

FILOLOJİ ÇALIŞMALARI



Editör
HÜSEYİN ERDİN

BIDGE Publications

FİLOLOJİ ÇALIŞMALARI

Editor: ÖĞR. GÖR. DR. HÜSEYİN ERDİN

ISBN: 978-625-372-797-0

1st Edition

Page Layout By: Gozde YUCEL

Publication Date: 31.07.2025

BIDGE Publications

All rights reserved. No part of this work may be reproduced in any form or by any means, except for brief quotations for promotional purposes with proper source attribution, without the written permission of the publisher and the editor.

Certificate No: 71374

All rights reserved © BIDGE Publications

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



CONTENTS

UNE APPROCHE PSYCHANALYTIQUE ET ARCHÉTYPALE DES PERSONNAGES FÉMININS DE GUY DE MAUPASSANT	9
AHMET YILMAZ	9
HOUNDS OF HONOUR AND HARBINGERS OF DESECRATION: THE MANY WAYS DOGS ARE SHOWN IN HOMER’S <i>ILIAD</i>	33
SEDAT BAY	33
NOMADIC VOICES: HYBRIDITY, SUBALTERNITY AND THE POETICS OF BECOMING IN NINA BOURAOUI.....	57
ESRA BAŞAK AYDINALP	57
PATRICK MODIANO'NUN <i>KARANLIK DÜKKÂNLAR SOKAĞI</i> VE MİNE BAY'IN <i>EŞİKTE</i> ROMANLARINDA PSİKOCOĞRAFYA VE PARÇALANMIŞ BENLİK	82
AHMET YILMAZ	82

ÖNSÖZ

Filoloji Çalışmaları başlıklı bu kitabın ‘**Une approche psychanalytique et archétypale des personnages féminins de Guy de Maupassant**’ başlıklı birinci bölümünde yazar Doç. Dr. Ahmet YILMAZ, Maupassant’ın kadın karakterlerinin sadece dönemlerinin toplumsal yapılarının ürünü olmadığını, aynı zamanda derinlikli bir hayal gücünün ve bilinçdışı bir zihinsel dünyanın taşıyıcıları olduğunu ortaya koyuyor. Psikanaliz ve özellikle Jungcu arketip eleştiri kuramından hareketle, Maupassant’ın kadın evrenine dair özgün, titiz ve kuramsal temellere dayalı bir okuma öneriyor. Freud’un psikanalitik yaklaşımı ile Jung’un analitik psikolojisinin kolektif bilinçdışı, arketipler ve bireyleşme süreci gibi temel kavramlarını birleştiren yazar, Maupassant’ın kadın karakterlerinin bireysel olduğu kadar evrensel, arkaik ve simgesel düzeyde işleyen bir anlam yoğunluğu sunduğunu gösteriyor. Maupassant’ın yapıtının, genellikle tek boyutlu ya da ikincil figürler olarak değerlendirilen toplumsal tiplerin ötesinde, içsel çatışmalarla, çelişkilerle ve kolektif bilinçdışının imgeleriyle örülmüş çok katmanlı anlatılar olarak yeniden okunmasını öneriyor. Maupassant’ı gizliden gizliye besleyen Schopenhauerci karamsarlığın, yazarın bu içsel dünya tasvirinde belirgin bir arka plan olarak öne çıktığını göstermeye çalışıyor. Metinsel çözümleme ile kuramsal duyarlılığı birleştiren yazar bu bölümde, bizi yalnızca katı toplumsal rollerin kurbanı olan kadınları değil, aynı zamanda kolektif bir psişenin hareket halindeki temsilleri olarak da bu karakterleri yeniden düşünmeye davet ediyor. Kuramsal derinliği ve eleştirel bakış açısıyla dikkat çeken bu çalışmanın okuyucularına alışılmışın ötesinde düşünme ve Maupassant’ı yeni bir ışık altında yeniden değerlendirme ilhamı vermesini diliyoruz.

Kitabımızın ‘**Hounds of honour and harbinger of desecration: the many ways dogs are shown in Homer’s *Iliad***’ başlıklı ikinci bölümünde yazar Doç. Dr. Sedat BAY, Homeros’un *İlyada* destanında köpeklerin savaş, ölüm ve ahlaki düzen temalarındaki karmaşık simgesel işlevlerini derinlemesine incelemektedir. Yazar, köpek imgesinin *İlyada*’daki anlam dünyasını titizlikle analiz ederek, savaşın somut yıkıcılığının yanı sıra, kahramanın kimlik, onur ve ölüm sonrası kaderine ilişkin korkularını da açığa çıkarıyor. Köpeklerin sadece fiziksel birer yaratık olmaktan öte, erdem ve aşağılama arasında gidip gelen, sosyal ve manevi düzenin sınırlarını belirleyen varlıklar olarak ele alınması, metne yeni bir yorum katmanı ekliyor. Yazar, köpeklerin hem yıkıcı hem de koruyucu yanlarını inceleyerek Homerik düşüncenin bu hayvanlara ilişkin karmaşık ve çelişkili tutumlarını ortaya koyuyor. Bu çalışma, köpeklerin *İlyada*’daki çok yönlü temsillerini derinlemesine inceleyerek, onları hem vahşi birer avcı hem de koruyucu figür olarak sunan simgeler olarak savaş alanındaki av-avcı dinamiklerini, kahramanların psikolojisini ve hatta Homeros’un epik etiğini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, köpeklerin hakaret ve kimlik yıkımı aracı olarak kullanımı üzerinden antik Yunan toplumu ve kültüründeki onur, ahlak ve sosyal düzenin kırılğanlıklarına dair önemli ipuçları sunar.

Ölümün kaçınılmazlığı içinde haysiyet mücadelesinin kahramanlığı nasıl yaşattığını gösteren bu çalışma böylece antik Yunan epik düşüncesinin en temel meselelerinden birine ışık tutmaktadır. Köpek imgeleri aracılığıyla, Homeros’un savaş, onur ve insanlık arasındaki ince çizgiyi ustaca çizdiğini anlamamıza olanak sağlayan bu çalışma sadece Homer’in edebi dehasını daha iyi kavramamıza katkı sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda antik Yunan toplumunun savaş, ölüm ve kahramanlık anlayışını da sembolik düzeyde anlamlandırmamıza olanak tanıyor. Okuyucuları,

İlyada'nın hayvan imgeleri üzerinden insan doğasının derin ve bazen rahatsız edici boyutlarıyla yüzleşmeye davet eden bu özgün analize kulak vermeye çağırıyoruz.

Kitabımızın ‘**Nomadic Voices: Hybridity, Subalternity and the Poetics of Becoming in Nina Bouraoui**’ başlıklı üçüncü bölümünde yazar Doç. Dr. Esra Başak AYDINALP *Garçon manqué* ve *Tous les hommes désirent naturellement savoir* adlı yapıtları üzerinden kimlik kavramının anlatısal ve kuramsal boyutlarını postkolonyal teori, queer feminizm ve Rosi Braidotti’nin göçebe öznellik kuramı ekseninde ele almaktadır. Bouraoui’nin kahramanları, postkolonyal, queer ve cinsiyet normlarına uymayan kimlik eksenlerinde var olan çok katmanlı marjinalite alanlarında hareket ederken, kültürel ve cinsel ikiliklerin arasında akışkan, parçalanmış bir mekânı temsil ederler. Bu yolculuk, yalnızca kendini tanımlama mücadelesi değil, aynı zamanda kimliğin sabitletmesini, kapatılmasını ve bütüne indirgenmesini reddeden ontolojik bir “olma” halini yansıtır.

Bouraoui’nin eserleri, Homi Bhabha’nın “üçüncü mekân” kavramı doğrultusunda, kültürel sınırların istikrarsızlığını gözler önüne sererek, özdeşleşme yerine müzakere alanı kurar. Kahramanlarının cinsiyet akışkanlığı ve kırılmalı aidiyet biçimleri, hem sömürgeci hem ataerkillik kodlamaları meydana okuyan hibrit kimliklere dönüşür. Öte yandan, metinler queer altkültürün sesi ve sessizliğinin iç dünyasına odaklanır; Gayatri Spivak’ın altkültürün konuşabilirliği üzerine sorusunu somutlaştırır. Sessizlik, travma ve direnişin poetik bir stratejisi olarak ortaya çıkar; parçalı sözdizimi ve yinelenen anlatım biçimleri, hegemonik anlam yapılarının altında bütünlüklü ifade olanaksızlığını yansıtır.

Her iki roman da metinsel bir kesinti ritmi paylaşır; kısa, eliptik cümlelerle duyuşal ve bedensel hareketleri taklit ederler. Bu dilsel strateji, Hélène Cixous’nun yazısal “kadınsı yazı”

kavramına karşılık gelir; tutarlılıktan çok etki ve aşırılığı önceler. Kimlik ve cinsellik kavramlarının ötesinde, Bouraoui'nin anlatıcıları, Monique Wittig'in heteronormatif kategorilere karşı duruşunu ve José Esteban Muñoz'un queer gelecekselliğini somutlaştıran bir öznelik performansı sergiler.

Kitabımızın '**Patrick Modiano'nun *Karanlık Dükkanlar Sokağı* ve Mine Bay'ın *Eşikte* romanlarında psikocoğrafya ve parçalanmış benlik**' başlıklı dördüncü bölümünde yazar Doç. Dr. Ahmet YILMAZ modern edebiyatın kentle kurduğu ilişkinin, yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda psikolojik, kültürel ve felsefî düzeylerde derin bir sorgulamayı beraberinde getiren bir ilişki olduğunu ortaya koyuyor. Bu çalışma, çağdaş edebiyatın bu çok katmanlı ilişkisini, Patrick Modiano'nun *Karanlık Dükkanlar Sokağı* ile Mine Bay'ın *Eşikte* adlı romanları üzerinden, psikocoğrafya ve parçalanmış benlik temaları çerçevesinde çözümlemeye girişiyor. Belleğin izinde bir kimlik arayışının, kent sokaklarında görünmez haritalar çizerek ilerlediği bu iki anlatı, bireyin kentle kurduğu ilişkide yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda varoluşsal bir yolculuğa da kapı aralamaktadır. Yazar, psikocoğrafyanın teorik kökenlerini Guy Debord'un *dérive* (sürüklenme) kavramı ve Walter Benjamin'in *flâneur* figürü aracılığıyla açıklarken, edebi metinlerde kent deneyiminin nasıl duygusal ve zihinsel bir haritalamaya dönüştüğünü göstermektedir. Modiano'nun savaş sonrası Paris'inde kaybolan belleğin izleriyle karşılaştığımız gibi, Bay'ın İstanbul'unda da içsel çatışmaların mekâna sinmiş izlerini buluruz. Bu bağlamda, kent yalnızca bir arka plan değil, anlatının aktif bir öznesine dönüşür. Disiplinler arası bir yaklaşımla kaleme alınan bu çalışma, edebiyat kuramı, kent sosyolojisi, hafıza çalışmaları ve kültürel psikoloji arasında verimli bir diyalog önermektedir. Yalnızca iki romanın karşılaştırmalı analizini sunmakla kalmaz, aynı zamanda günümüz kent yaşamının bireysel varoluş üzerindeki etkilerine dair daha

geniş bir eleştirel düşünme alanı da açar. Psikocoğrafyanın edebiyatla buluştuğu bu metin, okuyucuyu kentte yürüyen öznenin belleğiyle karşılaşmasına tanıklık etmeye çağırıyor. Bu bağlamda çalışmanın, hem Türk hem de Fransız edebiyatında kentsel deneyimin temsili üzerine yapılan tartışmalara özgün bir katkı sağlayacağına inanıyoruz. Bu inceleme, hem edebiyat araştırmacıları hem de sosyal bilimler alanında kent, kimlik ve hafıza temalarını irdeleyen okurlar için önemli bir kaynak teşkil edecektir. Metnin sunduğu kavramsal derinlik ve özgün karşılaştırmalı analizler, çağdaş edebi mekân çalışmalarına yeni açılımlar kazandırma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, psikocoğrafyanın edebiyattaki işlevselliğini ortaya koyan bu çalışma, hem kuramsal hem de pratik düzeyde dikkatle okunmayı hak etmektedir.

Öğr. Gör. Dr. Hüseyin ERDİN

Editör

Temmuz 2025

UNE APPROCHE PSYCHANALYTIQUE ET ARCHÉTYPALE DES PERSONNAGES FÉMININS DE GUY DE MAUPASSANT

AHMET YILMAZ¹

Introduction

Les personnages féminins chez Guy de Maupassant, construits selon les principes du réalisme et du naturalisme, occupent une place centrale dans son œuvre. Ils incarnent les tensions entre désirs individuels et normes sociales, tout en reflétant les rôles de genre de leur époque. Loin de toute idéalisation, Maupassant les dépeint avec leurs contradictions, leurs faiblesses et leur humanité, ce qui les rend particulièrement riches pour une lecture psychanalytique (Freud, Jung) et symbolique. Ces femmes deviennent ainsi à la fois moteurs narratifs et vecteurs de critique sociale. L'analyse de leurs univers intérieurs et de leur complexité identitaire permet de mieux saisir la portée littéraire, psychologique et symbolique de ces figures féminines dans l'univers maupassantien.

¹ Maître de conférences, Université Sivas Cumhuriyet /TURQUIE
ahmetyilmaz@cumhuriyet.edu.tr, ORCID : 0000-0002-7106-2343

Guy de Maupassant, adhérant aux principes fondamentaux du réalisme et du naturalisme, a abordé l'individu de manière multidimensionnelle dans le contexte de sa société ; il a notamment traité de manière remarquable l'identité féminine dans le cadre de ses désirs, de ses conflits et de ses rôles sociaux. Les figures féminines des nouvelles et romans de Maupassant doivent être considérées non seulement comme des personnages accompagnant le récit, mais aussi comme des reflets de l'approche critique de l'auteur envers la structure sociale, la nature humaine et les normes de genre de l'époque. Ces personnages féminins, façonnés par le style narratif de la littérature réaliste, loin de toute idéalisation, se révèlent avec leurs psychologies et leurs mondes intérieurs individuels et offrent un riche champ d'analyse pour les lectures psychanalytiques et archétypales.

Guy de Maupassant est l'auteur d'une œuvre immortelle qui traduit toute l'évolution de l'âme féminine avec une impartialité extraordinaire, à travers des personnages féminins sans caractéristiques particulières. Dans ses nouvelles et romans, il présente des personnages féminins aux caractéristiques humaines très diverses, principalement des mères et des amantes. Le point commun de ces différents personnages, impitoyables ou compatissants, honnêtes ou menteurs, adultes ou enfants, humbles ou sublimes, est la maternité. Maupassant décrit le dévouement passionné et la compassion, le dévouement infatigable d'une mère avec une singularité saisissante. Dans cet univers féminin, où l'ombre du lien maternel se fait fortement sentir, l'influence de Shaopenhauer sur l'auteur se fait sentir.

Écrivain d'une époque où les préoccupations concernant l'avenir de l'humanité prenaient le dessus grâce à l'ère des sciences, Maupassant se tourne vers le passé, c'est-à-dire vers les origines, de l'homme plutôt que vers son avenir. Selon Maupassant, quel que soit son progrès, l'homme est une sorte

d'animal. À travers les personnages féminins que l'auteur crée avec une perspective originale, on peut dire qu'il évalue la primitivité non pas à l'aune de la civilisation, mais au sein de celle-ci. Dans cette perspective, Maupassant considère la sexualité comme l'un des éléments irréductibles de l'homme. Dans ce contexte, les personnages féminins de Maupassant sont en réalité un miroir troublant tendu à l'homme du siècle, plutôt que des figures primitives. Dans ce miroir reflétant le concept et les valeurs de la civilisation, Maupassant perçoit la société comme déviante de la nature, remet en question la définition de la civilisation et aborde l'opposition traditionnelle entre le sauvage et le civilisé. Tout en dépeignant la figure primitive qui réside en l'homme comme un être ethnologique avec toutes ses connexions, il brouille les frontières entre morale normative et conscience, folie et raison, réalité et fantasme. Ainsi, à première vue, il ne serait pas faux de considérer les personnages féminins comme des composantes irréductibles du lien de l'homme à la nature, à son corps, à sa sexualité, à son animalité et à sa stupidité (voir Foucault, 1976 ; Agamben, 2002 ; Merleau-Ponty, 1945). Dans ses romans et nouvelles, Maupassant, qui traite de femmes de toutes les classes sociales, de l'aristocrate à la plus humble paysanne, quelle que soit leur position sociale, très peu de personnages sont imaginaires ; autrement dit, presque tous ont des homologues réels. Leurs émotions, leurs perceptions, leurs actions, leurs rêves et leurs comportements sont fidèles à la réalité et reflètent les caractéristiques de la classe sociale à laquelle elles appartiennent. Bien que le livre semble présenter au lecteur une image à la fois fictive et stéréotypée de la femme, cette image est avant tout réaliste et conforme à la conception misogyne de l'époque. Dans ses nouvelles, on constate que la majorité des personnages masculins sont obsédés par la silhouette féminine idéale et rêvent de perfection. À travers les personnages masculins amoureux de

cette femme idéale, Maupassant met également l'accent sur l'effondrement des attentes. La femme idéale est d'abord une femme ailleurs, que l'homme attend, dont il rêve constamment, mais que l'homme séduit ne peut atteindre, qui est loin, inaccessible, et qui perd sa valeur une fois obtenue. Les nouvelles de Guy de Maupassant regorgent d'images féminines stéréotypées, compatibles avec la vision misogyne dominante de l'époque. Elles contiennent également mille et une variations sur le même type de femme nuisible ou simplement banale. D'autre part, en arrière-plan ou au plus profond de ces récits, on perçoit l'obsession des personnages masculins pour la figure féminine idéale. On remarque que les personnages masculins désirent les femmes comme un but à atteindre, une forteresse à assiéger, une terre à conquérir. Cette situation révèle que, du point de vue de Maupassant, la femme idéale est en réalité une vision onirique qui correspond à l'idée que l'homme amoureux s'en faisait bien avant leur première rencontre. Tel un archétype, Maupassant dépeint la femme idéale comme distante de l'homme, sujet de rêves et de désirs, sujet d'attentes, et occupant une position extrêmement privilégiée jusqu'à ce qu'elle soit atteinte.

Dans ce contexte, la théorie psychanalytique développée par Sigmund Freud et la théorie des archétypes proposée par Carl Gustav Jung se révèlent être des outils théoriques efficaces pour analyser les personnages féminins de Maupassant.

1. Cadre théorique

1.1. La théorie littéraire de Freud : fondements de l'approche psychanalytique

Sigmund Freud (1856–1939) est l'un des principaux théoriciens qui a révolutionné non seulement la psychologie moderne, mais aussi la critique littéraire. Son approche psychanalytique a permis d'analyser les textes littéraires comme

des récits reflétant les désirs refoulés et les conflits inconscients de l'individu. Dans ce cadre, la littérature est considérée non seulement comme une production esthétique, mais aussi comme une expression de la structure psychique.

Comme Freud l'a exprimé dans son texte intitulé « *L'écrivain et l'imagination* » (1908), l'acte créatif s'apparente au jeu d'un enfant. L'artiste transforme ses pulsions refoulées et ses conflits intérieurs par l'imagination et les transpose dans une œuvre d'art. Selon Freud :

« L'écrivain exprime ses désirs socialement inacceptables en les réorganisant sous le couvert d'une fiction imaginaire ; cela assure l'acceptation de l'œuvre d'art. » (Freud, 1908/2003 : 149).

Dans la théorie freudienne, la relation établie entre l'œuvre littéraire et le rêve est déterminante. Tout comme les rêves révèlent l'inconscient par le biais de symboles, les textes littéraires rendent également visibles les traces du refoulé lorsqu'ils sont interprétés. Dans les analyses freudiennes d'Œdipe roi et d'Hamlet, les comportements des personnages sont expliqués en termes psychanalytiques. Par exemple : « *L'indécision d'Hamlet est liée à son désir de tuer son père et à sa culpabilité liée à son lien avec sa mère.* » (Freud, 1910/1997 : 301).

Freud examine la littérature non seulement au niveau textuel, mais aussi en lien avec le passé psychologique de l'écrivain. Les expériences d'enfance, les névroses et les conflits inconscients de l'artiste sont notamment considérés comme des éléments fondamentaux pour comprendre le contexte du texte qu'il présente. Cette approche constituera le fondement de la critique littéraire psychobiographique des années suivantes.

La théorie psychanalytique de Freud a marqué une rupture structurelle dans la théorie littéraire du XXe siècle et a permis d'aborder les textes sous un angle différent. De nombreux penseurs,

de la transformation structuraliste de Lacan à la théorie de l'influence poétique d'Harold Bloom, ont réinterprété la relation établie par Freud entre le texte et l'esprit.

La théorie littéraire freudienne, qui prend l'inconscient comme principe fondamental et se concentre davantage sur les rêves, est une méthode d'analyse des œuvres et des personnages littéraires, fondée sur les études psychanalytiques de Sigmund Freud. Cette théorie s'intéresse à la manière dont les motivations inconscientes et les désirs refoulés de l'auteur se reflètent dans l'œuvre. Elle soutient également que la littérature peut être utilisée comme un outil pour comprendre le subconscient de l'auteur ou de l'individu.

Freud considère que l'esprit humain est largement gouverné par des processus inconscients. Selon lui, ces processus sont de nature à favoriser la création de personnages, d'intrigues et de thèmes littéraires par l'auteur. Freud affirme que les désirs, les peurs et les ruptures inconscients peuvent s'exprimer sous des formes symboliques dans les œuvres littéraires et artistiques et y occuper une place importante. L'une des théories avancées par Freud dans ce contexte est la théorie de l'analyse des rêves. Selon cette théorie, une œuvre littéraire, tout comme un rêve, est un outil permettant de « réaliser des désirs » et, à l'instar des rêves, révèle des émotions refoulées par le biais de symboles, d'associations et d'expressions indirectes.

L'autre théorie avancée par Freud, indépendamment des rêves, la théorie du complexe d'Œdipe, repose sur l'analyse des relations et des conflits familiaux observés dans de nombreuses œuvres littéraires. Par exemple, selon Freud, les conflits dans la pièce Hamlet de Shakespeare reflètent le complexe d'Œdipe. Concernant les symboles et les archétypes fréquemment utilisés en littérature, Freud affirme que les désirs et les peurs inconscients

peuvent être mieux exprimés par des symboles. Selon lui, par exemple, l'eau représente généralement le ventre maternel, le début et la continuité de la vie ; une montagne qui s'élève peut représenter la croissance, la jeunesse, la sexualité ou le désir de pouvoir. Freud estime que tous ces symboles, et d'autres similaires, peuvent offrir des perspectives importantes pour la compréhension du subconscient de l'auteur dans la critique littéraire.

