



www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article / Araştırma Makalesi



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

The Body of Mourning: Affect and Relationality in *Hamnet*

Yasın Bedeni: Hamnet'te Duygulanım ve İlişkisellik

Leyla Adıgüzel *

Abstract: Maggie O'Farrell's novel *Hamnet* (2020) offers a narrative that prioritizes the bodily and relational dimensions of mourning. The primary objective of this study is to examine the experience of mourning within the framework of affect theory, revealing that mourning is not merely an internal psychological state but a material force circulating among bodies, spaces, and objects. The article provides an original theoretical framework by synthesizing Brian Massumi's concept of pre-conscious "intensity," Sara Ahmed's analyses of "stickiness" and "orientation," and Silvan Tomkins's biological affect model. Accordingly, the study analyses how mourning is constructed as a sensory atmosphere felt in the body and environment long before it is articulated through language. Results materialising at the heart of the analysis primarily highlight the decisive role of sensory perception—specifically smell and touch—in recording mourning as a material intensity through Agnes's identity as a healer. Utilizing Ahmed's concept of "affective economies," the study identifies the "sticky" nature of mourning as it permeates household objects and the "ontological depletion" caused by the profound bodily bond between the twins. The transformation of domestic space into an uncanny spectral realm after Hamnet's death is explained through Derrida's hauntology, emphasizing the spatial continuity of loss. Furthermore, the disruption of Agnes's agency and her sense of failure are evaluated within Tomkins's theory of shame as a "reduction in the capacity to act" and a state of bodily paralysis. The final section of the study addresses the function of the theatrical stage as an artistic "remediation" of loss, concluding that the performance transforms absence into a spectral presence, thereby creating a collective affective field. Ultimately, the study argues that *Hamnet* constructs mourning not as a linear progression but as a tangible field of spectral presence circulating through bodies, spaces, and artistic forms.

Keywords: English literature, Maggie O'Farrell, *Hamnet*, mourning, affect theory, embodiment, relationality.

Öz: Maggie O'Farrell'in *Hamnet* (2020) romanı, yasın bedensel ve ilişkisel boyutlarını ön plana çıkaran bir anlatıdır. Bu çalışmanın temel amacı, romandaki yas deneyimini duygulanım kuramı (affect theory) çerçevesinde inceleyerek, yasın bireysel bir iç psikolojik durum olmanın ötesinde bedenler, mekânlar ve nesneler arasında dolaşan maddi bir kuvvet olduğunu ortaya koymaktır. Makale, Brian Massumi'nin bilinç öncesi "yoğunluk", Sara Ahmed'in "yapışkanlık" ve "yönelim", Silvan Tomkins'in ise biyolojik temelli duygulanım modellerini disiplinlerarası bir sentezle birleştirerek literatüre özgün bir kuramsal çerçeve sunar. Bu doğrultuda çalışma, yasın dille ifade edilmeden önce bedende ve mekânda hissedilen duyuşsal bir atmosfer

* Asst. Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature

Dr. Öğr. Üyesi., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3102-2053>

leylaadgzl@yyu.edu.tr

Cite as/ Atıf: Adıgüzel, L. (2026). The body of mourning: affect and relationality in *Hamnet* / Yasın bedeni: *Hamnet'te* duygulanım ve ilişkisellik. *Turkish Studies - Language and Literature*, 21(Ö1), 43-78. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer], Ankara Bilim University Publications. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.95149>

