

# molesto

edebiyat araştırmaları dergisi

MOLESTO: Rivista di studi letterari  
MOLESTO: Journal of Literary Studies



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

E-ISSN 2636-798X

**molesto**

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

**Yayın Kurulu / Editorial Board / Comitato di redazione**  
DR. ÖĞR. ÜYESİ EBRU BALAMİR  
DR. ÖĞR. ÜYESİ İLHAN KARASUBAŐI  
ARŐ. GÖR. ECE YASSITEPE AYYILDIZ  
ARŐ. GÖR. BARIŐ YÜCESAN  
DR. ÖĞR. ÜYESİ DENİZ DİŐAD KARAİL  
DR. ÖĞR. ÜYESİ SAMET KALECİK  
ARŐ. GÖR. AHMET ÖZKAN  
ARŐ. GÖR. AYŐE KAYĞUN TEKTAŐ  
DR. ÖĞR. ÜYESİ BÜLENT AYYILDIZ

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

**CİLT 2 / SAYI 1 / MART 2019**  
**Volume 2 / Numero 1 / MARZO 2019**  
**Volume 2 / No 1 / MARCH 2019**  
**ANKARA**

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

**-Derginin Amacı**

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

**-Odak ve Kapsam**

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

**-Yayın Sıklığı**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ** Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere yılda dört kez yayınlanmaktadır.

**-Yayın Dili**

Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca.

**-Gizlilik Beyanı**

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

**-Telif Hakkı**

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

**YAZIM KURALLARI**

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

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

-Dergi Yazım Kuralları'na uymayan çalışmalar değerlendirmeye alınmaz.

-Dergiye gönderilecek çalışmalar,

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**KÖR HAKEMLİK VE DEĞERLENDİRME SÜRECİ**

**-Kör Hakemlik**

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

**-Ön Değerlendirme Süreci**

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



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

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

**-Hakem Süreci**

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

**-Hakem Değerlendirme Süreci**

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

**-Değerlendirme Sonucu**

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

**-Çalışma Gönderme Rehberi**

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

**-Düzeltme Yönergesi ve Yükleme Rehberi**

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

**-Çalışmayı Geri ekme**

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



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

**molesto**

**CİLT 2 / SAYI 1 / MART 2019**  
**Volume 2 / Numero 1 / MARZO 2019**  
**Volume 2 / No 1 / MARCH 2019**  
**ANKARA**

**İÇİNDEKİLER/INDICE/CONTENTS**

**MAKALELER/ARTICOLI/ARTICLES**

1. BİLGİN GÜNGÖR -HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNDEKİ KADIN İMGESİNE FEMİNİST ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA BİR YAKLAŞIM....s. 1-11.
2. ABDULFETTAH İMAMOĞLU-APOKALİPTİK MODERNİZM, BİLİM-KURGU VE MEKÂNIN SONU....s. 12-34.
3. MERVE AYDOĞDU ÇELİK- FEMALE AGENCY AND CRITICISM OF MARITAL PRACTICES IN LADY MARY WROTH'S *THE COUNTESS OF MONTGOMERY'S URANIA* ...s. 35-59.
4. HİLAL YURDAKUL KANTARCI-AHMET HAMDİ TANPINAR'IN GÖZÜYLE ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN...s. 60-71.
5. SEMA ÜSTÜN KÜLÜNK- *THE KITE RUNNER* AND ITS FILM ADAPTATION AS A SITE OF TRANSLATION.... s. 72-90.
6. SERENA VIOLA- *ARACOELI, L'ABBRACCIO MANCATO*.... s. 91-101.



## HALDUN TANER'İN HİKÂYELERİNDEKİ KADIN İMGESİNE FEMİNİST ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA BİR YAKLAŞIM

### AN APPROACH TO THE IMAGE OF WOMEN IN HALDUN TANER'S STORIES IN THE CONTEXT OF FEMINIST CRITICISM

Bilgin GÜNGÖR<sup>1</sup>

#### Öz

Feminist eleştiri kuramı; Kate Millet, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar gibi eleştirmenler tarafından öncülük edilen ve özellikle de 1980 sonrasında eleştiri dünyasında öne çıkan kuramlardan birisidir. Bu kuram, genel olarak, edebî eserleri kadın imgesi etrafında yorumlamaya, söz konusu imgenin ataerkil düzende kadının yeriyile olan bağıntılarını irdelemeye dayanır. Feminist eleştiri kuramını, özellikle de Gilbert-Gubar'ın ilgili alandaki yaklaşımını göz önünde bulundurarak Cumhuriyet döneminin önde gelen yazarlarından Haldun Taner'in hikâyelerindeki kadın imgesi hususunda çeşitli veriler elde etmek mümkündür. Şöyle ki Taner; gerçekçi ve devingen olay örgüleri etrafında kurguladığı hikâyelerinde insanı bütün çürümüşlüğüyle ve yozlaşmışlığıyla ele alarak eleştirel bir yaklaşıma kapı aralar. Bu hususta zaman zaman mizahî bir ton katmaktan da çekinmez. Ancak Taner'in hikâyelerinde kadın imgesi, eleştirel ve mizahi bakışın en fazla yoğunlaştığı alanı imler. Söz konusu hikâyelerde kadın, "iki kere kötü"dür: Hem bir insan hem de bir kadın olarak. Taner; kadınların bu konumunu, bazen kadın karakterler bazen de anlatıcının açık mesajları üzerinden verir. Kadın karakterler; Gilbert-Gubar'ın *canavar (monster)* adı altında kavramsallaştırdığı kadın tipine uygun bir şekilde resmedilir. Anlatıcının açık mesajlarının da aynı doğrultuda, *canavar* kadın ekseninde belirlediği barizdir. Gerçi Taner'in hikâyelerinde kısmen "olumlu", "makul" kadın tipleri de görülebilir. Ancak bunlarda yine de birtakım "kötü" niteliklere rast gelinir. Üstelik bu tür kadın karakterler, erkeğe " faydalı olduğu" ölçüde "olumlu" ve "makul"dür. Gerçekçi estetiğe zıt bir şekilde resmedilen kadın imgesiyle Taner'in hikâyeleri, tüm bunları göz önünde bulundurduğumuzda, ataerkil düzenin estetik bir yeniden-oluşturumu şeklinde konumlanır.

**Anahtar Kelimeler:** Feminist eleştiri, hikâye, kadın karakterler, kadın imgesi, Haldun Taner.

#### Abstract

Feminist criticism theory, pioneered by critics such as Kate Millet, Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, is one of the outstanding theories in the field of literary criticism after 1980. In general, this theory is based on interpreting literary works around the image of women, and examining the relation of the image with the place of the woman in the patriarchal order. In the light of feminist criticism, especially in light of Gilbert-Gubar's theoretical explanations, it is possible to obtain various data about the female image in the stories of Haldun Taner, one of the leading writers of the Republican era. Indeed, Taner; in his stories he constructs around realistic and dynamic events, he takes a critical approach to dealing with human decayedness and corruption. He does not hesitate to add a humorous tone to it from time to time. However, in the light of feminist criticism, it can be clearly seen that the female image in Taner's stories marks the area where the critical and humorous gaze is most concentrated. In these stories, the woman is "twice ill": both as a human being and as a woman. Taner gives this position of women, sometimes through female characters and sometimes through the open messages of the narrator. Female characters are portrayed appropriately for the type of woman Gilbert-Gubar conceptualizes under the monster name. It is obvious that the narrator's explicit messages are portrayed as "monstrous". In fact, in Taner's stories, "positive" and "reasonable" female types can be seen. However, some "bad" qualities are encountered. Moreover, such female characters are "positive" and "reasonable" to the extent that they are "useful" to the man. Taner's stories, with the image of a woman portrayed in a contrasting way to realistic aesthetics, are, when we take all this into account, an aesthetic re-formation of the patriarchal order.

**Key Words:** Feminist criticism, story, female characters, image of woman, Haldun Taner.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [bilginungor@comu.edu.tr](mailto:bilginungor@comu.edu.tr)

ORCID: 0000-0001-7702-1668

Cilt 2 / Sayı 1

Mart 2019



## 1.GİRİŞ

Feminist eleştiri kuramı, eleştiri tarihinde öne çıkan kuramlardan birisidir. Kadınların ataerkil toplum düzenindeki hak mücadelesine dair bir doktrini ve bu doktrine uygun eylem biçimini imleyen feminizme (Michel, 1984: 17) dayalı bu kuram, kök bakımından Wirginia Woolf, Simone de Beauvoir gibi yazarların edebiyat-kadın ilişkisi çerçevesinde öne sürdükleri düşüncelere yaslansa da esaslı anlamda feminist hareketin 1960’larda güçlü bir siyasi figür olarak belirişinin edebî eleştiriye yansımasıyla ortaya çıkar. Kate Millet, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Julia Kristeva gibi edebiyat araştırmacıları tarafından temsil edilen bu kuramın, 1980’lerden itibaren edebiyat çalışmalarında fazlasıyla rağbet kazandığı ve bugün dahi “baskın” görünümler elde eden eleştiri kuramlarından biri olarak konumlandığı söylenebilir.

Feminist eleştirinin, genel olarak iki aşama etrafında somutluk kazandığı görülür. Berna Moran tarafından “okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri” (Moran, 2010a: 250) şeklinde adlandırılan ilk aşamada feminist eleştiri, çoğunlukla, erkek yazarların eserlerindeki kadın karakterlere veya kadın davranışlarına yoğunlaşır; ataerkil bir toplumda kadınların erkekler tarafından ortaya konulan edebî eserlerin kurgusunda ne şekilde belirginlik kazandığını sorgular. Bu aşamada ana amaç, kadın okurların edebî eseri görme biçimini irdelemektir:

“Bu yöntem, okurun kadın olması hâlinde metnin farklı algılanacağı ilkesinden çıkar yola. Çünkü metinde gözlemlenen cinsel ideoloji karşısında bir kadının tepkisi ile erkeğin tepkisi aynı olamaz. Ne ki bu iddia her kadın okurun edebiyat yapıtını bir kadın olarak okuduğu anlamına gelmez, çünkü bu bağlamda kadınlık biyolojik bir cins ayırımına dayanmaz; sonradan, kültürle kazanılan belli bir kadınlık bilincine dayanır. Kadın olarak okumak için dişi olmak yeterli değildir, dişiliğin anlamını bilmek gerekir.” (Moran, 2010a: 250).

İlerleyen zamanlarda feminist eleştiri kuramı olgunlaşır ve onun sorunsal eksenini erkek yazarların eserlerindeki kadın karakterlerin daha da ilerisine uzanır; bu bağlamda kadın yazarlığı, kadın söylemi gibi olgular da “objektif”e girmeye başlar. Böylelikle feminist eleştiride ikinci aşama somutluk kazanır. Moran tarafından “yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri” (Moran, 2010a: 254) olarak adlandırılan bu aşamada cevabı aranan sorular genel olarak şu şekilde belirir:

“Kadın yazarların erkeklerinkinden ayrı, kendilerine özgü bir edebiyatı var mıdır? Varsa, bir gelişme göstererek evrelere ayrılır mı? Kadın yazarlar arasında, tema, olay örgüsü, karakterler bakımından ortak özellikler saptanabilir mi? Bunların ataerkil düzenin yarattığı koşullarla ilintisi nedir?” (Moran, 2010a: 255).

Her iki aşamaya dönük olarak yapılan betimlemelerden de anlaşılmalıdır ki feminist eleştiri, temelde, edebî eserlerdeki kadın imgesini sorunsallaştırmayı -veya Humm'den hareketle söylersek “temel bir çözümleme kategorisi olarak (dişil) cinsiyete odaklanmayı” (Humm, 2002: 11) - ve bunun ataerkil düzen ile olan ilişkisine ışık tutmayı hedefler. Tam da bu noktada eklemek gerekir: Feminist edebiyat eleştirisi/kuramı anlamındaki feminist eleştiri ile siyaset ve sosyoloji literatüründeki *feminist eleştiri (feminist critics)* birbiriyle sıklıkla karıştırılan iki ayrı kavramı temsil eder. Her ikisi de benzer niteliklere, bakış açalarına sahip olup birbirleriyle –kuramsal anlamda- sık sık kesişim göstermiş durumda bulunsalar dahi aynı olguyu karşılamazlar. Maggie Humm'ün de belirttiği üzere “genel olarak, feminist eleştiri toplumsal ideolojilere ve uygulamalara yönelirken, feminist edebiyat eleştirisi dikkatini bu ideolojilerin ve uygulamaların edebî metinleri nasıl şekillendirdiklerine yönelir.” (Humm, 2002: 11). Dolayısıyla ikisi arasında, yönelim gösterilen nesne bağlamında bir ayırım vardır.

Bu yazıda; Taner'in hikâyelerindeki kadın imgesini feminist eleştiri kuramının ışığında sorunsallaştırarak söz konusu imgenin hangi boyutlarda somutlaştığına bakacağız. Temel hareket noktamız ise Gilbert ve Gubar tarafından ortaya konulan ve feminist eleştirinin ilk aşaması çerçevesinde öne çıkan kuramsal açıklamalar olacaktır. Bu noktada, bir parantez açarak söz konusu açıklamalara dönük kısa bir betimleme yapmak faydalı olacaktır: Gilbert ve Gubar; kadınların, erkek yazarların edebî eserlerinde ataerkil toplum düzenine bağlı olarak çizildiğini söylerler ve söz konusu eserlerde genel itibariyle iki tür kadın tipinin somutluk kazandığını vurgularlar. İlki, erkek yazarların gözünde ideal(leştirilen) kadın tipini karşılar ve bunu da Virginia Wolf'tan hareketle *melek (angel)* veya *evdeki melek (angel in the house)* olarak adlandırırılar (Gilbert-Gubar: 2000: 20). Bu tip kadınlar; erkeğe boyun eğen, onun ve temsil ettiği düzenin ahlaki yasaları karşısında son derece saygılı davranan, bugünkü dille söylersek “elinin hamuruyla erkek işine karışmayan” ve “kendi işinde gücünde hanımefendi” olarak konumlanan bir karaktere sahiptir. Söz konusu yazarların nefret ettiği tip ise diğeridir; yani *canavar (cmonster)*'dır (Gilbert-Gubar, 2000: 20). Bu tip kadınlar; ataerkil düzenin şartlarına boyun eğmeyip başkaldırırılar, söz konusu düzene ait değerlerin aksi yönünde hareket ederler. Gilbert ve Gubar'ın bu ayırımını, Northrop Frye'nin imgelem kuramına (Frye, 2015: 177-178) dayanarak şöyle de açıklayabiliriz: Erkek yazarların eserlerindeki “melekler”, iyilik ve güzelliğe dönük imge gücünü temsil eden *vahyi imgelem* çerçevesinde; “canavarlar” ise kötülüğe ve çirkinliğe dönük imge gücünü temsil eden *şeytani imgelem* çerçevesinde resmedilir.

## 2.HALDUN TANER VE HİKÂYEDE ATAERKİL DÜZENİN TEMSİLİ

Türk edebiyatında epik tiyatronun kurucusu sayılan, bu bağlamda kaleme aldığı oyunlarıla bilinen Haldun Taner; 1940'ların sonundan itibaren başladığı ve devrindeki “durağancı” ve modernist hikâye tarzına zıt olarak “devinimsel” ve gerçekçi bir tarzda yazdığı; “çıkış noktası olarak insanı ele al[-dığı]” (Yalçın, 1995: 292) hikâyeleriyle de öne çıkar. Bu hikâyelerinde Taner, yer yer mizaha başvurarak, Türk toplumundaki aksaklıklara, sorunlara dönük toplumculuk çerçevesinde düşünülebilecek eleştiriler sunar. Fakat Taner'in eleştiri okları, zaman zaman kadınları da “vurur.”

Hikâyelerindeki kadın imgesine genel olarak baktığımızda, Taner'in ataerkil anlayışla son derece uyumlu ve “olumsuz” bir tablo ortaya koyduğunu; böylelikle de onun, sık sık eleştirmekten geri durmadığı topluma dönük bakış açısıyla kadına dönük bakış açısı arasında bu çerçevede bir paralelliğin var olduğunu dile getirebiliriz. Yine bu çerçevede Taner'in kadın imgesinin, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye, Biz İnsanlar* romanlarındaki “ötekileştirilen” kadın imgesini (Moran, 2010b: 219-236) anımsattığını da söyleyebiliriz. Gerçi Taner'in hikâyelerinde sadece kadına değil, genel olarak insanlığa dair olumsuz bir bakışı her daim görebiliriz. Ancak kadın; söz konusu hikâyelerde “iki kere” kötüdür: Hem bir insan hem de bir kadın olarak.

Taner'in hikâyelerinde kadına dönük olumsuz bakış, belirgin olarak, iki bağlam üzerinden yürür: 1-Kadın karakterler bağlamında; 2-*belirtik bakikatler* bağlamında. Bu iki bağlam arasında öne çıkan, ilkidir.

### 2.1. *Canavar Kadınlar*

Taner'in hikâyelerindeki kadın imgesine kadın karakterler bağlamında yöneldiğimizde; bu imgenin, çoğunlukla, Gilbert-Gubar'ın tarafından çizilen *canavar* tipine son derece uygun şekilde ortaya konulduğunu görebiliriz. Vefasız, gözü yükseklerde, aldatıcı, yalancı, inkârcı, çıkarıcı kadınlar; bu ve benzer yönlerle, Taner'in hikâyelerinde adeta birer “canavarlaşmış” insan olarak somutlaşır. Bu hususta örnek olarak ilkin, Taner'in bir aşk ilişkisi etrafında kurgulaştırdığı “Geçmiş Zaman Olur ki” başlıklı hikâyeye bakabiliriz. Bu hikâyede, erkek anlatıcı-karakterle bir dönem aşk yaşayan ve gelecek hayalleri kuran Mahinur'un, sonradan bir “taşralı müteahhit”le evlenmesi söz konusu olur. Bu evliliğin önüne geçmek için anlatıcı-karakter Mahinur'a gerekli “uyanılar”ı yapar ki bu

“uyarılar”da sevdiği için her şeyi göze alan bir saf âşık, René Girard’ın terminolojisinden hareketle söylersek, *romantik yalan*<sup>2</sup> çerçevesinde düşünölebilecek bir *arzulayan özne*<sup>3</sup> belirir:

“Az mı ağlamıştım, az mı yalvarmıştım.

‘Sen razı olmazsan, hiçbir kuvvet seni o hışır herifle evlenmeye icbar edemez’ diyordum. Ona İstanbul’dan kaçmayı teklif ediyor, taş kırıp, yük taşıyıp kendisine bakacağını söylüyordum.” (Taner, 2016b: 42).

Ancak sevgilinin bu saf âşıklığı ile karşılaştığı manzara pek iç açıcı değildir; tersine, son derece “çıldırıcı” vaziyettedir. Mahinur’dan beklenen tepki, daha doğrusu ataerkil düzen çerçevesinde şekillenmiş bir bilince sahip erkeğin arzu ettiği tepki, onun ağzından dökülenlerin neredeyse tamamen zıttıdır:

“Fakat Mahinur o eski Mahinur değildi artık. Üç günün içinde değişivermişti sanki. Bana burnunun ucundan bakıp bir;

‘Çocuk gibi konuşuyorsun sen’ deyişi vardı, çıldırmak işten değildi. Onu tokatlamamak için zor tutuyordum kendimi.” (Taner, 2016b: 43).

Böylelikle hikâyede, aşkına vefa göstermeyen ve gözü yükseklerde kalan bir kadın profili öne çıkar. “Canavarlık” da işte bu noktalar (vefasızlık, uçarılık) etrafında zuhur eder.

Bir başka örnek olarak Taner’in “İşgüzar Bir Polis” adlı hikâyesini ele alabiliriz. Necmi Uyanık adlı bir polisin karşılaştığı olay ve durumların yansıtıldığı bu hikâyede kadına dönük olarak başka “canavarlık” hususları belirir. Hikâye karakterlerinden Cavidan Hanım, kendisinden yaşça büyük olan ve mülkiye müfettişi mesleğinde bulunan eşi Asım Kutay’ı, Nazım adlı bir gençle aldatır. Bu aldatmaya şahit olan Necmi Uyanık, durumu Asım Kutay’a yetiştirir. Asım Kutay da Cavidan Hanım’dan hesap sorar. Ancak Cavidan Hanım, hem kendisiyle görülenin kardeşi Nail olduğunu söyleyerek bu durumu inkâr eder hem de Necmi Uyanık’ın kendisine sahip olamadığı için iftira attığını söyler. Fakat ilerleyen zamanlarda, hem Necmi Uyanık’ın çabaları hem de Nail’in Cavidan Hanım tarafından maddi açıdan mağdur bırakılması karşısında intikam almaya girişmesi sonucunda, Cavidan Hanım’ın oldukça “pişkin” bir şekilde “Evet Nazım’ı seviyorum. Daha bir diyeceğiniz var mı?” (Taner, 2016b: 61) sözöyle itirafa yöneldiğini görürüz. Asım Kutay, bu itiraftan sonra hayata

<sup>2</sup> *Romantik yalan*; Girard’ın terminolojisinde, arzulayan *özne* ile arzulanan *nesne* arasındaki bağıntıda bir aracının (*dolayımlayıcının*) olmadığı, aşkın saf bir şekilde nesneden kaynaklandığı anlatıları imler Bkz. Girard, 2013: 34).

<sup>3</sup> Arzulayan *özne*, Girard’ın terminolojisinde, nesne ve bazen dolayımlayıcı ile birlikte arzu bağıntısına giren ve bir arzu modeli oluşturan unsurdur (Girard, 2013: 23-24).

küser; ancak Cavidan Hanım, herhangi bir özür dahi dilemez ve yaşantısına kaldığı yerden devam eder. Hâsılı, Cavidan Hanım hikâyede; aldatıcılık, yalancılık, iftiracılık, dolandırıcılık ve pişkinlik etrafında düşünölebilecek davranışlara ve söylemlere yönelen bir *canavar* kadın olarak konumlanır.

Bu bağlamda, “Made in USA” başlıklı hikâyeye de bakabiliriz. Bu hikâyede, dostuna mektupla başından geçenleri bildiren isimsiz kadın baş-karakter, söz konusu mektuptan da anlaşılmaktadır ki saf, “alafranga züppe”<sup>4</sup>, hoppa, yurtseverlik duygusundan yoksun, umursamaz bir kadın profili çizer. Sıklıkla İngilizce kelimeler kullanan söz konusu karakter, dostu Serap’ın doğum günü partisinde tanıştığı İzmirli bir gençle aşk yaşar. İzmirli genç, kendisini Fred adında Amerikalı bir asker olarak tanıtır ve gelecek vadederek onunla bir ilişki yaşar. Daha sonrasında kadın karakter, ailesine Fred’le evlenmek istediğini söylerse de ailesi buna pek sıcak bakmaz. Gerçi ailesinin tepkisi, onun pek de umurunda görünmez. Ailesinden gelen bütün itirazları “UNESCO asrında Haçlı seferi mantalitesi” (Taner, 2016a: 26) şeklinde değerlendirir. Ancak İzmirli gencin bütün foyası nihayet ortaya çıkar. Çıkar ama, söz konusu kadın karakter tüm bu yaşananlar karşısında oldukça umursamaz bir tavır sergiler ve yaşamını kaldığı yerden devam ettirir. Dostu İnci’ye yazdığı mektupta, bu olay ve durumları anlattıktan sonra şunları ekler:

“Fakat sana bir şey söyleyeyim mi, ne dersin, içimde ona karşı hiç de olması lazım geldiği şekilde büyük bir kin yok. Pek pişmanlık hissi de duymuyorum. Bir kere büyük bir şey kaybetmedim. Sonra da he really did kiss wonderfully.

Neyse, hep ondan mı bahsedeceğiz? Biraz da başka haberler vereyim. Geçen Pazar İtlerlerin kotrasıyla Tuzla’ya bir piknik yaptık Öyle eğlendik, öyle eğlendik ki sorma... Jale, Nevin, İlhan, Sumru bermutat oradaydılar. Haberinin var mı, Sitare Paris’ten döndü. Bana güzel bir plaj şapkası getirmiş. Ben Lyon’da gördüğümüz o siyah ketenden kendime bir bluz yaptırdım. Altına limonküşü bir pantolon fena gitmeyecek diye düşünüyorum... (ve mektup bu minval üzere birkaç sayfa daha devam etmektedir.)” (Taner, 2016: 29).

Son bir örnek olarak, Taner’in “Rahatlıkla” başlığını taşıyan hikâyesine bakabiliriz. Bir üniversite jürisinin parodisinin yapıldığı ve üniversitedeki kamplaşmaların, “lüzumsuz” addedilebilecek tutumların vurgulandığı bu hikâyede birkaç satırla estetik düzleme dâhil edilen Sabahat Hanım da bir *canavar* portresi ile karşımızda durur. O, “kinsiz yapamayan, ille birine dargın

<sup>4</sup> Moran, Tanzimat romanlarındaki Batılılaşma meraklısı ve özenti karakterleri bu isimle anar (Moran, 2010b: 259-268). Biz de bu isimlendirmeyi, hemen hemen bezer özellikler gösterdiği için yukarıdaki hikâyeye karakteri için kullanmaktayız.

olmadan edemeyen, böyle olmayınca hayatları boşalan” (Taner, 2006: 124) insanlardandır. Hâliyle kötülüğü, bizzat kendi içerisinde ve herhangi bir sebebe dayanmayan “canavarlar”dan biridir.

Bu bahsi kapatmadan, şu noktayı da vurgulamak gerekir: Fredric Jameson’ın belirttiği gibi gerçekçilik; klasisizm, romantizm gibi önceki zamanlara ait estetik anlayışlardan farklı olarak, anlatı karakterlerini açık bir şekilde “iyi” ve “kötü” olarak ayırmayı hedeflemez. Aksine, onları gerçek hayattakine uygun bir şekilde, söz konusu iki “ton” arasında kurgulamaya dayanır (Jameson, 2018: 128-131). Dolayısıyla anlatıda, “iyi” ile “kötü” arasındaki ilişkiye dönük bir yapıbozuma yönelir; Friedrich Nietzsche’nin meşhur kitabının adından hareketle söylersek, anlatı karakterleri nezdinde “iyinin ve kötünün ötesinde” olanı resmetmeye dönük bir tutumu içerir. Yukarıda da vurguladığımız gibi Taner gerçekçi bir anlatıcı olmasına rağmen, kadın karakterleri çoğunlukla şeytani imgeleme resmetmekle gerçekçiliğin ilgili ilkesini ihlâl etmiş olur. Bu bağlamda onun gerçekçilikten önceki zamanlara ait olan ve yukarıda ifade edilen estetik anlayışlara yaslandığını ifade edebiliriz.

## 2.2.Açık Mesajlar, “Genellemeci” Yargılar

Berna Moran; edebî eserlerde yazarın/şairin verdiği mesajı, belirginlik/örtüklük açısından ikiye ayırır. İlki, yazarın/şairin olaylar veya durumlar üzerinden dolaylı yoldan iletildiği mesajdır ki buna Moran, *örtük hakikat* der (Moran, 2010a: 278-280). Diğeri ise yazarın/şairin doğrudan veya bir kurgu karakterleri aracılığıyla ortaya koyduğudur ki bunu da Moran *belirtik hakikat* olarak adlandırır (Moran, 2010a: 280-284). İşte Haldun Taner’in hikâyelerinde, yukarıda da belirtildiği gibi, kadına dönük olumsuz bakış bir de hikâyedeki *belirtik hakikatler* bağlamında vuku bulur. Yani Taner’in hikâyelerinde kadınlar sadece karakterler nezdinde kötücül çizilmez, aynı zamanda evrensel ölçekte yerilerek onların ne kadar *canavar* oldukları gösterilmeye çalışılır. Daha açık bir ifadeyle, “canavarca” karakter çizimine zaman zaman kadınlara dönük “genellemeci” yargı örnekleri eşlik eder. Bunlarda da konuşan, daima kadın zulmüne maruz kalmış anlatıcı baş-karakterlerdir. Sözelimi, “Allegro ma non troppo” başlıklı hikâyede bir müzik okuluna devam eden anlatıcı baş-karakter, burada tanıştığı ve zamanla idealleştirdiği Mathilda adlı genç kadına bir gün müzik okulunun hocası/kemanist Linowsky’le cinsel münasebette bulunurken rastlayınca sadece ondan değil, aynı zamanda “kadın denilen mahluk”tan temelli tiksindir ve kadınları cinsel bir “enstrüman” olarak görmeye başlar:

“Kadın denilen mahlukun keman gibi, hatta ondan da kaprisli bir enstrüman olduğunu, onun da olanca hüner ve güzelliğini ancak ve ancak virtüöz ellerin emrine verdiğini öğrenişim çok sonraları, saçlarımın iyice dökülmeye başladığı devirlere rastlıyor.

Zaten dar omuzları, geniş kalçaları ile kadın, şeklen dahi az buçuk kemani, daha doğrusu viyolonsel hatırlatmaz mı?” (Taner, 2016a: 64)

Yine, “Sonsuza Kalmak” başlıklı hikâyesinde Taner, anlatıcı baş-karakter ağzından bir *canavar* kadın imgesi yaratır: Yıllar sonra, yani emeklilik yıllarında ev sahibi olma fırsatına erişen Sunuhi Bey, kooperatifin arazisinde antik eserler bulunca bunları tanıdığı müze müdiresi Şükran Tur’a göstermeye çalışır. Ancak karısı bu duruma karşı çıkar. Sebebi ise sadece evin zora girmesi değildir. Sunuhi Bey, bir diğer sebebi şöyle anlatır: “Şükran Hanım’a gıcığı var bizimkinin zaten. Her okumamış kadının, okumuş, meslek sahibi olmuş kadına duyduğu gibi.” (Taner, 2015: 71). Taner, Sunuhi Bey’in bu sözleri aracılığıyla, “okumuş, meslek sahibi olmuş” kadını kıskanmanın veya meslek sahibi olup olmamaktan doğan kıskançlık meselesinin sadece kadınlara özgü bir durum olduğunu iletmiş bulunur.

Örnek olarak bir de “Beatris Mavyan” hikâyesine bakalım. Bu hikâyede zengin ve kibar bir ailenin “çirkin” kızı olarak kurgulaştırılan Beatris Mavyan, “kırmızılığını belli eden koca burnu ve her tarafını tüylerin bürüdüğü pürtük ergenlikli teni ile” (Taner, 2016b: 31) aynanın karşısına geçtiği zaman, anlatıcının nezdinde “çoğu” genç kadında görülen bir tavırda bulunur: “(...) Ekseri genç kızlar gibi aynadaki portresini bitaraf bir gözle tetkik edeme[-mek]” (Taner, 2016b: 31) ve hayal gücüyle onu daha güzel bir şekilde algılamak. Söylemeye gerek dahi yoktur ki bu şekilde bir düşünceyle Taner, kendisini olduğundan daha “güzel” görmeye dayalı algı biçimini genç kadınlara, daha doğrusu genç kadınların çoğuna özgü bir durum olarak sunmaktadır.

### 3.KAİDEYİ BOZMAYAN İSTİSNALAR

Taner’in hikâyelerinde, az da olsa, “iyicil” bir bakışla resmedilen kadın imgesine de rastlarız. Bunlar da ancak karakter düzleminde beliren birkaç *evdeki melek* etrafında kurgulanmaktadır; üstelik bunların yer yer “kötücül” nitelikleri de vardır. Sözgelimi, “Yaprak Ne Canlı Yeşil” başlıklı hikâyeye bakabiliriz. Bu hikâyede entelektüel bir üniversite asistanı olan ve Pelit Kahvesi’nde her fırsatta kültürünü konuşuran anlatıcı baş-karakterin âşık olduğu, altı ay ilişki yaşadığı Zuhâl; entelektüel düşüklükle ve “dobralık”la “malul” bir kadındır. Öyle ki entelektüelleri “gözlüklüler”; entelektüellerin –ve anlatıcı baş-karakterin- rağbet gösterdiği Pelit Kahvesi’ni de “Burnu Büyükler Kahvesi” olarak adlandırır. Tüm bunlara rağmen, dünyayı kitapların arkasından gören baş-

karaktere altı ayda doğallığı, samimiliği aşılayan; hâliyle erkeğinin “dünya görüşünü” ve “yazgı”sını “olumlu yönde” değiştirerek ona mutluluk bahşeden yine Zühal’dır. Nitekim anlatıcı-başkarakter, bunu bizzat şöyle itiraf eder:

“Bu altı aylık staj dünya görüşümü, kendi görüşümü, hatta hatta, yazgımı değiştirdi. Bana beni öğretti. Kişiliğime çok şey kattı, -kattı çok yanlış- kişiliğim sandığım soytarıdan tüm yapay safraları attı. O hışır gösterişçi, desinlerci cilaları kazıyıp, içimdeki arı insanı bulmayı, doğaya, insanlara, eşyalara, her şeye öyle içtenlikle yaklaşmayı öğretti.

Puroyu bırakmıştım. ‘Burnu Büyükler Kahvesi’ne gitmez oldum. Günce tutmayı, not almayı, kılı kırk yarmayı, gözlem peşinde koşmayı saçma bulmaya başladım. Kendimi gerçek kendime bıraktım. Geldiği gibi yaşadım. Bu katıksız mutluluğu, bu güftesiz şarkı gibi sarhoşluğu, bir daha hayatımın hiçbir döneminde belki yaşayamayacaktım.” (Taner, 2015: 99).

Emekli Albay Nizamettin Bolayır’ın başından geçen olay ve durumlara odaklanan “Küçük Harfli Mutluluklar” da bu bağlamda bir örnek olarak ele alınabilir. Nizamettin Bolayır’ın karısı her ne kadar erken uyanmalar karşısında huzursuz olsa da penaltı kaçırmının yarattığı “stres”i anlayacak konumda bulunmasa da son kertede emekli albay tarafından övülecek bir konumdadır. En azından albayın cinsel münasebet isteği karşısında “dişi bir at sevinci”ni (Taner, 2015: 44) duyabilmektedir!

Son olarak, “san numaracı” Kevser Hanımın umumi helada karşılaştığı olay ve durumların anlatıldığı “Bayanlar 00” hikâyesine bakalım. Kevser Hanım, her ne kadar kayırmacılık düşüncesine sahip olsa da çalıştığı umumi helada oldukça titiz ve çalışkan bir profil sergiler, temizliğe fazlasıyla önem verir; hatta müşterilerinin hacetlerini gördükten sonra “hafiflemiş, ferahlamış olmasından” (Taner, 2006: 65) bile memnun olur. Dolayısıyla, iyicil imgelerle resmedilerek bu bakımdan Haldun Taner’in hikâyelerinde bir istisnayı daha oluşturur.

Bu noktada belirtmek gerekir: Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere, Taner’in hikâyelerinde “evdeki melekliğin” ölçütü, çoğunlukla, erkeğe yararlılıktır. Bir şekilde erkeğin işini kolaylaştıran veya onun ufkunu genişleten veya onun arzularını tatmin etmekte rol alan kadınlar, Taner’in gözünde “makbullük” vasfı taşıyan kadınlardır. Ataerkil dünya düzeninde erkeğin “her anlamda yardımcı kadın” anlayışının bir yansıması olarak değerlendirebiliriz bu durumu. Nitekim kadının erkek nazarında “faydalı bir araç” olarak konumlanması, ancak ataerkil düzende görülebilecek bir “aşırlık”tır.




#### 4.SONUÇ

Görölmektedir ki Haldun Taner'in çoğu hikâyesinde (“Allegro ma non troppo”, “İşgözar Bir Polis”, “Sonsuza Kalmak”, “Geçmiş Zaman Olur ki” vs.) kadınlar, hem karakter hem *belirtik hakikat* bağlamında kötücöl bir imge anlayışıyla belirir; anlayışsız, kıskanç, aldatıcı, yalancı, iftiracı vs. gibi vasıflar taşır. Böylece söz konusu hikâyelerdeki kadın imgesi, Gilbert-Gubar'ın terminolojisindeki *canavar* kategorisi etrafında değerlendirilebilir. “Yaprak Ne Canlı Ne Yeşil”, “Küçük Harfli Mutluluklar” gibi birkaç hikâyede ise kadın karakterlerin -istisnai bir şekilde ve belli yönlerden- Gilbert-Gubar'ın *evdeki melek* kategorisi çerçevesinde düşünölebileceğini dile getirebiliriz. Ancak bu hikâyelerde “evdeki melekliğin” ölçütü, genel olarak, erkeğe dönük fayda ekseninde somutluk kazanır: Kadın, erkeğin işini kolaylaştırdığı veya onun cinsel arzularını tatmin ettiği kadar “iyi”dir. Dolayısıyla Taner'in hikâyelerinin kurgusu, her biçimde, ataerkil bir toplum düzeninin estetik yansıması olarak düşünölebilir.

