

Dünya Dilleri ve Edebiyatları Alanında Akademik Araştırmalar

Editör
Doç. Dr. Okan Celal Güngör

Dünya Dilleri ve Edebiyatları Alanında Akademik Araştırmalar

Editör

Doç. Dr. Okan Celal Güngör

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Doç. Dr. Okan Celal Güngör

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Ekim, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-6517-80-6

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1.....	5
Türk Hamamı Öyküsünde Cinsel Kimlik Politikaları ve Toplumsal Cinsiyet Göstergesi Olarak Mekân Çalışma Başlığı	
Mehmet Güneş	
BÖLÜM 2.....	23
İvan Sergeyeviç Turgenyeu’in “İlk Aşk” ve “İlkbahar Selleri” Eserlerinde Aşk Teması	
Beyza Altay	
BÖLÜM 3.....	43
Two Sides of the Empire: A Comparative Analysis of Joseph Conrad’s <i>Heart of Darkness</i> and Rudyard Kipling’s <i>Kim</i>	
Ahmet Yusuf Akyüz	



BÖLÜM 1

Türk Hamamı Öyküsünde Cinsel Kimlik Politikaları ve Toplumsal Cinsiyet Göstergesi Olarak Mekân Çalışma Başlığı

Mehmet Güneş¹

1. Modernist Kısa Öykü Yazarı Olarak Katherine Mansfield

Yazı stiline benzersizliği ve karakterlerin iç yaşamının açıklanmasına yönelik getirdiği yenilikçi yaklaşım, Yeni Zelanda kökenli İngiliz yazar Katherine Mansfield'in edebi eserlerinde yankılanan temel özellikler arasındadır. Sanat ve edebiyat dünyasında olduğu kadar toplumun her alanında da büyük değişikliklere tanık olunan 20. yüzyılın başlarında bir kadın yazar olarak modernist hareketin önemli simgelerinden biri olan Mansfield, kısa öykü türünün İngiliz edebiyatındaki başat figürlerinden biri olarak kabul edilir. Kısa ve çalkantılı yaşamı sırasında Katherine Mansfield, toplumun daha geniş bir çerçevesindeki bireyin ruhunu ve özelliklerini yakalamak için yaygın olarak tanınan ve genel olarak övgü alan anlatı stratejileriyle desteklenen tekil bir edebi ses yaratmayı başarmıştır. Kimlik ve kişilik üzerine yaptığı araştırmalarla özellikle adından söz ettiren Katherine Mansfield'in modernizmi kişiliğin doğasına yönelik ikircikli bir tutumdan kaynaklanır; ve bu ikirciklilik öykülerinin yapısına ve diline yansır. Katherine Mansfield'in yaratıcılık yıllarında kaleme alınan eserlerinde sıkça görülen yalnızlık, hastalık, kıskançlık ve yabancılaşma temaları eserlerine orta sınıf karakterlerinin evlilik ve aile ilişkilerinin acı tasviriyle yansır. Kısa öykülerinde bilinç akışı, izlenimci unsurlar ve semboller kullanmasıyla da dikkat çeken Mansfield, Rus yazar Anton Çehov gibi, önemsiz olayları ve insan davranışlarındaki ince değişiklikleri tasvir etmiştir.

Modernizmle beraber farklı bir kimliğe bürünen İngiliz kısa öykücülüğünün en önemli yazarlarından olan Katherine Mansfield (1888-1923) olay örgüsüne bağlı geleneksel kısa öykü anlayışının yerine karakterlerin düşüncelerine, izlenimlerine yer veren Çehov tarzı öykü anlayışını benimser. Modern öykünün ilk büyük temsilcisi olan Çehov eserlerinde sıradan insanları ele alır ve bunlara her zaman sevgiyle yaklaşır. Mansfield de öykülerinde sıradan insanları konu edinir ve geleneksel toplum anlayışı içerisinde yirminci yüzyıl insanlarının yaşadıkları ikilemleri ve zorlukları inceler. Kısa öykü kavramına yeni ve sıra dışı bir yaklaşım kazandıran Mansfield, kısa öykülerinin yanı sıra günlük, defter, şiirler ve mektup da yazan üretken bir yazardır. Sylvia Berkman'ın "Mansfield

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu
ORCID: 0000-0002-6579-6359

bir kadından ziyade gizemli bir tanrı, yarı evliyadır”² (Fullbrook, 1986: 5) şeklindeki ifadesi Mansfield’in modern İngiliz edebiyatında sahip olduğu konumu net bir şekilde göstermektedir.

1888 yılında Büyük Britanya’nın sömürge egemenliği altındaki Wellington’da varlıklı ve geleneksel bir Viktorya dönemi ailesinde doğan Mansfield, ülkenin Britanya İmparatorluğu egemenliği altındaki toplumsal ve politik geçmişinin yansımalarının prototipi gibidir. Mansfield’in öykülerinin çoğunun kadın cinselliği hakkındaki kararsızlığını ortaya koyduğunu ve kadınların geleneksel çocuk doğurma rolünün de bu öykülerde irdelendiğini belirten Gillian Boddy, Mansfield’in “dünyanın en tanınmış kısa öykü yazarlarından biri olarak uluslararası bir ün kazandığını”³ (Boddy, 1988: 153) savunur. Yazarın bu ikircikli tutumu Türk Hamamı adlı öyküsünde de belirgindir; anlatıcı geleneksel evli kadınlardan hoşlanmadığını gösterirken, aynı zamanda muhtemelen lezbiyen olan kadınları “sokak kadınları” olarak tanımlar.

Mansfield’in, erkek olanlar da dahil olmak üzere diğer modernist yazarlarla ortak noktası, hakikat ve gerçekliğin doğasını sorgulaması; Viktorya dönemi kurgusunun temelini oluşturan kesinliklere ve varsayımlara eserlerinde meydan okumasıdır. David Daiches’in de belirttiği gibi nesnel gerçek kavramı Mansfield tarafından şüpheli olarak görülmektedir: “İstikrarlı bir medeniyetin gelenekleri ve varsayımları açısından ele alınan hakikat, bu medeniyetin istikrarını kaybettiği, değer ölçütlerinin evrensel olmaktan çıktığı ve geleneklerinin önemsiz görülmeye başlandığı zaman hakikat olarak kabul edilmeye başlanmıştır.”⁴

Yaşam ve sanatın birbiriyle sıkı bir ilişki içinde olduğunu düşünen Mansfield eserlerini tamamen kendi yaşantısı ve tecrübeleri üzerine kurar. Duygu, düşünce ve deneyimlerini eserleri aracılığıyla okurla paylaşan ve yaşam-sanat ilişkisi üzerinde yoğunlaşan Mansfield’in yaşam öyküsünü bilmek öykülerini anlamak açısından önem taşımaktadır. Mansfield, Viktorya döneminin geleneksel kadın portresinin aksine kadın erkek ilişkilerini açık şekilde ele almasıyla dikkatleri çekmektedir. Mansfield, erkek egemen toplumda kadının duygu ve düşüncelerini açıkça dile getirebilmektedir.

Kısa öykü geleneğine getirdiği yeni tematik odaklanmanın yanı sıra, Mansfield’in eserleri “doğrusal anlatının sınırlarını zorlar” ve “geçmişten bir kopuşu somutlaştırır” (Palmer, 2011: 158). Edebi hayatı boyunca kaleme aldığı

² Fullbrook, Kate, Katherine Mansfield, Brighton, Sussex: The Harvester Press, 1986.

³ Boddy, Gillian. Katherine Mansfield: The Woman and the Writer. New York; Ontario: Penguin Books, 1988. Print.

⁴ Daiches, David, Katherine Mansfield and the Search for Truth in Rhoda B Nathan (ed), Critical Essays on Katherine Mansfield, New York: Maxwell MacMillan International, 1993.

eserlerinin büyük bir bölümünde hem biçimsel hem de tematik anlamda yenilikçi bir tutum sergileyen Mansfield, erkek egemen idealleri eleştirmesinin yanında kadınların özel ve kamusal alandaki düşük konumunu sorgulayarak geleneksel anlatı biçimlerini geride bırakır. Yaşadığı dönemde toplumsal tutumlar, kadınların zihinsel olarak erkeklerden daha aşağı olduğu inancını desteklemekte ve onları bilgi edinmek yerine fiziksel görünümelerini geliştirmeleri için bedenlerine odaklanmaya teşvik etmektedir. Bu durum toplumun daha aktif üyeleri olma arayışlarındaki kadınların motivasyonlarını düşürücü bir unsur yaratır. Mansfield'ın aile içi ideallere uymayı reddetmesi ve lezbiyen kadınlarla olan arkadaşlığı, eserlerinin çoğunda eşcinsel aşkı empatik bir şekilde tasvir etmesine zemin hazırlayan etkileyici bir unsur olarak yer almaktadır.

Mansfield tarafından kaleme alınan eserlerde okur ve yazar arasındaki mesafe, kurgusunun özenle inşa edilmiş gerçekçiliği ve kurgusunun kişisel deneyimleriyle yakın bir ilişki içinde olması nedeniyle azalır. Katherine Mansfield özellikle de Yeni Zelanda'da bulunduğu sırada, ilki okul arkadaşı Maata Mahupuku ile ikincisi ise sanatçı Edith Bendall (ya da Mansfield'ın ona verdiği isimle Edie) ile olmak üzere birçok kadınla olan ilişkisini “kendimi hiç olmadığım kadar, hayal bile edemeyeceğim kadar mutlu hissediyordum - geçmiş bir kez daha gömülmüş, ona yapışmış ve bu karanlığın sonsuza dek sürmesini diliyordum”⁵ diye anlatır. Heteronormatif ve muhafazakâr toplum yapısı içinde kadınlara duyduğu arzuyla hareket etmenin sonuçlarından endişe duyduğu için cinsel yönelimleri konusunda tam olarak açık olamayan Mansfield, biyografi yazarı Claire Tomalin tarafından “cinsel açıdan belirsiz, bir kocası, bir karısı ve her iki cinsiyetten sevgilileri olan”⁶ (Tomalin, 1988: 6-8) biri olarak tanımlanır. Kısa öykülerinin çoğunda biseksüelliğini ortaya koymaya çalışsa da bunu genellikle sembolizmle örtülü bir şekilde gerçekleştirir.

Katherine'ın düzensiz cinsel davranışlarının ve kadınlarla olan bazı ilişkilerinin farkında olan annesi kızının hamile olup olmadığını kesin olarak öğrenmek için yaklaşık yedi hafta süren yolculuğu sonunda 27 Mayıs 1909'da Londra'ya varmıştır. Katherine'ın hamile olduğunu bilip bilmediği kesin değildir, ancak kızını en yakın kadın arkadaşı Ida Baker'dan ayırmanın gerekli olduğunu düşünmektedir. Annie Beauchamp yaptığı hatalar nedeniyle kızını bir manastıra yerleştirmekten söz etse de onu Almanya'nın Bavyera eyaletinde bir kaplıca olan Bad Wörishofen'de pahalı bir otele, ardından da daha ucuz bir pansiyona yerleştirmiştir. John Horrocks, Mansfield'ın Bad Wörishofen'de geçirdiği zamanı incelerken, kaplıca kasabasını “uyum sağlamaya yönelik boğucu baskısı ve diğer ziyaretçilerle arasında fiziksel mesafe olmaması

⁵ Mansfield, Katherine, *Journal of Katherine Mansfield*, ed. by John Middleton Murray (London: Constable, 1984), p. 13.

⁶ Tomalin, Claire, *Katherine Mansfield: A Secret Life*, Harmondsworth: Penguin, 1988.

nedeniyle bir hapishane ya da akıl hastanesine”⁷ (Horrocks, 2014: 136) benzetir. Mansfield’in annesi için ise Bad Wörishofen, saygın İngiliz toplumundan ayrı, sterilize edilmiş bir alan olmasının yanı sıra, asi kızı hakkında çıkan söylentiler nedeniyle Yeni Zelanda’ya geri dönme ihtimalinin düşük olduğu bir yerdir.

Mansfield’in öyküdeki temel odak noktası, Cherry Hankin’in “cinsiyetler arasındaki ilişkiler hakkındaki gençlik huzursuzluğu”⁸ (Hankin, 1984: 62) olarak adlandırdığı şeyi daha da derinleştiren kadın ilişkilerinin daha samimi bir tasviridir. Bains Turcs isimli kısa öyküsünün çoğu Bad Wörishofen’deki yaşamından esinlenerek yazdığı eskizlerden oluşur ve genellikle Almanları sessiz, gözlemci genç bir İngiliz kadının bakış açısından okuyucuya sunar. Karakterler arasında geçen diyaloglar yoluyla Almanları acımasızca hicveden Mansfield, onları kaba ve kendini beğenmiş olarak tasvir eder.

Bu hikâyede anlatılanları öğrenciyken tanıştığı bir kız arkadaşıyla yaşadığı birliktelik ve sonrasında ailesinin ve özellikle de annesinin buna karşı gösterdiği tepki üzerine kurgulayan Mansfield cinsellik ve cinsel kimlik kavramlarına yeni bir boyut kazandırır. Mansfield’in eserleri kendisinden bağımsız olarak değerlendirilemeyeceği için bu öyküsüne yön veren deneyimin ne olduğunu bilmek öykünün içeriğini anlama açısından önemlidir. İngiltere’nin kolonilerinden olan Yeni Zelanda doğumlu yazar İngiltere’de Queens College’da eğitim görür ve burada 1903 yılında tanıştığı kız arkadaşı Ida Baker yazarın fikir ve görüşleri üzerinde derin bir etki bırakır. Mansfield’e hastalığı süresince yardımcı olan ve ona sadakatle bağlı kalan tek kişi arkadaşı Ida Baker’dır. Bu iki kadın arasında çok garip bir arkadaşlık vardır. Ida kendisini düşünmeyen biridir, kendisini arkadaşına adar. Ida’nın yardımları sayesinde hayata tutunmaya çalışan ve bu sayede zorlukların üstesinden gelmeye çalışan Mansfield için arkadaşısı kocasından bile daha önemli bir konumdur.

2. Toplumsal Cinsiyet Göstergesi Olarak Mekan

Mansfield’in kısa öykülerinde, farklı yaşlarda birden fazla ülkede ikamet etmesiyle bağlantılı olarak, mekânın önemini anlamak oldukça önemlidir.

İngiltere’ye David Urquhart tarafından tanıtılan Batı Türk hamamının tarihi, Viktorya dönemi işçi sınıfının kirden (gerçek ve ahlaki) arınma fikirlerine dayanmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, İskoç diplomat David Urquhart’ın öncü çabalarıyla Britanya Adaları’nın çeşitli bölgelerinde 600’den fazla hamam kompleksi inşa edilmiştir. Her ne kadar on dokuzuncu yüzyılın sonunda Türk hamamları eğlence ve hijyen amaçlı kullanılsa da, kadınların aynı hamamda yarı

⁷ Horrocks, John, “‘In their Nakedness’: Katherine Mansfield and Neurasthenia at Bad Worishofen”, *Journal of New Zealand Literature*, 32 (2014), 121-42, p. 136

⁸ Hankin, Cherry A., *Katherine Mansfield and her Confessional Stories*, London: Macmillan, 1984), p. 62.

giyinik diğer kadınlara yönelik homoerotik arzularının uyarılmasıyla ilgili soruları gündeme getirmektedir. Bu durum, hamamın kadınlar için bir cinsel arzu ve cinsel kimlik keşfi mekanı olduğu anlamına da gelebilir. Efterpi Mitsi, Türk hamamının on dokuzuncu yüzyılda bir boş zaman sembolü olarak kullanıldığını savunur: “Kadınların seyahatnamelerindeki mekânsal konfigürasyonların merkezi paradigmalarından biri, [...] Doğu'nun bir amblemi, bir mecazı olarak işlev gören, aynı zamanda bir meta, Doğu yolculuğunun turistik bir cazibesi haline gelen Türk hamamıdır”⁹ (Mitsi, 2008: 49). Eve daha fazla hapsedikleri ve açık havada erkekler kadar egzersiz yapamadıkları için kadınların bu banyolara erkeklerden daha fazla ihtiyaç duydukları ve bu banyolardan daha fazla yararlandıkları görülmektedir. Kadınların Türk hamamının ısıtılmış odalarında yakınlık içinde kalmaları hamamlarda lezbiyen faaliyetlerin olduğu yönünde toplumsal bir kanaatin oluşmasına neden olmuştur.

Heteronormatif düzenin baskıcı ortamından bir kaçış yolu olarak kadınların Türk hamamlarına düzenli olarak gitmeleri sonucunda kadınlar şehvetli, erotik ve ahlaksız varlıklar oldukları yönündeki daha geniş bir anlatının parçası haline getirilmiştir. Hamamlardaki kadınların aşk dolu, lezbiyen davranışları, onların yanan şehvetleri ve bastırılmaz hayvani eğilimlerinin bir başka tezahürü olarak sunulmuştur. Bu nedenle Türk hamamlarını eşcinselliğin gerçekleşmiş olabileceği bir yer olarak düşünmek akla yatkındır. Türk hamamları aynı zamanda kadınların geleneksel rollerinden kaçabildikleri ve dolayısıyla geleneksel cinselliğin sınırlarını aşma potansiyeline eriştikleri yerler olarak da görülebilir. Efterpi Mitsi Türk hamamları için kadınların “ev kadınlığından kaçabilecekleri ve toplumsal cinsiyet kısıtlamalarını aşabilecekleri kamusal alanlardan biri” (Mitsi, 2008: 48) ifadesini kullanır. Türk hamamları, kadınların ataerkil koşullardan kaçabildikleri, tabu olan konuları özgürce tartışabildikleri, sosyal ve dini faaliyetler hakkında fikir alışverişinde bulunabildikleri yerlerdir. Türk hamamlarında kadınlar arasında potansiyel eşcinsel uygulamaların varlığı, hem Viktorya dönemi teorisyenlerinin hem de çağdaş eleştirmenlerin çalışmalarından yola çıkılarak ele alınmaktadır. Örneğin Ellis konuyla ilgili olarak şu ifadeyi kullanır:

“Eşcinsellik, kadınları erkeklerin eşlik etmediği bir ortamda sürekli bir arada tutan meslekler tarafından özellikle teşvik edilmektedir. [...] Laycock, yıllar önce, dikişçiler, dantelciler vb. gibi, sıcak odalarda uzun saatler boyunca birbirleriyle yakın temas halinde olan kişiler arasında, histerik olarak

⁹ Mitsi, Efterpi. “Private Rituals and Public Selves: The Turkish Bath in Women’s Travel Writing.” *Inside Out: Women Appropriating, Negotiating and Subverting Space*. Ed. Teresa Gomez Reus and Aranzazu Usandizaga. Amsterdam; New York: Rodopi, 2008. 47-64. Print.

değerlendirdiği bu tür davranışların yaygın olduğunu belirtmiştir” (Ellis, 1901: 127).

Hamamlar, kadınların 19. yüzyıl boyunca yaygın olarak giydikleri uzun ve hantal elbiseleri olmadan birbirleriyle buluşabildikleri tek önemli mekan olarak bilinir. C. Willett Cunnington konuyla ilgili olarak şöyle bir gözlemini ifade eder: “Yemeklerde yüksek yaka, on yılın sonuna kadar fiziksel çekiciliğin asgari düzeyde sergilenmesi ve ağır kumaşların tercih edilmesi, hepsi dönemin ruhuna uygundu. Prensip katıydı, güzellik tutkulu bir çekiciliğe sahip olmamalıydı” (Cunnington, 1937: 309). Kadınlara dayatılan ağır giysilerin kısıtlayıcı doğası, kadınların genellikle kapalı olan vücut kısımlarını keşfetmek için kadın arkadaşlarıyla birlikte hamamları ziyaret etme tercihlerini etkilemiş olabilir. Ayrıca, diğer kadınlarla birlikte banyo yapmak, onlara geleneksel olarak kabul edilemez konuları tartışma özgürlüğü sağlıyordu.