Received/Geliş: 27 June/Haziran 2026

Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2026

Published/Yayın: 20 September/Eylül 2026

Checked by plagiarism software



olarak nasıl inşa edildiğini analiz etmektedir. İncelemenin odağında somutlaşan sonuçlar, öncelikle Agnes'in şifacı kimliği üzerinden koku ve dokunma duyularının yasın maddi bir yoğunluk olarak kaydedilmesindeki belirleyici rolünü göstermektedir. Ahmed'in "duygulanımsal ekonomiler" kavramı aracılığıyla kederin evin nesnelere sinen "yapışkan" doğası ve ikiz kardeşler arasındaki bedensel bağın yarattığı "ontolojik eksilme" açığa çıkarılmıştır. Hamnet'in ölümünden sonra ev içi mekânın tekinsiz bir spektral alana dönüşümü, Derrida'nın musallatbilim yaklaşımıyla açıklanarak kaybın mekânsal sürekliliği vurgulanmıştır. Ayrıca, Agnes'in eyleyici kimliğinde yaşanan kırılma ve başarısızlık hissi, Tomkins'in utanç kuramı çerçevesinde "eyleme kapasitesindeki azalma" ve bedensel bir felç hali olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın son bölümünde, tiyatro sahnesinin yasın sanatsal bir "yeniden yapılandırılması" (remediation) olarak işlevi ele alınmış ve performansın yokluğu spektral bir mevcudiyete dönüştürerek kolektif bir duygulanım alanı yarattığı sonucuna varılmıştır. Sonuç olarak çalışma, *Hamnet*'te yasın doğrusal bir süreç değil; bedenler, mekânlar ve sanatsal formlar arasında dolaşan, hissedilebilir bir spektral mevcudiyet alanı olduğunu savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İngiliz Edebiyatı, Maggie O'Farrell, *Hamnet*, yas, duygulanım kuramı, bedensellik, ilişkisellik.

Structured Abstract:

Maggie O'Farrell's *Hamnet* (2020) centres on the death of William Shakespeare's son while presenting mourning as a bodily and relational experience that extends beyond conventional psychological boundaries. Rather than reducing mourning to an inward, individual pain, the novel constructs it as a material force that moves among bodies, spaces, and objects. This study examines how mourning is constructed in the novel and how this process takes shape through the relationships among bodies, spaces, and objects. Existing scholarship has generally tended to approach the novel through its biographical elements or thematic representations of mourning. In contrast, this study proceeds from the need to understand mourning not as a static emotion fixed by language, but as a process that is felt and experienced in the body. Accordingly, the central question of the study is not "What is mourning?" but rather "How does mourning move through the body and space?" The study aims to demonstrate, within the framework of affect theory and through a methodologically coherent approach, how mourning is constructed in O'Farrell's narrative through bodily experience, relational orientation, and the circulation of affect. By examining how mourning is reconfigured as an affective condition that is felt in the body before it is cognitively apprehended and carried through the texture of everyday life, the study seeks to address a theoretical gap in the field.

The study aims to add theoretical depth to the field through an interdisciplinary synthesis of affect theory. This theoretical framework brings together Brian Massumi's concept of pre-conscious "intensity," Sara Ahmed's analyses of the ways in which emotions "stick" to objects and of "orientation," Silvan Tomkins's biologically grounded model of affect, Lauren Berlant's approach to the "crisis ordinary," and Eve Kosofsky Sedgwick's concepts of "texture" and "shame." The principle of the "autonomy of affect" at the centre of Massumi's theory is employed to account for the pre-subjective nature of mourning as it is registered in the body before being articulated through language. Ahmed's approach to "affective economies," meanwhile, helps explain how sorrow becomes "sticky" through histories of contact between bodies and objects. Tomkins's model theorises how mourning interrupts agency by providing a biologically grounded motivational system for these processes. In addition, Sedgwick's concept of "beside," which extends meaning-making beyond binary oppositions, reinforces the relational nature of mourning. This synthesis positions mourning as a multilayered structure operating at social and spatial levels, thereby moving beyond limited readings focused solely on character psychology and bringing the material agency of affect to the fore.

In this study, Affect-Oriented Critical Reading is adopted as the primary approach. The focus of the research is Maggie O'Farrell's novel *Hamnet*. Through in-depth textual analysis, key scenes in the novel, particularly Hamnet's search for help, Agnes's sensory perceptions, and the theatre performance, are examined through the conceptual frameworks offered by affect theory. This method is employed because it makes it possible to trace the novel's "structures of emotion" and the continuity of crisis within everyday life not only at the mental level, but also through bodily, tactile, and spatial traces. In the course of the analysis, Massumi's synaesthetic perspective and Derrida's logic of hauntology are used as primary tools for analysing affective transitions and temporal ruptures within the deeper structure of the text.