Şunu vurgulamak gerekir: Taner, kadını olumsuzlaştıran veya “ötekileştiren” bir kurgu anlayışından ötürü eleştirilebilir. Fakat o, Türkiye'nin önde gelen bir aydını olsa da son kertede ataerkil bir dünya düzeninin bireyi olarak konumlanır. Böyle bir düzende dile dahi yansıyan ataerkilliğin bir aydın nezdinde de olsa yıkımı oldukça zor bir mahiyet arz eder. Nitekim bu konuda Taner'in bir istisnayı teşkil etmediğini de düşünöbiliriz. Dolayısıyla söz konusu eleştirinin Taner'den çok, Taner'in ataerkil bir bakış açısıyla hikâyeler kaleme alışıını koşullayan ataerkil dünya düzenini hedef alması daha doğru bir yaklaşım olarak görölebilir. Üstelik böylesi, kadınların “ötekileştirilmediği” bir toplumsal yapıya yönelik açısından daha faydalı ve daha ufuk açıcı bir sonuca yol açabilir.

## KAYNAKÇA

- Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi*, Çev. Hande Koçak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gilbert, Sandra M.-Gubar, Susan (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- Girard, René (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Humm, Maggie (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, Çev. Kolektif. İstanbul: Say Yayınları.
- Jameson, Fredric (2018). *Gerçekliğin Çelişkileri*, Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Michel, Andrée (1984). *Feminizm*, Çev. Şirin Tekeli. İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Moran, Berna (2010a). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2010b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taner, Haldun (2006). *Bütün Hikâyeleri-3: Onikiye Bir Var/Sancho'nun Sabah Yürüyüşü/Gülerek Ölmek*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taner, Haldun (2016a). *Tuş*, İstanbul: YKY.
- Taner, Haldun (2015). *Yalıda Sabah*. İstanbul: YKY.
- Taner, Haldun (2016b). *Yaşasın Demokrasi*. İstanbul: YKY.
- Yalçın, Sıddıka Dilek (1995). *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.


<b>Makale Bilgisi</b> <i>Gönderildiği tarih:</i> 15.01.2019 <i>Kabul edildiği tarih:</i> 11.02.2019 <i>Yayınlanma tarihi:</i> 21.03.2019
<b>Article Info</b> <i>Date submitted:</i> 15.01.2019 <i>Date accepted:</i> 11.02.2019 <i>Date published:</i> 21.03.2019

## APOKALİPTİK MODERNİZM, BİLİM-KURGU VE MEKÂNIN SONU\*

Abdulfettah İMAMOĞLU<sup>1</sup>

### Öz

Bir sonu betimleyen apokalips ve bir yeni-olma sürecini işaret eden modernizm kavramları, bir yandan yirminci yüzyılın yıkıcı ve aynı zamanda yeniden inşa edici düzenini tanımlamada, diğer yandan bu yıkım-yeniden inşa döngüsü üzerine hipotezler sunan bilim-kurgu eserlerinin ortaya çıktığı üretken ortamı nitelemeye ve anlamaya elverişli terimler olarak karşımıza çıkmaktadır. İleriye gidişin, yeni-olmanın tarif edilmesinde kullanılan bir terim olan modernizm ve ilerleyişin sona ermesi durumuna işaret eden apokalips, teknolojik çağın belirgin bir karakteri hâline gelen söz konusu paradoksal durumu isabetli ve kapsayıcı biçimde betimleyen iki sözcük olarak durmaktadır. Nitekim dinamik bir süreci ve devamlılık hâlini tanımlayan modernizm ve bir durağanlaşma ve devam etmeme durumunu tarif eden apokalips kavramları, teknolojik ilerlemeler ile paralel olarak daha hissedilir ve daha küresel bir hâle bürünen savaşlar ve kimyasal felaketler gibi büyük ölçekte yıkımlara sebep olan olaylar ile beraber, mekânın sonuna da işaret etmektedirler. Bu makalede “apokaliptik modernizm” kavramı, yirminci yüzyıl düşünsel eserleri üzerinden geliştirilecek kavramsal yaklaşım ve bunu örneklendirme adına, bilim-kurgu eserlerinin, karşılaştırmalı edebiyat yaklaşımıyla, tematik olarak değerlendirilmesinden hareketle bir tanıma kavuşturulacak ve böylece mekânın sonu tabiri ile hem sona eren hem de yeniden başlayan bir mekânsal koşulu tarif eden bir kavram olarak incelenecektir. Böylece, yirminci yüzyıl modernizminin aslında apokaliptik bir nitelik gösterdiği, bu makalenin oluşması adına seçilen bu iki kavramın birbirleriyle kol kola bir gelişme izlediği vurgulanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Apokaliptik modernizm, bilim-kurgu, mekân, karşılaştırmalı edebiyat.*

## APOCALYPTICAL MODERNISM, SCIENCE-FICTION AND THE END OF PLACE

### Abstract

Apocalypse, as a notion that designates an end, and modernism, as a notion that signifies a process of being “new”, are two key terms that are set to describe, on one hand, the destructive and re-constructive aspect of the twentieth century, on the other hand, the environment and conditions that have provided an opportunity of development for the science-fiction works which offer hypothesis regarding this dynamic circle of destruction and re-construction. Modernism, which is supposed to be used in describing a state of progress and newness, alongside with apocalypse which indicates an end of progress, seems to be a term to define, in an appropriate and comprehensive manner, the paradoxical and contradictory aspect being characteristic to the technological era. Those two notions -modernism, which defines a dynamic process and a state of continuity, and apocalypse, which describes a situation of discontinuity- denote correspondingly the end of place as a result of occurrences like wars and chemical catastrophes which, in parallel to technological progress, produced a more global and stronger impact and became more destructive. In this article the term “apocalyptic modernism”, after a conceptual approach due to theoretical works, and a comparative thematic evaluation thanks to science-fiction works, will acquire a definition to give way to discuss the question of end of place in terms of being a reality that refers to a spatial condition which ends and re-begins continuously. In this respect, a consideration concerning circumstances of the twentieth century will expose the apocalyptic character of that period as well as the coextensive development which is related to those two notions selected as starting points for the development of this article.

**Keywords:** *Apocalyptic modernism, science-fiction, notion of place, comparative literature.*

\* Bu makale, Prof. Dr. Eric Dayre danışmanlığında tamamlanan “*L’ modernisme apocalyptique en science-fiction*” (Bilim-kurgu eserlerinde apokaliptik modernizm) adlı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

<sup>1</sup> Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, [aimamoglu@ogu.edu.tr](mailto:aimamoglu@ogu.edu.tr).  
ORCID 0000-0003-3509-066X

## MODERNISME APOCALYPTIQUE, SCIENCE-FICTION ET LA FIN DE L'ESPACE

### Résumé

Apocalypse, notion désignant une fin, et le modernisme, notion qui signifie un processus de devenir “nouveau”, sont deux termes-clés susceptibles de décrire, d’une part l’aspect détruisant et reconstruisant du vingtième siècle, d’autre part la possibilité de développement qu’ont procurée l’environnement et les conditions particulières pour la création des œuvres de science-fiction offrant des hypothèses par rapport à ce cercle dynamique de destruction et reconstruction. Modernisme, censé à décrire un état de progrès et de nouveauté, aux côtés de l’apocalypse qui indique, elle, la fin du progrès, semble être un terme propre à définir, de manière convenable et compréhensive, le caractère paradoxal et contradictoire de l’ère dite technologique. Ces deux notions -modernisme qui définit un processus dynamique et un état de continuité, et apocalypse qui désigne une situation de discontinuité, dénotent d’une façon correspondante la fin de l’espace en tant que conséquence des événements comme guerres ou catastrophes chimiques qui, parallèlement au progrès technologique, ont été capable de produire un impact plus global et plus retentissant et sont donc devenues plus destructrices. Dans cet article, le terme “modernisme apocalyptique”, à la suite d’une approche conceptuelle qui sera réalisée grâce aux travaux théoriques, et une évaluation thématique due aux travaux de science-fiction choisis, va acquérir une définition qui va donner lieu à discuter la question de la “fin de l’espace” comme une réalité faisant référence à une condition de lieu qui, continuellement, se termine et recommence. Ainsi, une considération concernant les circonstances du vingtième siècle va démontrer le caractère apocalyptique de cette période aussi bien que le développement coextensif de ces deux notions prises comme points de départ pour le développement de cet article.

**Mots-clés :** *Modernisme apocalyptique, science-fiction, notion d’espace, littérature comparée.*

### Giriş

Fransızcaya Yunancadan gemiş olan ve bu makalede Türkçe “apokalips” karşılığıyla kullanılacak *apocalypse*<sup>2</sup> terimi dinsel terminolojide “kıyamet” olarak, daha geniş anlamda “dünyanın sonu”, en geniş çerçevede ise “son”<sup>3</sup> olarak tanımlanmaktadır. Apokalips, var olan bir düzenin sonuna, sona ermesine, kendisini tamamlamasına işaret etmektedir. Bu tabir aracılığı ile bir sürecin, bir olgunun, bir var olma hâlinin tamamlandığını belirtmek, bu sona bir tanım getirebilmek amacı güdülmektedir. Söz konusu terimin anılan bu işlevinden hareketle, bu makalede, “apokaliptik” tabiri ile “sonu getirecek felaket ile ilgili olan” şeklinde bir nitelendirilmesindeki yönelim ile ilgili olarak ise öncelikle modernizm ile neyin kastedildiğine değinmek gereği ortaya çıkmaktadır. Modernizm, en yalın ifade

Modernizmin apokaliptik olarak nitelendirilmesindeki yönelim ile ilgili olarak ise öncelikle modernizm ile neyin kastedildiğine değinmek gereği ortaya çıkmaktadır. Modernizm, en yalın ifade

<sup>2</sup> *Apo-* (uzak) ve *calypsis* (saklamak, gizlemek) sözcüklerinden türetilen *apocalypse*, saklanılanın, gözle görülmeyenin ortaya çıkması, işa olması anlamına geliyor.

Kaynak: CNRTL (*Fransa Ulusal Metin ve Sözlük Veritabanı*). “Apocalypse” maddesi. <http://www.cnrtl.fr/definition/apocalypse/> Erişim Tarihi: 25.12.2018.

<sup>3</sup> Kaynaklar:

1. *Le Petit Robert Dictionnaire* (1989). “Apocalypse” maddesi.

2. *Larousse Fransızça Elektronik Sözlük*. “Apocalypse” maddesi. <https://larousse.fr/dictionnaires/francais/apocalypse/4522?q=apocalypse#4506/> Erişim Tarihi: 25.12.2018.

ile modern olma sürecini tanımlayan bir terim olarak kabul edilebilir. Bir devamlılık, dinamik bir durum hâlini tarif eden modernizm kavramı, Fransızca kökenli *modernisme* sözcüğüne kaynak olan ve “eski”, “antik” sözcüklerine karşılık olarak “yeni”, “yakın zamana ait” anlamlarına gelen *moderne*<sup>4</sup> kelimesinden gelmektedir. Peter Childs, *Modernism* adlı eserinde, modern-olma sürecini tanımlarken, modernizmin karakteristik özelliklerini ayrışma ve yeniden yapılanma (*disintegration and reformation*), parçalanma ve hızlı değişim (*fragmentation and rapid change*) ve kalıcı olamama (ya da geçicilik) ve güvensizlik (*ephemerality and insecurity*) olarak sıralamaktadır. (Childs 2008, 16) O hâlde, yukarıda bahsedilen iki terimin anlam alanı göz önünde bulundurulduğunda, bu makalenin başlığında yer alan apokaliptik modernizm kavramı ile, sonu getirecek felaket ile koşut giden bir modernleşme, bir modern-olma süreci kastedildiği söylenebilir.

Bu noktada altını çizerek belirtmek gerekiyor ki, bu makalede kastedilen anlamıyla ve kavramsal bütünlüğüyle apokaliptik modernizm, mekân olgusu ile doğrudan ilişkili bir durumu nitelendirmektedir. Zira sonu getirecek felaketin, yani apokalipsin kendini doğrudan hissettirmesi, algılanabilir bir gerçeklik hâlini alması mekânsal gerçeklikten ayrı düşünölemeyecek bir durum teşkil etmektedir. Bir başka deyişle, modernizm ve apokalips, mekân gerçeği ile beraber algılanabilir, kavramsal bir şekil almaktadır.

Yine modernizm ile ilgili olarak, üç boyutlu bir zaman fikri kendini göstermektedir. Başlangıç, şimdi ve son olarak isimlendirilebilecek bu çok boyutlu durum, mekân gerçeğinin yanı sıra bir süreç olma yönüyle de dikkat çekmektedir. Geçmişin uzantısı olan bir sürecin sonunu dillendirmek amacı ile meydana getirilmiş apokalips sözcüğü, bahsedilen üç boyutlu zamanı belirgin hâle getiren bir anlamsal içeriğe sahip olarak, başlangıç, şimdi ve son kavramlarına kendine özgünlük durumu edindirmektedir. Öyle ki, dinsel arka planı olan apokalips tabiri ile alakalı olarak İncil’de, Yeni Ahit’in “Apokalips” olarak da adlandırılan “Vahiy” isimli son bölümünde, İsa Mesih’in, mesajını iletmek için, gönderdiği meleğin Yuhanna’ya şöyle seslendiği nakledilmektedir: “Korkma! İlk ve son Ben’im. Diri Olan Ben’im. Ölmüşüm, ama işte sonsuzluklar boyunca diriyim. Ölümün ve ölümler diyarının anahtarları bendedir. Bunun için gördüklerini, şimdi olanları ve bundan sonra olacakları yaz.”<sup>5</sup> Buradan da anlaşılacağı üzere, apokalips kavramı “son”u işaret ederek,

<sup>4</sup> Kaynak: CNRTL (*Fransa Ulusal Metin ve Sözlük Veritabanı*). “Moderne” maddesi. <http://www.cnrtl.fr/definition/moderne/> Erişim Tarihi: 25.12.2018.

<sup>5</sup> İncil (*Yeni Ahit*), 1:17-19. <https://incil.info/kitap/Vahiy/13/> Erişim Tarihi: 25.12.2018.

başlangıç ve şimdiye de ayırt edici bir karakter kazandırmış olup, zamanı üç boyutlu bir kavrama dđnüřtürmektedir.

İnceleme alanı yirminci yüzyıl olan bu makalede, apokalips ve modernizm kavramlarının beraber meydana getirdikleri bir tanımlama olarak düşünölen apokaliptik modernizm terimi çıkış noktası olmak üzere, sözü geöen yüzyıla ait yapıtların içeriklerinden hareketle, kavramsal, anlamsal ve tematik odaklı bir çalışma amaçlanmaktadır. Bu sayede, geötiğimiz yüzyıl içerisinde, geömiş ve şimdiden hareketle, modernizm üzerine değerlendirmeler ve tespitler ileri süren düşünörlerin fikirleri ışığında, bu çalışmanın başlığına ismini veren söz konusu kavramın daha iyi anlaşılabilmesi adına kavramsal bir yaklaşım geöerleştirilecek, bunun ardından, aynı kavramın kurgusal ve sanatsal boyutuna değinilmek üzere yirminci yüzyıl ürünleri olan ve şimdiden hareketle geleceğe dönük perspektifler sunan bilim-kurgu eserlerinden alıntılar yapılacak ve buna paralel olarak “mekânın sonu” tabiriyle neyin kastedildiği anlaşılacaktır. Bu bağlamda, ilk olarak, modernizm kavramı üzerine eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla bu kavramın anlam alanı genişletilecek, daha sonra onun apokalips, son, başlangıç, mekân ve zaman olguları ile olan ilişkisi hem tanımlamalar hem de kurgusal örneklendirmelerle yorumlanacaktır. En nihayetinde, elde edilen bulgular aracılığıyla, apokaliptik modernizm teriminin, yirminci yüzyılın modern anlamda geöerleşmiş deneyimlerini ve bu deneyimlerden hareketle öngörölen modern dünya hâlini tanımlamaya uygun bir terim olduğu ortaya çıkarılacaktır.

Modernizm ve apokalips ilişkine dair yaklaşımdan hareketle, apokaliptik modernizm üzerine kavramsal açılımların yer alacağı “Apokaliptik Modernizm” başlıklı birinci bölümde, sona ortam hazırlayan modern koşullara dair düşünsel yaklaşımlara yer verilerek, bir kavram olarak apokaliptik modernizm teriminin dinamikleri daha belirgin hâle getirilecek ve bu terimle nasıl bir modernizm olgusunun kastedildiği anlatılacaktır. Apokaliptik modernizme zemin hazırlayan koşulların ön plana çıkarılacağı birinci bölümün ardından, “Mekânın Sonu” başlıklı ikinci bölümde, tarif edilen modernizm sürecinin sebep olduğu “son” ve bu sondan sonra nasıl bir modernizm süreci ortaya çıkabileceği, kurgusal eserlerden alıntılanacak parçalar aracılığıyla açıklığa kavuşturulacaktır. Bu aşamada, apokalips sonrası yeni başlangıç anlatması nedeniyle yirminci yüzyıl bilim-kurgu eserleri olan, Fransız yazar Robert Merle tarafından kaleme alınan *Maleviş* ve apokalips sonrası modernizmin ilerlemiş bir versiyonunu sunan ve Amerikalı yazar Robert Silverberg

---

<sup>6</sup> İlk basım yılı: 1972.

tarafından kaleme alınan *The World Inside*<sup>7</sup>, kurgusal hipotez bağlamında, ikinci bölümde başvurulacak iki temel kaynak olacaktır.

Bu makalenin içeriğine şekil verecek birinci ve ikinci bölümde sunulacak bilgi ve yorumlar aracılığıyla, deneyimlenmiş koşullardan hareketle gerçekleştirilecek kavramsal bir tanımlama ve deneyimlenmemiş bir zamana dair kurgusal bir değerlendirme ile kavramsal anlamda mekânın sonunun ne şekilde meydana geldiği ve aslında apokaliptik modernizm bağlamında mekânın sonunun gerçekten bir son olmadığı, yalnızca süregelen bir modernizm sürecinin kendini tamamlayıp yeni bir modernizm sürecine geçişi tarif etme amaçlı bir tabir olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Dolayısıyla, apokaliptik modernizm söz konusu olduğunda, mekân kavramının kesinlikle biten, bitebilecek bir şey olmadığı, modern-olma ile beraber durmadan yenilenen ve bu yenilenmeyle beraber yeni bir karaktere bürünen ve aynı zamanda yeni bir sona doğru giden bir gerçeklik/yeni gerçeklik olduğu vurgulanacaktır.

### Apokaliptik Modernizm

En önemli yapıtlarının bu dönemde yazılmış olması ve içeriğine aslı kaynak teşkil eden teknolojik ve sosyal gelişmeler dolayısı ile bilim-kurgu eserleri açısından yirminci yüzyıl en verimli çağ olarak nitelendirilebilecek bir dönem olarak ön plana çıkmaktadır. İki büyük dünya savaşı, nükleer felaketler, robotik teknoloji ve uzay teknolojisi alanlarında meydana gelen ilerlemeler, bu gelişmelerin iki farklı yüzünü ortaya koymaktadır. Aynı gelişmelerin, insanı ve mekânı daha önce hiç olmadığı kadar hızlı bir değişime, dönüşüme maruz bırakması yine bu dönemin modern-olma özelliğini yansıtan önemli bir husus olarak kendini göstermektedir. Bir diğer deyişle, yirminci yüzyıl, hızlı teknolojik gelişmeler ile beraber, dünya tarihinin en büyük savaşlarına, yıkımlarına neden olan ama öte taraftan yine aynı gelişmeler sayesinde insanların hayatlarını hiç olmadığı kadar kolaylaştıran ve onlara daha hızlı değişen ve dönüşen yeni bir dünyanın gerçekliğini sunan şartları temsil etmektedir.

Fransız düşünür Gustave Le Bon, yirminci yüzyılı, bu dönemde ortaya çıkan ilerlemeler ve çalkantılar dolayısıyla, bir dünyanın sona erip bir başka dünyanın başladığı bir dönem olarak tanımlamaktadır (Le Bon 1927, 7). Bir sosyoloğun gözünden sunulan bu tanım, “bir başka dünya” ile kastedilen şeyin, hem insanî hem insan-ötesi (teknik, teknolojik, bilişsel) boyutunu

---

<sup>7</sup> İlk basım yılı: 1971.

hatırlatmaktadır. Modernleşme ile beraber değişen, yenilenen zaman ve mekân algısı, sözü edilen “başka” olma durumunun iki esaslı bileşenini bize sunmakta, bu iki algı üzerinden modern-olma durumu çok daha somut bir zemine kavuşmaktadır.

Apokalips yani son fikrine rastladığımız bilim-kurgu yapıtları, bir başka dünyanın nasıl bir zamansal ve mekânsal niteliğe sahip olabileceği üzerine önermelerde bulunmaktadır. Bu bağlamda, yazar Ugo Bellegamba, bilim-kurguyu “ince bir melezleştirme çabasının ürünü” olarak tanımladıktan sonra, “şimdinin meselelerinden alegori yoluyla bahsetmek için geçmişten beslenerek gelecek zamanları keşfe çıkan” bir uğraş olarak değerlendirmektedir<sup>8</sup>. Gelecek fikrini, merkezi hipotetik meselesi hâline getiren bilim-kurgu, henüz yaşanmamış zamana dair önermelerini bugünün şartları ve geçmişin belleğini hesaba katmak suretiyle okuyucunun algısına sunmaktadır. Zamanın melez bir olguya devşirilmesi noktası ile paralel olarak filozof Nicolas Berdiaeff ise, geçmiş ve şimdiden hareketle, hayatın ütopyaya doğru yol aldığını ifade etmektedir (Huxley 2008, xxxix). Ütopya, henüz ulaşılmamış ancak ulaşmaya doğru gidilen bir modernizm hâlini tanımlamakta, ulaşılan her varsayımsal modernizm, ütopyanın yeni bir forma bürünmesine neden olmaktadır. Apokaliptik modernizm, yani modernizmin apokalips fikri ile sonu getirecek felakete doğru ilerlemesi şüphesiz bu fikirle örtüşmektedir. Zira son olan apokalips, yani sonu getirecek felaket, apokaliptik karakterde olan modern-olma hâlinin ortaya çıkması ile birlikte modernizm sürecinin iki ucunu temsil etmektedir.

Modern-olma apokalipsle bitip, apokalips ile başlamaktadır. Bir başka ifadeyle, modern-olma süreci ile paralel bir yol izleyen apokalips fikri, söz konusu modernizm sürecinin sonunun nasıl olacağına dair işaretler de taşımaktadır. Bu son, ütöpik bir son karakteri göstermektedir, yani en basit tabir ile, henüz gerçekleşmemiş olan, gerçekdışı bir son hipotezi içermektedir. Şimdiyi tanımlayan, bunu etkilemekte olan şartlar, bu hipotetik sonun nasıl olabileceğine dair ileriye dönük fikir ve izlenimler vermekte ve bu fikir ve izlenimlerin somut hâli olarak bilim-kurgu eserleri, ütopya üzerine bir resim sunarak, onun gerçek-olabilirliğini değerlendirmektedir. Bahsedilen ütopya, apokalips sonrası bir dünya resmi olup, bu dünya, yeniden modern-olma eğilimi ile beraber yeniden apokalipse doğru ilerlemeye başlamaktadır. Bir başka deyişle, modernizm fikrinin etkisiyle, yaşanan mekânı algılayışta yeni bir başlangıcı temsil eden yeni dünya yeni bir sona doğru ilerlemektedir.

<sup>8</sup> Kaynak: [www.ugobellagamba.com/histoire](http://www.ugobellagamba.com/histoire) (p.3)/ Erişim Tarihi: 03.11.2010.



Yeni bir başlangıç fikri ile ilişkili olarak deneyimlenen son, artık bağlayıcı bir gerçeklik olmaktan çıkmakta, yeninin, modern-olmanın verdiği motivasyon ile insan, geleceğe odaklanır hâle gelmektedir. Böylelikle, bir felaketin mekânsal gerçekliğini ardında bırakıp, o felaketin küllerinden yeni bir dünya kurma eylemine geçmektedir. İnsanın bu eğilimini Yunanca “*anastilosis*” sözcüğü ile de tanımlamak mümkündür. Zira bu terim, harabe hâlini almış bir yapının, yine bu harabe kalıntıları kullanılarak yeniden inşa edilmesi durumunu isimlendirmek için kullanılmaktadır<sup>9</sup>. Bu tanımla paralel olarak, felakete uğrayıp “sonlanan” dünyayı yine inşa etmeye çalışan insanın yeniden kurduğu yeni dünyayı, adı geçen kavramın kastettiği anlamdan hareketle dşnmek, apokaliptik modernizm ile kastedilen mekânsal gerçeklik fikriyle örtüşmektedir. Zira burada, bir sonraki bölümde daha iyi irdeleneceği üzere, apokaliptik modernizm, insanın yıkıma uğrayan, sonlanan mekânı devamlı surette yeniden inşa etme isteğiyle bağdaşan bir modernizmi işaret etmektedir.

Apokalips ile beraber, geçmişin yıkıntılarından, şimdiki zamanı bir geçiş evresi olarak kullanmak sureti ile geleceğe dönük olarak bir başka dünya kurma eğilimi doğmaktadır. Burada altı çizilmesi gereken hususun, bu anastilosis sürecinde geçmişin sadece geleceği inşa etmek için işlev gördüğü, dolayısıyla gelecek üzerinde aktif bir rol oynamadığı, oynayamayacağı noktası olduğunu dile getirmek gereği ortaya çıkmaktadır. Geçmişin bilgi birikimi ile ilerlemesini daha hızlı bir ritme sokan insan, teknik ve teknolojik ilerleme noktasında harç olarak kullandığı geçmişi, geçiş sürecinden sonra son hâlini alacak yeni mekânda tanınmayacak bir şikle sokmakta, onu böylelikle geleceğe devşirmiş olmaktadır.

Geliřmeyi, ilerlemeyi er ya da geç sonu gelecek bir süreçle eř tutan René Guénon’a göre, her türlü gelişme, kaçınılmaz olarak, ona kaynak teşkil eden zden devamlı olarak bir uzaklaşma eğiliminde olup, tıpkı yerçekimine kapılmış insan bedeni misali, en st noktadan başlayıp en dibe doğru durmaksızın artan bir hızla yol almaya başlayarak ve en sonunda bir durma noktasıyla karşı karşıya gelerek kendini tamamlamaktadır (Guénon 1990, 5). Dolayısıyla, bir gelişme süreci olarak her modern-olma girişimi, çıkış noktasından uzaklaşarak gelişmekte ve bitmektedir. Böylece, başlangıç son ile, gemiş de gelecek ile tamamlanmış olmaktadır.

Felaketi getirecek son fikri ile o sona doğru ilerlemekte olan insan açısından tedirgin edici bir karaktere bürünen zaman algısı, apokaliptik modernizm ile aynı bağlam içerisinde dşnlebilecek açıklayıcı bir unsur olarak dikkati çekmektedir. Tedirgin edici bir atmosfer

<sup>9</sup> Kaynak: *Nouveau Larousse encyclopédique* (1998). “Anastylose” maddesi.

içerisinde yaşamını sürdüren ve bu durumda modern-olmaya devam eden insan, apokaliptik modernizm sürecinin bir şekilde parçası olmakta, küresel ve kitlesel etkisi noktasında kaçınılmaz bir olgu olarak ileri sürülebilecek modern-olma süreci, kendisine ayak uydurulmasını hayatın bir gereği kılmaktadır. Çağın getirdiği, beslediği tedirginlikle eşzamanlı olarak, zamanının koşullarına ayak uydurma hâlinde bulunan modern-olan insanın, hız tarafından manipüle edildiğini ifade eden Fransız düşünür Jacques Ellul'e göre, hız modern-olan insanın hayatına yön vermekte ve onu böylelikle modern hayata adapte olmaya zorlamaktadır."<sup>10</sup> René Guénon'a göre ise "modern çağın en belirgin özelliği, durmak bilmeyen bir hareketlilik, devamlı surette bir değişim, durmadan artan bir hız ve bu hızla gelişen olaylara olan gereksinim" şeklinde ortaya çıkmaktadır (Guénon 1990, 17). Ellul ile örtüşen bir tespitte bulunan Guénon da modernizmi hız olgusu üzerinden analiz ederek, modern çağ diye isimlendirilebilecek zamanın, ki bu içinde bulunulan çağı tanımlayan koşullar göz önünde bulundurulduğunda bugün için de geçerli kabul edilebilir, insanların hayatını hız faktörü ile tesiri altına aldığı ve böylelikle ona yön verdiğini belirtmektedir.

Hız faktörünün yön verdiği insanın içerisinde bulunduğu manipüle edici koşullar hususunda, Victor Monod, modern-olan insanın en göze çarpan özelliğini, "özgürlüğüne dair kaleleri elinden alındıktan sonra diğerleriyle ortak yaşamın bir parçası olmaya mecbur kalması, yine bu ortak yaşamın prensiplerini benimsemek durumunda olması ve ancak bu şekilde var olduğunu hissedebilmesi" olarak belirtmektedir (Monod 1935, 168). Modern-olma sürecinin, hızın etkisiyle, insanları çevresine, bu çevre tarafından kabul gören yaşam tarzına uymaya zorladığını, dolayısıyla da kitlesel, toplumsal bir karakter taşıdığını vurgulayan bu bakış açısı, apokaliptik modernizm çerçevesinde düşünüldüğünde, modernizm gibi apokalipsin de toplumsal ölçekte bir etki potansiyeli içerdiğini telaffuz edebilmemize olanak sağlamaktadır.

Hız olgusu, apokaliptik modernizm fikri ile güçlü derecede bir bağdaşıklık içinde bulunmaktadır. Nitekim modern-olma süreci olarak adlandırdığımız durum, teknolojik gelişmeler ile doğru orantılı olarak, devamlı bir yükselme eğiliminde olan bir hız ile evirilmeye devam etmektedir. Hız, apokaliptik modernizmin normalleşmesi, insanın ona daha kolay biçimde ayak uydurma konumuna girmesine de yardımcı bir faktör olmaktadır. İlerlemeyi bir hayat tarzı olarak benimseyen ve ona ayak uydurmaya çalışan insan, hızın ve toplumsallığın normalleştirici etkisiyle, bu modern yaşama tarzının sebep olduğu ya da bu modern yaşama tarzına sebep olan apokaliptik

<sup>10</sup> Kaynak: *La trahison de la technologie* (1992). Jacques Ellul ile Jan van Boeckel tarafından yapılan röportaj. <http://www.ekouter.net/la-trahison-de-la-technologie-par-jacques-ellul-1550/> Erişim Tarihi: 26.12.2018.

boyutu modern-olma sürecinin yadırganmaktan uzak bir parçası olarak görmeye başlamaktadır. Hızla ilerleyen zamanın ve değişen, yenilenen mekânın parçası olarak, modern yaşama tarzını özümseyen modern-olan insan, değişimi, bir düzenden farklı bir düzene geçişi, bir dönemin bitip başka bir dönemin başlayışını olağan gelişmeler olarak kabullenmektedir. Bu noktada, Bernard Charbonneau, teknolojik ve teknik gelişmelerin, insanların tedirgin olmasına neden olan faktörlerin de çözümü olduğu hissini yarattığını dile getirerek (Charbonneau 1991, 156), teknolojik gelişmeler yüzünden tedirgin edici bir hâl alan modern çağın yine teknolojik gelişmeler sayesinde bu hâlden kurtulabileceği paradoksunun, modern-olan insanın mekân ve zaman algısında belirleyici bir pozisyonda olduğu fikrini vermektedir. Buna göre, apokalipse neden olacak modern koşullar aynı zamanda apokalipse çare olarak kendini gösterip, kabul ettirmekte, bu da modernizm sürecinin apokaliptik boyut olmaksızın gerçekleşemeyeceği izlenimini vermektedir.

Hızla ilerleyen modern çağ ve bu hızın doğurduğu koşullar, felaket getirecek sonun, yani apokalipsin de gerçekleşme ihtimalini öne çeken bir faktör olmaktadır. Devamlı olarak yükselen bir trend izleyen hızın güdülediği modern-olma süreci, yeni bir modernizm sürecinin başlaması adına, ortaya çıkan yeni koşulları kabullenmede bir nevi arabulucu rolü oynamaktadır. Bahsedilen koşullar, bir yandan yaşanan sonların sayısını artırırken, sonun sebep olduğu yeni düzen başlangıçlarının da aynı yönde artışına neden olmaktadır. Bu sonlar ve başlangıçlara sahne olan yirminci yüzyıl, modernizm ve onun hızlı ritminin bir parçası olan modern-olan insanın, bir yandan yeni koşullara daha hızlı ayak uydurmasını kaçınılmaz hâle getirirken, diğer yandan, bir düzenin bitmesine ve onu takip eden yeni bir düzenin başlamasına daha sıradan bir görünüm ve karakter kazandırma durumu göstermektedir.

Bu bölümde yer verilen ve modernizmi ve modern çağı analiz etmeye ve yorumlamaya yönelik düşünsel yaklaşımlar, apokaliptik modernizme kavramsal bir temel oluşturmuş olup, ikinci bölümde, edebiyatçı kimlikleriyle, bilim-kurgu yazarlarının kaleme almış olduğu ve okuyucuya sunduğu kurgusal eserlerin içerikleri üzerinden geliştirilecek tematik bir yaklaşım ile yer verilecek hipotetik örneklendirmelerle, apokaliptik modernizm ve onun mekân ile olan ilişkisi, referans olarak alınan edebî metinlerin karşılaştırması üzerinden irdelenecektir. Bu sayede, henüz gerçekleşmemiş bir zamana dair olarak kaleme alınmış, apokaliptik modern-olma süreçleri üzerine varsayımsal önermelerde bulunulacak ve bu bölümde yapılan alıntılar aracılığı ile değinilen geçmiş ve şimdiki zaman boyutlarıyla beraber, gelecek zamana dair bir değerlendirme gerçekleştirilerek, apokaliptik modernizmi tanımlayan üç zamanlı boyut tamamlanmış olacaktır.

## Mekânın Sonu

Yirminci yüzyılda meydana gelen ve apokalips olarak niteleyebileceğimiz küresel çapta etkiler yaratan dünya savaşları ve Hiroşima ve Nagazaki’de meydana gelen nükleer saldırılar, bu felaketler sonrası ortaya çıkan yeni düzenler, bu felaketlerin tekrarlamasına sebep olabilecek teknolojik şartların, evirilerek, bu yeni düzenlerde kendine yer bulmaya devam etmesi, bir taraftan yirminci yüzyılı tanımlayan modernizmi apokaliptik olarak değerlendirebilmemizi, diğer taraftan bilim-kurgu eserlerine, çizdikleri ütopyalarda, esin kaynağı olduğu yargısına varmamızı mümkün kılmaktadır.

Yeni bir modernizm süreci ancak son ile başlayabilmektedir. Bununla ilgili olarak, bir bilim-kurgu eseri olan 1955 tarihli Amerikan yapımı *Day The World Ended* isimli filmin başlangıcında yer alan ön bilgilendirme nitelikli şu ibare apokaliptik modernizm çerçevesinde sonun, aslında bir başlangıç olduğu düşüncesini desteklemektedir: “Görmek üzere olduğunuz şey muhtemelen hiçbir zaman gerçekleşmeyecek, ancak içinde bulunduğumuz bu tedirgin edici çağda bir uyarı niteliği taşıyor. Hikâyemiz... SON ile başlıyor!” Son kelimesine yapılan vurgu ve izleyiciye “uyarı” niteliği taşıyan varsayımsal bir resim, bir ütopya sunma, her zaman bu denli açık ifadelerle olmasa da, bilim-kurgunun yansıttığı dünyanın okuyucuya sunuluş tarzı ile alakalı olarak karakteristik bir tutumu işaret etmektedir. Bu varsayımsal ve kurgusal resmi apokaliptik bir projeksiyonla sunan bilim-kurgu yapıtları, modernizmin sebep olabileceği muhtemel felaket senaryoları üzerine yeni bir dünyanın nasıl olacağı fikri meselesini merkezine koymakta ve bu tutumuyla, zamansal boyut bahsinde geçtiği gibi, geleceğe dönük bir mekânsal gerçeklik hipotezi gerçekleştirmiş olmaktadır. Bu bağlamda, George Orwell’in *1984*, Ray Bradbury’nin *Fahrenheit 451*, Aldous Huxley’in *Brave New World*, René Barjavel’in *Ravage* adlı eserleri bu tarzda kaleme alınmış eserler arasında anılabilir.

David Sicé bilim-kurguyu, olağanüstünün hayâli ve geleceğe dair korkunun birleşimi olarak tanımlamaktadır<sup>11</sup>. Bilim-kurgu eserlerinin, özellikle geleceği öngören ve realist öğelerden hareketle meydana getirilen eserlerin, gelecek zamana yönelik hipotezleri ve mekânsal gerçeklik varsayımları, şüphesiz, bu edebî kurgu sahasının en karakteristik özelliklerinden en göze çarpanı olarak kendini göstermektedir. Yirminci yüzyıl ile birlikte, olağanüstü olanı hayâl etme ve bu hayâlin götürdüğü yeni düzen fikirlerinden yola çıkarak, olması muhtemel felaket senaryolarından korkma ikilemini

<sup>11</sup> *La Science-Fiction Passé, Présent et Avenir* (31 Ekim 1995).