Mansfield’ın kısa öyküsünde Türk hamamı, farklı kültürlerden gelen kadınların farklı düşüncelerini tartıştıkları bir mekân örneği sunar. Türk hamamı, birçok kadın için, erkeklerin sahip olduğu özgürlüğü onlara tanımayan dini geleneklerin sınırlarından bir kaçış oluşturur. Hâkim düşünce olarak kabul edilen ataerkil toplum yapısının kimlik ve benlik ile ilgili geleneksel düşüncelerini değiştirmeyi amaçlayan Mansfield cinsiyet kavramının karşısında olduğunu açıkça ifade ettiği bu kısa öyküsünde lezbiyen kadınlarla sadece erkekler ve yemek hakkında konuşan kadınlar arasında yaşanan çatışmayı dile getirmektedir. Öykünün ilk cümlesi olan “Üçüncü kat- sola, Madam” ifadesi mekân hakkında net bir fikir vermemektedir ve geleneksel öykü anlayışındaki giriş bölümünden farklı olarak ilk paragraf olayın gelişim sürecini anlatmaktadır. İsmi belirtilmeyen ve Madam olarak anılan kadına kasadaki kızın pembe bilek vermesi Mansfield’ın kadının toplumdaki algılanışını açıktan ifade etmek yerine somut imgeler ve semboller yoluyla ifade ettiğini gösterir. Dış gerçekliğin algılanışını öznel bir algılama ile belirleyen Mansfield sık sık söz sanatlarına başvurur. Benzetme sanatındaki ustalığını kasada oturan kızı kalın, siyah sapın ucundan patlamış fazla olgun mantara benzeterek gözler önüne serer. Mansfield, kasadaki kızın asansörü göndermeyen ve müşterinin vakit kaybetmesine neden olan asansör görevlisine olan kızgınlığını ifade etmek için onu ölü bir kuşa benzetir.

3. Türk Hamamı Öyküsünde Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Analizi

Öykü, boyuyla hemen bir hâkimiyet izlenimi yaratan bir kadın kasiyerin portresiyle açılır. Yapay palmyeler arasında duran kadının verimli bir bitkiye benzetilmesi kadının toplumdaki doğurganlık ve annelik rollerine bir göndermedir. Melodili ve ıslıklı seslerin birleşimi, kadının koridordaki hareketini yankılayan yumuşak, hafif bir hareket hissi yaratır. Mansfield’ın kullandığı bu küçük detaylar buranın kadınlar tarafından yönetildiğini düşündüren bir izlenim uyandırır. Öyküdeki tek erkek olan asansör görevlisi, kadınların hâkimiyetine

meydan okumaz, çünkü Mansfield tarafından cinsiyetsiz ve dolayısıyla tehditkâr olmayan bir erkek varlığına indirgenerek kişiliksizleştirilir. Sadece koklayan ve hapşıran küçük bir figür olarak betimlenen asansör görevlisi hastalıkla ilişkilendirilir ve insanlıktan çıkarılmış, hastalık yayan bir yaratık olarak görülür. Erkeklikten soyutlanmış bu zavallı figür, asansörde karşılaştığı kadınların antitezidir ve burada zayıf bir iktidar biçimini temsil etmektedir. İsmi belli olmayan bu erkek karakterin cinsiyetsiz bir şekilde sunulması, Mansfield gibi feminist kadın yazarlar tarafından kadınsı olarak algılanan eserlerinin kabulünü sorgulamak için benimsenmiştir. Böylece, bir kadın yazar olarak öykülerinin beklenmedik bir şekilde yıkıcı olduğu gerçeğini göstermenin yanında sosyal ve siyasi koşullara bir meydan okuma olduğu gerçeğini onaylamaktadır.

Asansörle yukarı çıkarken Madam'ın sürekli aksıran ve burnunu çeken görevliye bunun nedenini sorarken onun için “ruga şapkanın tepesi” ve “yaratık” (Mansfield, 1913: 1) ifadelerini kullanması dönemin yaşantısından kesitler sunmakta ve kadının iç dünyasına ait çalkantılı duygularını dile getirmektedir. Mekân hakkında net ifadeler kullanmayan Mansfield, görevlinin ‘insan burada bir türlü kuru kalamıyor’ (Mansfield, 1913: 1) ifadesiyle mekân hakkında bir ipucu sunmaktadır. Madam'ın üçüncü kata geldikten sonra kendisine soyunması için küçük bir kabinin verilmesi, hamam ve banyolarda musluk altında bulunan kurna teriminin kullanılması öykünün geçtiği mekânın bir hamam olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Yirminci yüzyılın başlarında hamam son derece karmaşık ve ikircikli bir alan olmasına rağmen, kadınların gündelik hayatlarının etrafında şekillendiği bir yerdir. Her yerleşim yerinde bulunan, büyük ölçüde unutulmuş ve çoğu zaman konuşulmayan bu alan kirli eylemlere ve kirli nesnelere ev sahipliği yaptığı için mahremiyet, görgü kuralları ve toplumsal tabu tartışmalarının içine hapsedilmiştir.

Kendi hakkında sürekli kuşku duyan ve modern kadının benliğinin paramparça olduğunu düşünen Mansfield, öykünün başından itibaren Madam olarak nitelenen kadının adının Berthe olduğunu geç de olsa açıklayarak bu duruma ışık tutar. Kendisini yüzme havuzundaki küçük okullu kızlar topluluğundan birisi gibi hisseden Berthe cinsiyet farklılıklarının ve sınırlamalarının psikolojik etkilerini yaşamaktadır.

Öyküsünde gereksiz ve önemsiz kelimeler kullanmayan Mansfield açık tasvirler kullanmasına rağmen, ifadeleri hakkında kesin yargıya varmak kolay değildir. Anlatım biçimi karmaşıktır. Diyaloglar ve dolaylı anlatımı çok fazla kullanarak değişken, hareketli ve anlaşılmaz bir gerçeklik anlayışı sunar. Genellikle karakterlerinin duygularını bize aktarmaz. Onun yerine “balta girmemiş orman, sirk, ıslak çamaşır kokan hava” (Mansfield, 1913: 1) gibi ifadelerle karakterlerinin ne hissettiğini ve duygularını hissetmemizi sağlayacak detayları sunar. Kullandığı bu ifadeler kadının adeta vahşi bir hayvan gibi kafese

kapatıldığını ve toplumdan soyutlandığını belirtmektedir. Berthe balta girmemiş bir ormanda yaşamanın fantastik olmasını kadınların erkekler tarafından eziyet ve şiddete maruz bırakılmaması ve özgürce toplum içinde her türlü haklardan faydalanması şartına bağlar. Kadınları ve eşlerini birer köle olarak gören ve onları diledikleri gibi kullanan erkekleri canavarlara benzeten Berthe kadın ve erkek eşitliğinin önemine vurguda bulunarak toplumsal cinsiyet eşitliğini savunur: “Evet, çok büyüleyici bir şey olmalıydı bir kâşifle evli olmak... Ve balta girmemiş ormanda yaşamak, adam bir şeyleri silahla vurmadığı, esir almadığı sürece. Bunları yapan canavarlardan nefret ederim.” (Mansfield, 1913: 2)

Modernizmin geçmiş, şimdi ve gelecek arasında yaptığı gelgitler Mansfield’ın öyküsünde de etkisini gösterir ve zamanda ani değişiklikler ve beklenmedik dönüşler görülür. Berthe’nin hamamdaki eşyalar ve olaylardan birden kendi ülkesine dönmesi ve oradaki olan biteni zihninde canlandırması bunun açık bir örneğidir. Bu noktada yazarın bahsettiği müzikleri önceden programlanmış ve kolu çevrilerek çalınan İngiliz Sokak piyanosu laterna, kadının toplum yaşamında kendisine tabiatı gereği yüklendiği düşünülen vazifeleri yerine getirmesi gereken bir tür robot olarak algılandığının sembolü olarak kullanılır. Mansfield kadınlarla ilgili düşüncelerini açıkça ifade etmek yerine bir sembol aracılığıyla açıklar.

Mansfield’ın öyküsü sadece kadınlar tarafından değil, asi kadınlar tarafından da yönetilmektedir; bu durum neşeli cesur yüzleri ve zarif kırpılmış sarı saçlara sahip iki uzun sarışın kadınla tanıştığımızda ortaya çıkar. Hamamdan içeri giren bu iki sarışın kadın neşeli ve küstah tavırlarıyla hamamda bulunan diğer kadınlara küçümseyici bir tavırla bakmaktadır. Sürekli olarak birbirlerine mandalina sunan ve kahkahalar atan bu kadınların etrafındakileri komik ve gülünç görmeleri toplumdaki sınıflar arasındaki farklılığı ve sınıf çatışmalarını göstermektedir. Bunun yanında gülmek, içinde bulunduğumuz gerçeklikle baş edemediğimiz durumlarda kendisini gösteren bir davranış biçimidir. Toplum tarafından ötekileştirilen ve hiç olarak görülen lezbiyen bireyler “ayrımcılık ve ötekileştirilme duygularını mizaha ve komik olana, abartıya daldırarak, hem bu duygulara katlanabilmekte, bu olumsuzluğu baş tacı ederek, kendi ötekiliklerini tüm çığlığı ile yeniden topluma göstermektedir”¹⁰ (Ezber, 2019: 33).

Belirli nesneler, karakterlere ve onların mekan deneyimlerine özel olarak bağlıdır ve bu nesneler, karakterlerle ilişkili olarak kimliğin akışkanlığı ve istikrar arasındaki ilişkiyi açıklamaya yardımcı olur. Şehvet duygusunu yansıtmak için bir metafor olarak kullanılan mandalinaların sadece bu iki kadın tarafından yenmesi ise evli kadınların cinsel zevk alamayacağını ima etmektedir. Evli olmasına rağmen, anlatıcı daha sonra fahişelerin evli kadın hamamcıları “iğrenç” (Mansfield, 1913: 1) olarak tanımladıkları konuşmalarından etkilenir.

¹⁰ Ezber, Gökçen, (2019). İngiliz Romanında Queer Okuma, İstanbul: Kriter Yayınevi.

Diğer kadınların var olmayan bebeklerine bebeklerin nasıl doğduğunu anlatıp anlatmamaları gerektiğini tartışarak enerjilerini boşa harcadıklarını düşünen bu iki sarışın kadın, canlılıklarıyla büyülenen anlatıcıya enfes görünür ve Mansfield bu şekilde onların lezbiyen olduklarını ustaca ifşa eder. Mansfield, kadınların tadına bakmamaları gereken çekici meyvelere yaptığı birçok atıfla kadınların yasaklanmış cinsel arzularına işaret eder. Kadınların birbirlerine sundukları meyveleri reddetmeyip kabul etmeleri erkeklerin cinsel ideallerinin reddi anlamına da gelebilir ve kadın karakterlerin heteroseksüel normları reddettiklerini ima edebilir. Hamamdaki kadınların arasındaki bu güçlü ilişki ve nihayetinde erkeklerin yardımı olmadan hayatta kalmaları, ataerkil ve heteroseksüel geleneklerden uzak bir şekilde kadınlığın kutsandığını gösterir.

Hamamdaki kadınların iç gömleği giymiş biftek gibi görünmesinin nedeninin kadınlara dayandırılması erkek egemen bir toplum yapısı içerisinde kadının konumunu ifade etmektedir. Toplumdaki kadınlar arasında bile kadının toplumda nasıl bir rol oynaması gerektiği üzerine görüş ayrılıkları bu noktada ortaya çıkmaktadır. Yapmacık tavırlarıyla gülen ve kadınlara küçümseyerek bakan Muşamba Başlık adlı kadın karakterin etrafına sürekli emirler yağdırması yazarın burjuva yaşamına karşı duyduğu hoşnutsuzluk ve nefreti yansıtmaktadır. Öyküde farklı Fransızca ve Almanca kelimelerin kullanılması Mansfield'in hastalığı nedeniyle sürekli olarak Almanya ve Fransa gibi ülkelere yaptığı geziler sonucunda adı geçen ülkelerin kültürlerine ve dillerine olan aşinalığının bir sonucudur.

Görevlinin kendisine havlu vermemesini bir mektupla kocasına anlatacağını belirten Muşamba Başlık bu tutumunun nedenini kendisinin bir kadın olarak önemsenmemesiyle açıklar. Erkeklerin toplumda kadınlardan daha fazla yaptırım gücüne sahip olduğunu düşünen Muşamba Başlık'ın bu görüşüne katılmayan Berthe'ye göre kadınlar erkeklere bağlı oldukları düşüncesinden kurtulabildikleri takdirde her şeyi yapma veya yaptıрма gücüne sahiptirler. Sürekli yemek yiyerek anlamsız yere gülmeyi evli bir kadının yapmaması gerektiğini düşünen Muşamba Başlık, evli bir kadının ağırbaşlı ve vakur bir davranış içerisinde olması gerektiğini belirtir. Beşinci çocuğunun ölü olarak dünyaya gelmesinin hayal kırıklığını atlatmak için hamama gelen Muşamba Başlık kadına gerekli olan şeylerin bir koca, çocukları ve bakımı yapılacak bir ev olduğuna inanır. Kocasının bu düşüncelerini olduğu gibi kabul eden Muşamba Başlık kadının erkeğine karşı sorumluluklarını yerine getirmesi gerektiğini düşünürken Berthe feminist bir yaklaşım sergileyerek toplumsal cinsiyet rollerinin anlamsızlığını ifade etmekte ve cinsler arasında eşitliğin, özgürlüğün olması gerektiğini belirtmektedir. Toplumsal cinsiyetin her kültürde ve toplumda değişkenlik gösterdiğini düşünen Berthe, tüm kadınların uyması gereken kurallar ve yerine getirmesi gereken sorumluluklar dizgesi noktasında genelleyici bir yaklaşım sergilemenin doğru

olmadığını savunur; çünkü ona göre “kadın ve erkek arasında iktidarın paylaşımı eşitsiz olduğu müddetçe o toplumda kadınların ikincil konumları hiç değişmeyecektir” (Demir, 2014: 118).

Ataerkil toplum yapısıyla uyumlu ve bireyselliğini ikinci plana atan bu aşırı bağımlı kadına yazarın verdiği iğneleyici ve alaycı isim bile onun yersiz olduğunu düşünmemize neden olur. Mansfield’in ona taktığı isimle Muşamba Başlık, Türk hamamının canlandırıcı suyunu içmek için tasarlanmış insan yapımı, lastikli bir kumaş parçası olan kişileştirilmiş bir yağmurluktur. Mansfield, heteronormatif ilişkilerin bir sembolü olan Muşamba Başlık karakterini kısa boylu, şişman, küçük bir kadın ve saçlarının üzerinde siyah bir şapka taşıyan itici bir kadın olarak resmederek kendi tutumunu ortaya koyar. İki sarışın kadının mavi şapkasının ve kasiyer kadının turuncu şapkasının aksine, Muşamba Başlık karakterinin giydiği siyah şapka Türk hamamının hijyenik koşullarına aykırı görünür. İç çamaşırı ve göğüs geliştirici reklamlarıyla dolu bir moda dergisi okuyan Muşamba Başlık ideal kadınının üretimini devam ettiren keyifsiz talimatların kadınlar için gerekli olduğunu ve uygulanması gerektiğini düşünür. Muşamba Başlık tıpkı göğüs geliştiriciler ve iç çamaşırları gibi kadın bedenlerinin evin ve kocanın mahremiyetine ayrılmış bir şekilde örtülmesini ve edeple kapanmasını istemektedir. Dönemin kadınları üzerine dayatılan toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamadan kabul eden Muşamba Başlık için ideal bir kadın olmanın yolu kocaya ve toplumun ahlaki normlarına itaat etmekten geçer.

Anlatıcı için Muşamba Başlık, kadınların evlilikte karşılaştıkları kısıtlamaları ve kısıtlamalar karşısında takındıkları sessiz ve itaatkâr tutumu sembolize eder. Heteronormatif hayatını ısrarla öven ve bu hayattan duyduğu mutluluğu dile getiren Muşamba Başlık, yalnızca kocasının söylediklerini ya da kocasının birkaç sokak kadını hakkında ne düşündüğünü aktarabilir, fakat kendi duygu ve düşüncelerini hep ikinci planda tutar. Kocasının gündemi kendi gündeminden daha önemli olduğu için bireysel kadın kimliğinin önemini ve kadın bağımsızlığının gücünü anlayamaz: “Birkaç sokak kadınına ilgi göstererek kendimi alçaltmayacağım. Kocam bilseydi bunu asla atlatamazdı. Korkunç derecede titizdir. Altı yıldır evliyiz. Pfalzburg’dan geliyoruz. Güzel bir kasaba, dört çocuğum var ve buraya gelmemizin nedeni gerçekten de beşincinin şokunu atlatmaktı” (Mansfield, 1913: 2). Muşamba Başlık’ın iki sarışın kadına gereğinden fazla takıntılı olduğu ve bu takıntının neden olduğu gerginlik vücudunun normal fonksiyonlarını bile yerine getirememesinde daha açık hale gelir: “Koca şişko domuzlar böyle! Ve sırf onlar yüzünden doğru dürüst terlemedim bile. O kadar sinirlendim ki ter dışarı çıkacağına içeri girdi” (Mansfield, 1913: 2). Viktorya dönemi evliliği, eşlerin yasal olarak tek bir varlık olarak kabul edildiği bir sistemdi ve evli kadınlar yasal olarak var olmayan kişiler olarak kabul ediliyordu; onların davranışları kocalarının sorumluluğundaydı.

Örneğin, evli bir kadın dava açamazdı veya dava edilemezdi, çünkü yasanın gözünde onu kocası temsil ediyordu. Evlilik sözleşmesine göre, bir kadının sahip olduğu veya kazandığı her şey, para, mücevher, giysi veya miras olsun, evlendikten sonra kocasına ait olmasını Elizabeth Foyster, “Buna karşılık olarak, kocanın karısına yaşamın ‘gerekli ihtiyaçlarını’ sağlamak, yani yiyecek, giyecek, barınak ve gerektiğinde tıbbi bakım sağlamak gibi bir ortak hukuk yükümlülüğü vardı”¹¹ diye belirtir (Foyster, 2005: 46).

Evli kadınların maruz kaldığı adaletsizlikler, onların hayallerinin gerçekleşmesi olarak evlilik kurumunun sosyal idealizminin kurbanları olduklarını göstermektedir. Özellikle, evlilik kadınların yasal varlıklarını inkar ettiği ve cinsel haklarını ellerinden aldığı için, birçok Viktorya dönemi insanının bunu bir tür fahişelik olarak algıladığı gerçeği ele alınmaktadır. Evliliğin son derece kısıtlayıcı yapısı, kadınların diğer kadınlarla ağlar kurmalarını ve entelektüel ve cinsel ihtiyaçlarını karşılamalarını sağlayan dostluklar geliştirmelerine zemin hazırlamıştır. Muşamba Başlık karakterinin hamamdaki kadın arkadaşlarına karşı herhangi bir fiziksel çekicilikten bahsetmemesi, cinselliği kadınlar için tabu bir konu olarak gören toplumsal normlardan kaynaklanıyor olabilir. Eşcinsel arzuları gizlemenin Viktorya dönemi kadınları arasında çok yaygın bir durum olduğu Muşamba Başlık isimli kadın karakterde kendisini göstermektedir, çünkü ataerkil toplum yapısının da etkisiyle gerçek duygularını gizleyen Muşamba Başlık “hiçbir şekilde lezbiyen arzularını açıkça dile getirmedi veya övmedi” (Goody, 2006: 464).