The study finds that mourning begins well before biological death, emerging as a spatial rupture and a sensory intensity. The "empty house" scene at the opening of the novel demonstrates how, before the emotion is represented, it remains suspended in space as a bodily orientation and an intensity of absence. The analysis of Agnes's identity as a healer finds that death reaches the body, prior to becoming rational knowledge, as a "greyish-green" olfactory intensity. This is theoretically explained through Massumi's concept of a "synaesthetic perspective." Here, smell is understood as a pre-subjective initial state in which the body registers catastrophe directly as an intensity.

Another significant finding is that the bond of twinship between Hamnet and Judith transforms the experience of mourning into an experience of "bodily diminishment" and of becoming a "fragmented mirror." Hamnet's choice to die in Judith's place transforms mourning, for the surviving sibling, into a material absence experienced directly in her own flesh. It is observed that the domestic space becomes uncanny through Hamnet's absence and that objects are transformed into "sticky" surfaces that carry sorrow. This atmosphere is explained through Derrida's approach to hauntology, thereby revealing the spatial continuity of loss. The ontological rupture experienced in Agnes's agency is discussed, within the framework of Tomkins's theory of "shame," as a "reduction in the capacity to act" and a state of bodily paralysis. Contrary to Lawrence Stone's (1977) thesis that, owing to high rates of child mortality in the early modern family, parents maintained an

emotional distance from their children, this affective orientation positions mourning as an inevitable force that paralyses the body, thereby adding an affective dimension to historical debates.

The study concludes that, in *Hamnet*, mourning is not a linear process progressing from loss to acceptance, but a spectral presence circulating among bodies, spaces, and artistic forms. The theatrical performance in the novel functions as an artistic "remediation" of mourning, transforming individual sorrow into a collective field of affect. Making absence perceptible again through sound, gesture, and the stage body turns individual sorrow into a shared experience of witnessing. This study is expected to contribute to bodily and sensory-centred approaches in literary criticism. It also recommends greater attention to the "stickiness" of objects and the affective atmosphere of space in historical fiction, as well as the examination of sensory data such as smell, touch, and hearing in literary works not merely as symbolic elements but as material agents within the framework of affect theory. For future research, it is important to develop approaches that consider mourning not simply as an "outcome," but as an "active beginning" that reshapes the characters' orientation towards the world.

Keywords: English literature, Maggie O'Farrell, *Hamnet*, yas, duygulanım kuramı, bedensellik, ilişkisellik.

الملخص المنظم

المقدمة وهدف الدراسة يركز كتاب ماغي أوفاريل *هامنت* (2020) على وفاة ابن وليم شكسبير، مقدماً الحداد كتجربة جسدية وعلاقية تتجاوز الحدود النفسية التقليدية. فالحداد لا يُختزل في ألم داخلي فردي، بل يُبنى كقوة مادية تتحرك بين الأجساد والأماكن والأشياء. تبحث هذه الدراسة في كيفية بناء الحداد داخل الرواية وكيف يتشكل عبر العلاقات بين الأجساد والأماكن والأشياء. بينما ركزت الدراسات السابقة غالباً على العناصر البيوغرافية أو التمثيلات الموضوعية للحداد، تنطلق هذه الدراسة من الحاجة إلى فهم الحداد ليس كعاطفة ثابتة تحدها اللغة، بل كعملية تُحس وتُعايش في الجسد. ومن ثم فإن السؤال المركزي ليس "ما هو الحداد؟" بل "كيف يتحرك الحداد عبر الجسد والفضاء؟". تهدف الدراسة إلى إظهار، ضمن إطار نظرية الانفعال وبمنهجية متماسكة، كيف يُبنى الحداد في سرد أوفاريل عبر التجربة الجسدية، التوجه العلاقي، وتداول الانفعال. ومن خلال فحص إعادة تشكيل الحداد كشرط انفعالي يُحس في الجسد قبل أن يُدرك معرفياً ويُحمل في نسج الحياة اليومية، تسعى الدراسة إلى سد فجوة نظرية في الحقل.