Kaynak: [http://www.davonline.com/decouverte/SFpassepresent\\_2ed.pdf/](http://www.davonline.com/decouverte/SFpassepresent_2ed.pdf/) Erişim Tarihi: 26.12.2018.

deneyimleyen, kurgulayan bilim-kurgu, apokaliptik modernizmi anlamada ve yorumlamada açıklayıcı unsurlar barındırmaktadır.

Yirminci yüzyılda meydana gelen apokaliptik olaylar, geleceğe dair bakışın korku duygusu ile gelişmesine sebep teşkil eden baş etmenler şeklinde kendini göstermektedir. Küresel savaşlar ve kitlesel ölümler neticesinde yarına dair soru işaretleri, ileri zamana ve mekâna dönük senaryolar geliştirme eğilimi, apokalips ihtimalini de yanında sürükleyen modern-olan teknolojinin hayran bırakıcı/merak uyandırıcı ve aynı zamanda korku besleyici olmak üzere birbiriyle çelişik görünen iki taraflı gelişim sürecinin uzantıları olarak kabul edilebilecek unsurlar olmaktadır. Bir yandan, modern-olan dünyada meydana gelen teknolojik gelişmeleri hayranlıkla izleyen insan, öte taraftan, aynı sürecin parçası olan diğer teknolojik gelişmeler yüzünden bir tedirgin olma durumuna girmekte ve bunun sonucu olarak, geleceğe dair korku beslemeye başlamaktadır. Tam da bu noktada bilim-kurgu, gelecek zaman ve mekân ihtimalleriyle, şimdiki zamanın modern-olma koşullarını niteleyen korku ve hayranlığı edebî ve kurgusal düzleme taşıyarak, okuyucuya, yani modern olma sürecini yaşayan insana bir son ve bu sonun sebep olduğu başlangıç senaryosu sunmaktadır. Her bilim-kurgu eserinde başlangıca sebebiyet veren son farklı şekilde kendini gösterirken, yine her başlangıç kendine özgü, yazarın hayal gücü ile bağlantılı bir düzen resmi, bir düzen gerçekliği ortaya koymaktadır.

Apokaliptik modernizm kavramının edebî kurguya dayalı temsili daha somut bir biçimde irdeleyebilmek adına bu makale için seçilen ve apokalips sonrası olgunlaşmış bir yeni dünya senaryosuyla okuyucuya ulaşan Amerikalı romancı Robert Silverberg'in *The World Inside* adlı bilim-kurgu eserinde apokalips, geçmişin sürekliliğini sekteye uğratan bir çeşit devam-etmeme (*discontinuity*) durumu şeklinde tanımlanırken (Silverberg 2010, 117); apokalips sonrası yeniden modern-olma sürecine henüz başlayan bir insan grubunun hikâyesinin anlatıldığı ve Fransız romancı Robert Merle'in kaleme aldığı *Malevil* adlı bilim-kurgu romanında aynı durum bir kırılma (*cassure*) olarak tarif edilmektedir (Merle 2010, 10). Sözü geçen kırılma ya da devam eden bir sürecin sekteye uğraması durumu, ikinci bir başlangıç öncesi geçiş evresi olmaktadır. Son ile yeniden başlangıç ayırıyormuş gibi görünen bu ara-dönem sayesinde son ile başlangıç arasında uyuma yardımcı olucu bir geçiş süreci yaşayan insan, bu sürecin sonunda başladığı yeni dünya deneyiminde, yenilenen bir bellek, yenilenen bir mekânsal gerçeklik, yenilenen bir zamansal bütünlük ile yeniden modern-olan hayatına devam etmiş olmaktadır. Yeni-olma motivasyonu sayesinde geçmişle olan

köprülerini atmaya başlayan, yıkıcı ve yeniden inşa edici özne vasfı ile insan, ancak bu yolla bir gelecek kurmaya başlayabilir görünmektedir.

Bilim-kurgu eserleri için başlangıç ve son diyalektiği önemli bir yerde durmaktadır. Yeni bir dünya fikri, “son” fikriyle sıklıkla bir bağ içinde bulunmakta, öyle ki yeni bir dünya, var olan, devam etmekte olan bir sürecin bitmesine ihtiyaç duymaktadır. Bu eski düzenle arasında bir kesinti, bir kırılma meydana gelmesi, eskinin tahakküm potansiyelini de kırmakta ve yeni olana kendini olgunlaştırma, kabul ettirme alanı yaratmış olmaktadır. Ancak bu şekilde yeni-olma en tümel biçimde gerçekleştirilebilmektedir. Yani, eski düzenin apokalips etkisi ile pasifleştirilmesi, geçersizleştirilmesi ve geçiş süreci ile beraber başlanılan yeni düzen alternatifi sebebiyle geride bırakılması, yeni dünyanın “yeni” niteliğini kazanması adına vazgeçilmez bir kıstas niteliği göstermektedir. Bu anlamda, bir düzenden diğere geçilmesinde yeni olanın, eski olanın gölgesinde kalmayacak şekilde, olabildiğince bağımsız bir temel üstünde yükselmesi, onun geleceğe dönük olarak olgunlaşması adına gerekli bir durum izlenimi vermektedir.

Modernizmi, birbirini izleyen ve bir başlangıcı, bu başlangıçtan gittikçe uzaklaşan gelişimi ve sonu olan modern-olma süreçlerinden meydana gelen bir bütünlük olarak ele alan yaklaşım ile ilgili olarak, *Fahrenheit 451* adlı romanında, Amerikalı bilim-kurgu yazarı Ray Bradbury, insanın yeniden başlama koşulunu Zümrüdüanka kuşu imajı ile açıklamaktadır (Bradbury 2000, 188). Adı anılan kuşun her yüzyılda bir kendini yeniden yakarak yeniden doğması, ileride bahsedileceği üzere, hem insanın sürekli olarak yeniden başlayan bir hayvan olduğu önermesini desteklemekte, hem de yeniden başlamak için bir sürecin sona ermesi gerektiği düşüncesini akla getirmektedir. O hâlde modernizm de aslında, başlangıcından itibaren sona ereceği belli olan bir süreçler dizisini tanımlamaktadır. Yani modernizm, Zümrüdüanka kuşu misali, özünü tanımlayan modernliği, yeni-olmayı hayatta (mekânda ve zamanda) tutabilmek adına küllerinden doğmaya ihtiyaç duymaktadır. Nitekim modernizm ile ortaya çıkan apokaliptik koşullar, bir sona gidiş sürecini kaçınılmaz hâle getirmektedir.

Birinci bölümde yer verilen anastilosis kavramı ile bahsedilen yıkılmış olanın yeniden inşası durumu, tıpkı Zümrüdüanka kuşu örneğinde olduğu gibi, sona eren bir modern-olma sürecinin yeni bir modern-olma sürecine yerini bırakması fikrini açıklar nitelik taşımaktadır. Öyle ki her modern-olma süreci, başlangıcından itibaren bir sona doğru gitmekte ve bu sonun gerçekleşmesiyle birlikte, modernizm kendini yenilemekte ve bunu yeni bir modern-olma süreci şeklinde gerçekleştirmektedir.

Son ve başlangıç fikrinin yön verdiği bilim-kurgu hipotezleri, bu iki unsur üzerinden varsaydığı mekânsal gerçekliğin yine bu iki unsuru nasıl asimile ettiğini, modern-olan insanın bakış açaşından ve davranışlarından hareketle yansıtmaktadırlar. Buna göre, modernizm etkisiyle yeniden başlayışlar, dolayısıyla sona ermeler, insan hayatının sıradan bir parçası, doğal bir yanı gibi görölmektedir. Öyle ki, *Malevil* adlı yirminci yüzyıl bilim-kurgu eserinde Fransız yazar Merle, “Geçiřler hayatta olmaz, yalnızca kitaplarda vardır onlar.” (Merle 2010, 315) şeklinde bir ifade kullanarak, yeniden başlama sürecinin insanın hayatının ayrı düşünölemez, tabiî bir unsuru olduğunu ifade etmektedir. Geçiş dönemi diye adlandırılabilir dönem ya da süreçlerin gerçek hayatta karşılığının olmadığının altını çizen Merle, bu tür süreçlerin ancak kitaplarda, bir düzenden bir düzene geçişi daha net ve belirgin göstermek adına, kendine yer bulduğunu hatırlatmaktadır. Yazar, bu şekilde bir süreç adlandırması ve sınıflandırması aracılığıyla, başlangıç, son, yeniden başlama gibi kavramlar kullanılarak ve tasvir edilerek, aslında içerisinde geçişler barındırmayan ve tek bir bütünden ibaret olarak tasavvur edilebilecek insan hayatının zamansal ve mekânsal olarak yeniden bir yapılandırmaya maruz kaldığını bize düşöndürmektedir. Hayatı zamansal olarak yeniden yapılandırma fikrinin ve bu fikrin barındırdığı belirsizlik hâlinin, insanın diline de yansıdığını ifade eden Merle, “sonra” (*après*) sözcüğünün hem belirsiz şimdiki zamanı hem de varsayımsal geleceği işaret eden bir sözcük olduğunu dile getirmektedir (s. 10). Bu örnek, bir yandan, bilim-kurguyu besleyen şimdinin belirsizliği ve geleceğin varsayımı, diğer yandan, başlangıç kavramının son kavramını modernizm etkisiyle geçersiz kılması, asimile etmesi fikriyle de bağdaşmaktadır. Nitekim belirsiz şimdinin uzantısı olan hipotetik gelecek ve buna paralel olarak başlangıcın uzantısı olan son (ya da sonra), insan yaşamı söz konusu olduğunda, birbirlerini tamamlayan dolayısıyla tüketen iki durumu tarif etmektedir. Bilim-kurgu, bahsi geçen iki durumu, mekânın sonunu daha algılanabilir kılmak maksadıyla, ayrı süreçler gibi gösterse de, modern-olan ya da modern-olmuş insanın algısı noktasında, yaşamın doğal bir süreci biçiminde aktarmaktadır. Bu noktada, söz konusu aktarımın bilim-kurgu eserlerinde nasıl gerçekleştirildiğine bakmak gerekmektedir.

Küresel çaplı nükleer bir felaket ardından, *Malevil* adlı bir şatoda bulunan küçük bir insan grubunun, bu felaket haberini ve mevcut düzenin sona erdiğini, daha sonra tamamen sessizliğe bürünecek kısa bir radyo yayını sayesinde öğrenmeleriyle beraber, yeni bir düzen kurma girişimlerinin anlatıldığı bir yirminci yüzyıl kurgusu olan *Malevil*'de, yazar, felaket anına değin süregelmiş mevcut mekânın “sona ermesinden” başlayarak, *Malevil*'de yeniden mekân yaratmaya geçişi ve sonrasını, birbirini izleyen süreçler olarak sunmaktadır. Apokalipsle başlattığı kurgusal dünyasını yeniden modern-olmaya ilerleyiş ile sürdüren Merle, bu yeniden modern-olma koşulunu,

kırsalda yaşayan bir grup insanın yeni başlangıç için gösterdiği istek ve girişimler üzerinden aktarmaktadır.

Sonu getiren felaketle altüst olan bir düzenin yerine, “sürekli yeniden başlayan bir hayvan” (Claudel 2007, 175) olarak insanın vakit kaybetmeden yeni bir düzen koyma eğilimi, söz konusu mekân olduğunda, yaşam alanı olan mekânı tanımlayacak koşulları belirleme yolunda, son ile beraber başlangıç durumunun da ortaya çıktığı geçiş dönemini karakterize eden modern bir tutum olarak, sonun uzantısı olan başlangıcın, sonu geçersiz kılmasını, dolayısıyla yaşamın doğal seyrine, mekânsal ve zamansal gerçeklik bağlamında kesintiye uğramaksızın, devam etmesini gözler önüne serer nitelikte bir durumu tanımlamaktadır. *Malevil*’de bu durum, kitabın başında bahsedilen büyük çaplı felaketin yerini, vakit kaybedilmeksizin, yeni mekân yaratma girişimine bırakması ve insanların algısında bu ilk olayın gerçekliğinin böylelikle etkisini kaybetmesi şeklinde işlenerek, yaşamın doğal seyrine devam etmesi fikri betimlenmiş olmaktadır.

Tıpkı insan yaşamı gibi, tek bir bütünsel gerçeklikten ibaret olarak düşünölebilecek mekân da, modern-olma sürecindeki insanın özne rolüyle gerçekleştirdiği deneyimsel eylemleri doğrultusunda, sürekli yeniden başlamaya koşutlu bir nesne durumuna girmektedir. Nitekim apokalips sonrası yıkılan, tahrip olan, geçerliliğini yitiren mekân da kendini yenileme, yeniden modern-olma sürecine girmekte, bu sürecin doğal bir parçası olarak apokalipsin izlerini silmekte ya da onları sembolik, pasif bir role indirgemekte ve böylelikle daha önce eski düzenin mekânsal gerçekliğinin yükseldiği yerde yeni bir mekânsal gerçeklik var olmaya başlamaktadır. Modern-olmanın bir parçası olan bu yenilenme, tam da başlangıcın sonu asimile etmesi fikrini destekler biçimde, geçmişin yeni-olmaya başlamayı engelleyici izlerinin, hem algısal hem de mekânsal anlamda, silinmesini gerekli kılmakta, bunların görünürlüğünü mümkün olabildiğince aza indirgemektedir.

Öte yandan, apokalips ile beraber yeni bir mekân yaratma sürecine giren insan, bir geçiş dönemi olan bu zaman dilimi boyunca, geleceği görmekte zorlanabilmektedir. Nitekim Robert Merle, eserinde sözünü ettiği büyük felaketin ardından, yeni bir hayat kurmaya çalışan insanların ruh hâlini, kitabının hemen başında, şu sözcüklerle tarif etmektedir: “Bir kırılma oldu. Yüzyılların ileriye doğru ilerleyişi sekteye uğradı. Zamanın artık neresinde olduğumuzu, hâlen bir geleceğin olup olmadığını bilmiyoruz.”(Merle 2010, 10) Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, yaşanılan sonun etkisiyle uzağı görmekte zorlanan, dolayısıyla umutsuzluğa kapılan Merle’in insan grubu, apokaliptik modernizmin önemli bir başka boyutunu gözler önüne sermektedir.



Modern-olan tedirgin edici çağda, bir son fikri ile beraber yaşamak durumunda kalan insan, beklenen bu sonun gerçekteşmesinin ardından, hayatın devam edip etmeyeceği üzerine karamsar bir izlenime kapılmaktadır. Bu “geçiş dönemi” ile ilgili olarak Merle, *Malevil*’de bir başka detay vermektedir. Şöyle ki, hayatın akışının, apokalipsin hemen sonrasında, yavaşladığı belirtilen kitapta, artık atıl duruma düşmüş teknolojik aletlerin işlevsizleşmesinin yarattığı boşlukla beraber hayatın ritminde hissedilir bir farklılık meydana geldiği dile getirilmektedir. Apokalips sonrası durumun, “bu bir geriye gidiş. Öyle ki bilgi ve teknoloji yok oldu. İnsanın var olması artık daha büyük bir risk ve tehdit altında.” (s. 399) ifadeleriyle aktarıldığı romanda, buna rağmen, zaman ilerledikçe, yeni modernizm yolunda seçilecek yolun “bilim” merkezli olacağına kahramanlar tarafından karar verilmektedir (s. 635). Böylelikle, yeniden modern-olma süreci; apokalips, apokalips sonrası geçiş dönemi ve en nihayetinde teknoloji ve ilerlemenin belirleyici olduğu ve yeniden bir sona doğru evirilecek yeni bir yol seçme ile kendini gerçekleştirmiş olmaktadır.

Apokalips sonrası yeni başlangıcın nasıl olabileceği hususunda bir kurgusal hipotez sunan *Malevil* kitabının sunduğu yeni düzen senaryosunun yanı sıra, bir başka yirminci yüzyıl eseri olan ve Amerikalı bilim-kurgu yazarı Robert Silverberg’in kaleme almış olduğu *The World Inside* adlı eserde, okur kendisini yirmi dördüncü yüzyılda bulmakta ve iki yüzyıl önce yaşanmış bir apokalips sonrası dünyanın nasıl yeniden bir modern-olma yolu izlediği anlatılmaktadır. Geçmişe dair bilgilerin artık neredeyse var olmadığı bu yeni dünyada, sözü edilen apokalipsin de ne olduğu tam olarak bilinmemekte ki, kitapta betimlenen mevcut koşullar göz önünde alındığında, bilinmesinin de mühim olmadığı anlaşılmaktadır. Bu yeni mekân gerçekliğinde geçmişle olan bağın kopmuş olduğu, en yalın şekilde, şu sözlerle aktarılmaktadır: “Yeni dünyamızı ortaya çıkarabilmek için geçmişimizi büyük bir iştahla son parçasına kadar yedik.”(Silverberg 2010, 164) Yeni ile eski dünya arasındaki ilişkinin, apokaliptik modernizm bağlamında, nasıl bir özellik gösterdiğini dile getiren bu ifade ile, birinci bölümde bahsedilen yeni düzen ile eski düzen arasında gelişen ve yeni olanın kendini var edebilmesi için eski olanı tüketmesi durumunu da destekler bir bakış açısı getirilmiş olmaktadır. Burada “geçmişini büyük bir iştahla ve son parçasına kadar yemiş olmak” tabiri ile yeni düzende, yeniden modern-olan yirmi dördüncü yüzyıl dünyasında şimdiki zamanın esas olduğu, geçmişin ortadan neredeyse tam anlamıyla kaldırıldığı (ki geçmişe dair kısıtlı ve yüzeysel bilgi nüveleri bu zamandan kalan tek şeydir) ve romanın genel bir panoraması çıkarıldığında, geleceğin de aslında şimdide bulunduğu, zira şimdiki düzenin ve hayat tarzının bozulmadan, değışime uğramadan devam etmesi gerektiği fikrinin hâkim olmasından ötürü, geleceğin ayrı bir zamansal boyut teşkil etmediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, *Malevil*’de aktarılan apokalips sonrası yeniden modern-olmanın ilk

evresine denk gelen gelecek kaygısı, Silverberg'in romanında, yeniden modern-olmanın olgunluk çağını tanımlar şekilde, yerini tamamen şimdi ile meşgul olma durumuna bırakmıştır.

Bin katlı ve kendine tamamıyla yeten gökdelenlerle yeniden yaratılmış modern bir mekân varsayımı sunulan *The World Inside* adlı romanda, teknolojik gelişmelerin sebep olduğu büyük çaplı bir felaketten sonra, yine teknoloji sayesinde, ultramodern yaşam alanları inşa edilip, insanların tüm ihtiyaçlarının bu göğü delen binalarda karşılanacak biçimde bir yaşam tarzı oluşturulması ve benimsenmesinde kapalı bir toplum düzeni meydana getirme amacı güdüldüğü anlaşılmaktadır. Bu yeni düzende, uyum olmazsa olmaz bir kıstas olarak kendini göstermekte ve bu uyumu sağlayamayanların “bertaraf”<sup>12</sup> edildiği görülmektedir. Teknolojinin mekân yaratma ve yaratılan mekânsal koşulları canlı ve değişmez tutmada etkin rol oynadığı bu yeni düzende, geçmiş zamanla olan ilişkiye benzer şekilde, gökdelenler dışında kalan ve modern olmayan mekân ile neredeyse tam bir kopuş söz konusu olduğu gözlemlenmektedir. Hâl böyleyken, doğa ve teknoloji diyalektiği bağlamında, apokalips sonrası yeniden inşa edilen modern dünyanın insanlara sunduğu yaşam alanının, doğayı tamamen ötekileştirmek sureti ile yeniden oluşturulduğu, yeniden yaratıldığı anlaşılmaktadır. Nitekim modernizm ile birlikte gittikçe daha sıkı bir ilişki içerisine giren doğa ve teknoloji, bu iki unsuru irdeleyen bilim-kurgu eserleri açısından, yeni dünya önermelerinde, doğanın teknolojik ilerlemeler sayesinde kontrol altında tutulması ve hatta doğanın modern-olan dünyadan soyutlanması temasını işlemek noktasında ön plana çıkarılabilmektedir. Öyle ki *The World Inside* adlı romanın betimlediği kurgusal dünyada, bu diyalektik, teknolojiyi güvenilir ve yaşanılabilir, doğayı ise uzak durulması gereken ve yaşanılmaz karakterde iki ayrı uç dünya olarak resmetmek suretiyle, bu iki unsur arasında meydana gelen keskin bir karşıtlık ve heterojen bir ilişki şeklinde gerçekleştirilmektedir. Burada, doğaya karşı benimsenen söz konusu tutum, son teknoloji eseri gökdelenlerde yaşamını sürdüren ve toplumsal hayata ayak uyduran modern insanın cephesinden aktarılmakta ve bu yüzden de doğa ancak dış bir unsur olarak kendini gösterebilmektedir.

Doğa ile bir etkileşim içerisinde bulunmanın modern insanın hayat tarzı çerçevesinde “hayal dahi edilemez”(s. 198) olarak görüldüğü Silverberg'in yirmi dördüncü yüzyıl dünyasında, bertaraf edilme riskine rağmen, şimdiyi yaşadığı gökdelenin, yani tek ve gerçek yaşam mekânı olan binanın dışına çıkan ve bunun neticesinde yabancı bir mekân olan Doğa ile karşılaşan roman figürünün, kendini “aya ilk ayak basan insan”(s. 175) gibi hissettiği şekilde tasvir edilmesi, bu tür bir deneyimin ne denli olağandışı olduğunu en iyi biçimde gözler önüne sermektedir. Öyle ki, toplumsal ölçekte

<sup>12</sup> *To go down the chute* (s.22).

artık kabul görmüş, normalleşmiş böyle bir yaşam tarzı ile yeni düzenin kendi gerçekliğini hayata geçirdiği ve teyit ettiği yeni mekân koşullarında, doğa kendisini tamamen dışarıda bulmaktadır. Dolayısıyla doğaya, yasak bir mekân, modern düzenin yapısına zarar verecek bir dış tehdit izlenimi verilmektedir. Nitekim bu yasak dünyaya adım atma cüretini gösteren “kahraman”, sonrasında, bulunduğu bu yabancı<sup>13</sup> ve tahammül edilemeyecek denli farklı mekânın koşullarına ayak uyduramayacağını anlayıp, gökdelenine geri dönse de bertaraf edilme yaptırımından kurtulamayarak, düzen açısından tehdit arz eden bir davranış, mevcut mekânsal gerçekliğin geçerliliğini ayakta tutabilmek adına, en köklü biçimde cezalandırılmış olmaktadır (s. 225).

Toplumsal uyum meselesi, birinci bölümde değinilen modernizmin ve mekânsal gerçekliğin toplumsal olma boyutu da hatırlanacak olursa, mekânın sonunun da devamlılığının da kitlesel ve geniş ölçekli bir boyut taşıdığını yansıtan kayda değer bir nokta olarak ön plana çıkmaktadır. Bu çerçevede, *Malevi*'de, sonu getiren felaket sonrası, gelecek kaygısının kendini hissettirmesiyle beraber, kahramanlar arasında birlikte hareket etme anlayışı benimsenerek, küçük bir mekân olan ve eski zamandan kalma Malevil Şatosu'nun, yeni bir mekân gerçekliği yaratma endişesiyle, yavaş yavaş oluşturulacak ve şekil verilecek yeni düzenin kendisini geliştireceği ve kahramanlara güvenli bir ortam sunacağı bir yer hâlini alması anlatılmaktadır. Bu tarzda bir birlikte hareket etme tutumunun “tamamıyla modern” (Merle 2010, 465) bir davranış olduğu nitelendirilen kitapta, böylelikle, yeni düzeni inşa edebilmek için toplumsal katılımın önemine ve bunun modern olma, yeniye dönük olma karakterine işaret edilmektedir. Aynı apokalipsin sonuçlarını beraber deneyimleyen bu küçük insan grubu, bundan sonra izlenecek yolu da aynı mekân sınırları içerisinde beraber deneyimleme kararı alarak, sonun da başlangıcın da toplumsal boyutunu okuyucuya göstermiş olmaktadır.

Modern-olmuş bir dünyanın anlatıldığı *The World Inside* adlı kurguda, yukarıdaki duruma benzer şekilde, toplumsal bilincin kendini gösterdiği ve yaşayan herkesin kurallara şartsız uyduğu (Silverberg 2010, 167), bu şekilde, modern insanın çevresiyle, yaşamını sürdürdüğü mekân koşullarıyla sorunsuz bir uyum içerisinde olduğu anlatılmaktadır (s. 111). *Malevi*'de, yeni bir hayata başlayabilmek için gerekli görülen toplumsal uyum, *The World Inside* adlı romanın önerdiği mevcut olan ve uzun yıllardır devam edegelen yeni hayat tarzının hayatta kalabilmesi, sonlanmaması adına benimsenmiş ve aynı zamanda yaptırımları olan gerekli bir tutum şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu da gösteriyor ki tıpkı mekân gibi toplumsal bir gerçekliği yansıtan apokaliptik felaketler ve onu

---

<sup>13</sup> *Shaggy places* (s.160).

izleyen modern-olma srecleri, sürekli yeniden başlayan insan için, bir düzenden diğerine geçişi, yeni bir hayata başlayışı hızlı bir Şekilde gerçekleştirme ve onu normalleştirme adına, birlikte hareket etmeyi ve uyum sağlamayı kaçınılmaz kılmakta, bunu bir mecburiyet hâline getirmektedir.

Apokalips sonrası yeniden modern-olma sürecinin ilk ve olgunluk safhalarına dair varsayımlar sunan ve yirminci yüzyıla ait iki bilim-kurgu eseri olan *Malevil* ve *The World Inside* romanları, gerek apokalipsin gerekse modernizmin koşullarının, mekân gerçekliğinde, o mekânda yaşayan herkesi kaçınılmaz olarak etkilediğini; bu iki kavramın da büyük ölçekli, küresel, toplumsal boyutta sonuçlar doğurabilecek durum ya da durumları tanımladığını ne sürmektedir. Yine bu iki bilim-kurgu eserinin sunduğu yeni düzen hipotezleri göstermektedir ki teknolojik ilerleme sürecinin sonucu olarak meydana gelen apokalips ile birlikte, kendisini yeni bir başlangıç yapma durumu içerisinde bulan insan, eski düzenin sona ermesine sebep olan faktör olsa dahi, teknolojiden yana, yani yine modern-olmadan yana bir tavır içerisine girmekte ve bu Şekilde, yeni düzenin uyumlu bir parçası olmaktadır. Bir başka deyişle, apokalips ve apokalipsi takip eden modernizm, insanı devamlı surette ileriye gitmeye, vakit kaybetmeksizin geleceğe dönük kararlar almaya yönlendirmektedir. Dolayısıyla, yeniden başlama, uyum sağlama gibi modern-olma sürecinin kilit unsurları, apokaliptik potansiyeli ve geçmişine rağmen hızı, ilerlemeyi, teknolojiyi yeni bir düzen yaratabilmek için tek geçerli yol olarak insanın önüne koymaktadır. Bu seçimin nasıl bir süreç izlediğini ise bilim-kurgu eserleri, zamansal ve mekânsal bir yeniden yapılandırma ile vermektedirler. Merle'in ifade ettiği üzere, gerçek hayat söz konusu olduğunda geçişlerin olmadığı fikri, böylece, bilim-kurgu kitaplarının sunduğu mekânsal gerçeklikler aracılığıyla daha net ayırt edilmekte ve bu sayede son ve onun uzantısı olan yeni-başlangıcın ne tür bir karakter taşıdığı, birbiriyle bağlantılı bir süreçler zinciri olarak verilmek suretiyle, okuyucunun algısına sunulmaktadır. Böylece, apokaliptik modernizm ile kastedilen mekânın sonunun nasıl gerçekleştiği ve nasıl bir sürecin parçası olduğu, bilim-kurgu eserlerinde aktarılan geleceğe dair yeni mekân, yeni dünya varsayımları aracılığıyla daha somut bir forma bürünmektedir. Söz konusu varsayımların, bütünsel bir gerçeklik Şeklinde tasarlanması ve yaşanmış ya da yaşanmakta olan koşullarla olan bağı, bu eserlerde sunulan ileriye dönük modernizm hipotezlerinin karşılaştırmalı Şekilde yorumlanabilir ve gerçek mekân ve zaman koşullarıyla kıyaslanabilir olmasını mümkün kılmaktadır.

Bu bölümde, iki farklı edebiyata ait, yirminci yüzyılda kaleme alınmış, iki bilim-kurgu eserinin içeriği esas alınarak yer verilen tematik yaklaşım ve birinci bölümde geliştirilen perspektiften hareketle gerçekleştirilen yorumlar, mekânın sonunu getiren apokalipsin ve yeni

mekân yaratma fikrinin çıkış noktası olan modernizmin, bir arada ve tek bir sürecin bileşenleri olarak irdelendiğinde, birbiriyle ne denli iç içe geçmiş kavramlar olduğunu göstermektedir. Nitekim yirminci yüzyıl modernizmi, bu dönem süresince deneyimlenmiş gelişme ve olaylar düşünüldüğü takdirde, apokalips fikri olmaksızın tarif edildiğinde eksik bir resim olarak kalmaktadır. Bu noktada, bilim-kurgu yazarları, bu iki kavramın arasında var olan güçlü ilişkiyi olabildiğince gerçekçi bir üslupla, eserleri içerisinde, geçmiş, geçiş süreci ve gelecek boyutlarını algılanabilir bir şekilde sokarak, bir bütünlük ve tutarlılık içinde sunmak suretiyle görünür kılmaktadır.

İleriye dönük dünya önermeleri sunan bilim-kurgu eserleri, yirminci yüzyıl apokaliptik modernizmini anlamada, kurgusal ve edebî katkılarıyla, gerek kavramsal ve eleştirel, gerekse varsayımsal ve romanesk bir yaklaşıma imkân vermektedirler. Yine bu eserler, okuyucuya sunulan söz konusu önermeleri, bir yandan hayranlık uyandırabilecek hayal ürünü ve teknolojik unsurlarla ve izlenimlerle, bir yandan da korkuya mahal yaratabilecek ve gerçek izlenimi veren öğelerle işleyerek, apokaliptik modernizm bağlamında bir mekân gerçekliği fikrine kurgusal düzlemde hayat vermektedirler. Böylelikle, bu makalede yirminci yüzyıl koşulları ile bağlantılı olarak kullanılan apokaliptik modernizm kavramı ve onunla ilintili olarak dile getirilen mekânın sonu fikri, bilim-kurgu eserlerinin yeniden yapılandırıcı ve hipotetik tarafı aracılığıyla, kavramsal tanımını da tamamlayacak şekilde, daha anlaşılır ve dikkat çekici hâle getirilmektedirler. Nitekim bu eserler, sona eren mekânın yeniden yaratılması ve insanların, apokalips gerçekliğini deneyimledikten sonra, benimsediği yeniden modern-olma sürecini romanesk ve gerçekçi bir dille aktararak, apokaliptik bağlamda, gerek mekânın gerekse modern-olmanın, hem biten hem de yeniden başlayan gerçeklikler olduğunu okuyucuya göstermektedirler.

## **Sonuç**

Apokalips ve modernizm kavramlarının işaret ettiği, tanımladığı hâl ve koşullar ve bunların birbiriyle olan ilişkisi dikkate alındığında, apokaliptik modernizm, yirminci yüzyılın zamansal ve mekânsal koşullarını irdeleme noktasında izah edici ve işlevsel bir kavram niteliği arz etmektedir. Mevcut düzenlerin sona erip yenilerinin ortaya çıkmasına, yok edilen mekânların yerine yeni mekânların inşa edilmesine, sonların başlangıçlara yerini bırakmasına ve tüm bunların, teknolojik gelişmeler sayesinde, hiç olmadığı kadar hızlı gelişmesine sahne olan yirminci yüzyıl, felaketi getiren bir son olan apokalipsin ve yeni-olmayı işaret eden modernizmin aynı dinamiklerden beslenerek gelişim gösterdiği bir dönem olma durumu göstermektedir. Bilim-kurgu eserlerinin, olağanüstü olana dair hayali ve geleceğe dair korkuyu birleştirerek, deneyimlenmiş veya deneyimlenmekte olan

mekânsal koşulları ileriye dönük hipotezlere devşirmesi ve böyle yaparak, apokalips ve modernizm kavramlarını aynı resim içerisinde irdemesi, yirminci yüzyılı, bir yandan, dönem düşünürlerinin gerçeğe ve deneyişe dayalı bakış açılarından hareketle kavramsal, öte yandan, dönem bilim-kurgu yazarlarının ileriye dönük hipotezleri aracılığıyla kurgusal anlamda bir incelemeye sokabilmemizi mümkün hâle getirmektedir.

Bu makalede, yirminci yüzyıl düşünce insanların fikirlerinden hareketle kavramsal bir tanım edindirilen modernizm, ve bundan hareketle, apokalips sözcüğünün anlam alanı irdelenerek meydana getirilen apokaliptik modernizm kavramı merkeze yerleştirilerek, apokalips sonrası modern-olma sürecinin farklı iki versiyonunu aktarmak amacı ile seçilmiş ve yirminci yüzyılı temsil eden, Fransız edebiyatına ait *Malevil* ve Amerikan edebiyatına ait *The World Inside* adlı iki bilim-kurgu eseri, karşılaştırmalı yöntemle okunarak; birinci bölümde, önce kavramsal tanım kazandırılan apokaliptik modernizm terimi, ikinci bölüm boyunca verilen örneklendirmelerle daha anlaşılır hâle getirilmiştir. Söz konusu terimin kavramsal çözümlemesinin ardından, bu terimin edebî ve kurgusal karşılığını ortaya koymak için, bu makale için seçilmiş yirminci yüzyıl bilim-kurgu eserlerinde yer alan ve bu makalenin konusuyla en kuvvetli şekilde bağdaşan alıntılar aracılığı ile kavramsal ve tematik bir yaklaşım gerçekleştirilip, “mekânın sonu” ile kastedilmek istenen şey ortaya konularak, apokaliptik modernizm çerçevesinde düşünüldüğünde, aslında son olmayan bir sonu ifade eden bu tabirin bilim-kurgudaki hipotetik karşılığına değinilmiştir. Böylelikle, modern-olma, son, yeniden başlama ve bunun yanı sıra geçmiş, geçiş süreci, gelecek boyutlarını içine alacak şekilde, modernizm-apokalips-mekân ilişkisi ve bu ilişkinin toplumsal boyutu incelenmiştir.

Bu çalışmada edinilen bilgi ve bulgulardan hareketle, apokaliptik modernizm söz konusu olunca, mekânın aslında tam manasıyla sona eren bir şey olmadığı, bir felaket sonrası neredeyse yok olan ancak yeniden bir modern-olma sürecinin başlaması ile birlikte yeniden yaratılan, yeni bir karakter kazanan, yeniden modern-olan, toplumsal bir nesneyi temsil ettiği fikri ön plana çıkarılmıştır. Bu anlamda, mekân ve modernizm kavramlarına bakışta, apokalips, varsayımsal bir şema içerisinde, geleceğe dair korku ve olağandışı olanın hayran bırakıcı hayalini birleştiren bilim-kurgu içeriğinden hareketle, geçmiş ve şimdiki zamanın uzantısı olarak incelenerek, modern-olan insanın, içinde bulunduğu mekânsal koşulların etkisiyle, korku ve hayranlık ile yaklaştığı modern-olma sürecinde, bu terimin eski düzenin sonunu ama aynı zamanda yeni düzenin başlangıcını temsil ettiği görülmüştür. Bununla bağlantılı olarak, yirminci yüzyılı tanımlayan mekânsal koşullar ve

modern-olma durumu noktasında, sona ermenin ve yeniden başlama sürecinin teknoloji ve hız ile yakın ilişkili olduğu anlaşılmış, bunların yıkıcı ve yapıcı rolleri irdelenmiştir.