Freud estime également que la structure tripartite de sa théorie de la personnalité, à savoir le ça, le moi et le surmoi, peut jouer un rôle crucial dans l'analyse des motivations psychologiques des personnages et, ainsi, déterminer l'aspect thématique de l'œuvre. Dans ce contexte, le ça, siège des désirs et pulsions primitifs, le moi, qui contribue à établir un équilibre entre le ça et le surmoi en suivant le principe de réalité, et les seuils ou structures tels que le surmoi, qui détermine les normes sociales et la morale, constituent d'autres concepts importants du cadre théorique de Freud.

L'adaptation de la théorie freudienne aux études littéraires est généralement liée à la psychologie de l'auteur au moment de l'écriture, ainsi qu'à son héritage subconscient collectif. Rappelons que Maupasant était confronté à un état d'esprit extrêmement turbulent et maladif lorsqu'il écrivait ses nouvelles. Certains de ses personnages reflètent les peurs, les désirs et les bouleversements subconscients de l'auteur. On peut donc les considérer principalement comme des personnages créés sous l'influence de la maladie de l'auteur. On peut donc les considérer avant tout comme le reflet des importants problèmes psychologiques de l'auteur, qui ont également affecté sa vie quotidienne, et des conflits subconscients qui semblent en découler. En effet, les personnages féminins, qui se prêtent à une analyse freudienne, présentent des exemples d'états émotionnels et d'actions qui révèlent les significations inconscientes de thèmes et de schémas récurrents. On

constate que les personnages féminins expriment les liens subconscients entre la mort et la vie dans presque toutes les situations.

1.2. L'approche littéraire de Carl Gustav Jung : symbolisme archétypal et profondeur psychologique

La théorie littéraire de Carl Gustav Jung repose sur sa compréhension de la psychologie analytique et s'articule autour des concepts d'inconscient collectif, d'archétypes et de processus d'individuation, qui en sont les pierres angulaires. Selon lui, la littérature est une forme d'expression qui rend visible l'héritage psychologique commun de l'humanité, plutôt qu'une production individuelle. Selon cette théorie, les œuvres littéraires constituent un champ d'expression de l'inconscient collectif et des archétypes. Jung soutient qu'au-delà de l'inconscient individuel, il existe un inconscient collectif qui contient les expériences communes et les racines mythologiques de l'humanité. Cette théorie, tout comme celle de Freud, offre un cadre général pour l'analyse des œuvres littéraires. L'inconscient collectif est un niveau d'inconscient commun à tous les individus et transmis de génération en génération. Il existe des archétypes, qu'il définit comme des images ou des schémas universels et primitifs présents dans l'inconscient collectif, autrement dit des symboles et des schémas universels. Selon Jung, la littérature est un moyen d'exprimer cet inconscient collectif.

Jung soutient que l'esprit humain n'est pas seulement composé d'expériences individuelles, mais qu'il contient également les strates de l'inconscient collectif de l'humanité tout entière. Les images stéréotypées que nous rencontrons dans les œuvres littéraires – par exemple, le héros, la mère, l'ombre, le sage – sont des manifestations de cette structure de l'inconscient collectif.

Selon Jung, l'artiste est un « intermédiaire » capable de saisir intuitivement cet état d'esprit collectif (Jung, 1933 : 169).

Selon Jung, l'art véritable naît de la pression de l'inconscient plutôt que des choix conscients de l'artiste. Dans ce contexte, la créativité de l'artiste transcende les limites du moi individuel et se nourrit d'un niveau de conscience plus universel. L'artiste devient le porte-parole de l'inconscient collectif ; ses œuvres expriment les troubles universels de l'âme humaine (Jung, 1930 : 172).

Le processus que Jung appelle « individuation » est le cheminement d'une personne vers son intégrité intérieure. En littérature, ce processus est représenté par les conflits intérieurs et les transformations spirituelles vécues par les personnages. L'évolution psychologique des personnages de roman et de théâtre exprime souvent les confrontations de l'écrivain avec son propre inconscient (Jung, 1956 : 112).

Selon Jung, les mythes sont les éléments constitutifs de l'inconscient collectif. Les œuvres littéraires reproduisent ces structures mythologiques de manière contemporaine. Même sans en avoir conscience, les écrivains reconstruisent des éléments archétypiques dans leurs propres contextes culturels. La littérature est donc une forme d'expression non seulement individuelle, mais aussi collective (Jung, 1964 : 95).

La théorie littéraire freudienne, qui a trouvé un large écho, notamment dans la littérature moderniste et postmoderne du XXe siècle, et est devenue l'une des pierres angulaires de la critique littéraire moderne, constitue également une source d'inspiration pour une autre théorie importante, la théorie des archétypes de Carl Jung. Les deux théories, où les approches psychanalytiques prédominent, permettent d'établir un lien entre les personnages féminins de Maupassant et les désirs inconscients et les tensions sexuelles de l'auteur. Cette proximité peut nous amener à conclure

que le conflit vécu par les personnages pourrait être imprégné du monde intérieur de l'auteur. On peut affirmer que ces tensions et conflits sont liés aux normes sociales et déterminent le monde intérieur de certains groupes sociaux ou individus. Comme mentionné précédemment, on peut penser qu'ils reflètent les motivations inconscientes, les pressions sociales et les désirs individuels de l'auteur. L'analyse des personnages féminins de Maupassant à la lumière de la théorie des archétypes de Jung révèle qu'ils reflètent différents aspects des archétypes fondamentaux de l'inconscient collectif. Si Maupassant traite des femmes dans des contextes à la fois individuels et sociaux, il révèle également leurs qualités universelles. Ces personnages sont porteurs d'une riche signification symbolique lorsqu'on les examine à travers les archétypes de Jung. La plupart de ces archétypes se retrouvent d'une manière ou d'une autre dans les récits de Maupassant et sont pour la plupart des héroïnes correspondant à l'archétype de la mère. Les héroïnes de Maupassant sont également particulièrement proches de Médée, figure féminine destructrice de l'archétype maternel. Ces personnages étroitement liés à la nature représentent l'aspect « mère nature » de l'inconscient collectif de Jung. Par exemple, la figure maternelle de *La Mère Sauvage* agit à la fois comme une force protectrice et vengeresse de la nature. Les personnages multidimensionnels de Maupassant recoupent ainsi les concepts jungiens d'« ombre » ou d'« anima ». La complexité et la multiplicité des personnages féminins semblent liées à leur incapacité à mener à bien le processus d'individuation ou aux obstacles qu'ils rencontrent dans ce processus. Les restrictions sociales et les conflits internes auxquels elles sont confrontées permettent d'aborder et d'interpréter ces deux théories.

2. Les personnages féminins de Maupassant

Lorsque l'on examine les personnages féminins à travers les théories littéraires, on remarque d'abord qu'il s'agit de figures riches

et complexes, façonnées par leurs désirs individuels et leurs rapports aux normes sociales. Les personnages féminins font l'objet de descriptions ordinaires, tant par leur histoire personnelle que par leur conscience et leurs actions qui critiquent la structure sociale. Ces personnages dépassent le simple rôle d'héroïnes du quotidien et s'imposent comme des sujets de description du contexte socioculturel très complexe de l'espèce humaine, avec une certaine perspective psychosociale, devenant ainsi un outil de critique sociale ethnologique. À cet égard, ils constituent non seulement un reflet réaliste de leur époque, mais impliquent également une compréhension profonde des conditions humaines universelles. Cette compréhension est étroitement liée à deux théories littéraires fondamentales.

Les personnages féminins de Maupassant, classés dans les catégories que nous avons énumérées, sont des types qui s'inscrivent dans le cadre des théories littéraires de Freud et de Jung. Si les personnages nous emmènent d'une part vers les liens mythologiques de la littérature, ils offrent également des perspectives sur la nature humaine, et plus particulièrement féminine, sa structure complexe, ses hauts et ses bas. Les personnages féminins constituent une importante galerie de portraits des bons et mauvais côtés de l'être humain, de ses caractéristiques rationnelles et impulsives, de ses crises émotionnelles, de la psychanalyse et de la psychologie humaine.

Maupassant dépeint principalement ses personnages féminins comme des victimes de la société. Les femmes sont largement opprimées sous la pression des attentes sociales, des difficultés économiques et d'un monde dominé par les hommes. Leurs histoires, qui dépassent le cadre individuel et font l'objet d'une large critique sociale, sont généralement celles d'une chute ou d'une fin tragique. Le tableau extrêmement pessimiste que Maupassant dresse à travers ces personnages est influencé par le

penseur pessimiste Arthur Schopenhauer, qui affirmait que le monde possède des causalités fondées sur des principes incompréhensibles et irrationnels, et qui est également connu pour être le premier mentor de Nietzsche. Ce pessimisme est sans aucun doute lié à la compréhension et à l'approche naturaliste de l'auteur. Conformément à la philosophie de Schopenhauer, Maupassant écrit avec la conscience que la réalité réelle derrière le monde visible est la volonté, d'essence irrationnelle et inconsciente. Cette volonté, qui se manifeste dans le monde des apparences, est la source de toutes les apparences, pensées, rêves et actions. Le corps humain est également le produit de cette volonté qui joue avec les doigts et, par des satisfactions passagères ou des rêves inaccessibles, l'enferme dans un cycle d'ennui et de douleur dont il ne peut sortir ; en bref, il échappe au contrôle de la raison. Les femmes de Maupassant sont des héroïnes qui croient que la vie est déterminée par des facteurs environnementaux et sociaux, au lieu de tuer cette volonté pour échapper à cette vie insensée, vide et douloureuse, c'est-à-dire au lieu d'agir rationnellement. Un pessimisme profond, qui rend vaine la moindre recherche du bonheur, domine chez les héroïnes. Ce pessimisme s'accroît encore avec le thème du malheur commun ou général de la condition humaine, qui met en avant le côté triste de la vie humaine comme un autre thème secondaire. Dans ce contexte, les personnages féminins sont bien plus importants que les personnages masculins et présentent une diversité qui reflète la structure sociale et les conflits individuels de l'époque.

Maupassant aborde généralement les thèmes du pessimisme et du malheur à travers les rôles sociaux, les désirs et les conflits distincts des femmes. Les femmes de Maupassant ne sont pas seulement des individus, mais aussi des victimes ordinaires de l'ordre social ou des figures ordinaires qui le représentent. Ces femmes sont dépeintes comme des êtres profondément malheureux,

du moins après un certain âge. Il est sous-entendu que les rêves que les femmes développent dès l'enfance et l'adolescence, l'éducation qu'elles reçoivent, l'environnement familial et social dans lequel elles évoluent et les réalités sociales auxquelles elles sont confrontées après l'adolescence contribuent largement à ce malheur.

D'une perspective générale, les personnages féminins peuvent être classés en plusieurs catégories. La première est celle des femmes, dépeintes comme des individus façonnés par les pressions sociales, soumises aux normes strictes de classe et de genre de la société française du XIX^e siècle. Dans ce contexte, les femmes peuvent être classées comme des mères dévouées, des épouses obéissantes ou des individus qualifiés d'« immoraux » conformément aux attentes de la société. Le meilleur exemple est le personnage de Jeanne dans le roman *Une vie*.

Avant d'être victime des normes sociales et des pressions de classe, Jeanne est le sujet d'une histoire qui commence comme une jeune femme naïve et rêveuse. Cependant, son histoire se transforme rapidement en un processus jalonné de profondes déceptions et de souffrances, commençant par les expériences du mariage et de la maternité, puis dès la première nuit. Certaines femmes de cette catégorie, dont Jeanne, sont également romantiques et sont souvent déçues.

Une autre catégorie est constituée de personnages féminins indépendants et forts. Si ces personnages affichent une indépendance qui défie les normes de l'époque, ils se distinguent non seulement par leur liberté économique et sexuelle, mais agissent aussi comme s'ils défiaient les normes sociales par leurs caractéristiques révolutionnaires. Le meilleur exemple est le personnage de la prostituée dans *Boule de Suif*. Bien que stigmatisée par la société, elle fait preuve d'une humanité supérieure aux autres personnages par sa sincérité, son sens du

sacrifice et sa résistance. Avec ce personnage, Maupassant souhaite critiquer l'hypocrisie morale de la société. Maupassant souligne subtilement l'humanité et la maternité de ces personnages, discrédités aux yeux de la société et humiliés en raison de leur profession, en les faisant l'objet d'une sorte de glorification.

Les personnages féminins déterminés par leur sexualité sont souvent l'objet du désir des hommes et sont présentés comme une critique de la conception sociale de la moralité ou comme l'expression de désirs individuels. Cependant, Maupassant traite la sexualité des femmes non seulement comme un moyen d'objectification, mais aussi comme un moyen d'exprimer leur individualité et leur pouvoir. Le meilleur exemple est peut-être celui du personnage féminin d'Yvette, jeune femme qui se distingue par son éveil sexuel et sa position résolue contre les normes sociales, dépeintes dans le courant naturaliste.

Dans une autre catégorie que l'on peut définir comme des personnages féminins victimes, Maupassant se tourne souvent vers des figures féminines écrasées par les conditions sociales et de classe, contraintes d'affronter les dures réalités de la vie. Le meilleur exemple est sans aucun doute le personnage de Mathilde Loisel dans *La Parure*. Mathilde, personnage singulier, mue par le désir d'une vie meilleure et l'ambition d'une position sociale, sera victime de l'impasse créée par ses désirs et préparera sa propre fin grâce à ses désirs illimités. L'auteur semble critiquer la quête de position sociale des femmes bourgeoises et leur penchant pour l'ostentation à travers ces personnages.

Parmi les personnages féminins, plusieurs figures maternelles marquantes se distinguent, indépendamment de toutes ces caractéristiques. Le meilleur exemple de ces figures maternelles, dépeintes avec réalisme, avec des aspects à la fois aimants et destructeurs sans être trop idéalisées, est la mère de *La*

Mère Sauvage. Le sentiment de vengeance d'une mère ayant perdu son fils illustre à la fois une volonté de fer et un pouvoir destructeur développé autour d'un instinct protecteur. Ce récit peut également être considéré comme l'un des meilleurs exemples de la représentation par Maupassant de certains personnages féminins à travers leur relation à la nature. Dans ce contexte, la femme représente, d'une part, un pouvoir à la fois protecteur et destructeur en tant que figure féminine intégrée à la nature, et, d'autre part, elle s'impose comme le reflet de concepts universels tels que la fertilité, le cycle de la vie et de la mort.

Le premier thème freudien des personnages féminins de Maupassant est celui de la femme fatale. À titre d'exemples notables, les personnages féminins des nouvelles *La Maison Tellier* et *La Femme de Paul* représentent le désir sexuel selon la théorie freudienne. Tous deux incarnent à la fois les aspects attractifs et menaçants de ce désir, conformément au moteur fondamental du comportement humain. Dans ce contexte, les personnages en question manifestent des comportements et des états émotionnels qui éveillent, dirigent et gèrent les désirs sexuels ancrés dans l'inconscient masculin, tout en les réprimant. Ces deux personnages féminins se situent entre le surmoi et le ça chez l'homme, source de profondes tensions.

Le personnage féminin de la nouvelle *La Femme de Paul* non seulement complique la quête de sens de l'homme pour la sexualité, mais révèle également le conflit profond et complexe qui habite sa propre nature féminine. Le personnage féminin de la nouvelle *La Maison de Tellier* s'inscrit dans un cadre complexe de thèmes tels que les normes sociales, la sexualité et les différences de classe. Madame Tellier est la propriétaire d'une maison close, symbole d'un dilemme social. Cependant, Maupassant évite de définir les femmes simplement comme des « putains », considérant les prostituées comme des figures plus complexes. Selon lui, même

si les femmes appartiennent à une profession exclue et méprisée par la société, certaines de leurs caractéristiques les distinguent. Maupassant décrit Madame Tellier comme un symbole des contradictions morales duales de la société française de l'époque, plutôt que comme une femme représentant le travail sexuel. Elle se situe à la croisée des rôles féminins traditionnels et de la liberté sexuelle. Cette position est fondamentalement contraire à la conception morale sociale et démontre qu'elle fait partie intégrante de l'ordre social, au même titre que les autres groupes professionnels. Dans ce contexte, d'un point de vue théorique, Madame Tellier représente l'ego qui tente d'établir un équilibre entre le ça et le surmoi.

D'autre part, Madame Tellier est une « manager » puissante qui assure l'ordre sur le lieu de travail, a son mot à dire, organise le travail et la vie des femmes et les protège. Le pouvoir qu'elle représente peut également être interprété comme sa résistance aux normes sociales. Ce pouvoir est aussi un pouvoir qui empêche les femmes d'être exclues de la société. On peut penser que le personnage féminin représente théoriquement l'ego, compte tenu de sa position sociale et économique.

Les relations de Madame Tellier avec les autres personnages du récit sont plutôt humaines. Dans un passage du récit, lors d'un voyage hors de la ville, elle se révèle avec une identité qui dépasse largement l'atmosphère générale du récit et son rôle professionnel. Elle est décrite comme une femme noble, élevée, pure et morale, jouissant d'une position sociale plus élevée. Au-delà du travail dans les maisons closes, elle représente le surmoi en tant que personnage multidimensionnel, celui d'une femme de famille. Madame Tellier n'utilise pas les prostituées uniquement pour ses intérêts économiques ; elle leur témoigne également une profonde compassion et une grande protection. C'est une « patronne » qui les protège et les respecte, conformément à

ses propres valeurs humaines. Bien qu'exclue sexuellement, elle s'efforce également de se comporter en accord avec des valeurs plus traditionnelles telles que la féminité et la maternité. Cet aspect révèle qu'elle ne considère pas son travail comme un simple « métier » et qu'elle a développé une approche compréhensive envers les femmes. On retrouve ici les thèmes de l'exclusion sociale et de la double mesure, une autre caractéristique fréquente chez les personnages féminins de Maupassant. Repoussant les limites de la féminité et dépassant les normes sociales, elle incarne l'ego tout en se positionnant à mi-chemin entre les identités de « prostituée » et de « femme ».

De ce point de vue, Madame Tellier, conformément à la théorie, représente des femmes exclues par les structures sociales et l'ego, mais qui continuent d'exister et d'affirmer leur propre valeur, comme indiqué précédemment. Elle est l'objet d'une remise en question de la morale sociale, des rôles féminins traditionnels et des différences de classe. Figure multidimensionnelle reflétant la condition humaine, avec les structures fortes, compatissantes, protectrices et complexes des femmes, elle remet en question l'exclusion sociale et les jugements moraux des femmes.

L'histoire de *la Femme de Paul* est le sujet d'une analyse approfondie de la psychologie humaine, des conflits intérieurs et des désirs individuels. Le récit traite de la relation complexe entre mariage, loyauté, amour et passions et est façonné par les conflits vécus par le personnage principal dans son monde intérieur. L'histoire raconte la relation entre un homme nommé Paul et sa femme. Paul éprouve un amour profond pour elle, mais sa froideur et ses indifférences émotionnelles ont créé un vide insurmontable. À première vue, cette femme est une épouse parfaite ; pourtant, au fond d'elle-même, elle évite d'affronter ses véritables sentiments pour Paul. Un conflit latent surgit alors en elle.

Dans cette histoire, la tension et le conflit entre « désirs secrets » et « pression sociale », un thème fréquemment rencontré chez les personnages féminins de Maupassant, sont en jeu. Comme mentionné précédemment, ce conflit profond n'est rien d'autre qu'un conflit entre l'ego et le surmoi. En effet, alors qu'une femme s'efforce de remplir le rôle de « bonne épouse » que lui assigne la société, elle est en conflit avec ses désirs et ses sentiments profonds. Tandis que l'épouse de Paul s'efforce d'assumer ses responsabilités sociales en restant fidèle à son mari, elle remet constamment en question cette loyauté dans son monde intérieur. Ici, Maupassant semble critiquer la pression de la morale sociale sur l'individu à travers ce conflit intérieur féminin.

Nous avons vu plus haut que cette froideur émotionnelle affichée par le personnage féminin est également liée à la sexualité et aux désirs. Maupassant traite les désirs sexuels de la femme et le rôle de ces désirs dans le mariage de manière complexe. Ne pouvant s'exprimer pleinement dans le mariage, la femme se trouve à la limite du fossé entre son amour pour Paul et sa sexualité. Avec ce thème, Maupassant se concentre sur le conflit dans le monde intérieur de la femme et les jugements sociaux. La relation de la femme avec son mari est non seulement une responsabilité émotionnelle, mais aussi sociale et morale. L'histoire évoque le pouvoir et l'équilibre émotionnel dans les relations entre hommes et femmes. Le conflit intérieur de la femme est davantage lié à son besoin de découvrir sa propre identité et ses désirs au-delà de son simple statut d'épouse. Cette situation ouvre une perspective qui questionne la place des femmes dans une société dominée par les hommes.

La froideur émotionnelle ressentie par les femmes reflète également la complexité et les conflits du monde intérieur d'une personne. À partir de ces conflits intérieurs, Maupassant initie une analyse psychologique approfondie autour de thèmes tels

que le mariage, la fidélité et la sexualité. D'autres exemples s'inscrivent parfaitement dans ce contexte : les personnages féminins du roman *Une Vie* et du récit *La Petite Roque*, qui s'inscrivent dans la théorie de Freud. Ces deux personnages soulignent l'influence profonde de la figure maternelle sur l'inconscient de l'individu. Comme mentionné précédemment, les personnages maternels créés par Maupassant sont des figures altruistes et protectrices, ainsi que des expériences fragiles qui limitent la liberté individuelle. Par exemple, avec le personnage de Jeanne dans *Une Vie*, brièvement évoqué plus haut, Maupassant souligne la structure complexe du rôle de la maternité. Dans ce contexte, Maupassant dépeint les femmes comme des sujets, des victimes, voire des victimes d'une vie confinée aux attentes sociales.

Jeanne fait l'objet d'une analyse approfondie des déceptions individuelles, du mariage, de la société et de la nature humaine. Le roman se concentre particulièrement sur les expériences émotionnelles, psychologiques et sociales que Jeanne vit tout au long de sa vie, et aborde les changements dans le monde intérieur d'une femme et sa confrontation aux pressions sociales. Au début du roman, Jeanne est pleine d'espoir pour un mariage heureux et une vie paisible. Cependant, au fil du temps, les règles sociales, une relation incompatible et les profondes déceptions qui en découlent bouleversent profondément sa vie.

Jeanne connaît une enfance heureuse, issue d'une famille noble. Très jeune, avec le soutien de sa famille, elle épouse Julien de Lamare, un homme beau et respecté. Son mariage, au début, ressemble à un conte de fées, mais elle se retrouve bientôt confrontée à une dure réalité. Son mari, Julien, est un homme dépendant, inconstant et infidèle. Jeanne est profondément affectée par cette situation. Julien rompt tous les liens que Jeanne a tissés avec la vie par son infidélité et son indifférence, ainsi que par le

manque d'amour et de confiance qu'il suscite. Le bonheur et la paix ne sont plus que des rêves. Elle doit concentrer toute son attention sur la trahison de son mari et ses propres troubles intérieurs. Le rêve initial de bonheur de Jeanne, sa vision innocente et idéaliste, se désintègre peu à peu sous l'influence de sa relation conjugale et des dures réalités de la société dont elle est témoin.