الإطار النظري تصنيف الدراسة عمقاً نظرياً عبر تركيب متعدد التخصصات لنظرية الانفعال. يجمع هذا الإطار بين مفهوم "برايمان ماسومي عن "الكثافة" ما قبل الوعي، وتحليلات سارة أحمد حول كيفية "التصاق" العواطف بالأشياء ومفهوم "التوجه ونموذج سيلفان تومكنز البيولوجي للانفعال، ومقاربة لورين برلانت لـ "الأزمة العادية"، ومفاهيم إيف كوسوفسكي سيدجويك عن النسيج" و"الخزي". يُوظف مبدأ "استقلالية الانفعال" في نظرية ماسومي لتفسير الطبيعة ما قبل الذاتية للحداد كما يُسجل في الجسد قبل أن يُصاغ لغوياً. أما مقاربة أحمد لـ "اقتصاديات الانفعال" فتفسر كيف يصبح الحزن "لزجاً" عبر تاريخ التماس بين الأجساد والأشياء. ويُستخدم نموذج تومكنز لتوضيح كيف يعطل الحداد الفاعلية عبر نظام تحفيزي بيولوجي. كما يعزز مفهوم سيدجويك عن "المجاورة" الطبيعة العلاقية للحداد. هذا التركيب يضع الحداد كبنية متعددة الطبقات تعمل على المستويات الاجتماعية والمكانية" متجاوزاً القراءات المحدودة التي تركز على نفسية الشخصيات، ومقدماً الفاعلية المادية للانفعال.

المنهجية تنبني الدراسة منهجية "القراءة النقدية الموجهة بالانفعال" كمدخل رئيسي. يتركز البحث على رواية *هامنت* لأوفاريل. ومن خلال تحليل نصي معمق، تُفحص مشاهد رئيسية في الرواية، خصوصاً بحث *هامنت* عن المساعدة، إدراكات أغنيس "الحسية، والعرض المسرحي، ضمن الأطر النظرية التي تقدمها نظرية الانفعال. يُستخدم منظور ماسومي "المتعدد الحواس ومنطق دريدا عن "الهونولوجيا" كأدوات رئيسية لتحليل الانتقالات الانفعالية والانقطاعات الزمنية في البنية العميقة للنص.

النتائج والمناقشة تُظهر النتائج أن الحداد يبدأ قبل الموت البيولوجي، ناشئاً كتمزق مكاني وكثافة حسية. يوضح مشهد البيت الفارغ في بداية الرواية كيف يبقى الانفعال معلقاً في الفضاء كاتجاه جسدي وكثافة غياب قبل أن يُمتلئ. أما تحليل هوية أغنيس كمعالجة فيظهر أن الموت يصل إلى الجسد، قبل أن يصبح معرفة عقلانية، ككثافة شمسية "رمادية-خضراء". يُفسر ذلك نظرياً عبر منظور ماسومي "المتعدد الحواس"، حيث يُفهم الشم كحالة أولية ما قبل الذاتية يسجل فيها الجسد الكارثة مباشرة ككثافة. ومن النتائج المهمة أيضاً أن رابطة التوأمة بين *هامنت* وجوديث تحوّل تجربة الحداد إلى تجربة "نقص جسدي" و"مرآة مجزأة". اختيار *هامنت* الموت مكان أخته يحوّل الحداد، بالنسبة للناجية، إلى غياب مادي يُعايش في جسدها مباشرة. يلاحظ أن الفضاء المنزلي يصبح غريباً بغياب *هامنت*، وأن الأشياء تتحول إلى أسطح "لزجة" تحمل الحزن. يُفسر هذا الجو عبر مقاربة دريدا للهونولوجيا، كاشفاً الاستمرارية المكانية للفقد. كما يُناقش التمزق الأنطولوجي في فاعلية أغنيس، ضمن إطار نظرية تومكنز عن "الخزي"، ك انخفاض في القدرة على الفعل" وحالة شلل جسدي. وبخلاف أطروحة لورانس ستون (1977) التي ترى أن معدلات وفيات

الأطفال المرتفعة في الأسرة الحديثة المبكرة دفعت الآباء إلى مسافة عاطفية من أبنائهم، فإن هذا التوجه الانفعالي يضع الحداد كقوة حتمية تشل الجسد، مضيقاً بعداً انفعالياً إلى النقاشات التاريخية.

