "İki metnin aynı durumu biçimsel ve yapısal olarak bütünüyle farklı araçlara başvurarak açıkladıklarında" *eşdeğeriyle çeviri* söz konusudur. Kalıp sözler, atasözleri, adıl veya sıfatsız bileşikler vb. genellikle eşdeğeriyle çevrilir. Dolaylı yöntemlerin sonuncusu uyarlama, Vinay ve Darbelnet tarafından "çevirinin en uç noktası" şeklinde nitelenmektedir. "(...) iletinin gönderme yaptığı durumun varış dilinde var olmadığı durumlarda uygulanmakta olup eşdeğer olduğu değerlendirilen başka bir duruma göre yeniden oluşturulması (...)" söz konusudur.

Vinay ve Darbelnet'nin sözünü ettiği yöntemler aslında çevirmen eğitimi amacıyla belirlenmiş yöntemler olup kesin olmayan ve aynı metin içerisinde biri veya birçoğu aynı anda kullanılabilen yöntemlerdir. Birçok açıdan da eleştirilmektedir. Örneğin Ballard'a göre, Vinay ve Darbelnet'nin sıraladığı yöntemler çeviri işlemini açıklamak açısından yeterli değildir (2006). Ballard söz konusu yöntemleri eleştirirken ödünçlemeyi bireysel değil, toplumsal bir edim olarak niteler. Dönüştürüm yerine yeniden ulamlama, değiştirim yerine adlandırma paradigması terimlerini önerir. Ayrıca genişletme yerine adılsızlaştırma veya göndergenin belirtikleştirilmesi, yoğunluk farklılaşması yerine artırma, silme, genişletme ve indirgeme gibi kavramları kullanır. Eşdeğerlik de Ballard'a göre tüm strateji ve yöntemlerin nihai amacı olup bir strateji değildir.

Bu çalışmada çeviri ürününün oluşmasında belirleyici olan süreçteki çevirmen kararlarının yalnızca çevirmen tercihlerine bağlı olmadığı, varış dili metninin belli tercihleri dayattığı görüşü savunulmaktadır. Diğer bir deyişle, her çeviri ürünü sürecin başından sonuna kadar kendi oluşum sürecinde çevirmeni belli tercihler yapmaya itmektedir. Bu düşünce Fransızcada attributif eylem Türkçede koşaç olarak adlandırılan eylemin Fransızcadan Türkçeye çevirisini içeren örnekler üzerinden gözlemlenmekte ve incelenmektedir.

3. Eyleme İlişkin Genel Kavramlar

Anlamsal, biçimsözdizimsel ve sözelemsel düzeyde tanımlanabilen eylem birçok kaynakta (Vargas, 1995, s. 9-10; Özsoy, Balcı ve Turan, 2011, s. 166; Atabay, Özel ve Kutluk, 2003, s. 175; Hamon, 1983, s. 107) anlamsal bir yaklaşımla *iş, oluş, hareket, eylem, devinim, durum, kılınış* bildiren sözcük türü olarak tanımlanmaktadır. Aşağıdaki örneklerden [1]'de *durum (oluş)*, [2]'de *hareket (iş, eylem, devinim)* söz konusudur:

[1] *Ali est malade. (Ali hasta(dır)).*

[2] *Ali marche. (Ali yürüyor.)*

Ancak, Vargas (1995, s. 9) bu yaklaşımın kolaycı ve indirgemeci bir yaklaşım olduğunu, iletişim (*bildirmek, söylemek, sormak, yinelemek, yanıtlamak vb.*), biliş (*öğrenmek, anlamak, keşfetmek vb.*), görüş (*sanmak, tahmin etmek, değerlendirmek vb.*), algı (*işitmek, hissetmek, görmek vb.*) ve ettirgenlik (*söyletmek, susturmak vb.*) gibi sınıflamaları gizlediğinin altını çizmektedir. Nitekim, Hamon (1983, s. 107) eylem ve durum karşıtlığına dayalı ayrımın belirsizliğini, eylem belirttiği söylenen kimi eylemlerin *durum* (*souffrir*: acı çekmek, *blanchir*: ağarmak vb.), kimi eylemlerinse hem *eylem* (*faire une bêtise*: yaramazlık yapmak) hem de *durum* (*faire le fou*: deliye yatmak) belirttiklerini vurgulayarak açıklamaktadır. Hamon (1983, s. 107) ayrıca, durum belirten eylemler arasında *gerçek durum* (*être*), *beliren durum* (*sembler*: görünmek, *paraître*: görünmek, *avoir l'air*: gibi görünmek, *passer pour*: ... gibi geçinmek, olarak görülmek), *devam eden durum* (*rester*: kalmak, *demeurer*: ... kalmak) ve *değişen durum* (*devenir*: olmak, haline gelmek, se faire: kendini ... yapmak, se rendre: haline gelmek) belirtmek gibi birtakım ayrımlar bulunduğu altını çizmektedir.

Biçimsözdizimsel açıdan, Vargas (agy. s. 10) eylemin üç özelliğini, eylem tümcesinin sözdizimsel çekirdeğini oluşturmak; emir kipi dışında, zorunlu olarak bir özne ile yapı

kazanmak; kişi, sayı, zaman, kip, görünüş ve çatı ulamlarını içeriyor olmak biçiminde sıralamaktadır. Yine bu açıdan, eylemler *asıl eylemler*, eylem çekimine katkıda bulunan *yardımcı eylemler* (avoir, être) ve diğer anlamsal, görünüşsel ayrıntıları dile getirmeye yarayan *yarı yardımcı eylemler* (aller, venir de, devoir, pouvoir, être sur le point de, être en passe de, être près de, être en train de, paraître, sembler, passer pour, ne pas laisser de, commencer à, se mettre à, se prendre à, faire vb.) gibi başlıklar altında sınıflandırılmaktadır (Hamon, 1983, s. 114).

Sözcelemsel ya da edimbilimsel düzeyde ele alındığında ise, içerdiği kip, zaman ve kişi ulamlarına göre, kişinin sözce içeriğiyle ilişkisini eylem belirler. [3], [4] ve [5] örneklerindeki gibi bir sözce ile *emir, öneri, akıl verme* vb. gibi iletişimsel niyetler yerine getirilebilir:

[3] *Çalış!* (*Travaille !*)

[4] *Çalışsana!* (*Travaille donc !*)

[5] *Çalışsan iyi olur.* (*Il vaudrait mieux que tu travailles.*)

3.1. Eylemler, Yanulamlama ve Özniteliksel Eylem

Üretimsel dönüşümlü dilbilgisinde, sıradüzensel bir yapı olarak tümcenin (T), biri ad öbeği (AÖ), diğeri eylem öbeği (EÖ) olmak üzere en az iki öbekten, yani zorunlu kurucudan oluştuğu bilinmektedir (Uzun, 2000, s. 29 ve ötesi):

$$T \rightarrow AÖ + EÖ$$

Temel tümce yapısı olarak adlandırılan söz konusu tümcede, ayrıca sözlüksel ulamlar (adlar, sıfatlar, eylemler, ilgeçler, belirteçler) ile işlevsel ulamlar (özne, yüklem, tümleç) yer almaktadır. Gösterimde kümenin başı T olarak gözükse de gerek üretimsel dönüşümlü dilbilgisinde (Chomsky, 1957, 1965) gerekse de bağimsal dilbilgisi kuramında (Tesnière, 1959) gerçekte öğeleri bir arada tutan ve diğer öğelerin kendisine göre konumlandığı ve işlev yüklendiği öge *eylemdir*. Nitekim üretimsel dönüşümlü dilbilgisinin yeni değişkelerinde *özne* ile *eylem tümleçleri ile diğer öğeler* eylemin içsel ve dışsal üyeleri (Riegel, Pellat ve Rioul, 1994, s. 216; Özsoy ve ark., 2011, s. 161) olarak da adlandırılmaktadır:

$$T \rightarrow \begin{array}{l} AÖ \\ \text{Dışsal üye} \\ \text{Özne} \end{array} + \begin{array}{l} EÖ + \\ \text{İçsel üyeler} \\ \text{Yüklem} \end{array} 0 / 1 / 2 / 3 \dots$$

Yanulamlama, eylemin baş olarak kurucusu olduğu "öbeğin ne şekilde genişleyeceğini belirleyen (...) sözlüksel kütüğünde yer alan özellik"tir (Özsoy ve ark., 2011, s. 166). Aşağıda yer alan eylemler yanulamlama ya da üye yapıları bakımından farklı özellikler sergilemektedir:

[6] *Ali dort. (Ali uyuyor.)*

[7] *Ali aime Ayşe. (Ali Ayşe'yi seviyor.)*

[8] *Ali envoie une lettre à Ayşe. (Ali Ayşe'ye mektup gönderiyor.)*

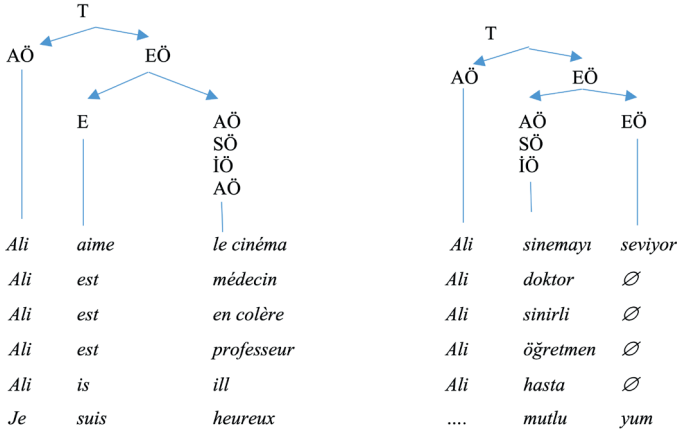
[9] *Ali est médecin. (Ali doktor(dur)).*

Örneklerden [6]'nın sağ boşken (EÖ + 0), [7]'nin sağında bir ad öbeği yer almaktadır (EÖ + AÖ). [8]'in sağında iki öge yer almakta (Eylem + AÖ1 + AÖ2), buna karşılık [9]'da da [7]'deki gibi tek öge yer almaktadır (Eylem + AÖ). Bu özellikleri ile [6] geçişsiz, [7] ve [8] geçişlidir.

3.2. Geçişli Eylemler ve İlgili Eylemi

Üyeleri bakımından benzer yapıda oldukları halde [7]'deki *aime* ile [9]'daki *être* eylemleri yanulamlama özellikleri bakımından aynı kabul edilmemektedir:

Şekil 1: Fransızca ve Türkçede Geçişli ve Koşaçlı Tümcelerin Sözdizimsel Görünümü



Ağaç gösteriminde görüldüğü üzere (Bkz. Şekil 1), gerek Fransızcada gerek Türkçede gerekse de İngilizcede hem eylemin doğrudan tümleci hem de sıfat öbeği (SÖ), ad

öbeği (AÖ), ilgeç öbeği (İÖ) aynı konumda bulunmaktadır. Böyle olmakla birlikte, *aimer* eylemi yanulamama özelliği nedeniyle *geçişli* iken, *être* ne *geçişli* ne de *geçişsiz* olarak sınıflandırılır; *koşaç* (*copule*), *yüklemcil eylem* (*verbe prédicatif*) veya *özniteliksel eylem* (*verbe attributif*) olarak adlandırılır.

İngilizcede *linking verbs* veya *copula* olarak adlandırılan ve “genelde TO BE eylemi gibi kullanılan eylemler” (Sezer, 2004, s. 88-89) ya da “*be* eylemi gibi, görece küçük bir anlamsal içeriğe sahip, özne ile yüklemi birbirine bağlayan bağlama sözcüğü” (Tallerman, 2011, s. 292) biçiminde tanımlanan eylem türü Türkçede ilgili eylemi (Aydın, 1996, s. 49), ekeylem (Atabay ve ark., 2003, s. 185) veya *koşaç* (Özsoy ve ark., 2011, s. 167) olarak adlandırılmaktadır.

Tallerman (2011)’ın tanımında iki nokta dikkat çekicidir; *be* eylem olarak kabul edilmekle birlikte, bağlama sözcüğü olarak adlandırılmakta, özne ve yüklem gibi iki ayrı sözdizimsel işlevi yerine getiren iki birimi birbirine bağladığı ileri sürülmektedir. Buna göre, *özne* + *koşaç* + *yüklem* gibi bir diziliş söz konusudur ve *koşaç* yüklem dışı bir öğedir. Bu durumda, açıkça tanımlanmaya gereksinim duyan birkaç öğe bulunmaktadır: *yüklem*, *koşaç* ve *öznitelik* (Fr. *attribut*). Şimdi bunların tanımlarına yakından bakalım.

Yüklemi Vardar (2002), “tümcede bütün öğelerin işlevlerini kendisine göre belirledikleri, sözdizimsel açıdan tümcenin temelini oluşturan ve hiçbir öğeye bağlı olmayan, ortadan kalkmasıyla da tümcenin yok olmasına yol açan öğe”, Korkmaz (1992), “cümlede hareketi, olayı, işi, yargıyı bildiren, fiil çekimine girmiş kelimenin cümle bilgisindeki adı” olarak tanımlar. Tanımlardan ikincisi, kuşkusuz yalnızca eylemi yüklem olarak tanımlayan geleneksel bakış açısını yansıtmaktadır. Geleneksel bakış açısının tersine, günümüzde “yüklem, tümcede özne dışında kalan tüm bölümdür” (Özsoy, Balcı ve Turan, 2011, s. 145). Daha açık bir deyişle, tümcede, öznenin çıkarılması durumunda geriye kalan ve baş kurucusu çekimli eylem olan bölüm yüklemidir:

[10]

Les enfants

Çocuklar

Özne

sont *contents.*

memnun(lar).

Yüklem

Koşaç ise Vardar (2002) tarafından, Tallerman (2011)’ın tanımına koşut bir yaklaşımla, “yüklemi özneye bağlayan öğe” olarak tanımlanmaktadır. Bir başka deyişle, *koşacı* yüklem dışı bir öğe olarak gören bir bakış açısını yansıtmaktadır. Bu çalışmada *koşaç*,

bir eylem türü ve diğer herhangi bir eylem gibi diğer öğeleriyle birlikte yüklemi oluşturan eylem öbeğinin başı olarak kabul edilmektedir. Nitekim, Özsoy ve diğerleri (2011, s. 167) koşacı, “yükleminde AÖ, İÖ, SÖ olan tümcelerde bulunan, bazen *imek* eylemi ile ifade edilen, bazen de görülmeyen eylem” biçiminde tanımlamaktadır.

Fransızca *attribut* olarak adlandırılan ve Türkçeye sözlüksel karşılık olarak *öznitelik* olarak çevirebileceğimiz kavram, *Le Petit Robert électronique*'te “özneye veya eylemin doğrudan tümlecine *être* veya bir durum eylemi (paraître, devenir) ile bağlanan öğe” biçiminde tanımlanmaktadır. Aynı sözlükte *terimin* Fransız dilbilgisi uzmanlarınınca *prédicat (yüklem)* yerine kullanıldığı vurgulanırken, Vardar (2002), Fransızca *attribut* karşılığı olarak, diğer tanımlarının yanı sıra, dilbilimdeki ve mantıktaki anlamıyla *yüklem*, felsefedeki anlamıyla *öznitelik* karşılığını kullanmaktadır. Tanımlardan *attribut*'yü yüklem olarak gören bakış açısı, günümüz terminolojisinde (Özsoy ve ark., 2011, s. 145) yüklem içerisine eylem ile birlikte *öznitelik* de girdiğinden, açıklayıcı gözükmemektedir. Dolayısıyla bu çalışmada *attribut* karşılığı olarak *öznitelik*, özniteliği özneye bağlayan eylem karşılığı olarak da *koşaç* kullanılmaktadır.

[11]

<i>Les enfants</i>	sont	<i>contents.</i>
<i>Sujet</i>	<i>Verbe</i>	<i>Attribut du sujet</i>
<i>Çocuklar</i>		<i>memnun(lar).</i>
<i>Özne</i>	...	<i>Yüklem</i>

Doğrudan geçişli eylemlerle koşaç arasındaki sözdizimsel konumdaşlık bununla sınırlı değildir. Her ikisinin de yerine adıl kullanılabilir. Fakat, Riegel (1981, s. 24), bu koşutluğun, eylemin düz tümleci söz konusu olduğunda tümlecin sayı (tekil, çoğul) ve tür (eril, dişil) özelliklerini alan *le, la, l', les* gibi adılar kullanılabilirken, koşaç söz konusu olduğunda yerine yalnızca eril tekil *le* adılı kullanılabilir olması nedeniyle bütünüyle geçerli olmadığını belirtmektedir:

[12] *Ali aime Ayşe.* → *Ali l'aime (...).* (*Ali onu seviyor.*)

[13] *Ali est malade.* → *Ali l'est (...).* (*Ali öyle.*)

Her iki kurucu da zorunludur, bir başka deyişle, silinmeleri durumunda tümce bozuk olur:

[14] * *Ali aime ...*

[15] * *Ali est ...*

Riegel ve diğerlerine göre (1994, s. 234), yüklemcil ögenin kimi durumlarda tümce başında bulunabiliyor olması, fakat eylemin doğrudan tümlecinin bu konumda bulunamaması nedeni ile sözdizimsel konumdaşlık her zaman olanaklı değildir:

[16] *Grande fut ma surprise*¹. (*Şaşkınlığım büyüktü.*)

Yanulama özellikleri aynı olmakla birlikte, doğrudan geçişli bir eylemle yüklemcil eylemin ya da koşacın yanulamı anlamsal mantıksal düzeyde farklılık sergiler. [12] ve [13]'te görüldüğü gibi, tümcelerdeki özneler ile eylemin yanulamaları ayrı anlamsal gönderimsel içeriklere sahiptir. Bir başka deyişle, [12]'deki *Ali* ile *Ayşe* arasında anlamsal gönderimsel aynılık ilişkisi yokken, [13]'teki *Ali* ile *malade* arasında eşgönderimlilik (Bkz. Vargas, 1995, 231) ilişkisi vardır. Söz konusu ilişki İngilizcede "to be" eyleminin bir işlevi olarak Lyons (1977'den Akt. Aydın, 1996, s. 49) tarafından *eşitlik (equative)* biçiminde adlandırılmaktadır. Nitekim, Aydın (agy., s. 49), Lyons'a dayanarak, ilgî eyleminin eşitliğe ek olarak, yükleme (ascriptive), bulunma (locative) ve iyelik (possessive) işlevlerini yerine getirdiğini belirtmektedir. Ancak, Aydın'ın Lyons'tan aktardığı, anlamsal bakış açısına dayalı işlevlerden bulunma işlevi Fransızcada yüklemcil eylemin en belirgin özelliği olan eşgönderimlilik ilkesine uymadığı için bu tür kullanımlar Fransızcada koşul tümlecisi (Fr. *complément circonstanciel*) olarak kabul edilmektedir. Bir başka deyişle, [17] ve [18]'de yüklemcil eylem *être*'in sağındaki ögeler Fransızcada *yüklemcil öge* (Fr. *attribut*) olarak kabul edilmemektedir (Vargas, s. 232):

[17] *Le film est à 16 heures.* (*Film saat on altıda.*)

[18] *Ayşe est à Istanbul.* (*Ayşe İstanbul'da.*)

Nitekim, Buysens (1975, s. 33-34), geleneksel olarak *yüklemcil ögeyi* "gönderge"ye dayalı bir yaklaşımla belirlemenin [19]'daki gibi,

[19] *La chenille devint papillon*². (*Tırtıl kelebeğe dönüştü.*)

her zaman mümkün olmadığını belirtmektedir. Yazara göre, [19]'daki "böcek kelebek niteliğine sahip bir tırtıl değil ya tırtıl ya da kelebeğdir." Yazar ayrıca, [20]'deki,

[20] *Ils étaient nombreux.* (*Kalabalıktılar.*)

1 Riegel ve diğerlerinin örneği.

2 Buysens'in örneği.

nombreux'nün bir nitelik veya var oluş biçimi olmadığını belirttikten sonra, "gerçek anlamda dilsel bir açıklamaya başvurmak gerektiğini", "temel işlevi yerine getirebilen eylemler ile *yüklemcil öge* işlevini yerine getirebilen iki birim türü, sıfatlar ve adsılar (veya adlar) arasında (...) ayırım yapmak gerektiğinin" altını çizmektedir. Yazarın bulduğu *dilsel* çözüm, "kimi eylemlerin sıfatları yönetebilme özelliğine sahip olması" (Buysens, 1975, s. 33), buna karşılık örneğin *prendre* eyleminin bunu yapamıyor olmasıdır:

[21] * *Je prends heureux.* * (Mutlu alıyorum.)

3.3. Fransızca İlgili Eylemleri

Bu durumda, Fransızca eylem öbeğinin başı konumunda *être* veya onunla aynı değerdeki eylemlerin öbek başı olduğu sözcük öbeklerine Türkçe karşılık olarak *özne özniteliği* denebilir. Dolayısıyla bu adlandırma ad, sıfat, ilgeç vb. gibi bir ulamın adı olarak değil, tümce düzeyinde özne, tümleç ve yükleme ek olarak bir işlevin adı olarak kullanılmaktadır.

Şimdi yeni bir soru daha sorulabilir: Fransızca *être* eylemi ile özneye öznitelik yükleme olanağı sağlayan kaç eylem bulunmaktadır? Söz konusu eylemler birçok çalışmada (Hamon, 1983; Delatour ve ark. 2004) *être, devenir, rester, paraître, sembler, avoir l'air* vb. biçiminde sıralanırken, Riegel (1981, s. 23-24) bunları gerçek anlamda yüklemcil eylemler ve gerektiğinde yüklemcil eylemler başlığı altında ele almaktadır. Yazar, gerçek anlamda yüklemcil eylemleri "*être, avoir l'air, demeurer, devenir, se faire, paraître, rester, sembler*"; gerektiğinde yüklemcil eylemleri ise "*(r)entrer, finir, se lever, (re) monter, naître, partir, sortir, (re)venir, vivre*" olarak sıralamaktadır. Yazarın yaptığı ayırımın temel dayanağı gerçek anlamda yüklemcil eylemlerin yönettikleri sıfat, ad vb. ögenin silinmiyor olması, buna karşılık gerektiğinde yüklemcil eylemlerin yönettikleri ögenin silinebiliyor olmasıdır:

[22] *Ali semble fatigué.* (Ali yorgun görünüyor.)

[23] **Ali semble...* (Ali ... görünüyor.)

[24] *Ali a vécu heureux.* (Ali mutlu yaşadı.)

[25] *Ali a vécu...* (Ali ... yaşadı.)

Gerektiğinde yüklemcil eylemlerin bir başka özelliği üye olarak yönettiği yüklemcil ögenin yerine adıl kullanılmıyor oluşudur:

[26] *Ali est parti heureux. (Ali mutlu gitti.)*

[27] * *Ali l'est parti. (Çeviri mümkün değil.)*

Lauwers ve Toback bunları daha geniş bir açıdan ele almakta ve geniş bir dizelge sunmaktadırlar:

"[...] arriver, finir, passer, tomber en, partir, naître, constituer, former, tourner à / en, virer à / sur / vers, afficher, répondre, commencer, se révéler, s'avérer, se dresser, s'élever, s'aligner, se détacher (comme), se découper, s'étendre, s'ouvrir et se dessiner comme, se constituer (comme), s'instituer (comme), se fixer comme, se développer comme, se métamorphoser, se transformer en, se changer en, se muer en, se tenir, se garder, se maintenir, se nommer, se dénommer, se prénommer, s'intituler, se désigner comme, se définir comme, se déterminer comme, se dire, s'étiqueter, se prétendre, se proclamer, se réputer, se confesser comme, se reconnaître, se voir, se découvrir, s'imaginer, se sentir, croire, considérer, estimer, juger, penser, s'engager comme, se placer comme, s'embaucher comme, vb." (2010, s. 79)

3.4. Türkçede İlgî Eylemi

Türkçe öğretimine yönelik dilbilgisi kitaplarında, *imek* eylemi *ek fiil*, *ek eylem*, *cevher fiili*, *cevherî fiil*, *imek fiili*, *imek eylemi*, *varlık fiili*, *isim fiili*, *koşaç*, *kopula*, *ermek fiili*, *asıl yardımcı fiil* olarak adlandırılmaktadır.