Yirminci yüzyıla dair, apokaliptik modernizm ve mekânın sonu kavramlarını referans almak suretiyle, karşılaştırmalı edebiyat yaklaşımı benimsenerek, bir kavramsal ve tematik inceleme sunulan bu makalede, adı geçen yüzyılı tanımlayan mekânsal koşulları irdelemek amacıyla türetilen ve bu döneme dair dile getirilmiş fikirler aracılığıyla ve bunların yorumlanmasıyla içi doldurulan apokaliptik modernizm kavramının, mekân gerçekliği ve onun yıkıcı ve aynı zamanda yeniden inşa edici dinamikleri göz önüne alındığında, mekânın sonu meselesini görünür kılama anlamında işlevsel bir kavram olarak kullanılabilereği gösterilmiştir.

molesto

**Kaynakça**

- Bellagamba, Ugo (2004). *Pourquoi la Science-fiction ne peut être comprise sans le recours à l'Histoire*, [www.ugobellagamba.com/histoire](http://www.ugobellagamba.com/histoire) (p.3) (erişim 03.11.2010).
- Bradbury, Ray (2003). *Fabrenheit 451*. New York: Simon & Schuster.
- Charbonneau, Bernard (1991). *Nuit et jour*. Paris: Economica.
- Childs, Peter (2008). *Modernism*. Oxon: Routledge.
- Claudel, Paul (2007). *Le rapport de Brodeck*. Paris: Stock.
- CNRTL (*Fransa Ulusal Metin ve Sözlük Veritabanı*). “Apocalypse”. <http://www.cnrtl.fr/definition/apocalypse/> Erişim Tarihi: 25.12.2018.
- CNRTL (*Fransa Ulusal Metin ve Sözlük Veritabanı*). “Moderne”. <http://www.cnrtl.fr/definition/moderne/> Erişim Tarihi: 25.12.2018.
- Corman, Roger (1955). *Day The World Ended*. Golden State Production.
- Ellul, Jacques & Boeckel, Jan van (1992). *La trahison de la technologie*. <http://www.ekouter.net/la-trahison-de-la-technologie-par-jacques-ellul-1550/> Erişim Tarihi: 26.12.2018.
- Guénon, René (1990). *La crise du monde moderne*. Alger: Bouchène.
- Huxley, Aldous (2008). *Brave New World*. Londra: Vintage Books.
- Imamoglu, Abdulfettah (2011). *Le modernisme apocalyptique en science-fiction*. Yüksek Lisans Tezi. Lyon: Ecole Normale Supérieure de Lyon.
- İncil (Yeni Abit)*. <https://incil.info/kitap/Vahiy/13/> Erişim Tarihi: 25.12.2018.
- Larousse Fransızca Elektronik Sözlük*. “Apocalypse”. <https://larousse.fr/dictionnaires/francais/apocalypse/4522?q=apocalypse#4506/> Erişim Tarihi: 25.12.2018.
- Le Bon, Gustave (1927). *L'Évolution actuelle du monde*. Paris: Ernest Flammarion.
- Merle, Robert (2010). *Malevil*. Malesherbes: Gallimard.
- Monod, Victor (1935). *Dévalorisation de l'homme*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Nouveau Larousse encyclopédique* (1998). Paris: Librairie Larousse.
- Rey, A. & Rey-Debove, J. (1989). *Le Petit Robert Dictionnaire*. Paris: Le Robert.



Sicé, David (1995). *La Science-Fiction Passé, Présent et Avenir*.  
[http://www.davonline.com/decouverte/SFpassepresent\\_2ed.pdf/](http://www.davonline.com/decouverte/SFpassepresent_2ed.pdf/) Erişim Tarihi: 26.12.2018.

Silverberg, Robert (2010). *The World Inside*. New York: Tom Doherty Associates.

**molesto**



LADY MARY WROTH'UN *THE COUNTESS OF MONTGOMERY'S URANIA* ESERİNDE KADIN EYLEMİ VE EVLİLİK GELENEKLERİNİN ELEŞTİRİSİ<sup>1</sup>

FEMALE AGENCY AND CRITICISM OF MARITAL PRACTICES IN LADY MARY WROTH'S *THE COUNTESS OF MONTGOMERY'S URANIA*

Merve AYDOĞDU ÇELİK<sup>2</sup>

**Makale Bilgisi**

*Gönderildiği tarih:*

27.01.2019

*Kabul edildiği tarih:*

04.03.2019

*Yayınlanma tarihi:*

21.03.2019

**Article Info**

*Date submitted:*

27.01.2019

*Date accepted:*

04.03.2019

*Date published:*

21.03.2019

**Öz**

Lady Mary Wroth, hem kişisel geçmişi hem de kaleme aldığı eserlerden ötürü on altıncı yüzyıl sosyal ve politik kültürü bağlamında yenilikçi ve sıradışı bir figürdür. Bir kadın tarafından yazılan ilk sone dizisinin ve ilk nesir romansın yazarı olmasının yanısıra, ilk kadın oyun yazarlarından da biridir. Edebi üretimi çerçevesinde ele alındığında, Wroth, kadınlarla ilgili konulara öncelik veren bir yazar olarak öne çıkmaktadır. Sone dizisi kadın sesini ifade etmek için bir araç olarak hizmet eder; romansı iffet-sükunet-itaat düsturunu sorgulayan ve ona isyan eden sayısız kadın karakter içerir; tek oyunu ise kadınların başarısını vurgularken çiftler arasındaki ilişkiler üzerine kuruludur. Wroth'un kadınların sorunlarına odaklanma konusundaki kararlılığı, bir kadının görünüşte karşı konulamaz bir sosyal ve politik oluşum altında elde edebileceği muhalefeti vurgulamaktadır. Wroth, *The Countess of Montgomery's Urania* eserinde, baskıcı evlilik uygulamalarına direnen kadınların deneyimlerine yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda, bu makale, evlilik kurumuna ilişkin sosyal bağlamı,

Wroth'un bu durum hususundaki eleştirisini ve istenmeyen evlilik durumlarında kadın eylemini incelemeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** *Lady Mary Wroth, Rönesans, romans, evlilik.*

**Abstract**

Lady Mary Wroth is an innovative and unconventional figure both in terms of her personal background and her literary production within the sixteenth century social and political context. She is the author of the first sonnet sequence written by a woman, the producer of the first prose romance by a female pen, and one of the first female playwrights. Regarding her literary output, Wroth stands out as an author who prioritises the topics in relation to women. Her sonnet sequence serves as an instrument for expressing female voice; her romance includes myriad of female characters who question and rebel against the maxim of chaste-silent-obedient; her only play deals with relationships among several couples emphasising female achievement. Wroth's determination to focus on women's problems underscores the dissidence a woman could achieve under an apparently irresistible social and political formation. In *The Countess of Montgomery's Urania*, she concentrates on the experiences of women who resist oppressive marital practices. In this sense, this paper aims to examine the social context as to the institution of marriage, the criticism Wroth poses against it, and female assertiveness in the case of unwanted matrimonies.

**Keywords:** *Lady Mary Wroth, Renaissance, romance, marriage.*

<sup>1</sup> This article is an abridged version of the second and third chapters of my unpublished PhD dissertation entitled "Female Agency in the Early Modern Romance in British and Italian Context: Lady Mary Wroth, Anna Weamys, Moderata Fonte and Giulia Bigolina" prepared under the supervision of Assist. Prof. Dr. Dürrin Alpakin Martinez Caro.

<sup>2</sup> Dr., Independent Researcher, merve\_aydogdu1987@hotmail.com, +905457472746

ORCID: 0000-0001-7354-9705

## 1. Introduction

Lady Mary Wroth (1587-1651/3) is quite an unconventional literary figure in terms of her personal background and her literary production considering the age she lives in. Her oeuvre includes the first complete sonnet sequence *Pamphilia to Amphilanthus* (1621) written by a woman, the first published work of prose fiction *The Countess of Montgomery's Urania* (1621) and one of the first plays *Love's Victory* (c. 1620) by a female dramatist (Miller, "Mary" 150). In view of the pieces she produces, Wroth stands out as an author who prioritises the topics in relation to women. Her lyric sequence functions as a medium for the expression of female experience while the genre traditionally silences the female voice in favour of the male sonneteer; her romance harbours an array of female characters that act against the maxim of chaste-silent-obedient; her pastoral tragicomedy focuses on the intersexual relationships with an emphasis on female agency. Her determination to deal with female issues underscores the dissidence a woman achieves under an apparently irresistible family structure and social formation. In *The Countess of Montgomery's Urania*, among many instances of female agency and achievement, she concentrates on the experiences of women who resist oppressive marital practices. In this sense, this paper aims to discuss the social context as to the institution of marriage, the criticism Wroth poses, and female assertiveness in the case of unwanted matrimonies.

Lady Mary Wroth was born into the renowned Sidney family and literary circle in 1587. Her father was Robert Sidney (1563-1626) who authored several sonnets and her mother was Lady Barbara Gamage (1563-1621); her uncle was Sir Philip Sidney (1554-1586) the prominent Elizabethan poet and courtier and her aunt was Mary Sidney Herbert (1561-1621) the patron of literature and the translator of *Psalms*, Philippe de Mornay's *A Discourse of Life and Death*, Robert Garnier's *Antonius* and Petrarch's *Triumph of Death*. Lady Mary got married to Sir Robert Wroth (1576-1614) in September, 1604 and bore him a son a month before his death in 1614. The couple's only son James also died in 1616. Wroth's extramarital relationship with her cousin William Herbert the third Earl of Pembroke might have started before their respective marriages while it is known for certain that they had two illegitimate children after Sir Robert Wroth's death. Although her extramarital relationship and the birth of illegitimate children ostracised her from the court circles, Wroth could raise her two children by the support of the Sidneys and the Herberts. There is no extant information with regard to the final years of her life except that she died either in 1651 or 1653 (Miller, *Changing* 8).

Wroth's affair with William Herbert and out-of-wedlock births<sup>3</sup> obviously indicate her free spirit and sexual independence undaunted by social prescriptions and the death of her husband provides her the relatively autonomous position of widowhood in which she incorporates the roles of motherhood, loverhood and authorhood. Situated at the matrix of familial relationships, Wroth achieves a certain amount of independence by repudiating the gender stereotypes the patriarchy assigns her. In this sense, her biography reflects her will to transcend the social boundaries that enclose her.

Wroth's strong Sidney heritage prepares a solid ground for her literary career. As Hannay states, "*when Wroth began to write, she saw herself not merely as a woman, but as a Sidney woman with a clear sense of poetic authority in her lineage*" ("Your" 16) which was hinted by the title of her romance:

The Countesse of Montgomeries URANIA. Written by the right honorable the Lady MARY WROATH. Daughter to the right Noble Robert Earle of Leicester. And Neece to the ever famous and renowned Sr. Phillips Sidney knight. And to the most exelent Lady Mary Countesse of Pembroke late deceased.

While she had the option to publish her work anonymously, Wroth preferred to make herself visible on the title page by situating herself within the Sidney legacy. Her aunt Mary Sidney Herbert, the Countess of Pembroke was her "*most important model*" (Roberts, Critical Introduction xxxvii) and, considering Mary Sidney's literary success, "*the label 'woman writer' was not an oxymoron*" (Hannay, "Your" 16) for Mary Wroth. Moreover, adopting an egalitarian stance, "*the Countess no doubt, encouraged Mary, along with her own sons William and Philip Herbert, to write poetry as their uncle had done*" (Hannay, "Mary" 550). True it is that Mary Sidney Herbert is considerably influential for Wroth's literary development but Wroth does not limit her oeuvre to "*permitted feminine genres*" (Hannay, "Your" 16) or translations as her aunt does but employs the masculine literary genres in order to create a feminine vision. Wroth's identification with the Countess of Pembroke creates a new paradigm of intergenerational connection that culminates in the development of female agency. That is, Wroth benefits from her Sidney heritage yet employs it "*transgressively to replace heroes with heroines at the center of several major genres*" (Lewalski, *Writing* 7). Interestingly enough, even when she is a little child, Mary Wroth is given the chance to voice her opinion on household affairs. Hannay records the anecdote on the choice of a steward for the family estate: even

<sup>3</sup> It signifies non-verbal resistance contrary to the imprisoning nature of marriage. Illegitimacy was under strict surveillance by the church and there was even a statute enured in 1576 that ordered punishment for illegitimacy. In 1610, it was decided that the mothers should be placed in the houses of correction for their crime. The powerful Sidney family was immune to such legislation, though (Waller, "Sidney" 52).

though the person Little Mall – as her parents call her – recommends is not suitable for the position, Robert Sidney hires him, as he cannot refuse his daughter. While the particulars of the choice are not known, Hannay finds the situation remarkable in that her parents obviously take into consideration the wish of a nine-year-old child (*Mary Sidney* 62). The fact that the Sidney couple valued her opinion, communicated with her and gave her the opportunity to express herself must have given Wroth the self-confidence to articulate fearlessly her ideas outside the familial borders.

Nevertheless, Robert Sidney was still under the influence of the patriarchal mores of his age. Not surprisingly, Mary Wroth's marriage was based on a patriarchal arrangement, which was apparently a failure from the beginning. The letter Robert Sidney wrote to his wife only ten days after the marriage records the mismatch:

There was somewhat that discontent [Sir Robert Wroth]: but the particulars I could not get out of him, onely that hee protests that hee cannot take any exceptions to his wife nor her carriage towards him . . . It were very soon for any unkindness to begin: and therefore whatsoever the matters bee, I pray you let all things bee carried in the best maner til wee all doe meet. For mine enimies would be very glad for such an occasion to make themselves merry at mee. (Lewalski, *Writing* 245)

The letter reveals not only the discord between the newly-married couple but also Robert Sidney's concern with his prestige within public that leads him even to disregard his daughter's happiness. Ben Jonson also relates to William Drummond that "My Lord Lisle's daughter, my Lady Wroth, is unworthily married on a jealous husband" (*Notes* 24). Wroth's discontent with the custom is echoed in *Urania* via several stories in which the sufferings of women by the patriarchal figures are exposed.

Apart from her arranged marriage, the literary value of Wroth's output becomes more significant considering the period of her production that coincides with the reign of James I (1603-1625). As Lewalski summarises, the Jacobean era was a "regressive period for women" because of James I discrimination against them. During his reign, female education and freedom receded in comparison with the relatively free atmosphere the Elizabethan women experienced and myriad misogynist sermons and tracts were published that contended the biological and intellectual shortcomings of women ("Writing" 794). James I was a misogynist in terms of the woman question and he was an absolutist in politics. The French ambassador Beaumont depicts his derogatory behaviour at the court as follows:

He piques himself on great contempt for women. They are obliged to kneel before him when they are presented, he exhorts them openly to virtue, and scoffs with great levity at men who pay them honour. You may easily conceive that the English ladies do not spare him but hold him in abhorrence and tear him to pieces with their tongues, each according to her humour. (Roberts, Critical Introduction xv-xvi)

In the same vein, James I both in his works *The True Law of Free Monarchies* (1598) and *Basilikon Doron* (1599) and in his several speeches emphasises the divine rights of the kings and inferiority of the female sex. For instance, in his “Speech of 1609” he states “*the State of MONARCHIE*” to be “*the supremest thing vpon earth*” (307) and in “A Speech in the Starre-Chamber” he imports that “*Kings sit in the Throne of God, and they themselues are called Gods*” (326). His discourse reinforces the patriarchal formation as he compares the hierarchical structure within the household with the governance of the state: “*Kings are also Fathers of families: for a King is trewly Parens patriae, the politique of his people*” (307). In *The True Law of Free Monarchies* he preaches that “*by the Law of Nature the King becomes a naturall Father to all his Lieges . . . And as the Father of his fatherly duty is bound to care . . . his children, euen so is the bound to care for all his subjects*” (55). Likewise, in *Basilikon Doron* he advises his son Prince Henry to expect unquestioned submission from his wife that attests to his patriarchal mind-set: “*It is your office to command, and hers to obey; as ye to command; as willing to follow, as ye to go before; your loue being wholly knit vnto her, and all her affections louingly bent to follow your will*” (36). James I believed that the king was the representative of God on earth and the father was the substitute of the king within the household. Their authority was absolutely inviolable as it was sanctioned by God. He thereby legitimated the dominance of the patriarch over the other members of the family rendering the subjection of woman to the male head as natural as the subjection of the folk to a king.

As well as the oppressive politics of James I, there was also a burst of conduct literature throughout the sixteenth century whose sole subject matter was the regulation of female behaviour. How women should get education, what they could read, what they were allowed to do, and when or where they could speak were under strict surveillance by the moralists and educationalists; how women should behave at home and in public was also decided by the patriarchs and conveyed through conduct manuals, theological pamphlets, sermons, advice and educational books and exhortations to women. As the institutionalised Church increased the power of man and his public presence, femininity was depicted within the boundaries of domesticity. What wives could read, for instance, was limited to their developing feminine skills

in order to please their husbands; they were preached to pursue proper behaviour such as keeping their feelings under control, being useful to their husbands and being affectionate to them without excessive sexual desire. Conduct literature was an instrument for fortifying the patriarchal ideology. The sexual regulation of female behaviour was emblematic of the patriarchal power and it was of utmost importance for the *healthy* maintenance of the institution of family because a woman's honour was metonymic for the family's honour and chastity was requisite for its spotlessness. Chastity inevitably meant obedience, which was, in effect, the natural result of silence. The speech was readily associated with a sexual impurity; the more a woman spoke, the more she was thought to be lascivious. In other words, the moralists reflect the cultural stereotypes of the age concerning the identification of religious devotion with invisibility in public. A virtuous woman is the one who reads religious works and silently meditates in her chamber unavailable to the public eye; seeking fame and being visible in public amount to disobedience to the Scripture and to the male authority. If a woman disobeys the male head, she is thought to be unchaste; if she is unchaste, she lacks the Christian virtues and feminine ideals. Trill summarises the ideal pattern expected of women in conduct literature during the sixteenth and seventeenth centuries:

The key aspects of her life and character that are highlighted are her wisdom, piety, humility, meekness, love, constancy, charity, good household government and godly devotion. Above all, these qualities fit the woman for her role as "wife," "mother" and "mistress" of the household. This woman never engages in idle gossiping; instead, great success is laid upon the wholesomeness of her speech, which is usually compromised of biblical citation . . . Corporately, these texts indicate that the delineation of the exemplary Christian woman, [between] 1500-1700, did not alter significantly. (33)

The ideal woman was basically the one who devoted herself to her family and to God as the supreme patriarch without interfering in public affairs or being absorbed in idle thoughts but only reading the Gospels so as to gain wisdom. The following proverbs from John Ray's (1627-1705) *A Compleat Collection of Proverbs* (1670) "*many women, many words; many geese, many turds*" and "*free of her lips, free of her hips*" (Aughterson 224) conclude the attitude that associates female speech and disobedience with promiscuity in the period.

## **2. Female Agency and Criticism of Marital Practices**

The story of Pamphilia, the Queen of Pamphilia and her constant love for Amphilanthus, the King of Naples constitute the backbone of *Urania* together with an array of inset stories that recount various adventures of male and female characters in various spheres. As regards to the woman question, Wroth objects to the gender expectations of her age because she “view[s] society as destructive of woman’s sense of self” (Swift 331) and she aims at creating “a feminine consciousness in conflict with societal values” (Swift 346). Her work is unquestionably dedicated to “the recovery of subordinate voices” (Sinfield, *Shakespeare* 25) because, notwithstanding the oppressive Jacobean social and political context, she manages to manifest resistance through her romance that functions as an act of self-assertion thanks to the articulation of female experience through several heroines. Wroth’s work also partially serves as an answer to Joseph Swetnam’s misogynist tract *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward, and Unconstant Women* (1615). She refutes the accusations Swetnam charges women with such as promiscuity, errantry, contumacy and inconstancy and the cultural belief that women are weak creatures who lack reason and constancy in the several episodes of *Urania*. Wroth reflects the female struggle such as the commodification of women in marriage; she tries to save her female characters from the object position; she explores their physical and psychological quests as individuals; and, she refutes the falsifications by the male discourse.

The politics of James I together with the misogynist tracts that have accumulated throughout the years reinforce the negative image of women. Mary Wroth does not accept these social constructions nor does she internalise them but mounts strong resistance through her fiction in which women thwart patriarchal social order through their choices, resolutions or solutions. Wroth contests the place allotted to women through the exploration of female experience. She nourishes both from her own experiences and from her keen observation of the society in order to recuperate the female voice via various heroines who undergo several experiences. Despite the patriarchal familial context she is born into and the absolutist political regime she is raised in, she manages to “develop an oppositional selfhood” (Sinfield, *Faultlines* 37) in terms of her biography and the feminine matter she focuses on in her romance.

Marriage and marital practices have a substantial place in the romance. Wroth discusses the problem of the freedom of choice of the marriage partner as she regards it as a barrier to the agency. Through several stories, she conveys the female protest against the patriarchal domination in the debate of marriage. Wroth and her female characters reject the oppressive practices by criticising the custom of arranged marriage or by finding solutions to assert



independence in love and marriage. She makes the institution of marriage the focus in the bulk of romance so as to reveal its faulty aspects and the sufferings of women. Thus, *Urania* both establishes Wroth as an authorial figure who has the right to express her opinion on an issue that affects women including herself in the society and provides them with resistance mechanisms that would help them assert their individual will against the patriarchal authority. In a time when King James I instructs the priests to “*inveigh vehemently against the insolencies of women*” (Roberts, Critical Introduction xv) and the conduct manuals oppress them not to overreach their assigned roles, Wroth scrutinises if obedience to patriarchal authority is crucial, what happens when it is threatened or if there is any means for negotiation within the patriarchal structure. The network of relationships enables her to portray the panorama of the social formation that gives women little freedom. Through stories of enforced marriage and abusive fathers or husbands, Wroth criticises the dominant culture and creates alternative models for women represented by the heroines resistant to the patriarchal authority. As Cavanagh states, “*in contrast to the ‘silent woman’ image often associated with early literature, these female characters provide considerable amounts of dialogue to the text, often offering outspoken opinions on issues involving . . . domestic affairs*” (“Romancing” 20).

To understand the social context Wroth writes and to grasp the importance of her protest against oppression in marriage, it is necessary to assess the late sixteenth and early seventeenth centuries in terms of the institution of marriage. Lawrence Stone in his extensive analysis *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* detects a gradual shift from open lineage family to the restricted patriarchal or nuclear family. While in the former the union of the married couple and the children were less important than the wider kinship bonds such as cousinhood, the restricted patriarchal family started to gain more importance in the final decades of the sixteenth century with a focus on the conjugal couple and the inner circle they constitute together with the children rather than the relatives by blood or marriage (124). One of the reasons for this interest in the nuclear family stemmed from the shift in the religious understanding of Reformation in the Church. Contrary to the Catholic belief which was based upon the vow of chastity for the Church community, the matrimonial bond was ideal for the Protestant believers (135). The Catholic Cardinal Bellarmine, for example, thought of marriage as “*a thing humane, virginity is angelical*” while the Protestant William Perkins described it as “*a state in itself far more excellent than the condition of a single life*” (135). In other words, the Protestant belief emphasised the sanctity of marriage and whereas the institution of marriage was initially necessary only to avoid fornication and for legitimate procreation, the third ingredient *spiritual intimacy* came into prominence. Thomas Cranmer, the first Protestant archbishop of Canterbury, in *The Book of Common Prayer*

regarded marriage vital for “*mutual society, help and comfort, that the one ought to have of the other, both in prosperity and in adversity*” (136) or for Robert Cleaver marriage was a union “*with the good consent of them both, to the end that they may dwell together in friendship and honesty, one helping and comforting the other*” (136). Marriage became a partnership based on mutual love, affection and understanding. Accordingly, the familial influence on the choice of marriage partners decreased towards the end of the sixteenth century and the parental approval on the children’s choices became less indispensable though still much valued. Still, however, the fatherly influence was much stronger in the matchmaking of daughters because they had no option to refuse their paternal choices (Wrightson 49-52).

Nonetheless, it should be noted that even while the opportunity to choose the spouses was developing gradually, marriage “*was not a union for the satisfaction of psychological and physiological needs*” basically but “*an institutional device to ensure the perpetuation of the family and its prosperity*” that foregrounded its “*financial benefits*” (Stone, *Crisis* 613). The relationship between the would-be-couple was of little importance compared to the material gain it would provide. Thus, “*parental pressure was still predominant*” (Stone, *Family* 193) and in the first quarter of the seventeenth century, “*one-third of the older peers were estranged from or actually separated from their wives*” (Stone, *Crisis* 661) because marriages “*deliberately designed to capture an heiress or to cement a political alliance, when the compulsion used may be supposed to have been particularly severe*” (662). Marriage was even more problematic for the daughters because, whatever sects she belonged to, it was the “*destined lot of a girl*” (Kelso 91) and the choice of husband was at the disposal of the fathers, the truth which Vives explained the logic behind: “*true virginity knows nothing of sexual union nor seeks after it . . . therefore . . . the young woman will leave all of that concern to those who wish as much good for her*” (155). The mid-sixteenth century proverb “*there goes more to marriage than four legs in a bed*” (Wrightson 58) was the summary of the outlook on marriage which did not regard physical attraction or mutual affection essential for its successful maintenance.

Since female sexuality was the determiner of a woman’s social status either as a virgin, a wife, a widow or a whore depending on her relationship with men, surveillance of female behaviour was crucial for the production of legitimate children. On the other hand, romantic involvement was not necessary to procreate. James I in *Basilikon Doron* cautioned his son to “*choose your Wife as I advised you to choose your servants . . . For if a man will be careful to breed horses and dogs of good kinds, how much more careful should he be, for the breede of his owne loines*” (36). Similar to any patriarch, he regarded women an instrument for childbearing whose marketable value depends on her procreative

aspect regardless of her thought or feeling. Earlier than James I's reign, in "An Homily of the State of Matrimony" (1562) and in "An Homily against Disobedience and Wilful Rebellion" (1570) the religious, cultural and biological inferiority of women was emphasised and her obedience to the husband was advised several times. The famous verse from Genesis 3:16 "*thy desire shall be unto thine husband*" was perpetuated in the aforesaid homilies and in the conduct manuals and, as an important manifestation of social condition, women customarily ended the letters to their husbands as "*your faithful servant and obedient wife*" (Stone, *Family* 198). Plutarch's *Moralia*, a moral text oft-cited in the early modern age, also fortified the identity of wife as inseparable from the husband:

Like as a mirrour or looking glasse garnished with golde and precious stones, serveth to no purpose, if it doe not represent to the life the face of him or her that looketh into it; no more is a woman worth ought (be she otherwise never so rich) unlesse she conforme and frame her self, her life, her maners and conditions suitable in all respects to her husband... even so a wife should have no proper passion or peculiar affection of her owne, but be a partaker of the sports, serious affaires, sad countenance, deepe thoughts and smiling looks of her husband. (qtd. in Wayne 69)

The model Plutarch offered was that of a mirror or a looking glass by which men would assert their omnipotence. In this model, an exemplary wife would be the one who wipes out her wishes and desires for the sake of her husband's and even what she could feel would be decided by her husband. The model called for the annihilation of the wife, as she would be metaphorically dead to her own self. Since she would have to submit to the will of her husband, she would have no individuality of her own but would only be the perpetrator of her husband's desire and command. Not surprisingly, "*in a society where circulation of discourses [was] controlled by men the definition of women [would be] inevitably patriarchal and reductive*" (Belsey 164) and Plutarch's model would be instantly adopted by the patriarchal culture.

As the historical evidence suggests, on the one hand, there was an emphasis on spiritual union but there was a hierarchical relationship between the husband and the wife on the other. The conflicting views regarding the institution of marriage constitute "*an insecure moment in patriarchy*" (43) and their "*plausibility falls into disarray*" (Sinfield, *Faultlines* 45). Such a faultline<sup>4</sup> or "*the site of*

---

<sup>4</sup> The term "faultline" is employed in Cultural Materialism. The theory presumes that no matter how effective any ideology might be, it always produces cracks and contradictions within itself struggling to strengthen its dominance. Sinfield calls these instances of conflict within the ideology faultlines: "*the social order cannot but produce faultlines through which its own criteria of plausibility fall into contest and disarray*" (*Faultlines* 45). He explains the concept with an example: in Shakespeare's *Othello*, Desdemona is obliged to her father, the male head of the family, and should marry whom her father chooses but, on the other hand, in the early modern period

*profound contradiction*” (Sinfield, “Power” 265) within the institution of marriage enables Wroth to explore woman’s place within family and matrimony, the destructive effects of marriage on women and the means to survive it and the patriarchal formation collectively. Wroth “*insists on the woman’s role in negotiating the arrangements*” (Roberts, Critical Introduction lxii) because she takes into consideration the expectations of women as to marriage. She denounces marriage as enthrallment and as masculine violence via several stories in which women are victimised by the tyrannical patriarchs who do not treasure individual desires. Although the prevailing patriarchal power is much stronger than their individual power, the female characters manage to “*disturb the system in violation of parental wishes*” (Sinfield, *Faultlines* 33) and claim agency once they do not readily submit to the dominant culture. Referring to the Elizabethan age, Sinfield claims that “*relations between the stronger and the weak in the household . . . were characterised by personal cruelty and the exercise of autocratic power*” (*Faultlines* 167). In the same vein, the examples below portray an oppressive power structure between the weak daughters and wives and the stronger fathers and husbands. Wroth and her heroines cannot manage to pulverise the patriarchal system yet they manage to raise their voice in the face of patriarchal intervention.

The first example as to the emphasis on female agency and the criticism of patriarchal marital practices takes place between Limena, her father and her husband Philargus. Limena, who is forcibly married to a jealous but wealthy man, embodies the ideal pattern of femininity that prioritises submission to paternal authority over personal aspiration when she dutifully accepts to marry. She reflects the inner struggle between the public self that necessitates dutiful acquiescence and the private self passionately in love with Perissus:

Shee seeing it was her fathers will, esteeming obedience beyond all passions, how worthily soever, suffered; most dutifully, though unwillingly, said, she would obey; her tongue faintly delivering, what her heart so much detested; loathing almost it selfe; yet thus it was concluded, and with as much speed as any man would make to an eternall happines. (1:5)<sup>5</sup>

Limena fulfils the seventeenth century maxim of chaste-silent-obedient on the surface because she does not protest against marriage. However, she remains constant to self-chosen love: “I

---

there is an emphasis on marriage as a spiritually personal relationship (42-43). This contradiction, “*an insecure moment in patriarchy*” (43) as regards to the ideology of marriage is a faultline and there arises dissidence when Desdemona follows her own will and marries someone she is incompatible with. Even if her act does not make Desdemona an autonomous individual, dissidence takes place considering the social order she belongs to. The quotation from Sinfield clarifies what dissidence is and how it functions: “*My argument is that dissident potential derives ultimately not from essential qualities in individuals (though they have qualities) but from conflict and contradiction that the social order inevitably produces within itself, even as it attempts to sustain itself*” (41).

<sup>5</sup> Numbering refers to first part page five.

*worthily chose you; I lov'd you, and constantly love'd you, and in this doe I best allow of my owne judgment?* (1:10). Even though her physical ownership changes from the father to the husband, her rejecting the spiritual captivity results in violence:

He got a boate, and so passed over to this place, where ever since we have remained; for my part, with daily whippings, and such other tortures, as pinching with irons, and many more terrible . . . Once every day hee brought mee to this pillar where you found me, and in the like manner bound me, then whipt me, after washing the stripes and blisters with salt water: but this had been the last (had not you thus happily arriv'd); for he determined as he said, after my tormenting had been past, in stead of washing me with sea-water, to cast me into her, and so make a finall end of his tormenting, and of my torments. (1:88)

Limena carves a space within marriage immune to patriarchal intervention but it leads to torture by the husband who forces her to confess adultery. The incident is illustrative in several aspects. The detailed description of the torture methods shows the monstrosity of the mismatched husband and the cruelty of the father who forces her to marriage. Even though the patriarchal culture preaches obedience for the maintenance of social order, the episode suggests that filial obedience is not always the solution to ensure order. It, therefore, debunks the so-called benefits of conduct literature to maintain social harmony. That Limena is bounded to a pillar denotes her bondage to patriarchal culture but her heroic endurance against maltreatment asserts her passive resistance in the face of patriarchal oppression. Likewise, even though she becomes an exchangeable commodity between the father and the husband, the psychological/physical torture she endures reinforces her stoic resistance. When she states, *“threatenings are but meanes to strengthen free and pure hearts against the threatners”* (1:12) she shatters the belief that women are fragile and vulnerable. Contrariwise, her temerity against the patriarchal imposition evinces female power. The scars, as embodiments of defiance of the patriarchal authority, register the inviolability of her decisiveness and function as the records of her agency. Limena dissents from the tradition by thwarting the dictum that *“your desire shall be to your husband”* and becomes an agent of her own life when she insists on her own desire. However means he tries, Philargus cannot control his wife upon which his male ego is built. Limena abnegates his existence and embraces her own desire as an autonomous subject. It is noteworthy that she is sympathetically represented while Philargus and the father turn out to be villains and the former dies penitently asking for forgiveness in the end. In the tension between duty and desire, Limena achieves agency by holding onto her soul.

Wroth praises extramarital love and fidelity to a lover rather than a husband so long as it serves for female agency. She both foregrounds the female perspective and provides a critique of a mismatched marriage.

Likewise, in the story of Liana, the father is responsible for the daughter's victimisation because he threatens to disinherit her and imprisons her despite "*his promise, which was, never to force [her] against [her] will, to marry any*" (1:248). Even though Liana loves someone else, her father disregards her wish and demands obedience because he is determined to "*breed*" (1:247) her. The specific choice of the verb underlines the financial benefit she would provide due to new alliances and possible pregnancies instead of paying attention to what she feels because, in the patriarchal marriage market, women are valuable so long as they serve for the patriarchal practices. Liana, however, does not keep silent but defies his authority:

yet tell this my father, his kind commands had more wrought in me, then his cruelty,  
yet neither against my loyalty in love; but now so hardned I am against paine, with  
use of paine, as all torment, and millions of them added to the rest, shall have no  
power to move, the least in my affection to unworthy change, for then should my  
soule smart, as onely now body is subject to these torments. (1:250)

Similar to what Limena does, she stands upright against male-inflicted torture. Despite the physical imprisonment, neither the suitor nor the father can spiritually imprison her. She asserts that patriarchal restriction is not an impediment to true love and, by not following what is dictated, she defines herself in accordance with her personal will. In this sense, she displays more active resistance than Limena who silently submits to paternal authority. In any case, their stories go parallel because in each story the authority figure gets penitent of what he has done.<sup>6</sup> It dampens the apotheosis of male discourse regarding the marital customs and incites women to question what is demanded rather than simple submission and, more importantly, both stories culminate in triumphant agency for women once they unite with their own choices.

Lisia and Orilena are also victimised by patriarchal reasons that imprison them. They are forced to marry because their fathers consider financial benefits over their physical and psychological satisfaction. Lisia's fate is decided by her father who chooses a man of "*churlishness*", a "*dull piece of flesh*" (1:599) as a spouse. She associates marriage with imprisonment when she states she could endure it only "*by hunting and other delights abroad, to away trouble . . . at home*" (1:559). Similarly, Orilena is compelled to marry a wealthy gentleman whom she describes

---

<sup>6</sup> Her father accepts that his is "false judgment . . . a shame unto the Judge" (1:255).

as “*the treasure of all bellish properties*” and “*Prince of wickedness*” (1:201). The imprisonment imagery recurs in the episode of Cephalonian lovers: the daughter is “*shut up in a Towre*” (1:43) because she loves another man. Therefore, as not to submit to her father’s command, she elopes with her beloved on the marriage day as she does not accept physical and psychological enthrallment. The beloved is killed by an enemy and the daughter ends up in “*the next Religious house, where shee would remaine till she might follow him*” (1:44). Even though her choice to live in seclusion might be considered another form of imprisonment, the act is significant in that she *on her own* decides the course of her life without patriarchal intervention. The episode interprets intentional reclusion better than marriage, which suffocates women. The examples foreground female experience and highlight the female perspective on marriage as a form of imprisonment.

Heroines engaged in love triangles also reflect female assertiveness. Wroth is sympathetic to the adulteresses because even though these women cannot unite with their beloveds, they maintain their relationship with or loyalty to them (or love). The romance provides sexual freedom to the heroines. For instance, in the story of Laurimello and the Angler Woman, although the Angler Woman is forcibly married by her father, she has a secret relationship with her cousin. The narrator employs the spider imagery to explain the situation she is in: “*which being to crosse from one beame to another, must worke by waies, and goe farre about, making more webs to catch her selfe into her owne purpose, then if she were to goe on ordinary straight course*” (1:293). The analogy to the mythological figure Arachne is obvious: in the Greek myth, Arachne is so excellent in weaving that she challenges Athena’s skill. She is, however, transformed into an insect as a punishment since she questions the authority figure. The Angler Woman, also cognisant of her transgression, challenges the patriarchal authority and associates her condition with a spider. On the other hand, even if what she turns into isolates Arachne from culture, it turns out to be fruitful in the end because she engages in what she enjoys doing most. The Angler Woman is caught in a patriarchal network but she follows her desire even though her transgressive behaviour is likely to conclude in punishment and ostracisation. The weaving metaphor stands for the female voice in her case. Likewise, Lady Pastora is “*married to a Knight, but her affections [are] wedded to her owne choyce*” (1:416). Although her beloved is married as well, it is repeated that marriage does not hinder the marriage of true minds: “*their love (for what love can be kept secret where such barres bee for enjoying) was seene and spoken of by many, yet few blam’d them, but wish’d they were free, and married together*” (1:416). In other words, Lady Pastora’s affair becomes metonymic for her agency. Bellamira is also the victim of arranged marriage and she exerts covert resistance by complying with the rules in appearance. As she states, “*how willingly would I have turned to the other hand: but contrary to my soule I gave my selfe to him,*

*my heart to my first love. Thus more then equally I divide my selfe*" (1:388). Bellamira does not suffer from physical violence but psychological constraint she endures is apparent. Even if her body is a conduit for male economy, by keeping her soul and body apart, she becomes self-assertive.