Öykünün sonunda kadınların ironik bir sunumunu yapan Mansfield, Ida Baker’a duyduğu ilgiyi ve yaşadıkları lezbiyen ilişkiyi gözler önüne serer. Muşamba Başlık karakterinin evliliği savunması Hankin’in de belirttiği gibi, “bastıramadığı kendi cinsiyetine duyduğu fiziksel ilgiyle yalanlanmaktadır”¹² (Hankin, p. 69). Hikâyesinin kapanış cümlesinde, Muşamba Başlık’ın iki sarışını ‘yasak bir sofra önündeki aç bir çocuğun yüzüyle’ izlediğini ortaya koyan Mansfield, karakterin aslında diğer kadınlara içten içe öykündüğünü ve içinde örtük bir lezbiyen ilişki arzusu taşıdığını vurgular. (Mansfield, 1984: 154) Burada karakterin giydiği Mackintosh şapkası ataerkil kontrolün ve heteronormatif toplum arzusunun simgesidir, bu şapka Mansfield’in anlatısındaki Türk hamamı mekânında tersyüz edilmiştir. Muşamba Başlık’ın şapkası kadın bedenine duyduğu bitmek bilmez açlık ve özellikle de Türk hamamındaki iki lezbiyene duyduğu takıntı nedeniyle iktidarsız hale gelerek fonksiyonu kaybeder. Bir erkeğin bir kadına bakması ve ona ilgi duyması nasıl doğal karşılanıyorsa bir

¹¹ Foyster, Elizabeth. *Marital Violence: An English Family History, 1660-1857*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005.

¹² Hankin, Cherry, *Katherine Mansfield and Her Confessional Stories* (London: Macmillan Press, 1984)

kadının da bir kadına karşı beslediği ilginin doğal olarak görülmesi gerektiğini düşünen Mansfield bunu kadın karakterlerin iç gömleklerini çıkarırken birbirlerine baktıkları bölümde şu sözlerle ifade eder: “Kadın kadındır, hem ayrıca istemezseniz size bakmam. Biliyorum- ben de bir zamanlar öyleydim. Gözümü kırpmadan bahse girerim” (Mansfield, 1913: 3). Mansfield’ın iki sarışın kadını resmetmesi bu heteronormatif ikiliği istikrarsızlaştırır ve aynı cinsel arzunun ve kadın topluluğunun olumlu bir resmini çizerek toplumsal olarak kabul edilebilir olanın parametrelerine meydan okur. Mansfield’ın karakterlerinin özgürleşmiş bedensel deneyimleri, Muşamba Başlık’ın bu özgürleşmeye duyduğu kabul edilmemiş açıklıkla pekiştirilerek, kadın yakınlığını ve aynı cinsiyetten ilişkileri heteronormatif ve ataerkil rollere bir alternatif olarak ortaya koymaktadır.

Annesi tarafından suyla arıtma tedavisi yoluyla diğer kadınlara karşı beslediği cinsel arzu ve isteklerin tedavi edilmesi amacıyla gönderildiği Almanya’daki bir Türk hamamında yaşadığı deneyimlerden yararlanarak kaleme aldığı bu kısa öyküde Mansfield, biseksüelliği ve insan duygularındaki karmaşıklığı ele almaktadır. İç dünyaya ait çalkantılı duyguların dingin bir dış dünya görüntüsü ile bir araya getirildiği öykü kadının cinsel kimliği ve toplumsal kimliği arasındaki çatışmaları ele almaktadır. Viktorya dönemi Türk hamamlarında kadın cinselliği, Katherine Mansfield’ın 1913 yılında kaleme aldığı kısa öyküsü Bains Turcs’da açıkça görülmektedir. Bu öykü, geleneksel evlilik ile sokak kadınlarını karşılaştırmaktadır: “Kırmızı ve beyaz kareli elbiseler giymiş iki uzun boylu sarışın kadın içeri girip benim karşımdaki sandalyelere oturdular. Biri gümüş kağıda sarılmış bir kutu mandalina, diğeri ise bir manikür seti taşıyordu” (Mansfield, 1913: 2). İki kadın, hamamdaki evli kadınlardan biri olan Muşamba Başlık tarafından saygın olmayan kadınlar olarak tanımlanıp fahişe olarak görülmektedir: “Bir bakışta anlaşılıyor. En azından ben anlayabiliyorum, her evli kadın anlayabilir. Onlar sadece bir çift sokak kadını” (Mansfield, 1913: 3).

Kadınlar arasındaki şehvetin bir metaforu olarak kullanılan ve 19. Yüzyıl İngiliz edebiyatında Türk hamamı mekanlarında kadınların kendi aralarındaki ilişkinin göstergesi olarak ikram edilen mandalinaların sadece bu iki kadın karakter tarafından yenmesi evli kadınların cinsel zevkten yararlanamayacağını ima etmektedir. Evli olmasına rağmen Muşamba Başlık, bu iki sarışın kadının evli kadınları “çirkin” olarak tanımladıkları konuşmalarından etkilenerek hikayenin sonunda şöyle der: “Diğer kadınlara baktım. Evet, iğrençtiler, sırt üstü yatmış, kırmızı ve nemli, donuk gözleri ve sarkık saçları vardı, sahip oldukları tek küçük enerji, iki sarışının davranışlarına karşı şok olmuş tutuculukla dışa vuruyordu” (Mansfield, 1913: 3). Geleneksel evlilik anlayışına karşı gösterdiği tutumda ünlü İrlandalı yazar Oscar Wilde’ın eserlerinin etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Konuyla ilgili olarak Gillian Boddy, Mansfield’ın birçok öyküsünün

“konusu ve süslü üslubunun egzotik havasında Oscar Wilde’ın belirgin etkisini gösterdiğini” (Boddy, 1988:154) belirtir. Wilde’ın Mansfield üzerindeki etkisi ve onun geleneksel evliliğe karşı çıkışı, Mansfield’ın kadınların cinsel özgürlüğünü onaylamayan muhafazakar görüşleri eleştirdiği aynı zamanda geleneksel evliliğin aksine bunu övdüğü Türk Hamamı öyküsünün bağlamı olarak okunabilir.

4. Sonuç

Kendi hayatının izdüşümlerinin açıkça görüldüğü eserde Mansfield cinsiyet konusuna özgürce yaklaşır ve eşcinselliği, biseksüelliği öyküsünde çekinmeden kullanır. Cinsellikte zaman zaman geleneksel yaşam biçimlerinin dışına çıkan, kadının biseksüel kimliğini ve yaşadığı lezbiyen ilişkileri öne çıkarması açısından Mansfield, Türk Hamamı adlı öyküsünde devrim niteliğinde bir davranış sergiler. “Bains Turcs”, anlatıcının iki lezbiyenin, evli ve dört çocuk annesi ve hikâyenin heteronormatif uyumluluk sembolü Mackintosh Cap’ın önünde kadınlıklarını ve cinselliklerini sergileyerek hamamın dengesini bozmalarını izlediği bir Türk hamamı gezisini aktarır. Mansfield’ın öyküsü kadınların bedensel deneyimine odaklanır ve genellikle göz ardı edilen bu bakış açısına odaklanmak için terapötik banyo ortamını bir mercek olarak kullanır. Türk hamamının kadınlara özel mekânı ve hikâyenin örtük lezbiyen içeriği, anlatıcının heteronormatif ilişkilere duygusal bir alternatif hayal etmesine olanak tanır.

Erkek bakışından uzak, kadın bedenini özgürleştirici bir alan olarak sunulan Türk hamamı, sadece fiziksel anlamda değil, duygusal ve psikolojik anlamda da kadınlar açısından korunaklı ve özel bir alan sağlar. Kadınların seyahat yazılarında Türk hamamını inceleyen Efterpi Mitsi, kadınların çıplak bedenlerinin Türk hamamlarında ‘kaçınılmaz olarak’ ‘karşılıklı merak nesnesi’ haline geldiğini, ancak bunun aslında ‘özel kadın alanına sıklıkla müdahale eden geleneksel ‘Batılı erkek bakışını’ rahatsız ettiğini savunur.¹³ Yıkanmak gibi özel bir eylemin kamusal alana taşınmasıyla temizlik kadınlar açısından cinsel bir kendini ifade etme biçimine dönüştüğünü ele alan Mansfield, toplumda yaşanan fiziksel ve zihinsel yozlaşmaya yol açan unsurlar ve insanlarda var olan ön yargıları anlatır. Yirminci yüzyıl başı İngiliz toplumunun önyargılarını yansıtan bu ‘yozlaşma’ potansiyeli, sınıfların, ırkların ve milliyetlerin birbirine karıştığı Türk hamamlarında daha da artmış, çıplaklıkla birleşerek Anne McClintock’un toplumsal cinsiyet ve sınıf kavramlarıyla aşılınmış bir temizlik söylemini ön plana çıkarmıştır.

Bu çalışmada, edebiyatta mekân olarak çok fazla ele alınmayan Türk hamamı, on dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başlarında yaşlı, evlenmemiş,

¹³ Mitsi, Efterpi, ‘Private Ritual and Public Selves: The Turkish Bath in Women’s Travel Writing’, in *Inside Out: Women Negotiating, Subverting Appropriating Public and Private Selves*, ed. by Teresa Gomez Reus (Amsterdam: Rodopi, 2008), pp. 47-63.

evli ve ev kadını gibi bir dizi kadının ikircikli sosyal ve kültürel konumunun keşfi ve toplumsal cinsiyet rollerinin analizi için kullanılmıştır. Karmaşık bir toplumsal ve ahlaki kaygılar söylemi içinde yer alan banyolar, sınıf, yaş, toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili sorularla bağlantılıdır ve bu nedenle kadınlar ve kadın yazını için kilit anlam ve önem taşıyan yerlerdir. Banyonun edebiyattaki göz ardı edilmiş yerine dair değerli bir kavrayış sunan bu çalışma, modern dönemde kadınlar, kadının toplumsal kimliği, toplumsal cinsiyet rolleri, kamusal ve özel alana erişim, aidiyet ya da var olma duyguları üzerine yeni okumalar ortaya koymaktadır.

Kısa öyküsü sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsellik temaları üzerine kurulu olan Mansfield için Türk hamamı sadece bir ‘zihinsel ve fiziksel yozlaşma’ alanı değil, dış dünyanın sınırlayıcı toplumsal normlarından kaçmak isteyen kadın anlatıcısı için yaratıcı, heyecan verici ve özgürleştirici bir alandır. Mansfield için Türk hamamı, kadınlar ve kadın bedenleri için güvenli bir alandır ve bu güvenlik iması, kadın mahremiyetinin yanı sıra cinselliğin ve aynı cinsiyetten arzusunun keşfedilmesine olanak tanır. Mansfield sadece kadınların cinsel özgürlüğünü onaylamayan muhafazakâr görüşleri eleştirmekle kalmaz, Türk hamamını bir kişisel direniş ve kadın topluluğu alanına dönüştürerek geleneksel ataerkil kontrolü sarsar. Ataerkil toplum yapısını eleştiren lezbiyen çalışmaları, kadınların arkadaşlıklarını lezbiyen ilişkilerle aynı çizgide ele alır ve her ikisini de aileye ve evliliğe karşı dirençle eşdeğer görür (Marcus, 2007: 29). Mansfield’ın ev içi ideallere uymayı reddetmesi ve lezbiyen kadınlarla olan arkadaşlığı, birçok öyküsünde özellikle de Türk Hamamı öyküsünde olduğu gibi eşcinsel aşkı empatik bir şekilde betimlemesine etki etmiş olabilir. Buna göre, yazarın anlatısındaki bazı kadın karakterlerin başka kadınlarla olan arkadaşlıkları aracılığıyla heteroseksüelliği değiştirme çabasını göstermeleri heteroseksüel normların reddi olarak okunabilir. Bu nedenle, Türk Hamamı isimli kısa öyküsü Mansfield’ın karşılıksız aşk temasıyla olan ilgisini daha derinlemesine inceleyerek yazarın olası biseksüelliğini ortaya koyar.

İlk kez 1913 yılında yayımlanan Türk Hamamı adlı kısa öyküsünde Katherine Mansfield, kadının toplumsal cinsiyet kavramının belirlediği normlardan farklı olarak sadece erkeklerle değil bir kız arkadaşıyla da beraber güçlü bir birliktelik duygusu ve duygusal bir yakınlaşma deneyimi yaşayabileceğini ifade eder. Türk Hamamı adlı kısa öyküsü, anlatıcının kadın sevgilisini takip etmek için evliliğin sınırlarından kaçma arzusunun bir görüntüsünü sunar. Toplumun reddettiği kişileri barındıran tedavi edici banyo mekânları olarak da bilinen Türk Hamamları, kadınların sosyal damgalanma korkusu olmadan “zevkli fiziksel temastan” (Tyson, 2006: 27) keyif alabilecekleri yerlerden biri olarak sunulur.

heteroseksüelliğin “var olan tek normal ve sağlıklı”¹⁴ (Tyson, 2006: 27) yönelim olduğu kanısına ve kabul edilebilir tek cinsel yönelimin bu olduğu fikrine eleştiri getirmektedir. Yeni Zelandalı kadın yazar Katherine Mansfield Türk Hamamı adlı öyküsünde cinsellik, cinsel kimlik, toplumsal cinsiyet kategorilerini irdeleyerek bu olguları sorunsallaştırmakta ve heteronormatif toplumsal yapının çizdiği sınırların dışında da bu olguların işlenebileceğini göstermektedir.

¹⁴ Tyson, Lois, *Critical Theory Today, A User-Friendly Guide*. 2nd Press, New York: Routledge, 2006.

Kaynakça

- Boddy, Gillian. Katherine Mansfield: The Woman and the Writer. New York; Ontario: Penguin Books, 1988. Print.
- Claire, Tomalin. Katherine Mansfield: A Secret Life. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- Cunnington, C. Willett. English Women's Clothing in the Nineteenth Century. London: Faber and Faber Ltd, 1937.
- Daiches, David. Katherine Mansfield and the Search for Truth in Rhoda B Nathan (ed), Critical Essays on Katherine Mansfield (New York, Maxwell MacMillan International, 1993)
- Demir, Zekiye. Modern ve Postmodern Feminizm. İkinci Baskı, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2014.
- Ellis, Havelock; 1859-1939. Studies in the Psychology of Sex: Sexual Inversion; 1897. F. A. Davis Co, 1901. Harvard University. Web. 8 Sep. 2025.
- Ezber, Gökçen. İngiliz Romanında Queer Okuma, İstanbul: Kriter Yayınevi, 2019.
- Foyster, Elizabeth. Marital Violence: An English Family History, 1660-1857. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005.
- Fullbrook, Kate. Katherine Mansfield, Brighton, Sussex: The Harvester Press, 1986.
- Goody, Alex. "Murder in Mile End: Amy Levy, Jewishness, and the City". Victorian Literature and Culture 34.2 (2006): 461-479. JSTOR. Web. 16 Sep. 2025.
- Hankin, Cherry A. Katherine Mansfield and Her Confessional Stories. London: Macmillan Press, 1984.
- Horrocks, John "In their Nakedness": Katherine Mansfield and Neurasthenia at Bad Worishofen', Journal of New Zealand Literature, 32 (2014), 121-42, p. 136.
- Mansfield, Katherine. 1888-1923. Bains Turcs, 1913. Katherine Mansfield Society. Web. 8 Sep. 2025.
<http://www.katherinemansfieldsociety.org/short-stories-by-katherine-mansfield/>
- Mansfield, Katherine. Journal of Katherine Mansfield, ed. by John Middleton Murray, London: Constable, 1984.
- Marcus, Sharon. Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England. Oxford; Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Mitsi, Efterpi. 'Private Ritual and Public Selves: The Turkish Bath in Women's Travel Writing', in Inside Out: Women Negotiating, Subverting Appropriating Public and Private Selves, ed. by Teresa Gomez Reus. Amsterdam: Rodopi, 2008, pp. 47-63.

Palmer, Beth. *Women's Authorship and Editorship in Victorian Culture: Sensational Strategies*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2011.

Tyson, Lois. *Critical Theory Today, A User-Friendly Guide*. 2nd Press, New York: Routledge, 2006.



BÖLÜM 2

İvan Sergeyeviç Turgenyev’in “İlk Aşk” ve “İlkbahar Selleri” Eserlerinde Aşk Teması

Beyza Altay¹

Giriş

Aşk sözcüğü, yalnızca iki insan arasındaki basit bir yakınlığı değil, çok daha derin ve çok katmanlı bir duyguyu ifade eder. Dilsel olarak “aşk” kelimesi, Arapça kökenli *‘ışq* sözcüğünden gelir ve kök anlamı “sarılıp sarmalamak, tutkuyla bağlanmak”tır (Nişanyan, 2021). Türk Dil Kurumu’nun (TDK, 2025) Güncel Türkçe Sözlük’ünde *aşk* “çok kuvvetli sevgi, tutku” olarak tanımlanmaktadır. Aşk duygusu kavramında yakınlık, güven, bağlanma, saygı ve sevgi gibi çeşitli duygular vardır. Aşk, yalnızca tek bir his ya da düşünceden ibaret olmayan, **bilişsel süreçleri, duygusal tepkileri ve davranışsal eğilimleri** bir arada kapsayan karmaşık ve dinamik bir sistemdir. Ayrıca aşk tek boyutlu bir olgu, bir tutum veya basit bir uyarılma değildir. Aşkın temelinde biyolojik, hormonal, genetik, kültürel, sosyolojik, demografik ve nöropsikolojik faktörlerin etkisi vardır. Örneğin, nöropsikolojik olarak aşk kolay yöntemlerle açıklanması mümkün olmayan karmaşık bir insani duygudur. Nöropsikolojik araştırmalara göre aşkın oluşumu ve gelişiminde Adrenalin, Dopamin, Oksitosin, Vazopresin ve Testesteron gibi hormonların etkisi vardır. Aşk duygusu başladığında hipofize mesajlar iletilerek bu hormonlar uyarılmaktadır (Atak & Taştan, 2012), (Ercan, 2013).

Aşk insanın ruhuna dolup yine ruhandan taşan bir duygu olduğundan insanlık tarihi boyunca şiir, düzyazı, roman, müzik, resim, heykel ve sahne sanatları gibi sanat dallarında işlenmiştir. Bunun yanında İlahi Aşk’ı duyumsayıp şiire döken Fuzuli ve Mevlana’nın eserleri günümüze değin uzanmıştır. Bilimsel kaynaklara göre tarihte bilinen ilk aşk şiiri Ur kent devletinin son krallarından **Suşin** için, tapınak gelini veya rahibe olduğu düşünülen bir kadın tarafından yazılmıştır (Jacobsen, 1987). Bunun yanı sıra aşk ve ideoloji temel güdülerle de ilişkilendirilerek psikoanalitik çözümlemeye tabi tutulmuştur (Şeker, 2017). Shaver, Hazan ve Bradshaw’a (1988) göre aşk, biliş, duygu ve davranışları içeren karmaşık ve dinamik bir sistemdir. Aşk bireysel deneyimlere, kültürel değerlere, toplumsal normlara ve hatta tarihsel dönemlere göre önemli ölçüde değişiklik gösterir. Birçok kuramcı aşkı farklı biçimlerde tanımlamıştır. Freud’a göre aşk, cinselliğin yüceltilmiş bir biçimi; Harlow’a göre bağlanma davranışı; Fromm’a göre ise ilgi, sorumluluk ve saygının birleşimi olarak tanımlanır. Sternberg, aşkı

¹ Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Beykent Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı
ORCID ID: 0000-0002-6618-7336

yakınlık, tutku ve bağıllık unsurlarını içeren “**aşk üçgeni kuramı**” ile açıklamıştır. (Sternberg, 1999), (Çolakkadıoğlu et al., 2023). Branden’e göre romantik aşk iki birey arasında cinsel, duygusal ve ruhsal bir tutkunun gerçekleşmesinden dolayı her iki tarafın da birbirlerini ödüllendirdiği bir aşk türüdür (Hatfield, 1988). Walster, Hatfield ve Bercheid gibi kuramcılar da aşk ve arkadaşça aşk ayrımı yapmışlardır. Bir başka görüşe göre ise aşk evrensel bakış ile insanların başarılı üremelerini sağlayan bir uyum mekanizmasıdır (Buss, 1988).

Aşk duygusu temelinde bağımlılık, güven, erotik duygu birikimi, çılgınlık, nefret, ihanet, üreme dürtüsü, eylem ve Tanrı aşkı gibi çok sayıda karmaşık duyguları içeren kompleks bir olgu olup tarih boyu üzerine düşünülmüş bir konudur.