Tahsin Banguoğlu'nun okullarda okutulan dilbilgisi derslerine yardımcı olması amacıyla 1940 yılında yayımlanan *Ana Hatlarıyla Türk Grameri* adlı yapıtı ile 1974 yılında ilk baskısı yapılan *Türkçenin Grameri* adlı kitabında *i-* ek eylemi için *cevher fiili* terimi kullanılmıştır. Yazar, bu eylemin kökünün artık erimiş, yalnızca çekim halinde kalmış olduğunu, anlam bakımından bir durum, bir halde bulunuşu ifade ettiğini belirtmektedir (Banguoğlu, 1990, s. 474).

1945-49 yılları arasında Türk Dil Kurumu'nca yayımlanan terim kitapçıkları arasında 1949 yılında Jules Marouzeau'nun *Lexique de la Terminologie Linguistique* adlı eseri kaynak alınarak yayımlanan *Dilbilim Terimleri Sözlüğü* bulunmaktadır (Marouzeau, 1949). Terimlerin büyük bir çoğunluğu dilimizde o döneme kadar henüz karşılanmamış olan Fransızca ve Latince kökenli genel dilbilim terimlerinin çevirisinden oluşmaktadır. Yazar

adı belirtilmemiş olan ve terimlerin tanımlanarak ilgili maddelere gönderme yapılan bu sözlükte ek eylem kavramı *koşaç* terimiyle karşılanmakta ve şu şekilde tanımlanmaktadır: “Koşaç (haber edatı, copule) Yükleme özneye bağlayan (koşan) kelime. “Ev büyüktür”, “Ev yeni idi” sözlerinde -dlr ve -idi birer koşaçtır”.

Vecihe Hatiboğlu, Türk Dil Kurumu yayınları arasında yer alan *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*’nde ek eylem adıyla andığı terim için şunları söylemektedir:

(Osm. cevher fiili; Fr. *verbe substantif, verbe copule, verbe prédicatif*; İng. *substantive verb, predicative, verb of predication*; Alm. *verbum substantivum, kopula, verbum prädikativum*) (imek fiili, varlık fiili, ek fiil). Sözcüklerin eylem görevinde kullanılmalarına yardım eden, -dlr ekinden yararlanarak çekimleri tamamlanan ve olumsuzu *değil* sözcüğüyle kurulan yardımcı eylem: *Hastayım (hasta değilim), hastasın, hasta (hastadır); hastayız (hasta değiliz); hastasınız, hastalar (hastadırlar)* örneklerinde olduğu gibi. Ek eylemin -di eki hikâye, -miş eki rivayet, -se eki koşul birleşik zamanlarını kurar. (Hatiboğlu, 1969, s. 34)

Koşaç terimi Hatiboğlu’nun bu sözlüğünde de yer almıştır. Hamza Zülfikar, Hatiboğlu’nun koşaç terimini kullanmasını, bu terimi 1949 yılında Türk Dil Kurumunca yayımlanan *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*’nde bulmuş olabileceğine bağlamaktadır. Yine Zülfikar’a göre, Hatiboğlu söz konusu tanımı geliştirerek koşaçı “başlı başına anlam taşımayan, birlikte kullanıldığı sözcüğe olumluluk veya olumsuzluk, sürerlik, kesinlik, kuvvetli ihtimal kavramları veren -dlr eki veya *değil* sözcüğü şeklinde tanımlamaktadır” (Zülfikar, 2017, s. 52).

Zeynep Korkmaz (2009, s. 702), *i- ek eylemi için* “(Alm. *Verbum Substantivum, Kopula, Verbum Prädikativum, Bindeglied*; Fr. *verbe substantif, verbe copule, verbe prédicatif*; İng. *substantive verb, predicative verb, verb of predication, copula, copulative verb*; Osm. *cevher fiili*) eski Türkçedeki er- ‘olmak’ yardımcı eyleminin er- > ir- > i- değişimi ile ekleşmiş olan biçimi” olduğunu, “ad soylu sözcüklerin eylem olarak kullanımını sağlayan ve birleşik eylem çekimlerinde görev alan bir eylem olarak tek başına bir anlam ifade etmediğini” belirtmekte ve “yapım ekleriyle genişletilemediğinin” altını çizmektedir.

Muharrem Ergin (1997, s. 314) ise ek eylemi “eskiden cevherî fiili, cevher fiil denilen, bugün isim fiil veya ana yardımcı fiil diyebileceğimiz *i- fiilidir*” şeklinde tanımlamış, “i- ek eyleminin

çekim şekillerinde işlev üstlenerek hem birleşik eylem çekimlerinin temelini kurduğuna hem de ad şekillerini eylemleştirerek ad tümceleri ortaya çıkardığına" işaret etmektedir.

"Koşacın dört çekim şekli, dört kipi olduğuna" değinen Ergin, "bunların şimdiki zaman, görülen geçmiş zaman, öğrenilen geçmiş zaman ve şart şekilleri olduğunu" belirtmiştir. "Şimdiki zaman şeklinin sözcükler hâlinde ortaya çıkan bir çekim değil, ekleşmiş bulunan, eklerden ibaret olan, böylece birleştiği adlarla birlikte ortaya çıkabilen bir çekim olduğunun" altını çizmiştir. "Diğer üçünün ise sözcükler hâlinde tam bir çekim şekli olarak görünebildiğini, fakat kökünü kaybederek her an ekleşmeye elverişli bulunan kipler olduğunu" ifade etmiştir (agy, s. 297). Koşaçtaki bu duruma Korkmaz ise şu ifadesiyle değinmiştir: "Hikâye, rivâyet ve şart biçimleri kişi ekleri ile genişletilmiş – *DI/-DU, -mış/ mUŝ, -sA* ekleri ile kurulur: *çalışkan-dım* (<*çalışkan i-dim*), *çalışkan değildim* (<*çalışkan değil i-dim*); *çalışkan-mışım* (<*çalışkan i-mişim*) *çalışkan değilsen* (<*çalışkan değil i-sem*) vb. krş. bildirme ekleri" (agy., 2003, s. 81).

Koşacın olumsuzuna gelince; *-mA* eki yerine *değil* sözcüğü ile karşılanmaktadır: *Yaşlı değilim, çirkin değildi, evde değilmişsiniz, müsait değilseniz.*

Özetle koşaç; edilgen, ettirgen, olumsuz, dönüşlü, karşılıklı, yeterlik, tezlik, sürerlik, ihtimal, sözde tasvir ekleri ile kullanılmamakta ve emir tümcesi kuramamaktadır. Bir başka deyişle, Türkçede koşaç sadece zaman, kişi ve sayı taşıyan, anlamsız bir sözdizimsel ögedir.

Bir başka kavram kargaşası da *-dlr* ekinde karşımıza çıkmaktadır. Korkmaz, bu ek için "*ek fiilin 3. kişi teklik ve çokluk çekiminde eski bir tur-yardımcı fiilinin ekleşmesinden oluşan +Dır bildirme eki kullanılmaktadır*" (agy, s. 81) şeklinde bir tanım yapmıştır. Bildirme ekini konu alan kısımda ise daha geniş bir tanımla "*tur- yardımcı fiilinin geniş zaman çekiminden (tur-ur) çıkan, yüklemi özneye bağlayan, ekleşip ünlü ve ünsüz uyumlarına giren, ek fiilin bildirme kipinin teklik ve çokluk üçüncü kişi çekimlerine gelerek anlamı güçlendiren –Dır/–DUr eki*" yorumunda bulunmuştur. (agy, s. 63).

Adlara ve eylemlere gelerek olasılık (*Eyden çıkmalı bir saat olduğuna göre Ali geldi gelecektir.*), pekiştirme (*Kayıtlarımız 1 Ocak 2019 itibarıyla başlamıştır.*) gibi anlamlar katan *-dlr* eki Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır. Türk lehçeleri ve şivelerindeki *-dlr* ekini inceleyen Hülya Savran, bu ekin "bir bildirme eki olarak ad ve ad soylu sözcükleri yüklemleştirmek gibi bir görev üstlendiğine" değinmektedir. Bu ekin daha çok "pekiştirme ve olasılık anlamları ile ön plana çıktığını" vurgulamaktadır (Savran, 2008, s. 183).

Yaptığımız okumalarda, -dlr ekinin birinci ve ikinci kişilerde neden kullanılmadığı veya kullanılıp kullanılmayacağı üzerinde yeterince durulmadığı görülmektedir. Birinci ve ikinci kişilerde bu ek günümüz Türkçesinde kullanımdan düşmüş olsa da kimi durumlarda kullanılagelmekte olduğu yadsınamaz:

A: *Sen ne kadar zekisin!*

B: *Öyleyimdir. / Zekiyimdir.*

A: *Çalışkansındır da, bilirim.*

Ancak ekin bu bahsettiğimiz işlevleri dışında, kimilerince bir koşaç eylem gibi bir işlevinin de olduğu ifade edilmekte ve bu yönde örnekler verilmektedir (Baydar, 2012, s. 50-51). Daha çok 3. kişilerde kullanılmasının nedenlerinden biri Türkçenin yapısal özellikleriyle ilişkilidir. Nitekim Türkçede 3. teklik kişi sıfır biçimibirimle gösterildiğinden, ek eylemin geniş zaman çekimlerinde -dlr eki getirilerek bu açık giderilmektedir. Diğer kipler için böyle bir durum söz konusu değildir. “Çünkü geniş zamanda kişi eki, hem ek-eylemin, hem kipin hem de kendi işlevini yüklenmekte ancak diğer kiplerde ise kişi ekleri sadece kendi işlevlerini yerine getirmektedir” (Baydar, 2012, s. 50-51).

Yöntem

“Nitel araştırma çeşitli nitel veri toplama yöntemleri (gözlem, görüşme, belge inceleme, vb.) kullanılarak, kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde araştırılmasını ve anlaşılmasını ön plana alan bir yaklaşımdır” (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39). Nitel bir veri inceleme yöntemi olarak “belge inceleme” tekniği, alanyazında genellikle “doküman analizi” şeklinde geçmektedir. Doküman sözcüğü incelendiğinde Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde (2020) “belge”; Larousse Sözlüğü’nde (2020) ise bilgi ve kanıt sunan nesne olarak tanımlanmaktadır. Kavram olarak “doküman analizi” Türkçeye “belge incelemesi” şeklinde çevrilebilir. Bu çalışmada da kavramın Türkçesinin kullanımı tercih edilmiştir. Bu anlamda, “yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor”, davetiye, toplantı tutanağı, “kitap, ansiklopedi, resmî ve özel yazı” ve istatistik, anı, yaşam öyküsü gibi her tür yapıt birer belge olarak değerlendirilebileceği gibi “resim, plak, ses ve resim, araç gereç, bina, heykel vb. kalıntılar” da belge olarak görülebilir.

Belge inceleme, yazılı belgelerin içeriğini titizlikle ve dizgesel olarak incelemek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Wach, 2013’ten aktaran Kırıl 2020, s. 173).

Çeşitli basılı belgelerin kullanıldığı bu çalışmada incelemeye konu olabilecek verilerden örnekler seçilmiştir. Bu aşamada, sosyal bilimlerde sık kullanılan yöntemlerden biri olan seçkisiz (rastgele) örnekleme tercih edilmiştir.

1. Sınırlılıklar

Bu çalışma özne koşacı (*attribut du sujet*) konumundaki sıfat ile sınırlıdır. Özne koşacı işlevine sahip adlar ile düz tümleç koşacı (*attribut du complément direct*) konumundaki sıfatlar bu araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Veri tabanında yer alan sözdizimsel değişkeler ve sayıları Tablo 2’de gösterilmiştir. Örneklerin çeviri yönü Fransızcadan Türkçeye doğru olup Türkçeden Fransızcaya çeviri örnekleri kapsam dışı tutulmuştur.

2. Araştırma Sorusu

Araştırmada “Koşaçlı yapıların (être, devenir, sembler, paraître, avoir l’air) Fransızcadan Türkçeye çevirisinde dolaylı çeviri yöntemlerine başvurma gerekçeleri, diğer bir deyişle, söz konusu eylemlerin bire bir çevirisini engelleyen değişkenler nelerdir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

3. Veri Toplama ve Çözümleme Teknikleri

Veriler rastgele örnekleme yöntemiyle Fransızcadan Türkçeye çevrilmiş ve yayımlanmış ikisi yazınsal, biri teknik metinden derlenmiştir. Flaubert’in Tahsin Yücel tarafından Türkçeye çevrilen *Madame Bovary*; Albert Camus’nün Vedat Günyol tarafından çevrilen *L’Étranger* eserleri yazınsal; *FİFA Futbol Kuralları Kitabı* ise teknik metin türü için veri kaynağı olarak belirlenmiştir. Söz konusu kaynaklardan derlenen toplam 131 tümce Microsoft Excel programında oluşturulan bir tabloya işlenmiş ve Türkçe sözdizim, Fransızca sözdizim, çeviri yaklaşımı (bire bir, dolaylı vb.), Fransızcadaki eylem, Türkçedeki eylem özellikleri bakımından çözümlenmiştir. Ardından araştırma sorusu çerçevesinde dolaylı çeviriye yol açan değişkenler belirlenmiştir.

4. Verilerin Çözümlemesi

Veriler incelendiğinde sözcelerin tamamının araştırma sınırlılıkları doğrultusunda Fransızcadan Türkçeye doğru yapılmış yapıtlardan derlendiği görülmektedir. Yapıtların adları ve yazarları aşağıda Tablo 1’de sunulmuştur:

Tablo 1: Verilerin Toplandığı Kaynaklara İlişkin Bilgiler

Yazar	Yapıt	Çevirmen	Çeviri Yönü	Metin Türü
Gustave Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	Tahsin Yücel	Fransızcadan Türkçeye	Yazınsal
Albert Camus	<i>L'Étranger</i>	Vedat Günyol	Fransızcadan Türkçeye	Yazınsal
FİFA	<i>FİFA Futbol Kuralları Kitabı</i>	Belirtilmemiş	Fransızcadan Türkçeye	Teknik

Veri tabanı oluşturulurken yazınsal ve teknik söylem türü değişken olarak göz önünde bulundurulmuş, dolayısıyla iki yazınsal söylem verisine ek olarak bir teknik söylem örneği ele alınmıştır. Veri tabanında Fransızca sözdizimsel özellikleri bakımından aşağıdaki dizilişte ve sayıda örnek yer almıştır. Belirlenen sözdizimsel yapıda olduğu hâlde sıfat öbeği olarak eylem öbeğinde yer alan *participe passé*'nin sıfat mı yoksa edilgen eylem mi olarak kabul edileceği konusunda kuşuklar ortaya çıkmıştır. Bu tür durumlarda sıfat olduğu kesin olarak bilinen örnekler veri tabanına dâhil edilmiştir:

Tablo 2: Veri Tabanındaki Örneklerin Sözdizimsel ve Sayısal Dağılımları

Sözdizim	Örnek Sayısı
GN + GV + GAdj	100
GN + GV + GAdj + GPrép + GN / GPro	24
GN + GV + GAdj + GPrép + GInf	4
GN + GV + GAdj + GProp. Sub. Compl.	22
GN + GV + GAdv + GAdj.	1
Toplam	131

Veri tabanındaki örneklerden büyük bir bölümünde eylem öbeğinin başı *être* eylemi olup bunların sayısı 120'dir. Bunun dışında 3 örnekte *se tenir*, 2 örnekte *se trouver* öbek başı iken *appeler*, *sembler*, *se montrer*, *avoir l'air*, *dormir* ve *devenir* de 1'er örnekte öbek başı konumundadır:

Tablo 3: Öbek Başı Konumundaki Eylemler ve Sıklıkları

Öbek başı	Örnek sayısı
<i>être</i>	120
<i>se tenir</i>	3
<i>appeler</i>	1
<i>sembler</i>	1
<i>rester</i>	1
<i>se trouver</i>	1
<i>se montrer</i>	1
<i>avoir l'air</i>	1
<i>dormir</i>	1
<i>devenir</i>	1

Örneklerin çevirisi için çevirmenlerce tercih edilen karşılıklar incelendiğinde, Türkçede başlıca *imek* ve *olmak* eylemleri olmak üzere *-dlr*, *yok*, *var*, *değil* biçimbirimlerinin de kullanıldığı görülmektedir. Diğer başlığı altında yer alan 35 eylemden bazıları (*yorulmak* 2; *hâle gelmek* 4; *bulunmak* 3; *geçmek* 2 defa) birden fazla yinelendikleri için tabloya yinelendikleri sayı eklenerek yazılmıştır.

Tablo 4: Koşaç Karşılığı Olarak Tercih Edilen Türkçe Biçimbirimler ve Sıklığı

Eylem	Sıklık
imek eylemi	43
olmak	28
-dlr	13
yok	2
var	1
değil	2
diğer	36
	131

Diğer başlığı altında toplanan eylemlerin, yukarıda birden fazla sıralananlar dışında, birer defa yinelendikleri belirlenmiştir. Bu eylemler şunlardır: *beğenilmek*, *yüklenmek*, *duymak*, *görünmek*, *sürmek*, *bitirmek*, *duygulanmak*, *köpürmek*, *sezmek*, *kalmak*, *görünmek*, *kederlenmek*, *geçmek*, *bulmak*, *oluşmak*, *yapılmak*, *yapmak*, *etmek*, *kılmak*, *göstermek*, *kabul etmek*, *vermek*, *sakatlanmak*, *tutmak*, *arttırmak*, *başlamak*, *ölmek*, *gelmek* ve *sararmak*.

Söylem türü bakımından değerlendirildiğinde, bu örneklerden 17'sinin resmî söylem, diğerlerininse yazınsal söylem örnekleri olduğu görülmektedir. Çevirinin yönü araştırma sınırlılıkları çerçevesinde Fransızcadan Türkçeye doğrudur. Sayısal bakımdan resmî söylem ile yazınsal söylem arasında dolaylı çeviriye başvurma sıklığı bakımından bir fark olmadığı görülmektedir. Diğer bir deyişle, çevirmenin bire bir çeviri yerine dolaylı bir çeviri yaklaşımı benimsemesinde söylem türünün belirleyici bir değişken olmadığı anlaşılmaktadır.

Sözdizimsel diziliş bakımından örneklerin önemli bir bölümü (23) GN + GV + GAđj dizilişindedir. Bu dizilişteki çeviri tercihi kaynak dildeki (KD) sıfatın ulam değişikliği sonucu erek dilde (ED) eylem olarak ifade edilmesine dayanmaktadır. Sıfatların özelliklerine bakıldığında, bir bölümünün (8) *participe passé* ile üretilmiş sıfatlar olduğu görülmektedir. Fransızcada söz konusu sıfatlar aynı zamanda edilgen çatıda eylem olarak da kullanılabilir. Örneğin *endommager* eylemi *hasar vermek*, *zarar vermek*

anlamına gelir. Eylemin edilgen biçim (*être+*) *endommagé* ise bire bir anlamı ile *hasarlı*, *hasarlanmış*, *hasar görmüş* anlamına gelirken, kullanıldığı bağlama göre bire bir anlamı ile ya da *hasarlı hale gelmek*, *hasarlı hale getirilmek*, *hasar verilmek*, *zarar verilmek* şeklinde çevrilebilmektedir. Bu türdeki örneklerden *autorisé* ve *signifié* edilgen çatıda bir eylem olarak kabul edilebileceği gibi *participe passé*'den kaynaklanan nedenlerle sıfat olarak da kabul edilebilmektedir. Nitekim aynı öbekte yer alan *blessé*, *déployé*, *fini* ve *attendri* de biçimbilimsel açıdan hem edilgen çatıda eylem hem de sıfat olarak kabul edilebilmektedir. Fakat Fransızcaya özgü olduğu bilinen bu yapısal özellik çeviri sırasında Türkçe ile bire bir uyuşmadığından çevirmenleri farklı seçeneklere yöneltmektedir. Bu nedenle *blessé*, *fini* ve *attendri* üzerinde biraz daha durmakta yarar bulunmaktadır.

Blessé geçişli bir eylem olup sözlüksel bire bir anlamı *yaralamak* veya *sakatlamaktır*. Edilgen çatıda aynı eylem *être blessé*, *x tarafından yaralanmak* veya *sakatlanmak* anlamına gelir. Öte yandan dönüşlü çatıda Fransızcada *se blesser*, Türkçede ise edilgen çatıdaki biçimiyle aynı sesbilgisel özellikte (eşsesli) *yaralanmak* veya *sakatlanmak* eylemleri kullanılmaktadır. Dolayısıyla *être blessé* için Türkçede *yaralanmak*, *sakatlanmak*, *yaralı*, *sakat*, *yaralanmış*, *sakatlanmış* vb. seçenekler söz konusudur. Bu seçenekler arasından örneğimizde olduğu gibi *sakatlanmak* eyleminin seçimi belli bir noktaya kadar sözlüksel ölçütlere bağlıyken, o noktadan öteye metinsel ölçütler devreye girmektedir. Diğer bir deyişle, ED'de oluşturulan yeni dilsel bağlam temel belirleyici hâline gelmektedir. Kuşkusuz bu da çevirmen birikimi ve deneyimiyle doğrudan ilişkili bir yetkinlik düzeyidir:

[28] "Il ne peut être dérogé à ces règles que si un gardien de but est blessé ; (...)"

[28'] "Bu kuralın istisnaları aşağıdadır: kaleci sakatlandığında, (...)" (FİFA, 2015-2016, s. 74)

Benzer durum örnekler arasında *finir* eylemi ile ondan türemiş olan *participe passé* biçimindeki *fini* sıfatında söz konusudur. *Finir* eylemi Fransızcada *bitirmek* ve *bitmek* anlamlarında kullanılan, diğer bir deyişle hem geçişli hem geçişsiz bir eylemdir. Bu yönüyle Türkçedeki geçişsiz *bitmek* ve geçişli *bitirmek* eylemlerinin Fransızcadaki karşılıklarından biri *finir*'dir. Aynı eylemden türemiş olan *fini* ise *bitmiş* veya *bitti* anlamında kullanılabilen bir sıfattır. Örneğimizde yatık yazdığımız "*quand son ouvrage était fini ...*" şeklindeki yan tümcenin bire bir çevirisi "*işi bittiğinde ...*" iken çevirmen ED'de "*işini bitirdikten sonra ...*" şeklinde çevirmeyi tercih etmiştir. Bu tercih de öncekinde olduğu gibi çevirmenin ED'de oluşturduğu metnin dayattığı bir tercih olarak görünmektedir.

Olağan koşullarda “İşî bittikten sonra...” şeklindeki bir çeviri de mümkün görünmekle birlikte çevirmenin ED’deki yeni metnin gerekleri doğrultusunda karar verdiğini söylemek mümkündür.

[29] “Quand son ouvrage était fini, il ne revenait plus de la journée (...).”

[29’] “İşini bitirdikten sonra bütün gün gelmiyordu (...).” (Flaubert, 1992, s. 67)

Tahsin Yücel’in *Madame Bovary* çevirisinde belirlenen *attendri* örneği bu gözlemlerimizi doğrular niteliktedir. Bire bir anlamıyla soğukta bekleterek, marine ederek veya tokmakla eti yumuşatmak anlamına gelen *attendrir* eyleminin yan anlamlarından biri de birinde duyarlılık, acıma duygusu uyandırmak, heyecanlandırmaktır (Larousse, 2008). Aynı eylemden türemiş *participe passé* biçimindeki *attendri* sıfatı *yumuşamış*, *duygulanmış*, *duygusallaşmış* vb. anlamlarına gelebilmektedir. Fakat örnekte de görüldüğü üzere deneyimli çevirmen Günyol, söz konusu sıfatı geçişsiz bir eylemle çevirmeyi tercih etmiştir. Çevirmenin bu noktadaki tercihi bununla da sınırlı değildir, çünkü KD’deki *en* adını ED’de eklentilerle (bunu görünce) belirttik hâle getirmektedir. Deneyim ile birikime bağlı olarak çevirmenin dilsel birimlerin belirlediği sınırların ötesine geçebilmesi özgüven gerektirmekte, ED’de yeni bir metin yaratılırken oluşan yeni koşullar temel belirleyici durumuna gelmektedir. Diğer bir deyişle, KD’de dilsel birimler aracılığıyla görünür kılınan çeviri içeriği (aktarılabilecek yük), belli bir aşamadan sonra Seleskoviç ve Lederer’in Yorumlayıcı Kuram’da betimledikleri gibi, KD’den soyutlanıp dilsel sınırlardan kurtulmakta ve ED’de yeniden şekillenmektedir. Bu da çevirmen tercihlerinin metnin önceki ve sonraki parçalarına göre şekillendiği sonucunu doğurmaktadır:

[30] “Charles en fut attendri.”