As the examples provided above suggest, although the tyrannical patriarchs or conduct manual authors including James I do not take into consideration the female opinion but focus on female body as a means of exchange for patriarchal control, the obvious emphasis on the distinction between body and soul ensures female empowerment for Wroth's heroines. While the female body is trafficable, ownable and masterable, the soul is impossible to possess. Thus, women, who are under the yoke of marriage, embrace their soul both in order to establish agency either in seclusion or by finding a solution to the oppression within marriage and to isolate it from the body employed by men to subjugate women. The female body is detained but the heroines integrate their soul and love that stand for their agency.

On the other hand, it is notable that their action does not ensure subversion of the patriarchal order because, as Greenblatt states, total autonomous selfhood is a myth:

Whenever I focused sharply upon a moment of apparently autonomous self-fashioning, I found not an epiphany of identity freely chosen but a cultural artefact. If there remained traces of free choice, the choice was among possibilities whose range was strictly delineated by the social and ideological system in force. (*Self-Fashioning* 256)

In the same vein, the heroines cannot transcend the social forces which mould them into a patriarchally acceptable form. In other words, they still remain within the boundaries of the patriarchal system and the most autonomous choice they make is still as far as the social forces offer. Nonetheless, their action turns out to be a voice of protest and rebellion because much as they cannot always completely overcome oppression in the marital issues nor are they contained by its practices but even the articulation of the misdeeds of the patriarchal figures, their disavowal of and resistance against the patriarchal practices amplify their voice. In spite of their inability to become totally autonomous heroines, "*dissident potential derives ultimately not . . . from conflict and contradiction*" (41) which preaches mutual affection and submission to the patriarchs simultaneously and, when the heroines refuse to "*identify*" their "*interests with the dominant*" (Sinfield, *Faultlines* 42) there inevitably occurs disturbances thanks to which they assert their agency.



Through the afore-mentioned stories, *Urania* criticises fathers' "*cruel and tyrannical power over their children*" (1:43) and portrays the means women subvert their authority in order to assert individual will. It condemns paternal inconsiderateness and helps the subordinate claim their existence. Instead of meekness and silence, the muted half of the patriarchal system is given the chance to express the difficulties they face. Wroth emphasises that a woman should choose her partner without paternal intervention. As Andrea states, she "*valorizes a woman's freely chosen love (whether adulterous or not) over the inescapable constraints of aristocratic patriarchal marriage*" (337) and whenever marriage encumbers true love, extramarital love becomes rightful. Wroth sympathises with extramarital love because the patriarchal custom denies the means to forge subjectivity. It is not the victimised wives and daughters to blame but the patriarchal culture because if women were given the chance to fulfil their wishes, they would not cuckold their husbands or would look for alternatives to transcend fatherly authority. In this sense, *Urania* is a critique of patriarchal marital practices which lead women to transgressive behaviour. It foregrounds the conflict between the dominant and the subordinate and the resistance strategies women develop. Krontiris considers it "*a guide on how to thwart paternal authority*" (128) because Wroth's heroines are no longer voiceless objects but articulate subjects of their individual desires. Even though they do not have total control of their lives, they carve space for themselves under the parochial social circumstances.

The criticism of the repressive context of marriage is further emphasised through heroines who do not consider marriage the only option but remain single. These women also represent the agency as they reject male custody. For example, Alarina changes her name to Silviana after her lover abandons her. Through renaming, she refashions her identity and her decision to "*wed [her] selfe to chast Dianas life*" (1:217) completely renounces the former identity defined by her relationship to a man. Silviana indicates that marriage is not the only destiny a woman has to embrace. Her statement "*I love my selfe, my selfe loveth me*" (1:224) is the highest degree one can achieve because she even rejects commitment to her self-chosen love. She becomes "*[m]istrisse of [her] thoughts, and freedoms rule*" (1:224) and establishes an autonomous, self-sufficient position. Likewise, the nymph Mirasilva lives alone in the forest after being abandoned by Sildurino (1:577); the Lady of Robollo resides in an isolated castle after the death of her betrothed (2:149). These characters take the vow of celibacy and govern their own territory. The ownership of the land refers to the ownership of their bodies and the places they live become the feminised space in which they relinquish their feminine duties. The voluntary reclusion endows them with a position of authority previously denied by men. In sum, one of the characters, Fancy, also on behalf of all oppressed women, recounts why she rejects all suitors because marriage would be

“*too strict a busines for [her] to undergoe*” as “*the bondage to sweet freedome*” (2:38). She thinks the husband would strictly control her:

My man will say, “Why how now, wher had you thes things? Who gave them you?”  
This I like not . . . Thes things can nott bee given for any good butt to abuse mee . . .  
therfor never will I marry . . . Noe, libertie and good company are my chosen mates.  
(2:38)

Fancy imagines a companionate match with “*hansome discourse with a reasonable husband, children to pass away the time*” (2:38) but, even as her name indicates, it is only a fancy for the seventeenth-century women.

On the other hand, *Urania* does not only represent mismatched marriages, tyrannical fathers or violent husbands but also offers examples based on companionate relationship. It envisions a better world in which marriage is based upon mutual affection and sanctified by the parents. Dollimore avers that “*subjectivity*” emerges when the dominant culture is “*under pressure of contradictions*” (“Shakespeare” 482). In this sense, the faultline regarding the cultural appreciation of the institution of marriage ensures the appearance of emergent subjectivities such as articulate women who strive for their freedom and who question the patriarchal practices, the development of new relationships between the figures of authority and female figures, new practices which are not based upon the understanding of women as an exchangeable commodity and new values such as companionate marriages that cherish individual opinion over the patriarchal tradition. The couples who undergo various difficulties but end up triumphant in marriage such as Veralinda and Leonius, Limena and Perissus, Liana and Alanus, Orilena and Philarchos, Dalinea and Parselius, Urania and Steriamus, Philistella and Selarinus and Melasinda and Ollarandus provide an ideal for the institution of marriage in which free choice, personal desire and mutual affection between couples are taken into consideration because a woman is “*not Marchandise, nor to bee gaind that way, but her love [is] free, and freely should be given*” (1:478). Through myriad examples, *Urania* displays female perception of love, choices, motives, heroism and endurance to foreground the female voice subordinated by the male hegemony in a patriarchal context which dictates “*Lord the husband [and the father] in all estates from Shepheardes unto Kings*” (1:343). By juxtaposing romantic relationships with arranged marriages, the romance urges women to fight against hardships. The portrayal of female experience is significant because women who refuse subjugation and resist patriarchal control threaten the social order and the orthodox dictum of obedience; those who seek to control their marital and sexual choices in order to claim agency

over their lives despite parental coercion, physical violence and psychological torture occupy a subject position through self-assertion. To emphasise the female quest for the agency, Wroth “*affirms resilience rather than victimisation of the female character*” (Miller, “Engendering” 158). If “*subcultures constitute consciousness*” what should be done is to “*validate the individual*” to increase the “*potential resources of collective understanding and resistance*” (Sinfield, *Faultlines* 38). This is what Wroth and her heroines instil. Pamphilia poetically sums up the discussion on the importance of reciprocal love:

Love is onely to be gained by love equally bestowed, the giver, and receiver reciprocally liberal, else it is no love; nor can this be, but were affections meete; and that we must not all expect, nor can it reasonably bee demanded. (1:94)

Pamphilia has a substantial place in the romance among other female characters. The protagonist of the work, her prominent characteristic is her love for Amphilanthus while she also holds the positions of authorship and queenship. Much as she remains loyal to his love throughout the romance, Pamphilia is not a victim of unrequited love but it helps her become a skilled poet by which she earns agency. She not only manages to fulfil her duties towards the state but also illustrates the healing side of self-expression and female solidarity. An analysis of Pamphilia and her motives demonstrate how she becomes an agent of her life within the patriarchal culture, how she goes against patriarchal matrimonial practices and how her marriage offers an innovative solution to then-current male-female relationships.

Leandrus’ courtship with Pamphilia and her rejecting the marriage proposal build up her character in the first place. Leandrus describes love as “*a cureles wound by the never fayling commanding eyes of Pamphilia*” (1:101) and, in their first encounter, Pamphilia’s eyes constitute dominance over Leandrus. The scene recalls the traditional Petrarchan topos in which the male lover suffers from the cruelty of the distant lady who is mute so that the male could voice his desire but the present episode does not silence the female voice. Leandrus becomes functional in demonstrating Pamphilia’s agency because when he proposes marriage, he turns out to be the mouthpiece of the cultural mores since he assumes Pamphilia would need male protection: “*is it possible (most excellling Queene) that such a spirit, and so great a Princesse, should be thus alone, and adventure without guard?*” (1:213). Pamphilia’s answer contrasts the silent and submissive female image once she states she does not need someone to protect her because she is capable of taking care of herself: “*my spirit my Lord, said she, as well guards me alone, as in company; and for my person, my greatnesse, and these walls are sufficient warrants, and guardians for my safety*” (1:213). Pamphilia trusts in her soul in order to be self-

sufficient. However, Leandrus tries to persuade her: “*yet your safety might bee more,’ said hee, ‘if joynd with one, who might defend you upon all occasions, both with his love and strength, while these dull walls can only incompasse you”* (1:213). Ironically enough, Wroth makes Leandrus foreground the female perspective because both for Pamphilia and several heroines, the dull walls are, indeed, the representatives of the jealous and stagnant husbands/fathers who suffocate their wives/daughters under the pretence of protection. For this reason, Pamphilia does not accept the proposal because she does not accede to the enslavement it would bring given that she is in love with someone else and she believes in her inner strength to protect herself in case of danger. Pamphilia thus establishes her agency. What is more, she reinforces it when she cunningly postpones the final decision. She manipulates the patriarchal formation and appropriates the conventional code of conduct:

I cannot but thanke you for your princely offer; but it must bee my fathers liking, with the consent of my nearest and dearest friends that can set any other Crowne on my head, then that which my people have already settled there; and the consent of so great a people, and so loving to me, must not be neglected; what vertues are in me, shall appeare through the obedience I owe, and will pay to his Majesty, and the rest: therefore I am altogether unable to give you satisfaction any further then this. (1:214)

Pamphilia exploits the custom of arranged marriage in which the father is the sole decision maker. She seems to obey the patriarchal prescription when she directs Leandrus to ask the father’s consent but she employs a clever manoeuvre to delay the decision. Even though the act ostensibly lessens her agency, it works for her interest in that when she declines the proposal once more in front of her father, she strengthens her autonomous stature considering that the father is higher than a suitor in the patriarchal rank. The father’s attitude is worthy of attention:

After dinner the King call’d his daughter Pamphilia to him, telling her what an earnest suiter Leandrus was to him for his consent to have her in marriage, which he liked very well of, considering his worth, and the fitnessse of his estate, alleaging all the reasons that a wise and carefull father could make unto himself, or perswade with, to a beloved daughter. (1:262)

The King of Morea is not coercive but he wisely considers the good qualities Leandrus has. Instead of compelling Pamphilia to an unwanted marriage, he counsels her.<sup>7</sup> He assures of her

---

<sup>7</sup> Likewise, when Rodomandro asks his consent, he states it is valid only if Pamphilia accepts the proposal: “*The King . . . gave his consent, butt thus, if she liked; other ways his consent (beeing but to her owne content) must stand fruitles . . . since without her liking bee would nott*

agency and freedom of choice when he states “*he would not force her to any thing against her mind*” (1:263). The relationship is not based on the hierarchical one of the dutiful daughter and the authoritative father but on the exchange of opinions and mutual understanding. The father figure is distinctive of the age and their dialogue represents a new practice which flourishes between the father and the daughter. Thereby, *Urania* does not only criticise the tyrannical patriarchs but offers a better model to follow. Pamphilia neglects his counsel too:

That all those things his Majesty had said, she confessed to be true, and that he was worthy of the greatest fortune the world had in a wife: but his Majestie had once married her before, which was to the Kingdom of Pamphilia, from which Husband shee could not be divorced, nor ever would have other, if it might please him to give her leave to enjoy that happinesse; and besides, besought his permission, “for my Lord,” said shee, “my people looke for me, and I must needs be with them.” (1:262)

Pamphilia declines Leandrus’ proposal also in front of her father when she states she has already been married to her state, which fortifies her authoritative position. She alludes to Queen Elizabeth I as an emblem of the impregnability of individual will. What is more, the narrative establishes an intergenerational bond with Queen Elizabeth I who, in her speech “The Second Version of the Speech Concerning the Queene’s Marriage,” rehearses the similar idea: “*Yea, to satisfie you, I have already joyned my selfe in Marriage to an Husband, namely, the King of England. And behold which I marvell ye have forgotten, the Pledge of this my Wedlock and Marriage with my Kingdom*” (117). The Queen privileges her responsibility for the state and the people over her marital concerns. Pamphilia employs the same strategy in order to ensure independence. The narrative builds Pamphilia after Queen Elizabeth I and justifies her agency. By fashioning an identity who acts as a “*speaking subject in relation to Elizabeth’s feminisation of the monarch’s position*” (Miller, *Changing* 113) The Leandrus episode and the incidents that follow are important in several aspects. The father-daughter relationship dissents from the traditional structure and the King of Morea represents a solution to the tyrannical parents who disrespect filial choice. Both the father and the daughter reject blind obedience to the patriarchal prescriptions as to marital affairs and evaluate the situation individually based on healthy communication. Pamphilia resists the patriarchal custom of arranged marriage and shows that wifhood does not necessarily define ideal womanhood.

---

*have had her to wronge her self, contrary to her affection, to bee forced, since force can never bee companionated with love*” (2:270). The Lady of Robollo’s father is also an affectionate father who does not force her into an unwanted choice although it is his last wish to see her daughter married: “*my father . . . onely asked mee if I liked of itt, hee would never constraine mee*” (2:150).

Thus, she exerts her will to define her identity outside the institution of marriage and offers a covert critique of marital practices.

Pamphilia produces her work either in nature or in her chamber. Even though the conduct literature confines women into domestic place and Pamphilia retreats into private space, she furnishes it subversively and creates a feminised space helpful for self-expression: in her room, she “*taking a little Cabinet with her, wherein she had many papers, and setting a light by her, began to reade them, but few of them pleasing her, she took pen and paper, and being excellent in writing, writ these verses*” (1:62). The private chamber separates her from the impositions of the patriarchal culture that compels women to get married and procreate. It empowers her agency as a woman and as a poet since she can construct/reveal her identity without patriarchal interference. Interestingly enough, when the suitor Rodomandro proposes, she appears surrounded by her books and papers: “*then hee went to her whom he found alone, onely boockes about her, which she ever extreamly loved and she writing*” (2:270). Her studies separate Pamphilia from the patriarchal culture but Rodomandro -who embodies it- intervenes to mold her into a socially assigned role. However, it is remarkable that although he persuades her to marriage, Rodomandro offers an ideal union which counts on respect and liberty rather than a hierarchical relationship. Rodomandro, remindful of Pamphilia’s father who does not blindly stick to patriarchal rules, removes the patriarchal dictum that silences women in marriage: “*nor seeke I soverainitie over love, as that way to master, butt to bee a meanes for mee, poore mee, to bee accepted and received by you*” (2:271). He promises to provide her with privacy:

Love your booke, butt love mee soe farr as that I may hold itt to you that while you peruse that, I may Joye in beeholding you and som times gaine a looke from you if but to chide mee for soe carelessly performing my office . . . Bee solitarie, yet favour mee so much as that I may butt attend you . . . I will keepe att what distance you please, butt still in your sight, els how shall I serve you? (2:272)

It is notable that Rodomandro provides the secure space within the matrimonial bond. He represents a form of marriage ahead of his time based on mutual understanding and support in which the husband does not force the wife to obedience but supports the freedom for her inner quest. Wroth, who criticises the custom of arranged marriages through several stories, presents an ideal marriage based on the union between two *equal* people. Their marriage represents an ideal male-female relationship which does not depend on hierarchy but equality as “*youke fellows, noe superior, nor commanding power but in love betweene united harts*” (2:381). In spite of her new social status, Pamphilia remains an individual because she remains loyal to her self-chosen love; she

continues her reading and writing activities to express herself; she does not fall under the hegemony of her father; she postpones marriage as much as possible; when she marries, she does not get involved in the marriage market but selects her partner individually; she challenges the institutional structure of marriage based on the inequality of sexes; and, although her association with Queen Elizabeth I immediately empowers her, the combination of two roles as a woman passionately in love and as a responsible female monarch renders her more potent a woman than her predecessor. Pamphilia always remains a “subject to her self” (Masten 78) whose several roles secure her agency and independence.

### **3. Conclusion**

Although Wroth cannot force a considerable shift in the patriarchal system, considering the oppressive patriarchal context in which she produces *Urania*, her courage to criticise the marital practices is quite worthy of attention. It should be noted that even if Wroth constructs a critique as to how women are treated within the framework of marriage customs, she does not argue for the abolition of the institution of marriage. Instead, she foregrounds female expression, reflects the tension women undergo as to their private self and public duty and challenges the gendered system that assigns women to subordinate roles. She responds to the cultural constraints through portrayal of heroines uncircumscribed by their social milieu. The stories the heroines experience grant them agency and, instead of focusing on female victimisation, they eventuate in female self-assertion. The heroines end up triumphant when they unite with their beloved; when they completely object to arranged marriage; when they endure physical and psychological torture; when they balance inner turmoil with public pressure; when they follow their desire once married; or when they never get married. Although independence from patriarchal interference becomes impossible at times, the heroines still manage to better their condition within the present order. Wroth’s heroines are not defiant enough to pursue sexual desire but female heroism and the will to self-determination stand for the resolution to be the agents of their acts. The heroines dissent from the maxim of chaste-silent-obedient and refashion themselves against the seventeenth-century parameters. These articulate subjects question the stereotypical understanding of femininity and forge idiosyncratic identities. Thus, the heroines challenge the hierarchical patriarchal culture and create gender confusion that threatens the social order. In a social context in which the acceptable female behaviour extends as far as the patriarchal figures approve, Wroth saves women from the subordinate and silent position they are compelled to occupy. *The Countess of Montgomery’s Urania* becomes a “site of struggle” (Dollimore, *Radical* li) in

which the marginalised women of the patriarchal seventeenth-century culture become the protagonists.

## REFERENCES

- Andrea, Bernadette. "Pamphilia's Cabinet: Gendered Authorship and Empire in Lady Mary Wroth's *Urania*." *English Literary History* 68. 2 (2001): 335-58. JSTOR. Web. 20 Nov 2016.
- Aughterson, Kate, ed. *Renaissance Woman: A Sourcebook, Constructions of Femininity in England*. London and New York: Routledge, 1995. Print.
- Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Routledge, 1965. Print.
- Cavanagh, Sheila. "Prisoners of Love: Cross-Cultural and Supernatural Desires in Lady Mary Wroth's *Urania*." *Prose Fiction and Early Modern Sexualities in England, 1570-1640*. Ed. Constance C. Relihan and Goran V. Stanivukovic. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 93-110. Print.
- Dollimore, Jonathan. "Shakespeare, Cultural Materialism, Feminism and Marxist Humanism." *New Literary History* 21. 3 (1990): 471-93.
- . *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. 3rd ed., Durham: Duke UP, 2004. Print.
- Elizabeth I. *The Public Speaking of Queen Elizabeth: Selections from Her Official Addresses*. Ed. George P. Rice, Jr. New York: Columbia UP, 1951. Print.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The U of Chicago P, 2005. Print.
- Hannay, Margaret P. "'Your vertuous and learned Aunt': The Countess of Pembroke as a Mentor to Mary Wroth." *Reading Mary Wroth: Representing Alternatives in Early Modern England*. Ed. Naomi J. Miller and Gary Waller. Knoxville: The U of Tennessee P, 1991. 15-34. Print.
- . *Mary Sidney, Lady Wroth*. Burlington: Ashgate, 2010. Print.
- James I. *The Political Works of James I*. Ed. Charles Howard McIlwain. Cambridge: Harvard UP, 1918. Print.
- Jonson, Ben. *Notes of Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden*. London, 1842. *Google Book Search*. Web. 29 Sept 2016.



- Kelso, Ruth. *Doctrine for the Lady of Renaissance*. Urbana: U of Illionis P, 1956. Print.
- Krontiris, Tina. *Oppositional Voices: Women as Writers and Translators of Literature in the English Renaissance*. London and New York: Routledge, 1992. Print.
- Lewalski, Barbara Kiefer. "Writing Women and Reading the Renaissance." *Renaissance Quarterly* 44.4 (1991): 792-821. *JSTOR*. Web. 16 Nov 2016.
- . *Writing Women in Jacobean England*. Cambridge: Harvard UP, 1993. Print.
- Masten, Jeff. "'Shall I turne blabb?': Circulation, Gender, and Subjectivity in Mary Wroth's Sonnets." *Reading Mary Wroth: Representing Alternatives in Early Modern England*. Ed. Naomi J. Miller and Gary Waller. Knoxville: The U of Tennessee P, 1991. 67-87. Print.
- Miller, Naomi J. "Engendering Discourse: Women's Voice in Wroth's *Urania* and Shakespeare's Plays." *Reading Mary Wroth: Representing Alternatives in Early Modern England*. Ed. Naomi J. Miller and Gary Waller. Knoxville: The U of Tennessee P, 1991. 154-72. Print.
- . *Changing the Subject: Mary Wroth and Figurations of Gender in Early Modern Europe*. Lexington: UP of Kentucky, 1996. Print.
- . "Mary Wroth, *The Countess of Montgomery's Urania*." *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Ed. Anita Pacheco. Malden: Blackwell, 2002. 150-64. Print.
- Roberts, Josephine. Critical Introduction. *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*. By Mary Wroth. Tempe: Arizona Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1995. xv-civ. Print.
- Sinfield, Alan. "Power and Ideology: An Outline Theory and Sidney's *Arcadia*." *English Literary History* 52.2 (1985): 259-77. *JSTOR*. Web. 20 Dec 2016.
- . *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon, 1992. Print.
- . *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism*. Oxon and New York: Routledge, 2006. Print.
- Stone, Lawrence. *The Crisis of the Aristocracy 155-1641*. Oxford: Clarendon, 1965. Print.
- . *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. New York: Harper and Row, 1977. Print.
- Swift, Carolyn Ruth. "Feminine Identity in Lady Mary Wroth's *Urania*." *English Literary Renaissance* 14.3 (1984): 328-46. *Wiley Online Library*. Web. 11 Nov 2016.

- Trill, Suzanne. "Religion and the Construction of Femininity." *Women and Literature in Britain, 1500-1700*. Ed. Helen Wilcox. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 30-55. Print.
- Vives, Juan Luis. *The Instruction of a Christian Woman: A Sixteenth Century Manual*. Chicago: The U of Chicago P, 2000. Print.
- Waller, Gary. "Mary Wroth and the Sidney Family Romance: Gender Construction in Early Modern England." *Reading Mary Wroth: Representing Alternatives in Early Modern England*. Ed. Naomi J. Miller and Gary Waller. Knoxville: The U of Tennessee P, 1991. 35-63. Print.
- Wayne, Valerie. "Advice for Women from Mothers and Patriarchs." *Women and Literature in Britain, 1500-1700*. Ed. Helen Wilcox. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 56-79. Print.
- Wrightson, Keith. *English Society 1580-1680*. London: Routledge, 2003. Print.
- Wroth, Mary. *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*. Ed. Josephine Roberts. Tempe: Medieval and Renaissance Text Society, 1995. Print.
- . *The Second Part of the Countess of Montgomery's Urania*. Ed. Josephine Roberts, Suzanne Gosset and Janel Mueller. Tempe: Renaissance English Text Society and Arizona Centre for Medieval and Renaissance Studies, 1999. Print.



## AHMET HAMDİ TANPINAR'IN GÖZÜYLE ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

Hilal YURDAKUL KANTARCI<sup>1\*</sup>

### ÖZ

Osmanlı döneminde 19. yy. gerek tarihi gerekse edebi açıdan yenileşmede dönüm noktası niteliği teşkil etmektedir. Bu dönemde Osmanlı Devleti hızla dağılma ve parçalanma sürecine girerken yaşanan bu durum pek çok alanda yenileşmeyi zorunlu hale getirmiştir. Tanzimat hareketi ile birlikte yenileşme Osmanlı Devleti'ni Batı medeniyeti dairesine yaklaştırmaya başlamış, bu durum devlet yönetiminde olduğu kadar dil ve edebiyatta da birtakım değişikliklere ve yeniliklere neden olmuştur. Yapılan yenilikler, basının da gelişmesiyle birlikte aydın sınıfın etkinliğini artırmıştır.

Abdülhak Hâmid, dilde şekil ve muhteva açısından meydana gelen değişikliklerin öncülerinden olup bu yönüyle modern Türk edebiyatının kurucularından sayılmaktadır. Doğu ve Batı biçimlerini şiirlerinde ustaca kullanmış ve Türk edebiyatında “Şair-i Azam” olarak tanınmıştır. Tanzimat Döneminde Batılılaşmanın öncül isimlerinden olması yönüyle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın özellikle üzerinde durduğu isimlerden biridir. Tanpınar, Hâmid'i yaşadığı çevre, kişisel özellikleri ve içerisinde bulunduğu çalkantılı dönem açısından edebi bir bütünlük içerisinde ele almış ve onu adeta bir romancı titizliğiyle okuyucuya sunmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** *Abdülhak Hâmid Tarhan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Tarihi, Yeni-Eski, Doğu-Batı*

### Makale Bilgisi

*Gönderildiği tarih:*

28.02.2019

*Kabul edildiği tarih:*

14.03.2019

*Yayınlanma tarihi:*

21.03.2019

### Article Info

*Date submitted:*

28.02.2019

*Date accepted:*

14.03.2019

*Date published:*

21.03.2019

## ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN FROM AHMET HAMDİ TANPINAR'S PERSPECTIVE

### ABSTRACT

It's a turning point in the Ottoman Empire in the 19th century. During this period, while Ottoman State was in the process of rapid dissolution and disintegration, innovation in many ways became obligatory. With the Tanzimat movement, innovation has begun to bring the Ottoman Empire closer to western civilization and this situation has led to innovations in the state management, language and literature. These innovations that made has increased effectiveness of enlightened class by developments in press.

Abdulhak Hamid is one of the pioneers of modern Turkish literature and is one of the pioneers of changes in language and form. He used his eastern and western forms in his poems and he became known as the Grand Poet (Şair-i Azam) in Turkish literature. He is one of the names that Ahmet Hamdi Tanpınar choosed because of he is a pioneer of westernization in Tanzimat period.

Tanpınar, has presented Hamid to reader with a novelist meticulousness in his literary integrity in terms of his personal characteristics and environment.

**Key Words:** *Abdülhak Hâmid Tarhan, Ahmet Hamdi Tanpınar, History of Literature, Old-New, East-West*

\*Yüksek lisans öğrencisi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

[hilalkantarci34@gmail.com](mailto:hilalkantarci34@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-1290-3464

## Giriş

Edebiyat tarihini ele alırken özellikle estetik kaygıyı ve toplumsal olayların edebi eserlerin ortaya çıkmasındaki etkisini öne çıkaran Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Osmanlı'nın son döneminin çalkantılı yüzyılı olan on dokuzuncu yüzyıl Türk edebiyatı tarihini kaleme aldığı metinlerinde Abdülhak Hâmid Tarhan'a (1852-1937) önemli bir yer vermiştir. (Doğramacıoğlu 2010:1014-1031) Türk edebiyatı tarihinin şaheserlerinden olan *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Recâi-zade Mahmud Ekrem Bey'den (1847-1914) sonra Abdülhak Hâmid'i ele alan Tanpınar, ona diğer birçok edebiyatçıya nispetle daha geniş bir yer vermiştir (1988).

Tanpınar bu eserde Hâmid'in önce hayatını ele almış, daha sonra eserlerine tesir eden çevresel etkiler, karakter ve şekil gibi bazı hususlara değinmiş, son olarak da şiir ve tiyatrolarından oluşan eserlerini ayrıntılı bir şekilde değerlendirerek Hâmid'e ayırdığı bölümü bitirmiştir.

Çeşitli dergi ve gazetelerde çıkan edebiyata dair makaleleri ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlanan *İslâm Ansiklopedisi*'ne yazdığı yazılar ve müşterek çalışmalarda çıkan yazıların Zeynep Kerman tarafından bir araya getirilerek oluşturulduğu *Edebiyat Üzerine Makaleler*, onun diğer bir eseridir (1977).

Derslerde öğrencilerinin tuttuğu notlardan oluşan ve Abdullah Uçman tarafından yayına hazırlanan *Edebiyat Dersleri* adlı kitabında ise sanatında öne çıkan hususlar ele alınmış, Namık Kemal'le birlikte tiyatroya bakışları aktarılmış ve eserlerine değinilmiştir (2016).

Çalışmamızda Tanpınar'ın bu üç eserinden ve onun Abdülhak Hâmid'e dair görüşlerine yer veren daha başka bilimsel metinlerden yararlanılmıştır.

## Hayatı:

Hâmid, hayatı eserlerine tesir etmiş bir edebiyatçıdır. Hayatının hem merhaleleri hem de yaşadıkları eserlerine yansımıştır (Tanpınar 2016:107). Dolayısıyla eserlerini daha iyi anlayabilmek için hayatını iyi bilmek gerekir.

Tanpınar'ın belirttiği üzere Abdülhak Hâmid'in hayatını ve yaşadığı çevreyi daha iyi anlayabilmek için ise onun *Hatırât*'ını, babasının *Avrupa Seyahatnâmesi*'ni, küçük amcasının *Letâif-i Rivayat-ı Enderun*'unu ve Abdülhak Molla'nın *Tarih-i Liva*'ını okumak gerekir (1997:500-501).

İzmir'den Mısır'a gitmiş ve en parlak zamanını II. Mahmud döneminde yaşamış bir aileye mensup olan Abdülhak Hâmid, 1852 yılında İstanbul'da, Bebek'te dünyaya gelmiştir. Ailesi saraya yakın olduğu için ilim ve siyasette ileri gelenlere yakın olmuş ve bu durum hayatında önemli etkilere sahip olmuştur (Tanpınar 1997:500, 2016:108).

Beş yaşındayken mahalle mektebine, sonra Hisar Rüştiyesine gitmiş, aynı sene içinde ulema çocuğu olması dolayısıyla kendisine sekiz yüz kuruş maaşla İstanbul Ruusu verilmiştir. Mühim hocalardan özel dersler almış, bunlardan Tahsin Efendi'nin kendisine şiir zevkini aşıladığını söylemiştir (Tanpınar 1997:501).

1863 yılında Paris'e, döndükten sonra da babasının Tahran sefirlğine tayininden dolayı 1865 yılında İran'a gider. Tahran'da sefaret münşisi Mirza Şevket'ten Hafız'ın ve Sadi'nin dilini öğrenir. Burada fazla kalamadan 1867'de babasının ölümü üzerine İstanbul'a döner. Çeşitli memurluklarda bulunur. 1871 yılında akrabası olan Piri-zâde ailesinden Fatma Hanım'la evlenir. Bu seneler Hâmid'in edebiyata başladığı dönemdir (501).

1875'te Paris sefaretini ikinci kâtipliğine tayin edilir. *Nesteren* piyesi, *Belde* ve *Sabra*'nın bazı parçaları Paris seyahatinin mahsulüdür. *Nesteren*'in Paris'te yayınlanması Sultan Abdülhamid'i kuşkulandırır ve 1878'de İstanbul'a geldiğinde vazifesinden alınır. Bu devirden itibaren Abdülhamid idaresi tarafından hep şüphelye karşılanacak, hatta Nâmık Kemal'le irtibatından dolayı sorguya çekilecektir (502-503).

Paris'ten döndükten sonra 1883 yılında Hindistan, Bombay'a tayinine kadar geçen süre hayatının en buhranlı dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde değişik yerlere nakledilse de hiçbir yerde kalamamıştır (503).

Bu dönem Hâmid'in en üretken devrelerinden biridir. Bu dönemde *Eşber*'i *Târık*'ı, *Tezer*'i hazırlamış; *Târık*'ın zeyli olan *İbni Musa*'ya başlamış ve *Sabra*'yı neşretmiştir. Bu dönemin en önemli eserleri ise *Hazîne-i Evrak*'taki küçük manzumeleridir (503).

Eşinin hastalığı dolayısıyla Bombay'dan ayrılır, ancak daha İstanbul'a varmadan 21 Nisan 1885 yılında, Beyrut açıklarında eşi vefat eder. Bu vefat, *Makber*, *Hacle* ve *Ölü* gibi eserlerinin meydana çıkışında büyük bir etkiye sahip olacaktır. Bu üç manzum eserinden sonra *Divaneliklerim*, *Kabbe* veya *Bir Sefilenin Hasbihali* ve *Bunlar Odur*'u neşreder (505).

1886 yılında Londra sefaretini başkâtibi olarak tayin edilir. Hâmid, burada kaldığı sürece *Gayret* mecmuasına yazmaya devam eder.

Londra’da iken 1890 yılında Nelly Hanım’la evlenir. Evlendikten sonra çok geçmeden vazifesinden azledilerek İstanbul’a gelir. *Zeynep* ve *Finten*’i neşretmeye çalışır fakat Maarif Vekâleti izin vermez. Bir daha eser neşretmemek kaydıyla tekrar İngiltere’ye gönderilir (506-507).

Hâmid’in bundan sonra “Ordû-yi Hümayunda bir şair”, “Hediye-i sâl” ve imza yerine adının baş harflerini koyduğu *Finten*’den parçalar neşretmiştir (507).

Güneşsizliğinden yakınsa da Londra’yı sevmektedir. Buranın en çok sevdiği özelliklerinden biri hürriyettir. Nitekim “Hyde Park” adlı manzumesinde bu sevgisini şu mısra ile ifade eder:

“*Aceb hürriyeti ey kuş, bu milletten mi öğrendin? (507)*”

1895 yılında Hollanda, Lahey’de görevlendirilir. İki sene sonra ise tekrar Londra’ya döner. Bir ara Madrid sefirliğine tayin edilmek istense de “Târik” adlı bir piyes yazmış olması ve İspanya’nın da Müslüman komutan Târik b. Ziyad tarafından fethedilmiş olması dolayısıyla buraya tayini siyasi nezaket açısından uygun görülmez (508).

1906’da Brüksel’de elçidir ve Meşrutiyet ilan edilirken de oradadır, *İlhan*’ı burada yazmıştır. Belirttiğine göre önceki karısı Fatma Hanım’a benzediği için evlendiği Nelly Hanım 1911 yılında ölür.

1912 yılına geldiğimizde görevinden azledilir. Sıkıntılı bir İstanbul dönemi başlar. Sonunda Âyan Meclisi’ne<sup>2</sup> seçilir (508).

Birinci Dünya Savaşı esnasında bir süre bu meclisin başkan vekilliğini yapar. Savaştan sonra yine sıkıntılı günler başlar. Cumhuriyet hükümeti kendisine maaş bağlar. 1928’de Büyük Millet Meclisine üye seçilir. 1937 yılında, Nisan ayının on ikisinde zatürreden ölür (508).

Doğu-Batı dillerini ve kültürlerini yerinde öğrenme imkânına sahip olması bakımından şanslı sayılmaktadır. Şöyle ki Farsça öğreneceği zaman babası İran’a elçi olur. Fransızca’yı Paris’te, İngilizce’yı ise Londra’da iletir (Tanpınar 1977:253).

### **Yaşadığı Dönem ve Çevre:**

Tanpınar’a göre Abdülhak Hâmid’in içine doğduğu çevrenin Tanzimat’ın en canlı bir şekilde kendini hissettirdiği, Şinasi’nin *Tasvîr-i Efkâr*’ı, Ali Suavi’nin *Mubbir*’i çıkardığı bir çevredir. Hemen

<sup>2</sup> Meşrutiyet dönemi ikinci yasama organı.

önünde Namık Kemal ve Şinasi gibi edebiyat adamlarını bulan Hâmid, bunların eserlerini okuyup benimseyerek büyür (2016:106).

Osmanlı'nın son döneminde on dokuzuncu asrın ikinci yarısında Avrupa tarzı nesir türünün doğuşu ve özellikle edebi türlerin ortaya çıkması açısından önem arz eden 1876 yılı I. Meşrutiyet'in ilan edildiği yıl olmasının yanında, Hâmid'in ilk şiir kitabının neşredildiği tarihler olması bakımından öne çıkar (106-107).

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın içinden çıktığı toplum, “medeniyet değişmesi” şeklinde ifade edilen bir kriz içerisindeydi (111-112). Osmanlı toplumu bu krizi Tanzimat'la aşmaya çalışacaktır.

Tanpınar'a göre Tanzimat, “*Garbden bir şeyler alma hareketi*”dir ve Hâmid de bu hareket çerçevesinde romantizmi almıştır (Önal 2007:14,143-146, Alptekin 2001:83). “Avrupa ile kültürel temasta bulunan ilk adamdır.” Hâmid, hem şarkta hem de garbda bulunmuştur. Garb'ı sever fakat Şark'ı da unutmaz. Onda şark-garp eşittir.