Metodoloji

Bu çalışma, İvan S. Turgenyev’in İlk Aşk (Turgenyev, 2021) ve İlkbahar Selleri (Turgenyev, 2018) adlı eserlerinde aşkın temsilini incelemek amacıyla karşılaştırmalı edebiyat yöntemi temelinde yürütülmüştür. Araştırma sürecinde ilk olarak her iki metin kendi bütünlükleri içinde ele alınmış; olay örgüsü, karakterlerin psikolojik özellikleri, toplumsal konumları ve özellikle de aşkı yaşama, algılama ve ifade etme biçimleri ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Bu aşamada kahramanların duygusal süreçleri, ilişkilerindeki dönüm noktaları ve aşkın bireysel gelişim üzerindeki etkileri tematik içerik analizi yoluyla kodlanmıştır.

İkinci aşamada, elde edilen bulgular iki eser arasında karşılaştırmalı bir çerçevede incelenmiştir. Bu karşılaştırmada, aşkın bireysel tutku mu yoksa ruhsal olgunlaşma aracı mı olarak işlendiği, erkek ve kadın karakterlerin duygusal rollerinin benzerlik ve farklılıkları ile her iki metindeki kültürel ve toplumsal bağlamların karakterlerin aşk deneyimine nasıl yön verdiği tartışılmıştır. Böylece hem metinlerin kendi iç dinamikleri hem de birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden, Turgenyev’in aşk kavrayışının ortak ve ayrışan yönleri ortaya konmuştur.

İlk Aşk

Romanın başkahramanı Vladimir Petroviç kırk yaşlarında bir adam olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir akşam arkadaşlarıyla otururken ilk aşklarını anlatmaya başlarlar. Hepsinin ilk aşkı oldukça sıradandır. Fakat Vladimir Petroviç’in ilk aşkı oldukça sıra dışıdır.

1833 yılında Vladimir Petroviç daha on altı yaşındayken ailesi Moskova’da bir yazlık ev kiralamıştır. Vladimir o sıralarda üniversiteye hazırlanmaktadır. Fransız öğretmenin gidişinden sonra anne ve babasından yeteri kadar ilgi göremeyen Vladimir başıboş kalmıştır. Vladimir’in annesi babasından on yaş

büyüktür ve babası onunla parası için evlenmiştir. Bu nedenle annesi sürekli kıskançlık ve öfke dolu bir yaşam sürse de bunu gizlemektedir. Babası ise annesine karşı her zaman mesafelidir.

Aslında o zamanlar Vladimir'in tam da ergenlik çağında yaşayacağı tatlı duyguların zamanıydı. Kahramanımız uzun uzun kırlarda dolaşüyor, şiirler okuyor hatta duygulanıp ağladığı bile oluyordu. Atıyla kırlarda dörtnala geziyor, kendisini bir şövalye olarak hayal ediyordu. Kadınlara duyulan aşkı daha önce hiç deneyimlememiş, aklının ucundan bile geçirmemiş olmasına karşın sezgisel olarak duyumsuyordu. Günler böylece geçip gidiyordu fakat üç hafta sonra bir gün kaldıkları yazlığın ek binasına bir aile taşındı. Pek varlıklı olmayan komşuları Prenses Zasekina'yı Vladimir'in annesi pek saygıdeğer bulmamıştı.

Vladimir yine tüfikle karga kovalamak için evden çıktığı bir gün yeni komşularının bahçesinde sıra dışı bir sahneye tanıklık etmişti. Başında beyaz başörtüsü olarak pembe elbiseli genç, narin bir kızın etrafında delikanlılar toplanmıştı, kız da elindeki gri çiçeklerle onların hevesle uzattıkları alınlarına vuruyordu. Kızın tavırları büyüleyiciydi. Öyle ki Vladimir elindeki tüfeği düşürmüştü, ancak bir adamın ona seslenmesiyle kendisine gelmiş tüfeğini alıp odasına koşmuştu.

Turgenyev Vladimir'in duygularını şöyle ifade ediyor:

“Ben kıpkırmızı oldum, yerden tüfeğimi aldım, arkamdan çınlayan ama kötü olmayan kakhahalar eşliğinde odama koştum, kendimi yatağıma atıp yüzümü ellerimle kapattım. Kalbim öyle hızlı çarpıyordu ki, hem utanıyor hem seviniyordum: Daha önce hiç tatmadığım bir heyecan vardı içimde.”

Yemeğe indiğinde babası da ondaki değişikliği fark etmişti. Ertesi gün Vladimir onlarla tanışma planları yapıyordu. Fakat şansı yaver gitmişti. Prenses Zasekina annesine yardımını ve misafirliğe gelmek için iznini isteyen bir mektup yollamıştı. Annesi de Vladimir'i yollayıp Prenses Zasekina'yı davet etmişti. Vladimir, Prenses Zasekina'nın yoksul evinde dün gençlerin alınlarına gri çiçeklerle vuran prensesin kızı Zinočka'yı gördü. O sırada Zinočka'nın tavrını Turgenyev şöyle aktarıyor:

“Genç kız gözlerini hafifçe kısmış, başını azıcık yana eğmiş, yüzünde aynı gülümsemeyle hep bana bakıyordu”

Yirmi bir yaşında genç bir kız olan Zinaida Aleksandrovna yani Zinočka, Vladimir'i yün sarmak için başka bir odaya götürdüğünde ona küçük bir erkek çocuğu gibi davranmakla birlikte muzur kurlar da yapıyordu. Vladimir ise onu yün sararken izliyordu ve şöyle geçiriyordu içinden: “Onu çok uzun zamandan beri tanıyormuşum, ondan önce hiçbir şey bilmiyormuşum, hiç yaşamamışım gibi geliyordu bana.”

Tam o sırada dünkü gençlerin arasında bulunan süvari subayı Belovzorov’un geldiğini ve ona bir kedi yavrusu getirdiğini duyunca Zinaida yerinden fırladı. Süvari subayı getirdiği hediyeye karşılık Zinaida’nın ellerini öperken Zinaida Vladimir’e bakıyordu. Vladimir ise ne yapacağını bilmiyordu. Eve geldiğinde uzun süre orada kaldığı için annesinin azarlarına karşılık vermeden odasına  ıktı.

Turgenyev Vladimir’in duygularını şöyle ifade ediyor:

“Hiçbir şey söylemeden odama gittim. Birden içimde bir üzüntü duydum... Ağlamamak için kendimi tutuyordum... Süvari subayını kıskanıyordum.”

Prenses Zasekina ziyarete geldiğinde Vladimir evde yoktu. Fakat annesi öğle yemeğinde onunla ilgili kötü izlenimlerini anlatmaya başlamıştı, kadın ondan bir takım para işleri için yardım istiyordu. Annesi onu basit bir kadın olarak görmüştü. Ertesi gün misafirliğe geleceklerdi. Öğleden sonra Vladimir bahçeye çıkmıştı, her ne kadar Zasekinaların bahçesine gitmeyeceğine dair kendisine söz vermiş olsa da kendisini orada bulmuştu. Zinaida’yı elinde kitapla yürürken görmüş ama kız onunla konuşmamıştı.

“Kasketimi çıkardım, öylece kalakaldım, kırık bir kalple oradan uzaklaştım. Ben neyim onun için diye geçirdim içimden.”

Ertesi gün Vladimir uyuşuk bir ruh hali içindeydi. Bir ara kitap okumaya çalışmış ama aklına bir şey girmemişti. Konuklar gelmişti. Babası Zinaida’nın yanında oturuyor onunla kibarca ilgiliyordu ama Zinaida yemek boyunca Vladimir’le hiç ilgilenmemişti fakat giderlerken akşam sekizde gelmesini söylemişti.

Vladimir akşam sekizde süslenip oraya gittiğinde oynanan çeşitli oyunlara tanık oldu. Eğlendi, mutluluktan sarhoş gibi oldu. Vladimir o gece aşık olduğunu anlamıştı. O gece ne üzerini değiştirmiş, ne de uyumuştu. Sabaha kadar camın kenarında kalmıştı. Ancak dışarıdaki fırtına dinip gün ağarınca kendini uykuya teslim etmişti.

Turgenyev şöyle ifade ediyor:

“ imde  akan şimşekler de kaybolmuştu. Büyük bir yorgunluk ve dinginlik içindeydim... ama Zinaida’nın hayali ruhumda hala hüküm sürüyordu. Yalnızca bu hayal yatıştırıyordu beni: Kötü manzaraları ardında bırakıp bataklıktan havalanan bir kuğu gibiydi... Ve ben uykuya dalarken son bir kez vedalaşmak için bu saf duyguya kendimi bıraktım.”

Vladimir  ğleden sonra Zasekinalara gitti. Prenses ona bir dilekçeyi temize çekip çekemeyeceğini sordu. Vladimir de memnuniyetle yapacağını söyledi. O sırada yan odanın kapısı hafifçe aralandı ve Zinaida saçlarını arkadan özenle toplamıştı, fakat solgun ve düşünceli görünüyordu. Vladimir’e soğuk bir bakış

atıp kapıyı kapadı. Annesi seslendi fakat Zinaida cevap vermedi. Vladimir de dilekçeyi temize çekmek için alıp eve gitti.

Vladimir tutkusunun ve acılarının o gün başladığını hissetmişti. Zinaida'nın yokluğunda onu özlüyor, yanındayken de huzur bulamıyor onu kıskanıyor onun hayatında bir hiç olduğunu hissediyordu. Zinaida da onun aşkını fark etmişti zaten gizleme gereği de duymuyordu. Onun tutkusuyla eğleniyor, şaka yapıyor, şımartıyor, acı çektiriyordu ona. Fakat Zinaida'ya aşık olan yalnız Vladimir değildi, eve gelen diğer tüm erkekler de ona aşıktı. Zinaida ise onlarla oynuyordu sadece. Her biri onun çevresinde pervane oluyordu fakat Zinaida onlarla yalnız eğleniyordu.

Turgenyev Vladimir'in duygularını şöyle anlatıyor:

“Tutkum o gün başlamıştı... Artık yalnızca bir delikanlı değildim, aşıktım aynı zamanda. Tutkumun o gün başladığını söylemişim, acılarımın da o gün başladığını söyleyebilirim. Zinaida'nın yokluğunda boğuluyordum. Aklıma hiçbir şey gelmiyordu, her şey elimden kayıp gidiyordu, bütün gün onu düşünüyordum... Boğuluyordum... ama o yanımdayken de iyi hissetmiyordum kendimi. Kıskanıyordum, hiçliğimin farkına varıyordum, aptalca küsüyor, aptalca dalkavukluk ediyordum, ama yine de karşı konulamaz bir güç beni ona itiyordu ve ben her seferinde odasının kapısından elimde olmayan bir mutluluk titremesiyle giriyordum.”

Vladimir bir gün Zinaida'yı her zaman oturduğu bahçe çitinin orada gördü. Bir şey demeden gitmek istedi fakat Zinaida onu yanına çağırdı. Üzgündü. Vladimir onun üzüntüsünü görünce kahrolmuştu. Zinaida ona “Bir gün öğrendiğinizde bana kızmayın” dedi. Zinaida'nın hayranlarından Maydanov şiir okurken “Gizli bir düşman mı boyun eğdirdi sana birden?” dizelerini okuduğunda Vladimir ile Zinaida göz göze geldi. Ve Vladimir onu korkunç derecede kıskanmasına karşın Zinaida'nın aşık olduğunu anlamıştı. Ve gerçek ıstırapları o an başlamıştı. Zinaida'nın eskisi gibi olmadığını fark ediyordu. Sürekli onu izliyordu. Bütün ihtimalleri gözden geçiriyor ama onun kime aşık olabileceğini bir türlü bulamıyordu.

Günler böylece geçip gidiyor ve Zinaida daha da içine kapanıyor tuhaflaşıyordu. Vladimir bir gün odasına gittiğinde ağlarken bulmuştu onu.

Yine bir gün Vladimir duvarın üzerinde otururken Zinaida'yı görmüştü. Duvar oldukça yüksekti. Zinaida ona beni gerçekten seviyorsan duvarın üzerinden atlayın dediği anda Vladimir kendini aşağı bırakmıştı. Vladimir düşmenin etkisiyle bilincini kaybetmişti kısa bir an için. Gözlerini açtığında Zinaida başındaydı, telaş içindeydi. Vladimir'i öpmeye başlamıştı. Dudakları Vladimir'in dudaklarına değmişti. Fakat yüz ifadesinden Vladimir'in kendine

geldiğini anlayınca hemen toparlanmış, ona eve gitmesini ve asla peşinden gelmemesini söylemişti.

Turgenyev Vladimir'in o an ki duygularını şöyle aktarıyor:

“Bacaklarım tutmuyordu. Isırgan otları ellerimi yakmıştı, sırtım sızlıyor, başım dönüyordu, ama o an hissettiğim mutluluğu bir daha hiç tatmadım. Tüm uzuvlarımda tatlı bir acıyla hissediyordum onu, sonunda heyecandan bağırmaya, zıplamaya başladım. Gerçekten de hala bir çocuktum.”

Ve Turgenyev devamında şöyle aktarıyor:

“O gün öyle neşeli ve gururluydum, Zinaida'nın öpücüklerinin yüzümdeki hissini öyle canlı saklıyordum ki her sözcüğünü heyecandan titreyerek anımsıyordum. Bu beklenmedik mutluluğun üzerine titriyordum, hatta korkmaya başlamıştım. Onu, bu yeni hislerimin suçlusunu görmek istemiyordum bile. Artık kaderden başka bir şey isteyemezmişim, son bir kez daha derin bir soluk almak ve sonra ölmek gerekirmiş gibi geliyordu bana.”

Fakat ertesi gün Zinaida'yı gördüğünde onun soğukkanlılığı karşısında başından aşağı buz gibi su döküldü sanki. Onun gözünde bir çocuk olduğunu anlamanın hayal kırıklığını yaşadı.

Sonraki günlerde Vladimir, babasıyla onu at binerken gördü. Babasının yüzü kıpkırmızı, Zinaida'nın ise bembeyazdı. Ve takip eden beş altı gün Zinaida ortalarda görünmedi, herkese hasta olduğunu söylüyordu, odasına kapanmıştı.

Yine Zasekinalarda toplandıkları bir akşam Zinaida bir kraliçenin verdiği baloda kendisine aşık erkekleri hiç umursamadan bahçedeki fiskiye'nin başında sevgilisiyle buluşmasını anlatan bir hayalinden söz etmişti. Vladimir o akşam çıkıp bahçeyi kolaçan etmişti fakat Zasekinaların evinde bulunan Zinaida'nın hayranlarından biri Zinaida'yı gece gündüz izlemesini, bahçe ve fiskiye öyküsünü unutmamasını söylemişti. Vladimir yalnız kaldığında öfkelenmiş, “Olamaz böyle bir şey!” diye göğsüne bir yumruk indirmişti. O hainin canına okuyacağını haykırmıştı. Hain Zinaida'ydı. Odasına gidip yeni aldığı bıçağı cebine koymuştu. Gece yarısına kadar sinirli sinirli eliyle cebindeki bıçağı sıkarak korkunç bir şeye hazırlanarak ileri geri yürümüşü. Bu duygular onun çok hoşuna gidiyor hatta eğlenceli geliyordu. Zinaida bile aklına pek gelmiyordu. Gece bahçeye çıktı. İlk başlarda öfkeli ve kararlıydı ama sonra zaman geçince sakinleşti. Yine seranın duvarına çıktı ve Zinaida'yla karşılaşmalarını düşündüğü sırada sesler duydu, irkildi. Duvardan atladı ve cebinden bıçağı çıkarıp yürümeye başladı. Bir adam gördü. Bu babasıydı. Ama babası onu fark etmedi. Bıçağını korkudan otların arasına düşürmüştü. Zinaida'nın penceresinde de hafif bir hareket olmuştu. Vladimir şaşkındı eve döndü ama olup bitene bir türlü anlam verememişti. Ertesi gün üzgündü, Zinaida'nın kollarında ağlamıştı.

Sonrasında Vladimir evdeki hizmetçiden annesiyle babası arasında şiddetli bir tartışma geçtiğini bunun nedeninin babasının annesini komşunun kızıyla aldatması olduğunu öğrendi.

Turgenyeve kahramanımızın o anki duygularını şöyle ifade ediyor:

“Ağlamıyordum, umutsuzluğa da kapılmamıştım, bütün bunların ne zaman ve nasıl olduğunu sormuyordum kendime, uzun zamandır bundan kuşku duymadığım için şaşırıyordum eskisi gibi, babama kızmıyordum. Öğrendiğim şey kaldırabileceğimden fazlaydı: Birden ortaya çıkan gerçek beni ezmişti... Her şey bitmişti. Bütün çiçeklerim birden yolunmuş, koparılmış, çiğnenmiş, yerlere saçılmıştı.”

Ertesi gün annesi kente taşınmak istediğini söylemişti. Babası da artık yazlıkta kalmak istemiyor gibiydi. Taşınma hazırlıkları sessizce yapılıyordu Vladimir ise ne yapacağını bilmeden ortalıkta dolaşıyor her şeyin bir an önce sona ermesini istiyordu.

Vladimir dayanamadı Zinaida ile vedalaşmaya gitti. Zinaida ona kendisi hakkında kötü düşünmemesini söyledi. Vladimir ise ona ne yapmış olursa olsun hayatının sonuna kadar onu seveceğini söyledi. Zinaida onun başına sarılıp öptü. Vladimir bu anın bir daha tekrarlanmayacağını bildiği için yalnızca bu öpücüğün tadını çıkardı.

Vladimir Zinaida'yı bir daha görmeyeceğini düşünse de öyle olmadı. Bir gün babasıyla birlikte yaptıkları at gezintisi sırasında babası ona beklemesini söyledi. Vladimir merak edip peşinden gittiğinde babasıyla Zinaida'nın hararetleli konuşmalarına tanık oldu.

Vladimir iki ay sonra üniversiteye girdi. Altı ay sonra da babası ailecek taşındıkları Petersburg'da kalp krizinden öldü. Ölümünden birkaç gün önce Moskova'dan onu çok endişelendiren bir mektup almıştı. Hatta öldüğü günün sabahı Vladimir'e bir mektup yazmak istemiş: “Oğlum... Kadınların aşkından kork, bu mutluluktan bu zehirden kork...” Babasının ölümünden sonra annesi Moskova'ya büyük miktarda para yollamış.

Dört yıl sonra üniversiteyi bitirip iş aradığı sıralarda Zinaida'nın hayranlarından birine rastladı. Zinaida'nın evlendiğini öğrendi. Adam, yaptıkları nedeniyle evlenmesinin kolay olmadığını, ama onun aklıyla her şeyin üstesinden geleceğini söyledi. Kendisini ziyarete gitmesini onun bundan memnun olacağını söyleyip adresini verdi. Vladimir onu ziyaret etmek istedi fakat bir takım işleri çıktığı için iki hafta ertelemek zorunda kaldı. Gittiğinde Zinaida'nın dört gün önce doğum yaparken öldüğünü öğrendi.

İlkbahar selleri

Romanın baş kahramanı Dmitri Petroviç Sanin elli iki yaşında bekar bir adam olarak karşımıza çıkmaktadır. Güzel bir akşam toplantısından eve geldiğinde eski eşyaları karıştırırken eski bir haçı bulmasıyla hikaye başlar.

Olay Frankfurt'ta geçmektedir. Yıl 1840'tır ve Sanin henüz yirmi iki yaşında yakışıklı bir gençtir. Uzak akrabasından kendisine kalan mirası memurluğa geçmeden önce bitirmiş, yalnız Petersburg'a dönecek kadar parası kalmıştır. Akşam on bir de hareket edecek at arabasına yer ayırttıktan sonra şehirde gezinmeye başlamıştı. Frankfurt'un küçük sokaklarından birinde Giovanni Roselli'nin İtalyan Pastanesi'ni görünce içeri girdi. Ortalıkta kimseler yoktu. Seslendi, ama içeri on dokuz yaşında çok güzel bir kız telaşa onu çağırdı. Birlikte gittikleri yerde 14 yaşlarında bir çocuk baygın yatıyordu. Kızın anlattığına göre birdenbire düşürmüştü. Uşak doktor çağırması ama kız doktor gelene kadar Sanin'den bir şeyler yapmasını rica etti. Sanin hiç tıbbi bilgiye sahip olmamasına karşın çocuğun giysilerini çıkarıp onu fırçayla ovmaya başladı, bir yanda da İtalyan kızın güzelliğine bakıyordu. Çocuk kendine gelince genç kız onu akşam sıcak çikolata içmeye davet etti. Sanin de kabul etti. Kızın adı Gemma'ydı. O akşam öyle güzel sohbet ettiler, güldüler eğlendiler ki Sanin saati unutup arabasını kaçırdı. Fakat Gemma buna güldü, ertesi gün onu Gemma'nın nişanlısıyla tanıştıracaklardı. Sanin onun bir nişanlısı olduğunu öğrendiğinde nedense üzölmüş içinden şöyle geçirmişti:

“Nişanlıymış! Evet, güzel kız doğrusu! Peki, ama ben ne diye burada kaldım?”