[30’] “Charles bunu görünce duygulandı.” (Flaubert, 1992, s. 69)

Bu öbektaki diğer sıfat grubu sözdizimsel olarak ilgeç öbeği ile genişletilmiş sıfatlar içermektedir. Belirlenen sıfatlar *être chargé de*, *être tassé contre*, *être absorbé dans*, *être possible de*, *être placé dans*, *être exaspéré de* ve *être fou de* olup bunların çevirisinde de çevirmenler sıfat yerine eylem kullanmayı tercih etmişlerdir.

Charger eylemi geçişli olup düz anlamsal olarak birine bir şeyi yüklemek anlamındadır. *De* ilgeci ile kullanılan eylem yukarıda ele aldığımız *participe passé*’den türemiş sıfatlarla aynı özellikte olmasına rağmen, tek farkı *de* ilgeciyle dolaylı tümleş almasıdır. Belirlediğimiz

örneklerde dikkat çeken nokta KD'deki sözdizimsel yapının ters yüz edilmesidir. Nitekim ED'de özne konumundaki *elle* yerine *çiftliğin (...)* bütün işleri" öbeği getirilmiş ve edilgen çatıda çevrilmiştir:

[31] "(...) maintenant surtout qu'elle était chargée presque à elle seule des soins de la ferme."

[31'] "(...) hele şimdi, çiftliğin hemen hemen bütün işleri üzerine yüklendikten sonra." (Flaubert, 1992, s. 24)

Öte yandan, aynı sıfat yapısal özellikleri aynı olduğu hâlde resmî söylem örneğinde eksiltilmiş, diğer bir deyişle çevrilmemiştir. Bu tercih de yukarıda sözü edilen ED metninin yeniden oluşturulması sırasında belirleyici değişkenin yeni metin olduğu düşüncesini doğrulamaktadır:

[32] "Il est chargé de contrôler que le ballon est bien placé dans l'arc de cercle de coin".

[32'] "Topun köşe yayı içine doğru konduğunu kontrol etmelidir." (FİFA, 2015-2016, s. 95)

Nitekim *possible* sıfatının yer aldığı diğer bir örnekte de sıfat eksiltilmiş gibi bir izlenim edinilse de gerçekte eksiltilmemiş, *mümkün* anlamında *possible* sıfatı edilgen çatıdaki yapılmak eylemi içerisinde çevrilmiştir:

[33] "Il est possible de marquer un but directement sur coup d'envoi".

[33'] "Başlama vuruşundan doğrudan doğruya bir gol yapılabilir." (FİFA, 2015-2016, s. 31)

İlgeç öbeğiyle genişlemiş sıfatların çevirisine ilişkin dikkat çekici üç örneğin (*être tassé*, *être absorbé* ve *être exaspéré*) üçü de *participe passé* ile türemiş sıfatlardır. Üçü de Türkçeye eyleme dönüştürülerek çevrilmiş olmakla birlikte tercih edilen -miş biçimbirimi Fransızcadaki *participe passé*'ye eşdeğer sıfatçıl öğeler (pişmiş, ölmüş, yanmış vb.) üretebilmektedir. Nitekim Günyol'un *L'Étranger* çevirisinde *j'étais tassé contre un militaire* şeklindeki ana tümce *kendimi bir askerin üstüne abanmış buldum* şeklinde çevrilirken, bu tercihteki belirleyici etken yan tümce ile ana tümcenin uyumu olarak gözükmektedir:

[34] “Et quand je me suis réveillé, j’étais tassé contre un militaire qui m’a souri et qui m’a demandé si je venais de loin”

[34] “Gözlerimi açtığımda, kendimi bir askerin üstüne abanmış buldum.” (Camus, 2012, s. 15)

-miş biçimbiriminin geleneksel dilbilgisinde belirli geçmiş zamanın hikâyesi olarak adlandırılan zamanda kullanımı nedeniyle KD'deki *être absorbé* ve *être exaspéré* ED'de *dalmışlardı* ve *köpürmüştü* biçiminde eylemle çevrilmiş görünmektedir. Fakat hemen belirtmek gerekir ki tıpkı Fransızcadaki *participe passé* ile elde edilmiş sıfatların aynı zamanda edilgen çatıda eylem olabildikleri gibi Türkçede de eylem görünümü bu öğelerin birer sıfat olarak değerlendirilme olasılıkları vardır:

[35] “Ils ne s’en apercevaient pas tant ils étaient absorbés dans leurs pensées.”

[35] “Hepsi kendi düşüncelerine öylesine dalmışlardı ki bunun farkında olmuyorlardı bile.” (Camus, 2012, s. 27)

Böyle olmakla birlikte, bugünkü dilbilgisel kabuller açısından bunlar birer dolaylı çeviri örneği olarak kabul edilmiştir:

[36] “Mais elle était exaspérée de honte (...).”

[36] “Ama o utançtan köpürmüştü (...).” (Flaubert, 1992, s. 69)

Diğer sıfatlar (*méritoire*, *curieux*, *sûr*, *inconscient*, *clair*, *visible*, *évident*, *important*, *grand*, *triste*, *rouge*, *long*) bazıları eylemden türemiş olmakla birlikte artık eylemle hiç ilişkisi kalmamış, sözcüksel ulam bakımından kesin olarak sıfat olarak sınıflandırılan birimlerdir. Bunların çevirisinde izlenen yol belirgin dolaylı çeviri örnekleri olarak kabul edilebilir. Nitekim Yücel tarafından gerçekleştirilen *Madame Bovary* çevirisinde *méritoire* sıfatı edilgen çatıdaki *beğenilmek* eylemi ile çevrilmiştir. Bu tercih bir zorunluluktan kaynaklanmıştır, çünkü Fransızca-Türkçe sözlüklere bakıldığında *méritoire* için önerilen karşılıklar (değerli, övgüye değer, övülecek) ilgili bağlam için uygun düşmemektedir. Bu nedenle çevirmen bağlam için uygun bir başka seçenek bulmakta ve gerektiğinde sıfatı eylem olarak çevirmekte sakınca görmemektedir:

[37] “Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les grands, où l’appelle son âge”.

[37]"Çalışması ve davranışları beğenilirse, yaşına uygun olan büyük sınıflara geçer". (Flaubert, 1992, s. 11)

Benzer bir yaklaşım yine aynı çeviri yapıtta yer alan *curieux* sıfatının çevirisinde de benimsenmiştir. İlgeçle genişlemiş olan sıfat *-mAk gereği duymak* şeklinde çevrilirken KD ve ED arasındaki yapısal farklılıktan başka kullanım kaynaklı bir fark bunu dayatmaktadır. Diğer bir deyişle, dil değil, söz düzeyindeki bir farklılık çevirmeni bu tercihe yöneltmektedir. Fransızcada *il n'avait jamais été curieux* bire bir çevirisiyle Türkçede de dizgesel olarak mümkün olup *hiç meraklı olmamıştı* şeklinde çevrilebilmekle birlikte, kullanım bu tercihe izin vermemektedir:

[38] "Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris."

[38]"Rouen'da kaldığı sıralarda tiyatroya gidip Paris oyuncularını görmek merakını duymamıştı, öyle söylüyordu". (Flaubert, 1992, s. 48)

Long sıfatının *uzun sürmek* şeklinde çevrilmesi tümce bağlamının bir sonucudur. Çünkü bire bir anlamıyla *gün uzun oldu* şeklinde çevrilmesi de mümkünken, çevirmen bağlamı göz önünde bulundurarak daha iyi bir çözümden yana tercih kullanmaktadır:

[39] "La journée fut longue, le lendemain".

[39]"Ertesi gün çok uzun sürdü". (Flaubert, 1992, s. 63)

Aynı tercih *triste* sıfatının *ne kadar üzgün oluyordu* şeklinde çevrilebileceği yerde, *ne kadar kederleniyordu* şeklinde³; *long* sıfatının *kış soğuk oldu*⁴ yerine *kış soğuk geçti*; *grand* sıfatının *şimdi aşırı büyük* yerine *bana büyük geliyor*⁵; *fatigué* sıfatının *yorgundum* yerine *yorulmuşum*⁶ şeklinde çevrilmesinde de görülmektedir.

3 "Comme elle était triste le dimanche, quand on sonnait les vêpres!" ("Pazar günü, ikinci çanları çaldı mı ne kadar kederleniyordu!") (Flaubert, 1992, s. 71).

4 "L'hiver fut froid." ("Kış soğuk geçti.") (Flaubert, 1992, s. 71).

5 "Maintenant il est trop grand pour moi et j'ai dû transporter dans ma chambre la table de la salle à manger." "Şimdi ise, bana çok büyük geliyor." (Camus, 2012, s. 39).

6 "J'étais fatigué." ("Yorulmuşum.") (Camus, 2012, s. 29).

Bulgular ve Değerlendirme

Dolaylı çeviri yöntemlerine ilişkin olarak belli bir dilsel birim (koşaç, attribut du sujet) ile sınırlı olarak yaptığımız incelemede birçok bulguya erişilmiştir. İnceleme sonucunda elde edilen ilk bulgu koşaçlı yapıların çevirisinde söylem türünün çeviri stratejilerini doğrudan etkileyen bir değişken olmadığı yönündedir. Nitekim yalnızca yazınsal söylemlerde değil, resmî söylem örneğinde de dolaylı olarak *être* eylemi ile uzantısı konumundaki eylem kümesinin sıfatın eyleme dönüştürülmesi yoluyla çevrildiği görülmektedir.

Diğer bir bulgu *être* eyleminin çevirisinde çoğunlukla Türkçedeki eşdeğerleri *imek* ve *olmak* eylemlerinin tercih edildiği yönündedir. Nitekim 131 örnekten 43'ü *imek* eylemi, 28'i *olmak* eylemi ile çevrilmiştir. *-dır* biçimbirimi de tartışmalı konumuna rağmen üçüncü sırada (13) tercih edilen bir çeviri seçeneği olarak karşımıza çıkmıştır.

Être eylemi yerine birbirinden farklı 36 eyleminin kullanıldığı diğer seçeneği araştırma sorumlusunun yanıtlanması açısından önemli bulgular sağlamıştır. Buradaki veriler, çeviri stratejisinin seçimi konusunda çevirmenin bireysel tercihlerinden çok ED'de yeni oluşturulan bağlamın asıl belirleyici rolü oynadığını göstermektedir.

Bu kapsamdaki diğer önemli belirleme, koşacın çevirisinde belirleyici olan değişkenin yalnızca *être* eylemi olmadığı, eylemin uzantısı konumunda yer alan sıfatın KD ve ED'de biçimsel ve kullanımsal özelliklerin de etkili olduğu yönündedir. Diğer bir deyişle, sıfatın bir dile özgü özellikleri çevirinin ne şekilde yapılacağını da belirlemektedir.

Araştırmayla elde edilen bulgulardan sonuncusu, çevirmenin deneyimi ile yetkinlik düzeyinin ona farklı seçenekler üretebilme, geliştirebilme ve bunları kullanabilme özgüvenini sağladığıdır. Özellikle Tahsin Yücel ile Vedat Günyol'un çevirileri bu açıdan dikkate değer örnekler sunmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Dolaylı çeviri stratejileri ve sınırlı sayıda örneği konu alan araştırma, konunun özellikle çevirmen yetiştirme süreci açısından önemli sonuçları olabileceğini göstermektedir. Strateji kavramının katı sınırlarla tanımlanamayacağı, çevirmenin gerektiğinde doğrudan gerektiğinde dolaylı olarak adlandırılan stratejilerden birini

tercih edebileceği açıktır. Bu noktadaki belirleyici değişken, çevirmenin tercihlerinden çok ED'de oluşturulan yeni bağlamdır. Çevirmenin aldığı herhangi bir karar ve yaptığı her tercih bir sonraki kararını ve tercihini de belirleyebilmektedir. Bu tercih bir yönüyle metinsellik ölçütlerinin dayatmasıdır. Öte yandan, bu düşünce çeviri stratejilerinin gereksiz ve üzerinde durulmaması gereken bir kavram olduğu sonucunu çıkarmamalıdır. Aksine çeviri stratejisi kavramı, çevirmen eğitimi sürecinde çevirmen adaylarına kazandırılması gereken temel bilgilerden biridir. Bu yapılırken, özellikle deneyimli çevirmenlerin yaptıkları çevirilerin incelenmesi ve çevirmen girişimlerinin belli ölçütler çerçevesinde belirlenmesi, çevirmen eğitimindeki etkinliklerden biri olarak değerlendirilmelidir. Çeviri stratejilerine ilişkin olarak çevirmen adaylarında farkındalık oluşturma, KD ile ED'i çevirmen girişimleri açısından karşılaştırabilme, çevirmenin hangi girişimlerde bulunduğunu belirleyebilme becerilerini geliştirmeye yönelik etkinlikler tasarlanması açısından bu bulgu önemli gözükmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek imadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Atabay, N., Özel, S. & Kutluk, İ. (2003). *Sözcük türleri*. İstanbul: Papatya.
- Attendrir (2020, 17 Aralık). Larousse içinde. Erişim adresi: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/attendrir/6231>
- Aydın, Ö. (1996). *Yabancı dil olarak Türkçe dilbilgisi öğretimi*. Ankara: Kendi Yayını.
- Baker, M. (1992, 2011). *In other words*. New York: Routledge.
- Ballard, M. (2006). À propos des procédés de traduction. *Revue de traduction Palimpsestes*, 113-130. DOI : 10.4000/palimpsestes.386
- Banguoğlu, T. (1990). *Türkçenin grameri*. İstanbul: TDK Yayınları.
- Baydar, T. (2012). -Dlr bildirme eki üzerine. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 37-54.
- Buysens, E. (1975). *Les catégories grammaticales du français*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Camus, A. (2012). *Yabancı*. (V. Günyol, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Chomsky, N. (1957). *Syntactic structure*. The Hague: Mouton.
- Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: Mass. MIT Press.

- Delatour, Y., Jennepin, D., Léon-Dufour, M. ve Teyssier, B. (2004). *Nouvelle grammaire du français*. Paris: Hachette Livre.
- Ergin, M. (1997). *Türk dil bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- FIFA (2015/2016). *Lois du jeu*. Erişim adresi: https://asvsa.ca/media/1137/fifa_lois_du_jeu_2015_16.pdf
- Flaubert, G. (1992). *Madam Bovary*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Hamon, A. (1983). *Grammaire pratique*. Paris: Hachette.
- Hatiboğlu, V. (1969). *Dilbilgisi terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Holmes, J. S. (1975, 2004). Çeviribilimin adı ve doğası. (A. Koş, Çev.). R. Mehmet (Haz.), *Çeviri seçkisi II çeviri(bilim nedir?* içinde s. 107-119. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kıral, Bilgen (2020). Nitel bir veri analiz yöntemi olarak döküman analizi. Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 15, s. 170-189.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2003). *Gramer terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Lauwers, P. ve Tobback, E. (2010). *Les verbes attributifs : inventaire(s) et statut(s)*. <https://doi.org/10.3917/lang.179.0079>
- Marouzeau, J. (1949). *Dil bilim terimleri sözlüğü (Lexique de la terminologie linguistique)*. Ankara: TDK Yayınları.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Shangai Foreign Language Education Press.
- Özsoy, S., Balcı, A. ve Turan, Ü. D. (2011). *Genel dilbilim - I*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Raková, Z. (2016). *Çeviri kuramları*. (Y. Polat, Çev.). Ankara: Çevirmenin Yayını.
- Riegel, M. (1981). Verbes essentiellement ou occasionnellement attributifs. *L'Information grammaticale*(10), s. 23-27. Erişim adresi: https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1981_num_10_1_2424
- Riegel, M., Pellat, J.-C. ve Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Savran, H. (2008). Türk dilinde “+dır” bildirme eki ve “dır” bildirme ekiyle yapılan belirsizlik kelimeleri. *U. Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 163-188.
- Sezer, A. (2004). *Mastering english grammar*. Ankara: Hacettepe-Taş.
- Tallerman, M. (2011). *Understanding syntax*. Hodder Education.
- Tesnière, L. (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Klincksiek.
- Uzun, N. E. (2000). *Anaçizgileriyle evrensel dilbilgisi ve Türkçe*. İstanbul: Multilingual.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Vargas, C. (1995). *Grammaire pour enseigner* (Cilt 2). Paris: Arman Colin.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1966). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- Yıldırım Ali ve Şimşek, Hasan. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zülfikar, H. (2017, Ocak). Koşaç ve terimleri adlandırma üzerine. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, CXII(781), 52-56.



A Jungian & Nietzschean Approach to Todd Phillips' *Joker*

Todd Phillips'in *Joker* Filmine Jungcu ve Nietzscheci bir Yaklaşım

Cenk TAN¹ 



ABSTRACT

Todd Phillips' *Joker* (2019) is an origin story which not only portrays a psychological drama but also forms a good example of a detailed character study case. The film embodies two main layers which are psychological and social. Within the context of the psychological layer, the viewers witness the gradual metamorphosis of a mentally-ill person into an evil villain. This article aims to analyse Todd Phillips' *Joker* from a Jungian and Nietzschean perspective. By interpreting Arthur Fleck's mental condition through the window of Jungian archetypes, the article reveals that Arthur experiences an intense inner struggle against his shadow, which he ultimately loses. His efforts to resist these attacks using his persona, ego, and self are in vain. To that end, Jung's views are interconnected with Friedrich Nietzsche's notion of nihilistic delusions which are referred to with an overview of Nietzsche's nihilism. In addition, the nihilistic delusions are associated with the cotard syndrome and the notion of depersonalization within the field of psychiatry. The study also exposes the common ground between Nietzsche and Jung by exploring the interactions in specific periods of their lives. Thus, it has been concluded that Arthur's nihilistic delusions are the ultimate cause of the events leading to the supremacy of the shadow in *Joker*.

Keywords: *Joker*, Carl G. Jung, Friedrich Nietzsche, the shadow, archetypes

ÖZ

Todd Phillips'in *Joker* (2019) filmi sadece psikolojik bir dram sunmakla kalmamaktadır, ayrıntılı bir karakter vakasını gözler önüne sermektedir. *Joker* filminde psikolojik ve sosyal olmak üzere iki temel katman bulunmaktadır. Psikolojik katman bağlamında izleyiciler, ruhsal anlamda hasta bir bireyin yavaşça kötü bir katile dönüşmesine tanıklık etmektedir. Bu makale, Todd Phillips'in *Joker* yapımını Jungcu ve Nietzscheci bakış açısıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır. Arthur'un ruhsal durumunu Jung'un arketipleri penceresinden yorumlayan bu çalışma, onun kendi içinde bulunan gölge arketipine karşı vermiş olduğu yoğun mücadeleyi açığa çıkarmaktadır ki Arthur bu mücadeleyi kaybetmeye mahkumdur. Arthur'un gölge figürünün persona, ego ve kendiliğini kullanarak tüm bu saldırılara karşı direnme çabası tamamıyla نافiledir. Bu bağlamda, Jung'a ait kavramlar, Friedrich Nietzsche'nin nihilizm ve nihilist kuruntular kavramları ile karşılaştırmalı olarak irdelenmektedir. Buna ek olarak, nihilist kuruntular olgusu, psikiyatri alanında tanımlanan cotard sendromu ve kişiliğini kaybetme gibi olgularla ilişkilendirilmektedir. Çalışma, ayrıca Nietzsche ve

¹Dr. Pamukkale University, School of Foreign Languages, Denizli, Turkey

ORCID: C.T. 0000-0003-2451-3612

Corresponding author:

Cenk TAN,
Pamukkale Üniversitesi, Yabancı Diller
Bölümü, Yabancı Diller Yüksekokulu, Kınıklı
Yerleşkesi, Pamukkale, Denizli, Türkiye
E-mail: ctan@pau.edu.tr

Submitted: 30.09.2020

Revision Requested: 28.11.2020

Last Revision Received: 06.12.2020

Accepted: 22.02.2021

Citation: Tan, C. (2021). A Jungian & Nietzschean approach to Todd Phillips' *Joker*. *Litera*, 31(1), 423-444.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-802745>



Jung'un hayatlarının belirli dönemlerinde yaşadıkları etkileşimleri ve ortak yönlerini de açığa çıkarmaktadır. Bunlara bağlı olarak çalışmanın sonucunda *Joker* filminde nihilist kuruntuların, gölge figürünün egemenliğine giden yoldaki temel sebep olduğu sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Joker*, Carl G. Jung, Friedrich Nietzsche, gölge, arketipler, nihilist kuruntular

Introduction: *Joker* as an Origin Story

Todd Phillips' *Joker* (2019) has won two Academy Awards with recognition from audiences worldwide. The film displays the birth of the hysterical and highly depressed character called the Joker. Produced as a precursor to but not in direct connection with the *Batman* series, *Joker* leaves out Batman and solely focuses on the Joker throughout the film. Another major difference from the *Batman* films is that *Joker* is produced as a psychological thriller whereas the previous ones were shot as classical American superhero films. This shift in genre and tone reflects many changes within the scope of the production.

Joker tells the conspicuous story of Arthur Fleck, a disadvantaged clown struggling to get by in the merciless streets of Gotham City. Fleck suffers from pseudobulbar syndrome, commonly defined as attacks of uncontrollable laughter or cries. Fleck lives under grave conditions as he is obliged to take care of his desperately ill and needy mother. Arthur's low socio-economic profile is observed through their apartment and the job that he literally battles for. His job as an entertaining clown not only falls short of providing decent living standards but also marks the beginning of a long term inner crisis that will cause a great shift in Fleck's personality.

Joker bears some serious differences with the previously released *Batman* productions. Mainly due to its psychological thriller genre, the spotlight is directed on the protagonist throughout the film. Therefore, a tremendous responsibility lies on the shoulders of the leading actor, Joaquin Phoenix. From the beginning until the end, the viewers witness Arthur Fleck's quest and transformation from an ordinary street clown into the infamous Joker. While there are many incidents that play a vital role in the shift of Fleck's character, this shift in character is displayed in the form of a gradual process which builds up very slowly but at the same time meticulously.

This article aims to expose Jungian and Nietzschean reflections in *Joker*. To that end, the film is discussed from the Jungian perspective of archetypes in general and the persona and shadow in specific. Arthur's gradual mutation from the persona into the shadow is demonstrated with particular scenes from the film. In relation to Jung's archetypes, the article also argues reflections of nihilistic delusion in *Joker*. Thus, it is also argued how these manifestations of Nihilistic delusion converge with C.G. Jung's shadow in *Joker*. Finally, the Jungian shadow is compared and contrasted with the Nietzschean formulation of nihilism, thereby establishing the intersection between

analytical psychology and philosophy. While the film focuses predominantly on the character of Arthur Fleck, a gradual escalation of social riots persists alongside the individual story of Joker. However, Arthur's individual quest is soon intertwined with the social protests at the end of the film. When Arthur's shift into the Joker is finally complete, he finds himself amongst the rioters to emerge as the iconic leader of the social protest movement. This symbolic scene marks the victory of the Joker and the end of Arthur Fleck.

Jung's Persona & Shadow: Contrasting but Completing Entities

Carl Gustav Jung (1875-1961) was a Swiss psychiatrist and psychoanalyst who was the founder of analytical psychology. During his lifetime, Jung established his own school of psychology and had an immense influence on a variety of disciplines including literature, anthropology, philosophy, and theology. One of Jung's most groundbreaking theories is his archetypes. Jung defined archetypes as:

An indispensable correlate of the idea of the collective unconscious indicates the existence of definite forms in the psyche which seem to be present always and everywhere. Mythological research calls them "motifs" [...] From these references it should be clear enough that my idea of the archetype—literally a pre-existent form—does not stand alone but is something that is recognized and named in other fields of knowledge. (Jung, 2014, pp. 56-57)

Jung coined archetypes as the various images that persist in the human psyche and supports his theory with statements from influential scientists of other domains of science. Jung demonstrates that his theory of archetypes has validity in different sections of the scientific spectrum. Carl Jung identifies numerous archetypes but specifically determines five universal archetypes which are the self, the ego, the persona, anima/animus, and the shadow.