Tanpınar, Hâmid'in *Makeber* adlı eserinin yayınlandığı yıl olan 1885'i alışılmışın dışında edebiyat tarihinin ölçütlerinden biri olarak kabul eder (Önal 153).

Tanzimat sonrası yeni Türk edebiyatı çerçevesinde değerlendirilen Abdülhak Hâmid Recâizâde ile birlikte ara nesli (Önal 161, Alptekin 122), diğer bir ifadeyle Şinasi ve Ziya Paşa'dan sonra ikinci veya üçüncü nesli oluşturur. Bunun bu şekilde değerlendirilmesi nesillerin birleşmesi düşüncesiyle açıklanmaktadır (Tanpınar 107).

#### **Mizacı:**

Tanpınar'a göre Hâmid'in mizacında dikkat çeken nokta, tam disiplin yokluğudur. (511) Hâmid, *Hâtıra*'nda şımartılmış olduğundan ve henüz ilk çağlarından itibaren uysal insan aradığından bizzat kendisi bahseder (511). Mektuplarında, yaptığı işin farkında olmasına rağmen kendisinden sık sık şüphe duyduğunu yazar (511). Hayatının ilk on sekiz senesinde çok çalışmış olmasına rağmen kendini çalışmak yönünde disipline edemez (511).

Tanpınar Hâmid'in devrine göre modern insan sayılabileceğini belirtir ve onun geleneklere karşı kayıtsız olduğunu söyler (511). Onun mizacını anlatan en iyi iki eseri *Belde yahut Divaneliklerim* ile *Garam*'dır (513).

Çocukluğundan beri baş ağrılarından şikayetçi olmuştur ve bir yığın ruhi tiki vardır (513).

Tanpınar'a göre Hâmid'in eserleri devrine göre değerlendirildiğinde yenidir. Hâmid, eserleriyle bir devam zinciri kurmuştur (513).

### **Edebi Kişiliği:**

Namık Kemal-Hâmid neslinin batı romantiklerini takip ettikleri kanaati yaygındır (Tanpınar 1977:72). Avrupa'yla ilk başta tesadüflerle, sonra ise bilinçli bir şekilde kültürel temasta bulunan ilk edebiyatçı olması bakımından önemli olan Abdülhak Hâmid'in edebi kişiliğinin oluşmasında yaşadığı dönem ve coğrafyaların etkisi büyüktür (108-109).

Otuz beş yaşına kadar şahsiyetini teşekkül ettirmiş olan (108-109) Abdülhak Hâmid'in edebi zevkinin oluşmasında kendisiyle sürekli bir irtibat halinde bulunduğu Namık Kemal eşsiz bir role sahiptir (214, 230-231).

Abdülhak Hâmid'in, kendi ağzından aktarıldığı üzere Batılı edebiyatçılardan özellikle Victor Hugo'yu sevmiş ve ondan “zıtlıkları” almıştır. 1878-1879 yıllarından sonra Hugo'yu iyice tanımıştır. Tanpınar, iyi bir tenkit kitabı olarak gördüğü Rıza Tevfik'in “Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefiye”sinde Hugo'nun özellikle “Dieux” adlı epopesinin Hâmid'e etkisinden bahseder (1997:552). Fransız edebiyatçılardan ise Corneille ve Racine'den özellikle konu bakımından yararlanmışır. Molière ise Ahmed Vefik Paşa aracılığıyla yazarı etkilemiş ve bu etki *İçli Kız*'da ortaya çıkmıştır. *Nesteren* adlı eserinde Corneille'in, *Belde ve Sabra*'da ise romantiklerin etkisi görülür.

İngiliz edebiyatçı Shakespeare'in tesiri ise Hâmid'in Londra'ya gitmesinden sonra kendini gösterir (578). Romantik piyes anlayışını yansıttığı *Finten* ve *İbn-i Mûsa* gibi eserleri Shakespeare'in etkilerini taşır. Diğer bir Avrupalı yazar olan İtalyan yazar Dante Alighieri'nin (1265-1321) tesiri ise Meşrutiyet'ten sonra görülür (Tanpınar 2016:108).

### **Sanat Anlayışı**

Tanpınar, sanat eserlerinin doğuşuna dair sanat tarihçileriyle psikologlar arasında bir rekabet olduğunu belirterek edebiyat tarihçilerinin psikologların sanat eserlerinin doğuşunu kendi metot ve nazariyeleriyle açıkladıkları görüşlerine katılmadığını ifade etmektedir. Ona göre Freud, Jung vb. psikologların bu alanda yaptıkları, sanat tarihi değil, bir nevi araştırmadır (106). Bununla birlikte Hâmid'i, içinden çıktığı toplumun bir ürünü olarak gören (106) Tanpınar, metinlerinde hiç beklenmedik bir anda bile diğer birçok yazarda olduğu gibi Hâmid'in de psikolojik hallerine dair ipucu veren cümleler ortaya koyar (Önal 164, Tanpınar 109).



Hâmid'in içinde bulunduğu psikolojik durumla eserleri arasında güçlü bir bağ olduğunu ifade eden Tanpınar, onun psikolojisini anlamak için şu cümlesinin dikkate alınması gerektiğini belirtir: “Ben dalkavuktan, beni eğlendiren adamdan, nasihatten hoşlanırdım.” Bu çerçevede kendine hayranlık ve boğulma duyguları arasında narsisistik bir kişiliğe sahip olduğunu ifade ettiği Hâmid'in bu özelliği küçükken babasının taklidini yapmak veya romantizm unsurlarını barındıran *Validem*'de etraftaki kişilerle alay etmek şeklinde açığa çıkmış, türlü sıkıntılar çekmiş “anne” figürü birçok eserine yansımıştır. Hâmid'in narsisizmi kendini bir kriz hazırlama boyutuna kadar varmıştır. Bu durum *Hacle* adlı eserinde daha açık bir şekilde görülür (109-110).

Hâmid'in sanatında dikkat çeken bir başka psikolojik figür ise küçükken gördüğü boş bir çukurun, düşüncesinde ölüm duygusuyla birlikte bir mezar olarak yer etmiş olmasıdır (Gül 2016:371-384). Küçüklüğünde bu mezar düşüncesi geceleri aklından çıkmaz ve o boş mezarın doldurulması gerektiği düşüncesini hep taşır. Akrabalarından ölenler başka mezarlara gömülünce o mezarı düşüncesinde ölecek olan sevgiliyle doldurur. Sonrasında da çalışmalarında “tezatlar sanatı”nı takip ettiği ifade edilen Hâmid, (Tanpınar 2016:128) *Garam*'da iki kız kardeşten sevdiği birini, Fatma Hanım'ı o boş mezara koyar (Tanpınar 1977:250). O dönem toplum tarafından rağbet gören bu tür anlatımlar, Tanzimat edebiyatının duyguları ifade etme çabasıyla örtüşmektedir (Tanpınar 2016:111).

Abdülhak Hâmid, aile hayatında olduğu gibi sanat hayatında da kendisinden önce gelmiş ona yol gösteren büyük edebiyatçıların ışığıyla yolunu aydınlatması bakımından büyük bir talihe sahiptir. Bu kendisi için şans olmuş olsa bile “şüphenin ateşinde pişmemiş” olmasından dolayı eserlerinde birtakım eksiklikler mevcuttur. Bu eksiklik, kendini başkalarını okumama şeklinde gösterdiği gibi bir kere yazdığını bir daha okumama seviyesine kadar varmıştır (Tanpınar 1977:253). Tanpınar, diğer yandan Hâmid'in tüm eserlerinde dil ve üslûp bakımından yaptığı keyfi seçimleri eleştirmiştir (Demircan 2003:4, Tanpınar 1997:507). Hâmid'in eleştirdiği başka bir özelliği ise oynanmak için yazılması gerekirken dramalarını kaleme alırken bu unsuru dikkate almamasıdır (Demircan 6). Ancak bu gibi eksiklikler sadece kendisiyle ilgili değildir, yaşadığı dönemin özellikleri de bunlarda etkili olmuştur (Tanpınar 1997:256).

Hâmid'in nesli eskiyle yeni arasında, yeni üslubun tam oturmadığı bir dönemde yaşadığından dolayı bu dönemde toplumun dilini ve üslubunu etkili bir şekilde yansıtacak eserler ortaya koymak zor olmuştur. Onun dilinde “mutlak” yoktur. Dildeki bu düzensizlik onu bir nevi kararsızlık içinde bırakır. Bunun diğer bir sebebi, şark ve garbın ortasında kalmasıdır (515). Şiirlerinde üç dilden alınan karışık ve keyfi bir dil vardır. Aruzun hemen her veznini, heceyi, serbest nazmı, vezinsiz kafiyeli

şiri bir arada dener (514). Dilindeki kararsızlığın diğer bir nedeni de ömrünün büyük bir kısmını dışarı memleketlerde geçirmesi ile (515) üzerinde bulunan gurbetin tesiridir (516). Tüm bunlara rağmen Hâmid'in eserleri 1885 yıllarına doğru oldukça kalabalık bir okuyucu kitlesi tarafından benimsenir ve piyesleri başka dillere çevrilerek geniş bir yankı uyandırır (517).

Tanpınar, Hâmid'in sanat hayatını üç ana devreye ayırır:

1. Çamlıca devri: Paris'e gitmeden önceki devrini oluşturan Çamlıca devri, Hâmid'in oluşumunu gerçekleştirmeye çalıştığı devir olarak kabul edilir.
2. Hindistan devri: Bu dönemde Abdülhak Hâmid, *Bunlar Odur* adlı eserinde açıkladığı üzere kendini tabiata adar. Bu dönem Hindistan dönüşü ve *Makber*'in ortaya çıkışıyla sona erer. Artık olgunluk devri başlamıştır.

Abdülhak Hâmid Tarhan *Belde, Nazîfe, Sabra, İbn-i Mûsa (1997:507)*<sup>3</sup> gibi lirik eserlerinin çoğunu 1886 yılının sonlarında Londra'ya gitmeden önce kaleme almış ya da yazmaya başlamıştır (Tanpınar 2016:111).

3. Londra'ya gidiş: Bu devirde Hâmid'in sanatı ve kaderi değişir. Nelly isminde bir İngiliz'le evlendiği Londra'da *Finten, Zeyneb, İbn-i Mûsa* ve *Garam*'ı yazar (108).

Hâmid'in eserlerinde çoğunlukla şu üç mesele konu edilir:

1. Medeniyet değişmesi;
2. İnkıraz (çöküş);
3. Güncel olaylar

Yazarın sanatını belirleyen diğer üç unsur ise şunlardır:

1. Âlim, felsefe diline hâkim, tarihi seven bir aileden olması;
2. Ciddi tahsili olmaması, kendini kabul etmesi;
3. Sanatını hayatının meselelerinden alması (112-113).

---

<sup>3</sup> *İbn-i Mûsa*, Abdullah Uçman tarafından hazırlanan *Edebiyat Dersleri*'nin 108. Sayfasında Shakespeare'in etkisiyle, dolayısıyla Londra döneminde yazıldığı belirtilirken aynı çalışmanın 111. sayfasında Londra öncesi dönemde yazılmış eserler arasında gösterilir. Bu farklılık, şairin İbni Musa'ya Edirne'de iken başlamış fakat eserini Londra'da iken bitirmiş olmasından dolayıdır. Ayrıca bk. Tanpınar, *19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 505.

## Geleneğin Tesiri:

Hâmid’le Türk şiiri geleneğin “temiz taraflarına” dönmeye başlar. Bu dönüş Yahya Kemâl’de zirveye taşınır (Tanpınar 1977:73).

*Makeber*’in ortaya çıkmasında Fuzûlî’nin tesirlerini açık eden Hâmid’in (160), şiir konusunda üzerinde durduğu mesele vezin ve dildir. Bütün hedefi eski şiir şeklini kırmak olan şair, yeni dil arayışındaki gibi Şinasi’den sonra bunu gerçekleştiren ikinci kişi olarak kabul edilir (Tanpınar 2016:113-116).

Türk edebiyatındaki önemini vurgulamasının yanında Hâmid’i tenkit etmekten çekinmeyen Tanpınar, onun eserlerinde Tanzimat sürecinde geçmişle hesaplaşma duygusundan dolayı sağlam bir dil ve teknik bulunmadığı düşüncesindedir. Ona göre bu durum şairin etrafındaki değerlerin sürekli değişmesinden kaynaklanır. Buna rağmen *Makeber*’inde bağlandığı bir şekil vardır (112). Bu karar, değişen değerler arasında değişmeyen bir sabite olması bakımından olumlu olarak algılansa da klasik şiirdeki “nağme”yi anlayamayan Hâmid’in (Tanpınar 1997:322) şiirindeki dehası şekil ve kafiyeyi aşamamaktadır. Tanpınar buna örnek olarak şairin en güzel eseri olan *Makeber*’i verir ve şu dizeleri ekler:

*“Akrep mi yedim yılan mı yuttum*

*Yazdıkaçça mürekkebi kuruttum.*

*Lâkin yerimiz olan kovuklar*

*Komşuyusa kümesteki tavuklar,*

*Yaz gelse yanarsınız sıcaktan*

*Kış geldi mi dondurur soğuklar (255)...”*

Hâmid’i sevenlerin onu şiirinden dolayı değil de fikirlerinden dolayı sevdiklerini ifade eden Tanpınar, şiirin bir düşünce olmadığını, kaldı ki böyle olsa bile düşüncenin Hâmid’de arı ve duru bir şekilde bulunmadığını belirtir (256).

*Edebiyat Üzerine Makaleler*’de şiirinden sonra tiyatro eserlerini değerlendiren Tanpınar, bunları şairin en zayıf eserleri olarak nitelendirir. Örneğin en derli toplu trajedi eseri gibi görünen *Eşber*’de, okuyucuyu şairin dünyasına götürecek yedi mısra bile bulunamayacağı ifade edilir. Hâmid’in yakınlık

duyduğu Fransız Corneille'in şiirleriyle karşılaştığımızda Hâmid'in şiirleri daha sönük kalır. Bu durum onun Corneille'i daha çok konu yönünden beğenmesi dolayısıyla. Sadece Corneille'i değil, bütün şairlerle olan ilişkisi de bu yöndendir. Durum bu olunca bu bakış açısı da sanatına yansımıştır (256). Hâmid'i sevenlerin, şiirini değil de daha çok fikirlerini sevmeleri de bundan dolayı olabilir.

Manzum tiyatroya inanmayan Abdülhak Hâmid'in trajedide en büyük amacı, devrinin klasik görüşü ile tiyatro anlayışını birleştirmektir fakat bunu gerçekleştirememiştir (Tanpınar 2016:114).

Abdülhak Hâmid'in eserlerinin, kendisi hakkında Namık Kemal'in söylediği sözlerin ötesinde henüz hakkıyla tenkit edilmediği görüşünde olan Tanpınar, şairin etrafından gelen etkilere açık bir yapıya sahip olduğunu, bu özellik bir şair için eksiklik olarak kabul edilmese bile gelen bu etkiyi dışarıya “yepyeni bir kudret ve hayatiyetle” yansıtır yansıtmadığının şüpheli olduğunu, hatta “nasıl yazmasını değil, nasıl yazılmamasını öğreten” biri olduğunu belirtir (1977:258). Fakat beğenilsin veya beğenilmesin Hâmid, Türk edebiyatında *Makeber*'le Avrupalı şiir tarzının ilk büyük tanınmış şairi olma unvanını elde etmiştir (258).

Sonrakilere etkisi bakımından ise şu iki örnek verilebilir: Recâi-zade Mahmud Ekrem (1847-1914) ve Tefik Fikret (1867-1915). Şiirleri gerek içerik gerekse nazım şekilleri bakımından Recâi-zade Mahmud Ekrem'e (1847-1914) yol gösterici niteliğe sahip olan Hâmid, kendisi de Recâi-zade'den etkilenmiştir (249-252). Fikret ise şiirlerinde apaçık bir şekilde Hâmid'i taklit etmiştir (261).

## Sonuç

Edebiyat tarihi, tarih içerisinde var olmaya başladığı dönemden olmak kaydıyla bir milleti sistematik ve kronolojik olarak inceleyen bir disiplindir. Edebiyat tarihlerinde anlatım şahıs merkezli olabileceği gibi asırlara yahut akımlara ayrılmış bir halde de olabilir. Edebiyat tarihçisi, tarihi yazılan mevcut dönemin edebi eserlere yansıyan birikimini saptayıp sonraki nesillere aktarandır.

“XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi” ile edebiyat tarihçisi Tanpınar, yüzünü Batı'ya ve modernleşmeye çevirme yönü ile Türk tarihinde dönüm noktası niteliği taşıyan bir asrı objektif ve sübjektif yorumları ile okuyucuya sunmuştur. Türk Milletinin içinde bulunduğu buhranlı asrı incelerken eski ve yeni zemininden yola çıkan Tanpınar, edebiyat tarihini yazmadan önce önemli bir hazırlık devresinden geçmiştir. Yaklaşık on yıl süren bu ön hazırlıktan sonra basılan eser metot açısından takdir edilmiş ve terminoloji oluşturma-model kurma yönüyle de dikkatleri üzerine çekmiştir.

Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a kadar olan dönemin tarihini ele alan Tanpınar, Batılılaşma hareketlerini özetleme, şairleri kendi dil ve biçim özelliklerine göre sınıflandırma ve medeniyet-edebiyat ilişkisini zihniyet değişimi bağlamında ve eski-yeni kapsamında ortaya koyma açısından kendi metodunu ve tarihçiliğini uygulayarak göstermiş bulunmaktadır.

Abdülhak Hâmid, Türk şiirinde modernleşmenin öncülerinden sayılmış ve bu yönüyle *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Tanpınar'ın üzerinde önemle durduğu isimlerden biri olmuştur. Tanpınar, Hâmid'e dönemin pek çok şairine nispetle edebiyat tarihinde daha çok yer vermiş ve onun hayatını, şiir ve tiyatrolarını, eserlerine tesir eden etkileri kendi sübjektif değerlendirmelerini de kullanarak yazımını bitirmiştir.

Hâmid'in edebi kimliğini oluşturmasında Namık Kemal'in yeri büyüktür. Fransız edebiyatından (Corneille ve Racine)'den konu bakımından etkilenmiştir. Eserlerinde romantiklerin etkisi görülür. Piyeslerinde ise Shakespeare'in etkisi olduğu bilinir. Narsisistik kişilik özelliği barındırmakta ve içinde bulunduğu psikolojik durumlar ile eserleri arasında güçlü bir bağ olduğu görülür. Beğenilsin yahut beğenilmesin Hâmid, Türk edebiyatında Avrupalı şiir tarzının ilk büyük tanınmış şairi olma unvanını elde etmiştir.

## KAYNAKÇA

- Demircan, Aynur, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydınlık Bir Yüz: Abdülhak Hâmit Tarhan*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Talât Sait Halman, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2003.
- Doğramacıoğlu, Hüseyin, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Edebiyat Tarihi Araştırmacılığı Üzerine”, *Turkish Studies, international Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, cilt: 5, sayı: 4, Sonbahar 2010, ss. 1014-1031.
- Gül, Mehmet, “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Şiirlerinde Ölüm”, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 6, sayı: 12, Güz: 2016, ss. 371-384.
- Önal, Mehmet, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi” Hakkında Bir İnceleme”, *Türkbilig*, 2007/14, ss. 143-167.
- Tanpınar, Ahmed Hamdi, *Edebiyat Dersleri*, hazırlayan: Abdullah Uçman, dördüncü baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul Kasım-2016.
- \_\_\_\_\_, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997.
- \_\_\_\_\_, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hazırlayan: Zeynep Kerman, ikinci baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.



## THE KITE RUNNER AND ITS FILM ADAPTATION AS A SITE OF TRANSLATION

### ÇEVİRİBİLİM GÖZÜNDEN UÇURTMA AVCISI ROMANI VE FİLM UYARLAMASI

### LE CERF-VOLANT DE KABUL ET SON ADAPTATION FILMIQUE COMME UN SITE DE TRADUCTION

#### SEMA ÜSTÜN KÜLÜNK<sup>1</sup>

#### ÖZ

Bu çalışmada, Halid Hüseyin'in Uçurtma Avcısı adlı romanı ile aynı isimle gösterime giren sinema uyarlamasının bir analizi sunulacaktır. Çeviribilimsel bir bakış açısıyla ele alındığında göstergelerarası bir yaklaşımın ürünü olarak karşımıza çıkan bu analiz, “yazılı bir kaynak metin, farklı bir gösterge sistemine uyarlandığında çeviri söylemi açısından neler ifade etmektedir?” sorusunun yanıtını aramaktadır. Bir başka ifadeyle, disiplinler arası bir yaklaşım ile uyarlama çalışmaları, söylem analizi ve göstergelerarası çeviri konularına değinen bu araştırma, farklı ürünlerin alımlanışını biçimlendiren söylemsel göndermeler üzerine yoğunlaşmaktadır. Farklı metin üretici öznelerin, aynı kaynak metni nasıl farklı erek metinlere dönüştürdüğünü gözler önüne seren bu yazıda, roman kaynak kitap, sinema filmi ise onun bir çevirisi olarak ele alınacaktır. Bu iki metin karşılaştırmalı olarak, Çeviribilim alanının yaygın kullanılan sadakat, manipülasyon, metne müdahale gibi paradigmaları üzerinden analiz edilecektir. Edebiyat ve sinema alanlarının özgün şartları da göz önüne alınarak ayrı kültür hinterlandına sunulan bir çeviri ve kaynak metin karşılaştırması yapılacaktır.

#### Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:

27.01.2019

Kabul edildiği tarih:

31.03.2019

Yayınlanma tarihi:

02.04.2019

#### Article Info

Date submitted:

27.01.2019

Date accepted:

31.03.2019

Date published:

02.04.2019

**Anahtar Kelimeler:** göstergelerarasılık, söylem analizi, sinema çevirisi, edebi çeviri

#### ABSTRACT

In this study, the novel *The Kite Runner* (2003) by Khaled Hosseini and its film adaptation, presented with the same title, is analyzed. From a translational point of view, this intersemiotic study questions the references of the rendering of a verbal source text into a different semiotics system. In other words, the study dwells upon an interdisciplinary approach, integrating discourse analysis, and intersemiotic translation, and concentrates on the discursive references that govern the reception of the relevant works. Revealing how different agents of text production might turn the same source text into different target texts, the study views the novel as the source text and its film adaptation as the target text. Accordingly, the original and translated texts are elaborated with references to the prevailing concepts of Translation Studies such as fidelity, intervention, manipulation within a comparative paradigm of source vis-à-vis the target text.

**Keywords:** intersemiotic, discourse analysis, cinema translation, literary translation.

#### ABSTRAIT

Dans cette étude, le roman *Le Cerf-Volant De Kabul* (2003) de Khaled Hosseini et son adaptation filmique, présenté avec le même titre, est analysé. D'un point de vue translationnel, cette étude interroge les références du rendu d'un texte source verbal dans un système sémiotique différent. En d'autres termes, l'étude porte sur les études d'adaptation, l'analyse du discours et la traduction intersémiotique avec une approche interdisciplinaire, et se concentre sur les références discursives qui régissent la réception des œuvres pertinentes. Révélant comment différents acteurs de la production de texte pourraient transformer le même texte source en différents textes cibles, l'étude considère le roman comme le texte source et l'adaptation filmique comme le texte cible, et les analyse à partir des perspectives dominantes des études de traduction telles que la fidélité, intervention, manipulation dans un paradigme comparatif de la source par rapport au texte cible.

**Mots-clés:** intersémiotique, analyse du discours, traduction cinématographique, traduction littéraire.

<sup>1</sup> Sema Üstün Külünk. Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Bölümü Doktora Öğrencisi.

[semaustunsema@gmail.com](mailto:semaustunsema@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-7447-2041

## 1. Introduction

This study sets out to illustrate an analysis of the film adaptation of the book *The Kite Runner* (2003) by Khaled Hosseini. The book was adapted to the cinema with the same title *The Kite Runner* (2007), directed by Marc Foster. The script of the film was written by David Benioff. The study focuses on the question “what can an adaptation of a written work of fiction to the cinema screen tell us with respect to translation?”. As a study on products of different sign systems (i.e. verbal and visual), the work requires an interdisciplinary approach. Accordingly, the theoretical background is based on a triad of perspectives. First, Critical Discourse Analysis (CDA) provides the analytical framework for the examination of translational references in the film adaptation. Second, the field of Adaptation Studies is visited to explore its foundational premises concerning cinema and other visual media and their relation to translation. Third, the concept of Intersemiotic Translation is explicated as a form of translation that intermingles different sign systems in a translational framework. This scrutiny on the theoretical framework is followed by a comparative analysis of the novel and its film adaptation with a concentration on the plot, spatial context, themes, language use, stylistic elements, and discursive examination of extratextual and metatextual materials.

## 2. Theoretical Framework

### 2.1 Critical Discourse Analysis (CDA)

Discourse is the use of language as a social practice with references that vary according to its contextual framing (Fairclough, 1995, p. 7). It depends on both language and non-linguistic phenomena (Hatim and Mason, 1997, p. 141). Discourse serves as a medium, either explicit or implicit in any place of communication, by which certain referents are communicated in a society (Van Dijk, 1997, p. 25). As Norman Fairclough (1995) argues the importance of the discourse stems from its prominent role in sociocultural reproduction and change (1995, p. 2). In this study, CDA is instrumentalized to unveil the translation of the original discourse into another means of communication, which is cinema in this case.

Critical Discourse Analysis (CDA) enables the researcher to study the discourse from several perspectives, including language, effects of ideology, asymmetrical relations of power, and sociocultural change. There might be variable concentrations of discourses among which repetition, predictability and reproduction of practices, or creativity and innovation can be counted.

Fairclough (1995) defines the CDA in a three-dimensional framework: discourse practice, orders of discourse and intertextual analysis. The first refers to the “ordered set of discursive practices associated with a particular social domain or institution and boundaries and relationships between them” (Fairclough, 1995, p. 12). The second dimension of the framework is concerned with the production, consumption and the distribution of the texts (Fairclough 1995, p. 13); whereas, the third one, as its name suggests, is about the relation of the texts with one another available in the context under study. In this study, it’s the last premise that prevails the analysis, in which the film adaption is regarded as a text on its own right. In this vein, the film and the source novel are elucidated within an intertextual perspective.



## 2.2 Adaptation Studies

The word adaptation is defined as “the process of changing something to suit a new situation; a film/movie book or play that is based on a particular piece of work but that has been changed for a new situation” (Oxford Dictionary, 2000, p. 13). As expressed in this entry, adaptation always brings about change regardless of the adapter, or the adapted. In this study, the word is used to refer to the adaptation of a work of fiction (i.e. a novel), into a visual medium (i.e. cinema).

In the field of Adaptation Studies, it is assumed that adapters cannot simply "transpose" or transfer one particular text from one medium to another. They are to re-interpret, re-work, and re-imagine the precursor text because they are supposed to choose among the various meanings and sensations. In this regard, the decisions of the meaning-making agents are prevalently governed by the concerns over the most compelling and most effective options. In this transformation process, they bring together scenes, characters, plot elements, etc., in a new medium of disseminating intended meaning (Albrecht-Crane, 2010, p. 13).

In nature, film adaptations are multi-layered, requiring a number of issues to be considered. Among them actors, film making conditions, variety of expectations from procedures, as well as time and space can be counted. Film adaptations of novels invariably superimpose “a double set of generic conventions, which are drawn from the generic intertext of the source novel itself, and the one consisting of those genres engaged by the translating medium of film” (Stam, 2008, p. 17). Another important question to be considered in adaptation is context, referring to the elements that go with and alongside the text.

Furthermore, it would not be wrong to argue that many of the changes between novelistic source and film adaptation have to do with ideological and social premises. The question to be asked is “whether the adaptation pushes the novel right by naturalizing and justifying social hierarchies based on class, race, sexuality, gender, region and national belonging or to the “left” by interrogating or leveling hierarchies in an egalitarian manner” (Stam and Raengo, 2007, p. 44).

The analysis of a film adaptation mainly dwells upon moralistic terms such as “infidelity, betrayal, deformation” etc., which is also mostly the case for evaluations on translations. The prevailing negative emphasis on the adaptation derives from “a priori valorization of historical anteriority and seniority, the assumption that the older arts are necessarily better arts” (Stam and Raengo, 2007, p. 4). However, there are also several arguments that negate this claim on the basis of the fact that film is ideally equipped as the novel with its multi-track and multi-format nature to demonstrate particularities as eloquently as a written work of fiction.

Along the same line, Stam and Raengo (2007) compare the situation of a novel and its adaptation with reference to Freudian terms that adaptation is seen as Oedipal son symbolically slaying the source text as “father” (p. 4). Another motive behind the hostility towards a film adaptation might derive from distaste for the unseemly “embeddedness” of the film text; “the seen” is regarded as obscene, which is also mentioned in relation to the issue of censorship. As a characteristic of its medium, a film might evoke

offence “through its inescapable materiality, its incarnated, fleshly enacted characters, its real locals and palpable probes, its carnality and visceral shocks to the nervous system” (Stam and Raengo, 2007, p. 6).

As for the materials of a study on a film adaptation, in addition to the film and source book, the paratextual elements (Genette, 1997) can also be utilized in the discursive analysis, including materials such as posters, trailers, reviews, interviews with the director as well as metatexts referring to the entire tradition of critical rewritings.

### **2.3 Intersemiotic Translation**

The phenomenon of intersemiotic translation represents a special creative domain of language procedures and practices. It yields to “a radical change of habits of interpretation and new forms of sign manipulation” (Aguiar and Queiroz, 2009). In addition, it pragmatically includes the comparison of different systems of semiotics. Nevertheless, despite its relevance to the Translation Studies, the theoretical framework of the field is left quite unexplored compared to other translational processes such as interlingual or intralingual translation. The studies mainly depend on the findings of the semiotics and their relation to the Translation Studies.

Roman Jakobson (2000) distinguishes three ways of interpreting a verbal sign in our quest for making meaning of the world: it may be interpreted into other signs of the same language, into another language, or into another, nonverbal system of symbols referring to intralingual, interlingual and intersemiotic translation respectively (p. 114). He defines intersemiotic translation as “transmutation of signs – an interpretation of verbal signs by means of signs of different systems” (Jakobson, 2000, p. 113). Regarding the act as a creative sign of transmutation, intersemiotic translation involves the reconstruction of an artwork into a distinct semiotic system, by creating a complicated collection of interconnected signs (Gorlee, 2007, p. 347 quoted in Aguiar and Queiroz, 2009). Though this might be applicable to interlingual translation, it is not always possible to come up with direct counterparts between varying semiotic layers such as morphological, phonetic, etc. Accordingly, Aguiar and Queiroz (2009) define intersemiotic translation as “as a multi-hierarchical process of relation between semi-independent layers of descriptions”. In this translational process, certain components of each layer are selected and translated into new material forms.

This claimed partiality evokes the idea of refraction, and the cases of intersemiotic translations can be considered as a form of refracted rewritings in a less obvious form. As Andre Lefevere (2000) expresses “refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism [...], commentary, historiography [...], teaching, the collection of works in anthologies, the product of plays” (pp. 234-235). In this perspective, intersemiotic translation evokes the subdivision of the original into various elements and the identification of components, which are then translated into another sign system.

The main difference between a film and a literary work lies in the fact that literature is fixed in a written form, while in a film the image (representation) is supported by the sound, in form of music or words. It lies on the distinction between the written and pronounced word. It is possible to divide a film

adaptation into distinctive elements, among which dialogues, the physical setting, possible voice-overs, the music, the editing, the framing, lighting, perspective, in relation to the use of human voice, also the intonation can be counted.

Considering the rich texture of intersemiotic translation, a comparative analysis of source vis-à-vis target texts requires a rational subdivision of the essential elements of the visual composition of a film along with stylistic and narrative elements of a work of fiction.

### **3. Analysis of the Film Adaptation of the Novel *The Kite Runner***

This section is spared for a comparative analysis of the novel *The Kite Runner* and its film adaptation with a concentration on the differences occurring during the intersemiotic transformation. Rather than considering the omissions and changes as what is lost in the adaptation, they are regarded as the natural outcome of the transformational process between different sign systems, and the motives behind these variations are examined.

As stated above, novel and film use different media with their own strengths and are produced in accordance with the discourse of their creators. Within this perspective, the fact that this novel was written by an Afghan-American writer, who greatly utilizes his childhood memories and experiences in his writing and his home country as the setting, whereas, the film was directed by a Swedish director who moved to the USA to study at a young age can be interpreted as the preliminary determinants of the novel vis-à-vis its film adaptation. This initial premise refers to transformation of people through varying social and political contexts, with references to being in-between (i.e. the idea of belonging nowhere and two places at the same time), migrant identity and integration. The reverberations of this preliminary distinction are further explicated in the subsequent sections of the analysis.

#### **3.1 The Plot**

The novel starts with Amir's recall of an event that happened twenty-six years ago, when he was still a boy in Afghanistan, and says that it is this incidence that made him who he is. Before this event, he lives in a big villa home in Kabul, Afghanistan, with his father called Baba. They have two servants, Ali and his son, Hassan, who are Hazaras, which is an ethnic minority with a low rank in Afghanistan. Amir and Hassan are like best friends in their own worlds, but in the society, it is out of question to regard them as friends. Kite fighting is an important tournament for children in Kabul. When a kite loses, boys chase and retrieve it, which is called "kite running". In the last tournament depicted in the novel, Amir wins and Hassan promises him to bring the last loser kite. Hassan is trapped by Wali, Kamal and sexually abused by Assef. Though witnessing this event, Amir does not do anything and Hassan does not tell him about it either. Amir pretends not to know. Nevertheless, Amir cannot get over the feeling of guilt and do something to send Hassan away. Then the story passes to March 1981, when Baba and Amir are in a truck, escaping from Kabul after Soviet invasion. They begin to live in Fremont California, Baba working at a gas station and Amir going to college after high school. Amir falls in love with the daughter of a friend of his father

and they get married. Amir and Soraya try unsuccessfully to have a baby while Amir works on his writing career.

Then Amir gets a call from Rahim Khan, who is sick and calling Amir to Pakistan. He tells Amir about the murder of Hassan and his wife and their son Sohrab, who is kept by Taliban and sexually abused. Amir risks his life and goes to Afghanistan to save Sohrab, where he has to fight with Assef, now a Taliban commander.

After a long struggle and legal procedures, Amir takes Sohrab to the USA and adopts him and grants him a new life. The novel ends with a kite running, where Amir wins and tells Sohrab he will bring the last kite for him. Nevertheless, it is implied that there will be a long time required for the boy to smile and be happy again.

The plot of the novel is well preserved in the film. Neither the course of events nor the main scenes are changed in the adaptation. As a requirement of the time limitation in the film compared to the numerous pages in the novel, some of the detailed descriptions are compensated with the opportunities of visual media, and the film does not involve all the dialogues in the novel, but the ones omitted do not constitute a main component of the plot.

It would not be wrong to state that the general discourse of the film adaptation is child-sensitive. The scenes including abuses of the children are either omitted or softened with respect to the harshness of the incidences. Firstly, the translation of the rape description of the novel into the film scene seems to be a bit censored, which is quite understandable considering the differences and addressees of two media. While the rape incidence is narrated in detail in the novel, the film does not represent the same elaboration. The vivid portrayal of this scene in the film could probably lead to scandals as an obscene image including a child. This demonstrates the governing role of varying contexts and components of different sign systems in the act of intersemiotic translation. Moreover, whereas reading a novel is an individualistic act, watching the film is a social event by nature. The latter reaches mass numbers of people simultaneously, which also doubles its effect, and makes it subject to criticism in the case of such catalysts.

The same sensitivity also holds true for the case of Sohrab and his sexual abuse by the Taliban commander, Assef. The detailed narration of the scenes and female appearance of Sohrab in the novel are not rendered with equal vividness in the film. Rather, the abusive gestures or attempts of Assef are implied in the film and the make-up of Sohrab refers to the abusive condition, but not with an exaggerated appearance as in the novel.

Furthermore, the suicide attempt of Sohrab is not carried to the cinema screen. The child commits suicide in the novel via using the razor that Amir uses to shave. This scene is omitted in the film probably as a result of the same above-mentioned limitations of the visual media. Another complete omission of the film is the child adoption process. Amir searches for a number of ways to adopt Sohrab, including both legal and illegal means. After going through struggles and long legal procedures in the embassy buildings, he could take him to the USA. Nevertheless, in the film he just takes him to the USA as if it did not pose any problems. I think the exclusion of this long and trouble some adoption process derived from political

concerns. The portrayal of the deficits of the US Legal System could pose considerable problems for the film makers. It is also possible that this was a consequence of directorial choice, time limitation, etc. Nevertheless, in my view, the inclusion of this emphasis in the film could create affinity among the addressee, considering the great numbers of immigrants in the USA and other European countries who endure great struggles to be accepted into these countries and to get a shelter.