L'expérience de la maternité de Jeanne marque un autre tournant important dans sa vie. Malgré ses conflits avec son mari, Jeanne a un enfant. Cependant, cette situation ne lui apporte pas la paix. Alors que la maternité lui impose de nouvelles responsabilités, il lui devient difficile de s'intégrer à la figure de la « mère parfaite » que la société attend des femmes. Alors que Jeanne tente de trouver un équilibre entre son rôle de mère et le maintien de son identité féminine, elle ressent un profond vide intérieur.

Dans les dernières parties du roman, la vie de Jeanne entre dans une période de confrontation avec les pertes, les déceptions et la mort. Ses enfants grandissent, les trahisons de son mari persistent et Jeanne ne trouve pas la vie heureuse dont elle rêvait dans sa jeunesse. Le vieillissement accentue encore le vide qui la ronge. Ses espoirs et ses rêves d'autrefois cèdent la place aux dures réalités de la vie.

Jeanne est d'abord une femme naïve, optimiste et innocente. Cette innocence affecte sa quête du bonheur dans le mariage et dans la vie. Cependant, au fil du temps, les difficultés de la vie, les pressions sociales et les déceptions personnelles l'éloignent de cette innocence. La vie de Jeanne se transforme en un voyage où ses idéaux et ses réalités s'affrontent, la forçant à affronter les rôles et les attentes que la société assigne aux femmes. Des valeurs telles que la maternité, la camaraderie et le respect

social façonnent sa vie. Cependant, le poids de ces normes sociales étouffe ses désirs et son identité.

Maupassant aborde le conflit de Jeanne avec ces normes sociales, la façon dont les femmes sont perçues comme des « objets » sociaux et sa lutte pour la liberté. Les déceptions de Jeanne la transforment émotionnellement à maintes reprises au cours de sa vie. Chaque perte, chaque déception la plonge dans une solitude plus profonde et un effondrement spirituel. *La Petite Roque* est un exemple de nouvelle abordant des thèmes liés à la peur, à la tension, à la nature et à la noirceur intérieure de l'homme. Ce récit, qui raconte la tension psychologique et la relation complexe entre la nature et l'homme, examine également en profondeur la manière dont l'homme affronte la peur et les obsessions. L'histoire se concentre sur un groupe de personnes en voyage dans une zone déserte près d'une ville. Alors qu'un groupe d'amis s'enfonce dans la forêt, une tension s'installe, l'atmosphère sombre qui les entoure devenant de plus en plus dominante. Le groupe parle d'une femme vivant en ville, Madame de Roque, crainte des villageois. Madame de Roque est une vieille femme seule, décrite comme une figure étrange et effrayante par les habitants du village. Finalement, le personnage principal se rend chez Madame de Roque et y découvre une expérience terrifiante. Cette femme cache un secret inconnu des habitants, et il semblerait que ce secret s'approfondisse avec une histoire liée à la nature. La tension atteint son paroxysme lorsque les personnages tentent de percer le secret de Madame de Roque. Dans cette histoire, Maupassant maîtrise magistralement la peur et la tension en mêlant la puissance terrifiante et mystérieuse de la nature à la psychologie humaine. Les personnages sont confrontés à la peur non seulement dans leur environnement physique extérieur, mais aussi dans leur propre monde intérieur. Maupassant associe la nature sauvage et la peur suscitée par l'inconnu aux peurs inconscientes des individus.

Le voyage dans les profondeurs de la forêt n'est pas seulement une découverte physique, mais aussi une métaphore des peurs et de la confrontation avec leur côté obscur. Maupassant tente d'expliquer comment la nature peut influencer le monde intérieur des individus et façonner leur subconscient. La tension du récit ne se limite pas à une menace extérieure, mais englobe également les conflits intérieurs des personnages. En d'autres termes, c'est l'histoire des côtés obscurs du subconscient. C'est l'histoire d'une exploration des profondeurs de l'âme humaine, des conflits intérieurs et des côtés obscurs des individus.

Conclusion

Les personnages féminins de Maupassant ne se limitent pas aux réalités sociales, mais révèlent également des symboles et des conflits archétypaux au plus profond de l'âme humaine. Les femmes de Maupassant offrent un riche héritage littéraire qui permet au lecteur d'explorer l'inconscient individuel et collectif. Représentées sous une apparence ordinaire, sombre, mystérieuse ou malveillante, les personnages féminins, qu'ils soient charmants ou destructeurs, sont des personnages qui mêlent l'instinct vital, la volonté, la libido, l'érotisme, le danger et le surnaturel de la nature humaine. Les personnages qui incarnent les archétypes de la mère, de la femme, de la femme maléfique et de la femme fantastique renforcent la dimension de mystère et d'incertitude des récits de Maupassant, oscillent entre figures réelles et fantastiques, font douter le lecteur de leur véritable nature et peuvent être interprétés à travers les deux théories littéraires.

Références

Bourget, P. 1906. Études et portraits III ; Sociologie et littérature. Paris : Plon-Nourrit.

Danger, P. 1993. Pulsion et désir dans les romans et les nouvelles de Guy de Maupassant. Paris : Nizet.

Freud, S. 1908/2003. Écrivain et rêveur. (Traduction Nurdan Gürbilek). Dans Freud : Écrits sur la littérature et l'art. Istanbul : Publications métisses

Freud, S. 1910/1997. Léonard de Vinci et un souvenir de son enfance. L'édition standard des œuvres psychologiques complètes de Sigmund Freud, Londres : Hogarth Press.

Habib, M. A. R. 2011. Critique littéraire de Platon à nos jours : une introduction. Malden : Wiley-Blackwell.

Jung, C. G. 1933. L'Homme moderne à la recherche d'une âme. Londres : Routledge.

Jung, C. G. 1956. Symboles de transformation. Princeton University Press.

Jung, C. G. 1959. Les archétypes et l'inconscient collectif. Princeton University Press.

Jung, C. G. 1964. L'Homme et ses symboles. New York : Doubleday.

Lemaître, J. 1898). Guy de Maupassant, Les Contemporains. Paris : Société française d'imprimerie et de librairie.

Lemaître, J. 1993. Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant. Paris : Nizet.

Maupassant, G. 1954. La genèse d'une vie. Paris : Les Belles Lettres.

Maupassant, G. 1974. La Maison Tellier, Paris, Gallimard
Bibliothèque de la Pléiade

Maupassant, G. 2013. Une Vie. Paris : Classiques et Cie
Hatier.

Schmidt, A.-M. 1962. Maupassant par lui-même. Paris :
Seuil.

Vial, A. 1954. Maupassant et l'art du roman. Paris : Nizet.

HOUNDS OF HONOUR AND HARBINGERS OF DESECRATION: THE MANY WAYS DOGS ARE SHOWN IN HOMER’S *ILIAD*

SEDAT BAY¹

INTRODUCTION

Dogs roam the edges of human glory in the harsh world of Homer’s *Iliad*, representing both the violence and loyalty of war as well as the degradation and protection of it. These animals are more than just background features; they are in a space that is full with meaning and crosses the lines between the human and the animal, the holy and the unholy. In Homer’s epic about war, where glory (kleos) is both the ultimate goal and the most fragile possession, dogs are not just creatures of the battlefield; they are also vivid symbols of existential tension that bring up fears of bodily defilement, the loss of heroic identity, and the breakdown of social and spiritual order.

From the first lines, where Achilles’ anger leaves bodies behind as “a feast for dogs and crows,” (p. 21) to the desecration

¹ Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas, Türkiye, sbay@cumhuriyet.edu.tr: ORCID: 0000-0001-9118-2775

of Hector's body and the divine interventions that stop dogs from eating him, dogs in *The Iliad* are not associated with loyalty or companionship, but with death, decay, and dishonour. The Homeric warrior is more afraid of not getting a decent burial than of dying in combat. He does not want his body to be left out for scavenging animals. In this way, dogs become symbols of a fate worse than death: a disgrace after death that wipes out one's name from the history books and the glories of the past. They are figures of 'atimia', which means, according to Giorgini (2017), losing honour and social standing, that haunt the edges of Homeric valour.

But *The Iliad* also gives a more mixed view of dogs. Some similes compare warriors to tireless hounds chasing prey, praising their fury and determination instead of condemning them. At other times, sentinels are compared to sheepdogs because they are watchful and protective, and they show martial discipline and duty. For Savoie, (2025), even at times of mourning and ceremonial, like Patroclus's burial, dogs are ritually killed together with their master's body, showing loyalty that goes beyond death. These two very different pictures of dogs—as destroyers and protectors, as symbols of scorn and bravery—show how confused Homeric thought was about the role of these animals in the moral and cultural order of humans.

So, the dog images in *The Iliad* are not just metaphors or decorations; they are also a way for the epic to question the core ideas of valour, death, and purpose. Dogs are the line between life and death, grandeur and forgetfulness, civilisation and savagery in the poem (Ogilvy, 1972). Their existence is a constant reminder of how weak people are in a world ruled by angry gods, violent war, and the constant threat of dishonour.

This article goes into great detail about the many meanings of dog imagery in Homer's *Iliad*, using careful reading, literary criticism, and cultural contextualisation. By using both positive and negative valences—dogs as hounds of honour and harbingers of desecration—it shows how deeply these themes are woven throughout the story and themes of the epic. By doing this, it helps us comprehend not only Homer's poetic imagination better, but also how ancient Greeks thought about combat and valour in a symbolic way.

Carrion and Curse: Dogs as Agents of Ultimate Desecration

The most powerful and terrifying part of dogs in Homer's *Iliad* is how they are always linked to the degradation of corpses, which is something that Homeric heroes fear more than death itself (van der Plas, 2020). In a warrior culture that values kleos (everlasting glory) and ritual burial as important for honouring the dead, the idea of animals eating one's flesh brings to mind the complete loss of identity, memory, and dignity (Garland, 2001). In the harsh moral world of *The Iliad*, dogs are more than just animals; they are strong symbols of shame, death, and the line between people and animals.

This theme starts right at the beginning of the poem, when Homer talks of the terrible things that happen because of Achilles' anger: " Goddess, sing the rage of Achilles... which brought countless woes to the Achaeans and sent the souls of many brave heroes to Hades, their bodies made into a feast for dogs and crows..." (Homer, 2021, p. 21).

The defilement of the dead is already a major theme before the first spear is hurled. The first thing that gets attention is not the heroic deaths themselves, but what happens to the bodies after they die. They become carrion, which is horrible since they are exposed

to the hunger of monsters instead of being honoured with fire, grief, and singing (Kucewicz, 2016). The combination of dogs and crows, one a scavenger on the ground and the other a sign from the sky, shows how war always makes things worse for the dead.

Throughout the epic, the prospect of dishonour caused by dogs comes up again and again, both as a real danger and as a mental weapon. The Achaeans are warned at the beginning of the poem: "If any man chooses to loiter by the curved ships, far from the fighting, then his fate is sealed: he will become a feast for dogs and crows." (p. 51).

In this case, dogs are the ones that enforce the martial code, which is the punishment for both cowardice and failed heroics. To be devoured by dogs means to have died without anyone seeing it, mourning it, or remembering it. Hector's last remarks may be the most powerful expression of this anxiety. Hector asks for burial, not life, because he knows he cannot beat Achilles in single combat: "I beg you on the knees and souls of your parents: do not let dogs devour me by the Achaean ships. My father and mother will give you endless gifts of gold and bronze if you let my body be taken home so the Trojan men and Trojan wives may offer death rites by funeral pyre. (p. 448)

Hector's plea makes clear the moral stakes of war: dying is one thing, but not getting care after death is a crime. Homer makes it obvious that this kind of mutilation is not just physical, but also spiritual. It takes away a person's place in the cultural memory of the living. The dishonour does not just affect the person; it also affects their family, city, and community, who cannot get closure or do the right things. Perhaps nowhere is this fear more poignantly voiced than in the dying words of Hector. Knowing he cannot

overcome Achilles in single combat, Hector begs not for life but for burial.

Achilles' harsh rejection shows that desecration is not just a side consequence of war, but also a way to get back at someone and take control. Achilles uses postmortem humiliation as a weapon when he refuses Hector's last plea, sending dogs to do his dirty work. By calling Hector "dog," he turns the Trojan hero from a noble warrior into a dirty animal, blurring the line between people and animals. The metaphor becomes real: dogs will tear Hector apart like a dog.

The laments of Hector's family bring this theme back with a terrible echo. When Andromache finds out that her husband has died, she imagines what will happen to his body when it is left unprotected: "Now, by the curved ships, far from your parents, wriggling worms will eat your naked corpse once the dogs have had their fill..." (p. 453).

Priam, Hector's old father, says what would happen to his body if Troy fell: "Then my own guard dogs, who I fed at my table, will drag me out, rip my body to pieces, and drink my blood with savage fury until they fall asleep in the doorway" (p. 440). The tragedy becomes worse here: not only do dogs kill enemies on the battlefield, but even well-fed, domesticated dogs can become wild amid the pandemonium of war. This reversal—protectors become hungry eaters—shows the breakdown of all social and moral order. One of the most frightening images in the epic is the elderly king's vision of himself, without power or dignity, being abused by his own pets.

This theatre of ruin even has gods in it. After Hector dies, it is Aphrodite and Apollo that keep dogs from eating his body: "No dogs came near Hector, for Aphrodite, Zeus' daughter, kept the

dogs away both day and night...” (p. 460). This holy gesture does more than keep a body safe; it brings back some of the order and dignity that people used to have in a world that is about to be consumed by revenge. Zeus himself criticises Achilles for desecrating Hector’s body and asks what glory there is in carrying it around: “What good will it do him?... He defiles the dumb earth in his fury! And brave Hector’s body he would keep and feed to the dogs...” (p. 460).

The fact that this critique comes from Olympus shows how important dog-inflicted degradation is, both to mankind and to the divine order. The gods also know that there are limits to righteous anger, and dogs that violate a body are committing sacrilege.

So, in *The Iliad*, dogs are not just random animals; they are holy tools of shame. Their connection to denying burial, erasing identity, and making fun of glory makes them agents of Homeric horror. Homer uses them to show how important it is for heroes to live: if you die without honour, you die twice—once in flesh and once in memory, reduced to the lowest conceivable fate, like carrion.

Canine Similes: The Two Sides of Dogs as Predators and Protectors

In *The Iliad*, dogs are used to show how horrible it is to desecrate a body. Homer also uses dog imagery in similes (Savoie, 2025) to show how war works: the chase, the hunt, the defence, and the tension between order and disorder. In this way, dogs are not just scavengers of the dead; they also become symbolic representations of how people act on the battlefield. These similes add depth to the many battle scenes in the epic and give us a look into Homeric psychology, martial principles, and the animalistic side of even the most “noble” acts of war.

Most of the time, the dogs in these similes are strong hunting dogs that are let loose to chase after prey. The metaphor shows how the warrior is at his most fierce, with unending energy, focus, and instinctual aggression. Hector is compared to a tireless wolf pursuing after the fleeing Achaeans in one powerful image:

“Just as a swift-footed dog in pursuit of a wild swine or lion seizes him from behind at the hip joint or rump... so Hector chased the long-haired Achaeans, slaying the stragglers as they took flight.”
(Homer, 2021, p. 169)

This simile does more than show speed and pursuit; it also shows the predator-prey relationship that is common in Homeric battle. Hector is no longer just a Trojan prince; he becomes a beast of war, driven by the same basic instincts as the dogs and lions he is compared to. This kind of imagery is important because it blurs the line between man and animal. It shows how martial skill in *The Iliad* is often based on traits that the Greeks saw in nature’s wild ferocity.

When Homer turns the metaphor around, the image’s two sides become clear. In another part, Achaean warriors are compared to a wild boar that turns on its dog-like pursuers: “Just as dogs and strong young men rush a boar... and as they attack, they hear the terrifying noise of these tusks... so too did the Trojans quickly circle Odysseus, dear to Zeus” (p. 229).

Odysseus is not the hunter here; he is the victim, surrounded by attackers who are like dogs. But this change is not always a bad thing. Even though the boar is outnumbered, it is brave and dangerous in its fight. The metaphor shows that both the predator and the victim are equally brave and dangerous. Using dog images in both cases breaks down simple moral binaries: the warrior might

be a hunter or a hunted, a noble or a barbarian, often in the same word.

Homer makes the similes considerably more interesting by putting whole armies in sync with groups of dogs. For example, Hector's Trojans are contrasted to a pack of dogs that a hunter lets loose: "As when a hunter sets his white-toothed dogs on a wild boar or a lion, so great-hearted Hector... set the great-hearted Trojans on the Achaeans" (pp. 225–226).

The dogs here represent a group of martial energy that is fierce, focused, and directed with purpose and discipline. The same image appears again with Diomedes and Odysseus, who "pursued Dolon, cutting him off... like two jagged-jawed dogs eagerly hunting a young deer" (p. 210). ". The focus on partnering, synchronisation, and instinct highlights the ideal of martial collaboration and cunning, which were traits that Homeric heroes prized.

But the metaphor can swiftly change from admiration to terror. Antilochus is said to jump on a fallen enemy "like a dog leaping on an injured fawn" (p. 316), and then run away like a wild animal "who has done wrong, such as kill a dog or a herdsman... and flees before a mob of men has gathered." The predator becomes the fugitive; the imagery reverses itself, reminding the reader of the cyclical and volatile nature of battlefield fate.

Homer sometimes utilises images of dogs to show how strong and alert people are. He compares sentries on duty at night to attentive dogs guarding flocks from animals: "Just as dogs watching over sheep in a field will have their sleep broken when they hear a stout-hearted beast... so sweet sleep evaded the eyes of those keeping watch..." (pp. 204–205).

Dogs in this analogy stand for loyalty and duty, not aggression. This incident shows that people in this culture admire the protective side of dogs, which is similar to the discipline, devotion, and alertness of both sheepdogs and soldiers. This more domestic and less violent function for the dog suggests that Homer knew the animal could stand for both danger and safety, as well as chaos and order.

Even this protective imagery is not without its shadows. In a chilling passage, a lion is driven from a cattle pen by “the shouts of dogs and countrymen... but in his lust for flesh he charges forward all the same only to meet javelins shot from brave hands and burning torches...” (p. 233). The dogs here are not warriors but defenders, yet the scene’s savagery remains. Whether protecting or hunting, dogs participate in cycles of violence that are never far from chaos.

In short, Homer’s dog images are not fixed metaphors; they are a fluid spectrum that includes devotion and ferocity, instinct and calculation, predator and guardian. The dog reflects the warrior’s mind (Savoie, 2025). It is both loyal and bloodthirsty, both service and cruelty. These comparisons remind the viewer that the battlefield is not a place of clear-cut choices, but of changing roles, hazy lines, and constant change. As Smith (2024) asserts, *The Iliad* says that one is never just a hero or a beast; one is always both.

Language, shamelessness, and the breakdown of moral order: dogs as insults and identity

In Homer’s *Iliad*, dogs are not only used as visceral agents of bodily defilement or as symbols for the warrior urge, but they are also powerful tools of insult (Graver, 1995). Those often use the word “dog” as an insult to shame and belittle those whose

activities are seen as morally wrong or socially unacceptable. These words do more than insult; they show deep fears about status, honesty, and the decline of cultural norms in the warrior code. According to Knox (1976), Homer uses the animal that stands for both loyalty and death to show how moral order is falling apart in a world that is falling apart because of anger, revenge, and broken promises.

Helen herself may have used dog insults in *The Iliad* in the most complex and self-harming way (Graver, 1995, p. 41). When she thinks about it and feels bad about it, she calls her own soul “dog-eyed”: “He is Agamemnon, son of Atreus, lord of many lands, a worthy king... and brother-in-law to my dog-eyed soul, unless that was but a dream.” (Homer, 2021, p. 72).

“Dog-eyed” (κυνο πῆς) has a lot of meaning in Greek. It means being shameless, bold, and not having the right amount of modesty or constraint, especially for a woman. Helen’s use of this word on herself shows that she is deeply conflicted (Clarke, 1999, pp. 108-122). She regrets leaving her home with Paris and knows how much trouble it has caused. By calling herself “dog-eyed,” she takes in the societal guilt that has been placed on her, which suggests that she thinks she has broken the rules of being a devoted wife, a loyal family member, and a responsible member of society. This metaphor shows how the animal becomes a place where people project their guilt and moral judgements based on gender.

Men also use insults as weapons to humiliate each other when they are angry. Achilles employs the word in one of his most harsh attacks against Agamemnon: “Return and tell him openly what I say to you... so other Achaeans will be offended should he hope to deceive them with his dog-like shamelessness, for he does not have the courage to look me in the face” (p. 187–188).

The phrase “dog-like shamelessness” makes people question Agamemnon’s leadership, as well as his basic honour and social status (Muellner, 1996). In the world of Homer, honour (timē) comes not just from what you do on the battlefield but also from how you act with dignity, follow the rules of reciprocity, and control your greed. Achilles calls Agamemnon “dog-like,” which means that the king is driven by basic instincts like hunger without thinking about it and power without fairness. The taunt tries to take away Agamemnon’s heroic persona by comparing him to an animal that is often seen eating the bodies of the dead.

Achilles uses the dog image in the most savage and dehumanising way when he talks to Hector after Patroclus’s death: “Do not beg me on your knees or by my parents, dog. I only wish my might and rage would let me cut your flesh and eat it raw...” (p. 448).

Calling Hector “dog” at this point is more than just an insult; it is a change in the way we think about him and the way he is. Achilles does not accept Hector as a person; instead, he sees him as a scavenger who does not deserve compassion or a suitable burial. The slur is aimed to destroy Hector’s heroic status and take away the basic parts of human dignity: empathy, family, and memory. Achilles tries to justify the mutilation he is going to do and the revenge he thinks he has the right to take by making Hector less human. The insult is both mental and ritual, and it serves as a verbal precursor to physical destruction.

This kind of terminology is not just used by the Achaeans. Trojan voices also take part in this symbolic degradation. Hector makes a startling threat to his own men when he says: “If I see a man heading away from the ships, then I will send him to his death,

and his kin will receive no corpse to burn in offering, for dogs will devour him in front of the city.” (p. 309).

Hector here threatens his own troops with the punishment that awaits cowards and traitors: being eaten by dogs in the open, unguarded space outside the city. The warning has less to do with military consequences and more to do with moral judgement. The coward is not just a bad warrior; he is a “dog” in the worst meaning of the word—faithless, less than human, and only good for dying in a horrible way. This kind of speech supports a society where being brave in battle is not only necessary but also a key part of who you are.