The persona is described as: "the individual's system of adaptation to, or the manner he assumes in dealing with, the world" (Jung, 2014, p. 126). It is interpreted as the mask humans wear when exposed to the outer world. On many occasions, people tend to conceal their true character by wearing an artificial mask. The persona is often used in a pragmatic context. Therefore, humans intentionally hide their unwanted and

unanticipated features and solely display their preferable qualities which reflect them at their best. In other words: “the persona is that which in reality one is not, but which oneself as well as others think one is” (Jung, 2014, p. 126). Thus, the persona could be paraphrased as the artificially reflected sides of one’s true personality, and people often tend to use it for pragmatic reasons.

The persona is also defined as: “that aspect of an individual which is in relation to the outer world. It derives from the Greek word for ‘mask’ and denotes those masks that were worn by actors in performing comic/tragic parts in Greek plays” (Casement, 2001, p. 142). In that sense, the masks people wear, not only help to conceal their true identities but also enable them to assume acceptable roles that conform to the expectations of others. Thus, those traits that are undesired or simply need to be ignored are kept safe thanks to the persona. In some cases, it becomes imperative for humans to put on their masks and pretend to be someone else for the mere purpose of survival (2001, p. 142). However, a psychologically sane human being is able to obtain a balance between the persona and the self. Any kind of imbalance might result in unwanted, grave conditions. Carl G. Jung puts forward that there is an endless number of archetypes. Jung purports that:

There are as many archetypes as there are typical situations in life. Endless repetition has engraved these experiences into our psychic constitution, as forms without content, representing merely the possibility of a certain type of perception and action. (Jung, 2014, p. 48)

To that end, this article concentrates on the opposing but complementary archetypes of the persona and shadow. The archetype which stands at the focal centre of this article and of *Joker* is the shadow. While the persona and the shadow possess a contrasting function, the presence of both of these archetypes serves to maintain a harmonious balance in one’s character. In other words, these two archetypes along with the self, ego, and the animus/anima are all components of a larger whole. These complete one another in maintaining a fully formed, balanced personality. While the persona is the acceptable version of a human’s character, the shadow eventually represents all that is unacceptable and even destructive on some occasions. Therefore, the shadow is generally associated with the evil, darker side of a human being. As a matter of fact, all types of negative connotations are assigned to the shadow: “all those parts of our personal life which have been deemed unsuitable and denied collect around a single

archetypal core. Everything we regard as bad, as “not us,” accumulates around this center” (Robertson, 2016, p. 197). Hence, the shadow embodies all undesired and suppressed characteristics.

Jung refers to one's actual being as the self and all divergences from the self are manifested in two areas: the conscious and the unconscious. In the conscious, this is displayed in the form of the persona, which is highly controlled and administered, whereas in the unconscious, the equivalent is a wild beast referred to as the shadow. All that is rejected and suppressed into the unconscious accumulates and comes to existence as the shadow. Jung illustrates the shadow with the following words:

We do not like to look at the shadow-side of ourselves; therefore there are many people in our civilized society who have lost their shadow altogether; they have got rid of it. They are only two-dimensional; they have lost the third dimension, and with it they have usually lost the body. (Jung, 1968, p. 23)

Jung contends that humans tend to exclude the shadow due to the reason that it does not conform to the commonly accepted norms of the civilized society. The three-dimensional structure Jung mentions is that of the self, the persona, and the shadow. This is the structure that makes up any human being, and in case one of these was missing, this whole would become incomplete. Thus, despite being negative in context, Jung affirms the necessity of all three archetypes, including the shadow, to constitute a greater whole. While studying people's dreams, Jung observed that dreamers had seen visions of their shadow in forms of non-human, horrific creatures such as vampires and werewolves. However, Jung noticed that this tendency evolved from non-human visions to alien human visions which the dreamer visualised in his/her own mind. These visions represented black, dark-skinned people or people belonging to other races and ethnic origins (Robertson, 2016, p. 197). It is worth noting that these visions display a shift from the familiar to the unfamiliar and from abstract to concrete forms (2016, p. 198).

As the shadow is an integral part of the psyche, it manifests itself on certain occasions, one of which is dreams. The shadow might be reflected onto dreams while at the same time, it may as well be reflected onto the real world. Relying on the experiences he gained through patient therapies, Jung came to the conclusion that humans need to acknowledge and come to terms with their shadow as a distinct element of their psyche

(Robertson, 2016, p. 199). In this case, the archetype is represented by the experiences which have accumulated around this image rather than the image itself. In addition it is pointed out that: "archetypes are beyond any individual's ability to integrate into the personality and cannot be integrated into individual consciousness without doing great harm to that individual consciousness" (2016, pp. 200-201). Hence, integrating the shadow into an individual's consciousness might result in serious, problematic situations which are demonstrated in Todd Phillips' *Joker*.

In addition, the ego is roughly defined as one's own perception of identity, and its relationship with the self is vital in maintaining a healthy psychology (2016, p. 180). The distance between the ego and the self determines the scope of the shadow. If the distance becomes too much, the shadow emerges as a form of reparation (2016, p. 202). It is therefore essential to preserve a balance between the ego and the self so as to keep the shadow safely present in the unconscious. In addition, the shadow exists in every individual's unconscious and is generally constituted from personal affairs (2016, p. 202). All that accumulates within the shadow are mostly personal problems that are either suppressed or refused.

Jung emphasises that living in harmony with one's shadow is of utmost importance for human beings. He affirms that the shadow cannot be dismissed or neglected as if it does not exist. The existence of the shadow acts as a constant reminder of human being's inner struggle and vulnerability (Jung, et. al., 1973, p. 21). Jung explains the shadow through the use of an analogy:

The shadow is a tight passage, a narrow door, whose painful constriction no one is spared who goes down to the deep well. For what comes after the door is, surprisingly enough, a boundless expanse full of unprecedented uncertainty, with apparently no inside and no outside, no above and no below, no here and no there, no mine and no thine, no good and no bad. It is the world of water, where all life floats in suspension; where the realm of the sympathetic system, the soul of everything living, begins; where I am indivisibly this and that; where I experience the other in myself and the other-than-myself experiences me. (1973, pp. 21-22)

Thus, Jung portrays the shadow as a path full of unknowns and ambiguity. It is the sphere of the second personality within the individual which is a mystery but nonetheless

requires to be perceived and recognised as an entity. Besides the individual aspect, the shadow also possesses a social prospect. It stands for all that does not fit into the norms of the society: "it represents compromises a person does not wish to make with society, the shadow is the dwelling place for evil and those contents that do not correspond with his/her personal self-image or mask" (LaLlave & Gutheil, 2012, p. 461). Hence, it is thereby revealed that the shadow is the perfect hiding post for all evil thoughts and tendencies. Therefore, it is necessary to keep the shadow under control as: "when the unconscious floods the conscious, the shadow influences behavior and may cause the expert to feel and act out of control" (2012, p. 461).

Finally, the shadow also possesses an extremely dangerous potential in case it is manifested into a collective body. This collective shadow is regarded as the psychological essence behind totalitarian regimes including the Nazis in Germany. Therefore it is maintained that: "the shadow is the archetype that has the most immediate political impact when it is projected on to other peoples or countries" (Lewin, 2009, p. 207). Its danger resides in the accumulation of collective evil and the outcomes are likely to be catastrophic and beyond human imagination. This outcome is openly demonstrated through the social riots at the end of *Joker*.

Arthur's Metamorphosis: The Shadow's Supremacy

Joker is an origin story that recounts the transformation of Arthur Fleck into the Joker. This transformation is displayed in a gradual manner with revelations about the personal past of Arthur Fleck, which can be revealed through the sub-text of the film. There are two layers in the sub-text of *Joker* which create the conditions that result in the birth of the Joker as a dominant figure. The first is the social layer and the second, the psychological layer which is the most prominent.

The social sphere of Gotham City is depicted as being a jungle of social inequality. From the first scene until the last, the viewers are bombarded by the sight of piles of garbage left out on the streets due to an ongoing strike. This is an obvious reference to the dysfunctional state of government administration as well as an indication of the rising poverty. Gotham City is a place where chaos, mayhem, and violence are common aspects that are taken for granted by the elite and by the authorities. The escalating class conflict causes mass protests, acts of violence, and a high crime rate throughout Gotham City. Unemployment, poverty, social inequality, and the government's

incapability and unwillingness to lend a helping hand to its citizens are reflected during the first scenes of the film. Nevertheless, Arthur's personal quest evolves simultaneously with the social issues which are kept in the background of the film's focal point.

The second and most prominent sphere in *Joker* is the psychological layer. The whole film focuses on the character of Arthur Fleck and his metamorphosis into the Joker. The film begins with Arthur carrying out a session with a social worker. The session seems to be ineffective and executed as a mere formality. Arthur's uncontrollable laughter is introduced with the session. Besides his pseudobulbar attacks, Arthur takes seven different medications and is a person who does not value his own life and even questions his own identity. Arthur confesses that he was not even sure of his existence and admits in a way that he wants to manifest his existence.

When Arthur is around other people, he is doing his best to appear as a sympathetic and funny individual. These are the moments when his persona is dominant and predominantly visible. Arthur wants to make children happy by performing as a clown and pursues a career as a stand-up comedian. The manner in which he was raised has a central significance in his behaviour and mode of thinking. Arthur's mother, Penny Fleck, always told him that he was a good person: "She always tells me to smile and put on a happy face. She says that I was put here to spread joy and laughter" (*Joker*, 2019, [14.00]). However, this was only an artificial perception created and imposed on Arthur by his mother. For this reason, Arthur has been living the artificially created perception that his mother established all along. Arthur's persona was thus constituted and enforced by his mother and therefore, he has not been able to live his life with his actual identity. Arthur's relationship with his mother was problematic from the beginning as it is revealed that he suffered abuse at the hands of his mother when he was a child. As a consequence, Arthur grew up as a highly dependent person who lacked self-confidence and a positive self-awareness.

Arthur experiences a deep inner struggle which becomes more and more apparent as the film progresses. This particular inner struggle is that of the persona against the shadow. Arthur has been living the persona his mother designed for him. He always thinks of himself as a good person and takes pride in caring for his mom: "I've been the man of the house for as long as I can remember. I take good care of my mother" (*Joker*, 2019, [13.40]). He even fantasises about being appreciated for his goodness and compassion on the Murray Franklin show. Nonetheless, he undergoes manifestations

of his shadow on various occasions. To that end, Arthur's pseudobulbar laughing attacks are sudden manifestations of his shadow's existence, similar to a wild beast trapped inside the human body and screaming to get out of its confinement.

The turning point for the shadow's surfacing is when Arthur takes a tough beating in the street by youngsters while working as a clown. This is the first incident that causes radical change in Arthur's psyche. It is not the beating itself that causes this change in Arthur's psyche but the reactions he gets from the people around him. Arthur is humiliated by some of his friends and scolded by his boss who accuses him of stealing the sign that was broken by the young rascals. On the other hand, a couple of his friends show compassion for him, and one of them gives him a gun with the advice that he should stand up for himself. Arthur is devastated and disgusted by his boss's apathetic reaction, and at this point, his shadow breaks its chains to gradually rise to the surface. It is worth noting that the shadow starts taking full control after Arthur is forced to quit his medication. To that end, the seven different medications shared an immense role in suppressing the shadow.

Arthur starts to realise that the stories told by his mother are nothing but fairy tales, and in order to stand up for himself, he needs to fight power with power. Taking the gun to a children's hospital and accidentally dropping it in the middle of an act marks the last appearance of Arthur's persona. Upon being fired by his boss, Arthur enters a state of mental depression followed by a metamorphosis from persona into the shadow. The wild beast known as the shadow breaks loose to fully manifest existence and come to power. Therefore, the persona is no longer visible and soon disappears together with the character of Arthur Fleck whom fully re-emerges as the Joker.

The climax, where the shadow's existence overtly manifests itself, is when Arthur is harassed by three Wall Street men on a subway train. Upon seeing Arthur in his clown costume, the three men start harassing him, and due to his anxiety, Arthur begins to laugh uncontrollably. The men start beating Arthur before he is able to hand them over the card on which he explains his condition about the laughter. Arthur takes out his gun, shoots two of the men out of self-defence and kills them. He chases the third man who escapes to the exit and shoots him at the stairs of the subway. While Arthur, or now Joker, kills the first two men out of self-defence, the way he chases and kills the third man is surely not out of self-defence but a rather a deliberate and self-satisfying act of violence. He fires at the man multiple times, making sure he is dead.

This is the first scene where the shadow comes to surface, brutally killing the men and taking pleasure in doing so. Arthur kills the men in cold blood and realises that he is finally able to stand up for himself and this act of violence gives him a great sense of fulfilment. After the murders, Arthur never regrets killing those men because he is convinced that he has delivered justice in a city where it has been completely forgotten. Deep inside, Joker justifies his murder and does not feel any guilt because they were bad people who deserved to die. Arthur implements a highly subjective understanding of morality. Joker's justification forces him to believe that he is the one who is acting morally. To that end, Joker murders Randall, his mother at the hospital, and lastly Murray Franklin on his talk show. In the last scene of the film, the shadow or Joker speaks for himself: "comedy is subjective, isn't that what they say? All of you, the system that knows so much, you decide what's right or wrong. The same way you decide what's funny or not" (*Joker*, 2019, [01.42.15]).

In this scene, the shadow emerges to dominate and suppress Arthur's persona, ego, and self to create a hegemony that will introduce him into a life of terror and crime. The shadow finally manages to take over Arthur, paving the way for the Joker. Thus, Joker is a personification of Arthur's shadow. He is the embodiment of pure evil that knows no limits, no morality, and no empathy. The shadow emerges victorious from Arthur's inner conflict, pursues satisfaction, and pushes the limits to the extreme so as to fulfil its own destiny. Upon finding out that Penny was not his actual mother and that he was abused by her as a child, Joker does not hesitate to kill her in her hospital bed. With the shadow in charge, violence and murder are rationalised and carried out instantly without any hesitation.

As a personification of the shadow, Joker decides to make his appearance on the Murray Franklin show for two main reasons. While living in his cosy apartment with his mother, Arthur has been a dedicated fan of Murray Franklin. He pays effort not to miss his shows and watches them together with his mother. The actual reason why Arthur is so obsessed with Murray is the very fact that he sees a strong father figure in him. Murray represents the ideal father figure that Arthur has been missing all along. Therefore, he not only idolises Murray but also acknowledges him as a major role model. His aspirations to become a stand-up comedian could be interpreted as evidence of Arthur's deliberate imitation of Murray. Arthur desperately wants to manifest his existence by being recognised and admired as a funny and smart comedian like Murray. Arthur longs for two basic desires: recognition and manifestation of his existence.

In relation to Arthur's admiration, in *Joker*, there exists a very thin line between imagination and reality. Arthur Fleck is an extremely lonesome character. He is so solitary that his mind and his sub-conscious are obliged to compensate this grave condition by the use of his own imagination. In the final scene, Joker is heartbroken by Murray and kills him because Murray not only did not accept his role as the father figure Arthur had imagined him as, but also preferred to humiliate him in front of millions on national television. Joker's disillusionment manifests itself in the shape of an outburst of violence which he, once again, justifies and responds to by murdering him in cold blood. Arthur basically kills Murray for rejecting his request to become a father figure and for making fun of him as a failed, novice comedian.

Friedrich Nietzsche's Nihilism & the Nihilistic Delusion

Apart from Carl Jung's shadow archetype, another notion that plays an equally pivotal role in *Joker* is Nietzsche's Nihilism. Friedrich Wilhelm Nietzsche is one of the most influential and popular thinkers of western philosophy. Born in Germany in 1844, Nietzsche had a tremendous effect on modern history, western culture, and philosophy. Nietzsche's notions of the *übermensch*, the will to power, and eternal recurrence are to this day being studied by scholars of philosophy, history, and philology around the world. While Nietzsche has brought great innovation to the sphere of philosophy, most of his work still remains discussed and regarded as controversial.

One of the notions that Nietzsche is commonly associated with is Nihilism. Many thinkers and philosophers have conducted studies on Nihilism from Plato to Derrida and Kierkegaard. However, Friedrich Nietzsche has interpreted nihilism both from a social and psychological scope. Nietzsche's starting point was the limitedness of human perception and of the human being itself:

The human being is a symbolic animal whose understanding of 'reality' is conditioned by the language it uses. Its experience of the world is mediated through language and through the concepts it employs to master reality. A change in concepts means a change in our conceptual understanding of the world. For Nietzsche it is the advent of 'nihilism' which provides the opportunity for a revolution in language and knowledge, involving both a revaluation of old values and the creation of new ones. (Ansell-Pearson, 1994, p. 35)

Thus, Nietzsche believed that a human being needed to transcend the limitations brought about by his/her own physical state and existence. According to the philosopher, Nihilism provided the means to exceed human restrictions and excel to a different level of awareness. However, Nietzsche had a fear of Nihilism and considered it to be inevitable at the same time. He was afraid of it due to the reason that it would lead to ethical breakdown and metaphysical disintegration (Ansell-Pearson, 1994, p. 202). Therefore, nihilism was seen as dangerous but unavoidable and at some point had to be dealt with. As the notion bears a contradiction within itself, humans had to face it sooner or later.

Nietzsche also identified the motives of nihilism and asserted that these were: "social distress, physiological degeneration, corruption, widespread pessimism, and so on" (1994, p. 36). It ought to be stressed that the motives Nietzsche identifies are located both in the social and psychological domains. The philosopher observed that mental and social issues formed the infrastructure of nihilism. Nihilism is roughly described as a loss of values and the persistence of nothingness. This emptiness of meaning is what Nietzsche coins as a "pathological transitional stage" (1994, p. 36). Another reformulation of Nihilism puts forward that it is: "a psychological experience of weariness, distrust, apathy, and hopelessness" (1994, p. 38).

On the other hand, Nietzsche's formulation of Nihilism contained and presented some problems. The main problem was that his understanding of devaluation resulted in an emptiness of values. In this case, the outcome is that nothing is accepted as true: All political structures and political modes of thinking are exposed as lies or myth. (Plato's noble myth; Hobbes' fiction of the state of nature; Rousseau's notion of the 'Supreme Being'; modern democracy's belief in the equality of all individuals, and so on) (Ansell-Pearson, 1994, p. 39)

All is in vain and all is nothing. Nietzsche affirms that the sole meaning of the human being is meaninglessness itself. Every single value and principle that has been ascribed by humans since the beginning of human history is void of meaning and the time of acknowledgment will arrive. Nietzsche himself wrote that humans had no purpose and meaning in life:

The will for man and earth was lacking; behind every great human destiny there sounded as a refrain a yet greater "in vain!" This is precisely what the

ascetic ideal means: that something was lacking, that man was surrounded by a fearful void—he did not know how to justify, to account for, to affirm himself; he suffered from the problem of his meaning. He also suffered otherwise, he was in the main a sickly animal: but his problem was not suffering itself, but that there was no answer to the crying question, “why do I suffer?” (1989, p. 162)

To that end, humans suffered from the problem of meaning as they were in a constant search for meaning and the truth. The will to nothingness relieved humans from this futile quest as the never ending struggle posed a serious burden for people. The philosopher asserts that: “man would rather will the nothing than not will” (Schacht, 1994, p. 33). Thereby, the human will to assert existence through will is affirmed. Nietzsche further maintains that:

A will to nothingness, an aversion to life, a revolt against the most fundamental preconditions of life—but it is and remains a will! . . . And to finish up by repeating what I said at the beginning: man will sooner will nothingness than not will. (2009, p. 135)

Nietzsche highlights that this struggle to achieve meaning leads to suffering from life: “It is not suffering in life that is problematic for Nietzsche – indeed, existence is suffering – but suffering from life” (Baker, 2018, p. 149). As both a personal and social drive, the pursuit of meaning bears various negative consequences.

In addition, the belief of one's own death is commonly acknowledged as ‘Cotard Syndrome’ in psychiatry. Cotard's account of nihilistic delusions is of a complicated nature and incorporates delusions concerning the self, the body, all perceived objects, and the world in holistic terms (Radovic, 2016, p. 680). During this process, the patients refuse allegations and may resist to do what is asked of them. Moreover, they may blame themselves for the condition and exhibit a general state of culpability and insignificance (2016, p. 680). In a review about Cotard Syndrome, among 100 cases: 89% were detected to have depression, anxiety in 65%, guilt in 63%, hypochondriacal delusions in 58%, and immortality delusions in 55% of the cases (2016, p. 681). Moreover, Cotard Syndrome is also closely associated with depersonalisation which is observed in cases where the patient suffers from: “estrangement, a disturbed sense of the self or the body, and a distinct sense of being detached from the world, and occasionally a

sense of deadness among other symptoms” (2016, p. 681). For this reason, depersonalisation appears to intersect with symptoms of Cotard Syndrome, and therefore, both share the same phenomenological basis (2016, p. 682). Thus, Cotard Syndrome is the psychiatric manifestation of nihilistic delusions. While no concrete medical evidence is presented in *Joker*, it could be assumed that Arthur Fleck is suffering from Cotard Syndrome as the symptoms indicate this disorder.

Inspiring Interactions: F. Nietzsche & C. G. Jung

Jung’s shadow and Nietzsche’s nihilistic delusions possess a central role in Todd Phillips’ *Joker*, and the convergence of these two names is by no means a coincidence as both men crossed paths in their lifetime. There have been certain noteworthy interactions between Carl G. Jung and Friedrich Nietzsche. Jung was strongly influenced by Nietzsche’s writings about spiritism and made a serious contribution to shape his ideas concerning materialism and the non-existent state of the spirit, acknowledging that the mind was homogenous to the brain (Bishop, 1995, p. 4). Moreover, Jung was especially influenced by Nietzsche’s prominent work: *Thus Spoke Zarathustra* as this became obvious from his seminar on the psychological interpretation of the subject and the widespread mention (87 times) of the word “Zarathustra” in his published works (Domenici, 2019, p. 5). Gaia Domenici explains the frequent presence of Nietzsche in Jung’s works:

Sometimes the purpose of such mentions is to show Nietzsche as a clinical case; at other times, the philosopher appears to Jung as anticipating some of the key concepts of analytical psychology and revealing deep and aware experiences with what he calls the ‘unconscious’. (2019, p. 5)

Thus, it ought to be stated that Friedrich Nietzsche was one of Carl G. Jung’s early teachers at the *Oberes Gymnasium* in Basel but retired during Jung’s years as a university student (2019, p. 5). Afterwards, it was *Thus Spoke Zarathustra* that had a profound effect on Jung and his encounter with the unconscious. Jung considered *Zarathustra* to possess a distinct place in the domain of philosophy as it made use of the intuitive source and thereby liberated himself from the connection of the intellect. Also, while Jung was developing his theory of archetypes, he associated Nietzsche with the archetype of the wise old man and a voice for the unconscious (Domenici, 2019, pp. 8-9). Moreover, Nietzsche’s *Übermensch* is related to Jung’s notion of the Self in a holistic

context which both philosophers refer to as names of the healthy whole self (Huskinson, 2004, p. 161). However, there also exist some differences of opinions between these two:

Jung maintains that creativity must come from outside the individual, so that the whole self is a matter of discovery, while Nietzsche maintains that creativity is found within the individual, so that the whole self is a matter of creation. (Huskinson, 2004, p. 162)

It is also speculated that Jung rejected some of Nietzsche's notions and shared an ambiguous attitude towards him due to the fear of being associated with Nietzsche's insanity. This is the reason why despite resemblances, Jung rejects Nietzsche's impact on his work (2004, p. 462). As a result, it could be asserted that interpretations of Nietzsche's works enabled Jung the necessary infrastructure to establish the notional scope in which to set up his analytical psychology as a school of psychology that is distinguishable from Freudian psychoanalysis in purpose and method (Bishop, 1995, p. 364).