As for another political dimension of the film, the anti-Talibanist voice is strong both in the novel and in the film. Considering the child-sensitive attitude of the director, one would expect the depictions of the violent battle scenes to be softened in the film too. Nevertheless, differently from this expectation, the director of the film does not seem to hesitate to shoot extremely violent Taliban scenes as vividly as they are depicted in the novel. This might evoke the idea that the political discourse of the author and the director corresponds to one another, leading to a faithful transformation of the political orientation of the novel into the film.

In addition, Assef's political stance and his admiration for Hitler is a significant political element of the novel. He explicitly states that he takes him as a role model, and he approves of what he has done to the Jews. His blonde hair and the statement that his mother is of German origin also empower this image. Nevertheless, there are some remarkable differences between the film and the novel considering the Nazi emphasis. To begin with, the film does not include any single reference to Assef's admiration for Hitler, and to his maternal German origin. Secondly, the appearance of the actor (i.e. Assef), also seems to be an intentional choice to eliminate these German references. He is depicted as a boy with blond hair in the novel, whereas he has brown hair in the film. This might be a result of the sensitive Hitler – Jews issue around world, and also the strong influence of the Jewish population in the media, once again manifesting the different outcomes of contexts in intersemiotic translation.

Representation of the narration of a novel in a full flesh cinema screen seems to have encountered certain censorship in the transformation process as a result of the political discourse and variation of the media. The impact of the different settings of the written and visual media are explicitly seen in the analysis of the plots.

### **3.2 The Characters**

Amir is the protagonist and the narrator of the story. He is a son of a well-known powerful businessman in Kabul. His best friend is Hassan, but he gets jealous whenever his father shows affection to Hassan. He is talented at storytelling and becomes a published novelist in the end. His biggest desire is to prove himself to his father. The feeling of guilt for not saving Hassan from being raped overwhelms his portrayal. The novel ends with his penance, when he risks his life and saves Hassan's son.

Hassan is the second important figure of the novel as the best friend and half-brother of Amir. Hassan is depicted as the symbol of loyalty, and bravery. Despite being uneducated, he is smart and is interested in reading. As a poor ethnic Hazara with a harelip, he is considered as inferior in Afghan society,

and he is the victim of racism throughout the novel. Though he thinks that Ali is his father, he is actually Baba's son. His rape scene is the catalyst constituting the turning point of the novel.

Baba is the father of Amir, and he is a well-respected businessman. He is an ambitious man getting what he wants. Nevertheless, that he hides he had a son from a Hazara woman forms a paradoxical characteristic. This might be why he stays distantly towards Amir as he cannot explicitly show his love to Hassan.

Ali is the acclaimed father of Hassan in the beginning of the novel, and also the servant of the house. He is quite humble and his characteristic features are not well defined in the novel. He is also denigrated for being an ethnic Hazara, and that he suffers from partial paralysis of his face and walks with a limp strengthen his miserable image.

Sohrab is the son of Hassan and Farzana. He serves as a substitute for Hassan in the novel. He is also an ethnic Hazara. He is also victim of sexual and physical abuse, leading to a traumatic character who almost never speaks

Rahim Khan is the close friend of Baba and also Amir. He is the one with whom Baba shares his secrets. He shows attention to Amir more closely than his father.

Assef is the antagonist of the novel. He sexually abuses both Hassan and his son Sohrab. Assef's character is the representative of the all the catalysts. He is a merciless enemy of the Hazaras, and he enjoys abusing the powerless. Once in the novel, he compares himself to Hitler, praising him.

Comparing the intersemiotic translation of the characters depicted with words in the novel with images and voices in the film, the crucial point is that "while novels have only a single entity -the character- film adaptations have both character and performer" (Stam and Raengo 2007, 22). The actors and actresses chosen for the film add another dimension to the adaptation.

The actor performing Baba is quite different in terms of appearance from his counterpart in the novel. In the novel, he has a sterner character and well-built body; whereas, in the film he has a milder, in a way more humanized appearance. Such a difference affects the powerful stance of the father figure in the novel, and diminishes the influence of the fear and respect Amir feels for his father. Nevertheless, such an appearance suits better to the resentful side of the character, reflecting the sorrow he feels for Hassan as he could not treat him as his son but as the son of his servant. This refers to the losses and gains that might occur in the case of a translation of verbal description into another medium with visual and vocal components.

There are also a few instances where some characters' representation is weakened or completely omitted. The depiction of Ali, father of Hassan, occupies more space in the novel. While in the film, he almost does not exist. There is no room for his depiction, and it is not possible to grasp any of his characteristics from the film. Also, Hassan's gypsy mother is excluded from the film. Though she is not allocated to much space in the novel, she appears and reappears for a few times and she constitutes an important crisis point with her love affair with Amir's father. In the film, on the other hand, there is no

single reference to this gypsy Hazara woman. The motives behind her exclusion remain unanswered, as there is no reference to this omission in the paratexts on this film adaptation.

Along with some character omissions, the film also misses some character particularities with respect to appearance. As an example, Hassan has a harelip in the novel, which is described in detail. It is the main issue of the verbal abuses and teases of bully child characters against Hassan. However, the child actor in the film does not have such a scar on his face. I think such an exclusion eliminates the strong portrayal of misery and pity that is felt for Hassan. In a similar vein, Hassan's father, Ali has a limping leg in the novel, whereas in the short scenes he appears, he does not seem to have any problem with his leg. His limping leg is also a matter of teases in the society, for which he is despised. The intentional decision to omit these bodily symptoms, that would otherwise empower the images of the characters, is left unanswered in the extra-textual materials either.

The examination on the intersemiotic translation of the characters portrays a bi-layered pattern with the characters appearing physically and figuratively. In the novel, the images of the characters are open to interpretation generally left to the imagination of the readers on the basis of the descriptive scenes found in the narrative. In the film, on the other hand, the physical representation of the characters is pre-determined with the appearances of the actors and actresses. Considering the limitations and distinctive features of a film compared to a novel, it is seen that certain omissions and changes are inevitable with the change of media, and the context of the production, which are compensated with the power of showing though.

### **3.3 Temporal Setting of the Novel and its Film Adaptation**

The temporal framework of *The Kite Runner* spans on four decades. The novel begins in 2001 with a flashback of Amir, the protagonist. Then it passes to the childhood of Amir and Hassan with a reference to Amir's birth in 1963. The choice of 1963 as the birth year of the protagonist might be intentional, as it is an important year for the politics of Afghanistan when the USA and Afghan relations began. The years of Amir's early childhood are depicted as happy moments with the exception of ethnic crisis. Nevertheless, when it comes to the 1970s, the course of events begins to reverse. With the Soviet invasion and the dethronement of the king, the warfare starts Afghanistan. Then the story moves to 1981 when Amir and his father Baba leaves Afghanistan to continue their lives in the USA. The 1980s and 1990s are when Amir becomes an adult in the USA and becomes a writer. These years might be read as a transformation process of an Afghani in a new country, turning into a translated man. Then it comes to 2001, when Rahim Khan gives a call to Amir to ask him to come back to Afghanistan to save Hassan's son, Sohrab. It is when the country is in a devastated condition under the control of Taliban. After a harsh struggle Amir brings Sohrab to the USA to live with his family.

The film preserves this temporal setting of the novel. It sets out with the present day and goes backwards in time with the flashbacks. The transitions between the periods are also explicitly defined in the film as in the novel. Nevertheless, with the help of visual media, the temporal setting is more vividly

represented in the film than the novel, which is quite true for people who have no clear image of how Afghanistan looks like in real life.

As for the publication date of the novel and the release of the film, the novel was published in 2003, whereas the film was released in 2007. Regarding the case of best sellers, four year-time is quite long to wait for a film adaptation so as to make use of the popularity of the novel. Among the factors that delayed the production of the film difficulties of agreeing with a film production company, getting the novel turned into a film script, finding a good director and selecting an appropriate cast might be counted. Besides, the fact that the author published a new best seller *A Thousand Splendid Suns* which was sold in millions and received numerous book awards in 2007 might have had an effect on the release year of the film. This supports the claim that the release of a film adaptation might be triggered with the proved success and increased popularity of works of arts and their authors.

### **3.4 Spatial Context of the Novel and its Film Adaptation**

The novel's spatial context spans from Kabul, Afghanistan to Pakistan and California, the USA. The space is of importance in the novel, as the ethnic and nation-oriented conflicts constitute foundational themes of the narration. The portrayal of Afghanistan is predominant in the novel. The geographic features, the weather and the people of Afghanistan are expressed in beautiful details in the novel. The same is also true for the parts taking place in the USA. The author vividly describes Afghan-American community with their struggle to hold on to life in a foreign country. The multi-faceted context of the spatial setting also dwells upon the notion of being "in-between" under discussion.

The film takes place in Kabul and Afghanistan as well. The director seems to have made good use of the visual elements in the representation of the Afghan country. With the dialogues conducted in Dari, the foreignness of the spatial setting is strengthened. Accordingly, visual objects such as smashed Coca Cola tins, blue jeans, Ford cars in Kabul or an Afghan mosque in California, the American values in Afghanistan, and Afghan values in America are skillfully implied in the film. I think this utilization of cross-fertilization is not the case for the novel as the cinema makes use of visual and verbal signs simultaneously.

As for the places of production concerning both the novel and the film, the book was written in America where the author Khalid Hosseini lived, whereas, most of the film was shot in Kashgar, China. It was one of the main criticisms against Hosseini that he wrote about Afghanistan without really knowing Afghanistan, as he left the country with his family while he was a child and did not return back before the book was written.

The same criticism also holds true for the spatial representation in the film. The film is not shot in Kabul but rather in Kashgar, sharing borders with Afghanistan. As known it is a common case for the films to be shot in different places than the adopted novelistic setting. As a case of intersemiotic translation, the source text is rendered through an illusion of reality, presenting a different country as Afghanistan in the



translated text. This is one of the areas where visual media can be manipulated to create the intended image and representation to make it as believable as its written original.

### 3.5 The Themes

The book provides a rich texture of themes. As a literary work addressing varying issues in either an implicit or explicit manner throughout the novel. Among them search for redemption, the tension of a father- son relation, the patriarchal society with a strong father figure, political context vs. individual lives, and the haunting of the past can be counted. Rape and its traumatizing effect are also prominent in the book. The harelip of Hassan, the limping leg of Ali, and the kites flying on the sky are important motives of the book as well.

Based on the analysis of the intersemiotic translation of these themes, it would not be wrong to say that the film preserves the thematic features of the novel as well. Above-outlined thematic orientations such as guilt and redemption are transferred in the film. However, the reverberations of these universal themes naturally use different media in a novel and the film, in which the former tells while the latter shows. As an example, elaborate descriptions of the relationship between the son and the father are translated into gestures, mimics in the film to reflect the same feelings. However, the motives of the novel that mainly dwell upon the physical deficiencies, abnormalities are missing in the film. The harelip of the protagonist Hassan, and the limping leg of his father are omitted in the film, which could serve as strong visual elements increasing the pitiful images of these characters. While another prevailing motive of the novel, kite-flying is well preserved and eloquently shown with the use of technology to turn images into remarkable scenes in cinema.

### 3.6 Language: *The Kite Runner* as a Site of Translation

Going beyond the scope of intersemiotic translation, the novel *The Kite Runner* and its film adaptation with the same title can also be read as a site of translation both in the figurative and literal sense. Despite the correlation between the fundamental components of the film and the novel such as the plot and the setting, the language component varies dramatically in the novel and the film.

To start with, in the novel all the dialogues take place in English, it is presented as if it was the mother tongue of the characters. Though it is one of the official languages of Afghanistan, Dari is not mentioned as a separate language in the novel. This inherently makes the novel a translated book. As the novel is set in Kabul with Afghani characters, they would naturally speak in Dari. Nevertheless, their speeches are given in English, which refers to an act of interlingual translation from Dari into English in the mind of the author. The only parts that can be inferred as the reminiscent of the foreign language are the culture specific Dari words, which are given in italics, attributing some kind of hybridity to the text.

In the movie, on the other hand, the dialogues between the characters in Afghanistan are in Dari. The only place where the characters speak English is some of the scenes in the USA. The dialogues in Dari

are accompanied with English subtitles, demonstrating the foreignness of the setting. This shows that different instruments of rendering a source text into a target text might require alterations in the translational practices.

In this instance, the prevailing language of the novel is English, and the foreignness of the setting is reflected with italicized Dari words scattered through the text. In the film, the sense foreignness is evoked with the use of Dari as a spoken language among the characters, and the very existence of English subtitles enhances the complex linguistic patterning of the context. The subtitles are a product of bi-faceted interlingual translation. Namely, the dialogues in the novel are translated into Dari, and they are back translated into English in the subtitles.

The plurality of language in the novel and the film might also be explained with reference to the personal habitus of the author. There is no reference to any Dari book written by the author in any of the paratexts. Thus, I think it is possible that he is not be competent in Dari to write a book in that language. Besides the addressee might also be decisive in the preference to write in English. Because writing in English empowers the author to address a considerable number of people around the world, making it quite accessible to the target readership.

Moreover, in this context, the author's use of the language of the foreign (the powerful), to tell about the self/ the home (the weak) might also lead to a post-colonial reading. That Hosseini as an Afghan American author writes about Afghanistan in English rather than in Dari brings forth questions on reverberations of the asymmetrical power relations on the language. The condition of Afghanistan as a colonized country for decades serves well for such an interpretation. In this instance, it can be inferred that the colonized uses the language of the colonizer to be heard.

As a post-colonial author, the preference of Hosseini to narrate his novel in English eliminates the necessity of translation in the spatial framework of its production (i.e. in the USA) and in a number of countries around the world due to the relatively universal status of English. In this case, the lack of translation at first sight does not cover the whole translational story. As an author of Afghan origin, Hosseini figuratively translates himself in an English language author with reverberations of his source that are observed in the Dari words used as organic elements of the text. It can also be argued that this self-translation bears repercussions in the thematic orientation of the novel with issues such as migration, being in-between, the search for the identification of the self (Bassnett and Trivedi, 2002, p. 12). The use of words in Dari might have been used with the intention of defamiliarizing the language to make the readers face the reality of difference, challenging the idea of standard language (Tymoczko, 2002, p. 32)

The differences in the reflection of bilingualism between the film and the novel appear as a direct result of the changes in the media. The utilization of subtitles enables the director to shoot the film in accordance with the setting, taking place in Afghanistan. In other words, while it was not possible for the author to write the book in Dari and use footnotes for back-translations, it was possible for the director to shoot most scenes of the film in Dari, and accompany them with English subtitles.

Furthermore, it is possible to come up with instances of intralingual translation in the novel. There are several examples where the educated protagonist Amir explains some high-level English words to the uneducated protagonist Hassan, which can well be depicted as intralingual translation. However, these cases do not appear in the film adaptation, as the language of the protagonists are changed as Dari in the scenes taking place in Kabul.

In addition, transformation of the life in Kabul can also be interpreted as a form of figurative translation. With the invasion of the Soviet Union, Kabul is transformed into a city of warfare, where people used to live happily. The premises of life are written and this creative transposition (not necessarily in an affirmative sense) is brought about by Taliban, which claims to shape Afghanistan and manipulate the country according to their interests. Also, their attempt to get rid of the foreign elements such as ethnic minority Hazaras, the USA referent objects and any reminiscent of the Soviet might be inferred as a quest for the pure original, which is the true Afghani people, owners of Afghanistan according to their claims.

The spatial setting of the novel also goes through a transformation in the novel. The protagonist leads a happy and wealthy life in Kabul, which is turned into a poor one in the suburbs of the USA. The change in the spaces brings about new life styles and the struggle of compromising the traditions of Afghani identity with the requirements of new modern life in the USA. The trial of carrying over the components of the home country evokes the idea of transferring the elements of the original (home country) into the target (the USA) with the intention of saving what is peculiar to the source.

With these figurative instances of translation, the book emerges as a site of varying translational practices, which adds to the diversity of its intersemiotic translation in the film adaptation.

### **3.7 The Style**

Style is one of the most difficult components of a literary analysis and searching for the traces of these stylistic features in another sign system is ever harder. There are not distinctive stylistic elements of Khalid Hosseini's writing. It can be defined as plain, making extensive use of descriptive language with a focus on motion. Though he predominantly uses simple English in the novel, his use of some foreign words in Dari adds hybridity to his authorial language. He also frequently applies repetitions, flashbacks and flashforwards as techniques to form his non-linear narration. As for the narrative voice of the novel, it is told in the first person from the perspective of the protagonist. As the main actor of the course of events in the book, he portrays an omnipotent narrator. The tone of the novel is rueful, addressing to the tenderest feelings of the people with images, sudden exclamations, or ironic turns in the attitudes of the characters.

The film is quite successful with respect to the transfer of this rueful tone, which easily makes its spectators cry. With the flash-forwards and flashbacks the dynamic feature of the novel is also preserved. Nevertheless, it is not true for the narrative voice. There is no narrator in the film. Rather than the explanations of the protagonist, which is telling, the director seems to have chosen the power of showing. This exclusion in the film also emancipates the audience from the interpretation of the narrator, making some of the scenes more open-ended.

Furthermore, the hybrid-like language of the novel goes under change in the film. Rather than inclusion of foreign words into English dialogues as in the novel, the language Dari is used in the film. That is, differently from the novel, the foreign language is not implied, but explicitly made use of, which completes the natural setting for the film taking place in Afghanistan. As an advantage of the visual media accompanied with the vocal mediums, the tone of the voices, the intonations are all complementary elements of the register used in the film. Last but not the least, the use of musical elements in the film including successful selections of traditional Afghan music enhances the foreignness, the sense of being an outsider, emphasized in the film.

### **3.8 Tracing the Translational Discourse in the Paratextual and Metatextual Elements**

The discourse on the film adaptation of the novel *The Kite Runner* is mostly based on the notion of fidelity. Most of the critics agree on the point that the adaptation is a faithful one, though what they mean with “faithful” might vary. In most of these critics, the film is defined as an effective and straightforward adaptation, a faithful rendition.

Considering the influence of political events in the characters’ developments and transformations, it would not be wrong to claim that politics determines the course of the story in the novel. The political unrest in the country leads to the migration of the characters, bringing about discussions on integrity to a foreign country and negotiation of the conflicting values, traditions.

The director of the film, Foster emphasizes the toughness of making a film on a tender issue such as sexual abuse of children, in addition to its political orientation, anti-Taliban view. He defines this film as an “issue movie” referring to the motivation behind its production. In this regard, Foster also elaborates on the difficulties the film crew endured from the very beginning, starting with their search for native child actors in the war-zone Afghanistan, with whom communication was carried out via translators (Bernstein, 2007).

There are several issues expressed in the criticisms, which prevailing -as above outlined- concern political premises. In one of the articles, the director Marc Foster is criticized for exaggerating the status of Kabul before and after Soviet invasion, claiming that the film manipulated the image of the country under the impact of the Russian rule (Gonzales, 2007).

In another article on the adaptation, the critic concentrates on the cinematic competence of the director and praises Foster for his meticulous instrumentalization of lyrical kite-flying sequences, use of Chinese locations for their similarity to Afghan setting, and the naturalistic performances elicited from the child performers (Scheck, 2007).

Among the extratextual materials on the film, the child actors and their physical and psychological well-being appear as a prevailing point of concentration. There are many references to the worries of the child actors’ families for the safety of their children in Afghanistan, as the country had witnessed the murder of some of the actors for taking part in films, representing Afghanistan and Taliban negatively. These concerns preliminarily governed the shooting of the film. That is why, the movie was not shot in Kabul,

Afghanistan but in Kashgar, China. Besides, the release date of the film was postponed so as to provide time to these child actors to leave the country for a while (Bernstein, 2007).

Moreover, the existence of sensitive issues such as sexual abuse on children in the narration emerge as a matter of concern for the actors of the film. The reception of the film within the traditional social structures adds to the complexity of the issue for the actors, taking place in these scenes. As an example, the child actor performing “Hassan” in the film, expresses his worries about what his friends would think about the rape scenes in an article in the *London Times* (2007) as follows: “I want to continue making films and be an actor but the rape scene upset me because my friends will watch it and I won’t be able to go outside any more. They will think I was raped.” This demonstrates how the discourse on a film might go beyond the political life and directly impact the psychological and social well-being of the individuals.

In addition to the rape scene constituting one of the main catalysts, the ethnic references in the film has also been a matter of discussion. In the film, the Hazara, an ethnic community in Afghanistan, are explicitly disguised, seen inferior, there are even statements that support their ethnic cleansing. The families of the Afghan child actors are concerned with the accusations for making Hazara look bad in the eye of the world by fellow members of Hazara population. The fact that the violence against the Hazara has been true for more than a century in Afghanistan and they have been subject to cruel treatment under the control of Taliban because of the Shiite Muslim faith (Nelson, 2008) does not change the anxiety of actors and their families because of the power of discourse over the reality.

What is more, the publication of the book and the release of the film might provide insights about the production line of the intersemiotic translation. The book has been published in 70 countries, translated into more than 60 languages since it first came out in 2003 (Thorpe, 2012), making it a worldwide known book, increasing its impact on the of image-making of Afghanistan. That it has sold more than millions makes it a “bestseller” and a popular book, enabling it to reach millions of people. The same is also true for the film, which gained a spectacular success in the cinema. Despite its positive and extensive reception in Europe, and the USA, it is not possible to say much about its reception in Afghanistan.

The book is not officially published in Afghanistan. In an interview with Hosseini, he states that his work hasn’t officially been printed in Afghanistan, though, pirate copies are available. The book has been officially published in Iran, but as there are not any copyright agreements between Iran and the USA, the publication was done out of the control of Hosseini’s publishing agency. The territorial closeness of Iran and Afghanistan has made it possible for these pirate-unofficial publications of Persian edition of the book to reach Kabul as well as its English editions. In this vein, Hosseini also mentions of an incidence in which a book seller apologized from him for selling a pirate copy and said “Your book is doing really well; we’re very happy with it” (Hosseini, 2007) during his visit to Kabul. This instance demonstrates the role of social and political context on the reception of a novel, which breaks the official borders and linguistic differences.

The statements of the bookseller that Hosseini narrates also reveals the discrepancy between the official attitude, associated with the state, and the individuals’ reaction in the society toward the same literary work. Namely, while it is criticized, censored by high authorities of the rule of power, it might be welcomed

by its very citizens. As for the release of the film in Afghanistan, unfortunately I could not find any traces of information. Based on the information available on the dissemination of the book in the country, I think it was probably not shown on the cinema, but pirate copies might have circulated in the society.

Furthermore, the author Hosseini (2007) concentrates upon the increased visibility of Islam in *The Kite Runner* as a Hollywood film. He claims that the mosque scenes are the very first examples where an Islamic praying practice is vividly portrayed and not followed by a suicide bombing in the cinema screen. On this point, I think the discourse of the author is illusionary and over-optimistic. The adaptation of his film rather empowers the link created between Islam and violence. The radically violent scenes depicting the conceptions of Taliban, which claims to serve Islam, confirms the negative Muslim image created in the West.

The political orientation of the novel is not limited with the theme of the narration. The nation-bound focus of his novels and his affiliation with Afghanistan brought Hosseini recognition in the political sphere. He was named as Goodwill Ambassador to the United Nations High Commissioner for Refugees, the UN Refugee Agency in 2006 (Thorpe 2012). With this mission he has visited Afghanistan several times and he was appointed as United Nations Refugee Agency (UNHCR) Goodwill Ambassador in 2013. After one of his visits he states that "I knew more of what to expect. Some things in Afghanistan are better compared with 2003: there are more kids in school, the economy is better, there are improvements in health and infrastructure. But things have also slid back in some way. Obviously, there is a war in the southeast and fighting between the Taliban and the coalition, and an exponential rise in the number of suicide bombings" (Kay 2007). Besides, there is a NGO foundation called "The Khaled Hosseini Foundation", providing humanitarian assistance for the people of Afghanistan. It works with UNHCR with the aim of building shelters for refugee families and providing economic opportunities, education, and healthcare for women and children in Afghanistan.

These initiations create an image of Hosseini, who serves for the benefit of his home country with the power he gained by telling about it, and implying the idea that he knows Afghanistan very well, and has a lot to tell about it in his subsequent works on it.

#### **4. Conclusion**

The study on the intersemiotic translation and discourse of the worldwide best seller novel *The Kite Runner* and its film adaptation has yielded resourceful insights with respect to translation.

First, as the above-given detailed analysis demonstrates the film adaptation of *The Kite Runner* can be defined as a faithful rendition, preserving fundamental themes and motives of the novel as well as its temporal and spatial setting. The existence of some omissions or alterations has been explained in terms of the requirements of the differences between written and visual media as well as discursive motives.

Secondly, it is shown that the differences between the media used in a novel and a film inevitably necessitated alterations in the transfer process of the source text into a different sign system. It is highlighted that both have their own strengths and tools to transfer the intended message as well as their own limitations

which can be temporal, spatial, stylistic, etc. In addition, it is expressed that the non-linear correspondence of the units between the novel and the film hinders the researcher making straightforward comparisons between the source and the target, differently from interlingual translations.

Thirdly, this study provides a scheme of analysis for intersemiotic translation. In this regard, the foundational premises of the Adaptation Studies are revisited and it is highlighted that an intersemiotic analysis is to go beyond discussions on fidelity. To explore the underlying motives behind the changes between the source novel and its adaptation, analytical tools of Critical Discourse Analysis are instrumentalized. This approach also enables the examination of the intersemiotic units in a wider network of relations with reference to ideology, power relations, and the impact of political and social context on the transfer process. Moreover, scrutiny on the novel and the film as products of a discourse has also provided practical grounds to explicate certain authorial and directorial choices in relation to their contexts of production.

This study has also revealed that the film adaptation of a novel on a tender issue such as child abuse intentionally or unintentionally leads to some form of censorship. It is argued that it might not be equally possible to show everything in a film that is already told in a novel. In other words, it is seen that showing on a cinema screen might not be possible for some instances, while they could be told in vivid details in a narrative of a literary text, revealing how the media is decisive in the transfer and adaptation process.

Furthermore, the design of the study, elaborating on a film adaptation from a translational point of view, brings forth the linguistic transfer as a foundational premise. In this regard, it is observed that intersemiotic translation can lead to alterations in the linguistic components of the source vis-à-vis the target. The novel uses English in the novel as the language of narration and scattered Dari words provide a sense of foreignness and reflect the Afghani setting of the narrative framing. While the film uses Dari as the language of dialogues between the characters and English subtitles create the intended sense of foreignness, exemplifying a cross-fertilization between different mediums of artistic production.

The linguistic hybridity of the novel is also correlated to the postcolonial writing. In this vein, the personal habitus of the author suits well to the reading of a postcolonial author, which can be interpreted as a translated man, writing in the language of the colonizer to tell about the colonized.

Besides, translation emerges as a form of figurative rendering in the case of *The Kite Runner*. I suggest to interpret the transformation of society, the characters as well as the spatial and temporal settings as forms of translation in which the former constitutes the source text and the altered version represents the target in accordance with the binary oppositions of the prevailing translational analysis.

As a final remark, the initiatives started by Khaled Hosseini such as the organization called Khaled Hosseini Foundation, and that he is Afghanistan goodwill ambassador of UHNCR have manifested how the discourse of a novel might go beyond the literary circles. In this case, the politics stands out as an influential tool of image-building and, in my view, inevitably affects the reception of the existing and forthcoming novels of Hosseini on Afghanistan around the world along with their adaptations in the digital media.

## REFERENCES

- Aguiar, Daniella, and Joao Queiroz. (2009). Towards a Model of Intersemiotic Translation. *The Journal of the Arts in Society*, 4 (6).
- Albrecht-Crane Christa, and Dennis Ray Cuthins. (2010). *Adaptation Studies- New Approaches*. USA: Fairleigh Dickens University Press.
- Bassnett, Susan, and Harish Trivedi. (2002). Introduction: Of Colonies, Cannibals and Vernaculars. In the *Post-Colonial Translation, Theory and Practice*, (Susan Bassnett and Haris Trivedi, eds). London and New York: Routledge.
- Bernstein, Jacob. (2007). An Interview with Kite Runner Director Marc Foster. *HuffPost Entertainment*, April 12.
- Dargis, Manohla. (2007). From Memories There is No Escape. *The New York Times*, December 14.
- Fairclough, Norman and Ruth Wodak. (1997). Critical Discourse Analysis. In *Discourse as Social Interaction*, (Teun A. Van Dijk, ed.), 258-285. London: Sage Publications.
- Fairclough, Norman. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London and New York: Longman.
- French, Howard. 2006. Where to Shoot an Epic About Afghanistan? China, Where Else?. *The New York Times*, December 31.
- Genette, Gerard. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. UK: Cambridge University Press.
- Gonzales, Ed. (2007). *The Kite Runner*. *Slant Magazine*, November 16.
- Hatim, Basil and Ian Mason. (1997). *Discourse and the Translator*. London and New York: Longman.
- Hermans, T. (2007). *The Conference of the Tongues*. Manchester: St. Jerome Publications.
- Hornby, Albert Sydney. (2000). *Oxford Dictionary*. (Sally Wehmeier, ed.). UK: Oxford University Press.
- Hosseini, Khaled. (2007). *The Kite Runner* Author Khaled Hosseini on Piracy, Farsi, and Trying on a Burka. *Vulture*. N.p., n.d. Web. December 12.
- Hosseini, Khaled. (2013). *The Kite Runner*. London: Bloomsbury.
- Jakobson, Roman. (2000). "On Linguistic Aspects of Translation". In *The Translation Studies Reader*, (Lawrence Venuti, ed.), 113-119. London & New York: Routledge.
- Kay, Jeremy. (2007). *The Kite Runner*: Real-Life Drama that Forced Four Child Stars into Exile. *The Telegraph*, December 18.
- "Kite Runner Boys Fear Afghan Backlash." (2007). *London Times*, January 14.
- Lefevere, André. (2000). Mother Courage's Cucumbers, Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In *The Translation Studies Reader*, (Lawrence Venuti ed.), 233-249. London-New York: Routledge.
- Nelson, Soraya Sarhaddi. (2008). Kite Runner' Star's Family Feels Exploited By Studio. July 2. <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=92108198>
- Schaffner, Christina. (2003). Third Ways and New Centres. In *Apropos of Ideology*. (Maria Calzada Perez, ed.), 23-41. Manchester: St. Jerome.



- Scheck, Frank. (2007). Kite Runner Flies High in Faithful Adaptation. *Reuters*, October, 7.
- Stam, Roberta, and Alessandra Raengo. (2007). *Literature and Film- A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. UK: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert. (2008). *Literature through Film- Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. UK: Blackwell Publishing.
- Thorpe, Venessa. (2012). Afghans Don't See Nato Mission as an Occupation. *The Guardian*, November 17. <http://www.theguardian.com/world/2012/nov/17/afghans-nato-mission-kite-runner-author>
- Thorpe, Vanessa. (2012). Khaled Hosseini, the Author of *The Kite Runner* Aims to Build Bridges to Kabul with his New Book. *The Observer*, November 18.
- Tymoczko, Maria. (2000). Translation and Political Engagement. Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts. *The Translator*, 6 (1), 23-47.
- Tymoczko, Maria. (2002). Post-Colonial Writing and Literary Translation. In *the Post-Colonial Translation, Theory and Practice*, (Susan Bassnett and Haris Trivedi, eds.). London and New York: Routledge.
- Van Dijk, Teun A. (1997). Discourse as Interaction in Society. In *Discourse as Social Interaction*, (Teun A. Van Dijk, ed.), 1-38. London: Sage Publications.





## ARACOELI L'ABBRACCIO MANCATO

Serena Viola<sup>1</sup>

### Riassunto

*Aracoeli* è l'ultimo romanzo di Elsa Morante. Il protagonista della vicenda è Manuele, un quarantenne fallito e omosessuale, che ripensa all'infanzia paradisiaca vissuta con la madre Aracoeli. Nelle opere della Morante, il rapporto materno, è il tema centrale che ha ispirato tutta la sua produzione letteraria. La scrittrice aveva con la madre un rapporto conflittuale, ma allo stesso tempo intimamente legato. Il percorso di Manuele è una *quête*: non è solo la ricerca della madre, ma vuole raggiungere una verità. Manuele parte per l'Andalusia, luogo di nascita materno, alla scoperta delle proprie origini. Il racconto delinea il cammino del protagonista destinato a concludersi in una «deserta pietraia». Ritornano nel romanzo i modelli classici del viaggio: il mitico Orfeo, Ulisse, Enea e Dante. L'incontro tra madre e figlio, si conclude in un abbraccio mancato come quelli del Purgatorio dantesco. Il motivo dell'abbraccio mancato tra un vivo e un morto, che in Dante rappresenta una tappa del suo viaggio, diventa in *Aracoeli* un punto di arrivo, «ultima stazione».

**Parole chiave: Rapporto madre/figlio - memoria - viaggio**

### Abstract

*Aracoeli* is the last novel by Elsa Morante. The protagonist of the story is Manuele, a failed and homosexual forty-year-old, who rethinks the paradisiacal childhood he lived with his mother Aracoeli. In the works of Morante, the maternal relationship is the central theme that inspired all her literary production. The writer had a conflicting relationship with her mother, but at the same time intimately linked. Manuele's journey is a *quête*: it's not just the search for the mother, but wants to reach a truth. Manuele leaves for Andalusia, a maternal birthplace, to discover his origins. The story outlines the path of the protagonist destined to end in a "deserted stony ground". The classic models of the journey return to the novel: the mythical Orpheus, Ulysses, Aeneas and Dante. The meeting between mother and son ends in a missed embrace like those of Dante's Purgatory. The reason for the missed embrace between a living and a dead person, which in Dante represents a stage in his journey, becomes a point of arrival in *Aracoeli*, "last station".

**Key words: relationship mother/son - memory - journey**

*Aracoeli* è l'ultimo romanzo di Elsa Morante, scritto negli anni dal 1976 al 1981. Manuele, protagonista della vicenda, un quarantenne fallito e omosessuale, non riesce a non pensare all'infanzia paradisiaca vissuta con la madre Aracoeli. Una ragazza andalusa, barbarica e analfabeta, che sposa un ufficiale della marina italiana, Eugenio Ottone Amedeo. Il rapporto tra madre e figlio ritorna in questo romanzo, vissuto in modo straziante. Un rapporto già presente ne *L'Isola di Arturo*, *Lo sciallo andaluso* e *La storia*. In questo libro si ritrovano i *topoi* psicologici e stilistici della narrativa della scrittrice. La necessità dei personaggi di mitizzare coloro da cui la loro vita dipende; il bisogno di trasformare con la fantasia luoghi e situazioni, mutando la realtà in qualcosa di paradisiaco; il culto della bellezza; l'incapacità di sopportare la propria infelicità; l'ansia dell'eroico. Si colgono in *Aracoeli* le caratteristiche di *Menzogna e sortilegio* e de *L'Isola di Arturo*.

<sup>1</sup> Serena Viola, serena.viola@uniroma3.it

La scrittrice, dopo la pausa di *La Storia*, è ritornata sul terreno che le è più peculiare. Ma subito avvertiamo che questo ritorno non è felice. Al contrario è stanco, pesante, malato, iperbolico. Non vi è più la levità della favola, che percorre *L'Isola di Arturo* e tanti racconti di *Il gioco segreto* e di *Lo scialle andaluso*. Vi è la pesantezza greve di una storia che si degrada e si sfa nella dissoluzione e nell'orrore. Le ali della Morante non sono più capaci di trasportarci nel regno del sogno infantile e della leggenda, o almeno di farcelo intravedere. Si sono appesantite. Si sono incrostate di uno strato indigesto di tragedia miseranda<sup>2</sup>.

Aracoeli e Manuele sembrano la parodia deformata di Nunziatina e di Arturo. Aracoeli, che crede in amuleti e mitizza suo marito, ricorda Nunziatina. Come lei proviene da luoghi arcaici legati alla civiltà contadina e come lei proviene dal Sud. Mentre Nunziatina è rappresentata con grazia, nella bellezza di Aracoeli si intravede qualcosa di animalesco. Il suo corpo e i suoi capelli neri preludono alla trasformazione e alla morte. L'amore per il figlio, che vede bellissimo, diventa patologico e causerà il complesso edipico di Manuele. In *Aracoeli* il negativo non sta più nelle deformazioni sociali, politiche, storiche, nei pregiudizi di classe, ma la fonte del male è la natura stessa. Ed è qui la scoperta più importante in *Aracoeli*: la scoperta che il corpo è qualcosa di estraneo, che può subire deformazioni senza la nostra volontà. Elsa Morante descrive sempre nei suoi romanzi rapporti affettivi che diventano morbosi. Personaggi che cercano amore, un amore che li domina e diventa perverso: «Fra i vari, possibili beni, di cui la gente è ghiotta, io, per tutto il mio tempo, domandavo quest'unico: d'essere amato. Ma presto mi fu chiaro ch'io non posso piacere a nessuno, come non piaccio a me stesso»<sup>3</sup>. Per Manuele la madre è tutto l'universo. Prova un bisogno morboso di essere amato, nello stesso momento sperimenta la solitudine; escluso dalla storia e dagli eventi, trascorre i giorni dormendo per arrivare presto alla vecchiaia. Il romanzo viene pubblicato nel 1982, quando la Morante malata è costretta a letto, tentò di uccidersi aprendo i rubinetti del gas nella sua casa a via dell'Oca. Sopravvisse in clinica fino alla sua morte, nel 1985. «La scrittura della Morante non lascia intravedere modelli»<sup>4</sup>, il suo è un dialogo con Omero, Dante, Rimbaud, Simone Weil, Tolstoj, Kafka, Stendhal, che diventano parte delle sue scelte stilistiche e umane. Morante spazia nei secoli, ma il suo orizzonte di scrittrice autodidatta è soprattutto quello novecentesco<sup>5</sup>. La letteratura è quindi al centro della sua vita, ma in lei non vi è nessun fine didattico o militante, solo quello di opporsi alla distruzione e di cercare la verità «è certo che i romanzieri non sempre sono consapevoli di tutte le verità che scoprono [...] Quello che conta in loro [...] interrogare sinceramente la vita reale, affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità»<sup>6</sup>.