This dog-related insult ceremony is something that even the gods do. Athena makes fun of Ares by saying: “Dog-fly... Why, dog-fly, does your furious heart again force the gods to fight each other?” (p. 430)

The unusual insult “dog-fly” combines the worst traits of disease and shamelessness, showing that even divine beings can be morally and rhetorically degraded. The slur is not random; it comes from how Homer wrote about Ares as the god of random killing, who was often irresponsible and out of control. In this case, the insult connects the mortal and immortal worlds, showing that even gods may be ashamed when they let their anger get the best of them.

When looked at as a whole, these uses of dog metaphors as insults serve a number of story and ideological purposes. On the one hand, they show how much *The Iliad* cares about moral failure, whether it is via hubris, betrayal, or breaking societal standards. On the other hand, they highlight how language can be a battleground, with words acting as weapons that change who you are and what you stand for. The word “dog” breaks down the line between

people and animals, citizens and outsiders, and heroes and beasts. In *The Iliad*, being called a dog means losing all honour and being reduced to instinct.

In this way, the dog becomes a threat to both the dead and the living in a spiritual sense. It warns of the risks of losing touch with the moral and cultural structures that support heroic existence. The dog is the beast that waits at the edge of order to eat not only the body but also the name.

The Gods, the Dead, and the Dignity of the Body: Divine Interventions and Canine Boundaries

If the wolves in Homer's *Iliad* stand for the constant prospect of posthumous disgrace—death without dignity—then the gods are often the last line of defence between the sacred and the savage. Homer uses supernatural interventions to show how thin the line is between human justice and divine order. The gods' role in protecting—or not protecting—bodies from dogs changes dog imagery into a test of cosmic alignment: how the dead are treated shows not only individual honour but also the state of divine-human relations, the stability of social rites, and the limits of revenge.

Throughout the epic, divine concern for the dead's destiny sometimes takes the form of trying to keep canines away from their bodies. The most famous example is how Hector's body was protected after he was brutally killed by Achilles. Achilles kills Hector out of sadness for Patroclus and an unquenchable desire for retribution. He not only kills Hector, but he also desecrates his body by stabbing his ankles, tying him to a chariot, and dragging him through the dust in front of the walls of Troy. The horrible thing about this conduct is not just the mutilation, but also the fact

that it was meant to make the body vulnerable to the weather and scavengers.

Achilles makes it clear that Hector will not be able to have a proper burial: “Nothing will keep the dogs from your head, not even if they weigh out ten or twenty times the normal ransom... for dogs and birds will tear you apart.” (Homer, 2021, p. 448)

This defilement is depicted as a complete destruction of not just the body, but also of social identity, family ties, and memories. But the gods still get involved, even if Achilles swore he would not. Homer is very clear:

“No dogs came near Hector, for Aphrodite, Zeus’ daughter, kept the dogs away both day and night and anointed him with rose-scented ambrosia so his skin would not be torn... And Phoebus Apollo sent a dark cloud down from heaven to cover the area around the body...” (p. 460)

This supernatural protection is really meaningful. The gods refuse to let the heroic identity be consumed by the lower realities of decay and violence, as shown by Aphrodite’s usage of ambrosia, which is an immortal substance. Apollo’s cloud serves two purposes: it actually protects Hector’s body from the sun and symbolically serves as a cloak of holy protection. These deeds say that even though Achilles is angry and things are going wrong morally, there is still a divine order that protects memory, burial, and dignity, even when people do not.

Zeus himself speaks out against Achilles’ actions, which shows the line that Achilles has crossed:

“Achilles... Hector’s corpse he drags behind his chariot... But what glory is it for him? What

good will it do him?... He defiles the dumb earth in his fury! And brave Hector's body he would keep and feed to the dogs..." (p. 460)

This divine rebuke is not just a judgement on Achilles' lack of compassion, but it is also a reminder that even the greatest hero cannot break the unwritten rules about how to respect the dead. When the gods intervene, they show that some rules still hold, even in the middle of war.

The gods also protect Hector's body from dogs eating it. The death of Patroclus, Achilles' best friend, too becomes a fight for posthumous honour. When Patroclus dies in battle, Hector and the Trojans want to get his body so they can bring it back to Troy and leave it there. Menelaus' frantic plea makes it clear how high the stakes are in this fight: "Let each man burn with rage at the idea of Patroclus being made into a sport for Trojan dogs." (p. 355).

In response, Zeus covers the body in divine mist, and the Achaeans struggle hard to keep it safe. Athena, who is dressed as Phoenix, tells Menelaus to be careful: "It will be a source of shame for you if the trusted comrade of noble Achilles is torn apart by dogs beneath the Trojan wall." (p. 364).

These show how important it is for the gods to enforce the funeral law, especially when people are too angry to follow it. The gods do not seem like far-off gods; instead, they act as moral agents, controlling the epic's symbolic economy of death and memory.

Divine protection of the dead is also a sign of divine favouritism and the relationship between mortals and immortals. When Patroclus kills Sarpedon, Zeus's own son, the ruler of gods must deal with the fact that his son's body is lying unburied. Hera

scolds him and tells Zeus, “You ca not save him from the dogs” without breaking divine rule (see *Iliad* 16.431–461). In the end, Zeus lets Sarpedon die, but he makes sure that his body is found and sent back to Lycia for burial. This moment shows that even heavenly mourning must succumb to the cosmic rule that not every warrior may be saved, but every honourable warrior should be buried.

Still, divine protection is not always certain. We get a peek of what happens when there is no heavenly protection in Priam’s chilling prophecy: “Then my own guard dogs... will drag me out, rip my body to pieces, and drink my blood with savage fury...” (p. 440).

This vision of total moral decay—domestic order giving way to unrestrained violence—marks the end of both divine and human law. The dogs at Priam’s palace, who used to eat off the royal table, are the ones who tear him apart. It shows a universe where neither gods nor men can stop identity and meaning from falling apart completely.

So, the dog imagery in *The Iliad* becomes a spiritual gauge: when the gods stop the dogs, dignity stays; when they do not, honour falls into chaos. The boundary between holy death and brutal destruction is not only formed by how human act, but also by what the gods want. Homer shows the stakes of this divine-human drama through the figure of the dog, which is always at the edge of the firelight, watching and waiting.

Dogs as Symbols and the Legacy of Homer: From Flesh to Metaphor

In *The Iliad*, dogs roam the battlefield not just to eat dead bodies but also as symbols of chaos, moral judgement, and the thin

border between honour and death. This article has shown that the dogs in Homer's works do not only have one symbolic meaning. They are both real beings that eat, chase, and protect, and abstract entities that are both metaphors and threats, representing everything from heroic rage to social shame. In the poem's universe of high martial ideals and epic scale, dogs are a sobering reminder of the harsh truth of death and the price of not maintaining or regaining dignity in the face of catastrophe.

By the course of the epic, the dog imagery has built up so much thematic weight that it becomes a kind of Homeric shorthand for destruction, revenge, and the breakdown of societal order. Achilles' promise to let "dogs and birds...tear [Hector] apart" (p. 447) stays with him long after his anger has passed. When Hector's body is finally returned for burial, it represents not only the end of the story but also a symbolic purification. The dog, which has been a ghost of shame and anger for so long, is pushed back past the ritual queue for a short time. Priam and the Trojans give Hector his last rites, which bring back a fragile equilibrium between violence and piety, between forgetting and remembering.

Even in this repair, the dog is still there in some way. Homer never lets us forget that every warrior is always afraid of being ripped apart by dogs, birds, or even war itself. The boundary between a hero and a corpse is never clear. The divine intervention that protects Hector's body (p. 460) or the bronze that keeps Patroclus safe from Trojan dogs (p. 356) does not get rid of the problem; it just puts it off. The dog becomes a constant part of the Homeric imagination, always reminding us of that human brilliance, no matter how bright, is always on the verge of falling apart and becoming ugly.

Homeric dog images also had a big impact on how people wrote and thought about combat, death, and the body in later works. The dog is still a symbol of violent wrath, violated burial, and wild justice in literature after Homer, such as tragedy and epic. Aeschylus' *Agamemnon*, Sophocles' *Antigone*, and Euripides' *Trojan Women* all use the danger of being left to the dogs over and again. These works take Homer's language of violence and add their own moral problems to it. The dog becomes not simply a Homeric figure but also a societal archetype: the animal at the gates, the devourer of the unburied, and the result of uncontrolled anger.

The Homeric dog is still a part of later intellectual and moral discussions. The Cynic philosophers used the dog as a symbol of revealing the truth without shame and going against the norm (Gupta, 2020). This is the opposite of how Homer used it, yet it depends on it. The phrase "like a dog" already had a lot of significance; Homer gave it a lasting meaning.

So, Homer's use of dogs in his writing has left a mark on culture, morals, and even the nature of being. In *The Iliad*, the dog is more than just an animal. It is a threshold figure, standing between the living and the dead, between civilisation and the wild, and between glory and shame. Homer uses the dog to ask the hardest and most important questions of his time: What does it mean to die well? What happens to a person when their body is left unburied or defiled? What does revenge cost? And who decides where the line is between man and beast?

The epic does not answer these problems, but it does leave them in the image of the dog, which stays with you long after the poem is over, sniffing around the margins of memory and myth.

The Iliad's Cultural and Narrative Importance of Dogs

The dogs that show up over and over in *The Iliad* serve many important narrative reasons that add depth to the epic's exploration of honour, death, and the harsh realities of war. Dogs stand for the conflict between two opposing forces: honour and dishonour, life and death, and ferocity and loyalty. In the context of Homeric values, this duality is very important because how a warrior's body is treated after death is closely related to his legacy and eternal honour.

One of the most powerful ways that dogs are used in *The Iliad* is to make warfare more terrifying and important by threatening to defile the dead. The worst thing that may happen is that your body is left unburied so that dogs and birds can eat it. For example, in *Iliad* 22, Homer makes this anxiety quite clear as Hector dies and dogs threaten to tear his body apart:

“But now that he [Astyanax] has lost his father [Hector], he will suffer terribly, the boy the Trojans call Astyanax because you alone, Hector, saved their gates and high walls.

Now, by the curved ships, far from your parents, wriggling worms will eat your naked corpse once the dogs have had their fill, though in your halls lie fine clothes made by women's hands.
(Homer, 2021, p. 453)

The picture of dogs ready to chew apart a fallen warrior's flesh here brings up a deep fear. It means more than just death; it also means losing honour by disrespecting the body.

Homer often utilises similes that compare fighters to dogs or their victims to make the chaotic and predatory atmosphere of battle even stronger. Warriors often fight like wild animals,

showing how terrible people can be when they are not civilised. Achilles is compared to a hound that wo not stop hunting Hector, for example. Homer described how like two jagged-jawed dogs eagerly hunting a young deer or a hare in a wooded place, with the prey crying as it fled, the son of Tydeus and Odysseus, sacker of cities, pursued Dolon, cutting him off from his camp (Homer, 2021, p. 210).

This contrast not only shows how aggressive Achilles is, but it also makes the fight seem like a hunt, which shows how primitive and animalistic war is.

On the other hand, dogs also stand for devotion and watchfulness, especially at home. Guard dogs are a common emblem of safety since they safeguard the home. canines played two roles in ancient Greek society: they were both faithful protectors and scavengers. This shows how canines fit into the cultural landscape of the time. They are creatures that live on the edge of the wild and the domestic, between civilisation and nature. *The Iliad* does the same thing by balancing heroic aspirations with harsh realities.

In Greek culture, dogs are a good example of this liminality. They guard the home and family, but they also go to battles to pick up the dead. This dual position fits well with Greek ideas about life and death, cleanliness and dirtiness (Irvin & Lundock, 2020). The epic keeps talking about how important the body is, especially in funeral traditions. The Greeks thought that the soul needed the right burial ceremonies to find peace and get to the afterlife. Dogs' defilement of the remains was a serious breach of this holy rule.

This sacred dimension is underlined by the gods' interventions in *The Iliad* to prevent canine desecration, as in the case of Patroclus, whose body is protected from the dogs by divine

will. The text notes how the gods kept the dogs and vultures away from Patroclus' body until Hector's spear finally struck him down (Homer, 2021, pp. 346-347). Such divine protection signifies the importance of maintaining the sanctity of the dead body, reinforcing cultural values about death, honor, and the afterlife.

In short, dogs in *The Iliad* are more than just background animals; they are strong symbols and story elements. They show how tenuous the line is between life and death, honour and dishonour, and the holy and the unholy. Homer's characters and symbols help us understand more about how people act in conflict and the cultural rules that define the heroic world.

Conclusion: Between Glory And The Gnawing Maw

In Homer's *Iliad*, dogs do not just hang out on the edges of the battlefield; they are at the heart of its moral essence. As real animals and metaphorical ghosts, they represent the worst things that may happen to a warrior: dishonour, being forgotten, and losing their dignity after death. Dogs are a big part of the epic's exploration of death, memory, and moral order. From the beginning, when fallen bodies are destined to become "a feast for dogs and crows," to Achilles' desecration of Hector's body and the gods' desperate attempts to keep the dead from being eaten by dogs, dogs are a big part of the story.

Dogs in *The Iliad* live in a violent state of uncertainty. They are seen as scavengers around the dead, tireless hunters in heroic chase, or as terms of dehumanising insult. They are both examples of how violent people can be and reminders of what lies beyond that. In their worst form, they show how heroism can turn into animality and combat may turn into chaos. But they also show

loyalty and protection, as the watch dog sentry or the household hounds that were killed at Patroclus' funeral. This shows how complicated people's feelings towards dogs were in Homeric times.

What makes this imagery more than just background is how it connects the physical, emotional, and cosmic realms. What happens to a warrior's body after they die is not just a ceremony; it is a spiritual and political event that gods and men alike watch closely. To be refused burial and put to the dogs means to be cut off from the rest of humanity and from history. On the other hand, being maintained, even with God's help, is a way to assert one's humanity, honour, and place in Greece's epic memory.

In the end, Homer's dogs are not only the dogs of war, but they also maintain its meaning. They watch over the line that separates order from chaos, kleos from atimia, the hero remembered in song from the body forgotten in the dust. *The Iliad* teaches us one of its most important lessons: death is inevitable, but humiliation is not. The fight to keep one's dignity, even when everything is falling apart, is what makes heroism persist.

References

Clarke, M. C. (1999). *Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study of Words and Myths*. Oxford: Clarendon Press.

Garland, R. (2001). *The Greek Way of Death*. Cambridge: Harvard University Press.

Giorgini, G. (2017). The Notion of Respect in Ancient Greek Poetry: A Historic-Philosophical Itinerary. *Quaestiones Oralitatis*(4), 13–30.

Graver, M. (1995, April). Dog-Helen and Homeric Insult. *Classical Antiquity*, 14(1), 41-61.

Gupta, A. (2020, July 28). Diogenes the Cynic. Retrieved from Aseem Gupta: <https://aseemgupta.com/diogenes-the-cynic/>

Homer. (2021). *The Iliad*. (M. Heumann, Trans.) Michael Heumann.

Irvin, A. W., & Lundock, J. (2020). Purification through puppies Dog symbolism and sacrifice in the Mediterranean world. In A. W. Irvin (Ed.), *Community and Identity at the Edges of the Classical World* (pp. 189-207). New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Knox, B. (1976, April 29). Dogs and Heroes in Homer. Retrieved from The New York Review: <https://www.nybooks.com/articles/1976/04/29/dogs-and-heroes-in-homer/>

Kucewicz, C. (2016, December). Mutilation of the Dead and the Homeric Gods. *The Classical Quarterly, NEW SERIES*, 66, 425-436.

Muellner, L. (1996). *The anger of Achilles: Mēnis in Greek epic*. New York: Cornell University Press.

Ogilvy, J. (1972). Animals in the Iliad. *Echos du monde classique: Classical news and views*, 49-53.

Savoie, J. (2025, January 19). Homeric Dogma: Of Dogs and Men in the Iliad and Odyssey. Retrieved from Literary Matters: <https://www.literarymatters.org/17-2-homeric-dogma-of-dogs-and-men-in-the-iliad-and-odyssey/>

Smith, S. (2024). Epic Logos: On First Looking into Several Homers. *Open Edition Journals*, 2(2). doi:<https://doi.org/10.4000/erea.427>

van der Plas, M. (2020, December). Corpse Mutilation in the Iliad. *The Classical Quarterly*, 70(2), 459 - 472. doi:<https://doi.org/10.1017/S0009838821000136>

NOMADIC VOICES: HYBRIDITY, SUBALTERNITY AND THE POETICS OF BECOMING IN NINA BOURAOUI

ESRA BAŞAK AYDINALP¹

This article investigates the narrative and theoretical dimensions of identity in Nina Bouraoui's *Garçon manqué* and *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, through the intersecting lenses of postcolonial theory, queer feminism, and Rosi Braidotti's concept of nomadic subjectivity. Bouraoui's protagonists inhabit multiple axes of marginality—postcolonial, queer, gender non-conforming—and navigate a fluid, fragmented space between cultural and sexual binaries. Their journey reflects not only a struggle for self-definition but also an ontological mode of becoming, one that resists fixation, closure, and identity totalization. *Garçon manqué* explores the tensions of hybridity and cultural dislocation, where the Franco-Algerian narrator drifts between national identities and gender expressions. Drawing on Homi Bhabha's "third space," the narrative exposes the instability of cultural boundaries and constructs a site of negotiation rather

¹ Doç.Dr.Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi, esrabasakaydinalpmail.com
ORCID: 0000-0001-8035-5917

than assimilation. The protagonist's gender fluidity and fractured belonging enact a hybrid identity that challenges both colonial and patriarchal codifications. In *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, the focus shifts to interiority, memory, and the queer subaltern voice. Building on Gayatri Spivak's theory, the novel asks whether the subaltern—especially when doubly marginalized by race and sexuality—can speak and be heard. Here, silence becomes a poetic strategy, expressing both trauma and resistance. The fragmented syntax and recursive prose style reflect the impossibility of coherent articulation under hegemonic structures of meaning. To deepen this framework, the paper incorporates Rosi Braidotti's notion of the “nomadic subject”—a subjectivity not defined by rootedness or unity but by constant motion, contradiction, and transformation. Bouraoui's narrators embody this nomadic logic: they do not seek to “arrive” at a stable identity, but to move through, across, and beyond inherited categories of nation, gender, and self. Nomadism becomes an ethical and political gesture, challenging the very epistemologies that attempt to contain the speaking subject. Ultimately, Bouraoui's work constructs a poetics of becoming: one where hybridity, subalternity, and silence are not constraints but generative forces of narrative and identity. Through the lens of nomadic subjectivity, her fiction reveals how dislocation, fragmentation, and in-betweenness are not symptoms of lack, but spaces of possibility, creativity, and resistance.

Introduction

In the contemporary landscape of postcolonial and queer feminist literature, Nina Bouraoui's autofictional narratives stand as potent sites of resistance, where the self is written not as a coherent entity, but as a fragmented, diasporic voice in motion. Her work articulates a subjectivity that is fundamentally hybrid, emerging from the tensions between Algeria and France, masculinity and

femininity, silence and speech. In *Garçon manqué* and *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Bouraoui challenges stable notions of identity, performing what Homi Bhabha defines as “the third space of enunciation,”² a site of cultural negotiation and subversion (Bhabha, 1994, p. 55).

The narrator in *Garçon manqué*, for example, embodies a gender and cultural in-betweenness that resists binary categorization. She is neither wholly French nor Algerian, neither entirely male nor female, but exists in what Gloria Anzaldúa calls a “borderland,”³ a space where “the contradictions of multiple cultures converge” (Anzaldúa, 1987, p.19). This hybridity is not a synthesis but a tension, reflecting what Paul Gilroy describes as a “double consciousness” shaped by colonial violence and diasporic memory (Gilroy, 2005, p. 2). Through these complex positionalities, Bouraoui’s protagonists echo Edward Said’s argument that postcolonial identities are always marked by displacement and cultural instability (Said, 1994, p.274).

Yet, the question remains: Can such a subject speak? Bouraoui’s introspective, fragmented narratives engage directly with Gayatri Chakravorty Spivak’s provocation in “Can the Subaltern Speak?” Spivak argues that the subaltern⁴ woman, caught in overlapping systems of colonial and patriarchal domination, often cannot speak in her own terms (Spivak, 1988, p. 294). In *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, the narrator confronts

² Bhabha’s concept of the “third space” does not simply describe a geographical or cultural midpoint, but a liminal zone where identity is negotiated rather than inherited. It disrupts essentialist binaries and enables new positions of enunciation to emerge

³ Gloria Anzaldúa’s “borderlands” is not only a geographical metaphor but also a psychological and emotional terrain of conflict and negotiation for those who inhabit multiple cultural worlds

⁴ Spivak argues that the subaltern is not simply someone who is silenced, but someone whose voice is not recognized as speech within dominant epistemes. Bouraoui’s use of textual gaps and ellipses enacts this unrecognizability.

precisely this silencing. The textual gaps, stuttered syntax, and recursions perform what Trinh T. Minh-ha calls “speaking nearby”—a refusal of mastery over language and identity (Minh-ha 96). These strategies also recall what bell hooks identifies as the subversive power of “choosing silence,” where the refusal to be legible within dominant structures becomes a feminist act of resistance (hooks, 1989, p. 210).

This poetics of silence is not a void but a generative space. Jacques Derrida’s concept of *différance* helps us understand how meaning emerges from delay, absence, and deferral (Derrida, 1978, p. 25). Silence in Bouraoui is not the absence of voice, but its condition of possibility. As Sara Ahmed reminds us, emotions—such as shame, fear, and longing—are not private, but circulate across bodies and histories, becoming political structures of affective orientation (Ahmed, 2004, p. 12). These affects are deeply embedded in Bouraoui’s narratives of colonial trauma and queer desire.

To theorize the fluid, mobile subject that emerges from these silences and ruptures, this study turns to Rosi Braidotti’s notion of the “nomadic subject.”⁵ For Braidotti, nomadism is not about literal movement but a “critical consciousness that resists the stability of fixed identity positions” (1994, p. 5). Bouraoui’s narrators do not seek resolution or coherence; instead, they inhabit a constant process of becoming. They exemplify what Judith Butler describes as the performativity of gender—identity as something done, not something one is (Butler, 2004, p. 34). This performative space, as José Esteban Muñoz notes, opens up queer futurities that are not anchored in identity politics but in processes of ongoing transformation (Muñoz, 2009, p. 22).

⁵ Rosi Braidotti defines the nomadic subject as one who resists fixed identity and embraces contradiction, mobility, and multiplicity. This subjectivity is not rootless but polycentered and relational.

Bourauoui's language is elliptical, recursive, and affectively charged. It resists what Hélène Cixous calls "the linear, masculine logic of mastery" and instead writes the body, the wound, and the unspeakable (Cixous, 1976, p. 886). It is a writing that, in Julia Kristeva's terms, "welcomes the foreign within the self" (Kristeva, 1991, p. 3). These literary strategies are not only aesthetic choices but political gestures—challenging the epistemological frameworks that define and contain the postcolonial, queer, and female subject. As Stuart Hall insists, identity is never an essence but always a positioning (Hall, 1990, p.226), and Bourauoui's work exemplifies how literature can perform this positioning nomadically.