الخاتمة والتوصيات تخلص الدراسة إلى أن الحداد في *هامنت* ليس عملية خطية من الفقد إلى القبول، بل حضور طيفي يتداول بين الأجساد والأماكن والأشكال الفنية. يعمل العرض المسرحي في الرواية كـ "إعادة معالجة" فنية للحداد، محوّلًا الحزن الفردي إلى حقل انفعالي جماعي. جعل الغياب محسوساً من جديد عبر الصوت والإيماءة والجسد المسرحي يحوّل الحزن الفردي إلى تجربة مشتركة للشهادة. من المتوقع أن تسهم هذه الدراسة في المقاربات النقدية المرتكزة على الجسد والحس. كما توصي بزيادة الاهتمام بـ "الزاجة" الأشياء وبالحوال الانفعالي للفضاء في الرواية التاريخية، وكذلك بفحص المعطيات الحسية مثل الشم واللمس والسمع في الأعمال الأدبية ليس كعناصر رمزية فحسب، بل كوكلاء ماديين ضمن إطار نظرية الانفعال. وللبحوث المستقبلية، من المهم تطوير مقاربات تعتبر الحداد ليس مجرد "نتيجة"، بل "بداية فاعلة" تعيد تشكيل توجه الشخصيات نحو العالم.

الكلمات المفتاحية الأدب الإنجليزي؛ ماغي أوفاريل؛ *هامنت*؛ الحداد؛ نظرية الانفعال؛ الجسدية؛ العالقية

Résumé Structuré:

Introduction et objectif de l'étude Le roman *Hamnet* (2020) de Maggie O'Farrell se concentre sur la mort du fils de William Shakespeare, en présentant le deuil comme une expérience corporelle et relationnelle qui dépasse les frontières psychologiques conventionnelles. Plutôt que de réduire le deuil à une douleur intérieure individuelle, le roman le construit comme une force matérielle qui circule entre les corps, les espaces et les objets. Cette étude examine la manière dont le deuil est construit dans le roman et comment ce processus prend forme à travers les relations entre corps, espaces et objets. Alors que la recherche existante a généralement abordé le roman sous l'angle de ses éléments biographiques ou de ses représentations thématiques du deuil, cette étude part de la nécessité de comprendre le deuil non pas comme une émotion statique fixée par le langage, mais comme un processus ressenti et vécu dans le corps. La question centrale n'est donc pas « Qu'est-ce que le deuil ? » mais « Comment le deuil circule-t-il à travers le corps et l'espace ? ». L'étude vise à démontrer, dans le cadre de la théorie de l'affect et à travers une approche méthodologique cohérente, comment le deuil est construit dans le récit d'O'Farrell par l'expérience corporelle, l'orientation relationnelle et la circulation de l'affect. En examinant la reconfiguration du deuil comme une condition affective ressentie dans le corps avant d'être appréhendée cognitivement et portée dans la texture de la vie quotidienne, l'étude cherche à combler une lacune théorique dans le champ.

Cadre théorique L'étude apporte une profondeur théorique par une synthèse interdisciplinaire de la théorie de l'affect. Ce cadre réunit le concept de « l'intensité » préconsciente de Brian Massumi, les analyses de Sara Ahmed sur la manière dont les émotions « adhèrent » aux objets et sur l'« orientation », le modèle biologiquement fondé de l'affect de Silvan Tomkins, l'approche de Lauren Berlant de la « crise ordinaire », ainsi que les concepts d'Eve Kosofsky Sedgwick de « texture » et de « honte ». Le principe de « l'autonomie de l'affect » au centre de la théorie de Massumi est mobilisé pour rendre compte de la nature pré-subjective du deuil tel qu'il est enregistré dans le corps avant d'être articulé par le langage. L'approche d'Ahmed des « économies affectives » permet d'expliquer comment la tristesse devient « collante » à travers les histoires de contact entre corps et objets. Le modèle de Tomkins théorise comment le deuil interrompt l'agency en fournissant un système motivationnel biologiquement fondé. De plus, le concept de Sedgwick de « beside », qui étend la production de sens au-delà des oppositions binaires, renforce la nature relationnelle du deuil. Cette synthèse positionne le deuil comme une structure multilayer opérant aux niveaux social et spatial, dépassant les lectures limitées centrées sur la psychologie des personnages et mettant en avant l'agency matérielle de l'affect.