Sanin ertesi sabah pastaneye gittiğinde Turgenyev, Sanin'in Gemma'ya olan duygularını şöyle anlatıyor:

“Sanin o gün ellerinin güzelliğine vurulmuştu, koyu renk, parlak buklelerini düzeltirken Rafaello'nun Fornarina'sının gibi esnek, uzun, birbirinden ayırık duran parmaklarından gözlerini alamıyordu.”

Gemma'nın annesinin o gün migreni tutmuştu ve Gemma annesi uyurken onun yanında olduğu için günün ilk müşterileriyle Sanin ilgilenmek zorunda kalmıştı. Sanin'in beceriksizliği Gemma'yı çok eğlendirmişti.

Turgenyev Sanin'in o anki duygularını şöyle ifade ediyor: “Bu sevimli varlık ona kapının arasından dostça bir alayla bakarken, yaz güneşi pencerenin önündeki kestane ağacının gür dalları arasından ışınlarıyla odayı yaldızlı yeşil ışıklarla ve gölgelerle doldururken, tembelliğin, tasasızlığın, gençliğin, ilk gençliğin tatlı rehavetiyle kalbi çarparken bu tezgahın arkasında durup yüz yıl şekerleme ve badem şurubu satabilirdi”

Sanin'in içinde duygular uyanmaya başlamıştı. Gemma'ya ısrarla nişanlısından söz açıyordu ancak Gemma konuyu geçiştiriyordu. Birlikte

çıktıkları gezide de o neşeli Gemma'dan eser yoktu. Gezi sonrası yemek yemek için birlikte gittikleri restoranda Alman bir subayın nişanlısının yanında Gemma'ya saygısızlık etmesi üzerine düello kararı alınmıştı. Fakat düello edecek olan Gemma'nın nişanlısı Bay Klüber değil, Sanin'di. Bay Klüber, subayın saygısızlığı karşısında sessiz kalmıştı. Sanin otel odasına döndüğünde işlerin nasıl bu duruma geldiğini anlayamamaktan ötürü hem şaşkın hem de endişeliydi. Gemma'nın penceresi önünde çıkan fırtınada onunla yaşadığı duygusal anlar aklına geliyor ve ona aşık olmak üzere olduğunu hissediyordu.

Ertesi günkü düelloda Alman subay özür dilemişti ve kimse yaralanmadan konu kapanmıştı. Sanin düellodan döndüğünde Gemma'nın nişanı attığını öğrendi.

Turgenyev şöyle ifade ediyor:

“Koşarak eve geldi. (...) Odasına girer girmez, yazı masasının başına oturur oturmaz kollarını masaya dayayıp yüzünü elleriyle kapattığı anda acı dolu, boğuk bir sesle haykırdı: ‘Onu seviyorum, çılgınca seviyorum!’ Birden üflendiğinde üzerinden ölü kül tabakası kalkan kömür gibi yanmıştı içi...”

Sanin Gemma'ya mektubunda şunları yazmıştı:

“... Şu an size söylemek zorunda olduğum şeyi, sizi sevdiğimi, ilk kez aşık olan kalbimin tüm tutkusuyla sizi sevdiğimi bilmiyorsunuz! Bu ateş birden düştü içime, ama öyle güçlü ki anlatacak söz bulamıyorum! (...) Sizi seviyorum, seviyorum, seviyorum! Aklımda da kalbimde de bundan başka bir şey yok!”

Sanin Gemma'dan ertesi gün buluşacaklarına dair bir not aldığı anda ise Turgenyev onun duygularını şöyle ifade etmiştir:

“O gece Frankfurt'ta mutlu bir adam vardı... (...) Ve kalbi, yaz güneşi altında çiçeğin üzerine konmuş bir kelebeğin kanatları gibi hafifçe çarpıyordu.”

Birbirlerine aşıklardı. Sanin neden olduğunu kendisi de bilmeden Gemma'ya evlenme teklifi etmişti. Fakat düğün ve başka giderler için gereken para Sanin'de olmadığından arazisini satması gerekiyordu. Şansına ya da şanssızlığına yolda karşılaştığı eski okul arkadaşı İppolit Polozov'la birlikte arazisini onun karısına satmak için Wiesbaden'e gitmesi gerekiyordu. Gemma ile Sanin'in vedalaşması şöyle oldu:

“Sanin daha önce Gemma'nın odasına hiç girmemişti. Bu kutsal eşikten içeri girer girmez aşkın tüm çekimi, ateşi, heyecanı ve tatlı kabusu içinde parlayıvermiş, tüm ruhunu doldurmuştu... Hüzünle çevresine baktı, sevdiği kızın dizlerine kapandı, yüzünü yasladı...”

O gece birbirlerine söz vermişlerdi. Fakat Polozov'un karısı Marya son derece güzel ve çekici bir kadındı. Arazi satışını uzatıyor, Sanin'in peşinden

ayrılmıyordu. Başlangıçta bu davranışları Sanin'i rahatsız ediyordu ama sonunda elinde olmadan onun büyüüne kapıldı. Sanin'e son derece itici gelen Marya'nın yakın davranışları onu sonunda onu baştan çıkarmayı başarmıştı. Sanin'in içinde Gemma'ya karşı suçluluk duygusu olsa da kendini bu kadının rüzgarına kaptırması ve her şeyi unutmaması uzun sürmemişti. Önceden tek kelimelik cevaplar verdiği bu kadınla artık uzun uzun sohbet ediyor, yaptığı zekice ve yerinde esprilere kahkahalarla gülüyordu.

Sanin'in yaşadığı gel gitleri Turgenyeve şöyle aktarıyor:

“Canımı sıkın, onu sinirlendiren bir şey daha vardı: Aşkla, içtenlikle, büyük bir heyecanla Gemma'yı birlikte yaşayacakları hayatı, gelecekte kendisini bekleyen mutluluğu düşünüyordu, ama bu tuhaf kadın, Bayan Polozova yakasına yapışmıştı... Hayır! Yakasına yapışmamış tepesine dikilmişti. Ve Sanin ondan kurtulamıyor, sesini duymazdan gelemiyor, konuşmalarını hatırlamadan, giysilerinden yayılan sarı zambak kokusunu andıran keskin, taze, güzel kokusunu duymadan edemiyordu. (...) Tüm ruhuyla Tanrı'nın günü gibi aydınlık, parlak sevgilisine yönelmişken neden bu yapışkan sureti aklından kovamıyordu?”

Sanin elinde olmadan Marya ile yakınlaşıyordu ama Gemma aklına gelince de suçluluk duyuyordu. Bütün bunların arazinin satışıyla ve Gemma'ya dönüşüyle sona ereceğini umuyordu. Fakat öyle olmadı. Marya onu tiyatroya davet etmişti. Başlangıçta onunla konuşmak istemese de gecenin ilerleyen saatlerinde artık ikisi de oyunu izlemeyi bırakmış, koyu bir sohbe dalmışlardı. Sanin'in arkadaşı İppolit Polozov karısının serbestliklerine ses çıkarmayan bir adamdı. Ve ilerleyen bölümlerde Marya ile kocasının Marya'nın Sanin'i baştan çıkarıp çıkaramayacağı üzerine iddiaya girdikleri görülmektedir. Arazinin satışından önce Marya bir at gezintisi organize etmişti, bu gezinti ise her şeyi sonlandırmıştı. Marya iddiayı kazanmıştı, Sanin ise bu kadına teslim olmuştu. Gezintiden döndükleri gün Marya Nikolayevna'nın ona nereye gideceğini sorması üzerine Sanin şöyle cevap verdi:

“Sen neredeyse oraya gideceğim ve kovana kadar da yanında olacağım.”

Yıllar sonra bu anıları hatırladığında hala utanç duyuyordu. Böyle bir aldatmadan sonra Gemma'ya yalanlarla, gözyaşlarıyla dolu bir mektup yollamış olsa da mektubu cevapsız kalmıştı. İppolit Polozov ve karısı Marya ile birlikte Paris'e gitmeden önce Frankfurt'tan eşyalarını aldırma istemişti ama yaptığıyla yüzleşmek ona ağır gelmişti. Paris yaşamı da ona cehennem olunca Rusya'ya dönmüş ama içinde hem vicdan azabıyla, ince bir sızıyla yaşamıştı. Yıllar sonra “Senin dinin, benim dinimdir.” diyerek Gemma'nın ona verdiği haçı bulmasıyla düşüncelere dalmıştı.

“Aradan onca yıl geçmesine karşın hiç sevmediği bir kadın için tutkuyla sevdiği Gemma'yı nasıl terk edebildiğini anlayamıyordu.”

Ertesi gün Sanin tüm arkadaşlarına yurtdışına çıkacağını söyledi ve Gemma'yı bulmak için Frankfurt'a gitti. Ama aradan geçen yıllar her şeyi olduğu gibi Frankfurt'u da değiştirmişti. Pastane artık yoktu. Yıllar önce Gemma uğruna düello ettiği subayı buldu, ondan Gemma'nın ve ailesinin uzun yıllar önce New York'a yerleştiklerini, Gemma'nın ise bir tüccarla evlendiğini öğrendi. Marya ise çoktan ölmüştü. Sanin, Gemma'ya mektup yolladı hemen.

“Ona yazışının nedenlerini anlaması, uzun zamandır acısını duyduğu affedilmez suçunun ıstırabını mezarına götürmesine izin vermemesi ve gittiği yeni dünyada nasıl yaşadığına dair birkaç satır da olsa bir şey yazıp kendini mutlu etmesi için yalvardı.”

Altı hafta boyunca otel odasından çıkmadan mektubunun cevabını bekledi. Gemma'dan cevap olarak Bay Klüber'le evlenmesine engel olduğu için teşekkür eden, bu sayede yirmi sekiz yıldır mutlu bir evliliğe ve beş çocuğa sahip olduğunu bildiren bir mektup aldı.

Eser, Petersburg'a döndükten sonra zengin olan Sanin'in tüm mal varlığını satın Amerika'ya gideceği söylentileriyle son buluyor.

Tartışma

İvan Sergeyeviç Turgenyev, henüz hayattayken yalnızca Rusya'da değil Avrupa'da da ün kazanmış, kitapları yazıldığı anda Fransızca, Almanca, İngilizce gibi dillere çevrilen ilk Rus edebiyatçıdır. Eserleri, 19. yüzyılın entelektüel çevrelerinde büyük yankı uyandırmıştır. Kahramanları klasik Rus edebi kahramanlarının arasına giren Turgenyev, eserlerinde aşkı yalnızca büyük bir mutluluk olarak değil, aynı zamanda bir trajedi olarak anlatır (Khakimov, 2022). Turgenyev'in aşka aşık bir adam olduğunu söylemek mümkündür. Kadınları derin bir hayranlıkla gözlemleyen ve onlara duyduğu hayranlığı eserlerine incelikle yansıtan bir sanatçı olarak tanınır ve bu sayede aşkı en iyi anlatan, hissettiren yazarlardan biridir. İncelenen eserlerde Turgenyev'in ayrıntılı iç monologlar, psikolojik çözümlemeler ve duygu yüklü diyaloglarla geniş bir perspektifle aşkı ele aldığı görülmektedir. Turgenyev'in kişiliği ve eserleriyle ilgili çok sayıda değerlendirme yapılmıştır. A. G. Ostrovski, Turgenyev'in anılarını yazdığı kitabında Turgenyev'in şöyle dediğini yazmıştır: “Dünyada hiçbir kitap, hiçbir şey kadının yerini alamaz... Bana göre yalnızca aşk, hayata hiçbir şeyin veremediği anlamı verir.” (Ostrovskiy, 1999). B. K. Zaitsev (1998), Turgenyev hakkında “Kadına karşı aşk ve itaati hayatı boyunca sürmüş ve mezara kadar onunla gitmiştir” diye yazmıştır. Turgenyev ise aşk hakkında şöyle demiştir: “Aşk bizim ben anlayışımızı yerle bir eden, kendimizi ve tüm ilgi alanlarımızı unutturan tutkulardan biridir.” (Lebedev, 1990). Turgenyev'in bu düşüncesini eserlerine de yansıttığı, kahramanlarının aşk uğruna benliklerini kaybettikleri, aşık oldukları kişiden başka bir şey düşünemeyecek duruma

geldikleri, olduklarından farklı birer insan haline geldikleri gözlemlenmektedir. M. İ. Kalinin Turgenyev için şöyle demiştir: “Onun yaratıcılığı yalnız sanatsal değil aynı zamanda sosyo-politik bir anlam taşır ve bu da ona gerçekten sanatsal bir parıltı verir” (Mikhaylov, 1976). Eleştirmen Belinski tarafından takdir edilen Turgenyev romanlarında, öykülerinde Rus toplum yaşamını, sorunlarını en doğru biçimde aktarmıştır (Bursov, 1974). *Gi De Mopasant*, Turgenyev için şöyle demiştir: “Yüce insan, dahi romancı”, George Zand ise onun için “Öğretmen! Hepimiz senin okulundan geçmeliyiz.” biçimindeki sözleriyle duygularını ifade etmiştir (Spivak, 1973). Yapılan kritiklere göre yazarın eserlerinin oldukça ilgi gördüğünü, derin düşünüldüğünde her birinin incelenmeye değer olduğu anlaşılmaktadır.

Turgenyev’in aşkı ele alan bu iki eseri, duyguların ve insan ruhunun derinliklerine inen incelikli bir bakışı ortaya koyması bakımından büyük önem taşır. *İlk Aşk* ve *İlkbahar Selleri*, aşkın farklı yüzlerini sergileyerek okura hem bireysel, hem de evrensel düzeyde derin bir duygusal sorgulama sunar. Bu eserlerde aşk teması yalnızca romantik bir duygulanım olarak değil, bireyin iç dünyasını, pişmanlıklarını, arzularını ve yaşamın geçiciliğini yansıtan bir deneyim olarak işlenir.

İlk Aşk eserinde aşk, daha çok platonik bir yön taşır; kahraman, duygularını karşılıksız yaşarken içsel bir duygulanım, arzu ve özlemle örülü bir ruh hali içindedir. Bu aşk, ulaşılmaz olana duyulan hayranlık ve sessiz bir tutkuyla büyür, romanın kadın kahramanı Zinaida’nın yaklaşımları ise onun gözünde kendisini bir çocuk olarak görmesine, hiçliğini kabule, kıskançlığa, öfkeye ve sonunda babasının eylemleri nedeniyle ruhsal yıkıma götürür. Bu nedenle de kahramanın içsel yolculuğu, bir yandan derin bir sevgi, diğer yandan da melankolik bir yalnızlıkla biçimlenir. Buna karşılık *İlkbahar Selleri* eserinde aşk, karşılıklı duygularla beslenen, gerçek anlamda yaşanan ama ihanetle gölgelenen bir duruma dönüşür. Bu eserde tutku, ihtiras ve bedensel çekim çok daha belirgindir; Sanin’in Gemma’ya duyduğu hayranlık, temiz aşk, bedensel arzulara yenilir. Marya Polozova’ya duyduğu aşk ise romantik değil, cinsel arzu ile açıklanabilir. Nitekim daha sonra bu heyecan bitince Sanin gerçek aşkı Gemma’ya yönelse de artık Gemma yoktur. Bunun sonucunda da Sanin yalnızlık, pişmanlık ve keder gibi duyguların içinde kalmıştır. İki eserde de kahramanlar aşkı doyuya yaşarken aynı zamanda onun kırılğanlığı ve yıkıcı yönüyle de yüzleşirler.

Her iki eserde de kahramanların orta yaşta olmaları eserleri geçmişe dönük anımsama yönüyle karşımıza çıkarmaktadır. Platonik aşkta yalnızlık duygusu ağır basarken, karşılıklı aşkta mutluluğun yanı sıra sorumlulukların ve görevlerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Kahramanlar, aşklarını birer anı, birer iç hesaplaşma olarak hatırlar; yaşanan duyguların coşkunluğu ve ardından gelen pişmanlık keskin bir biçimde gözler önüne serilir. Turgenyev bu yönüyle, aşkı

yalnızca iki kişi arasındaki bir bağ değil, aynı zamanda insanın kendi ruhuyla girdiği bir mücadele, bir olgunlaşma süreci olarak sunar.

Dolayısıyla bu iki eser, aşkın hem yüceltici hem de yıkıcı yüzünü, ulaşılmazlık ile sahip olma arasındaki gelgitleri, gençlikte hissedilen coşku ile orta yaşın dingin ama acı verici farkındalığı arasındaki geçişi gözler önüne serer. Bu nedenle Turgenyev'in bu iki yapıtı, aşkı hem bireysel bir deneyim hem de evrensel bir duygu olarak ele alışıyla edebiyat araştırmaları için vazgeçilmez bir inceleme alanı oluşturur.

İlkbahar Selleri 'nde Sanin'in nişanlısı Gemma'yı terk edip Marya Polozova ile gitmesi, Turgenyev'in kurgusunda basit bir aşk macerası olarak değil, insan ruhunun zaaflarının derinliklerine uzanan bir trajedi olarak ele alınır. Yazar, kahramanını duygularına yenik düşmesinin bedelini sadece toplumsal değil, içsel bir ceza ile ödetir. Ve bu bakış açısı Turgenyev'in eserlerinde göze çarpmaktadır. İlkbahar Selleri eserindeki kahramanımız Marya, çevresindeki erkekleri etkisi altına almayı alışkanlık hâline getiren, baştan çıkarıcı ve hükmedici bir figürdür. Sanin'e de tıpkı diğer "köleleştirdiği" erkeklere yaptığı gibi demir bir yüzük verir; bu yüzük, bir sadakat simgesinden çok, geçici bir tutkunun ve bağımlılığın zinciri anlamına gelir. Ancak Marya, kendi doğasının gereği olarak, kısa bir süre sonra Sanin'den de sıkılır ve onu diğerleri gibi bir kenara bırakır ve Sanin memleketine döndüğünde de pişmanlık ve vicdan azabı içinde yaşamaya devam eder.