Ultimately, this paper argues that Bourauoui's texts enact a poetics of becoming, where hybridity, subalternity, and silence form the ground for a nomadic subjectivity that refuses closure. In this sense, her work resonates with the broader concerns of feminist, queer, and postcolonial theory, offering what Fatima El-Tayeb calls "queer readings of Europe's racial and cultural others" (El-Tayeb, 2022, p.15). Through dislocation, fragmentation, and desire, Bourauoui writes the possibility of speaking from the margins—where silence itself becomes voice.

The intersectional and transgressive nature of Nina Bourauoui's narratives requires a multi-layered theoretical approach that integrates postcolonial theory, feminist thought, queer critique, and nomadic subjectivity. Her protagonists—often Franco-Algerian, gender-nonconforming, and queer—inhabit a discursive terrain shaped by displacement, hybridity, silence, and affect. These themes are best theorized through the works of Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, and Rosi Braidotti, as well as critical interventions by scholars such as Judith Butler, bell hooks, Gloria Anzaldúa, Trinh T. Minh-ha, and others.

Homi Bhabha's concept of the "third space" destabilizes essentialist readings of identity by proposing hybridity as a site of cultural negotiation. In *The Location of Culture*, Bhabha argues that hybridity "is the 'third space' which enables other positions to emerge" (1994, p. 55). This space is neither one culture nor another, but a liminal site of becoming. Bouraoui's characters in *Garçon manqué* and *Tous les hommes désirent naturellement savoir* resist rigid identity positions, instead performing a self in flux. Stuart Hall reinforces this notion by stating that cultural identity is "not an essence but a positioning" (p. 226), a process of negotiation across time and space. Paul Gilroy's idea of "double consciousness" in *The Black Atlantic* (1993) further complicates hybrid identity by placing it within diasporic memory and colonial trauma (p. 2). Likewise, Edward Said's *Culture and Imperialism* demonstrates how postcolonial subjects inherit fractured histories, making identity both unstable and deeply political (1994, p. 274). Bouraoui's characters exemplify this instability, their voices shaped by both national rupture and familial silence.

Gayatri Spivak's provocative question—*Can the subaltern speak?*—calls into question the very possibility of self-representation for subjects doubly marginalized by colonial and patriarchal discourse (Spivak, 1988, p.294). Bouraoui's narrators, queer and of Algerian descent, are "subaltern" in the Spivakian sense, not merely silenced but structurally excluded from hegemonic codes of meaning. However, silence in Bouraoui's work is not mere absence. It becomes a site of resistance. Trinh T. Minh-ha argues that "speaking nearby" allows women of color to resist objectification while reclaiming narrative agency (1989, p.96). Similarly, bell hooks sees "choosing silence" as a mode of feminist defiance (1989, p. 210). Hélène Cixous adds that écriture

féminine⁶—writing the female body—must defy linearity and reason, favoring poetic disruptions and excess (Cixous, 1976, p. 886). Bouraoui’s elliptical and affectively charged prose style enacts precisely such a poetics. Frantz Fanon’s *Black Skin, White Masks* reminds us that the colonized body speaks through trauma, often through silence and alienation (2008, p. 17). Bouraoui’s use of fragmentation, repetition, and silence reflects this Fanonian structure of expression and repression

Rosi Braidotti’s *Nomadic Subjects* (1994) offers a feminist ethics of movement and relationality, asserting that “the nomadic subject is not homeless but capable of multiple attachments” (p. 14). Bouraoui’s narrators do not seek resolution but instead embody “becoming” as a continual process. Braidotti insists that nomadism is “a critical consciousness that resists being pinned down to one identity” (2013, p. 50). Judith Butler’s theory of gender performativity aligns with this idea. Gender, she argues, “is an identity tenuously constituted in time—an identity instituted through a stylized repetition of acts” (2004, p. 34). Bouraoui’s characters perform rather than possess gender, exposing its instability and multiplicity. Julia Kristeva’s *Strangers to ourselves* proposes that foreignness is constitutive of the self (1991, p. 3). Bouraoui stages this internal exile across gender, geography, and memory. Meanwhile, José Esteban Muñoz offers the concept of “queer futurity,”⁷ imagining queerness as a horizon of possibility rather than a stable identity (Muñoz, 2009, p. 22). Bouraoui’s narratives often resist closure, gesturing instead toward futures not yet realized. Finally, Sara Ahmed’s work on emotion and

⁶ Cixous’ écriture féminine promotes a writing of the body, emotion, and excess that subverts patriarchal logic. Bouraoui’s recursive, affect-laden style can be read as a contemporary enactment of this feminist literary mode

⁷ José Esteban Muñoz’s concept of “queer futurity” suggests that queerness is a mode of potentiality rather than identity. Bouraoui’s narrators resist definition in favor of desire, fluidity, and deferred becoming

orientation (*The Cultural Politics of Emotion*) is invaluable to understanding Bouraoui's affective texture. Emotions in her work do not reside solely in the personal but circulate across social and historical bodies, revealing how trauma, shame, and desire are politically embedded (Ahmed, 2004, p. 12).

This study adopts a qualitative, interpretive, and interdisciplinary methodology, drawing from postcolonial theory, feminist and queer theory, and literary studies to examine Nina Bouraoui's *Garçon manqué* and *Tous les hommes désirent naturellement savoir*. At its core, this research engages in close textual analysis—a method that foregrounds the formal, rhetorical, and affective dimensions of the literary text—in order to explore how identity, trauma, silence, and desire are encoded narratively and linguistically. The theoretical framework guiding this study is rooted in the works of Homi K. Bhabha (hybridity, third space), Gayatri Chakravorty Spivak (subalternity and silence), and Rosi Braidotti (nomadic subjectivity and feminist philosophy of becoming). These are complemented by insights from Judith Butler on gender performativity, bell hooks and Trinh T. Minh-ha on feminist resistance, José Esteban Muñoz on queer futurity, and Ann Cvetkovich on affect and archives of trauma.⁸

The analysis pays particular attention to the autofictional mode employed by Bouraoui and how her narrative strategies—such as fragmentation, repetition, silence, and non-linear temporality—reflect both the destabilization of subjectivity and the political dimensions of writing. The method emphasizes intertextual and intratextual reading, situating Bouraoui's work within Francophone postcolonial literature, queer autofiction, and

⁸ For Bouraoui, writing becomes both a survival mechanism and a political act. In alignment with Ann Cvetkovich's "archives of feeling," the act of writing enables queer and postcolonial subjects to give form to trauma and reclaim voice

feminist écriture. Additionally, the study employs a comparative approach, examining how the two novels articulate convergent and divergent modes of resistance and becoming, particularly in their representations of gender, desire, memory, and postcolonial displacement. The methodology does not seek to resolve contradictions but rather to explore how tensions and ruptures within the text perform political work. It is intended to answer the questions below:

- How do Nina Bouraoui's novels *Garçon manqué* and *Tous les hommes désirent naturellement savoir* articulate the complexities of postcolonial, queer, and gendered subjectivities through autofictional form?
- In what ways do the narrative structures and linguistic choices in Bouraoui's works—such as silence, fragmentation, repetition, and non-linearity—reflect the epistemological limits of representation for hybrid and subaltern subjects?
- How can theoretical concepts such as hybridity (Bhabha), subaltern speech (Spivak), gender performativity (Butler), and nomadic becoming (Braidotti) be used to interpret the poetics of Bouraoui's queer and diasporic narrators?
- To what extent do these novels create a 'third space' in which identity categories are deconstructed and renegotiated, particularly in relation to memory, trauma, and desire?
- How does Bouraoui's use of autofiction function as a literary and political strategy for reclaiming voice, subjectivity, and resistance in the context of postcolonial and queer erasure?

Garçon manqué – Hybridity, Gender Performance, and the Third Space

Nina Bouraoui's *Garçon manqué* offers a profoundly lyrical yet structurally fragmented narrative that unravels the instability of identity across the axes of gender, nationality, language, and memory. As early as the opening line—"Je suis moitié garçon, moitié fille" (Bouraoui, p. 9)—the narrator Alya introduces herself through a performative act of splitting. This declaration does not describe a stable duality but expresses a disorientation, a refusal to be located in one fixed gendered or cultural position. This is the very essence of Homi K. Bhabha's theory of hybridity—not as synthesis or harmony, but as the generative friction within what he terms the "third space", where cultural meanings are produced in negotiation (Bhabha, 1994, p. 55).

Alya is not a reconciled product of Franco-Algerian hybridity. Rather, she exists in a perpetual "entre-deux," constantly traversing identity borders. "Je suis née entre deux pays, dans un no man's land" (Bouraoui, p. 11). The in-betweenness here is geographical, historical, and ontological. Her father, a silent figure of Algerian heritage—"Il ne parlait presque jamais" (21)—becomes a metonym for postcolonial silence, evoking Assia Djebar's notion of the *voix mutilée*, the voice severed by colonial trauma (Djebar 37; Derayeh 174). In this context, Alya's fractured identity mirrors Edward Said's conception of the postcolonial self as formed through the residues and discontinuities of imperial history (Said, 1994, p. 274; Smith, 1998, p. 108).

Gloria Anzaldúa's *borderlands* metaphor is particularly useful in reading Alya's shifting subjectivity. "Je suis en guerre contre moi-même" (Bouraoui, p. 27), Alya states, highlighting the affective toll of inhabiting a liminal position between Algeria and France, masculinity and femininity. Anzaldúa describes the

borderlands as “a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary” (p. 19), a description that could equally apply to Alya’s psyche. Her declaration—“Je me transforme en garçon” (Bouraoui, p. 33)—exemplifies Judith Butler’s⁹ theory of gender performativity, wherein gender is constructed through repeated, stylized acts rather than a stable ontological category (Butler, 2004, p. 34; Salih, 2002, p. 71).

Bouraoui renders this gender performance not only thematically but formally. Her prose is fragmented, iterative, pulsating. “Je cours. Je tombe. Je crie. Je me relève” (Bouraoui 59) serves as both narrative and corporeal rhythm. This syntactic repetition mirrors the instability of identity in process and aligns with Hélène Cixous’ concept of *écriture féminine*, a writing that escapes patriarchal syntax to inscribe the affective and embodied experience of the feminine (Cixous, 1976, p. 886; Lemoine, 2009, p. 63).

The trauma of sexual violence, however, reveals the limits of speech. The moment is rendered with brutal brevity: “Il ne disait rien. Moi non plus. Le silence était plus grand que tout” (Bouraoui 105). This silence resonates with Gayatri Chakravorty Spivak’s foundational question: *Can the subaltern speak?* Spivak argues that the subaltern woman, when positioned at the intersection of colonial and patriarchal power, is often unable to access a space of intelligible speech (Spivak, 1988, p. 294; Morton, 2003, p. 72). Bouraoui does not offer narrative catharsis or confession. Instead, she stages the structural impossibility of voice, turning silence into narrative form.

⁹ According to Judith Butler, gender is not a stable identity but a series of acts repeated over time. Bouraoui’s characters embody this theory through stylized repetitions that resist naturalized gender norms.

Yet silence¹⁰ is not surrender. bell hooks reminds us that silence can function as “a space of resistance,” where one withholds oneself from systems that misread or misuse one’s truth (hooks, 1989, p. 210). Alya’s silence, her refusal to name, becomes a form of strategic opacity. This is echoed in Trinh T. Minh-ha’s concept of “speaking nearby”—articulating experience without claiming transparency or completeness (Minh-ha, 1989, p. 96; Nguyen, 2016, p. 29).

The narrator herself problematizes language throughout the novel: “Je n’ai pas de langue à moi. Je parle dans un souffle coupé” (Bouraoui, p. 70). This breathless, broken utterance evokes Julia Kristeva’s notion of the *étranger intérieur*, the foreigner within the speaking subject, and the estrangement embedded in language itself (Kristeva, 1991, p. 3; Oliver, 2001, p. 147). Alya’s voice, interrupted and dislocated, performs the very rupture that defines her subjectivity.

This refusal of fixed identity also emerges in Alya’s description of her body: “Mon corps est un territoire occupé” (Bouraoui, p. 93). She imagines her body as a postcolonial site—violated, contested, unsovereign. This aligns with Rosi Braidotti’s theory of nomadic subjectivity, which rejects unity and origin in favor of multiplicity, movement, and contradiction (Braidotti, 1994, p. 24; Haraway, 1997, p. 153). Alya later affirms: “Je suis un corps sans origine, une voix sans passé” (Bouraoui, p. 87), articulating what José Esteban Muñoz calls queer futurity—a utopian horizon of non-normative becoming (Muñoz, 2009, p. 22; Love, 2007, p. 145).

¹⁰ Within feminist theory, silence is reinterpreted not as absence or passivity, but as a mode of resistance. Choosing not to speak—or speaking obliquely—can be a refusal to participate in hegemonic structures of intelligibility

Recent criticism underscores the political and aesthetic radicalism of Bouraoui's autofiction. Ksenia Shmygol interprets *Garçon manqué* as a poetic deconstruction of sexual and colonial memory (Shmygol, 2020,p. 204). Dominique Carlini Versini examines the subversive function of the fragment as a form of queer resistance (Versini, 2014, p. 95), while Alison Rice argues that Bouraoui's autofiction provides a form of political testimony through silence and affective rupture (Rice, 2014, p. 48; Diop, 2008,p. 87).

Thus, *Garçon manqué* is not merely a narrative of hybridity; it is a poetics of fragmented embodiment, a refusal to reconcile, to resolve, to conform. In mapping this cartography of dissident subjectivity, Bouraoui does not only write hybridity—she performs it. In *Garçon manqué*, Nina Bouraoui constructs a narrative of fragmented¹¹ identity that navigates the complexities of gender, culture, and postcolonial inheritance. Through the voice of Alya, the novel challenges binary structures and essentialist notions of selfhood by situating the protagonist in a constant state of liminality. Neither fully male nor female, neither entirely Algerian nor French, Alya's subjectivity is shaped by historical trauma, familial silence, and bodily performance. The narrative foregrounds identity as a process of negotiation rather than a fixed state, emphasizing fluidity over coherence.

This instability is not only thematic but also formal. Bouraoui's use of repetitive, short, and declarative syntax mirrors the disjointed and affective rhythm of Alya's experience. Language itself becomes a site of struggle and resistance, reflecting the impossibility of transparent self-expression within normative

¹¹ Fragmentation in Bouraoui's prose mirrors the destabilized subjectivity of her narrators. This aesthetic strategy reflects trauma's disruption of memory and identity, aligning with queer and poststructuralist critiques of coherent selfhood.

structures of gender and colonial power. Silence, fragmentation, and refusal to name are central narrative strategies that both reveal and resist the constraints of representation. The novel's engagement with silence and trauma avoids catharsis, opting instead for opacity and affective resonance.

Ultimately, *Garçon manqué* offers a poetics of becoming grounded in bodily, linguistic, and cultural dissonance. The narrator's hybrid and nomadic subjectivity resists assimilation into dominant categories and invites readers to reconsider the boundaries of identity. By refusing resolution, Bouraoui's text performs the very tensions it explores, offering a deeply political vision of selfhood as constituted through exile, movement, and desire. The novel becomes a space not of reconciliation, but of radical rearticulation—a literary site where new forms of being can be imagined beyond normative frameworks.

Tous les hommes désirent naturellement savoir – Subalternity, Silence, and Queer Becoming

In *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Nina Bouraoui returns to autofiction to explore the intersection of queer desire, colonial memory, and gendered trauma, through a language that is as fragmented as the identity it seeks to express. The novel's title—a reference to Aristotle—ironically frames the narrator's experience, since knowledge, for her, is neither natural nor neutral. Rather, it is filtered through silence, pain, and the limits of language. “Je ne savais pas. Je voulais savoir. Je n'ai rien compris” (*Tous les hommes*, p. 13), the narrator admits early on. This search for knowledge becomes an inquiry into the conditions of voice for the racialized and queer subject.

The narrator's silence, especially around her sexual trauma and queer desire, aligns with Gayatri Chakravorty Spivak's contention that the subaltern cannot speak—not because she lacks

voice, but because her speech is not recognized within dominant epistemologies (Spivak, 1988, p. 294; Morris, 2010, p. 5). The narrator recalls: “Je ne savais pas que j’étais violée. Je n’ai rien dit” (*Tous les hommes*, p. 52). The event remains unnamed, deferred, and inscribed in ellipsis. According to Judith Herman, trauma fragments narrative memory and disrupts linguistic order (Herman, 1992, p. 175), which is evident in Bouraoui’s disjointed syntax and recursive narration.

This textual silence is not passive. bell hooks reminds us that “choosing silence” can function as a feminist act of resistance (hooks, 1989, p. 210; Baer, 2003, p. 34). The narrator’s decision not to name her aggressor, or to fix her sexual identity in a single label, functions as a refusal to conform. Instead, she says: “Je n’étais pas lesbienne, je n’étais pas hétérosexuelle, j’étais désir” (*Tous les hommes*, p. 91). Here, Monique Wittig’s notion that “lesbians are not women” (Wittig, 1992, p. 108)—because they refuse patriarchal heterosexuality—is echoed through Bouraoui’s queer epistemology of desire as identity (Cvetkovich, 2003, p. 69; Preciado, 2013, p. 44).

In refusing fixed labels, Bouraoui enacts what José Esteban Muñoz calls queer futurity: an orientation toward identities “not yet here” (Muñoz, 2009, p. 22; Edelman, 2004, p. 5). The narrator imagines desire not as resolution, but as a movement beyond intelligibility: “Je n’ai pas trouvé les mots. J’ai trouvé l’amour” (*Tous les hommes*, p. 133). This is also what Trinh T. Minh-ha calls “speaking nearby,” rather than “speaking about” the self (Minh-ha, 1989, p. 96; Nguyen, 2016, p. 157). The act of writing becomes a site of resistance and reparation. “Écrire m’a sauvée,” the narrator asserts (*Tous les hommes* 11). Writing functions here as a reparative practice, consistent with Ann Cvetkovich’s theory that “archives of feeling” provide queer subjects with a mode of survival (Cvetkovich, 2003, p. 7). The body, memory, and silence together

form the terrain of a nomadic subjectivity, as theorized by Rosi Braidotti: “Je suis partout et nulle part” (*Tous les hommes*, p. 109). Braidotti argues that nomadic subjects resist fixed identities and inhabit multiplicity, contradiction, and movement (Braidotti, 1994, p. 24; Haritaworn, 2015, p. 75).

This nomadism extends to language itself. The narrator states, “Je suis française. Je suis algérienne. Je suis en exil” (*Tous les hommes*, p. 117). This triple positioning resists national belonging and resonates with Stuart Hall’s theory of identity as “always in process” (Hall, 1990, p. 226; Gilroy, 1993, p. 89). Alya’s displacement is not just geographic or cultural, but linguistic and epistemological. “Je parle une langue blessée,” she writes (*Tous les hommes*, p. 103), evoking Julia Kristeva’s notion of the *foreigner within*, the linguistic estrangement embedded in postcolonial subjectivity (Kristeva, 1991, p. 3; Bhabha, 1994, p. 113). Scholars such as Alison Rice, Ksenia Shmygol, and Dominique Carlini Versini have examined Bouraoui’s narrative form as a kind of affective and political disruption (Rice, 2014, p. 45; Shmygol, 2017, p. 207; Versini, 2014, p. 91). They argue that her autofiction challenges colonial archives and heteronormative memory by centering queer bodies, fragmentary storytelling, and affective uncertainty.

Ultimately, *Tous les hommes désirent naturellement savoir* is not a search for clarity, but a poetic meditation on becoming. “Je suis celle qui ne sait pas,” the narrator insists, “et c’est ma liberté” (*Tous les hommes*, p. 139). In this refusal to know, to speak completely, or to be clearly defined, Bouraoui articulates a politics of queer opacity—a strategy of survival and subversion. In *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Nina Bouraoui delves into the intimate landscape of trauma, sexuality, and memory through a narrative voice shaped by silence, disorientation, and introspection. The novel unfolds as an affective archive, where the search for self-

understanding is entangled with unspoken violence and the refusal of categorization. The narrator occupies a marginal space—both socially and discursively—where language fails to provide clarity, and identity resists coherent articulation. This liminality is not a lack, but a mode of resistance against the normative frameworks that demand legibility.

Stylistically, the text operates through fragmentation, circularity, and emotional intensity, embodying the impossibility of narrating trauma and queer desire within dominant epistemologies. The refusal to name certain events or define sexual identity functions as a challenge to systems that pathologize or erase non-normative experiences. Writing becomes both a mode of survival and a political gesture; it is not a simple act of remembering, but a way of reclaiming agency through opacity and affect. Silence, here, is not a void but a complex language of resistance. Ultimately, Bouraoui's narrative is not concerned with offering closure or resolution, but with performing the processes of becoming that unfold in the aftermath of violence and in the shadow of colonial history. The narrator's experience is shaped not by fixed truths, but by fluid desires and fragmented memories. Through this poetics of refusal, Bouraoui expands the boundaries of autofiction, foregrounding the unstable, queer, and postcolonial subject as a site of continuous transformation. The novel challenges the reader to confront not what can be spoken, but what must remain illegible in order to be free.

Conclusion – Nomadic Articulations: Between Silence, Hybridity, and Queer Becoming

Nina Bouraoui's *Garçon manqué* and *Tous les hommes désirent naturellement savoir* construct an affective and philosophical cartography of identity that unfolds through rupture, displacement, and desire. Far from offering narratives of

reconciliation or wholeness, these novels explore identity as a nomadic process—one that resists resolution in favor of movement, fragmentation, and affective dissonance. By staging the voices of narrators caught between Algeria and France, masculinity and femininity, silence and speech, Bouraoui reclaims opacity, ambiguity, and exile as necessary conditions of subjectivation.

In *Garçon manqué*, Alya's identity emerges through a bodily and linguistic performance that explicitly disrupts binary norms: "Je suis moitié garçon, moitié fille" (Bouraoui, *Garçon manqué*, p. 9). This articulation exemplifies Homi Bhabha's "third space," a space of cultural negotiation where hybrid identities are formed through tension rather than synthesis (Bhabha 55). Alya's refusal to conform is not simply gendered but also postcolonial—her very body carries the legacy of a Franco-Algerian rupture: "Je suis née dans un no man's land, entre deux guerres, entre deux silences" (*Garçon manqué*, p. 11). Her performed masculinity—"Je me coupe les cheveux. Je me transforme en garçon" (p. 33)—mirrors Judith Butler's theory of gender performativity, where identity is constructed through repeated acts rather than essential truths (Butler 34).

In contrast, *Tous les hommes désirent naturellement savoir* stages a more introspective and trauma-laden narrative voice. Here, silence becomes both symptom and strategy. The narrator's admission—"Je ne savais pas que j'étais violée. Je n'ai rien dit" (Bouraoui, *Tous les hommes* p. 52)—dramatizes Gayatri Spivak's argument that the subaltern cannot fully "speak" within dominant systems of representation (Spivak, 1988, p. 294). Yet, silence in Bouraoui's prose is not absence; it is a form of resistance. As bell hooks emphasizes, silence can be a "location of resistance," especially for those whose speech is co-opted or misread (hooks, 1989, p. 210).