On the other hand, there are also remarkable differences between Jung and Nietzsche, one of which is their understanding of the doctrine of eternal recurrence. Nietzsche associates it with Nihilism and lack of meaning whereas Jung relates it to archetypes which, themselves embody meaning (1995, p. 365). From a general perspective, Nietzsche relied on Greek antiquity for his ideas and notions whereas Jung mainly focused on mysticism and Gnosticism (1995, p. 366). However, their most common quality was the myths of Apollo and Dionysos which both philosophers based their works on (1995, p. 371). Therefore, Nietzsche and Jung represent the conflict between the rational and irrational perspective:

By arguing, that Dionysos must be united with Apollo for the moment of tragic insight to occur and be sustained, Nietzsche suggests that the highest wisdom comes only through a bonding of certain opposites. Similarly, through his self-overcoming, the Superman unites both Apollonian and Dionysian tendencies. (Bishop, 1995, p. 378)

From Jung's viewpoint, these tendencies are combined within the consciousness (Apollo) and unconsciousness (Dionysos) to constitute the Dionysian self (Bishop, 1995,

p. 378). All in all, despite their differences, Nietzsche and Jung incorporate and manifest a common ground that depends on the Romantic and German idealist tradition (1995, p. 379).

The Portrait of a Nihilistic Delusional Clown: Arthur Fleck

Joker represents a dark and gloomy voyage into a nihilistic state of mind. Arthur Fleck suffers from a deep mental breakdown which manifests itself in the form of nihilistic delusions. As an individual, he is constantly depressed, hopeless, and delusional. At the first scene, he reveals his state of mind to the social worker:

Until a little while ago it was like nobody ever saw me. Even I didn't know if I really existed [...] All I have are negative thoughts. But you don't listen anyway. I said, for my whole life I didn't know if I even really existed. But I do. And people are starting to notice. (*Joker*, 2019, [40.20])

Arthur persistently questions his own existence. Not only does he think that his own existence is meaningless, but he also experiences problems acknowledging his own being. His continual negative thoughts are bothering him to the extent of mental torture. Combined with social and economic harshness, Arthur's only consolation are the seven medications prescribed by the doctors at the hospital. Ironically, with the state cutting the funds, this comfort and ease is to disappear soon. Arthur's whole life consists of depression, economic hardships, and delusional attacks. It is almost as if his whole life is based on suffering. Therefore, Arthur writes in his journal: "I just hope my death makes more cents than my life" (*Joker*, 2019, [06.20]). This is the extent of how worthless and meaningless he considers his life to be. While the conditions are getting tougher every single day, Arthur feels that nobody can help him and soon finds himself in an utterly desperate condition.

Arthur suffers from nihilistic delusions, and this is exposed when the line between fantasy and reality gets more and more blurred. He starts seeing hallucinations and becomes a mere subject of his own imagination. Due to the mental torment he suffers from the reality, Arthur finds refuge in fantasy but soon gets caught up to such an extent that he begins to have trouble distinguishing reality from fantasy. His delusional state and hallucinations cause a detachment from reality and deterioration of his mental condition. While the film does not directly express the hallucinatory scenes, it can be

inferred that Arthur's first appearance on the Murray Franklin show and the scenes where he depicted a happy companionship with his attractive neighbour, Sophie Dumond, were simply a product of his imagination. Arthur does not appear on the Murray Franklin show until the last scene of the film and never actually has an affair with his neighbour. This is revealed when Arthur confuses reality with fantasy and enters Sophie's apartment without her consent. Horrified at this sight, Sophie immediately tells him to get out of her house. This marks the extreme level that in Arthur's mind, reality is getting rather blurred and vague. From a psychiatric perspective, it could be asserted that Arthur is suffering from either Cotard Syndrome or from depersonalisation. Considering the fictional nature of the character Arthur Fleck, it is difficult to obtain a rational and definitive judgment on this matter.

Although he is aware of his mental breakdown, he is unable to stop his condition from getting worse. His journal reads: "The worst part about having a mental illness is...that people expect you to behave as if you don't" (*Joker*, 2019, [01.26.45]). Arthur resents society's lack of empathy, and compassion and its ruthlessness. He is simply unable to tolerate the double standards imposed on him by the system, and his response to this is destructive. Arthur comes to the realisation that the artificial personality designed by his mother is nothing but a pure scam and expresses this in the hospital room right before he suffocates her with a pillow:

Oh, Penny. I always hated that name. You used to tell me that my laugh was a condition, that there was something wrong with me. There isn't. That's the real me. Happy. I haven't been happy one minute of my entire life. You know it's funny. You know what really makes me laugh? I used to think my life was a tragedy, but now I realize it's a fucking comedy. (*Joker*, 2019, [01.20.04])

When Arthur finds out from the medical records that he was adopted and abused by his mother, he exhibits an uncontrollable rage due to the realisation that the life he had been living was an immense lie. This comes as a major blow to Arthur who is unable to deal with it. Now, more than ever, the tragedy he thought he had been living has become a true comedy. His meaningless existence and his negative self-esteem reach such an extreme level that from then on, he feels that he has nothing left to lose. From this moment, the nihilistic delusions Arthur experiences transform into a destructive fury that appears to grow out of control. Arthur is no longer the weakling that everyone

pushes around, the fragile figure that is dominated and suppressed by others. He decides to take control but rather in the utmost violent and evil manner possible. Arthur's response to the nihilistic delusions exhibits a serious lack of morality and upholds justification of violence.

Arthur's violent responses prove that he is in desperate need of medication and urgent treatment. However, due to the impassive and indifferent nature of the health-care and social system, Arthur has been abandoned to his fate. Right after he murders his mother at the hospital, his friends Randall and Gary pay him a visit. Arthur makes an important confession: "but no, I feel good. I stopped taking my medication. I feel a lot better now" (*Joker*, 2019, [01.26.50]). Arthur's statement bears such an irony as he ascribes negative value to his medicine. He almost speaks as if his medicine caused him to be delusional. This confession is of utmost significance because by stating this, he admits that without his medicine, his nihilistic delusional condition has taken over Arthur to lead the way to the birth of the Joker. Ironically enough, Arthur kills Randall brutally for lying to his boss about how he had obtained his gun. After the murder of his mother, Arthur is no more, and Joker is finally born. This marks Arthur's transformation into Joker. Note that he paints his face in his apartment right after he kills his mother at the hospital. On the one hand, he is preparing himself for his appearance on the Murray Franklin show, while on the other, he is symbolically welcoming the supremacy of the Joker.

Conclusion

Joker is a psychological origin story with multiple social implications. The social layer of the film could be the subject matter for another research article. Nonetheless, despite the dominance of the psychological aspects, the social background plays an essential role in the creation of Joker. Social inequality, poor health-care, and extreme class conflict are some of the elements that contribute to Arthur's deteriorating mental condition. The state's cutting of Arthur's medication and the failed therapy sessions are concrete examples of how the corrupt social system gradually brings forward the shadow figure within Arthur. This shadow figure was always inside of Arthur, waking up once in a while at specific times when it was stimulated. These are the social conditions that led this monster to take over Arthur permanently.

Moreover, as a psychological drama, *Joker* relies mainly on the psychological sphere. From the very first scene until the last, the viewers witness the slow metamorphosis

of Arthur Fleck into Joker. During the first scenes, Arthur attempts to use his persona to overcome the problems caused by his extremely troubled past. He plays the good person, doing his best to act funny and merciful but, nevertheless, soon comes to the realisation that the more he reflects his persona, the more he gets oppressed and tortured. Therefore, he decides to let go of the monster inside him and can no longer resist his nihilistic delusions before he completely releases the shadow to assume and fully embrace the figure of the Joker.

At the end of the film, the Joker kills Murray in cold blood for insulting and humiliating him. The last scene shows the Joker arrested in a police car, taken to the authorities to be delivered to justice. While in the police car, Joker stares at the riots from his window and takes deep pleasure in them not because he supports the social protests or the riots but simply because he loves watching the city of Gotham being burned down to the ground. It is worth mentioning that the Joker has no affiliation with the protests or the rioters. He neither cares about them nor gives them any attention. Joker also bears no affiliation with any political movement. Joker's quest is a quest for the manifestation of existence, and the social protests only seem to coincide with his personal quest. The Joker states this right before killing Murray: "C'mon, Murray, do I look like the kind of clown who could start a movement? I killed those guys because they were awful. Everybody's awful these days. It's enough to make anyone crazy" (*Joker*, 2019, [01.42.42]).

This is where Joker confesses that he acts out of pure selfish interest rather than for the common good or for the social protests. With the social layer remaining in the background of the film, the psychological layer dominates the entire film to highlight the creation of the figure of the Joker. However, criticism is directed towards the superficial development of the social protests escalating in the background of the story. If the protests and the riots had received more attention, their intersection with Joker's personal quest would have been much more realistic and convincing. In contrast, at the end of the film, some protestors crash against the police car where the Joker is held and take him out in a miraculous way, assigning him a controversial role as the leader of a movement he had absolutely nothing to do with as he mentioned on the show: "so can you tell us about this look? When we spoke earlier you mentioned that this look is not a political statement, is that right? That's right Murray, I'm not political, I'm just trying to make people laugh" (*Joker*, 2019, [01.39.24]). In the final scene, Joker lies on the car severely wounded but still manages to rise up to be surrounded by

random protestors who hail him as their prophetic and iconic leader. Symbolic and spectacular as this scene may be, it nevertheless happens out of pure coincidence and lacks the necessary realism and credibility.

The connection between Jung and Nietzsche cannot be ignored as Jung himself admitted that he was greatly influenced by Nietzsche:

The meaning of my existence is that life has addressed a question to me. That is a supra-personal task, which I accompany only by effort and with difficulty. Perhaps it is a question which preoccupied my ancestors, and which they could not answer? Could that be why I am so impressed by the problem on which Nietzsche foundered: the Dionysian side of life, to which the Christian seems to have lost the way? (Jung, 1965, p. 350)

Considering this vast influence, it is thus not surprising that a similar connection can be established in Todd Phillips' *Joker*. The obvious manifestation of the shadow archetype cannot be considered independent from Arthur's nihilistic delusional state. Arthur's frustration is caused by his painful past and the harsh economic conditions he suffers from. This frustration makes way for the nihilistic delusions to take place and these lead to an inner crisis which ultimately ends with the emergence and takeover of Arthur's evil shadow, the Joker.

All in all, it can be concluded that within the psychological context of *Joker*, the nihilistic delusions are the cause whereas the supremacy of the shadow is the ultimate result. In turn, the main cause of the nihilistic delusions is Arthur's traumatic childhood. His abuse and maltreatment by his mother are what made Arthur Fleck. This is the main reason behind his nihilistic delusional condition and pseudobulbar attacks. In addition, the social layer mentioned in the background of the film is an external cause that facilitates the salvation of the purely evil and horrifying shadow called Joker. At the end of the film, the viewers have witnessed the transition from goodness to pure evil, from passive submissiveness to active dominance, from nihilistic delusions to the shadow and finally from the fragile and weak Arthur Fleck to the iconic figure of the Joker. As an origin story, *Joker* succeeds in portraying the motives behind the creation of the Joker as a villain in a realistic manner that causes the viewers to empathise with this character to finally acknowledge that he used to be as human as any other human being.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.


Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Ansell-Pearson, K. (1994). *An Introduction to Nietzsche as Political Thinker: The Perfect Nihilist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baker, G. (2018). *Nihilism and Philosophy: Nothingness, Truth and World*. London: Bloomsbury Publishing.
- Bishop, P. (1995). *The Dionysian Self: C.G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Casement, A. (2001). *Carl Gustav Jung*. Thousand Oaks: SAGE.
- Domenici, G. (2019). *Jung's Nietzsche: Zarathustra, The Red Book, and "Visionary" Works*. Basingstoke: Springer.
- Huskinson, L. (2004). *Nietzsche and Jung: The Whole Self in the Union of Opposites*. New York: Psychology Press.
- Jung, C. G. (1965). *Memories, Dreams, Reflections*. New York: Random House.
- Jung, C. G. (1968). *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*. New York: Vintage Books/Random House.
- Jung, C. G. (2014). *Collected Works of C.G. Jung, Volume 9 (Part 1): Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, C. G., Read, H., Fordham, M., & Adler, G. (1973). *The Collected Works of C. G. Jung: pt. 1. The Archetypes and the Collective Unconscious* (2nd ed.). London: Routledge.
- LaLlave, J. A., & Gutheil, T. G. (2012). Expert witness and Jungian archetypes. *International Journal of Law and Psychiatry*, 35(5-6), 456-463. doi:10.1016/j.ijlp.2012.09.012
- Lewin, N. A. (2009). *Jung on War, Politics and Nazi Germany: Exploring the Theory of Archetypes and the Collective Unconscious*. London: Karnac Books.
- Nietzsche, F. W. (1989). *On the Genealogy of Morals: Ecce Homo; Translated by Walter Kaufmann; Friedrich Nietzsche; Edited, with Commentary, by Walter Kaufmann*. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. W. (2009). *On the Genealogy of Morals: A Polemical Tract* (I. Johnston, Trans.). Arlington: Richer Resources.
- Phillips, T. (Director). (2019). *Joker* [Motion picture]. USA: Warner Bros.
- Radovic, F. (2016). The sense of death and non-existence in nihilistic delusions. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 16(4), 679-699. doi:10.1007/s11097-016-9467-x
- Robertson, R. (2016). *Jungian Archetypes: Jung, Gödel, and the History of Archetypes*. New York: Open Road Media.
- Schacht, R. (1994). *Nietzsche, Genealogy, Morality: Essays on Nietzsche's On the Genealogy of Morals*. Oakland: University of California Press.



Stevenson, G. (2020). *Anti-Humanism in the Counterculture*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan. 223 pages. (ISBN 978-3-030-47759-2)

Wayne E. ARNOLD¹ 



¹Ph.D. Associate Professor of American Literature and Culture, The University of Kitakyushu, Department of Foreign Studies, Fukuoka, Japan

ORCID: W.E.A. 0000-0002-7538-5318

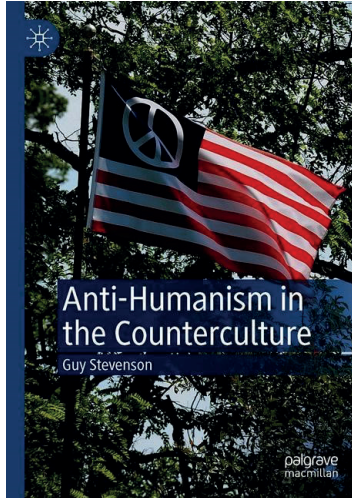
Corresponding author:

Wayne E. ARNOLD,
The University of Kitakyushu, Department of
Foreign Studies, Fukuoka, Japan
E-mail: waynearnold55@gmail.com

Submitted: 27.01.2021

Accepted: 16.03.2021

Citation: Arnold, W. E. (2021). Anti-Humanism in the Counterculture. [Review of the book *Anti-Humanism in the Counterculture*, by Guy Stevenson]. *Litera*, 31(1), 445-451. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-869273>



Certain authors of the twentieth century have without a doubt fallen out of popularity in our twenty-first century, depending on which socio-critical approach one brings to their texts. Among the list, we might include Henry Miller, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, and Norman Mailer—the primary subjects in Guy Stevenson's *Anti-Humanism in the Counterculture*. All five of these men have had their share of criticisms brought against them, in particular for their words involving gender discrimination, racial bias, and anti-Semitism. In any discussion concerning these authors, we cannot put these points aside, Stevenson states, and he goes to significant length to ensure that readers are cognizant of the three areas of legitimate



criticism against this group. Keeping these points in mind, Stevenson unveils what he considers is a fresh approach to understanding these individuals and the counterculture movement that grew around them. The presence of Henry Miller may seem misplaced with the other post-war novelists, but Miller's groundbreaking publications provides the basis for Stevenson's claims of an anti-humanistic theory stretching through this group's literature. Across six lengthy chapters, Stevenson examines perspectives on the "faith in the human potential for progress" (p. 3) that, it is argued, takes a variety of unexpected shapes in each of these writers' quest for individual enlightenment. *Anti-Humanism in the Counterculture* is a complicated text that attempts to pursue a new avenue into the complex cultural milieu surrounding Kerouac, Ginsberg, and Burroughs. The chapters on Miller and Mailer, while in-depth and essential, serve as opening and closing frameworks for the main premise, as the material of Miller and Mailer enables Stevenson to emphasize the ideological trajectories—both forward-thinking and patriarchally hindered—of the three powerhouses of the Beat Generation. Overall, the result is not as rewarding as anticipated, as the argument gets lost along the way.

Central to Stevenson's hypothesis involving this groups' literary output involves their underlying perceptions of the individual possibility to become aware of oneself—and potentially move the self forward in a positive direction. This progress, or at least the ability to learn about oneself to achieve self-awareness, comes about in two forms of anti-humanism. Stevenson defines anti-humanism as "a violent reaction against the perceived vanity in believing that people are fundamentally good" (p. 4). Violence is the key, as it plays a crucial function in the methods by which these writers empower themselves for release. As Stevenson works his way through their ideas, he emphasizes the function of violence, perhaps most apparent in the work of Norman Mailer, who "more than half seriously celebrates violence as a purgatorial means of human psychological evolution" (p. 14). The anti-humanism reversal, as Stevenson labels the second predominant trait, is the use of strong language and narrative variation "to feel more humane (more human also)" (p. 190); this trait appears strongly in Miller's writings but serves a specific function with Kerouac and Ginsberg, as well. Burroughs, Mailer, and Miller lean heavily toward a "productive type of anti-humanism," through which they create "writer-heroes" (p. 194) who capitalize on violent prosody. These two perspectives on anti-humanism fail to be sufficiently convincing or enlightening to create an impressive and noteworthy new perspective. As a result, the impact is stunted.

Attempting to draw these writers back into the academic discourse, Stevenson argues that the literature associated with the men has been drifting further and further away from “academic respectability” (p. 188), as modern-day critics too often attempt to “recover” their writings from the damning opinions concerning these five authors and their gender, race, and anti-Semitic errors. Defending these men has proven ineffective, therefore, Stevenson believes this alternate approach to negatively critiquing their efforts can help reincorporate these novelists and poets into a broader literary history of the United States. Of the five writers, Mailer incorporated the most traceable sense of academic association. Particularly important for Stevenson is Mailer’s two books that deal with the work of Miller, *The Prisoner of Sex* (1971) and *Genius and Lust* (1976), as these works emphasize Miller’s anti-humanism reversal. For Mailer, Miller’s literature “suggested unrefined masculinity as the individual’s assertion of autonomy—again physical, moral, but also spiritual—against collective puritanical American ethics” (p. 169). Further discussed below, Stevenson’s incorporation of Mailer provides a look at the Beats and Miller from a near-contemporary peer, although Mailer was not highly regarded by any of the four other individuals. His material, however, helps draw attention to the anti-humanism within the artists. Unfortunately, Mailer, more so than the other authors, has been the most ostracized from the academic environment due to his cringe-worthy attempts to rebuff Second Wave Feminism.

A most fascinating chain of thought through Stevenson’s monograph is his meticulous connection between the five writers. Miller, being the oldest and first published, is referenced across the entire book as a figure of importance but not always one of influence. Stevenson argues that it was Miller’s *Tropic of Cancer* (1934), heavily indebted to Céline’s *Journey to the End of the Night* (1932) and Oswald Spengler’s *The Decline of the West* (1926, English version), that formed a basis for the appearance of post-war forms of individuality. Particularly, Stevenson views Miller’s narrator’s callousness to all other characters in the text as his form of anti-humanism. “Like Céline,” Stevenson argues, “Miller expressed brutality in order to demonstrate its intractable place in human thinking and to ridicule the naivety [...] of masking it” (p. 45). It is this inhuman language against others, exhibiting a lack of kindness for others, trying to disassociate oneself from society, all these are the ideas empowering Miller’s employment of “callousness and obscenity to make himself less wretched” (p. 46). Disregarding the power of his words on other groups (women, minorities, Jews, etc.) boils down to one word: selfishness. Stevenson hypothesizes that the anti-humanism,

or selfishness, is the connecting factor between Miller, the Beats, and Mailer. Miller laid the groundwork through his “inhumane treatment of characters” (p. 49), and this theme was further extrapolated in Kerouac, Ginsberg, and Burroughs. Yet, Miller is shown to not have been highly influential on the Beats; in fact, Stevenson goes out of his way to demonstrate how the Beats did not consider Miller a significant precursor to their literary vein. Instead, we are shown that Oswald Spengler was a stronger binding factor across the literature of these men. Civilizations destroy the individual, Spengler suggested. Endeavoring to rise above this nullifying modern environment becomes the goal of the author searching for his identity. The search for the individual (for Mailer it would also include the heroic individual) becomes the momentum of their driving force. The anti-humanism running throughout their work requires them to disregard the larger body of society in order to liberate their individual self. In doing so, they “contributed to a mode of thinking that was abstract, dangerously absolutist and unaware of (or unconcerned about) the damage it could cause in practice” (p. 46). Here Stevenson highlights how these men believed they could justify—or not even consider—their blatant disregard for groups who shared their world.

Anti-humanism links these five figures and is particularly revealed in the two chapters dealing with the Beat writers. Early in their lives, Kerouac and Ginsberg were under the literary tutelage of the decade-older Burroughs, who encouraged them to read seriously Spengler’s books. Stevenson uses Kerouac’s *Visions of Cody* (1972, written in 1951–52) and *Tristessa* (1960), along with Ginsberg’s “Howl” and “Kaddish” to display the Spenglerian influence on their works. Explaining his hypothesis, Stevenson believes that, “for young men exploring feelings of disaffection with modern life, with the codes they had been brought up to obey and the futile inner city frenzy they envisioned around them, Spengler provided historical coordinates for the present and runes through which to read the future” (p. 63). Spengler was mind-opening, and for Kerouac the impact on his writing took shape in imaging New York City a place where people are unable to achieve selfhood because the city drives them into hiding. For Ginsberg, Spengler projected a political influence, Stevenson posits, in that Spengler’s prediction for the destruction of modern capitalism instilled in the poet a belief that the values endeared within a capitalist society needed to be rejected for the individual to protect themselves (p. 70). Céline, but also Jean Genet, are two French writers who influenced Kerouac and Ginsberg (Miller had no appreciation for Genet). The two Beats were often quick to highlight that Céline’s use of language had more impact on them than Miller’s publications. Céline expressed

little sympathy towards others in *Journey*, and he employed a “provocatively obscene treatment of the body as meat” (p. 33); this mode was expanded upon by Miller, and then further explored during the counterculture movement. The point Stevenson stresses encapsulates the anti-humanistic method through which the writer becomes self-liberated by ignoring everyone but themselves, allowing, for example, Kerouac to break into his “spontaneous prose” that contained no self-censoring.

As the oldest of these three Beats, Burroughs was interested in facts, and he “immersed himself in disciplines that were concerned with the harder and more objective study of human existence” (p. 111). This chapter contains a greater overlap between Miller and Burroughs, as each man was engaged in writing about forms of decaying humanity while giving readers a heavy dose of intellectual prose. They wanted readers to believe that they were writing “‘the facts’ of their down-and-out lives rather than engaging in the deception of art” (p. 119). The anti-humanism arises in the form of brutality, as Burroughs’ novels depict the underworld of society in his novels *Junkie* (1953) and *Naked Lunch* (1959). Stevenson considers that *Tropic of Cancer*, *Junkie*, followed by *Naked Lunch* form a calculable procession toward an expected “narrative cruelty” (p. 123), furthering Miller’s apparent approach of “brutality as a means of purgation: a way of feeling, thinking and behaving more compassionately in the long run” (p. 120). Stevenson posits that Burroughs’ anti-humanism left him in a position where he could find no redemption. Miller, on the other hand, after publishing his *Tropics* and then the *Rosy Crucifixion* trilogy was finally able to achieve some form of individual development and therefore leave behind his destructive nature in his older age, which in turn left his later literature ineffectual. Stevenson believes Burroughs never achieved such deliverance. For Burroughs, the “obscene comedy” would be continual: there would be no escape (p. 127). This section on Burroughs and the previous one on Kerouac and Ginsberg are well paired in that the chapters progress forward, both chronologically, but also thematically. The Burroughs chapter ends by looking at his anti-movement ideology that stood in direct contrast to the consumer image the Beats acquired in the 1960s. The Beats’ popularity appealed to the publicity-loving Norman Mailer, who infamously took upon himself to protect Miller and the Beats from the voices within Second Wave Feminism.