Özellikle Marya Polozova ile Paris'e gidiş arifesinde eşyalarını almak için Frankfurt'a gittiğinde yaşadığı yüzleşme onu derinden etkilemiştir. Sanin'in kendisini temiz bir aşkla seven Gemma ve kirli tutkularıyla kendisine yaklaşan Marya Polozova arasında yaşadığı gelgitler, onun karakterindeki zayıflıkları ve kararsızlıklarını bütün çıplaklığıyla açığa çıkarır. Evliliklerinin arifesinde annesinin din konusunu açması üzerine boynundaki haçı çıkarıp "Benim dinim senin dinindir" diyerek Sanin'e veren Gemma'nın haçını bulmasıyla yıllar sonra Gemma'ya ulaşmaya çalışmıştır ve yıllardır içinde onu rahatsız eden bir keder ve yalnızlıkla yaşamıştır. Eser Sanin'in Gemma'nın yaşadığı Amerika'ya taşınacağı söylentisiyle bitmektedir. Turgenyev, Sanin'in yıllar sonraki duygularını şöyle ifade ediyordu: "Aradan onca yıl geçmesine karşın hiç sevmediği bir kadın için tutkuyla sevdiği Gemma'yı nasıl terk edebildiğini anlayamıyordu." Burada Freud'un cinselliğin yüceltilmesi düşüncesini görmekteyiz. Sanin'in Gemma'ya duyduğu romantik aşkın yerini ruhuna hiç uymayan bir kadın olan Marya Nikolayevna Polozova'ya duyduğu kaba tutku almıştır ve bu aşk da onu ruhsal boşluğa düşürmüştür (Kurlyandskaya, 2005). Gemma ile yaşadığı o saf ve naif aşkı, aslında kalbini dolduran tek gerçek duyguyu, hiç sevmediği, yalnızca bedeninin çekimine kapıldığı bir kadın uğruna göz göre göre feda etmiştir. Gemma'nın inceliği, temiz yüreği ve Sanin'e duyduğu karşılıksız ama derin

sevgi, onun için hem güven hem de içsel bir bütünlük anlamına gelirken; Marya Polozova'nın cazibesi yalnızca kışkırtıcı bir tutku, anlık hazların vaat ettiği baş döndürücü bir serüvenden ibarettir. Sanin, bu iki kadın arasında yaşadığı gelgitlerde aklın ve kalbin sesini değil, bedensel arzuların kör edici çekimini seçmiş; ruhuna huzur veren, onun ahlaki değerleriyle örtüşen bir aşkı, kısa süreli bir ihtirasa kurban etmiştir. Bu tercih, yalnızca Gemma'ya değil, kendi içsel bütünlüğüne de ihanet anlamına gelir. Çünkü Marya'ya yönelişi, sevginin yücelten tarafını reddedip tensel bir esareti kabullenmek demektir; sonunda ise Sanin'e sadece pişmanlık, vicdan azabı ve geri dönüşü olmayan bir kayıp bırakır.

İlk Aşk eserinde Vladimir'in Zinaida'ya duyduğu aşk, gençliğin ilk büyük duygusal sarsıntısının tüm çelişkilerini içinde barındırır. Beklenmedik bir biçimde, çevresindeki kişilerin de kendisine defalarca ima ettiği üzere, aslında toplumsal konum ve karakter bakımından kendisine hiç uygun olmayan bir genç kıza derin bir aşk duyan Vladimir, bu genç kızın hem yakınlık gösteren hem de mesafe koyan tutarsız tavırları karşısında yoğun bir duygusal gerilim yaşamış; bu süreçte aşkın yarattığı ıstıraplara maruz kalmış, kıskançlık krizleri geçirmiş, kimi zaman onun gözünde değersiz ve önemsiz bir figür olduğunu düşünerek umutsuzluğa kapılmış, ancak tüm bu acı verici duygulara rağmen onun yakıcı varlığından kopmayı başaramamıştır. Babasıyla olan ilişkisini gözleriyle gördüğünde tükenmişlik hissetmiş, uzun süre kendine gelememiştir. Aradan yıllar geçmesine karşın onu son kez göremeden ölüm haberini aldığı anda geç kalmaktan dolayı pişmanlık duymuştur. Babasının ölüm döşeğindeyken kendisine söylediği “Oğlum... Kadınların aşkından kork, bu mutluluktan, bu zehirden kork...” sözlerinden ötürü müdür bilinmez Vladimir kırklı yaşlarında olmasına karşın karşımıza yalnız bir adam olarak çıkmaktadır. Olay daça diye adlandırılan tipik Rus yazlık evlerinde geçmektedir. Turgenyev eserinde yazlıkların doğal ortamını, yazlık eğlencelerini, insana verdiği duyguları derin bir biçimde işlemiştir (Sarygina, 2015). Öyle ki Zinaida'nın evinde akşamları hayranlarıyla oynadıkları çeşitli oyunlar betimlenmiş, dönemin toplumsal yapısı ve gençler arasındaki ilişki ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

Turgenyev'in eserlerinde üç tip kadın vardır: birincisi uysal, sadık, içten, soylu, mutluluğun en önemli kriterini vicdan temizliği olarak gören, güçlü ruhlu; ikincisi şeytani kadın, kendi mutluluğu için yaşayan, kendine odaklı, erkeğe boyun eğdiren; üçüncüsü ise ev hanımefendileri, bunlar başarılı, sevilmek isteyen, kendisini evine, ailesine ve çocuklarına adanmış bir annedir (Sosina, 2011). Turgenyev, İlk Aşk eserinde Zinaida'yı “doğuştan cilveli ve gerçekten çekici bir kadın olarak anlatmıştır (Kiiko, 1980). Dobrolyudov (1987), Zinaida karakteri gibi bir kadının gerçek hayatta var olamayacağını, hiç kimsenin böyle bir kadınla karşılaşmadığını ve karşılaşmak da istemeyeceğini belirtmiştir. Zinaida ile Marya Polozova, Turgenyev'in eserlerinde “şeytan kadın”

kategorisine dahil edilen baştan çıkarıcı ve yıkıcı niteliklere sahip karakterler arasında yer alırken; Gemma ise yazarın kadın tipolojisinde birinci grubu temsil eden, soylu, içten, ahlaki değerlere bağlı ve ruhsal saflığıyla öne çıkan bir karakter olarak ele alınmıştır. Turgenyev, Gemma'yı Sanin'in gözlerini alamadığı sade bir güzellik olarak betimlerken Polozova'yı ise tam tersi lanetli yıkıcı bir güzellik olarak betimlemiştir (Domanskiy, 2022). Turgenyev'in eserlerinde iki tür aşk görülmektedir: Biri yücelten, diğeri köleleştirendir (Dedyukhina, 2016). Sanin'in Gemma'ya duyduğu aşk, Turgenyev'in eserlerinde "yücelten aşk" olarak adlandırılabilir bir niteliğe sahiptir. Bu aşk, yalnızca romantik bir çekim değil, bireyin ahlaki gelişimini destekleyen, ruhu arındıran, kişiyi daha olgun ve anlamlı bir yaşam idealine yönlendiren bir deneyimdir. Gemma'nın içtenliği, nezaketi ve manevi saflığı, Sanin'in ruhuna iyi gelir ve besler; ona sevginin sadece tutkudan ibaret olmadığını, aynı zamanda sorumluluk, özveri ve ruhsal derinlik gerektirdiğini gösterir. Bu ilişki aşkın kişide yarattığı olumlu duyguları temsil etmektedir.

Buna karşın Sanin'in Marya Polozova'ya yönelimi, tamamen farklı bir boyutta, "köleleştiren aşk"ın tipik örneğidir. Marya'nın baştan çıkarıcı cazibesi, Sanin'i özgür iradesinden uzaklaştıran ve duygusal bağımlılık yaratan bir esarete sürükler. Bu aşk, kısa süreli hazlara dayalı, bireyin ahlaki değerlerini gölgeleyen ve kişiyi içsel boşluğa ve sonrasında pişmanlığa, iç sıkıntısına, mutsuzluğa ve yalnızlığa sürükleyen yıkıcı bir tutku olarak ele alınır. Sanin, Gemma'nın yanında bulduğu sakinliği, huzuru, mutluluğu ve dingin sevgiyi, Marya'nın karşı konulmaz fakat geçici cezbi uğruna feda ederek, sonunda pişmanlık ve vicdan azabıyla baş başa kalır. Bu tercih, yalnızca romantik bir kayıp değil, aynı zamanda bireysel bir düşünüş ve ahlaki bir yenilgi olarak nitelendirilebilir.

Benzer bir durum, *İlk Aşk*'ta Vladimir'in Zinaida'ya duyduğu derin duygularda da görülmektedir. Zinaida'nın hem yakınlık hem mesafe içeren, kimi zaman şefkatli kimi zaman alaycı tavırları, Vladimir'in kalbinde tatlı bir duygu kadar yakıcı bir ıstırap da yaratır. Ergenliğin getirdiği saf duygularla bu karmaşık ilişkiye bağlanan Vladimir, kısa sürede duygusal bağımlılığın pençesine düşer. Onun Zinaida'ya duyduğu aşk, ruhu besleyen bir yücelme değil, aksine kıskançlık, çaresizlik ve sürekli onay arayışıyla örülü bir esarete dönüşür. Bu bakımdan Vladimir, Sanin gibi köleleştiren bir aşkın pençesine düşer. Ve bu hem ilk gençliğin heyecanı hem de gelecekte taşıyacağı duygusal bir yara olur.

Turgenyev her iki eserinde de aşkın yücelten ve çöküşe neden olan yüzünü gözler önüne serer ve genç karakterlerini aşkın yüce, saf ve tutkulu ama yıkıcı yanlarıyla sınar.

Görüldüğü gibi Turgenyev'in kendisi, roman kahramanları, kadın tipolojisi ve betimlediği aşk türlerine dair yapılmış incelemeler ve eleştiriler onun eserlerinde ele aldığı konular ve ele alış biçimleriyle paralellik göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışmada 19. yy'da yaşamış Rus edebiyat yazarlarından Turgenyev'in tarafımdan çevirisi yapılmış olan İlk Aşk ve İlkbahar Selleri romanlarında aşk teması incelenmiştir.

Her iki eser de ana tema olan "Aşk" kavramı üzerine odaklanmış olup aşkı tarif eden, aşka dair duygular incelenmiştir.

- Her iki romanda aşkın karakterler üzerindeki yıkıcı etkisi gözlenmiştir.
- Her iki eserde de Turgenyev'in köleleştiren aşk unsurları saptanmıştır.
- Her iki eserde de ilişkilerin sonu ayrılıkla bitmiştir.
- İlk Aşk ve İlkbahar Selleri eserlerinde şeytan kadın figürü gözlemlenirken, buna ek olarak İlkbahar Selleri'nde ideal kadın figürü de mevcuttur.
- İlk aşk romanındaki ana karakter platonik aşk yaşayan bir delikanlıyken İlkbahar Selleri'nde ana karakter nişanlısını aldatan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır.
- İlk Aşk eserindeki Vladimir'in platonik aşkına karşın İlkbahar Selleri'ndeki Sanin'in cinsel dürtüyle asıl sevdiği kadını terk etmesi saptanmıştır.
- Yazar her iki romanında aşkı betimleyen benzer motifler kullanmıştır.
- İlk Aşk romanındaki Zinaida ile İlkbahar Selleri'ndeki Marya'nın cinsel cazibelerini kullanarak erkeklerle benzer ilişkiler kurdukları görülmüştür.

Aşk, evrensel bir duygu olup iki insan arasında ya da platonik olarak yaşanan bazen trajik, bazen de mutlu sonuçlanabilen bir duygudur. Turgenyev, her iki romanında aşka dair duygular olan dram, kıskançlık, hüzn, mutluluk, heyecan, öfke, tutku, ihanet, ayrılık veya kavuşma gibi unsurları çok derin bir biçimde işlemiştir. Her ülke edebiyatında aşk duygusunu anlatan çok sayıda eser yazılmıştır ve insan var olduğu sürece de yazılmaya devam edecektir.

Teşekkür

Bu çalışma, 25–28 Ekim 2024 tarihlerinde düzenlenen **6. ISPEC International Congress on Contemporary Scientific Research**'ta tam metin bildiri olarak sunulmuştur.

Kaynakça

- Atak, H., & Taştan, N. (2012). Romantik ilişkiler ve aşk [Romantic relationship and love]. *Psikiyatriye Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry*, 4(4), 520–546.
- Bursov, B. I. (1974). Личность Тургенева: Роман-исследование [The personality of Turgenev: A novel-study]. Leningrad: Sovetskiy Pisatel.
- Buss, D. M. (1988). Love acts: The evolutionary biology of love. In R. J. Sternberg & M. L. Barnes (Eds.), *The psychology of love* (pp. 100–118). New Haven, CT: Yale University Press.
- Çolakkadioğlu, O., Yavuz, Ç. B., & Yurtseveroğlu, E. (2023). Bağımlılığın bileşenleri modeli ile aşk bağımlılığına bakış [A view of love addiction through the components model of addiction]. *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*, 14(53), 1239–1256.
- Dedyukhina, O. V. (2016). Образ демонической женщины в повестях И. С. Тургенева [The image of the demonic woman in the novellas of I. S. Turgenev]. *Филология* [Philology]. <https://doi.org/10.21661/r-115503>
- Dobrolyubov, N. A. (1987). Луч света в тёмном царстве [A ray of light in the dark kingdom]. In N. A. Dobrolyubov, *Собрание сочинений* [Collected works] (Vol. 2). Moscow.
- Domanskiy, V. A. (2022). Два века русской классики [Two centuries of Russian classics]. *Два века русской классики*, 4(2), 64.
- Ercan, H. (2013). Genç yetişkinlerin aşk stillerinin benlik tipleri ve demografik değişkenler açısından incelenmesi [An investigation of young adults' love styles in terms of self types and demographic variables]. *Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(12), 479–493.
- Hatfield, E. (1988). Passionate and companionate love. In R. J. Sternberg & M. L. Barnes (Eds.), *The psychology of love* (pp. 191–213). New Haven, CT: Yale University Press.
- Jacobsen, T. (1987). *The harps that once....: Sumerian poetry in translation*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Khakimov, Kh. T. (2022). Важность творчества И. С. Тургенева в русской литературе [The importance of I. S. Turgenev's creativity in Russian literature]. *Philological Sciences*, SJIF 2021 – 5.81, SJIF 2022 – 5.94.
- Kiiko, E. I. (1980). Комментарии: И. С. Тургенев. *Первая любовь* [Commentary: I. S. Turgenev. *First love*]. In И. С. Тургенев. *Полное собрание сочинений и писем* [I. S. Turgenev. Complete works and letters] (Vol. 6). Moscow.

- Kurlyandskaya, G. B. (2005). Концепция любви в творчестве И. С. Тургенева [The concept of love in the works of I. S. Turgenev]. *Спасский вестник* [Spasskiy Vestnik], 12, 4–10.
- Lebedev, Yu. V. (1990). *Тургенев* [Turgenev]. Moscow.
- Mikhaylov, O. N. (1976). *Строгий талант: Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Судьба. Творчество* [Strict talent: Ivan Sergeyevich Turgenev. Life, fate, creativity]. Moscow: Sovremennik.
- Nişanyan, S. (2021). Aşk. *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. 14 Eylül 2025 tarihinde erişildi, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=ask>
- Ostrovskiy, A. G. (1999). *Тургенев в записях современников: Воспоминания. Письма. Дневники* [Turgenev in the notes of contemporaries: Memoirs, letters, diaries]. Moscow: Agraf.
- Shaver, P., Hazan, C., & Bradshaw, D. (1988). Love as attachment: The integration of three behavioral systems. In R. J. Sternberg & M. L. Barnes (Eds.), *The psychology of love* (pp. 1–36). New Haven, CT: Yale University Press.
- Şeker, E. (2017). Aşk ve ideoloji bağlamında psikanalitik söylem çözümlemesi [Psychoanalytic discourse analysis in the context of love and ideology]. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi / Journal of Bitlis Eren University Institute of Social Sciences*, 6(2), 194–222.
- Sosina, G. A. (2011). Типология женских образов в романах И. С. Тургенева [Typology of female characters in the novels of I. S. Turgenev]. *Филология* [Philology].
- Spivak, R. S. (1973). Тургенев и его зарубежные истолкователи [Turgenev and his foreign interpreters]. In *Русская литература в оценке современной зарубежной критики* [Russian literature in the assessment of contemporary foreign criticism] (pp. 325–339). Moscow: Moscow State University Press.
- Sarygina, N. N. (2015). «Дачный текст» в повести «Первая любовь» И. С. Тургенева [The “dacha text” in Turgenev’s novella First Love]. *Филологические науки* [Philological Sciences], (821), 107.
- Sternberg, R. J. (1999). *Cupid’s arrow: The course of love through time*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Turgenyev, I. S. (2018). *İlkbahar selleri* (B. Altay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turgenyev, I. S. (2021). *İlk aşk* (B. Altay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2023). Aşk. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim tarihi: 14 Eylül 2025, <https://sozluk.gov.tr>
- Zaitsev, B. K. (1998). *Собрание сочинений* [Collected works] (Vol. 5). Moscow: Russkaya Kniga.

Routledge, 2006.



BÖLÜM 3

Two Sides of the Empire: A Comparative Analysis of Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Rudyard Kipling's *Kim*

Ahmet Yusuf Akyüz¹

1. Introduction: The Imperial Lens

The British Empire at the turn of the 20th century, along with other European empires, was an entity of paradoxical nature. It was a source of immense national pride, a project justified by a civilizing mission often termed the “White Man’s Burden,” yet it was also a system built upon exploitation, violence, and racial hierarchy. This paradox found its expression not in political tracts but in the literature of the period, which struggled to articulate the complex realities of colonial rule. From this ferment emerged two profoundly influential yet antithetical novels: Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* and Rudyard Kipling’s *Kim*. Published within two years of each other, they stand as twin pillars of the colonial literary canon, one dark and questioning, the other bright and assured. *Heart of Darkness*, a work of incipient modernism, follows the journey of Charles Marlow into the Congo Free State, a heart of darkness that becomes synonymous with both the African interior and the corrupted soul of European imperialism. Its tone is ominous, its style impressionistic, and its conclusion deeply ambiguous. *Kim*, by contrast, is a classic bildungsroman and picaresque adventure that charts the travels of an orphaned Irish boy across the vibrant plains of India. Its tone is largely celebratory, its prose realistic and journalistic, and its plot driven by the intrigue of the “Great Game”,² the geopolitical contest between Britain and Russia in Central Asia.

The juxtaposition of these two novels is illuminating because it highlights the contradictory literary engagements with empire at a historical moment when Britain’s imperial power was both celebrated and contested. While Conrad critiques imperialism as fundamentally exploitative and dehumanizing, Kipling romanticizes the cross-cultural encounters and opportunities that imperial structures ostensibly facilitated. In *Heart of Darkness*, Marlow’s journey upriver culminates in a chilling confrontation with the darkness within European

1

² The Great Game refers to the strategic rivalry between Britain and Russia in Central Asia during the late nineteenth century, a contest for influence and territorial control. Originally coined in 1840 by British intelligence officer Captain Arthur Conolly, the term gained wider cultural resonance after Rudyard Kipling’s novel *Kim* (1901), which popularized its association with imperial power struggles.

imperialism, epitomized by Kurtz's descent into savagery. In *Kim*, the protagonist's hybrid identity, Kim, enables him to traverse cultural and political boundaries, ultimately serving the British Empire as a spy in the Great Game against Russia.

Building on this juxtaposition, this work argues that Conrad and Kipling, through their distinct literary approaches, create two irreconcilable yet complementary visions of empire. Conrad excavates the psychological and moral decay festering at the core of the imperial project, using the journey into the Congo as a metaphor for a descent into the subconscious where civilization's veneer dissolves. Kipling, conversely, depicts the Empire as a complex but ultimately benevolent and engaging system, a grand stage for adventure and a proving ground for identity, where understanding and managing cultural difference is the key to effective and triumphant rule. By conducting a comparative analysis of the authors' backgrounds, narrative techniques, characterizations, and thematic preoccupations, representations of the "Other", constructions of identity, and moral frameworks, this academic research situates *Heart of Darkness* and *Kim* within the broader context of late Victorian and Edwardian literature, while drawing on postcolonial theoretical frameworks to illuminate their enduring significance. It integrates postcolonial theory, especially Homi Bhabha's ideas of ambivalence, hybridity, and the Third Space, to interrogate how identity, narrative, and power intersect in both texts. Alongside Edward Said's thoughts on culture and imperialism and Orientalism, Chinua Achebe's critique of the marginalisation of Africans, Gayatri Spivak's inquiry into the subaltern's capacity for voice, and Frantz Fanon's analysis of colonial psychology.

2. Authorial Contexts and Empirical Perspectives: An Outsider versus an Insider

To grasp the distance between *Heart of Darkness* and *Kim*, it is essential to examine their authors. Conrad and Kipling's personal histories were not mere background details; they fundamentally shaped how each writer perceived and fictionalized the empire. Joseph Conrad's life epitomized displacement. Born in 1857 in Polish Ukraine under Russian domination, he was the child of exiled nationalists and was orphaned at an early age. He abandoned his landlocked homeland to pursue a maritime career, serving for nearly two decades in the French and British merchant marines. English, which he only began learning in his twenties, was his third language after Polish and French. This linguistic and cultural distance made him a permanent outsider to Britain, sharpening his critical eye toward its institutions and its empire. His decisive encounter with colonialism came in 1890, when he captained a steamboat on the Congo River. The atrocities he witnessed in King Leopold II's Congo Free State left him physically broken

and permanently disillusioned with imperialism. This experience directly inspired *Heart of Darkness*, which casts the empire not as a civilizing project but as a brutal enterprise that exposes human greed, fragility, and corruption. As he later remarked in a letter, the “vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience” (Conrad, cited in Parry, 1983, p. 139) left a lasting impression of the moral bankruptcy of colonialism.