Where *Garçon manqué* externalizes alienation through performative gestures and fragmented syntax, *Tous les hommes* internalizes trauma and desire through circular narration and affective density. Both novels, however, share a textual rhythm of disruption. Sentences are short, elliptical, echoing bodily gestures: “Je cours. Je tombe. Je me relève” (*Garçon manqué*, p. 59) parallels “Je ne dis rien. Je fuis. J’oublie. Je me rappelle” (*Tous les hommes*, p. 71). These syntactic patterns enact a refusal of linearity, aligning with Hélène Cixous’ notion of *écriture féminine*, which privileges affect and excess over coherence (Cixous, 1976, p. 886).

Furthermore, in both texts, the narrator rejects conventional labels of sexuality and identity. In *Garçon manqué*, Alya asserts: “Je ne suis pas une fille normale. Je ne suis pas une fille tout court” (p. 83). Similarly, in *Tous les hommes*, the narrator states: “Je n’étais pas lesbienne, je n’étais pas hétérosexuelle, j’étais désir” (p. 91). This articulation aligns with Monique Wittig’s call to reject heteronormative categories and instead center subjectivity in lived erotic experience (Wittig, 1992, p. 12). It also resonates with José Esteban Muñoz’s idea of queer futurity—a temporality of desire that defers fixed identity in favor of becoming (Muñoz 22).

Finally, both novels converge in their affirmation of writing as survival. In *Garçon manqué*, Alya’s narration is itself a reclamation of voice: “Écrire est ma façon d’exister” (p. 117). In *Tous les hommes*, the narrator confesses: “Écrire m’a sauvée” (p. 11). These declarations mirror Ann Cvetkovich’s theory that writing can function as an “archive of feelings,” a space where trauma and queer subjectivity find form (Cvetkovich, 2003, p. 7).

Bouraoui’s protagonists are, in Rosi Braidotti’s sense, nomadic subjects—not in search of origins, but traversing spaces of tension, memory, and resistance (Braidotti, 1994, p. 24). Their

identities are never complete but always in flux. Bouraoui does not offer her readers resolution; she offers instead a politics of becoming-in-fragments, of surviving through silence, of speaking through rupture. In this, her work does not merely represent queer, postcolonial subjects—it *performs* them, through language that refuses coherence and bodies that refuse containment.

Works Cited

Ahmed, Sara, and Anne-Marie Fortier. "Re-Imagining Communities." *International Journal of Cultural Studies*, vol. 6, no. 3, 2003, pp. 251–269.

Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke UP, 2006.

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2004.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1987.

Baer, Elizabeth R. *Experience and Expression: Women, the Nazis, and the Holocaust*. Wayne State UP, 2003.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Bouraoui, Nina. *Garçon manqué*. Stock, 2000.

Bouraoui, Nina. *Tous les hommes désirent naturellement savoir*. JC Lattès, 2018.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia UP, 1994.

Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity, 2013.

Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.

Carlini Versini, Dominique. "L'écriture fragmentaire chez Nina Bouraoui." *Francophonie d'Amérique*, vol. 35, 2013, pp. 85–99.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875–893.

Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Duke UP, 2003.

Derayeh, Derayeh. "The Silenced Voice in Francophone Women's Writing." *Women's Studies International Forum*, vol. 27, no. 2, 2004, pp. 173–182.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass, U of Chicago P, 1978.

Diop, Papa Samba. *Francophonie et représentations de la mémoire coloniale*. L'Harmattan, 2008.

Djebar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent*. Albin Michel, 1999.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke UP, 2004.

El-Tayeb, Fatima. *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. U of Minnesota P, 2011.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Translated by Richard Philcox, Grove Press, 2008.

Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. Columbia UP, 1998.

Gilroy, Paul. *Postcolonial Melancholia*. Columbia UP, 2005.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard UP, 1993.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222–237.

Haraway, Donna J.
*[Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_Onco
Mouse™](#)*. Routledge, 1997.

Haritaworn, Jin. *Queer Lovers and Hateful Others: Regenerating Violent Times and Places*. Pluto Press, 2015.

Herman, Judith. *Trauma and Recovery*. Basic Books, 1992.

hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. South End Press, 1989.

Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1991.

Lemoine, Marie-Pierre. "Écriture féminine et hybridité dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui." *Synergies Monde*, vol. 5, 2009, pp. 61–74.

Lemoine, Marie-Pierre. "Écriture féminine et hybridité dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui." *Synergies Monde*, vol. 5, 2009, pp. 61–74.

Lewis, Reina. "Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem." *Feminist Review*, vol. 69, 2001, pp. 25–45.

Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Harvard UP, 2007.

Minh-ha, Trinh T. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana UP, 1989.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge, 2002.

Morris, Rosalind C. "Can the Subaltern Speak?" *Reflections on the History of an Idea*, Columbia UP, 2010.

Morton, Stephen. *Gayatri Spivak*. Routledge, 2003.

Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. NYU Press, 2009.

Nguyen, Viet Thanh. "Speak Nearby: The Politics of Postcolonial Silence." *PMLA*, vol. 131, no. 2, 2016, pp. 315–332.

Nguyen, Viet Thanh. *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*. Harvard UP, 2016.

Oliver, Kelly. *Witnessing: Beyond Recognition*. U of Minnesota P, 2001.

Preciado, Paul B. *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. Feminist Press, 2013.

Reeser, Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Wiley-Blackwell, 2010.

Rice, Alison. "Autofiction and Queer Identity in Nina Bouraoui." *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, no. 1, 2014, pp. 44–56.

Rice, Alison. "Queer Re-Memory in Nina Bouraoui." *Contemporary French Civilization*, vol. 39, no. 1, 2014, pp. 41–57.

Rutherford, Jonathan. "The Third Space: Interview with Homi Bhabha." *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 207–221.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Vintage, 1994.

Salih, Sara. *Judith Butler*. Routledge, 2002.

Schwarz, Henry. "Mission Impossible: Introducing Postcolonial Studies." *Public Culture*, vol. 10, no. 1, 1997, pp. 189–198.

Shmygol, Ksenia. "Negotiating Queer Subjectivity in Postcolonial Francophone Literature." *French Studies*, vol. 71, no. 2, 2017, pp. 199–214.

Shmygol, Ksenia. "Queer Opacity and Colonial Memory in Nina Bouraoui." *French Cultural Studies*, vol. 31, no. 3, 2020, pp. 199–215.

Smith, Sidonie. "Performativity, Autobiographical Practice, Resistance." *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, edited by Sidonie Smith and Julia Watson, U of Wisconsin P, 1998, pp. 108–115.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, U of Illinois P, 1988, pp. 271–313.

Versini, Dominique Carlini. "Fragments et exils: Le corps queer dans l'œuvre de Bouraoui." *Dalhousie French Studies*, vol. 101, 2014, pp. 91–104.

Versini, Dominique Carlini. "Nina Bouraoui et le récit de l'intime fragmenté." *Dalhousie French Studies*, vol. 101, 2014, pp. 87–97.

Wittig, Monique. "One Is Not Born a Woman." *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, 1992, pp. 9–20.

**PATRICK MODIANO'NUN KARANLIK
DÜKKÂNLAR SOKAĞI VE MİNE BAY'IN EŞİKTE
ROMANLARINDA PSİKOCOĞRAFYA VE
PARÇALANMIŞ BENLİK**

AHMET YILMAZ¹

Giriş

Bu çalışma, Patrick Modiano'nun *Karanlık Dükkanlar Sokağı* ve Mine Bay'ın *Eşikte* adlı romanlarını psikocoğrafya ve parçalanmış benlik temaları çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Her iki eserde de karakterlerin kent mekânlarıyla kurduğu ilişkiler, kimlik arayışlarının bir yansıması olarak ele alınmakta; hafıza, bellek ve mekân arasındaki geçişken bağlar metinlerde öne çıkmaktadır. Modiano'nun Paris'inde zamansal ve mekânsal belirsizlik, anlatıcının geçmişini keşfetme sürecinde labirentimsi bir kentsel dolaşımı doğururken; Bay'ın romanında ise var olan mekânlar, anlatıcının içsel çatışmalarına eşlik eden sınır alanlar olarak karşımıza çıkar. Psikocoğrafya, bireyin kentsel mekânları sadece fiziksel değil, duygusal ve zihinsel olarak da

¹ Doç.Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas/TÜRKİYE
ahmetyilmaz@cumhuriyet.edu.tr
ORCID : 0000-0002-7106-2343

deneyimlemesini sağlayarak parçalanmış benlik temasıyla bütünleşir. Bu bağlamda çalışma, kentte yürüyen öznenin belleğiyle yüzleşmesi ve kimliğini yeniden kurma çabasını, edebi mekânın işlevi üzerinden sorgular.

Modern kent yaşamının bireyin kimliği, belleği ve varoluşsal aidiyeti üzerindeki etkileri, disiplinler arası çalışmaların önemli bir inceleme alanını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, psikocoğrafya, kentsel mekân ile bireyin psikolojik ve duygusal deneyimleri arasındaki karmaşık ilişkiyi çözümlemek için kritik bir yaklaşım sunar. Kavram, ilk olarak 1950’lerde Lettrist Enternasyonal tarafından ortaya atılmış, özellikle Guy Debord ve Sitüasyonist Enternasyonal tarafından geliştirilerek, kentin yalnızca fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda bireyin bilinçdışının yansıdığı bir palimpsest olduğu fikrini temellendirmiştir. Debord’a göre psikocoğrafya, “coğrafi çevrenin –bilinçli olarak düzenlenmiş olsun ya da olmasın– bireylerin duyguları ve davranışları üzerindeki özgül etkilerinin incelenmesidir” (Debord, 2006, s. 8). Bu tanım, mekânın yalnızca nesnel bir gerçeklik olarak değil, öznel deneyimlerle şekillenen dinamik bir yapı olarak ele alınması gerektiğini vurgular.

Psikocoğrafyanın edebiyattaki izdüşümleri, kentlerin bireyin hafızasını ve kimliğini nasıl dönüştürdüğünü anlamak açısından önemli bir perspektif sunar. Bu çalışma, Patrick Modiano’nun *Karanlık Dükkanlar Sokağı* (1978) ve Mine Bay’ın *Eşikte* (2019) adlı romanlarını, psikocoğrafya bağlamında karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Her iki yazar da kent mekânını, karakterlerinin içsel çatışmalarının ve parçalanmış benliklerinin bir uzantısı olarak kurgular. Modiano’nun Paris’i ve Bay’ın anonim şehri, yalnızca olayların geçtiği pasif bir arka plan değil, karakterlerin geçmişle hesaplaşmalarını, bellek yitimini ve kimlik arayışlarını somutlaştıran aktif birer öğedir.

Modiano'nun eserlerinde, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Fransa'sının belirsizliklerine yerleştirdiği karakterler, kentin labirentvari sokaklarında geçmişlerinin izlerini ararken, aslında kendi benliklerini yeniden inşa etmeye çalışırlar. *Karanlık Dükkanlar Sokağı*'nın amnezik dedektifi Guy Roland, Paris'in fiziksel coğrafyasında dolaşırken, aynı zamanda zihninin karanlık dehlizlerinde bir keşif yolculuğuna çıkar. Benzer şekilde, Mine Bay'ın *Eşikte* romanında, diğital şiddetle sarsılan ana karakterin kent sokaklarında sürüklenişi, bir içsel arınma ve yeniden doğuş sürecine karşılıklı gelir. Her iki metinde de kent, karakterlerin içsel haritalarının dışavurumu; bellek ise mekânsal deneyimlerle şekillenen akışkan bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışmanın temel argümanı, psikocoğrafyanın yalnızca bir mekân analizi yöntemi olmadığı, aynı zamanda bireyin parçalanmış benliğini anlamlandırmada kilit bir araç olduğudur. Modiano ve Bay'ın anlatılarında kent, Debord'un *dérive* (sürüklenme) kavramıyla uyumlu biçimde, karakterlerin bilinçdışının keşfedildiği bir sahneye dönüşür. Kent sokaklarında amaçsızca dolaşan karakterler, aslında kendi geçmişlerinin ve kimliklerinin izini sürerler. Bu bağlamda, kaybolma eylemi, bir kendini bulma sürecine evrilir.

Çalışmada öncelikle psikocoğrafyanın kuramsal çerçevesi, Debord ve Walter Benjamin'in flâneur kavramı üzerinden ele alınacak; ardından Modiano ve Bay'ın metinlerindeki psikocoğrafik temsiller, karakterlerin mekânla kurduğu duyusal, bellekssel ve politik ilişkiler bağlamında incelenecektir. Sonuç bölümünde ise her iki yazarın kent ve bellek arasındaki diyalektiği nasıl farklı biçimlerde kurguladığı tartışılarak, psikocoğrafyanın ağdaş edebiyattaki yansımalarına dair bir değerlendirme sunulacaktır.

Bu incelemenin, kent edebiyatı ve psikocoğrafya ilişkisine dair disiplinlerarası bir okuma sunarak, hem Modiano'nun evrensel temalarını hem de Bay'ın Türk edebiyatındaki özgün yaklaşımını anlamaya katkı sağlayacağı umulmaktadır.

1. Psikocoğrafya: Kentin Görünmez Haritaları ve Edebiyatın Derinliklerinde Gezinmek

Psikocoğrafya (Psychogeography), kentin sadece fiziksel bir yapıdan ibaret olmadığını, aynı zamanda bireylerin ruh hallerini, duygularını ve davranışlarını derinden etkileyen, bu süreçte izler bırakan radikal bir kavram (Armstrong, 2025; Sarı, 2013) olarak ortaya çıkar. Edebiyat bağlamında ele alındığında, bu disiplinin yalnızca teorik değil, aynı zamanda derinlemesine şiirsel ve dönüştürücü yönleri öne çıkar; özellikle de köklerini besleyen ve onu şekillendiren Durumcu Enternasyonal (Situationist International - SI) hareketiyle olan organik bağı kritik önem taşır. Yasemin İlkay (2023)'e göre, psikocoğrafyanın temel amacı, mekanların – özellikle kentsel olanların – bireylerin duyguları, ruh halleri ve davranışları üzerinde bilinçli veya bilinçdışı olarak nasıl bir etki yarattığını sistematik bir şekilde incelemektir (s. 585). Bu yaklaşım, geleneksel coğrafyanın nesnel haritalarına karşılık, öznel, duygusal ve deneyimsel haritaların oluşturulmasını hedefler (Sarı, 2013, s. 5).

Bu kavram, 1950'ler ve 1960'larda faaliyet gösteren avangart sanat ve politik hareket olan Durumcu Enternasyonal tarafından, başta Guy Debord olmak üzere, geliştirilmiş ve teorize edilmiştir (Coverley, 2006, s. 10). Durumcular için psikocoğrafya, salt bir analiz aracı olmanın ötesinde, kapitalist toplumun dayattığı "spektaküler" kent yaşamına karşı kullanılabilecek güçlü bir silahtı (Henderson & Olma, 2025). Onların eleştirisi, modern kentin – özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden yapılanan Batı kentlerinin – bireyleri tüketime yönlendirmek, rutinlere hapsetmek

ve özgür dolaşımı (dérive) engellemek üzere tasarlandığı yönündeydi. İşlevsel olarak ayrıştırılmış bölgeler (iş merkezleri, alışveriş kompleksleri, uydu konutlar), tekdüze bulvarlar ve gözetim mekanizmaları, insanların mekanla spontane, duygusal ve oyunbaz bir ilişki kurmasını sistematik biçimde kısıtlıyordu.

Psikocoğrafyanın kalbinde dérive (sürüklenme) pratiği yer alır. Dérive, günlük rutinlerin belirlediği geleneksel rotaları (işe gidiş, alışveriş yolları) ve amaçları (ulaşım, tüketim) reddederek, kentin çağrısına, atmosferine, mimarisine ve rastlantılara tamamen açık bir şekilde, bilinçli ancak amaçsız bir gezinti yapmayı içerir. Flâneur kavramından farklı olarak, dérive genellikle daha kolektiftir (gruplar halinde gerçekleştirilir), daha deneyseldir ve mekânın psikolojik etkilerini aktif olarak kaydetme niyetini taşır (Debord, Theory of the derive, 2006). Edebiyatta bu pratik, roman kahramanlarının kentte kayboluşları (Joyce'un *Ulysses*'i), anlatıcıların sokaklarda düşüncelere dalışları (Marcel Proust) veya karakterlerin iç dünyalarının mekanla kurduğu diyalog (Dostoyevski'nin Petersburg'u) gibi unsurlarda kendini gösterir; karakterin iç monoloğu ile mekân tasviri arasındaki organik bağın teorik zeminini oluşturur. Bir diğer temel kavram duygusal ortamlardır (ambiances). Mekanların yarattığı özgün atmosferler ve ruh halleri – bir bulvarın tedirginliği, bir ara sokağın huzuru, bir meydanın coşkusu, bir mahallenin karmaşık enerjisi – psikocoğrafyanın haritalamaya çalıştığı unsurlardır. Edebiyatın temel gücü olan atmosfer yaratma, bir yazarın mekânı sadece görsel olarak değil, hissi, kokusu, sesi ve karakterde uyandırdığı duyguyla aktarması (Dickens'ın Londra'sının kasveti, Pamuk'un İstanbul'unun hüznü), tam da psikocoğrafik bir yaklaşımın edebi yansımasıdır.

Kentin farklı bölgelerinin bireyler üzerinde bilinçli veya bilinçdışı olarak uyguladığı çekim veya itme kuvvetleri (attraction/repulsion), kişisel geçmişe, arzulara ve

korkulara bağılı olarak şekillenir (Zuanon, da Silva Oliveira, Ferreira, Monteiro, & Gallo, 2019, s. 518). Edebiyatta bu durum, karakterlerin belirli mekanlara karşı açıklanamaz çekimleri (bir eve dönme arzusu) veya nefretleri (bir mahalleden kaçma isteği) şeklinde ortaya çıkarak karakter gelişimi ve iç çatışma için güçlü bir araç işlevi görür. Sarı (2013)'e göre, psikocoğrafyanın somut çıktıları ise psikocoğrafik haritalardır (Sarı, 2013, s. 5,6). Geleneksel haritaların aksine, duyguları, çağrışımları, anıları, *dérive* rotalarını ve mekânsal ilişkileri görselleştiren bu haritalar, genellikle kolaj tekniğiyle oluşturulur. Debord'un "Çıplak Şehir" (The Naked City) haritası, Paris'i parçalara ayırıp yeniden birleştirerek geleneksel merkez-çevre ilişkisini yıkmış ve duygusal/psikolojik bağlantıları öne çıkarmış ünlü bir örnektir. Edebiyatta romanın yapısının kendisi bir tür psikocoğrafik harita olabilir; bölümlerin sıralanışı, zaman-mekân kaymaları (geri dönüşler, rüyalar), karakterlerin zihinsel haritaları (Joyce, Woolf) veya metin içindeki öznel mekân tasvirleri bu haritaların edebi karşılıklarıdır.

Psikocoğrafyanın edebiyat için derin anlamı ve kalıcı mirası çok yönlüdür. Öncelikle, yazara mekânı sadece fiziksel özellikleriyle değil, yarattığı duygular, tetiklediği anılar, sembolize ettiği fikirler ve karakterlerle kurduğu diyalog üzerinden anlatma imkânı sunar. Böylece mekân, edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak aktif bir karaktere, bir ruh haline dönüşür. İkinci olarak, geleneksel, nesnel kent tasvirlerinin karşısına bireyin benzersiz deneyimini, algısını ve duygusal tepkisini koyarak, edebiyatın öznelliğe verdiği değerle mükemmel bir uyum sağlar. Üçüncüsü, edebiyat psikocoğrafyanın araçlarını kullanarak, kentin tüketim, yabancılaşma, kontrol ve sınıfsal ayrımların mekânı haline gelişini güçlü bir şekilde eleştirebilir; karakterlerin kentte kayboluşu, yabancılaşması ve rutin tuzağına düşüşü bu eleştirinin merkezi temalarıdır. Dördüncüsü, *dérive*'in rastlantısallığı ve psikocoğrafik

haritaların kolaj tekniği, edebi anlatıda doğrusal olmayan kurgulara, beklenmedik bağlantılara ve metaforik mekân kullanımlarına (kent bir labirent, bir palimpsest, bir rüya mekânı - Calvino'nun *Görünmez Kentler*'i gibi) ilham verir. Bu süreçte, Baudelaire ve Benjamin'in flâneurü, Durumcuların *dérive*'ı ile daha kolektif, deneysel ve politik bir boyut kazanır; modern ve postmodern edebiyattaki kent gezginleri bu evrilmiş mirasın izlerini taşır (Bay, 2025, s. 37).

Sonuç olarak, psikocoğrafya, Durumcuların öncü ve politik vizyonuyla şekillenmiş, kenti duygusal ve deneyimsel bir olgu olarak kavramanın radikal bir yoludur ve edebiyat için paha biçilmez bir armağandır. Yazarın, karakterlerinin iç dünyaları ile kentin dış dünyası arasındaki görünmez bağları dokumasını sağlar. Mekânı cansız bir dekor olmaktan kurtararak, hikâyenin nabzını atan, ruh hallerini şekillendiren, anıları tetikleyen ve hatta kapitalist gerçekliğin eleştirisini üstlenen canlı, nefes alan bir varlığa dönüştürür. Edebi bir makalede psikocoğrafyayı ve Durumcu kökenlerini incelemek, Joyce'un Dublin'i, Woolf'un Londra'sı, Tanpınar'ın İstanbul'u veya herhangi bir kurgusal kent üzerinden edebiyatın mekanla kurduğu büyüğü ve karmaşık ilişkiyi anlamak, kent edebiyatını okuma ve yazmanın derinliklerine inmek, metinlerdeki görünmez duygusal coğrafyaların haritasını çıkarmak anlamına gelir.

2. Patrick Modiano: Paris'in Gölgeleğinde Belleği Haritalamak

2014 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Patrick Modiano, eserleriyle ısrarla bellek, kimlik ve kayıp gibi ele geçirilmesi güç temaları keşfeden üretken bir Fransız romancıdır. Romanları, çoğunlukla II. Dünya Savaşı ve Fransa'nın Alman işgalinin ürpertici arka planına yerleştirilmiş olup, kendine özgü atmosferik bir dünya yaratır.