Discussing Mailer, Stevenson looks at two specific issues in his approaches to the counterculture: gender and race. Mailer was most certainly outside of the Beat movement; however, he was a keen observer of his peers and provided a critical

analysis of their actions. Particularly, Mailer latched on to an idea of an “undercurrent of violence” that surrounds “the Beat binary of authentic and inauthentic” (p. 155), a point that Mailer brings to light in his controversial 1957 essay, “The White Negro.” Stevenson does not attempt to sugar-coat the racial inappropriateness of Mailer’s text: “his cheap use of blackness to support a binary of ‘hip’ and ‘square’ types of people, of ‘authentic’ and ‘inauthentic’ modes of being, was shocking to many even in its day and looks increasingly embarrassing and offensive” (p. 151). Clearly, Mailer’s misappropriation of a race-referencing comparison between the Beats and the mainstream culture completely ignores the realities that black people faced—and still face—in American society. In this chapter, Stevenson genuinely emphasizes the damage that the anti-humanist approach can have due to its selfish individual cause, the tacit tendency to ignore other groups. This obliviousness appears most obviously in Mailer’s treatment of the scholarship being published by women in the early 1970s. Both Miller and Mailer were targets in Kate Millett’s groundbreaking 1970 work, *Sexual Politics*. Mailer took it upon himself to rescue Miller by publishing a rebuttal to Millett in 1971 with *The Prisoner of Sex*. One of Mailer’s positions was that the feminist attack on Miller risked undoing the progress that had been gained through the legal battles involving the profanity trials of numerous male authors in the 20th century. Mailer’s view of Millett’s productivity exposes the “evidence of her larger willingness to forego honest literary critical analysis in the service of ideological argument” (p. 171), thus Mailer demonstrates his affinity with Miller and the Beats in the self-focused view of the white male who strives to achieve his individuality at any cost to those around him.

Anti-Humanism in the Counterculture is a complicated manuscript, as mentioned. Stevenson attempts a new approach for considering the writings of these controversial authors within the context of the cultural transitions in the era of the counterculture. Unfortunately, there is no cataclysmic achievement here. I finished the book without feeling I had gained any great new perspective on the men discussed. Further complicating the impact of the book, the whole argument surrounding the anti-humanism and anti-humanism reversal becomes convoluted at various points, causing the flow of the prose to bog down within the numerous subsections that do not congeal into any significant point. The chapters are incredibly long (40-50 pages), and while there are numerous sections with clear subtitles, one wonders that if the structure were altered the trajectory might more clearly shine forth. Each section is closely interwoven, almost requiring a cover-to-cover reading

to follow the channel of thought. For instance, in the Miller chapter, all four of the other writers are extensively discussed. This intermixing of authors and topics continues throughout the book. As such, the manuscript is not terribly useful for just reading one segment about a particular person. It also may be that the book is lacking the utility necessary for an academic setting, as the material might not be considered significantly wide-ranging enough to enhance a graduate course. Stevenson has closely studied the words and meanings of these five men. He knows their material. What is not convincing is the anti-humanism approach to their writings, leaving the reader with some interesting points about the counterculture movement, but no eye-opening revelation.

Reference

Stevenson, G. (2020). *Anti-Humanism in the Counterculture*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.



Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies




İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

Litera 2021; 31(1): 453-463

DOI: 10.26650/LITERA2020-808520

Book Review

Eco, U., (2019). *Devlerin Omuzlarında (Milano Dersleri)*. (Eren Yücesan Cendey, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap. 390 sayfa. ISBN: 978-605-09-6046-4

Süleyman YİĞİT¹ 



¹PhD Student, Muğla Sıtkı Koçman University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature, Muğla, Turkey

ORCID: S.Y. 0000-0003-4302-5200

Corresponding author:

Süleyman YİĞİT,
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Muğla, Türkiye
E-mail: suleymanyigit16@hotmail.com

Submitted: 09.10.2020

Revision Requested: 09.11.2020

Last Revision Received: 11.11.2020

Accepted: 05.12.2020

Citation: Yigit, S. (2021). Devlerin omuzlarında (Milano dersleri). [Umberto Eco, tarafından yayına hazırlanan *Devlerin omuzlarında (Milano dersleri)* başlıklı kitabın değerlendirmesi]. *Litera*, 31(1), 453-463. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-808520>



Umberto Eco'nun Milano'da yapılan sanat ve kültür festivali Milanesiana için hemen hemen her yıl hazırladığı 12 dersi bir araya getiren kitap Türkçeye Eren Yücesan Cendey tarafından çevrilmiştir. Yazarın diğer pek çok kitabı gibi Doğan Kitap tarafından 2019 yılı Mart ayında yayımlanmıştır. Eserin kapağında Milano Dersleri ibaresine de yer verilmiştir.



Milanesiana festivali Elisabetta Sgarbi yönetiminde 2000 yılında kurulan, edebiyat, sinema, müzik, sanat, bilim ve felsefede büyük bir “mükemmellik laboratuvarı” olarak önerilmiş projedir. Proje kapsamında her yıl alanında Nobel ve Oscar başta olmak üzere, uluslararası alanda ödül kazanan isimler bir araya getirilmektedir. Başlangıçta sadece edebiyat, müzik ve sinema ile sınırlı olan festival zamanla bilim, sanat, felsefe, tiyatro, hukuk, ekonomi gibi alanları da içine alacak şekilde genişletilmiştir. Festival için 2008 yılından itibaren her yıl özel bir tema belirlenmiştir. Projenin 2019 yılındaki teması ise “umut”tur. Umberto Eco 2001 yılından 2015 yılına kadar (2002 ve 2014 hariç) her yıl festivale katılmıştır¹.

Katıldığı festivallerde sunduğu dersler kronolojik sıra gözetilerek esere alınmıştır. Kitabın başında yer alan “İtalyan Yayıncının Sunuşu” başlıklı bölümde ifade edildiği üzere 12. ders “Kutsal Olanın Temsili” 2009 Milanesiana festivali için hazırlanmış, ancak festivalde sunumu yapılmadığı için son sıraya konulmuştur. Ayrıca U. Eco’nun festivalde sunduğu ilk ders olan kitabın da ilk sırasına konulan “Devlerin Omuzlarında” başlığı dışındaki tüm başlıklarda görsellere de yer verilmiştir (2019, s. 11). Bu çerçeveden bakıldığında U. Eco’nun her yıl bir konuyla, 2009 yılında iki konuyla katılım sağladığı görülmektedir. 2009 yılındaki festivalin teması kitapta belirtilmemiştir. Festival için kurulmuş olan internet sitesinde ise tema “nesnelere dokunan her şey gibi görünmez: karmaşık ve basit” olarak belirlenmiştir. Bunun yanında 2003 ve 2004 yıllarında festivale katıldığı bilinmekle birlikte konuşma yapmadığı bilinmemektedir.

Kitapta yer alan dersler sırasıyla şöyledir:

- Devlerin Omuzlarında (2001)
- Güzellik (2005)
- Çirkinlik (2006)
- Mutlak ve Göreceli (2007)
- Alev Güzeldir (2008) –Tema: Dört Element
- Görünmez Olan (2009) –Tema: Görünmez
- Paradokslar ve Aforizmalar (2010) –Tema: Paradokslar
- Hatalı Bilgi Vermek, Yalan Söylemek, Sahtecilik Yapmak (2011) –Tema: Yalanlar ve Gerçeklik

1 Festival hakkındaki bilgiler <http://www.lamilanesiana.eu/edizioni/2019/storia.html> (e.t. 10.09.2019) adresinden alınmıştır.

- Sanatta Bazı Kusurlu Biçimler Üzerine (2012) –Tema: Kusur
- Sır Hakkında Bazı Açıklamalar (2013) –Tema: Sır
- Komplot (2015) –Tema: Takıntılar ve Saplantılar
- Kutsal Olanın Temsili (2009) –Tema: Görünmez

Kitaptaki bölümlerden Mutlak ve Göreceli ile Alevler Güzeldir derslerine 2014 yılında yayımlanan *Düşman Yaratmak ve Rastgele Yazılar* adlı eserde yer verilmiştir. Ayrıca Güzellik dersinin genişletilmesiyle 2006 yılında *Güzelliğin Tarihi*, Çirkinlik dersinin genişletilmesiyle 2009 yılında *Çirkinliğin Tarihi* adıyla eserler yayımlanmıştır.

Devlerin Omuzlarında başlıklı kitaba ismini de veren ilk bölüm, Bernardo di Chartres'e ait bir aforizmadan yola çıkarak kaleme alınmıştır². Kitabın arka kapak tanıtımında da yer verilen "Antik dönem insanları elbette bize oranla devdiler; ama bizler cüce olsak da onların omuzlarına oturarak, yani onların bilgeliğinden yararlanarak onlardan daha iyi görebiliyorduk" (Eco, 2019, s. 25) fikrini merkeze alarak devler ve cüceler, baba ve oğul, eski ve yeni arasındaki çatışma irdelenmiştir. Bu bağlamda Oedipus Kompleksi olarak bilinen "babayı öldürmek" fikri üzerinden hareket edilmiştir. Bernardo di Chartres'in düşüncesinin oluşumuna kadar geçen süreç irdelenmiş, onun fikrinden hareketle yüzyıllar boyunca söylenenlere yer verilmiş, konu hakkında çeşitli eserler önerilmiştir. Kutsal anlatılardan itibaren görülen babanın oğul, oğul babayı öldürmesi dersin sunulduğu 2001 yılına kadar çeşitli örnekler üzerinden güncellenerek açıklanmıştır. Buna göre çok eski tarihlerden itibaren geçirilen kültürel, sosyal, siyasi değişimlerin de etkisiyle zaman zaman babanın, zaman zaman dedenin, zaman zaman dededen yardım alarak babanın öldürülüşü kuşak çatışmaları üzerinden anlatılmıştır. Kuşak isyanlarının sonuncusu ise 68 kuşağıdır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla standart bir modelin önerilmediğini, bir çoktanrılılık oluşturulduğunu söyleyen U. Eco, bunun da babaları oğullarından ayırdığını, oğulları ata cinayetine, babaları da Satürn (aşağılık) kompleksine sevk ettiğini ifade etmiştir. Yeniliklerin ileri yaşlı kişiler tarafından sunulduğunu, ancak gençler tarafından kullanıldığını, bu yüzden bazen babalar ve oğulların bu noktada birbirlerine isyandan vazgeçtiklerini dile getiren U. Eco, bu durumun cücelerinin başka cücelerinin omuzlarında oturması

2 Söz konusu aforizmanın ortaya çıkışı konusunda birçok çalışma mevcuttur. U. Eco, bu çalışmalar arasında Edouard Jeuneau'nun *Devlerin Omuzlarındaki Cüceler* (1969), Robert Merton'un *On the Shoulders of Giants* (1965), John of Salisbury'nin *Metalogicon*, William of Conches'in *Glosse a Prisciano'yu* saymıştır. Bunun yanında söz konusu ibarenin rastlandığı çeşitli eserlerin ismini anmıştır. Pek çok kişi tarafından kullanılan ve kökeni konusunda net bir fikir birliğine varılamayan aforizma Ortaçağ'ın başında popüler hâle gelmiştir ve U. Eco'nun eserine göre Bernardo di Chartres'e atfedilir (2019, s. 23-25).

anlamına geldiğini, ilerleyen dönemde devlerin cücelerin omuzlarına binmeye hazırladıklarını söyleyerek bölümü tamamlamıştır.

İkinci bölüm Güzellik başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında yazar 1954 yılında Aquinolu Aziz Tomasso'nun fikirlerinden yola çıkarak bir tez kaleme aldığını ve güzellik konusuna adım attığını ifade eder. Ardından 1962 yılında güzellik tarihine adanmış resimli bir kitap projesine başladığını ancak bu kitabı bastıramadığını söyler ki bu eser 50 yıllık bir çalışma ile yayımlanmıştır (Eco, 2006). Bu girişin ardından güzelliğin hiçbir zaman mutlak olmadığı, bir başka ifadeyle göreceli olduğu fikri üzerinden sözlerine devam eder. Yazara göre güzellik genellikle sanatsal güzellikle eşdeğer tutulmuştur ve uzun yıllar güzellik konusunda üç kriter aranmıştır. Bunlar orantı, ışıltı/claritas ve bütünlüktür. Zaman içinde yapılan çalışmalar güzelin her zaman orantı ve ışık ile açıklanamayacağını ortaya koymuştur. Edmund Burke ile birlikte güzel, yüce ile eşdeğer tutulmuştur. Yine neoklasik dönemle birlikte gotik mimariye hayranlığın başlaması oransız ve düzensiz olanı ön plana çıkarmıştır. XX. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle avangart sanatların güzelliği ile tüketimin güzelliği arasında dramatik bir savaş başladığını ifade eden U. Eco avangart sanatı, güzellik sorununu ele almayan, o ana dek saygı gören tüm estetik yargıları yıkan bir fikir olarak tanıtmıştır. Ayrıca avangart sanatın dünyayı başka bir gözle yorumlamayı öğrettiğini söyler. Bunun yanında soyut sanat olarak ortaya çıkan görüşün ise sıradan insanın güzelliğe sahip olamayacağı fikrini savunduğunu ifade etmiştir. Sanat adı altında ritüel tadında ayinler ile devasa kalabalıkların konserlerde ışık oyunları ve son derece yüksek ses altında 'birlikte olma' hallerinin dışarıdan bakanlar için güzel olabileceğini de söylemiştir. Kitle iletişim araçlarının önerdiği güzellik modeli ise çoktanrılı bir güzellik anlayışıdır. Bu bölümün son kısmında güzelliğin göreceli oluşunu bir kenara bırakırsak, "küçük de olsa güzelliğin ortak noktası yok mudur?" sorusuna cevap arayan U. Eco güzellik konusundaki farklı metinlerin bir araya getirilmesiyle bu ortak noktaların bulunabileceğini söyler. Bu cevap üzerinden iyi ve güzel kavramları arasındaki ilişkiye değinir. Ardından güzellik ve arzu arasında da bağlantı kurarak güzellik konusuna bir son verir.

Üçüncü bölüm Çirkinlik başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında da diğer başlıklarda olduğu gibi konuya panoramik bir bakış atılmıştır. Bölüm boyunca çirkin kavramı ele alınırken güzel kavramından faydalanılmıştır. Öncelikle çirkin konusundaki literatüre göz atan U. Eco konu hakkındaki tek eserin Karl Rosenkranz'ın 1853'te kaleme aldığı *Çirkinin Estetiği* (2018) adlı eser olduğunu ifade etmiştir.

Ardından çirkinin ne olduğu üzerinde durulmuş ve çirkinin de güzel gibi göreceli bir kavram olduğu söylenmiştir. Çirkin kavramının zaman içinde geçirdiği değişimi ise Platon ile başlatan U. Eco, Platon'un çirkinini temsil etmekten kaçınmayı öğütlediğini, bunun Aristoteles'ten sonra çirkinin de güzelce temsil edilebileceği, bu yolla güzelliğin yüceltilebileceği şeklinde değiştiğini ifade etmiştir. İlerleyen dönemde Schiller ise insanın doğası gereği hüznü, korkunç, hatta dehşet verici olanın cazibesine kapıldığını söylemektedir. Acı ve korku sahnelerinde insanın hem itilip, hem de bir şekilde çekildiğini, hayalet hikâyelerinin, dinleyenlerin tüylerini diken diken etse de tekrar tekrar anlatıldığını ve dinlendiğini ifade etmiştir. Bunun yanında işkence sahnelerine de değinen U. Eco, işkence sahnelerinin, işkenceyi tasvir etmekten zevk alındığı için anlatıldığını savunur. Hâlbuki uzun bir işkence tasvirinin yerine suçlu öldürüldü, demek yeterli olacaktır. Görüşlerine yer verilen bir başka isim Hegel'dir. Hegel, çirkinin sanat tarihine Hristiyanlık ile girdiğini iddia etmektedir. Çile çeken İsa Yunan güzellik formlarıyla temsil edilmeyeceği için çirkinleşen İsa'nın ortaya çıkmıştır. Çeşitli kişilerin görüşlerinden sonra genel bir bakışa geçen U. Eco Ortaçağ'ın canavarlar açısından oldukça zengin olduğunu, tüm bu hilkat garibelerinin Tanrı tarafından doğaüstü olaylara anlam yüklemek için yaratıldıklarını söylemiştir. Ayrıca her canavarın ruhsal bir anlama sahip olduğunu söyleyen U. Eco, Ortaçağ'da canavarların çirkin değil, ilginç ve masalsi görüldüklerini ifade etmiştir³. Bu noktada teratoloji ve fizyognomi (yüz okuma) kavramlarına da değinilmiştir. Ardından çeşitli eserlerden zenci ve Yahudi gibi ötekileştirilen insanların ve Deccal'in tasvirleri alıntılanmıştır. Tarihi akışın bir noktasında çirkin, anlayışla ve merhametle yaklaşan eserler kaleme alınmıştır. Bunun ilk örneği olarak Shakespeare'in *Fırtına* adlı eserindeki Caliban karakteri gösterilmektedir. XVII. yüzyılda Cyrano ile Frankenstein ortaya çıkmıştır. XVIII. yüzyıldan sonra çirkin ve lanetlenmiş olanlar vardır. Buharın ve makineleşmenin insan hayatına girmesiyle modern kentin çirkinliği üzerinde durulmaya başlanmıştır. Sanayinin bu çirkinliğine tepki olarak saf estetikme kaçış anlayışı doğmuştur. Klâsik anlayışa tamamen zıt olarak avangart hareketin ortaya çıktığı, bunun kiteselleşmesi ile kitschin doğduğu söylenmiştir. *Kitsch* kavramı üzerinden *camp* kavramına da değinen U. Eco, son olarak kitle iletişim araçlarının gösterdiği güzellikler ve çirkinlikler üzerinde durarak konuyu nihayete erdirmiştir.

Dördüncü bölüm Mutlak ve Göreceli başlığını taşımaktadır. U. Eco öncelikle mutlak kavramının ne olduğunu kendine sorarak başlamaktadır. Bunun yanında mutlağa

3 Tıpkı Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme adlı eserinde acayip ve garip başlıkları altında anlattığı hilkat garibeleri(Özay Diniz, 2017) gibi düşünülebilir.

yönelen sanatçılara ait görseller aradığını, çalışmalarını esnasında mutlak kavramının, zıtlarından birini, görecelilik kavramını çağrıştırdığını söyler. Mutlak kavramı felsefe ansiklopedilerine göre bağlardan ve sınırlardan özgürleşmiş, başkasına hiçbir şekilde bağımlı olmayan, kendi nedeni ve açıklaması olandır. Bu anlamda Tanrı'yı çağrıştırmaktadır. Tanrı karşısındaki insan acizdir. Dante Cennet'in son bölümünde İlahi bakışlara bakabildiği anda ne gördüğünü anlatmaya çalışsa da dile getirebildiği sadece güçsüzlüktür ve onu ifade edemediğini söyler aslında. Göreceliliğin, "bilme ve etkiye alanında mutlak ilkeler kabul etmeyen her kavram" olarak tanımlandığını söyleyen U. Eco, özellikle kültürel görecelilik üzerinde uzun uzun durur.

Beşinci bölüm Alev Güzeldir başlığını taşımaktadır. 2008 yılında yapılan festivalin konusu *Dört Element*'tir. U. Eco, dört elementten ateşi, unutulmaya yüz tuttuğu için seçtiğini ifade etmiştir. Zira hava her gün solunuyor, su her gün içiliyor, toprak her gün çiğneniyor ancak insanın ateşle olan ilişkisi giderek azalıyor demektedir. Öyle ki ateşin işlevi farklı kaynaklara aktarılmaktadır. Örneğin ışık kavramı alevden alınmıştır. Artık sadece ocakta, kibritte, çakmakta ve mumda alev görülebilmektedir. Alevle insanın birebir ilişkisi azalmıştır. Bu girişin ardından ateş konusunda yapılan çalışmalara dikkat çeken U. Eco, bu konu hakkında en çok düşünenlerin başında Gaston Bachelard'ı göstermiştir⁴. Ateşin insan hayatındaki önemini psikanaliz yardımıyla anlattıktan sonra bu çalışmada ateşin kaba ve umursamaz anlamının peşine düşeceğini, ısıtan, can alan ateşin insanlar gözündeki anlamını *didikleyeceğini* dile getirmiştir. Buraya kadar olan kısım konuya bir giriş niteliğindedir. Bunu çeşitli başlıklar takip etmiştir. Başlıklardan ilki İlahi Unsur Olarak Ateş'tir. Ateş ilk andan itibaren Tanrısal olanla bağdaştırılmıştır, bütün ilkel dinlerde ateş kültü bulunmaktadır. Kutsal kitaplardan genellikle Tanrı'nın görünür hâle gelmesi ateş ile olur. Aristoteles, Herakleitos, Plotinos, Diogenes Laertus gibi isimlerin görüşlerine yer veren U. Eco, ikinci olarak Cehennem Ateşi başlığını vermiştir. Ateşin göklerden yeryüzüne yansıdığını, bunun yanında da yeryüzünden de fıskırarak ölüm saçtığını söylemiş ve bunun yanında ateşin hemen bütün dinlerde cehennemle bağdaştırıldığını dile getirmiştir. Üçüncü başlık Simya Ateşi'dir. Simya ateşi, ilahi ateş ile cehennem ateşi arasında konumlandırılmaktadır. Simya işi ile uğraşanlar düşük metallere altın elde etmeye yarayacak felsefe taşı elde etmeye çalışmaktadır. Bunun yanında simyanın söylenmeyen bir sır, sırların sırrı olduğu ifade edilmiştir. Dördüncü başlık Sanatın Nedeni Olarak Ateş'tir. Prometheus'un ateşi ve bilgeliği Hephaestus ve Athena'dan

4 Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk adlı eserinde Aşk'ın ateş denizini mumdan gemilerle geçmeyip, atı Aşkar ile aşması, Aşk'ın ateş üzerinde bir denetim kazanmasına da imkân sağlamıştır (Holbrook, 2008).

kaçırarak insanlara verişi ile birlikte sanatın doğduğunu söylemiştir. İlahi özellik taşıyan ateşi eline geçiren insanoğlu ayrıcalıklı bir gücü eline geçirmiştir. Epifanik Deneyim Olarak Ateş başlığında sanatı eserinin ilahi yaratımla eş tutulduğu, bunun da şirki beraberinde getirdiği söylenmiştir. Walter Peter, Gabriele d'Annunzio ve James Joyce üzerinden örnekler verilmiştir. Bir diğer başlık Yeniden Canlandırılan Ateş'tir. Ateşin Tanrısallığı, arındırıcılığı, öldürmesi ve canlandırması ön plana çıkarılmıştır. Ölülerin yakılması yine bu çerçevede değerlendirilmiştir. Bu bölümün son başlığı Çağdaş Ekpyrosis Örnekleri'dir. Bütün savaş hikâyelerinde ateşin yok edici olduğu, atom bombasının patlamasıyla ateşin tüm insanlığı korkuttuğu ifade edilmiştir. Tüm bunların yanında havanın ve suyun kirlendiğini, ateşin ise gücünü koruduğunu söyleyen U. Eco, ateşin ısı formunda yeryüzünü kuruttuğunu, mevsimleri alt üst ettiğini, buzulları eritip deniz seviyelerini yükselttiğini bunun da ilk ve gerçek ekpyrosise zemin hazırladığını söyleyerek bölümü tamamlamıştır.