Méthodologie L'étude adopte la « lecture critique orientée par l'affect » comme approche principale. Le corpus est le roman *Hamnet* de Maggie O'Farrell. À travers une analyse textuelle approfondie, des scènes clés du roman — notamment la recherche d'aide par Hamnet, les perceptions sensorielles d'Agnes et la représentation théâtrale — sont examinées dans les cadres conceptuels offerts par la théorie de l'affect. Cette méthode permet de retracer les « structures de l'émotion » et la continuité de la crise dans la vie quotidienne non seulement au niveau mental, mais aussi à travers des traces corporelles, tactiles et spatiales. Dans le cours de l'analyse, la perspective synesthésique de Massumi et la logique de la hantologie de Derrida sont utilisées comme outils principaux pour analyser les transitions affectives et les ruptures temporelles dans la structure profonde du texte.

Résultats et discussion L'étude révèle que le deuil commence bien avant la mort biologique, apparaissant comme une rupture spatiale et une intensité sensorielle. La scène de la « maison vide » au début du roman montre comment, avant d'être représentée, l'émotion reste suspendue dans l'espace comme orientation corporelle et intensité d'absence. L'analyse de l'identité d'Agnes en tant que guérisseuse montre que la mort atteint le corps, avant de devenir connaissance rationnelle, comme une intensité olfactive « gris-vert ». Cela est expliqué théoriquement par le concept de Massumi de « perspective synesthésique », où l'odorat est compris comme un état initial pré-subjectif dans lequel le corps enregistre directement la catastrophe comme intensité. Un autre résultat significatif est que le lien de jumeauté entre Hamnet et Judith transforme l'expérience du deuil en une expérience de « diminution corporelle » et de « miroir fragmenté ». Le choix de Hamnet de mourir à la place de Judith transforme le deuil, pour la sœur survivante, en une absence matérielle vécue directement dans sa chair. Il est observé que l'espace domestique devient inquiétant par l'absence de Hamnet et que les objets se transforment en surfaces « collantes » qui portent la tristesse. Cette atmosphère est expliquée par l'approche de Derrida sur la hantologie, révélant la continuité spatiale de la perte. La rupture ontologique vécue dans l'agency d'Agnes est discutée, dans le cadre de la théorie de Tomkins sur la « honte », comme une « réduction de la capacité d'agir » et un état de paralysie corporelle. Contrairement à la thèse de Lawrence Stone (1977) selon laquelle, en raison des taux élevés de mortalité infantile dans la famille moderne précoce, les parents maintenaient une distance émotionnelle avec leurs enfants, cette orientation affective positionne le deuil comme une force inévitable qui paralyse le corps, ajoutant ainsi une dimension affective aux débats historiques.

Conclusion et recommandations L'étude conclut que, dans *Hamnet*, le deuil n'est pas un processus linéaire allant de la perte à l'acceptation, mais une présence spectrale circulant entre corps, espaces et formes artistiques. La représentation théâtrale dans le roman fonctionne comme une « remédiation » artistique du deuil, transformant la tristesse individuelle en champ affectif collectif. Rendre l'absence de nouveau perceptible par le son, le geste et le corps scénique transforme la tristesse individuelle en une expérience partagée de témoignage. Cette étude devrait contribuer aux approches critiques centrées sur le corps et les sens. Elle recommande également une attention accrue à la « collance » des objets et à l'atmosphère affective de l'espace dans la fiction historique, ainsi qu'à l'examen des données sensorielles telles que l'odorat, le toucher et l'ouïe dans les œuvres littéraires, non pas seulement comme éléments symboliques, mais comme agents matériels dans le cadre de la théorie de l'affect. Pour les recherches futures, il est important de développer des approches qui considèrent le deuil non pas simplement comme un « résultat », mais comme un « commencement actif » qui reconfigure l'orientation des personnages vers le monde.