Rudyard Kipling, by contrast, was steeped in empire from birth. Born in Bombay in 1865, he spent his early childhood immersed in Indian languages, landscapes, and rhythms of life, raised largely by Indian caregivers. Although a painful period of schooling in England interrupted this intimacy, Kipling returned to India as a journalist in his late teens. His professional and personal immersion in the workings of the Raj nurtured a vision of empire as a grand but pragmatic endeavor, sustained by the discipline and knowledge of administrators, soldiers, and engineers. For Kipling, the British presence in India was not a corrupting intrusion but a necessary and even noble mission. His fiction sought to interpret India for British readers while celebrating the supposed heroism of imperial service. His writings, from *Plain Tales from the Hills* (1888) to *Kim* (1901), established him as the quintessential voice of empire. Dubbed as the “bard of empire” (Dentith, 2009), Kipling articulated the ethos of service, loyalty, and duty that underpinned the British imperial project. These contrasting origins underpin the divergence of *Heart of Darkness* and *Kim*. Conrad, the exiled Pole, views the empire with suspicion, exposing its moral void. Kipling, the Anglo-Indian insider, fashions the empire into a stage for adventure and cultural negotiation. One questions its very foundations, while the other seeks to affirm its mythology.

Conrad’s outsider status informs the skeptical tone of *Heart of Darkness*. Marlow’s journey into the heart of darkness becomes both a physical descent into the Congo and a symbolic exposure of imperial rationalizations as hollow. His observation that colonial conquest amounts to “taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves” (Conrad, 2020, p. 10) undermines the rhetoric of progress by laying bare its violence. Marlow’s description of the ivory trade and the recurring emphasis on greed, such as when “the word ‘ivory’ rang in the air... A taint of imbecile rapacity blew through it all, like a whiff from some corpse” (Conrad, 2020, p. 32), strips imperial commerce of its legitimacy. Kurtz, the ideal colonial agent, ends as a figure of moral disintegration, uttering haunting final words: “The horror! The horror!” (p. 98). For Conrad, the empire is a crucible in which human corruption is laid bare.

Kipling’s *Kim*, on the other hand, emerges from within imperial structures. Kipling’s India is vivid and textured, yet always framed within colonial logic.

Kim, a boy of Irish descent raised in the streets of Lahore, embodies cultural liminality: linguistically fluid and socially adaptable, he moves seamlessly between Indian and British worlds. His entry into the “Great Game” of colonial espionage presents hybridity not as resistance but as an asset to imperial surveillance. The narrator’s accentuation that “English held the Punjab and Kim was English ... Kim was white—a poor white of the very poorest” (Kipling, 2010, p.1), is a reminder that his value rests on his Englishness and whiteness and ability to serve the Raj. Even his affection for India is directed into imperial channels, as when he exclaims, “I am Kim. I am Kim. And what is Kim?” (p. 229), dramatizing his role as both insider and instrument of colonial governance. Where Conrad presents the empire as corrosive, Kipling renders it as an exhilarating, if paternalistic, order. *Kim* revels in ethnographic detail: “All castes and kinds of men move here” (Kipling, 2010, p. 61); Kipling’s portrayal of India is vibrant, affectionate, and deeply informed by local knowledge, yet always framed by the imperial order. Edward Said (1993) observes that *Kim*’s “picture of India exists in a deeply antithetical relationship with the development of the movement for Indian independence” (p. 32). So, Kipling’s cultural richness ultimately serves to affirm the necessity of British governance, which provides coherence to India’s seeming chaos.

Historical context accentuates these differences. The late Victorian and Edwardian periods were shaped by both triumphalist expansion and gnawing doubts. The scramble for Africa and the Anglo-Russian rivalry in Central Asia energized imperial imaginations, yet events such as the Boer War revealed the costs of conquest. Conrad’s critique, however, is not without ambivalence. While he exposes the brutality of imperialism, he also renders Africa as a backdrop of inscrutable darkness, a setting rather than a subject, thus perpetuating the silences Achebe (2016) later condemned. Kipling, by contrast, embodied imperial self-confidence. Celebrated in Britain and rooted in Anglo-Indian culture, he crafted *Kim* as both an adventure tale and an imperial handbook. As Said (1993) argues, Kipling’s India exemplifies Orientalism: colorful and alluring, yet ultimately subordinated to British knowledge and control. Overall, their literary forms reflect their ideological stances. Conrad’s impressionistic modernism conveys ambiguity and unease, mirroring his doubts about imperial certainties. Kipling’s romance affirms order and coherence, turning empire into a stage for loyalty, duty, and adventure. In this way, biography, context, and form converge; Conrad’s *Heart of Darkness* dismantles the rhetoric of empire, while Kipling’s *Kim* perpetuates its mythology.

3. The Novels' Writing Style and Narrative Technique in Contrast

The philosophical schism between Conrad and Kipling is embodied in the very fabric of their prose. Their chosen narrative techniques and stylistic choices are not incidental; they are instrumental in constructing their respective visions of empire. The narrative techniques in *Heart of Darkness* and *Kim* reveal not only Conrad and Kipling's literary ambitions but also their ideological investments. Both authors construct their texts through distinctive formal strategies that shape the reader's perception of colonial experience. Conrad draws on modernist fragmentation, framed narration, and impressionist description to foreground uncertainty, moral ambiguity, and the instability of perception under imperial pressure. Kipling, in contrast, employs a picaresque, episodic structure combined with ethnographic realism, presenting India as a space of cultural richness but also of imperial legibility. In both cases, form is inseparable from ideology: the techniques through which these novels unfold embody the philosophical positions of their authors toward colonialism.

Conrad's *Heart of Darkness* exemplifies modernist experimentation through its complex narrative structure. The tale is mediated through Marlow, who recounts his Congo journey to an anonymous group aboard the *Nellie*. This frame narrative introduces distance and individuality, reminding the reader that all knowledge is filtered, partial, and uncertain. The result is a text that refuses to present the empire as transparent or coherent. Instead, it compels the reader to grapple with mediated impressions and conflicting moral judgments. Critics such as Ian Watt (1980) have argued that Conrad's narrative difficulty mirrors the ethical and epistemological ambiguity of colonial enterprise, as truth is always provisional and fragmented. This ambiguity is reinforced by Conrad's connotative style. His prose blurs external description with psychological and symbolic resonance, dissolving the boundaries between physical environment and moral state. Descriptions of the Congo landscape, suffused with sensory density, create an atmosphere of menace that doubles as an allegory of moral chaos. As Miller (1982) argues, Conrad's aesthetic approach transforms narrative form into a vehicle for moral inquiry, making the structure inseparable from the novella's critique of imperial ideology. Marlow's portrayal of the ivory commerce as a decaying corpse and his observation that "there is a taint of death, a flavour of mortality in lies—which is exactly what I hate and detest in the world—what I want to forget. It makes me miserable and sick, like biting something rotten would do" (p.38) epitomizes the fusion of material and symbolic registers, where commerce becomes indistinguishable from corruption and death. The last quote with others like, "black smoke into the air" (p. 94) and "the smell of the damp earth, the unseen presence of victorious corruption, the darkness of an impenetrable night" (p. 88) and "streams of death in life" (p. 20) blend the

physical environment with the psychological landscape of the European characters. Nature functions both literally and symbolically, reflecting the moral chaos and existential anxiety induced by imperial exploitation. Symbolism is pervasive: the darkness of the Congo doubles as a metaphor for human greed, ethical decay, and the psychological abyss confronting Marlow and Kurtz. Conrad's reliance on ambiguity, ellipsis, and shifting temporality demands interpretive participation from the reader, who must navigate a narrative of moral fragmentation and existential anxiety. The aesthetic strategy thus transforms form into critique, compelling readers to confront the contradictions of European self-conception and the realities of colonial exploitation.

Kipling's *Kim*, by contrast, embraces narrative clarity and movement through its picaresque and episodic form. This structure aligns with what John McBratney (2002) describes as Kipling's ethnographic romance or ethnographic self-fashioning, where cultural diversity is catalogued even as it is contained within an imperial framework. The novel follows the orphaned boy Kim as he travels across northern India, encountering a series of adventures that interweave espionage, spiritual quest, and cultural observation. This structure draws from the adventure romance tradition, producing vitality and variety while also creating narrative cohesion within imperial frameworks. Each episode advances Kim's development and skill, while reinforcing the strategic necessity of colonial rule. Unlike Conrad's fragmented modernism, Kipling's linear narrative affirms progress, order, and the possibility of reconciling cultural plurality within a functioning colonial system. Kipling's prose reflects his journalistic training, marked by ethnographic detail and descriptive precision. The bustling streets, shifting landscapes, and multiplicity of castes and languages are rendered with vivid realism. This observational style situates the reader within India's cultural diversity but simultaneously frames it within imperial modes of comprehension. Edward Said (1993) notes that such ethnographic cataloguing in *Kim* is not neutral but a form of knowledge production that sustains colonial authority and that is "because Kipling was not a neutral figure in the Anglo-Indian situation" (p. 135). Kim's hybridity, his ability to shift between languages and cultural codes, dramatizes both his liminality and his ultimate incorporation into imperial service. What appears to be cultural versatility becomes a mechanism for imperial surveillance and control.

Language also plays a central role in constructing narrative authority. Conrad's prose is dense, elliptical, and symbolic, destabilizing meaning and confronting readers with moral and interpretive uncertainty. The chiaroscuro imagery (light and dark) is relentlessly deployed in *Heart of Darkness*, but not in a simple moral binary. The white ivory is stained with blood; the darkness of the jungle is more truthful than the light of civilization's lies. The tone is consistently

ominous, psychological, and introspective. The river journey becomes a metaphor for a journey into the subconscious, where Marlow—and through him, the reader—confronts the unsettling truth about Kurtz, the Company, and themselves. Quite the reverse. Kipling's prose is dialogic and ethnographically precise, mapping India through sensory detail and linguistic dexterity. His tone is predominantly romantic, adventurous, and celebratory. Even when depicting poverty or struggle, there is an energy and affection that sanitizes the harsh realities. Kipling delights in the dialects, customs, and vivid spectacle of the subcontinent. His purpose is to make the reader see, hear, and smell India, and to appreciate the skill required to navigate its complexities. The narrative voice is largely omniscient and assured, reflecting a world that, for all its chaos, is ultimately knowable and manageable through the application of imperial knowledge and power. Where Conrad unsettles English by exposing its fragility in the face of moral abyss, Kipling deploys English as a medium of mastery, transforming cultural multiplicity into a legible imperial order. The contrast between these two narrative techniques underscores the intimate connection between form and ideology. Conrad's modernist style interrogates the moral bankruptcy of colonialism, refusing stability and coherence, while Kipling's picaresque realism reinforces the functional and ethical logic of empire. Their stylistic choices are not accidental ornaments but fundamental to the construction of meaning, embodying divergent worldviews about imperialism's nature and purpose. In this way, the novels dramatize how literary form serves as an ideological medium, shaping not only the reader's aesthetic experience but also their comprehension of the political and moral realities of empire.

4. A Comparative Look at the Protagonists: Marlow vs. Kim and Their Mentors: Kurtz vs. Teshoo Lama

The ideological conflict between *Heart of Darkness* and *Kim* is vividly performed through their protagonists, who embody diametrically opposed responses to imperial power. Marlow in *Heart of Darkness* is a questioning, passive observer, less a hero than a conduit for the reader's growing disillusionment. His reflection, "I don't like work... But I like what is in the work,—the chance to find yourself. Your own reality" (Conrad, 2020, p. 40), captures his existential search rather than conquest. His enlightenment is a dark one, revealing internal decay rather than noble progress. Critics like Chinua Achebe argue that Conrad's portrait of Africa consistently reduces it to a foil for European self-examination, "a place of negations" (2016, p. 15), where Africans are denied human expression. In this context, Edward Said, while acknowledging *Heart of Darkness* as a critique of imperialism, notes that Conrad remains a "creature of his time," unable to grant Africans their full humanity (1993, p. 30). In *Kim*, for comparison, Kimball is the charismatic participant, the "Little Friend

of all the World” (Kipling, 2010, p. 108), who actively navigates and thrives within the empire’s cultural codes. Rather than resisting imperial ideology, Kim embodies it, his fluid identity aligning with Homi Bhabha’s concept of mimicry: he becomes “almost the same, but not quite” (2004, p. 122), using this liminality to his advantage in a colonial context.

This ideological tension crystallizes in how each narrative portrays the mentor figure. Kurtz, in Conrad’s novella, is the embodiment of what happens when power devoid of moral constraint corrodes. Kurtz’s humanitarian rhetoric transforms into “exterminate all the brutes” (Conrad, 2020, p. 70), which illustrates the extreme endpoint of colonial logic. By contrast, the Teshoo Lama in *Kim* radiates spiritual peace and is wholly detached from the political machinations of imperialism. He offers Kim a moral anchor, urging detachment from worldly binaries, “neither black nor white, Hind nor Bhotiyal” (Kipling, 2010, p. 204). This mentor embodiment portrays ethical elevation, not decay, and nurtures a cross-cultural bond built on care, not dominance. Whereas Kurtz represents what Marlow, and by extension Europe, could become if consumed by greed and power, the Lama offers Kim an alternative moral center, grounded in compassion and timeless wisdom. If Kurtz embodies the abyss of colonial greed, the Lama exemplifies the possibility of transcending imperial hierarchies through spiritual universality. Psychoanalytic readings often see Kurtz as Marlow’s shadow self, while postcolonial critics interpret the Lama as a figure of cultural hybridity that challenges imperial binaries.

When juxtaposed, these mentor-protagonist pairs dramatize two distinct trajectories of the colonial encounter: one leads to moral collapse, the other to reciprocal growth. Marlow and Kurtz engage in a dance of attraction and repulsion; Marlow is drawn to Kurtz’s intellect and charisma, yet horrified by his moral disintegration. In *Kim*, the relationship between Kim and the Lama is generative; the Lama provides spiritual clarity and paternal guidance, while Kim offers companionship and aid in the Lama’s spiritual journey. This dynamic blurs hierarchical and cultural lines, marking a mentorship model rooted in mutual respect. Conrad’s narrative exposes the fragility of European ethics under colonial pressure, whereas Kipling’s novel imagines empire as a stage for personal formation and ethical encounter.

Theoretically, these divergent paths uncover distinct visions of subjectivity under colonialism. Conrad’s existential lens frames Marlow’s confrontation with Kurtz as a crisis of moral identity, an emblem of Edward Said’s (1993) notion that imperial literature can dismantle itself through self-awareness and critique. In opposition, Kim’s hybridity, framed through Bhabha’s (2004) theory of mimicry, emerges as a cosmopolitan formation within imperial structures, a way of negotiating identity rather than resisting from outside. Ultimately, Marlow and

Kim represent more than characters shaped by their mentors; they embody their authors' ideological visions: Conrad's worldview, clouded by existential skepticism and foreboding moral collapse, versus Kipling's cautious, perhaps ironically celebratory, portrayal of empire as a crucible for mutual discovery and ethical possibility.

5. Identity and Hybridity

Identity and hybridity emerge as central yet divergent concerns in both *Heart of Darkness* and *Kim*, revealing how empire shapes and distorts subjectivity. Conrad's novella privileges European subjectivity, positioning Marlow as the lens through which the Congo is perceived and rendering African characters largely silent or emblematic. Identity in *Heart of Darkness* is fractured rather than generative. Marlow's sense of self erodes as he confronts the futility of imperial rhetoric: "We live, as we dream—alone" (Conrad, 2020, p. 38), while Kurtz, who is "hollow at the core" (Conrad, 2020, p. 82), represents the ultimate collapse of European identity under colonial excess. Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth* (1961) and *Black Skin White Masks* (1952) provide another dimension for reading Conrad and Kipling. Fanon emphasizes the psychological violence of colonialism, which corrodes the identities of both colonizer and colonized. In *Heart of Darkness*, Kurtz's statement, the horror! The horror embodies this collapse and encapsulates the psychic disintegration wrought by imperial greed. Conrad dramatizes this corrosion through Kurtz's degeneration, where the pursuit of absolute authority culminates in existential emptiness. Marlow's narrative position reinforces this instability; his liminal role as both critic and participant produces alienation rather than empowerment, mirroring the fragmentation of European identity when confronted with the abyss of imperial violence. Furthermore, Marlow emerges from the Congo profoundly disillusioned, alienated from European society. Contrastingly, Kipling's *Kim*, while less overtly violent, reveals the imperial subject's internalization of colonial hierarchies. Kimball's hybrid identity is celebrated but ultimately subordinated to the service of the empire, reflecting what Fanon identifies as the colonized subject's struggle within an imposed system of domination.

By contrast, Kipling's *Kim* constructs identity as a site of mobility, negotiation, and hybridity. Kim, the Irish orphan at the novel's center, embodies cultural and social liminality. Raised in India, fluent in multiple languages, and intimately familiar with local customs, Kim traverses boundaries of race, class, and nationality with remarkable fluidity. His hybridity allows him to navigate the complex socio-political terrain of colonial India, participating in espionage and adventure while maintaining personal agency. Kim was at home everywhere, yet belonged nowhere completely. Kim foregrounds hybridity as both a theme and a structural device and embodies a multiplicity of cultural, linguistic, and spiritual

affiliations. Kim remarks that “I am a Hindu,” yet he articulates English as fluently as his own tongue (Kipling, 2010, p. 14). Kim asserts his identity as Sahib³ at times, while at other moments he denies this designation, highlighting his hybridity. His ability to move seamlessly between social classes, languages, and cultural codes epitomizes what Homi Bhabha (2004) theorizes as the “third space,” a liminal zone where identity resists fixed binaries and meaning is negotiated rather than predetermined. Kim’s insistence that he is neither wholly Sahib nor wholly native exemplifies this in-between position. Yet hybridity in *Kim* is deeply ambivalent. Researchers like Çelikel (2004) highlight this ambivalence, observing that Kipling’s Kim is not only racially hybrid but also culturally ambiguous, employing mixed languages and codes that embody Bhabha’s interstitial third space. This hybridity, although non-Western, is pivotal in facilitating Kim’s agency while still upholding colonial structures. As Bhabha (2004) warns, hybridity can destabilize colonial authority but can also be appropriated by it. Kim’s cultural dexterity, while granting him mobility and agency, ultimately serves the mechanisms of imperial control in the Great Game. His identity, though hybrid, is instrumentalized by the empire, functioning as a tool of surveillance and domination.

The treatment of secondary characters in *Kim* further complicates the portrayal of hybridity. Figures such as Hurree Babu embody what Narayan (2018) interprets as the politically charged but marginalized outsider. While Hurree possesses knowledge and skill, his characterization is inflected with comedic exaggeration that diminishes his authority. Abu Baker (2021) has argued that Hurree represents colonial anxieties about racial inferiority and mimicry, suggesting that Kipling’s representation of hybridity is marked by unease and containment. Gayatri Spivak’s (1988) concept of the subaltern is useful here: Indian characters speak, but their voices are mediated, appropriated, or circumscribed within imperial discourse. Even where hybridity offers moments of negotiation and resistance, it remains embedded in structures of control that reaffirm the authority of empire.

The contrast between the two texts lies not simply in content but in the ideological work identity performs. In *Heart of Darkness*, identity collapses under the moral weight of colonial violence, leaving European subjectivity fractured and alienated. In *Kim*, identity flourishes in hybridity, yet this fluidity is contained and directed toward the service of the power structure. Both texts,

³ The term Sahib originates from Urdu, signifying “master”, and is derived from an Arabic word meaning friend or companion. Previously a title of esteem for prominent white Europeans in colonial India; employed after the name; examples from the novel include: Creighton Sahib, Jang-i-Lat Sahib, Commissioner Sahib, Rissaldar Sahib, and Colonel Sahib.

therefore, reveal the ambivalence of identity under colonial rule: it may destabilize dominant categories, but it may also reinforce them. Conrad presents identity as disintegration in the face of imperial horror, while Kipling envisions hybridity as an adaptive possibility that ultimately validates imperial authority. Together, they exemplify how imperial literature simultaneously unsettles and secures the ideological foundations of empire.