Kitabın altıncı bölümü Görünmez Olan'dır. Bir alt başlık olarak Anna Karenina'nın Baker Sokağı'nda Oturması Neden Yanlıştır? şeklinde bir soru sorulmuştur. Görünmez olandan kasıt anlatılarda yer alan kahramanlar, kurmaca ve uydurmaca varlıklardır. Yazınsal dünyanın kahramanları yoktan yaratılmışlardır ve imgelerle değil sözlerle anlatıldıkları için görülemezler, ancak aramızda yaşarlar. Bir kurmaca metin okunurken okur ve yazar arasında anlaşma yapıldığını, yazarın gerçek bir şey anlatır-mış gibi yaptığını, okurun da ciddiye alır-mış gibi yaptığını ve bu yolla bir metin içinde doğan kahramanın metin dışında yaşayabildiğini dile getirmiştir. Gerçek hayattaki bir tarihi olayın ortaya çıkan yeni kanıtlarla değişiklik gösterebileceğini, ancak kurmaca dünyadaki bir olayın kesinlikle değişmez olduğunu ileri süren U. Eco, Hitler'in nasıl öldüğü her gün çıkan bilgiyle değişir, ancak Anna Karenina'nın kendini tren raylarına atarak kendini öldürüşü kesindir şeklinde örneklendirmiştir. Bunun yanında Sherlock Holmes'in Spoon River kıyılarında, Anna Karenina'nın Baker Sokağı'nda oturmasının da yanlış olacağı ifade edilmiştir. Zira iki kahraman tam tersi mekânlarda oturmaktadır. Söz konusu bölümde U. Eco açık olarak ifade etmese de özdeşleşme kavramından söz etmektedir. Okuyucu Genç Werther'in kendini öldürdüğünü gerçekten inanmaktadır, hatta ardından intihar edenler olmuştur. Bunun nedeni okurun kendini kahramanla özdeşleştirmiş olmasıdır. Sinema filminde oyuncuya değil, kahramana âşık olunması da bununla alakalıdır. Okur, kahramanla o kadar özdeşleşir ki kahramanın kaderini değiştirebilmesi ümit eder. Ancak, bugün bilgisayarlar romanları yeniden ve istenilen şekilde kurgulama imkânı vermesine rağmen okur herhangi bir değişiklik yapmak istemez şeklinde bölüm tamamlanır.

Yedinci bölüm Paradoklar ve Aforizmalar adını taşımaktadır. Giriş olarak niteleyebileceğimiz kısımda paradoks, paralogizm, insolubilia, antinomi gibi kavramlara açıklık getirilmiştir. Ardından Epimenides'in yalan paradoksu, Zenan'a atfedilen Akhilleus ve kaplumbağa paradoksu, Bertnard Russell'in berber paradoksu, Aulus Gellius'un aktardığı Protagoras ve Euathlos paradoksu, Diogenes Laertius'un timsah paradoksu okuyucuya aktarılmıştır. Raymond Smullyan'ın derlediği *mantıklı paradokslardan* örnekler verilmiştir. Retorik paradoks konusuna da açıklık getiren yazar, bu kavramın aforizmayı çağrıştırdığını söyleyip, aforizma ve paradoksu ana hatlarıyla karşılaştırma yoluna gider. Paradoks ve aforizma denildiğinde ilk akla gelen isim olarak Oscar Wilde gösterilir ve onun eserlerinden özellikle *Dorian Gray'in Portresi*'ndeki Lord Wotton'un aforizmalarından uzun örneklere yer verilir. Bu bölümü de internette yaygınlaşmış klişelerin toplandığı bir eseri söyleyip Karl Kraus'un ünlü paradokslarına yer vererek tamamlamıştır.

Kitaptaki sekizinci bölüm Yalanlar ve Gerçeklik temalı festivalde sunulan Hatalı Bilgi Vermek, Yalan Söylemek, Sahtecilik Yapmak adlı yazıya ayrılmıştır. Öncelikle yalan konusunda bir giriş yapılmıştır. Yalanı, dil felsefesi ve mantığın yanı sıra, ahlak ve siyasi bilimler tarihinin de en çok tartışılan konularından biri olarak gören U. Eco, Maria Bettegini'nin *Yalanın Kısa Tarihi* ve Andrea Tagliapitra'nın *Yalanın Felsefesi* adlı eserleri önerir. Yalan söylemek olgu olarak kabul edilen bir şeyin tam tersini söylemektir. Bu çerçevede edebi eserlerin mevcut dünyadan farklı olan bir dünyada olgu olanı anlattığını, yalanın gerçek dünyada olgu olarak var olmayan şeyi anlatma yoluna gittiğini söyleyen U. Eco, bu yüzden edebi eserlerin yalan olmadığını söyler. Bu bölümde de alt başlıklara yer verilmektedir. Bunlardan ilki Yalan Ahlakı'dır ve yalanın etik sorunları üzerine eğilir. Yalanın On Emir'den biri ile yasaklandığı, siyasette yalan, doğrucuların yalana yaklaşımı gibi konular ele alınmıştır. İkincisi Barok Gizlenme'dir. Gerçeklerin gizlenmesine değinilmiştir. Galileo'nun mahkum edilmesinden sonra *Dünya ya da Işık Üzerine İnceleme* adlı eserini yayımlamaktan vazgeçen Descartes örnek olarak verilmiştir. Bir diğer alt bölüm Edebi Kurmaca başlığını taşımaktadır. Yukarıda da ifade edildiği gibi edebi kurmaca bir yalan değildir. Edebi kurmaca biri inansın ya da biri zarara uğrasın diye sahte bilgi verilmez. Olası bir dünya yaratılır ve okur buraya davet edilir. Okur buradaki her şeye inanır. Dördüncü alt başlık ise Onursuzluk'tur. Buraya kadar anlatılan yalanların aldatan ve aldatılan olmak üzere çift yüzlü olduğunu dile getiren U. Eco bunun yanında bazı tek, bazıları üç yüzlü yalanlar da vardır, der. Tek yüzlü yalanda söz konusu olan onursuzluktur. Gerçeği bilen biri yalan söyler, bu yalana zamanla kendi de inanır. Üç yüzlü yalan ise bu bölümün bir diğer başlığı olan İroni'de

ele alınmıştır. İroninin tanımı yapılmış ve ironiyi yapan, ironiyi anlamayan kurban ve kurbanın dışında ironiyi anlayan biri olmak üzere üçlü yüz tamamlanır. Bir diğer üç çehreli yalan için yeni bir başlığa yer verilmiştir. Bu Sahtecilik'tir. Bunu Ex Nihilo Sahtecilik, Özgünlük Kanıtları ve İyimser Bakış Açısı adlı üç alt başlık takip etmektedir.

Dokuzuncu bölümün başlığı Sanatta Bazı Kusurlu Biçimler Üzerine'dir. Kusur, üzerine çok konuşulsa da, kavram olarak daima kusurlu kalma riskine sahiptir. Bu bağlamda konu hakkında Greimas ve Rita Levi-Montalcini'ye ait eserlere değinilir. İnsan, Tanrıya göre kusurludur. Tanrı sürekli olarak yaratıcılığına devam edebilmek için bu yola başvurmuştur. Ardından Aziz Tomasso'nun güzellik konusundaki görüşlerine yer verilmiştir. Tomasso güzelliğin ön şartları arasında *la propotio*, *la claritas* ve *integritas*'ı sayar. Integritas bütünlük demektir. Bu durumda bütünsel anlamda bozuk olan çirkindir. Cüceler ve sakatlar kusurludur. XIII. yüzyılda Guillaume d'Auvergne üç ya da tek gözlü olanı aşağılık olarak kabul ederdi. Başlık altında dikkat çekilen bir başka husus kıyamet günü insanların nasıl dirileceği problemidir. Eksik ya da kusurlu da dirilebileceğini düşünenlere karşın, Aziz Tomasso insanların uzuvlarının tam olarak doğacağını iddia etmektedir. Ayrıca insan, bağırsakları iğrenç atıklarla dolu olarak değil soylu bir mizaçla dolu olarak dirilecektir. Bu başlık altında sanat eserindeki kusura da değinen yazar, XVIII. yüzyılda ortaya çıkan *harabelerin estetiği* konusuna da geniş yer vermiştir.

Onuncu bölümün başlığı Sır Hakkında Bazı Açıklamalar'dır. Sır açıklanmayan, açıklanmaması gereken bilgidir. Açıklanırsa açıklayana veya açıklanana bir zarar getirebilir. Tarih boyunca sırları çalmak için casuslar, korumak için kriptoprofiler geliştirilmiştir. Yine diğer bazı bölümlerde olduğu gibi alt başlıklara yer verilmiştir. İlki Sakınım'dır. Hastalıklarını, cinsel eğilimlerini, kökenlerini ifşa etmekten kaçınanlar vardır. Bunlar sakınıma girmez. Sakınımı anlatmak için Kardinal Mazzarino'nun *Siyasetçilerin Elkitabı*'ndan bir kesit yer veren U. Eco, bunu paranoyak bir sakınım olarak ele almıştır. Sırrın sahibinin ölümüyle yok olan sırların da sakınıma dahil edileceğini söyler. Modern çağda kitlesel iletişimin insanları sakınımdan vazgeçirip teşhirciliğe getirdiği görülmektedir. Bunu sağlayan da dedikodudur. Dedikodunun aynı zamanda şöhret de sağladığını gören bazı kişilerce fısıldanan dedikodu haykırılmaya başlandı. İnsanlar bu çağda sakınımı terk ettiklerinin farkındadırlar ancak bunu önemsemezler. Bir diğer alt başlık Gizemli Sır'dır. Bu başlık altında sakınım dönemi bitse bile gizemli sırların hala var olduğu söylenir. Bunun *Gülhaç* başlığını taşıyan uzunca bir kısım takip eder.

On birinci bölüm Komplolar başlığını taşımaktadır. Komplonun geçmişte de bugün de en büyük saplantılardan biri olduğu söylenir. Komplolar kaygı verici olayların üzerine yapılan açıklamaların kişileri tatmin etmemesinden doğmaktadır. Bunların ardından komplo konusunda bir literatür taraması yapan U. Eco, 11 Eylül olayları, Lincoln ve Kennedy suikastları üzerinden uzun açıklamalara ve örneklemelere yer verir.

On ikinci ve son bölüm ise Kutsal Olanın Temsili başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında öncelikle mutlak ve kutsal arasında ayrıma yer verilmiştir. Ardından kutsal, acizlik, bağımlılık, güçsüzlük ve sonsuz karşısındaki hiçli duygusu şeklinde tanımlanmaktadır. Kutsal olanın varlığı tanımlamasa da ona biat edilir, kurban sunulur. Bazen kutsal olan insanlar tarafından görülmek istenir ve buradan hiyerofani ihtiyacı, yani kutsalın insanlar için anlaşılır hâle gelmesini sağlayan görünür biçim doğar. Kutsalın varlığını deneyimleyen, kutsalla konuşabilmek için onu görmeyi diler. Göremezse geriye hayret, şaşkınlık, allak bullak olma ve korku kalır. Basit zihinler kutsal olanı insanî veya hayvanî forma büründürürler. Bu bazen totem imgesi olarak bazen de antropomorfik biçim atfedilerek yaşanır. Bazıları görmek ve konuşmak için put ve eklenti gibi imgelere büründürürler. Bu bölümde Ockham'ın görüşlerine de yer verilmiştir. Ayrıca mistiklerin ve kadınların da kutsal olana bakışına değinilmiştir. Bölüm ve kitap kutsal olanın tarihsel çağ ve zamanın sanatçılarının zevklerine göre nasıl farklı şekillere büründüğü ile tamamlanmıştır.

Umberto Eco'nun *Milano Dersleri* adı altında yayımlanan söz konusu eserinde yer alan 12 müstakil başlık birbirinden kopuk gibi görünse de pek çok açıdan birbirine yakın konulardır. Hemen her başlık altında en eski dönemlerden bugüne kadar söz konusu kavramın dönüşümüne yer veren yazar, sadece biri hariç 11 başlığı da görsellerle destekleyerek konunun daha iyi anlaşılmasına zemin hazırlamıştır. Ele aldığı konular hakkında genellikle önce bir literatür taraması yapmış, ardından kendi görüşlerine yer vermiştir. Çeşitli eserlerden aldığı örneklerle de görüşlerini destekleyen yazar bazen de kendi eserlerinden örneklerle yer vermiştir. Ayrıca ele aldığı konuya tek yönlü bakmamış, konuyu sanatın çeşitli kollarından örneklerle desteklemiştir. Bu açıdan bakıldığında Umberto Eco'nun *Devlerin Omuzlarında* adlı eseri ele aldığı konular için bir giriş niteliğindedir. Konu hakkında araştırma yapacak okuyucuya hem verdiği bilgilerle hem de yer yer dikkat çektiği konu hakkındaki önemli eserler ile yeni ufuklar açacaktır.

Kaynakça

- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi* (A. C. Akkoyunlu vd. Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- _____. (2009). *Çirkinliğin Tarihi* (A. U. Ergül, Ö. Çelik vd. Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- _____. (2014). *Düşman Yaratmak ve Rastgele Yazılar* (L. T. Basmacı Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- _____. (2019). *Devlerin Omuzlarında* (E. Y. Cendey Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Holbrook, V. R. (2008). *Aşkın Okunmaz Kıyıları* (E. Köroğlu, E. Kılıç Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özay Diniz, Y. (2017). *Evliyâ Çelebi'nin Acayip ve Garip Dünyası* (1. bs). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin Estetiği* (M. Özdemir Çev.) İstanbul: Muhayyel.
- <http://www.lamilanesiana.eu/edizioni/2019/storia.html> (e.t. 10.09.2019).



Scheffel, M. & Martinez, M. (2020). *Anlatım Teorisine Giriş* (Almancadan Çeviren: Arif Ünal). İstanbul: Runik Kitap. 271 sayfa. ISBN: 978-605-06194-6-1

Fatih EKİCİ¹ 



¹Research Assistant, Faculty of Letters,
Department of Contemporary Turkish Dialects
and Literatures, Erzurum, Turkey

ORCID: FE. 0000-0003-4500-9853

Corresponding author:

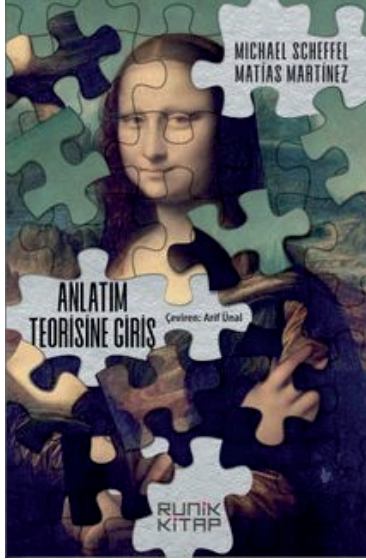
Fatih EKİCİ,
Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü,
Erzurum, Türkiye
E-mail: fatih.ekici@atauni.edu.tr

Submitted: 19.01.2021

Accepted: 22.02.2021

Citation: Ekici, F. (2021). Anlatım Teorisine Giriş [Mihael Scheffel ve Matias Martinez, tarafından yayına hazırlanan *Anlatım Teorisine Giriş* başlıklı kitabın değerlendirmesi]. *Litera*, 31(1), 465-471.

<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-864715>



1960'lı yıllardan itibaren bir disiplin hâline gelmeye başlayan anlatıbilim, genel bir ifadeyle anlatının bilimsel açıdan incelenmesi olarak tanımlanmaktadır. Disiplin olarak belirmesinin ardından anlatıbilim sahasında Batı'da önemli çalışmalar gerçekleştirilmiş, farklı ekoller gelişim göstermiştir. Türkiye'de ise tam anlamıyla bir anlatıbilim ekolü oluşamamış, -anlatıbilimin oluşumuna önemli katkıları olan



yapısalcılar ile göstergebilimcilerin çalışmalarından yapılan muhtelif çeviriler ve onlardan esinlenerek ortaya koyulan telif eserler hariç tutulacak olursa- bu sahada yapılan çalışmalar birkaç telif eser ve çeviri kitaptan ibaret kalmıştır¹. Buna rağmen son yıllarda ülkemizde anlatıbilim alanında kuramsal manada olmasa da inceleme türündeki yayınlarda bir artış olduğu göze çarpmaktadır. Kitap hacmindeki kuramsal çalışmalar ise farklı dillerden yapılan çeviriler yoluyla Türkçeye kazandırılmaya devam etmektedir. Bu çeviri çalışmaların en sonuncusu ise Alman Dili ve Edebiyatı profesörü Arif Ünal tarafından Türkçeye kazandırılan *Anlatım Teorisine Giriş* (2021) adlı çalışmadır.

Batı'da gelişim gösteren ekoller içerisinde, Alman anlatıbilimi ve anlatıbilimcileri önemli bir yer tutmaktadır. Wuppertal Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı (Germanistik) Bölümü profesörlerinden Michael Scheffel ve Matias Martinez'e ait orijinal adı *Einführung in die Erzähltheorie* ve ilk basım yılı 1999 olan çalışma da bu ekol içerisinde hazırlanan eserlerden biridir. Prof. Dr. Arif Ünal tarafından *Anlatım Teorisine Giriş* adıyla çevrilen ilgili çalışmanın girişinde yer alan *Çevirmenin Önsözü*'nde (s. 9); söz konusu çevirinin Türkiye'de anlatı teorisi alanında bir ilk olduğundan bahsedilmektedir. Runik Kitap'tan Temmuz 2020'de çıkan çalışma, basıldığı tarih itibarıyla Türkiye'de anlatı teorisi alanında yayımlanan ilk çalışma değildir ancak çevirmen tarafından yine aynı önsözde ifade edildiği üzere söz konusu çalışmanın çevirisi 2007 yılında yapılmış ve 13 yıl boyunca yayımlanamamıştır. Bu durum göz önüne alındığında, bu iddianın o yıl için geçerli olduğunu kabul etmek mümkündür.

İlk baskısı Almanya'nın köklü yayınevlerinden olan C. H. Beck tarafından 1999 yılında yayımlanan çalışmanın, 2019 yılında en son baskı olan 11. baskısı da aynı yayınevi tarafından yayımlanmıştır². Çalışma aynı zamanda 2006 yılında Japoncaya (Hosei University Press), 2011 yılında ise İspanyolcaya (Las Cuarenta) çevrilmiştir. Ünal tarafından ilk olarak orijinal yayının 2. baskısına ait Türkçe çeviri 2007 yılında tamamlanmış ancak *Çevirmenin Önsözü*'nde de (s. 9) ifade edildiği üzere yayınevleri tarafından uzun bir süre söz konusu çeviri basılmamıştır. 2020 yılında Runik Kitap tarafından basımına karar verilen yayının güncel çevirisi içinse orijinal son baskı (11.

1 Bunlar arasında Bahar Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* (2014), Mustafa Zeki Çıraklı'nın *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar* (2015); Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (2009) (Ö. Yaren, çev.) ve Manfred Jahn'ın *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* (2012) (Çev. B. Dervişcemaloğlu) kitapları, genel anlatıbilimle ilgili başlıca Türkçe kaynaklar olarak sayılabilir. Anlatıbilimin alt dalı olan söylem anlatıbilimi ve öykü gibi bir tür özelinde yakın zaman önce Oktay Yivli tarafından yayınlanmış *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem* (2019) adlı çalışma da bu bağlamda ele alınabilecek bir örnektir.

2 Aynı yayınevinden çıkan aradaki diğer baskıların yılları sırasıyla şöyledir: 2000, 2002, 2003, 2004, 2005, 2007, 2009, 2012, 2016.

baskı) baz alınarak gerekli güncelleme ve eklemeler mevcut çeviriye aktarılmıştır. Geçen süre içerisinde orijinal yayının gerek Almanya'da çok sayıda yeni baskı yapmış olması gerekse farklı dillere çevrilmiş olması, anlatıbilim alanında kayda değer bir çalışma olduğuna delil olarak değerlendirilebilir.

Scheffel ve Martinez'in çalışması dört temel bölümden oluşmaktadır. Bunlar; I. *Kurmaca Anlatımın Özellikleri*, II. *"Nasıl"ın Tasviri*, III. *"Ne": Olay ve Anlatılan Dünya*, IV. *Alan Dışı Bakış: Edebiyatbilimi Dışında Anlatım Teorisi Olay Modelleri* başlıklarını taşımaktadır. Bunlara ek olarak ise çalışmanın sonunda *Anlatıbilimiyle İlgili Web Siteleri* ile anlatıbilim terimlerinin izah edildiği *Kavramlar Sözlüğü* başlıkları yer almaktadır. Zengin bir kaynakçaya sahip olan çalışmanın sonunda ise kuramcı ve yazar isimlerinin yer aldığı *Dizin* bölümü bulunmaktadır.

Birinci bölüm olan *Kurmaca Anlatımın Özellikleri* başlığı altında öncelikle kurmaca anlatının tanımı ve özellikleri verilmektedir. Bu bağlamda bölümün *Gerçekçi ve Kurmaca Anlatım* adlı alt başlığı içerisinde gerçek ve kurmaca anlatılara ait tanımlar ve bu ikisi arasındaki farklara ait yorumlamalar yer almaktadır. Kurmaca bir anlatıya ait özellikler ile onun yorumlanmasını kolaylaştıracak metin özellikleri yine bu başlık altında irdelenenler arasındadır. *Anlatım ve Anlatılan* adlı ikinci alt başlık içerisinde ise bir anlatıya ait iki temel yapı olan söylem ve öykü boyutları "anlatım" ve "anlatılan" terimleri ile ele alınmaktadır. Rus Biçimcilerden başlanarak (Tomaşevski) Yapısalcılara (Todorov) ve anlatıbilimde görüşleri kabul edilen isimlere (Genette vb.) atıfta bulunarak anlatının temel yapısı tartışılmakta ve farklı tasnif biçimleri değerlendirilmektedir. Öne sürülen bu farklılıkların içerdiği kavramsal ve terminolojik karışıklığın açık bir şekilde gözden geçirilebilmesi için bölüm sonunda 19 farklı kişinin anlatı yapısına ait tasnifi ve terminolojisi toplu olarak sunulmaktadır. Scheffel ve Martinez, anlatı yapısına ait kendi tasniflerini ise "vaka, olay, hikâye, olay şeması, eser/anlatı ve anlatım" terimleriyle altı ayrı parçada değerlendirmektedirler. Bunlardan ilk dördü anlatının öykü boyutu ile ilgiliyken son ikisi ise söylem boyutuna ait unsurlar olarak kabul edilmektedir.

"Nasıl"ın Tasviri başlıklı ikinci bölümde anlatının söylem boyutu *Zaman, Anlatım Biçimi (Modus), Anlatıcı, Franz K. Stanzel'in "Anlatım Durumları" Tipolojisi ve Güvenilirliği Olmayan Anlatım* alt başlıkları ile ele alınmaktadır. İlgili bölümün girişinde Queneau'nun *Stilübungen (Üslup Araştırmaları)* adlı eserinden tek bir öykünün çeşitli anlatım şekilleriyle oluşturulmuş farklı örnekleri verilmektedir. Bu örneklerle ise alt başlıklar altında, kuramsal meseleler anlatılırken sıkça atıfta bulunmaktadır.

Anlatıdaki “nasıl”ın yani söylem boyutunun tasvirinden bahisle ikinci başlıkta yer alan ilk alt başlığı *Zaman* oluşturmaktadır. Yazarlar, burada Günther Müller’i takip ettiklerini belirterek zaman olgusunu “anlatılan zaman” ve “anlatım zamanı” şeklinde iki ayrı kavramla ele almaktadır. Eserde geçtiği şekilde, anlatım zamanıyla “bir anlatıcının hikâyesinin anlatımı için gerekli olan ve anlatımın süresi hakkında somut bir bilgi içermeyen bir anlatım metninde basitçe sayfa kapsamıyla ölçülen zaman” (s. 39) ifade edilirken anlatılan zaman kavramıyla ise anlatımın “ne”sini oluşturan öykünün süresi kastedilmektedir. Zaman meselesi bu ikili ayrım arasındaki ilişki dikkate alınarak Genette’in geliştirdiği üç kategori altında şu sorulara cevap vermek suretiyle tasnife tabi tutulmaktadır: “Hangi sıraya göre?” (a. Düzen), “Ne kadar süreyle?” (b. Süre) ve “Ne kadar sıklıkla?” (c. Frekans).

Bir anlatıdaki söylem boyutunun önemli birimlerinden biri de anlatıda kullanılan ifade biçimleridir. *Anlatım Biçimi (Modus)* başlığı altında verilen ifade tarzları benzer çalışmalardan farklı olarak “mesafe” ve “fokalisierung” alt başlıkları ile değerlendirilmektedir. Mesafe kavramıyla öykünün aktarım tarzları üzerinde durulmakta, “olaylar” ve “düşünceler”in aktarımı ayrıca ele alınarak anlatımın dolaylı ya da doğrudan olması kriteri esasında kullanılan ifade biçimleri/anlatım teknikleri açıklanmaktadır. Türkçeye çevrilmeden “fokalisierung” şeklinde verilen “bakış açısı”, “odaklanma” vb. şeklinde çevirebileceğimiz ikinci kavramla ise öykünün aktarımında yalnızca mesafenin belirleyiciliğinden değil, aynı zamanda farklı bakış açılarından da faydalanılabileceği belirtilmektedir. Burada Genette’in meseleye ilişkin görüşleri geliştirilerek sunulmakta ve özgün örneklerle desteklenmektedir.