Modiano, belirgin bir "zihnin Paris coğrafyasını" inşa eder. Karakterleri sık sık görünmez sınırları, "tarafsız bölgeleri", hinterlandları ve sahipsiz toprakları kat ederek okuru belirli semtlerin tuhaf atmosferine çeker. Sokaklar, adresler ve hatta eski moda telefon numaraları (DANton 5561 gibi) mutlak bir kesinlikle betimlenir. Ancak bu manzarayı dolduran insanlar, çoğunlukla kimlik değiştiren veya takma adlar kullanan, sanki bir sis perdesi arkasından görülen hayaletimsi figürlerdir. Seine Nehri'ni geçmek veya Métro köprülerinin altında yürümek, farklı bir psikolojik veya zamansal bölgeye geçişi simgeleyebilir. Bu titizlikle detaylandırılmış ama düşsel Paris, Modiano'nun kendi anılarının fiziksel kentin üzerine bindirildiği bir palimpsest (üst üste yazılmış parşömen) gibi işlev görür (Cameron, 2015).

Belleğe dair bu saplantı, onun "bilinçte, gerçeklik ile düş arasında bir yerde konumlanan tuhaf yerinden" kaynaklanır. Modiano, "bu farklı bilinç hallerinin aralıklı iç içe geçişine" ve "düşlerin gerçekliğe bulaşmasının" varlığını ve geçmişe dair anlayışımızı nasıl derinden şekillendirdiğine keskin bir ilgi duyar (Dess, 2015). Anlatıcıları tipik olarak bir tür soruşturma yürütür, ancak bu geleneksel anlamda suçlara dair değildir. Bunun yerine, onlar benliğin ve geçmişin dedektifleridir; kayıp kimlikleri ve tarihleri yeniden inşa etmeye çalışırken, güvenilmez, parçalı kanıtları – fotoğraflar, kâğıt parçaları, eski gazeteleri – eleyip geçerler.

Bu durum, en çok övülen eseri, Prix Goncourt ödüllü *Karanlık Dükkanlar Sokağı* (*Rue des Boutiques Obscures*, 1978) adlı yapıtında mükemmel bir şekilde örneklendirilir. Guy Roland adlı amnezik bir dedektifin kendi kimliğini aradığı önerme ilk bakışta ümitsiz görünse de, roman klişeleri aşar. Roland'ın kırılğan ipuçlarından geçmişini bir araya getirme çabası, geçmişin hem dış dünyada hem de zihnin içindeki kalıcı varlığında yol alırken tuhaf bir şiirsellik yaratır: “Kül rengi sarışın bir kadın. Ve

belki de hayatımda önemli bir rol oynamıştı. Fotoğrafını dikkatle incelemem gerekecekti. Ve yavaş yavaş her şey geri gelecekti.” (Livingstone, 2014). Roman, Modiano'nun merkezi temasının özünü yakalar: ulaşılamaz bir mesafede kalmaya devam eden geçmişin ürpertici ısrarı.

Eleştirmenler sıklıkla Modiano'nun birçok romanının yapısını polisiye hikâyelerin formatından ödünç aldığına dikkat çeker. Karakterleri ipuçlarının peşine düşer, araştırdıkları insanların davranışları hakkında teoriler geliştirir ve onların belirli bir zamandaki olası eylemlerini veya düşüncelerini hayal ederler. Ancak Modiano'nun yazını, türün tipik özelliklerini taşımaz. Aslında, çoğunlukla bir tür soruşturma yürüten anlatıcıları, her zaman hedefine ulaşan Dashiell Hammett'ın Sam Spade'i veya Raymond Chandler'ın Philip Marlowe'u gibi sert karakterlerden ziyade, Samuel Beckett'in köksüzleştirilmiş, kendini irdeleyen karakterleriyle daha fazla ortak noktaya sahiptir. Çünkü Modiano'nun dünyasında hiçbir kötü yakalanmaz, hiçbir intikam alınmaz, hiç kimse adalete teslim edilmez (Dess, 2015). Esas olan, soruşturmanın kendisi, belleğin sisinde arama eylemidir.

Güvenilmez, belirsiz anılar, Modiano'nun kendi gençliğinden hayaletleri çağırıştırır ve bu figürler sıklıkla eserleri boyunca yeniden belirir. Bu durum, onun "aynı romanı tekrar tekrar yazıyormuş gibi" görüldüğü yönünde bir gözleme yol açmıştır – Modiano'nun da reddetmediği bir bakış açısidir bu: “Onları sürekli bir biçimde, birbirini izleyen unutuş dönemlerinde yazdığımı sanıyordum, ama çoğu zaman aynı yüzler, aynı isimler, aynı yerler, aynı cümleler bir romandan diğerine yeniden ortaya çıkıyor, tıpkı uyurgezercesine dokunmuş bir goblendeki desenler gibi.” (Cameron, 2015). Bu yinelenme, belleğin labirentine dair tekil, saplantılı bir keşif duygusunu güçlendirir.

Olağanüstü üretken olan Modiano, ilk romanı *Yıldız Meydanı* (*La Place de l'étoile*, 1968, Fénéon ve Roger Nimier Ödülleri) ile başlayarak 20'den fazla romanın yanı sıra senaryolar (Louis Malle ile birlikte yazdığı *Lacombe, Lucien* başta olmak üzere), çocuk kitapları ve anılar kaleme almıştır. Tutarlı mükemmelliği, 1996'da genel yapıtı için Grand Prix National des Lettres (Ulusal Edebiyat Büyük Ödülü) ile (Dess, 2015) taçlandırılmış ve nihayetinde Nobel Ödülü ile zirveye ulaşmıştır. Modiano, çağrışım yüklü, ürpertici düzyazısı ve geçmişin ısrarlı kazısı aracılığıyla, çağdaş edebiyatta bellek, mekân ve kırılan benliğin gölgeli kesişim noktalarını haritalandıran belirleyici bir ses olmayı sürdürmektedir.

3. Mine Bay'ın *Eşikte* Romanı: İçsel ve Psikolojik Bir Anlatı

Mine Bay, çağdaş Türk edebiyatının dikkat çeken yazarlarından biridir. Romanlarında toplumsal meseleleri, siyasal gerçeklikleri ve insan deneyiminin karmaşıklığını ele alan Bay, özgün anlatım tarzı, psikolojik derinlik taşıyan karakterleri ve canlı mekân betimlemeleriyle tanınır. Eserlerinde yalnızca bireysel hikâyeleri değil, aynı zamanda Türkiye'nin toplumsal dönüşüm süreçlerini de duyarlı ve eleştirel bir dille işler.

Yazarlık serüvenine 2017 yılında yayımlanan *Kasaba* adlı romanıyla başlayan Bay, bu ilk yapıtında 1980'ler Türkiye'sinde yaşanan devrim atmosferini büyümlü gerçekçilikle harmanlayarak anlatır. Kasabanın doğası, mevsimleri, evleri ve sokakları neredeyse canlı birer karaktere dönüşür; böylece tarihsel gerçeklik ile masalsı atmosfer arasında özgün bir anlatı evreni kurar. Geçmiş ile şimdiki zamanı iç içe geçiren dairesel kurgusu ve geniş karakter kadrosuyla *Kasaba*, Bay'ın yalnızca sosyal meseleleri değil, anlatı biçimini de cesurca dönüştürebildiğini gösterir.

2019'da yayımlanan ikinci romanı *Eşikte*, yazarın daha içsel ve psikolojik bir anlatı arayışına yöneldiğini gösterir. Sosyal

medyada çocuk istismarı teması etrafında şekillenen roman, ana karakterin suçluluk, çaresizlik ve yaşama tutunma ikilemleriyle yüzleşmesini konu alır. Kentsel mekân, bu romanda yalnızca bir arka plan değil, karakterin iç dünyasının bir yansıması olarak işlev görür. Şehrin sokaklarında süregiden yolculuk, karakterin zihinsel ve duygusal çözümleme sürecine dönüşür.

2020 yılında yayımlanan *Kesit*, Mine Bay'ın gelenek ile modernlik arasındaki gerilimleri odağına aldığı bir diğer önemli eseridir. Dinsel bir topluluk içinde, dış dünyadan izole biçimde yetiştirilen genç bir kızın modern dünyaya adım atmasıyla başlayan roman, bireysel aydınlanma sürecini kültürel çatışmalar üzerinden anlatır. Roman boyunca kızın dış dünyayla kurduğu ilişkiler, özellikle iki yabancı erkekle paylaştığı diyaloglar, zaman dışı bir kafede geçen varoluşsal sorgulamalara dönüşür. *Kesit*, inanç sistemlerinin bireysel özgürlük üzerindeki etkisini derinlikli biçimde irdeleyen güçlü bir metindir.

Bay, 2022'de yayımladığı öykü kitabı *Kestane*'nin Düşü ile kısa anlatı türüne yönelmiş, yedi öyküden oluşan bu derlemede yaşlılık, yalnızlık, toplumsal beklentiler ve dışlanmışlık gibi güncel sorunları yalın ama çarpıcı bir dille ele almıştır. Her bir öykü, Türkiye'nin sosyal yapısına dair keskin gözlemler sunarken, okuru empatiye ve düşünmeye davet eder.

2023'te yayımlanan *Ulak*, Bay'ın edebiyat dışı ilk çalışması olarak öne çıkar. 2019-2022 yılları arasında kaleme aldığı siyasi yazılar ve araştırma dosyalarının derlendiği bu kitapta, Türkiye'nin güncel gelişmeleri üzerine yaptığı değerlendirmeler yer alır. Sadece siyasi analizlerle değil, kitap incelemeleri, gezi yazıları, anılar ve denemelerle de zenginleşen *Ulak*, Bay'ın düşünsel birikimini ve entelektüel ilgilerini çok yönlü biçimde yansıtır.

Mine Bay edebi üretimi, tematik çeşitliliği ve biçimsel deneyselliğiyle çağdaş Türk edebiyatına önemli katkılar

sunmaktadır. Her yeni yapıtında hem anlatısal hem düşünsel düzlemde sınırları zorlayan Bay, toplumu, bireyi ve zamanı sorgulayan güçlü bir edebi ses olarak yolculuğunu sürdürmektedir. Eserleri, yalnızca edebi bir deneyim değil, aynı zamanda sosyal ve zihinsel bir yüzleşme alanı sunar.

4. Psikocoğrafyanın *Karanlık Dükkânlar Sokağı ve Eşikte* Romanlarındaki İzdüşümleri

Psiko-coğrafya, psikoloji ile coğrafya arasında bir köprü kurar. Kentin fiziksel yapısının birey üzerindeki etkisini anlamaya çalışırken, aynı zamanda bireyin bu yapıyı nasıl deneyimlediğine de odaklanır. Bu yönüyle yalnızca fiziksel bir mekân analizi değil, aynı zamanda öznel bir algı ve duygulanım süreci olarak değerlendirilir. Kavramın merkezinde, Debord'un (2006) ortaya koyduğu *dérive* (sürüklenme) yer alır. *Dérive*, bireyin belirli bir hedef ya da güzergâh olmaksızın şehirde dolaşması, rastlantısal karşılaşmalara açık olması anlamına gelir. Bu yöntem, bireyin mekânsal farkındalığını artırırken, aynı zamanda içsel bir keşfi de mümkün kılar (Theory of the derive, s. 62).

Debord'un *dérive* kavramı, Walter Benjamin'in 19. yüzyıl Fransız kent yaşamı bağlamında geliştirdiği *flâneur* figürüyle yakından ilişkilidir. *Flâneur*, modern şehrin sokaklarında gezinirken hem gözlemci hem de katılımcı olan, kent deneyimini estetik ve eleştirel biçimde yaşayan bir bireyi temsil eder. Benjamin'e göre *flâneur*, modernitenin karmaşık yapısını çözümleme ve kent mekânlarının çok katmanlı yapısını algılama potansiyeline sahiptir (akt. Stephen, 2013). Bu bağlamda, saptırma (*détournement*), sürüklenme (*dérive*) ve geri kazanım (*recuperation*) gibi Sitüasyonist kavramlar aracılığıyla bu yaklaşımlar, alternatif bir karşı kültür platformu işlevi görerek; bireyleri tabu konuları sorgulamaya ve toplumsal değerlerle

eylemleri eleştirel bir gözle incelemeye davet eder (Bay & Karagöz , 2024, s. 49).

Psiko-coğrafya, çeşitli bileşenleriyle birey-şehir etkileşimini anlamaya çalışır. Kent mekânları bireyin ruhsal durumunu etkiler; aynı zamanda birey de bu mekânlara kendi duygularını yansıtır. Kent, bir ayna işlevi görerek bireyin iç dünyasını yansıtan bir araca dönüşür. Bu karşılıklı yansıtma, bireyin kentsel çevreyle kurduğu bağın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve zihinsel düzeyde de anlam kazandığını gösterir. Patrick Modiano’nun ana karakterleri Guy Roland’ın kent deneyimi üzerinden aktarılan şu anlatı, mekân ile bireysel kimlik arasında kurulan bu kırılgan bağın psiko-coğrafi boyutunu etkili biçimde yansıtır:

“New-York Bulvarı’ndaki trafik hızlı ama duyulabilecek bir ses çıkarmadan akıyordu, bu da rüya hissini artırıyordu. Arabalar, suyun üzerinden kayarcasına, boğuk, akışkan bir dünyada ilerliyordu. Ayak köprüsüne, Alma Köprüsü’nün önüne vardık. Howard de Luz. Belki de benim adımdı bu. Harfler gözlerimin önünde dans ediyor. Ben kimim? ‘Görüyorsun,’ dedim, ‘zaman zaman kendimi tam bir sisin içindeymiş gibi hissediyorum... Hafızamda boşluklar var... Depresyon dönemleri... O yüzden, oradan geçerken, gelip... bulmaya çalışayım ...” (Modiano, 2005/1978, s. 41,70,74).

Modiano'nun betimlediği kent mekânları ile anlatıcının içsel durumu arasında simbiyotik bir ilişki gözlemlenir. New-York Bulvarı'ndaki sessiz trafik akışı, karakterde gerçeklik algısının bozulmasına yol açarken, bu fiziksel ortamın yarattığı “rüya hissi”, onun dissosiyasyon ve kimlik parçalanmasını somutlaştırır. Benzer şekilde, arabaların “akışkan bir dünyada” ilerlemesi imgesi, aidiyet duygusunun yitimini yansıtır. Buna karşılık anlatıcının kendine atfettiği “Howard de Luz” ismi, kent mekânına yansıttığı yeniden kimlik inşa çabasının metaforudur. Ayak köprüsü ise fiziksel bir

geçiş noktası olmanın ötesinde, karakterin zihnindeki belirsizliğin ve kimlik geçişkenliğinin mekânsal tezahürüdür. Onun “sisin içindeymiş gibi” hissetmesi de hafıza kaybının bu mekânsal düzlemdeki karşılığıdır.

Bu diyalog, psikocoğrafyanın temel ilkesini doğrulayarak, Öztürk Aksoy ve Dursun (2024)’ün belirttiği üzere, kentin bireyin içsel haritasının dışavurumu olduğunu, bireyin ise kentin görünmeyen katmanlarının arkeoloğu konumunda bulunduğunu ortaya koyar. Modiano'nun Paris'i, fiziksel ve psişik sınırların iç içe geçtiği bir palimpsest (üst üste yazılmış metin) niteliği taşır. Sokaklar yalnızca ulaşım yolları değil, aynı zamanda kimlik arayışının labirentleridir. Bu durum bize iki kritik gerçeği gösterir: Birincisi, kent mekânları bireyin bilinçdışının coğrafyasını oluşturur. İkincisi, duygusal yansıtma mekanizması, kenti paylaşılan bir ruhsal rezonans odasına dönüştürür.

Benzer bir psiko-coğrafi yapı, Mine Bay’ın *Eşikte* adlı romanında da görülür. Dijital şiddetle sarsılan bir bireyin, şehir sokaklarında yaptığı yalnız yürüyüşler, yalnızca fiziksel bir hareket değil; aynı zamanda içsel bir keşfin parçasıdır. Anlatıda, şehrin farklı bölgeleri karakterin duygusal eşiklerine karşılık gelir. Bay, karakterin zihinsel çözümlerini, çevresel betimlemelerle paralel kurgular. Özellikle karanlık, ıssız sokaklar; korku, suçluluk ve umutsuzluk gibi duygularla örtüşürken, ani ışıklar veya kalabalık alanlar karakterin yeniden hayata tutunma arzusunu temsil eder. Böylece şehir, anlatının pasif bir zemininden çıkarak, karakterin içsel dünyasını şekillendiren aktif bir özne hâline gelir.

Modiano’nun Paris’i ile Bay’ın isimsiz şehri arasında kurulan bu paralellik, ruhsal coğrafyanın (psiko-coğrafya) temel bir ilkesini doğrular: Kent, bireyin iç dünyasının bir yansımasıdır; birey de kentin gizli katmanlarının kazıcisidir. Sokaklar yalnızca ulaşım yolları değil, kimliğin, hafızanın ve duyguların içinde

kaybolduğu labirentlerdir. Bu bakımdan kent, bireyin bilinçdışının fiziksel bir uzantısına dönüşürken, duygusal yansıtma yoluyla ortak bir ruhsal titreşim alanı da yaratır. Nitekim hem Modiano'nun hem de Bay'ın anlatılarında şehir, bir palimpsest (üst üste yazılmış metin) gibidir: bireyin varoluşsal arayışlarını taşıyan, görünüşte sıradan ama derinlemesine kazıdıkça anlam katmanları ortaya çıkan mekânsal bir anlatı.

Psikocoğrafyanın temel tekniklerinden biri diğeri olan *dérive* (amaçsız dolaşım), bireyin alışılmış güzergâhları terk ederek mekânı rastlantısal karşılaşmalarla keşfetmesini ifade eder. Bu süreç, rutinlerin kırılması ve yerleşik algıların sorgulanması yoluyla kentsel mekânın görünmeyen katmanlarını ortaya çıkarır. Patrick Modiano'nun anlatılarında bu kavram, bellek ve kimlik arayışıyla iç içe geçmiş biçimde temsil edilir. Örneğin, anlatıcının Paris'in XVI. bölgesinde gerçekleştirdiği bilinçli gezinti, coğrafi bir taramadan ziyade arkeolojik bir kazı niteliği taşır: “Her sokağın başında duruyor, ağaçların ve binaların bana aniden hatırlatacağı umuduyla bekliyordum” (Modiano, 2005/1978, s. 11). Burada beden, bir su falcısının sarkacı gibi mekânsal hafızanın titreşimlerini yakalamaya çalışan bir duyarlılık antenine dönüşür.

Dérive'in zamansal boyutu, Modiano karakterinin kayıp bir restoranı ararken yaşadığı paradoksal deneyimde belirginleşir. Fiziksel çevrenin değişmezliği (“Binalar değişmemiştii”) ile duygusal atmosferin dönüşümü (“ışık farklıydı ve havada başka bir şey vardı”) arasındaki gerilim” (Modiano, 2005/1978, s. 109), mekânın sabit bir gerçeklik olmadığını, zamanın sürekli yeniden yazdığı bir palimpsest olduğunu gösterir. Bu labirentvari yolculukta amaçsızlık, geçmişin izlerini yakalama arzusuna evrilirken, kentin görünür mimarisinden çok ses, ışık ve hava gibi görünmez unsurlar ön plana çıkar. Debord'un idealize ettiği “psikocoğrafya” prototipi böylece edebi bir forma kavuşur: Sokaklar haritasız dolaşılır, rastlantılar kolektif hafızanın kapıları haline gelir.

Bu kavramsal çerçeve, Türk edebiyatında Mine Bay'ın *Eşikte* romanında paralel bir işlev kazanır. Adam'ın Şadi'yi ararken “sokak sokak, ev ev” (Bay, 2025, s. 6) gerçekleştirdiği kent taraması, fiziksel arayışın ötesinde kimliksel bir sürüklenmeye dönüşür. Modiano ile Bay'ın karakterleri arasındaki ortaklık, kentin “kayıp olanı bulma aracı” değil “kaybolmanın ta kendisi” olmasında yatar. Adam'ın çöpçü kıyafetiyle dolaşarak kentin marjinal katmanlarına nüfuz etmesi, onu da psikocoğrafik bir aktör konumuna yükseltir. Her iki anlatıda da *dérive*, kenti statik bir harita olmaktan çıkarıp dinamik bir bellek alanına dönüştürür ve bireyin içsel labirentlerle kentsel labirentler arasındaki diyalektik ilişkiyi ortaya koyar. Bu süreç nihayetinde, kayboluşun kendini keşfin önkoşulu olduğuna dair derin bir varoluşsal önermeye evrilir.

Psiko-coğrafya, kentlerin tarihsel katmanlarını, kolektif hafızadaki yerini ve bireyin bu hafızayla kurduğu bağı inceler (Khaidzir, Hashim, & Yusof, 2002). Sokaklar, binalar, meydanlar yalnızca fiziksel varlıklar değil; toplumsal belleğin taşıyıcılarıdır. Şehirler zaman içinde değişse de belirli mekânlar geçmişin izlerini içinde taşımaya devam eder. Birey bu mekânlarla yeniden karşılaştığında, belleğinde silikleşmiş imgeler, kokular ya da isimler aracılığıyla uyanabilir. Patrick Modiano'nun anlatısında bu durum son derece çarpıcı bir biçimde görünür:

Dün gece, o sokaklarda dolaşırken aynı sokaklar olduklarını biliyordum ama onları tanıımıyordum. Binalar değişmemişti, kaldırımların genişliği de ama o zamanki ışık farklıydı ve havada başka bir şey vardı... Eğer sadece o kokteylin adını hatırlayabilseydim –ki restoranın da adıydı– başka anıları uyandıracaktı, ama nasıl? (Modiano, 2005/1978, s. 109).

Bu anlatımda, fiziksel sürekliliğe rağmen hissedilen yabancılik, kentin palimpsest (çok katmanlı yazı) doğasını ve

bireysel hafızanın mekânla kurduğu kırılğan ilişkiyi gözler önüne serer. Aynı sokaklar ve yapılar görünürde değişmemiştir; fakat ışığın, havanın ve hatırlanamayan bir ismin yarattığı boşluk, geçmişin artık tam anlamıyla geri çağrılmayacağını gösterir. Bu bağlamda mekân, sabit mimari bir yapıdan çok, zamanın katman katman biriktiği duygusal ve kültürel bir arşiv olarak ortaya çıkar.