La Morante si rapporta ai modelli in modo libero ma anche inconscio, come è evidente nella predilezione per il personaggio Don Chisciotte (portatore del fantastico) e nella dimensione onirica della sua scrittura. Concetta D'Angeli<sup>7</sup> afferma che all'origine della sua creazione c'è la memoria: «Che il segreto dell'arte sia qui? Ricordare come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di ricordare. Che forse tutto l'inventare è ricordare?»<sup>8</sup>. La memoria inconscia, che non è apprendimento

<sup>2</sup> C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1972, p. 112.

<sup>3</sup> E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino 1982, p. 14.

<sup>4</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto*, Adelphi, Milano 1995, p. 19.

<sup>5</sup> *Elsa Morante e il romanzo*, a cura di S. Calderoni, Marco Saya, 2018.

<sup>6</sup> C. Garboli, *Introduzione* a E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 2013, p. 48.

<sup>7</sup> C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003.

<sup>8</sup> E. Morante, *Diario 1938*, Einaudi, Torino 1989, p. 20.

razionale, caratterizza gli scrittori autodidatti che non possiedono un canone stilistico definito. La sua capacità è quella di trasformarsi in ogni libro e in questa trasformazione c'è la disperazione, la guerra, la morte del padre naturale, la presa di coscienza ideologica e politica, la morte di Bill Morrow, la separazione da Moravia. Elsa aveva «due padri», il padre anagrafico Augusto Morante, e il padre naturale, Francesco Lo Monaco (morto suicida nel 1943). Con la madre aveva un rapporto conflittuale, ma è con la madre che la Morante è intimamente più legata. Irma riconosce subito in lei il suo talento e si rivolge a Maria Guerrieri Gonzaga Maraini (madrina di battesimo) per farla ospitare nella sua villa. Irma voleva dare ad Elsa l'opportunità di affermarsi e di entrare in contatto con un ambiente ricco e aristocratico. Fin dall'inizio si rivela una crescente invasività di Irma nei confronti di Elsa, soprattutto nella sfera sentimentale. Un episodio significativo fu una lite furiosa tra le due donne, dove Elsa infilò sotto la porta della camera di Irma un biglietto con scritto “maledetta” e poco dopo si pentì e ne infilò un altro con scritto “benedetta”<sup>9</sup>.

Ad un certo punto della sua vita si aggiunse anche l'impossibilità di Elsa di convivere con un padre putativo, emarginato dalla famiglia (Augusto Morante), non sentito quindi come genitore. Elsa vede Irma responsabile di questa situazione familiare e non riconosce così l'autorevolezza della madre. Con gli anni rifiuta gli incontri con il padre Augusto Morante, provando un senso di colpa. Anche i rapporti con la madre cambiano, il loro legame diventa difficile e doloroso. Il rapporto con il materno è il tema centrale di tutta la sua vita, ma anche il suo dramma più profondo, che le ha permesso un'indagine su se stessa e sul mondo, motivo che ha ispirato tutta la sua produzione letteraria. La “doppia” figura materna di Irma e Maria Guerrieri Gonzaga Maraini richiama *Menzogna e sortilegio*, dove la protagonista Elisa si confronta con due madri: l'aristocratica Anna e la popolana Rosaria. La “doppia” figura paterna si ritrova in Francesco De Salvi: il vecchio e umile Damiano e il padre naturale, Nicola Monaco, che ricorda il vero padre di Elsa. La situazione umiliante di Francesco De Salvi disprezzato da Anna è quella analoga di Augusto Morante rifiutato da Irma (la madre di Elsa). Il rapporto strettissimo di Francesco con la madre Alessandra, che dopo la conoscenza dell'identità del padre muta drasticamente, richiama il rapporto ambivalente di Elsa con Irma. Un distacco netto, con rimpianti e sensi di colpa. Elsa fa in modo che Anna, poco prima di morire, ammetta i propri errori verso il marito morto e “riconosca” la figlia Elisa. Elsa Morante, nonostante il rapporto irrisolto con la madre Irma, permette ad Elisa di riconciliarsi con Anna, salvando in questo modo il significato del materno e il futuro di Elisa. Anche all'interno dell'*Isola di Arturo* si trovano due figure, la madre morta di Arturo e la giovane matrigna Nunziata.

Morante vive un periodo di solitudine e di crisi a metà degli anni Sessanta, quando scrive *Pro o contro la bomba atomica*: «La Morante è stata uno scrittore precoce, ma di originalità tardiva. Precoce e irresistibili i primi passi, il bisogno di raccontare favole e storie; ma tardiva la rivelazione di sé a se stessa, la conquista della personalità e dello stile»<sup>10</sup>. In lei è arrivata tardi anche la coscienza politica. La scoperta dell'antifascismo non è stata un'esperienza della gioventù, ma si può datare agli anni del dopoguerra, quando la morte di Bill Morrow (precipitato da un grattacielo il 30 aprile 1962) e la separazione da Moravia (tra il 1961 e il 1963), la costrinse a confrontarsi nuovamente con la società. Fino a quel momento, il rapporto con Moravia l'aveva protetta e le aveva permesso di abbandonarsi alle favole di *Menzogna e sortilegio*. Elsa aveva sempre confuso la solitudine con l'indipendenza e quando Moravia la lasciò per una

<sup>9</sup> M. Morante, *Maledetta benedetta*, Garzanti, Milano 1986, p. 86.

<sup>10</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 21.

donna più giovane, dovette fare i conti con il suo orgoglio per affrontare una realtà che non capiva<sup>11</sup>. A metà degli anni Sessanta si avvertono i primi segni di quella metamorfosi che divide in due la sua vita, sia da un punto di vista letterario che biografico. La sua metamorfosi la porta a trasformare il rapporto madre-figlio in una maternità che esplose in modo drammatico in *Aracoeli* e che assume un carattere funebre. La metamorfosi, prima di essere un tema letterario, è un fenomeno soggettivo. In ogni libro appare sempre diversa, rinata dalle sue ceneri come la Fenice. Scrive Cesare Garboli: «L'opera della Morante ha per oggetto la metamorfosi, mentre è in se stessa, a ogni libro, una metamorfosi. Ma la fuga non si ferma qui. I libri della Morante sono anche lo specchio in cui si conserva e si riproduce, tradotta in linguaggio romanzesco, la stupefacente metamorfosi fisiologica de loro Autore»<sup>12</sup>.

C'è una fonte che caratterizza tutta l'opera di Morante, la fonte biblica. La spiritualità della scrittrice mette insieme la matrice ebraico cristiana (Irma era ebrea) unita all'interesse per la cultura induistica. Una ricerca di fede che vive una parabola discendente. Manuele osserva nello specchio dei propri occhi con la speranza di arrivare a distinguere «finalmente in fondo alla pupilla l'ultimo Altro, anzi l'unico e vero Se stesso, il centro di ogni esistenza e della nostra, insomma quel punto che avrebbe nome Dio»<sup>13</sup>. Nel centro della sua anima non trova Dio ad attenderlo, ma solo la richiesta ostinata d'amore: «Sempre il medesimo, con la sua domanda d'amore ormai scaduta e inservibile, ma ostinata fino all'indecenza»<sup>14</sup>. Morante mette continuamente in discussione la fede, soprattutto in quest'ultimo romanzo, dove si avverte la ricerca verso un Dio che non riesce a trovare nello 'scandalo che dura da diecimila anni':

E' risaputo ch'io non creda in Dio; ma per quanto l'idea paia strana (anche a me stesso) pure, dentro questa sinfonia di chiacchiere rovesciata dall'altoparlante, io tento di captare una frase rivelatrice, forse un comunicato diretto proprio a me. Non è possibile che una simile quantità di materia sia solo una valanga di rifiuti, senza un brandello – almeno – di significato<sup>15</sup>.

Il credo cristiano di Elsa Morante si basa sul fascino dell'amore praticato da Dio.

La storia di Manuele si unisce ai momenti più tragici della storia europea a partire dagli anni Trenta. Un parallelismo tra storia privata e storia pubblica è presente anche nel romanzo *La Storia*. Le accuse di Pasolini all'inizio di *Petrolio* nei confronti della scrittrice per il mancato impegno erano infondate. Pasolini concepisce in modo militante l'impegno politico da parte degli intellettuali, che non apparteneva certo alla Morante. Nella struttura di *Aracoeli* Elsa Morante considera gli eventi storici all'interno dei quali si inserisce l'iter di Manuele. Il viaggio inizia durante le feste dei morti del 1975 e viene collegato così agli avvenimenti politici più importanti di quell'autunno: la morte di Francisco Franco (20 novembre) e quella di Pier Paolo Pasolini (nella notte tra il 1° e il 2° novembre). La nascita di Manuele, il 4 novembre 1932, è connessa all'ascesa del nazismo in Germania. Nel 1936 *Aracoeli* e Eugenio regolarizzano il matrimonio e si trasferiscono nei Quartieri Alti. Nello stesso anno inizia la

<sup>11</sup> E. Morante, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante e di Giuliana Zagra, Einaudi, Torino 2012.

<sup>12</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 12.

<sup>13</sup> E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 107.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 130.

guerra in Spagna e l'Italia conquista l'Etiopia. Nel 1938 Manuel (il fratello di Aracoeli) muore in Spagna, combattendo contro i franchisti e in Italia vengono promulgate le leggi razziali antiebraiche. Nel 1939 muore la neonata Carina di Aracoeli. I franchisti conquistano la Spagna e scoppia la seconda guerra mondiale. Nel 1946 muore Eugenio, nasce la Repubblica italiana. La desolazione del luogo di morte di Pasolini, ucciso all'idroscalo di Ostia, è lo stesso deserto che si rivela a Manuele all'arrivo a El Almendral. Elsa Morante ha voluto rappresentare l'incontro tra il popolo contadino e l'alta borghesia, ma l'unione tra l'andalusia Aracoeli e il piemontese Eugenio, non determina una integrazione positiva, ma un contagio negativo tra i due mondi. L'ordine borghese cerca di censurare il mondo di Aracoeli e in quel momento esplodono i suoi istinti che distruggono tutto. Giovanna Rosa interpreta il romanzo come «il ritratto di una comunità, colta in una fase di trapasso epocale: il fallimento della vecchia borghesia liberale, d'ispirazione laica, che, consegnato il paese alla brutalità volgare e alla violenza cieca del regime fascista, ne viene irrimediabilmente travolta»<sup>16</sup>. Il protagonista è il rovesciamento psicologico di Arturo, dove non ci sono i sogni della giovinezza, ma solo quelli indotti dalla droga. Si può così comprendere la coesistenza di due registri: l'alto e il basso, la favola e la realtà. Il magistero linguistico e narrativo sussistono ancora in *Aracoeli*, ma le doti della scrittrice rispecchiano ora la sofferenza della vita, della malattia e della vecchiaia. Una narrazione che non segue la linea cronologica dei fatti, ma gli episodi si legano tra di loro per analogia o in maniera arbitraria. Il risultato è una narrazione stratificata, il cui ritmo narrativo a volte è lento. Scrive Vincenzo Mengaldo:

Con *Aracoeli* la Morante torna in sostanza allo stile alto (qui tragico e quasi violento) dei due primi romanzi; però l'esperienza della *Storia* non è passata invano, regalando al nuovo libro non solo il tipico uso espressivo dei vari caratteri tipografici, ma, di più, un plurilinguismo prima impossibile. Si tratta, intanto, della continua inserzione di parole, frasi, canzoni spagnole nell'italiano, ma anche della frequenza (questa volta "storicizzante") di francesismi della moda femminile. Ma non è tanto questo plurilinguismo orizzontale che conta, quanto un grande pluristilismo "verticale", con continua commutazione di registri e intreccio fra parole di alta letterarietà e parole basse, anche romanesche o romano-meridionali<sup>17</sup>.

Tra i tanti personaggi che sognano di viaggiare all'estero (da Teodoro Massia a Arturo fino a Ninuzzo) Manuele è il primo che parte e ci racconta la sua esperienza. Una spia del disagio provato dalla Morante che deve appoggiarsi ad un movimento che coinvolga spazio e tempo. Tutto inizia al terminal di Linate, l'arrivo all'aeroporto di Madrid, prosegue con la sosta ad Almeria, e il percorso in corriera fino a Gergal. Manuele parte così per l'Andalusia, luogo di nascita della madre, alla scoperta delle proprie origini. Il racconto delinea il cammino del protagonista destinato a concludersi in una «deserta pietraia». La «chiamata» in Andalusia non è che un altro inganno di Aracoeli<sup>18</sup>. Il romanzo è la parodia dello schema madre/figlio (Ida/Useppe, Nunziata/Arturo) che non può più rappresentare il mondo. E' una parodia piena di dolore, di un qualcosa ormai perduto, tra madre e figlio si stende una «sassaia deserta». Il tema archetipo dell'unione tra madre e figlio si sviluppa attraverso il viaggio di iniziazione, in un'epoca e in uno spazio che sono storicamente definiti, ma al tempo stesso è un'esplorazione nell'inconscio per cercare una verità: «A volte – specie in certe solitudini estreme – nei vivi prende a battere una pulsione disperata, che li stimola a cercare i loro morti non solo nel tempo, ma nello spazio»<sup>19</sup>. Significativo in *Aracoeli* è il

<sup>16</sup> G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 339.

<sup>17</sup> P. V. Mengaldo, *Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 166.

<sup>18</sup> C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1972, p. 111.

<sup>19</sup> E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 6.

rapporto sesso-morte che travolge la protagonista subito prima della malattia mortale. Per Garboli «da Morante è uno di quei romanzieri che per sadismo, o per spirito religioso, sono maestri nel far morire le persone»<sup>20</sup>. Si deve però mettere in evidenza che anche se il tema della morte è centrale, il momento del trapasso non è mai rappresentato. Edoardo, malato di tisi in *Menzogna e sortilegio*, ha una profonda paura della morte. Anna rifiuta i cimiteri, così come Arturo immagina la madre una sirena che dal cielo protegge l'isola di Procida. I nomi tanto amati da Aracoeli, il fratello Manuel e la neonata Carina, diventano così tabù. Dopo la morte Aracoeli inizia a perseguitare Manuele: «E allora, è incominciata la vendetta di Aracoeli. Da morta, ora, essa mi faceva soltanto paura, e quasi orrore. Non era del suo spettro, che nuttivo spavento; ma proprio di lei, com'era stata nel suo corpo vivo di prima»<sup>21</sup>. Nel contempo Aracoeli è metafora della morte: perché la madre è dispensatrice di vita e di morte. Il tema della vita e della morte si ritrova ne *La Storia*, quando Nino (il figlio morto) perseguita in sogno la madre e l'accusa di averlo messo al mondo. Le stesse accuse che Manuele rivolge alla madre Aracoeli morta: «Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l'hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti se sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari [...] Era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani alla nascita, piuttosto che nutrirmi e crescermi col tuo amore infido, come una bestiola allevata per il macello»<sup>22</sup>.

Cesare Garboli vede nel romanzo l'opposizione assoluta tra maternità e sessualità. Quello che emerge nella scrittrice è la contraddizione nell'organismo biopsichico di ogni donna: l'*eros*, che non può sublimarsi nell'istinto materno, si trasforma nell'aggressività seduttiva. Il desiderio procreativo non si manifesta in modo sereno all'interno di una famiglia: o madre adottiva di mestiere prostituta (Rosaria) o matrigna, sposa di un uomo omosessuale (Nunziata) o madre stuprata da un soldato tedesco destinato alla morte (Iduzza), la maternità non accetta un marito che legittima la prole. Aracoeli si sente malata nella pancia e nella testa. Freud ha dedicato degli *Studi sull'isteria*<sup>23</sup>, dove la connessione utero/cervello è alla base dei disturbi isterici femminili. Si deve al ricordo degli studi di Freud il legame tra la malattia uterina e la malattia cerebrale in Aracoeli. Da un punto di vista clinico il "male" è il tumore celebrale che la porta alla morte, ma il tumore rappresenta anche il ritorno di Aracoeli ad uno stato di barbarie, iniziato aspettando Carina. Aracoeli ritorna così al corpo, al mondo magico, irrazionale, alla sessualità e alle passioni, in opposizione alle istituzioni della società. Dopo l'operazione all'utero, perde la capacità di procreare e si estingue ogni forma di affetto nei confronti di Manuele. In questa sua durezza si può scorgere una sorta di Medea, figura mitica del mondo antico che si macchia del crimine più orrendo che una madre può compiere, l'uccisione dei propri figli. Secondo Cesare Garboli la «visceralità» dell'ultimo romanzo deriva dal desiderio-rimpianto-rimorso per una maternità mancata. L'autobiografismo che Garboli individua è legato alla vecchiaia vista come malattia che porta alla morte e che ha generato la colpa di aver rinnegato la maternità:

<sup>20</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 163.

<sup>21</sup> E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 300.

<sup>22</sup> E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 100.

<sup>23</sup> Dal confronto diretto con il fondo Elsa Morante, presso la Biblioteca Nazionale di Roma, è emersa la presenza delle opere di Freud che attestano una conoscenza profonda degli studi sulla psicoanalisi. Nel caso specifico sopra menzionato, il riferimento è con l'opera *Casi clinici/ Sigmund Freud* [prefazione di Cesare L. Musatti; traduzione di Mauro Lucentini] P. Boringhieri, Torino 1962. Altri testi presenti sono: S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Astrolabio, Roma 1952; Id., *Inibizione, sintomo e angoscia*, P. Boringhieri, Torino 1964; Id., *Dizionario di psicoanalisi: tratto dalle opere di Sigmund Freud*, a cura di Nandor Fodor e Frank Gaynor; prefazione di Theodor Reik, Feltrinelli, Milano 1967; Id., *Carteggio Freud-Groddeck*, Adelphi, Milano 1973; Id., *Sogno e occultismo: scritti 1921-32*, P. Boringhieri, Torino 1980.

Il sopraggiungere della vecchiaia, per Elsa, è stata l'esplosione di un uragano, tanto più terribile quanto più i passi della tempesta erano silenziosi; quest'uragano sconvolse il corpo di Elsa, lo alterò, lo trasformò, lo spodestò, facendolo occupare a una persona nella quale Elsa non riconobbe mai se stessa. Soprattutto, una persona che Elsa non amava. Con grande coraggio, e anche grande astuzia, Elsa cercò ogni mezzo per stabilire, col nuovo essere, delle regole di convivenza; e non ci riuscì solo per una sorta di maledizione e di maleficio. La trasformazione del suo corpo fu più forte di lei; e così mostruosa, così inverosimile da configurarsi, ai suoi occhi, non solo come una pista, un indizio, un enigma da interrogare, ma come lo spettro ritornante di una colpa rimossa, troppo a lungo rimossa. Una vecchia piaga si riaprì con i primi sintomi di senescenza nel corpo di Elsa e concentrò su di sé ogni pensiero come la sola delle esperienze non compiute, la sola delle divinità alle quali non era stato sacrificato: la maternità rinnegata e offesa. Sono gli anni della *Storia*, e più tardi, di *Aracoeli*: due romanzi simmetrici, due immagini della maternità, e due diverse figure dell'Annunciazione<sup>24</sup>.

### Il viaggio di Manuele alla ricerca di Aracoeli

Il primo modello del viaggio è quello mitico di Orfeo: nel mito il tempo lineare della ragione viene sostituito da un continuo ritorno su se stesso, passaggi tra presente e passato, il tempo della memoria si sostituisce a quello della realtà. Il viaggio, oltre che in un altro momento della vita, trasporta il protagonista in un altro luogo. Il protagonista si colloca in uno spazio metafisico che richiama un altro modello, quello di Ulisse. Il percorso di Manuele all'inizio è una vera *quête*: non è solo la ricerca della madre, cioè dell'origine, ma vuole raggiungere una verità. Si delineano così altri due modelli classici di letteratura odepórica, *L'Eneide* di Virgilio e *l'Odissea* di Omero. Enea discende nell'Ade per incontrare il padre Anchise e per sapere il suo destino (canto VI). Lo stesso scopo di Odisseo, il cui ingresso agli Inferi obbligato da Circe, lo spinge a chiedere a Tiresia il suo futuro (canto IX). L'angoscia di Manuele in una Spagna desertificata, rispecchia sia la crisi dell'individuo che la crisi dell'umanità che ha perso la *pietas* verso il mondo. Il punto d'incontro che unisce le due opere è l'abbraccio impossibile tra un vivo e un morto, legato alla resurrezione del corpo e al conseguimento della felicità. Il viaggio in Spagna è anche un percorso psicoanalitico; come rivela il rapporto edipico con la madre, l'omosessualità causata dall'eccessivo amore materno, l'impossibilità di essere amato come conseguenza del rifiuto materno, la bruttezza fisica sentita come una colpa. Più che negli altri romanzi, la scrittrice ha voluto rappresentare in maniera magistrale in *Aracoeli* il dramma della separazione:

Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno e l'ora della mia nascita, mia prima separazione da lei, quando mani estranee mi strappano dalla sua vagina per espormi alla loro offesa [...] Io so difatti, che il mio è stato un vero pianto, di lutto disperato: io non volevo separarmi da lei [...] Vivere significa: l'esperienza della separazione: e io devo averlo imparato fino dal 4 novembre, col primo gesto delle mie mani, che fu di annaspate in cerca di lei. Da allora in realtà io non ho mai smesso di cercarla, e fino da allora la mia scelta era questa: rientrare in lei. Rannicchiarmi dentro di lei, nell'unica mia tana, persa ormai chi sa dove, in quale strapiombo<sup>25</sup>.

Manuele viene letto spesso come un Arturo adulto e disilluso, ma il desiderio di ritrovare la madre è presente anche in Nunziatina, quando ricordando la perdita del padre e dei fratelli, sostiene che tutti si ritroveranno un giorno un'altra volta «nella vera festa eterna». Il motivo della resurrezione era per Nunziata l'occasione per rincontrare i propri cari, per Manuele la resurrezione dei morti è legata alla

<sup>24</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 196.

<sup>25</sup> E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 18.



capacità del corpo di conservare i ricordi che possono riemergere attraverso le sensazioni. Alle fonti classiche si deve aggiungere il modello di ogni viaggio moderno: la *Recherche* di Marcel Proust che introduce l'elemento della memoria come in *Aracoeli*. In *Aracoeli* tutto il presente è irreali, ma anche il passato a volte rivela il dubbio di un qualcosa di ingannevole: «Con l'aria di chi informa, la Morante mescola carte diverse, avvicina cose lontane e distanzia le presenti. In una parola, cancella il tempo. Ma cancella il tempo attraverso la descrizione esatta d'un luogo»<sup>26</sup>. Per Proust il passato è sempre irreali, anche quando viene mantenuta la memoria, perché si perdono le emozioni di quel momento, che possono ritornare attraverso *les intermittences du coeur*. Manuele ricorda le canzoncine cantate dalla madre e la lingua spagnola, quando ancora il loro era un rapporto di profonda unione, una lingua che lui perderà nel corso della vita. Manuele adulto rifiuta la lingua spagnola, perché lo spagnolo di Aracoeli è il primo linguaggio conosciuto da Manuele, quello dell'amore, che ha espresso per un breve periodo il sogno della simbiosi assoluta con la madre, realizzata nel paradiso di Totetaco, ma poi subito distrutta. Il linguaggio di Aracoeli è affettivo, non comunicativo, alterato nella scrittura tanto da diventare «un idioletto indecifrabile, con forti caratteri magici, dove le parole possiedono una specie di prospettiva o eco che ne modifica nel profondo il senso primo»<sup>27</sup>. E' significativo che nel recupero delle sensazioni che appartengono al passato, il riemergere delle filastrocche venga messo in relazione all'immagine dell'allattamento al seno del bambino, alla quale è legata anche l'apprendimento della lingua spagnola. Il romanzo procede attraverso tre fasi separate: la prima riguarda i primi anni di vita di Manuele, in cui vi è un unico linguaggio tra madre e figlio; la seconda fase riguarda invece il periodo che risale al trasferimento nei Quartieri Alti, dove a dominare è la lingua del Padre; l'ultimo periodo inizia con il viaggio in Spagna, dove Manuele recupera lo spagnolo. Con il trasferimento ai Quartieri Alti, Morante delinea quell'opposizione tra lo spagnolo come lingua materna naturale (appresa spontaneamente) e l'uso dell'italiano come lingua paterna (artificiale) con regole grammaticali fisse. La stessa opposizione dantesca tra la lingua latina e quella volgare. Se la lingua spagnola è caratterizzata dalla musicalità delle filastrocche materne, la lingua italiana del padre ha una forma anaffettiva che rispecchia una società divisa in classi. Per Manuele, l'ingresso nella società dei Quartieri Alti, coincide con la scissione del linguaggio nello spagnolo come lingua materna e nell'italiano come lingua paterna. Nell'incontro finale con il fantasma della madre a El Almendral, Manuele recupera la dimensione primigenia della comunicazione, perduta ed ora ritrovata come si vede nell'appellativo «Mama! mama!» in apertura del dialogo. Di fronte all'impossibilità di comprendere la lingua di Manuele che vuole razionalizzare il loro incontro, il fantasma di Aracoeli risponde «niño mio chiquito, non c'è niente da capire». Una risposta che richiama la Canzone degli F.P e degli I.M., secondo la quale la felicità sta nel rinunciare a trovare una spiegazione al mistero della vita<sup>28</sup>. Linguisticamente questo momento coincide con il ritorno dello spagnolo, espressione della dimensione materna. L'incontro si conclude in un abbraccio mancato come quelli danteschi nel Purgatorio. Il motivo dell'abbraccio mancato tra un vivo e un morto, che in Dante rappresenta una tappa del suo viaggio, diventa in *Aracoeli* un punto di arrivo, «ultima stazione». Per tre volte Dante cerca di abbracciare l'ombra che gli viene incontro (canto II), ma fallisce perché le ombre hanno solo apparenza, non consistenza. Il desiderio di Dante personaggio di vedere il corpo risorto dei beati si realizza nell'Empireo: «Vedèa visi a carità süadi, / d'altrui lume fregiati e di suo riso, / e atti ornati di tutte onestadi» (*Paradiso* XXXI). L'immagine dell'abbraccio tra un vivo e un morto si ritrova in Virgilio, ma risale all'*Iliade* quando Achille cerca di abbracciare il fantasma di Patroclo e all'*Odissea* in cui Odisseo nell'oltretomba cerca di abbracciare la madre Anticlea. Virgilio lo riprende da Omero nell'*Eneide* tra Enea e Creusa (II libro) tra Anchise ed Enea (VI libro) e nelle *Georgiche*

<sup>26</sup> G. Garboli, Introduzione a E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1995.

<sup>27</sup> C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante Aracoeli, La Storia e il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 45.

<sup>28</sup> E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 2012.

tra Orfeo e Euridice (IV libro). L'abbraccio mancato indica non solo la mortalità del corpo, ma anche la necessità di distaccarsi dal proprio corpo e dal mondo terreno per raggiungere il Paradiso e l'amore di Dio. Il canto XIV del *Paradiso* unisce il desiderio delle anime di ricongiungersi al corpo con l'affetto per i propri cari, ciò dimostra che la resurrezione è concepita come vittoria contro la morte, ma sottolinea anche il legame che il corpo ha con il passato, con i sentimenti verso le persone che sono state importanti nella vita: «Tanto mi parver sùbiti e accorti/ e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme»!/ che ben mostrar disio d'i corpi morti:/ forse non pur per lor, ma per le mamme/per li padri e per li altri che fuor cari/ anzi che fosser sempiterne fiamme». Rimane così il carattere ambivalente presente nella *Commedia*: da una parte Manuele ha recuperato la dimensione materna perduta nello spagnolo come lingua originaria e dall'altra, può dire alla madre definitivamente «addio». Nel saggio *Pro e contro la bomba atomica* la scrittrice afferma che l'arte è tragica perché tragica è la vita, ma è anche liberatoria perché coglie tutti gli aspetti della realtà: «E tentavo di spiegare che cosa sia la realtà; ma purtroppo dubito di esserci riuscita, giacché questa è una cosa che si capisce solo quando la si prova, e quando la si prova, non si ha bisogno di spiegazioni»<sup>29</sup>. Parole che si riallacciano al «non c'è niente da capire» nel dialogo con Aracoeli e confermano che alla conoscenza della realtà ci si arriva non in maniera logica e razionale, ma attraverso le sensazioni. Dopo l'incontro di Manuele con il fantasma di Aracoeli, dove si è reimpossessato della lingua materna, non gli resta che un confronto con il padre, possibile attraverso l'ultima «resurrezione dei morti». Alla fine del romanzo, l'incontro con il padre consumato dall'alcol rappresenta il crollo del mondo patriarcale e, come per Aracoeli, si manifesta nel corpo sfatto e nel disintegrarsi del linguaggio. Tutti i personaggi del romanzo si caratterizzano per la loro duplicazione:

Lo sdoppiamento è la percezione costante che Manuele ha di se stesso, riconoscendosi sempre nella forma oppositiva della acquisizione di un doppio degradato e maligno, che è l'immagine di sé adulto, e di un doppio trionfante e glorioso, che è l'immagine del mitico zio Manuel, colui che, fin dai primi racconti della madre, Manuelino ha eletto a suo eroe e che non si cancella dagli sconsolati suoi sogni di uomo maturo<sup>30</sup>.

Accanto al raddoppiamento di Manuele, c'è quello tristissimo del padre dopo la fuga di Aracoeli e l'ultimo incontro con il figlio. Eugenio Ottone Amedeo è completamente diverso dal giovane ufficiale descritto all'inizio del romanzo. Soprattutto si raddoppia Aracoeli, una vera e propria metamorfosi. Le alterazioni fisiche, con la seconda gravidanza, modificano i tratti del suo volto, alcune parti del corpo, lo sguardo, il tono e il timbro della voce: il suo fisico rispecchia il disfacimento del sistema morale. Scrive Stefania Lucamante: «Nei lavori della Morante, la decomposizione nei suoi tratti psicologici della figura materna, e comunque del personaggio del genitore indica ulteriormente il disinganno verso di questi che coincide con il pieno decadimento della loro bellezza fisica, oltre a segnare il raggiungimento dell'età adulta nei figli»<sup>31</sup>. Nella memoria di Manuele, Totetaco (quartiere di Monte Sacro) viene ricordato come un luogo campestre, una grande foresta, con distese di prato e il fiume Aniene. Di quegli anni Manuele non serba nessuna memoria del padre, nella casa di Totetaco ci sono solo loro due, Manuele e Aracoeli. Fin dalla sua nascita, per Manuele «paternità significava assenza». La figlia di Aracoeli, Carina, dopo un mese dalla nascita muore. Il piccolo Manuele viene allontanato dalla madre, ogni volta che prova ad entrare nella camera per ricevere affetto: «La sindrome degli amori morantiani è che l'amore non può mai essere

<sup>29</sup> E. Morante, *Pro e contro la bomba atomica*, cit., p. 117.

<sup>30</sup> C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 69.

<sup>31</sup> S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze 1998, p. 44.

corrisposto, perché è solo lo specchio di se stesso. Ogni amore è un amore perso. Non infelice: perso, invivibile»<sup>32</sup>. Verso il padre non prova nessuna pietà, ma solo un sentimento di rancore: «Mi sorpresi addirittura a desiderare che una prossima guerra lo uccidesse»<sup>33</sup>. Alla fine della guerra Manuele scopre che il padre l'8 settembre (dopo l'armistizio) disertò la flotta e si nascose in un edificio nel quartiere di San Lorenzo. Manuele vede il padre ubriaco e prova un sentimento di ribrezzo. Il colloquio si conclude con una domanda del padre: «Ci rivedremo presto?». Manuele fugge via e inizia a piangere. Solo diversi anni dopo comprende le ragioni di quel pianto, che viene chiamato il «seme del pianto», espressione dantesca sulla cima del Purgatorio, quando Dante (*Purgatorio XXXI*) riconosce di fronte a Beatrice le «memorie tristi» del passato e le supera. Manuele comprende che piangeva per amore:

Amore di chi? Di Aracoeli, lasciata indietro sola a decomporsi nell'orrida parco? No, impossibile. Per me, in quella stagione, Aracoeli era negazione, ripudio, vendetta, oblio. Niente amore di lei. NO. Di lei no. Amore di un altro, invece. E di chi? Di Eugenio Ottone Amadeo. Mai finora nel corso del tempo avevo amato costui. Ma durante la mia visita su all'interno 15 oggi, mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore. E se al salutarmi sulla soglia, invece di porgermi quella sua mano schifosa fredda e sudata, con quella stessa mano lui mi avesse carezzato la testa (una di quelle sue carezze istituzionali, da me sempre accolte in passato con una giusta frigida indifferenza) io forse gli avrei urlato: Ti amo!<sup>34</sup>.

Questa spiegazione sopravviene nel 1946, un anno dopo lo scoppio di quel pianto, alla notizia della morte del padre: «Non piansi affatto alla notizia [...] certi individui sono più inclini a piangere d'amore, che di morte»<sup>35</sup>. L'amore di Manuele per il padre, avviene nel momento in cui crolla l'universo patriarcale, dopo aver disertato l'esercito e frantumato le norme che regolano la società. Manuele può capire il padre solo dopo avere recuperato la lingua materna, in cui non esistono differenze di genere e si può ritornare nella dimensione paradisiaca di Totetaco. La pietà umana di Elsa Morante non lascia via d'uscita nemmeno a chi sceglie di rifiutare il padre. Accettare il padre significa diventare adulto, acquisire la maturità, però è anche vero che non accettare il padre, per la sua inettitudine, rappresenta per un figlio la condanna alla solitudine e a un destino che non permette di vivere una vita adulta. Nell'ultima manifestazione d'amore di Manuele verso Eugenio si coglie anche l'ultimo messaggio di Elsa nei confronti del padre naturale, una sorta di riconciliazione con Francesco Lo Monaco. Elsa è stata una «donna che nulla di sé negò alla vita come alla scrittura, pagando di persona il suo essere estrema e assoluta»<sup>36</sup>. Attraverso le sue parole Cesare Garboli ci lascia un'immagine estremamente a fuoco della scrittrice:

E' che non riesco a dissociare l'immagine di Elsa Morante scrittore e poeta dall'immagine che ho di lei come persona fisica, vivente e contemporanea. Le due immagini si confondono, si sovrappongono [...]. E poiché sono portate d'istinto a vivere secondo modi di sentire universali, si direbbe che ignorino, queste persone, la morte. Ma siccome ignorano la morte [...] si direbbe che ignorino anche il riposo, quella pace parassitaria della vita che chiamiamo maturità. Sono tutte vive, tutte infantili, le persone come Elsa Morante, e nella loro

<sup>32</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 94.

<sup>33</sup> E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 301.

<sup>34</sup> E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 328.

<sup>35</sup> E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 328.

<sup>36</sup> G. Bernabò, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2016, p. 325.

infanzia si portano addosso la croce di far parte non di un oggi, ma di un sempre. Così “in eterno ogni perla del mare ricopia la prima perla, e ogni rosa ricopia la prima rosa”<sup>37</sup>.

**BIBLIOGRAFIA**

- C. D’Angeli, *Leggere Elsa Morante Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003.
- C. Garboli, *Il gioco segreto*, Adelphi, Milano 1995.
- C. Garboli, *Introduzione a E. Morante, Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 2013.
- C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1972.
- E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino 1982.
- E. Morante, *Diario 1938*, Einaudi, Torino 1989.
- E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 2012.
- E. Morante, *L’amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante e di Giuliana Zagra, Einaudi, Torino 2012.
- Elsa Morante e il romanzo*, a cura di S. Calderoni, Marco Saya, 2018.
- G. Bernabò, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2016.
- G. Garboli, *Introduzione a E. Morante, L’isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1995.
- G. Garboli, *Introduzione a E. Morante, L’isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1995.
- G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Il Saggiatore, Milano 1995.
- M. Morante, *Maledetta benedetta*, Garzanti, Milano 1986.
- P. V. Mengaldo, *Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994.
- S. Lucamante, *Elsa Morante e l’eredità proustiana*, Cadmo, Firenze 1998.

---

<sup>37</sup> G. Garboli, *Introduzione a E. Morante, L’isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1995.