Anlatımın “nasıl”ının en önemli, hatta kurucu unsuru olarak kabul edilen anlatıcı kategorisi de anlatıma ait üçüncü alt başlıkta ele alınmaktadır. Burada anlatma eyleminin ve anlatıcı kimliğinin yanında, anlatıcının anlatılan öykü ve anlatma eyleminin muhatabı okuyucu ile olan ilişkisi meseleleri de değerlendirilmektedir. Anlatıcıyı daha iyi analiz edip ortaya çıkarabilmek için ona dair bu meseleler; anlatıya ait anlatım zamanının tespitini amaçlayan “Anlatma Zamanı”, anlatıcının anlatı içerisindeki düzeyini tespit edebilmek için “Anlatımın Yeri”, anlatıcının anlatılan öyküde yer alıp almama durumuna göre “Anlatıcının Olaya Tavrı” ve anlatıcı kimliğiyle birlikte muhatabının da kim olduğunun tespit edilmesini mümkün kılan yöntemleri içeren “Anlatıcının Kimliği ve Muhatabı” başlıkları altında incelenmektedir.

“Franz K. Stanzel’in ‘Anlatım Durumları’ Tipolojisi” başlığını taşıyan, söylem boyutunun altında yer alan dördüncü başlıkta ise anlatıdaki anlatma eyleminin tüm çeşitlerini tipolojik bir tasnifle ele alan araştırmacı Stanzel’in görüşlerine yer verilmekte, onun bu tasnifi kitabın yazarları Scheffel ve Martinez tarafından geliştirilen anlatım modelleriyle karşılaştırılarak eleştirilmektedir. Kitabın ikinci bölümünün son alt başlığı olan beşinci başlık ise “Güvenilirliği Olmayan Anlatım” adını taşımaktadır. Burada kurmaca anlatının kendi gerçekliği içinde ele alındığında, taşıdığı söyleme ait ifadelerin bu gerçekliği ne ölçüde koruduğu irdelenmekte ve farklı kıstaslarla bunların seviyelerine göre anlatıya dair bir güvenilirlik/tutarlılık tahlili yapma yöntemi sunulmaktadır.

“‘Ne’: Olay ve Anlatılan Dünya” başlıklı üçüncü ana bölümde anlatının “ne”sini, yani içeriğini oluşturan öykü; dört alt başlık altında farklı açılardan ele alınmaktadır. Bunlardan ilki olan “Olayın Unsurları” alt başlığında Rus Biçimcilerden hareketle anlatının “ne”sine ait en küçük birimin *vaka* olduğuna değinilerek Forster vb. isimlerin yaklaşımıyla bu vakaların arka arkaya birbirlerini takip etmesiyle *olayın*, bir kurala uygun olarak birbirinden bağımsız sıralanmasıyla ise *öykünün* meydana çıktığı vurgulanmaktadır. Olay ve öykü arasındaki fark ise (1) nedene yönelik motivasyon, (2) amaca yönelik motivasyon ve (3) estetik motivasyon şeklinde üç farklı yaklaşımla değerlendirilmektedir. Yine öykünün karmaşık yapısını anlaşılır kılmak için faydalanılması gereken olay şeması da burada ele alınanlar arasındadır.

Kendi dünyasını tasarlayan kurmaca metinlerin ortaya koyduğu bu dünyalar, “Anlatılan Dünyalar” adıyla anlatının “ne”sine ait ikinci alt başlıkta ele alınmaktadır. Bir bütünlük oluşturması beklenen bu kurgusal dünyalara ait karşıtlıklar dört ayrı kategoriye ayrılarak burada değerlendirilmektedir: (1) Homojen ve Heterojen Dünyaların Karşıtlığı, (2) Tek Bölgeli ve Çok Bölgeli Dünyaların Karşıtlığı, (3) Değişmez, İstikrarlı Dünya ile Değişken ve İstikrarsız Dünyanın Karşıtlığı, (4) Mümkün Olanla Mümkün Olmayan Dünyaların Karşıtlığı.

Kurmaca dünyanın sakinlerini “insanlar” ve “şahıslar” kavramlarından farklı olarak ve bu farkı ortaya koymak amacıyla “figürler” olarak adlandıran Scheffel ve Martinez, “Figür” başlığı altında bu meseleye yer vermektedirler. Kurmaca anlatılar ile gerçek anlatıların sahip olduğu bu figürler arasındaki farklara vurgu yapılmakta, kurmaca anlatının figürlerine ait özellikler aktarılmaktadır. Ardından anlatılan dünyanın herhangi bir figürü hakkında metinde verilen tüm bilgilerin “Figür Karakter Analizi”

yöntemiyle toplanabileceğinden bahisle -örneklerle de destekleyerek- kısaca bu yöntem üzerinde durulmaktadır.

Olay, zaman ve figürlerle birlikte anlatılan dünyanın önemli yapısal parçalarından biri olan “Mekân”, anlatının içeriğine ait bölümün son alt başlığını oluşturmaktadır. Burada metinlerde yer alan kurmaca mekânlar, “diegetik mekân” terimiyle ele alınıp onlara ait özellikler verilmektedir. Sonrasında ise kurmaca mekânların oluşturulmasında ve analizinde Juri Lotman’ın konu teorisi (*Sujettheorie*)nin etkisinden söz edilerek bu teoriye ait bilgiler aktarılmakta ve örnekler üzerinden açıklanmaktadır.

Rus Biçimciler, yapısalcılar ve göstergebilimcilerin edebî metine yaklaşımlarındaki tecrübelerden faydalanarak 1960’lı yıllardan itibaren bir disiplin hâline gelmeye başlayan anlatıbilim, genellikle iki dönem şeklinde ele alınmaktadır. Yalnızca edebî anlatılarla ilgilenen ve bunu metnin dışına çıkmadan, anlatı metnini esas malzeme olarak kabul ederek gerçekleştiren ilk dönem, *klasik anlatıbilim* ya da *yapısal anlatıbilim* adlarıyla anılmaktadır. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren anlatıbilimin yalnızca edebî anlatılar ve metin içi unsurlara olan ilgisinin yanında, anlatı metinlerinin oluşmasında etkili olan metin dışı etkilere de yönelmesi söz konusu olmuştur. Bununla birlikte disiplinlerarası bir boyut kazanan anlatıbilimin bu dönemi ise *klasik sonrası anlatıbilim* ya da *modern anlatıbilim* gibi adlarla anılmaktadır. Anlatıbilimin günümüzde anlatmak eyleminin var olduğu neredeyse tüm disiplinlerle ilişki içerisinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İncelediğimiz *Anlatım Teorisine Giriş* adlı çalışmanın dördüncü bölümü de bu konuya ayrılmış olup anlatıbilimin sıklıkla etkileşim hâlinde olduğu disiplinlerle olan ilişkisine atıfta bulunmaktadır. “Alan Dışına Bakış: Edebiyatbilimi Dışında Anlatım Teorisi Olay Modelleri” başlığını taşıyan bu bölümde anlatıbilimin edebî anlatım konusu yanında toplumdilbilim, bilişsel psikoloji, antropoloji ve tarih alanlarındaki anlatım teorilerine ve tekniklerine tanıtıcı mahiyette yer verilmektedir.

Çalışmanın esas bölümleri bittikten sonra “Araştırma Literatürü ile İlgili Bilgiler” başlığı altında kitapta yer alan bölüm başlıkları aynen alınarak ve her başlığın altında o konuyla ilgili kaynaklar değerlendirilmek suretiyle detaylı bir literatür taraması sunulmaktadır. Burada yer alan genel anlatıbilim çalışmaları yanında özellikle Almanca literatüre uzak olanlar açısından verilen kaynaklar ve bu kaynaklar hakkında yapılan açıklamalar büyük önem taşımaktadır. Mevcut çevirinin kitaba ait en son

baskıyı dikkate alarak gerçekleştirilmesi de güncel alan çalışmalarının burada yer almasını mümkün kılmaması açısından da ayrıca kıymetlidir. Bu bölümün ardından gelen “Anlatımbilimiyle İlgili Web Siteleri” başlığı altında ise Avrupa ve ABD’deki çeşitli anlatıbilim okullarına ait web sitelerinin bilgileri verilmektedir. Burada yer alan bilgiler de son baskıyla birlikte güncellenen bilgiler arasındadır.

Son sayfalarda “Kavramlar Sözlüğü” adı altında eserde geçen anlatıbilimle ilgili terimlere yer verilmektedir. Burada yer alan terimler orijinal şekliyle bırakılarak Almanca terimlerin Türkçe karşılıkları, onların yanında parantez içerisinde bulunmaktadır. Türkçe karşılıklara göre ayrıca alfabetik bir sıralama yer almamaktadır. Büyük bir kısmı literatür ile ilgili bilgilerin yer aldığı bölümde açıklanan kaynakların künye bilgileri ise “Kaynakça” kısmında birincil ve ikincil kaynaklar şeklinde iki ayrı başlık altında sunulmaktadır. Çalışma, en sonda yer alan ve yalnızca kişi isimlerinin yer aldığı “Dizin” bölümüyle ise son bulmaktadır.

Michael Scheffel ve Matias Martinez’e ait Arif Ünal tarafından Türkçeye kazandırılan bu çalışmanın genel bir değerlendirmesini yapmak gerekirse yukarıda bahsedilenler dışında dikkat çeken diğer hususlar şunlardır: Ülkemizde çoğunluk tarafından bilinen genel yabancı dilin İngilizce olması nedeniyle bu dilin dışındaki dillerde yazılmış anlatıbilim kaynaklarının da Türkçeye kazandırılması oldukça önemlidir. Öyle ki incelediğimiz bu çeviri eser, Alman anlatıbilim ekolüne uzak olanlar için yeni kaynaklarla tanışma fırsatını da sunmaktadır. Neredeyse her bölüm içerisinde ve sonunda yer alan şemalar, Alman sistematigi ve araştırma metodolojisi hakkında da bilgiler vermektedir. Çalışmada kullanılan örnek metinlerin eser adları verilirken genellikle orijinallerinin verilmeye çalışıldığı, Türkçeye çevrilmiş olanlarda ise ikisinin birden kullanıldığı görülmektedir. Teorik bilgilere yönelik oldukça zengin örnekler sunması da anlatılan meseleyi daha anlaşılır kılmaktadır. Bu noktada çalışmada verilen bazı yabancı isimler ve terimlerin ise kendi dillerindeki orijinal hâlleri yerine Almanca hâliyle kaldığı (örn. Michail Bachtin vb.) görülmektedir.

Kaynakça

Scheffel, M. & Martinez, M. (2020). *Anlatım Teorisine Giriş* (A. Ünal, Çev.). İstanbul: Runik Kitap.

TANIM

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri Bölümü'nün yayını olan Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi – Journal of Language, Literature and Culture Studies, açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, çok dilli bilimsel bir dergidir. 1954 yılında kurulmuştur.

AMAÇ VE KAPSAM

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi– Journal of Language, Literature and Culture Studies'in amacı Batı dilleri ve edebiyatlarına odaklanılarak yapılan edebiyat bilimi, dilbilim, kültürbilimi, medyabilimi, çeviribilim ve dil öğretimi alanlarındaki disiplinler ve/veya disiplinlerarası, kuramsal ve/veya uygulamalı çalışmaları yayımlamaktır.

Batı dilleri ve edebiyatlarına odaklanılarak yapılan çalışmalar derginin kapsamının ana alanı olmakla birlikte diğer dil ve edebiyat alanlarını batı dilleri ve edebiyatları kapsamında karşılaştırmalı olarak inceleyen çalışmalara da yer verilmektedir. Derginin hedef kitlesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur. Derginin yayın dilleri Almanca, Fransızca, İngilizce, İspanyolca, İtalyanca ve Türkçedir.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildiriler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

YAZARLARA BİLGİ

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

Açık Erişim İlkesi

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi– Journal of Language, Literature and Culture Studies, tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir.

Yazarlar Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi – Journal of Language, Literature and Culture Studies dergisinde yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

YAZARLARA BİLGİ

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi– Journal of Language, Literature and Culture Studies, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Dergi araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- Deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluşun çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını [Telif Hakkı Anlaşması Formunda](#) imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

YAZARLARA BİLGİ

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmancının sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmancının finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI VE YAZIM KURALLARI

Dil

Dergide Türkçe, İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca ve İspanyolca makaleler yayınlanır. Makalede, makale dilinde öz ve yanısıra İngilizce öz olmalıdır. Ancak İngilizce yazılmış makalelerde geniş özet istenmez.

Yazıların Hazırlanması ve Gönderimi

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak ve https://litera.istanbul.edu.tr/tr/_ üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı [Telif Hakkı Anlaşması Formu](#) eklenerek gönderilmelidir.

1. Çalışmalar, A4 boyutundaki kağıdın bir yüzüne, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 12 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile ve iki yana yaslı olarak hazırlanmalıdır. Paragraf başlarında tab tuşu kullanılmalıdır. Metin içinde yer alan tablo ve şemalarda ise tek satır aralığı kullanılmalıdır.
2. Metnin başlığı küçük harf, koyu renk, Times New Roman yazı tipi, 14 punto olarak sayfanın ortasında yer almalıdır.
3. Metin yazarına ait bilgiler başlıktan sonra bir satır atlanarak, Times New Roman yazı tipi, 10 punto ve tek satır aralığı kullanılarak sayfanın soluna yazılacaktır. Yazarın adı küçük harfle, soyadı büyük harfle belirtildikten sonra bir alt satıra unvanı, çalıştığı kurum ve e-posta adresi yazılacaktır.
4. Giriş bölümünden önce 200-250 kelimelik çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden makale dilinde ve İngilizce öz ile 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. Çalışmanın İngilizce başlığı İngilizce özün üzerinde yer almalıdır. İngilizce ve makale dilinde özlerin altında çalışmanın içeriğini temsil eden, makale dilinde 5 adet, İngilizce 5 adet anahtar kelime yer almalıdır. Makale İngilizce ise İngilizce genişletilmiş özet istenmez.
5. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Makale dilinde başlık, öz ve anahtar kelimeler; İngilizce başlık öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet (makale İngilizce ise İngilizce genişletilmiş özet istenmez), ana metin bölümleri, son notlar ve kaynaklar.
6. Araştırma makalesi bölümleri şu şekilde sıralanmalıdır: "Giriş", "Amaç ve Yöntem", "Bulgular", "Tartışma ve Sonuç", "Son Notlar", "Kaynaklar", "Tablolar ve Şekiller". Derleme ve yorum yazıları için ise, çalışmanın öneminin belirtildiği, sorunsal ve amacın somutlaştırıldığı "Giriş" bölümünün ardından diğer bölümler gelmeli ve çalışma "Tartışma ve Sonuç", "Son Notlar", "Kaynaklar" ve "Tablolar ve Şekiller" şeklinde bitirilmelidir.
7. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler ancak çalışmanın takip edilebilmesi açısından gereklilik arz ettiği durumlarda, numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile birlikte verilmelidir. Demografik özellikler gibi metin içinde verilebilecek veriler, ayrıca tablolar ile ifade edilmemelidir.
8. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş ve faks numaraları, ORCID ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
9. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu yazar/yazarlarına aittir.

10. Yayın kurulu ve hakem raporları doğrultusunda yazarlardan, metin üzerinde bazı düzeltmeler yapmaları istenebilir.
11. Yayınlanmasına karar verilen çalışmaların, yazar/yazarlarının her birine istekleri halinde dergi gönderilir.
12. Dergiye gönderilen çalışmalar yayınlansın veya yayınlanmasın geri gönderilmez.

Kaynaklar

Kabul edilmiş ancak henüz sayıya dahil edilmemiş makaleler Early View olarak yayınlanır ve bu makalelere atıflar "advance online publication" şeklinde verilmelidir. Genel bir kaynaktan elde edilemeyecek temel bir konu olmadıkça "kişisel iletişimlere" atıfta bulunulmamalıdır. Eğer atıfta bulunulursa parantez içinde iletişim kurulan kişinin adı ve iletişimin tarihi belirtilmelidir. Bilimsel makaleler için yazarlar bu kaynaktan yazılı izin ve iletişimin doğruluğunu gösterir belge almalıdır. Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Referans Stili ve Formatı

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi-Journal of Language, Literature and Culture Studies, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambune ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

c) Editörlü Kitap

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

e) İngilizce Kitap

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

h) Yayımcının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

Makale

a) Türkçe Makale

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

b) İngilizce Makale

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atıf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

e) DOI'si Olan Makale

Turner, S.J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Olarak Yayınlanmış Makale

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Popüler Dergi Makalesi

Semerçioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

Tez, Sunum, Bildiri**a) Türkçe Tezler**

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

f) Sempozyum Katkısı

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B. & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

h) Düzenli Olarak Online Yayınlanan Bildiriler

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

i) Kitap Şeklinde Yayınlanan Bildiriler

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoglu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Kongre Bildirisi

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

Diğer Kaynaklar

a) Gazete Yazısı

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

b) Online Gazete Yazısı

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet>

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi
Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - ✓ Kaynakların APA6'ya göre belirtildiği
 - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış ve telifle bağlı materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Özetler 200-250 kelime makale dilinde ve 200-250 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - ✓ İngilizce olmayan makaleler için (Örn, Almanca, Fransızca vd dillerdeki makaleler) İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - ✓ Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

İLETİŞİM İÇİN:

Editör : Bülent Çağlakpınar
E-mail : bcaglakpınar@gmail.com
Tel : + 90 212 455 57 00 / 15861

Web site: <http://litera.istanbul.edu.tr>
Email : litera@istanbul.edu.tr
Adres : İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü
Ordu Cad. No: 6 34134, Laleli
İstanbul-Türkiye

DESCRIPTION

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi, which is the official publication of Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Western Languages is an open access, peer-reviewed, multilingual, scholarly and international journal published two times a year in June and December. It was founded in 1954.

AIM AND SCOPE

Litera - Journal of Language, Literature and Culture Studies publishes disciplinary and/or interdisciplinary, theoretical and/or applied research articles that focus on Western languages and literatures in the following fields: literary studies, linguistics, cultural studies, media studies, translation studies, and language teaching. The objective of Litera is to publish scientific articles that provide an intellectual platform for literary and cultural studies.

Western languages and literatures are the main fields of the journal scope. However, multidisciplinary and comparative approaches that focus on or include discussions of non-Western languages and literatures are also encouraged. The target group of the Journal consists of academicians, researchers, professionals, students, related professional and academic bodies and institutions. It publishes articles written in Turkish, English, French, Italian, German, and Spanish.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order)

in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

Open Access Statement

Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi – Journal of Language, Literature and Culture Studies is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

Authors publishing with Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi retain the copyright to their work, licensing it under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.

Article Processing Charge

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by Editor-in-Chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by Editor-in-Chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

INFORMATION FOR AUTHORS

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

INFORMATION FOR AUTHORS

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

The journal adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions

INFORMATION FOR AUTHORS

must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in “conceptualization and design of the study”, “collecting the data”, “analyzing the data”, “writing the manuscript”, “reviewing the manuscript with a critical perspective” and “planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it”. Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the [Copyright Agreement Form](#). The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point

MANUSCRIPT ORGANIZATION

Language

Articles in Turkish, English, German, French, Italian and Spanish are published. Submitted article must include an abstract both in the article language and in English, and an extended abstract in English as well. Extended abstract in English is not required for articles in English.

Manuscript Organization and Submission

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://litera.istanbul.edu.tr/en/> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, [Copyright Agreement Form](#) that has to be signed by all authors must be submitted.

1. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom and top, Times New Roman font style in 12 font size, line spacing of 1.5 and "justify align" format. For indented paragraph, tab key should be used. One line spacing should be used for the tables and figures, which are included in the text.
2. The title of the text should be centered on the page, in lower-case letter, bold, Times New Roman font and 14 font size.
3. Information about the author is to be written on the left part of the page skipping one line space after the title, and it should be in Times New Roman font, 10 font size, with one line spacing. After indicating the name of the author in lower-case letter and surname in capital letter, the title, affiliation, and e-mail address should be included.
4. Before the introduction part, there should be an abstract of 200-250 words both in the language of the article and in English. An extended abstract in English between 600-800 words, summarizing the scope, the purpose, the results of the study and the methodology used is to be

included following the abstracts. If the manuscript is in English, extended abstract is not required. Underneath the abstracts, 5 keywords that inform the reader about the content of the study should be specified in the language of the article and in English.

5. The manuscripts should contain mainly these components: title, abstract and keywords; extended abstract (If the manuscript is in English, extended abstract is not required), sections, footnotes and references.
6. Research article sections are ordered as follows: "Introduction", "Aim and Methodology", "Findings", "Discussion and Conclusion", "Endnotes" and "References". For review and commentary articles, the article should start with the "Introduction" section where the purpose and the method is mentioned, go on with the other sections; and it should be finished with "Discussion and Conclusion" section followed by "Endnotes", "References" and "Tables and Figures".
7. Tables, graphs and figures can be given with a number and a defining title if and only if it is necessary to follow the idea of the article. Otherwise features like demographic characteristics can be given within the text.
8. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, ORCID, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
9. The scientific and legal responsibility for manuscripts submitted to our journal for publication belongs to the author(s).
10. The author(s) can be asked to make some changes in their articles due to peer reviews.
11. A copy of the journal will be sent to each author of the accepted articles upon their request.
12. The studies that were sent to the journal will not be returned whether they are published or not.

References

Papers accepted but not yet included in the issue are published online in the Early View section and they should be cited as "advance online publication". Citing a "personal communication" should be avoided unless it provides essential information not available from a public source, in which case the name of the person and date of communication should be cited in parentheses in the text. For scientific articles, written permission and confirmation of accuracy from the source of a personal communication must be obtained.

Reference Style and Format

Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies - Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi complies with APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Accuracy of citation is the author's responsibility. All references should be cited in text. Reference list must be in alphabetical order. Type references in the style shown below.

Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis.

If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

Samples:

More than one citation;

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayiner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

First citation in the text: (Ailen, Ciembrune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

Citations with more than six authors;

(Çavdar et al., 2003)

Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

d) Turkish Book with Multiple Authors

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

e) Book in English

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) Chapter in an Edited Book

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

h) Book with the same organization as author and publisher

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6th ed.). Washington, DC: Author.

Article

a) Turkish Article

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

b) English Article

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) Journal Article from Web, without DOI

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26–38. Retrieved from <http://cjrnr.mcgill.ca>

e) Journal Article with DOI

Turner, S.J. (2010). Websitestatistics2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Publication

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Article in a Magazine

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

Yaylali-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

c) Dissertation/Thesis from Web

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

e) Symposium Contribution

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm

g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

h) Proceeding in Book Form

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

i) Paper Presentation

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

Other Sources

a) Newspaper Article

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

b) Newspaper Article with no Author

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure. (1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Encyclopedia/Dictionary

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2nd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*.

Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

f) Single Episode in a Television Series

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Music

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
 - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript both in the language of article and in English

INFORMATION FOR AUTHORS

- ✓ All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
- ✓ Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
- ✓ ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
 - ✓ The title of the manuscript both in the language of article and in English
 - ✓ Abstracts (200-250 words) both in the language of article and in English
 - ✓ Key words: 5 words both in the language of article and in English
 - ✓ Extended Abstract (600-800 words) in English for the articles which are not in English
 - ✓ Main article sections
 - ✓ Grant support (if exists)
 - ✓ Conflict of interest (if exists)
 - ✓ Acknowledgement (if exists)
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

CONTACT INFO

Editor : Bülent Çağlakpınar
E-mail : bcaglakpınar@gmail.com
Phone : + 90 212 455 57 00 / 15861

Web site: <http://litera.istanbul.edu.tr>
Email : litera@istanbul.edu.tr
Address : Istanbul University,
Faculty of Letters
Department of Western Languages and Literatures
Ordu Cad. No: 6
34134, Laleli
Istanbul-Turkey

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Journal of Language, Literature and Culture Studies
Dergi Adı: Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)	
--	--

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

University/company/institution	Çalıştığı kurum	
Address	Posta adresi	
E-mail	E-posta	
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no	

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.
I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfı bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemesiz kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author; Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....