6. Representation of the Other

The representation of the colonized in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Rudyard Kipling's *Kim* illustrates some of the most striking divergences in imperial literature. Both novels grapple with the presence of the Other in colonial landscapes, but they do so with radically different strategies and ideological effects. Conrad reduces Africans largely to silence, presenting them as figures within a symbolic landscape that mirrors European anxieties rather than as autonomous subjects. Kipling, by contrast, populates his novel with a wide range of Indian voices, creating a narrative alive with diversity and cultural complexity. Yet this apparent inclusivity remains filtered through Orientalist discourse that subordinates Indian voices to imperial logic. The question is not merely whether the colonized appear, but how they are mediated, and to what end their representation serves.

In Conrad's narrative, Africa functions less as a lived space than as an existential void against which European identity is tested. Africans are described in terms that emphasize opacity, animality, or collective abstraction: they are "shadows," "ants," or "shapes" whose languages register only as "uncouth sounds" (Conrad, 2020, p. 26). Chinua Achebe's seminal critique in his "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*" underscores this dynamic, arguing that Conrad renders Africa a "metaphysical battlefield devoid of all recognizable humanity" (2016, p. 21) that exists only in relation to Europe's moral drama. Achebe's essay remains one of the most influential postcolonial critiques of the Western literary canon. Achebe argues that Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, often hailed as a modernist masterpiece, perpetuates demeaning stereotypes of Africa and Africans, thereby reinforcing colonial ideology rather than dismantling it. For Achebe, the text "projects the image of Africa as 'the other world,' the antithesis of Europe and therefore of civilization" (2016, p. 15). In this formulation, Africa functions not as a place with its own cultural and historical realities but rather as a backdrop against which European characters, particularly Marlow and Kurtz, confront their own psychological and moral struggles. This reduction of the continent to a foil for European self-reflection exemplifies, in Achebe's view, the racist underpinnings of Conrad's narrative.

Achebe further critiques Conrad's portrayal of Africans as voiceless and dehumanized, noting that "the real question is the dehumanization of Africa and Africans which this age-long attitude has fostered and continues to foster" (2016, p. 15). The sparse and fragmented speech of African characters, coupled with their frequent depiction as a faceless mass, denies them individuality or agency. For Achebe, this aesthetic choice is not merely incidental but structurally embedded in the narrative, ensuring that Africans serve only as a silent "other" against which Europe defines itself. This critique has sparked extensive debate in literary studies, with some defending Conrad as a critic of imperialism and others, following Achebe, insisting that his narrative cannot escape its reliance on racist tropes. Ultimately, Achebe's intervention reshaped the study of *Heart of Darkness*, shifting attention from its modernist innovations to its ideological complicity, and challenging scholars to reckon with the canon's entanglement with colonial discourse.

Building on Achebe's critique of Conrad's silencing of Africans, this resonates strongly with Gayatri Spivak's question, "Can the subaltern speak?". For Conrad, the answer is a resounding no. Africans, despite being central to the novel's geography and atmosphere, are not permitted narrative authority or subjectivity; their suffering and resistance remain mediated entirely through Marlow's perception. The African woman associated with Kurtz, for instance, is portrayed with striking physical presence and symbolic power, yet she is never permitted speech, functioning instead as what Spivak would call the mute subject of the Other's discourse. Spivak's assertion that "there is no space from which the sexed subaltern subject can speak" (p. 307) is particularly vital here, as the silence of Kurtz's mistress exemplifies the foreclosure of female, colonized voices within both imperial and literary frameworks. Even when the novel appears to grant Africans visibility, it is a spectacle of alterity rather than an articulation of subjectivity. And even when Conrad critiques the brutality of forced labor or the hollow rituals of imperial bureaucracy, the African presence is subordinated to the European gaze. This strategy highlights a central paradox: the novella seeks to unmask the hypocrisy of empire but reproduces the very representational violence it condemns. The Other in *Heart of Darkness* functions primarily as a mirror for European existential crises, reinforcing the asymmetrical structure of colonial discourse.

While Spivak emphasizes the impossibility of the subaltern's speech within colonial discourse, Fanon sharpens this reading by highlighting the material and psychological violence that structures this silence. Frantz Fanon's insight in *The Wretched of the Earth* is that the colonizer employs violence and alienation outward, stripping the colonized of humanity while simultaneously eroding the colonizer's own identity. Fanon describes colonialism as a system that turns "to

the past of the colonized people and distorts it, disfigures it, and destroys it” (1963, P. 149); a dynamic evident in *Heart of Darkness*, where Africans are reduced to nameless laborers, stripped of history, individuality, and voice. Conrad’s depiction of the “chain-gang” (p. 22) of black men trudging through the jungle echoes Fanon’s insistence that colonial rule works by reducing human beings to a state of objecthood. This erasure is further dramatized in the portrayal of Kurtz’s African mistress, a figure of symbolic grandeur who remains mute and impenetrable, serving as spectacle rather than subject. Fanon (2008) observes that the colonized are “elevated above their jungle status in proportion to their adoption of the mother country’s cultural standards” and, on the contrary, they become “whiter as [they] renounce [their] blackness, [their] jungle” (p. 18). Yet Conrad’s narrative withholds even this limited recognition, offering instead a monumentalized silence that underscores Kurtz’s African mistress’s exclusion from intelligibility within a colonial discourse.

At the same time, Fanon (1963) reminds us that the corrosive effects of colonial violence extend to the colonizer, who becomes ensnared in the very brutality he enacts: “Colonialism is not a machine capable of thinking, a body endowed with reason. It is naked violence and only gives in when confronted with greater violence” (p. 23). In *Heart of Darkness*, Kurtz’s descent into madness embodies this dialectic. His exploitation of the land and its people for ivory culminates not in triumph but in disintegration, dramatizing Fanon’s claim that colonialism devours its own agents. Kurtz’s final cry can thus be read as an existential recognition of the void produced by colonial violence, a moment in which the colonizer confronts the dissolution of his own identity. Through Fanon’s lens, Conrad’s text becomes a meditation on the destructive reciprocity of empire: a system that annihilates the colonized while simultaneously hollowing out the colonizer.

On the other hand, Kipling’s *Kim* foregrounds Indian characters in ways that appear to grant them agency, voice, and individuality. The novel’s landscape brims with ethnolinguistic and cultural diversity, from Mahbub Ali, the Afghan trader and intelligence agent, to Hurree Babu, the Bengali spy, and the Tibetan Lama, whose spiritual quest anchors much of the narrative. These characters display intelligence, cunning, and moral depth, and their interactions with Kim form the heart of the story. The Indian subcontinent emerges as a dynamic and heterogeneous social field rather than as an existential void. This visibility, however, does not escape ideological containment. As Edward Said explains in *Orientalism*, colonial representations, even when textured and sympathetic, ultimately serve to produce knowledge that legitimates imperial custody.

The novel’s embrace of hybridity further complicates its representation of the Other. Kim’s cultural agility and fluency in navigating languages and cultures are

not devoid of political implications. As scholars such as Çelikel (2004) have noted, hybridity in *Kim* is instrumentalized by empire: Kim's talents serve the Great Game, making him an efficient agent of surveillance and control. Even when Indian characters speak and act with agency, their actions remain embedded in imperial structures that validate British governance. Hurree Babu exemplifies this tension. While portrayed as intelligent and politically engaged, his characterization is often undercut by comedic or exaggerated features, reflecting what Abu Baker (2021) identifies as colonial anxieties about mimicry and racial inferiority. The subaltern in Kipling speaks, but only within the bounds of imperial intelligibility.

When Kipling's constrained voicing of the subaltern is set against Conrad's silencing, the comparative stakes become clear. Conrad denies subjectivity to Africans altogether, collapsing them into symbolic or environmental roles that dramatize European dilemmas. Kipling multiplies voices but circumscribes their range, ensuring that they remain legible within colonial hierarchies. Both strategies enact what Spivak calls "epistemic violence" (1988, p. 280): the erasure or containment of colonized perspectives through dominant discourse. The difference lies in emphasis. Conrad critiques imperial hypocrisy but reproduces silencing, while Kipling affirms imperial stability through vibrant but subordinated representations.

One key arena where this asymmetry plays out is language, which functions as a particularly potent marker of difference. In *Heart of Darkness*, African languages are almost entirely absent, reinforcing the perception of Africa as unknowable and speechless. Communication occurs only through European interpretation, situating Africans outside the realm of intelligible discourse. In *Kim*, by contrast, multilingualism is central. Kim's fluency in Hindi, Urdu, Persian, and English allows him to slip between cultural contexts, reflecting both the richness of Indian life and the strategic needs of the empire. Ngũgĩ wa Thiong'o's (1986) critique of colonial languages illuminates this paradox: while Kipling foregrounds Indian languages, their narrative function is tied to imperial administration, not cultural autonomy. Language, whether absent or celebrated, remains tethered to structures of power.

The ethical implications of these representational strategies are profound. Conrad's denial of African subjectivity produces a critique of empire that excludes the very people most affected by it, creating what Achebe (2016) rightly identified as a deeply troubling complicity with colonial racism. Kipling's portrayal of Indians, though more inclusive and textured, reinscribes imperial authority by making Indian agency instrumental to the Raj's functioning. In sum, the representation of the Other in *Heart of Darkness* and *Kim* reflects the ambivalent ideological work of imperial literature. Conrad renders Africans silent

and metaphoric, a strategy that critiques the empire's brutality yet perpetuates colonial erasure. Kipling amplifies Indian voices and depicts cultural diversity, but channels this representation into Orientalist frameworks that legitimate British authority. The juxtaposition of these approaches reveals literature's complicity in the production of colonial knowledge: it may unmask the empire's violence or romanticize its order, but in both cases it disciplines the Other within European frameworks of understanding.

7. General Comparison and Overarching Themes

Conrad's *Heart of Darkness* and Kipling's *Kim* present radically divergent visions of empire that reveal literature's ambivalent entanglement with colonial ideology. Conrad strips away the rhetoric of civilization to expose imperialism as exploitation and moral collapse, depicting the Congo not as a frontier of progress but as a site where European authority disintegrates into violence and corruption. Kurtz embodies this degeneration, a figure both produced by and indicting the system that sustains him, illustrating how empire corrodes colonizer and colonized alike. In contrast, *Kim* transforms colonialism into a stage for adventure, cultural negotiation, and espionage. Kipling's protagonist navigates India through fluid identities that unsettle neat binaries, yet this hybridity ultimately reaffirms imperial structures by rendering them sites of play and moral development rather than exploitation.

The divergence lies in perspective: Conrad interrogates the imperial mission as a hypocritical façade masking brutality, whereas Kipling normalizes the Raj as a stabilizing framework that channels cultural complexity into imperial order. The landscapes themselves embody this difference. In *Heart of Darkness*, Africa becomes a symbolic abyss reflecting Europe's own barbarity, an unknowable space where civilization collapses. In *Kim*, India is richly detailed and vibrant, yet its vitality is contained within imperial oversight, producing the knowable Orient that Said (2003) identifies as central to Orientalism. Thus, while Conrad critiques the civilizing mission as a mask for violence, Kipling embeds the colonial world within a logic of rational control and exotic fascination.

Theoretical frames sharpen this contrast. Postcolonial theory illuminates Conrad's ambivalence: Africans are silenced and stereotyped, yet the novel destabilizes the moral authority of the empire through irony and ambiguity. Kipling, conversely, reinforces Orientalist knowledge production, translating India into an ethnographic spectacle while embedding cross-cultural encounters in imperial functionality. Fanon's account of colonial psychology underscores Conrad's emphasis on disintegration, Kurtz's horror reveals the abyss empire opens within the European self, whereas in *Kim*, hybridity is functional, channeled into the service of the Great Game.

Taken together, the two texts dramatize the contradictory cultural work of imperial literature. *Heart of Darkness* unsettles by exposing imperialism as a moral void, while *Kim* reassures by portraying the empire as an organizing force that accommodates hybridity and adventure. The contrast reveals a fundamental tension at the turn of the twentieth century: empire could be imagined either as a destructive nightmare or as an alluring romance, and literature served as both critique and legitimation of colonial power.

Although written within the same broad imperial context at the turn of the twentieth century, Conrad’s *Heart of Darkness* and Kipling’s *Kim* construct empire in radically different ways. Conrad interrogates the hypocrisy, violence, and psychological disintegration underpinning colonial expansion, while Kipling romanticizes the Raj as a space of adventure, identity formation, and cultural encounter. The table below outlines key thematic contrasts and intersections between the two works:

Aspect	<i>Heart of Darkness</i> (Conrad)	<i>Kim</i> (Kipling)
Imperial Setting	Congo Free State	British India (Raj)
Landscape	Africa as a symbolic void, unknowable and menacing, reflecting European fears and anxieties	India as vibrant, richly detailed, and ethnographically described, though framed through Orientalist perspectives
Core Genre	Psychological horror, modernist novella	Picaresque adventure, Bildungsroman
Central Theme	Moral collapse, hypocrisy of the civilizing mission, psychological disintegration	Adventure, hybridity, espionage, and negotiation of cultural identity

Aspect	<i>Heart of Darkness</i> (Conrad)	<i>Kim</i> (Kipling)
Colonizer–Colonized	Relations characterized by violence, exploitation, and the silencing of African voices	Marked by negotiation, cultural play, and apparent fluidity, but ultimately reinforcing British authority
Narrative Style	Frame narrative, impressionistic, ominous	Linear, realistic, journalistic
View of Empire	Critiqued as exploitative and corrupting	Celebrated as complex but benevolent
Tone Toward Empire	Critical, ambiguous, and unsettling	Romantic, adventurous, and affirming of imperial order
Protagonist	Marlow (disillusioned observer, reluctant witness, and critic)	Kim (enthusiastic participant, agent of empire, serving in the Great Game while embodying cross-cultural adaptability)
Mentor Figure	Kurtz (hollow, corrupt idol, and victim of imperial ambition)	Teshoo Lama (spiritual, wise guide)
Treatment of Natives	Dehumanized, part of the landscape	Individualized, granted agency and voice
Use of Postcolonial Concepts	Anticipates critiques of imperial hypocrisy (Fanon: psychological collapse; Achebe: Africa as other world)	Embodies hybridity and mimicry

Aspect	<i>Heart of Darkness</i> (Conrad)	<i>Kim</i> (Kipling)
		(Bhabha) and Orientalism (Said), but within limits that secure imperial dominance
Central Journey	Inward (into the self/unknown)	Outward (across the known world)
Knowledge	Leads to horror and disillusionment	Leads to power and mastery
Ending	Ambiguous, pessimistic, transformative	Open-ended, optimistic, conclusive
Overall Impact	Empire exposed as a moral void and a site of human degradation	Empire legitimized as a stage for adventure, cultural mobility, and spiritual exploration

8. Conclusion

This comparative study of Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* and Rudyard Kipling’s *Kim* demonstrates the divergent yet intertwined ways imperial literature engaged with the realities of empire. Conrad interrogates colonialism as plunder, corruption, and psychological ruin, exposing the fragility of European identity when confronted with violence and exploitation. Kipling, by contrast, presents a vision of empire that is ordered, intelligible, and even redemptive, where hybridity and cultural negotiation become means of sustaining imperial authority. These opposed visions capture the range of literary responses to empire at the turn of the twentieth century, revealing both its corrosive effects and its seductive promises.

Postcolonial theory illuminates the complexities of these representations. Achebe underscores the silencing of Africans in Conrad's narrative, while Said identifies the Orientalist framework through which Kipling's Indians are represented. Spivak's question of whether the subaltern can speak clarifies how Conrad denies voice altogether while Kipling permits it only within imperial constraints. Bhabha's concepts of mimicry and hybridity expose how colonial texts oscillate between destabilizing and reinforcing imperial order, while Fanon highlights the psychological devastation wrought by colonial domination. Ngũgĩ's critique of language as an imperial tool sharpens the analysis of how both novels mediate cultural difference. Taken together, these theoretical perspectives reveal how literary form participates in the larger structures of knowledge and power that sustain empire.

The two novels also show how identity and morality are constructed and contested in colonial contexts. Conrad presents identity as fractured, disoriented, and haunted by ethical ambiguity, dramatizing the psychological toll of empire on the colonizer. Kipling, in contrast, presents hybridity as a productive, even though ambivalent, form of cultural negotiation that enables mobility and adventure while reinforcing imperial hierarchies. Narrative technique reinforces these ideological differences: Conrad's evocative modernism unsettles and destabilizes, while Kipling's ethnographic picaresque reassures and normalizes. The result is a dialectic in which literature simultaneously critiques and affirms empire, unsettling readers with its contradictions while shaping cultural imaginaries of imperial order.

Ultimately, *Heart of Darkness* and *Kim* endure not simply because they exemplify different responses to empire but because, when read together, they reveal the ambivalent conscience of imperial culture. Conrad forces confrontation with the horror, futility, and moral bankruptcy of colonialism, while Kipling offers a vision of empire as adventure, cultural richness, and strategic coherence. Their tension encapsulates the unresolved dialectic at the heart of imperial discourse: exploitation and romance, dehumanization and fascination, collapse and continuity. This comparative analysis underscores the continuing importance of these texts for postcolonial scholarship, reminding us that literature remains a vital site where power, identity, and morality are negotiated, contested, and remembered.

References

- Abu Baker, A. (2021). Racial inferiority complex, hybridity, & colonial anxiety in Kipling's Kim. *Indiana Journal of Humanities and Social Sciences*, 2(2), 1–6. [https://indianapublications.com/articles/IJHSS_2\(2\)_1-6_60433079944371.13356324.pdf](https://indianapublications.com/articles/IJHSS_2(2)_1-6_60433079944371.13356324.pdf)
- Achebe, C. (2016). An image of Africa: Racism in Conrad's heart of darkness. *The Massachusetts Review*, 57(1), 14–27. <http://www.jstor.org/stable/43821495>
- Bhabha, H. K. (2004). *The Location of Culture*. Routledge Classics.
- Conrad, J. (2020). *Heart of darkness*. M K World Classics. (Original work published 1899)
- Çelikel, M. A. (2004). Kipling's post-colonial ambivalence: Who is Kim? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 44(2), 285–295.
- Dentith, S. (2009). *Epic and empire in nineteenth-century Britain*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511484773>
- Fanon, F. (2008). *Black skin, white masks*. New York: Grove Press. (Original work published 1952)
- Fanon, F. (1963). *The wretched of the earth* (C. Farrington, Trans.). Grove Press.
- Kipling, R. (2010). *Kim*. Durrant Publishing. (Original work published 1901)
- McBratney, J. (2002). *Imperial subjects, imperial space: Rudyard Kipling's fiction of the native-born*. Ohio State University Press.
- Miller, J. H. (1982). *Fiction and repetition: Seven English novels*. Harvard University Press.
- Narayan, G. S. (2018). Hybridity, history, and empire in Rudyard Kipling's Kim. *Texas Studies in Literature and Language*, 60(1), 56–78. <http://www.jstor.org/stable/44866257>
- Parry, B. (1983). *Conrad and imperialism: Ideological boundaries and visionary frontiers*. Palgrave Macmillan UK.
- Said, E. (2003). *Orientalism*. Penguin Books. (Original work published 1977)
- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Vintage.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). Macmillan Education Ltd.
- Thiong'o, N. W. (1986). *Decolonising the mind: The politics of language in African literature*. James Currey.
- Watt, I. (1980). *Conrad in the nineteenth century*. University of California Press.

Zhang, S. (2017). On the Three Themes of Heart of Darkness. *Sino-US English Teaching*, 14(2), 116-119.[doi:10.17265/1539-8072/2017.02.006](https://doi.org/10.17265/1539-8072/2017.02.006)