Psiko-coğrafik deneyim, yalnızca görsel algı üzerinden kurulan bir şehir ya da mekân deneyimiyle sınırlı değildir. İşitsel, kokusal, dokunsal ve hatta termal uyarılar da bu deneyimin ayrılmaz parçalarıdır (Han, Tang, Liu, & Yan, 2025). Bireyin kentsel ya da doğal çevreyle kurduğu ilişki, yalnızca gözlem düzeyinde değil; bedeninin tamamı ve duygusal durumları aracılığıyla gerçekleşir. Bu çok duyulu farkındalık, özellikle sinestezik algılarla birleştiğinde—örneğin bir kokunun, bir sesin ya da fiziksel bir hissin belirli duygusal durumları tetiklemesiyle—psiko-coğrafyanın özgün deneyim alanı ortaya çıkar. Patrick Modiano’nun anlatısında bu çoklu algı deneyimi hem çevresel hem de ruhsal bir dönüşüm sürecinin eşzamanlı olarak yaşandığı sahnede belirginleşir:

Diğer gecelerde kar yağıyor ve boğuluyormuş gibi hissediyordum. Denise ve ben asla kaçamayacaktık. Bu Vadi’nin sonunda mahkûmduk ve kar bizi yavaş yavaş gömecekti. Ufku kapatan bu dağlardan daha iç karartıcı hiçbir şey yoktu. Paniğe kapıldım. Sonra, Fransız pencerelerini açtım ve balkona çıktık. Çam kokulu soğuk havayı içime çektim. Artık korkmuyordum. (Modiano, 2005/1978, s. 151)

Bu pasaj, psiko-coğrafyanın duyusal bileşenlerini katman kaman açığa çıkarır. Öncelikle kokusal deneyim öne çıkar: “Çam kokulu soğuk hava” ifadesi, mekânın atmosferini yalnızca görsel olarak değil, koku yoluyla da duyumsanabilir kılar. Burada doğal koku, karakterin içinde bulunduğu panik hâlden dinginliğe

geçişinde adeta terapötik bir işlev üstlenir. Kokunun bu yatıştırıcı etkisi, beden ile çevre arasında kurulan psiko-duygusal bağın en güçlü örneklerinden biridir.

Dokunsal ve termal algı da bu çok duyulu deneyimi tamamlar. “Soğuk hava” ve “karın bizi yavaş yavaş gömmesi” (s. 151) gibi ifadeler, bedensel duyular (üşüme, baskı hissi) yoluyla çevresel gerçekliğin fiziksel olarak içselleştirilmesini sağlar. Karın boğucu etkisi ile soğuk havanın tazeleyici niteliği arasındaki tezat, duygusal dönüşümün mekânsal deneyimle nasıl iç içe geçtiğini ortaya koyar.

Aynı zamanda bu sahne, sinestezik bir boyut da taşır. “*Ufku kapatan dağların iç karartıcılığı*” (s. 151) ifadesi, görsel bir öğenin (dağlar) duygusal bir duruma (karamsarlık) dönüştürülmesiyle ortaya çıkar. Bu durum, fiziksel çevre → duygusal tepki → bedensel his zinciriyle algıların birbiriyle örüldüğünü gösterir. Böylece kent ya da doğa, sabit bir manzara olmaktan çıkar; bireyin zihinsel ve duygusal evreniyle birlikte şekillenen yaşayan bir organizmaya dönüşür.

Modiano’nun bu anlatısı, Guy Debord’un psiko-coğrafyayı “coğrafi çevrenin birey üzerindeki duygusal ve davranışsal etkilerinin incelenmesi” (Debord, Introduction to a critique of urban geography, 2006, s. 8) olarak tanımladığı çerçeveye birebir uyar. Bu sahnede çevre, yalnızca bir arka plan değil; bireyin ruhsal geçişini tetikleyen aktif bir özne hâline gelir. Fiziksel uyaranların (koku, sıcaklık, ışık) bireyin ruhsal yönelimini belirlemesi, psiko-coğrafyanın beden-zihin-mekân üçlüsündeki iç içe geçmişiği açıkça ortaya koyar.

Mine Bay’ın Eşikte romanında da benzer çok duyulu betimlemeler dikkat çekicidir. Romanın ana karakteri Adam’ın sinestezik deneyimleri, çevresindeki uyaranları alışılmadık şekillerde algıladığını gösterir. Örneğin Sedat Bay’ın (2025)

aktardığı gibi: "Çocuklu Sokak'taki çocuk kahkahaları Adam'ın zihninde renk patlamalarına dönüşüyor, Cengâver Sokağı'ndaki çöp konteynerlerinin gürültüsü ise metalik bir koku olarak hissediliyordu" (s. 46). Bu örnekte, seslerin renklere, gürültünün ise kokuya dönüşmesi, duyuların birbirine karıştığı bu özel algı biçiminin psikocoğrafik deneyimi nasıl zenginleştirdiğini somut olarak gösterir. Adam'ın bu tür deneyimleri, basit bir kent keşfinden çok daha fazlasını, kişisel zihin haritasının yeniden inşası sürecini yansıtır.

Karşılaştırmalı çerçevede hem Modiano'nun karakteri hem de *Eşikte*'nin Adam'ı, çevre-beden etkileşiminden kaynaklanan çok duyulu ilişkinin, kimlik inşası ve öznel dönüşüm süreçleri üzerindeki dönüştürücü potansiyelini ortaya koymaktadır. Psiko-coğrafya bu bağlamda yalnızca mekânsal çözümlemenin aracı değil; aynı zamanda bireyin kendini yeniden tanımlamasına olanak veren epistemolojik bir çerçeve sunar.

Psiko-coğrafya, bireyin mekânla kurduğu ilişkiyi yalnızca görsel algı üzerinden değil, çok duyulu bir deneyim olarak kavramsallaştırır. İşitsel, kokusal ve dokunsal uyarılar, kent mekânının derinlemesine içselleştirilmesinde belirleyici rol oynar (Spence, 2020). Özellikle sinestezik algı, bireyin mekânsal çevreyi yalnızca algılamakla kalmayıp onunla bütünleşmesini sağlar. Ancak Patrick Modiano'nun betimlemelerinde bu yoğun duyusal farkındalığın yer yer bastırıldığı, hatta bilinçli olarak geri çekildiği gözlemlenir. Bu durum, mekânın yalnızca duyumsal değil, ideolojik olarak da şekillendirilmiş olduğuna işaret eder.

Modiano'nun şu kısa pasajı, duyusal yoksunluğu ve kent mekânının tekdüzeliğini çarpıcı biçimde ortaya koyar:

“Gece çöküyordu. Savaşlar arasında inşa edilmiş, kişiliksiz apartmanlarla çevrili dar bir yol... Her iki tarafta tek bir uzun cephe oluşturunuyordu. Styoppa benden on metre öndeydi. Sağa, Rue

Ernest-Deloison'a saptı ve bir bakkala girdi.” (Modiano, 2005/1978, s. 22)

Bu anlatı kesiti, psiko-coğrafyanın eleştirel kent bilinci boyutunu somutlaştırır. Özellikle “kişiliksiz apartmanlar” vurgusu, savaşlar arası dönemde hızlı ve işlev odaklı biçimde inşa edilen yapıların kapitalist kentleşmenin standardizasyon ve anonimlik ilkeleri doğrultusunda nasıl şekillendiğini gösterir. “Tek uzun cephe” imgesi, mimarinin bireysel kimlikleri bastıran homojenleştirici yönünü gözler önüne serer. Kent artık farklı yaşamların izlerini taşıyan bir bütün değil; bireyi edilgenleştiren ve yönlendiren bir yapılar yığıdır.

Mekânsal anlatıdaki bir diğer dikkat çekici unsur ise dar yolun oluşturduğu labirentvari yapı ve anlatıcının Styoppa’yı belli bir mesafeden izlemesidir. Bu durum, modern şehirlerin hem fiziksel hem de simgesel olarak denetim mekanizmalarıyla örüldüğünü düşündürür. İz sürme eylemi, Foucaultcu anlamda bir gözetim alanına da işaret eder; kent, yalnızca yaşanan bir yer değil, bireyin izlenip biçimlendirildiği bir denetim ağıdır. Öte yandan Styoppa’nın sıradan bir bakkala girmesi gibi sıradan bir eylem, kapitalist gündelik yaşamın görünmez tüketim ritüellerine gönderme yapar. Bakkal burada yalnızca bir dükkân değil; Guy Debord’un “gösteri toplumu” kavramında ifade ettiği meta fetişizminin sıradan bir uzantısı, bir mikrokozmosudur.

Bu bağlamda, Mckenzie Wark’ın *The Beach Beneath the Street* adlı çalışmada vurguladığı gibi, sityasyonist kuramcılar için kapitalist kentleşme, yaşamın metalaştırılması anlamına gelir. Modiano’nun betimlediği savaş sonrası kent dokusu, bu görüşün somut bir yansımasıdır. Kişiliksiz apartmanlar, bireyin yaşadığı yabancılaşmanın mimari ifadesi hâline gelirken, tarihsel sürekliliğin silinmesi de mekânın belleksizleştirilmesini beraberinde getirir (Wark, 2015). Henri Lefebvre’in “mekânın

üretimi” teorisiyle paralel olarak, kent burada yalnızca konut ve tüketim işlevlerine indirgenmiş bir düzenek olarak sunulur. Böylece mekân hem ideolojik hem de yapısal anlamda kapitalist işleyişin yeniden üretildiği bir platform hâline gelir.

Modiano’nun anlatısı, kenti yalnızca olayların fonu olarak değil, aktif bir ideolojik aygıt olarak kurgular. Beton cephelerin ardında yalnızca mimari değil, bireyin edilgenleştirildiği bir sistem yatar. Bu bağlamda kent mekânı, “kapitalizmin görünmez eli tarafından şekillendirilmiş sessiz tanıklar” olarak tanımlanabilir. Bu tanıklık, sessizlik içinde iktidarın sürekliliğini sağlamaya hizmet eder; apartman cepheleri bireyin kimliğini silen, onu gözetim altında tutan mimari kalıplardır.

Modiano’nun bu eleştirel kent tahayyülü, Mine Bay’ın *Eşikte* adlı romanında yer alan siyasi miting sahnesiyle düşünsel bir paralellik kurar. Romanın kahramanı Adam, temizlik işçisi kılığına girerek bir siyasi mitingi dışarıdan gözlemler; mekânı sahneleyen iktidarın gösterisini bozmadan ama onu tüm yapaylığıyla teşhir eder. Bu sahnede de kent, ideolojik temsilin mecrası olmanın ötesine geçerek, aynı zamanda bir direnişin zemini hâline gelir. Bay ve Modiano’nun anlatılarında kent, edilgen bir arka plan değil; bireylerin, sistemin ideolojik kodlarıyla yüzleştiği ve bu kodlara karşı yeniden özneleştiği psiko-coğrafik bir alandır.

Sonuç olarak, Modiano’nun betimlediği kent mekânları, psiko-coğrafyanın çok duyulu doğasının bastırılması yoluyla bireyin yabancılaşmasını görünür kılar. Kentin duysal boşluğu, aslında ideolojik bir doluluğun ürünüdür. Bu anlatılar, psiko-coğrafyanın temel işlevlerinden birini vurgular: Kent, iktidarın doğallaştırıldığı bir zemin değil, eleştirel farkındalık yoluyla çözümlenmesi gereken, dönüşüme açık bir ideolojik haritadır.

Şehrin keşfi yalnızca fiziksel bir dolaşım değil, aynı zamanda bireyin kendilik deneyimini sorguladığı ve yeniden

tanımladığı içsel bir yolculuğa dönüşür. Psikocoğrafya, mekânsal farkındalık ile öznel dönüşüm arasında kurduğu bağ aracılığıyla, kimliği sabit ve kapalı bir yapı olarak değil; şehirle etkileşim içinde sürekli yeniden üretilen dinamik bir süreç olarak ele alır. Bu bağlamda rastlantısal karşılaşmalar, bilinmeyen sokaklar ve görünürde önemsiz mekânsal işaretler, bireyin benliğinde çözümler ve yeniden yapılanmalar tetikleyebilir. Patrick Modiano'nun anlatısında karakterin şehirle kurduğu bu etkileşim doğrudan kimlik sorgusuna evrilir: “Ayak köprüsüne, Alma Köprüsü'nün önüne vardık. Howard de Luz. Belki de benim adımdı bu. Harfler gözlerimin önünde dans ediyor. Ben kimim?” (s. 41). Bu yoğun iç monolog, psikocoğrafik bir kırılma anını temsil eder: Köprü gibi geçiş ve eşik durumunu simgeleyen bir mekânda, sokak tabelası yalnızca yön göstergesi olmaktan çıkarak karakterin kimlik belirsizliğini tetikleyen sembole dönüşür. Harflerin “dans etmesi” gerçeklik algısının çözüldüğü bilinç haline işaret ederken, “Ben kimim?” sorusu psikocoğrafyanın temel dinamiklerinden olan öznel farkındalığın yalın ifadesidir.

Modiano'nun bu pasajı, kentin kimlik dönüşümündeki üçlü işlevini ortaya koyar. Alma Köprüsü fiziksel bir geçiş noktası olmanın ötesinde varoluşsal bir eşiktir; karakterin kimlik sorgusunu burada yaşaması, kent mekânlarının psişik katalizörler olduğunu gösterir. “Howard de Luz” isminin benimsenme olasılığı ise modern kentin anonimliğinde yeni benliklerin inşasına işaret eder. Bu akışkan kimlik performansı, tıpkı Mine Bay'ın *Eşikte* romanında Adam'ın çöpçü kıyafetiyle kimlik değiştirmesi gibi, mekânı geçici benliklerin sahnesine dönüştürür. “Harflerin dansı” metaforu ise kentin görsel uyarılarının algıyı parçalayarak dönüşüme zemin hazırladığını gösterir. Sinestezik bu deneyim, *Eşikte*'deki ses-renk algısal çarpılmalarıyla paralellik taşır.

Bu pasaj psikocoğrafyanın temel tezini doğrular: Kent labirentinde kaybolmak, benlik labirentinde keşfe çıkmaktır. Paris,

Modiano'nun karakteri için üçlü bir işlev görür: Köprüler ve sokaklarda yansıyan benliği çarpıtan bir ayna; “Howard de Luz” ismiyle gömülü kimlik katmanlarının kazıldığı arkeolojik alan; geçici isimlerle yeni rollerin denendiği tiyatro sahnesi. Benzer biçimde *Eşikte*'de Adam'ın “Artık süpürgeciydi. Sokağın adını değiştirmişti, kendi adını da değiştirebilirdi” (Bay, 2025, s. 9) dönüşümü, kentin kimliğin sabit olmadığına kanıtı olduğunu gösterir. Sonuç olarak, köprüdeki kimlik bunalımı aslında benliğin haritasını yeniden çizme fırsatıdır. “Howard de Luz” ismi, tıpkı Adam'ın Şadi'yi ararken kendini bulması gibi, kayıp bir kimliğin değil bulunacak benliğin anahtarıdır. Psikocoğrafya böylece kentte kayboluşun diyalektiğini ortaya koyar: Kendini bulmanın önkoşulu, mekânda bilinçli olarak kaybolmaktır.

5. Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışma, psikocoğrafya kuramının edebi anlatılar üzerindeki dönüştürücü etkisini Patrick Modiano'nun *Karanlık Dükkanlar Sokağı* ve Mine Bay'ın *Eşikte* adlı eserleri üzerinden çok katmanlı biçimde analiz etmektedir. Psikocoğrafya, mekânı yalnızca bir anlatı zemini olarak değil, aynı zamanda öznel dönüşümün ve kimlik inşasının aktif bileşeni olarak yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Hem Modiano'nun belleğin katmanlarına gömülü Paris'i hem de Bay'ın dijital çağın travmalarıyla yüzleşen bireyini çevreleyen kent dokusu, bireysel hafızayla kolektif tarihin kesişim noktasında, anlam üretiminin taşıyıcısına dönüşür.

Modiano'nun karakterlerinin kentte amaçsızca sürükleniş (dérive), yalnızca mekânsal bir hareketlilik değil, aynı zamanda geçmişin gölgeleriyle yüzleşme ve kaybolmuş kimlik parçalarının izini sürme edimi olarak biçimlenir. Belleğin fiziki çevrede yeniden üretilmesi, sokaklar, köprüler ve binaların birer “hafıza topografyası” olarak kurgulanmasını sağlar. Bu noktada kentsel

mekân, palimpsest niteliği kazanır; geçmişin izleri, bireyin ruhsal çözümleriyle iç içe geçerek mekânın çok katmanlı doğasını görünür kılar. Flâneur figürü ile örneklenen bu gezinti, modernitenin anonimleştirdiği bireyin benliğini yeniden kurma çabasını temsil eder.

Mine Bay'ın *Eşikte* romanı ise psiko-coğrafik yaklaşımı çağdaş Türk edebiyatı bağlamında yeniden anlamlandırır. Dijital şiddetle travmatize olmuş bireyin kent sokaklarında gerçekleştirdiği sinestezik keşif, öznel kimlik inşasının duyuşal bileşenlerini öne çıkarır. Seslerin renklere, kokuların görüntülere dönüştüğü bu anlatı dünyasında kent, yalnızca fiziksel değil; psiko-duygusal bir harita hâline gelir. Özellikle sinestezik algının mekânla kurduğu etkileşim, bireyin geçmiş travmalarıyla hesaplaşmasını mümkün kılan estetik bir platform sunar. Bu çok duyulu farkındalık, bireyin hem iç dünyasında hem de çevresel düzlemde yeniden varlık bulduğu bir dönüşüm süreci olarak okunabilir.

Her iki metinde de kent, ideolojik yapıların yeniden üretildiği bir alan olarak dikkat çeker. Modiano'da savaşlar arası dönemde inşa edilen kişilişiz yapılar, bireysel kimlikleri bastıran kapitalist kentleşmenin mimari temsilleri olarak öne çıkarken; Bay'da siyasal miting sahnesi, iktidarın mekân üzerindeki temsiliyetini ve bireyin bu temsille kurduğu mesafeli gözlemi vurgular. Böylece psiko-coğrafya, yalnızca öznel deneyimin bir aracı değil; aynı zamanda ideolojik çözümlemenin eleştirel bir yöntemi olarak işlev kazanır.

Sonuç olarak, Patrick Modiano ve Mine Bay'ın eserleri, kent ile benlik arasındaki ilişkinin durağan değil, dönüşümcü bir etkileşim içinde olduğunu gösterir. Psiko-coğrafya, bu etkileşimin hem anlatsal stratejilerini hem de epistemolojik temellerini anlamak için güçlü bir kuramsal çerçeve sunar. Modiano'nun Paris'i ve Bay'ın Türkiye'si, bireysel kimliğin parçalandığı,

yeniden üretildiği ve sorgulandığı dinamik anlatı mekânları olarak işlev görür. Bu metinlerde kent, sabit ve edilgen bir arka plan olmaktan çıkıp, bireyin varoluşsal kırılmalarına, belleğin sisli katmanlarına ve ideolojik yapılarla çatışmalarına sahne olan canlı ve dönüşen bir organizmaya dönüşür.

Bu bağlamda psiko-coğrafya, modern ve postmodern bireyin kentle kurduğu ilişkinin haritalandırılması, benlik deneyiminin çözümlenmesi ve anlatısal temsil biçimlerinin yeniden düşünülmesi açısından vazgeçilmez bir kavramsal araç olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Armstrong, J. (2025). Psychogeography. E. Evans (Dü.) içinde, *Space and literary studies (Chapter 14* (s. 234-248). Cambridge: Cambridge University Press.

Bay, S. (2025). Debordian Psychogeography and Identity in Eşikte by Mine Bay. *Kafkas University Journal of the Institute of Social Sciences*(35), 35-53.

Bay, S., & Karagöz , C. (2024). What Is Aggro? Situationist Aesthetics in the Plays of Howard Brenton. *Texas Studies in Literature and Language TSLL*, 66(1), 41-66.

Cameron, E. (2015, October 31). *Interview: Patrick Modiano: 'I became a prisoner of my memories of Paris*. the Guardian.com:

<https://www.theguardian.com/books/2015/oct/31/patrick-modiano-interview-paris-nobel> adresinden alındı

Coverley, M. (2006). *Psychogeography. H*. Harpenden: Herts: Pocket Essentials. .

Debord, G. (2006). Introduction to a critique of urban geography. K. Knabb (Dü.) içinde, *Situationist International Anthology (Revised and Expanded Edition ed.)*. Berkeley: Bu: Breau of Public Secrets.

Debord, G. (2006). Theory of the derive. K. Knabb (Dü.) içinde, *Report on the Construction of Situations* (s. 62-66). Berkely: Bureau of Public Secrets.

Dess, G. (2015, October 30). *The Melancholy of Patrick Modiano*. Los Angeles Review of Books: <https://lareviewofbooks.org/article/the-melancholy-of-patrick-modiano/> adresinden alındı

Han, T., Tang, L., Liu, J., & Yan, J. (2025). The Influence of Multi-Sensory Perception on Public Activity in Urban Street Spaces: An Empirical Study Grounded in Landsenses Ecology. *Land*, 14(1), 50.

Henderson, J., & Olma, S. (2025). *Psychogeographies of the Present An Introduction*. makingandbreaking.org: <https://makingandbreaking.org/article/psychogeographies-of-the-present/> adresinden alındı

İlkay, Y. (2023). Psychogeography in Planning: A New Methodological Approach via Representations of ‘Body’, ‘Urban Space’ and ‘Walking’. *ICONARP International Journal of Architecture and Planning*, 11(2), 584-603. doi:10.15320/ICONARP.2023.255

Khaidzir, M. F., Hashim, R. S., & Yusof, N. (2002). Psychogeographical experience between the self and the place. *Journal of Nusantara Studies.*, 7(1), 243–263. doi:10.24200/jonus.vol7iss1pp243-263

Kutlay, E., & Karadoğan, S. (2021). Kent Gezmini Deneyimi: Kent Dokusunun İçsel Hareket ile Algısı [Alternatif Kavram Çerçevesi]. *Türkiye Kentsel Morfoloji Ağı*, 575-586.

Livingstone, J. (2014, October 9). *Where Do I Start With Patrick Modiano?* Slate.com: <https://slate.com/culture/2014/10/patrick-modiano-wins-nobel-prize-these-are-his-three-best-books.html> adresinden alındı

Modiano, P. (2005/1978). *Missing Person*. (D. Weissbort, Çev.) Boston: Verba Mundi Book.

Öztürk Aksoy, E., & Dursun, P. (2024). A Conceptual Exploration of Hidden Spatial Layers: Reading Urban-Breccia. *Sustainability*, 16(4). doi:<https://doi.org/10.3390/su16041625>

Sarı, J. (2013, Haziran). Kenti Deneyimleme Aracı Olarak Psikocoğrafya. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Spence, C. (2020). Senses of place: architectural design for the multisensory mind. *Cognitive Research*, 5(46). doi:<https://doi.org/10.1186/s41235-020-00243-4>

Stephen, B. (2013, October 17). *In praise of the “flâneur”*. Paris Review: <https://www.theparisreview.org/blog/2013/10/17/in-praise-of-the-flaneur/> adresinden alındı

Wark, M. (2015). *The beach beneath the street: The everyday life and glorious times of the Situationist International*. New York: Verso.

Zuanon, R., da Silva Oliveira, M. R., Ferreira, C. L., Monteiro, E. Z., & Gallo, H. (2019). Memories and Brain Maps Representations of Fear, Risk and Insecurity in Downtown Areas. *Springer Nature Switzerland AG*, 509–523.

FILOLOJİ ÇALIŞMALARI