Mots-Clés: Littérature anglaise ; Maggie O'Farrell ; *Hamnet* ; deuil ; théorie de l'affect ; corporéité ; relationalité

Resumen Estructurado:

Introducción y objetivo del estudio La novela *Hamnet* (2020) de Maggie O'Farrell se centra en la muerte del hijo de William Shakespeare, presentando el duelo como una experiencia corporal y relacional que trasciende los límites psicológicos convencionales. En lugar de reducir el duelo a un dolor interior individual, la novela lo construye como una fuerza material que circula entre cuerpos, espacios y objetos. Este estudio examina cómo se construye el duelo en la novela y cómo este proceso toma forma a través de las relaciones entre cuerpos, espacios y objetos. Mientras que la investigación existente ha tendido a abordar la obra desde sus elementos biográficos o sus representaciones temáticas del duelo, este trabajo parte de la necesidad de comprender el duelo no como una emoción estática fijada por el lenguaje, sino como un proceso que se siente y se experimenta en el cuerpo. La pregunta central no es “¿Qué es el duelo?”, sino “¿Cómo se desplaza el duelo a través del cuerpo y el espacio?”. El estudio busca demostrar, dentro del marco de la teoría del afecto y mediante un enfoque metodológico coherente, cómo se construye el duelo en la narrativa de O'Farrell a través de la experiencia corporal, la orientación relacional y la circulación del afecto. Al analizar cómo el duelo se reconfigura como una condición afectiva sentida en el cuerpo antes de ser aprehendida cognitivamente y llevada al tejido de la vida cotidiana, la investigación pretende llenar una laguna teórica en el campo.

Marco teórico El estudio aporta profundidad teórica mediante una síntesis interdisciplinaria de la teoría del afecto. Este marco reúne el concepto de Brian Massumi de “intensidad” preconscious, los análisis de Sara Ahmed sobre cómo las emociones “se adhieren” a los objetos y sobre la “orientación”, el modelo

biológicamente fundamentado del afecto de Silvan Tomkins, el enfoque de Lauren Berlant sobre la “crisis ordinaria” y los conceptos de Eve Kosofsky Sedgwick de “textura” y “vergüenza”. El principio de la “autonomía del afecto” en la teoría de Massumi se emplea para dar cuenta de la naturaleza pre-subjetiva del duelo tal como se registra en el cuerpo antes de ser articulado por el lenguaje. La aproximación de Ahmed a las “economías afectivas” ayuda a explicar cómo la tristeza se vuelve “pegajosa” a través de las historias de contacto entre cuerpos y objetos. El modelo de Tomkins teoriza cómo el duelo interrumpe la agencia al proporcionar un sistema motivacional biológicamente fundamentado. Además, el concepto de Sedgwick de “beside”, que extiende la producción de sentido más allá de las oposiciones binarias, refuerza la naturaleza relacional del duelo. Esta síntesis posiciona el duelo como una estructura multinivel que opera en planos sociales y espaciales, superando lecturas limitadas centradas únicamente en la psicología de los personajes y destacando la agencia material del afecto.

Metodología El estudio adopta la “lectura crítica orientada por el afecto” como enfoque principal. El corpus es la novela *Hamnet* de Maggie O’Farrell. A través de un análisis textual en profundidad, se examinan escenas clave de la obra —en particular la búsqueda de ayuda de Hamnet, las percepciones sensoriales de Agnes y la representación teatral— dentro de los marcos conceptuales ofrecidos por la teoría del afecto. Este método permite rastrear las “estructuras de la emoción” y la continuidad de la crisis en la vida cotidiana no solo a nivel mental, sino también a través de huellas corporales, táctiles y espaciales. En el transcurso del análisis, la perspectiva sinestésica de Massumi y la lógica de la “hauntología” de Derrida se utilizan como herramientas principales para analizar las transiciones afectivas y las rupturas temporales en la estructura profunda del texto.

Resultados y discusión El estudio muestra que el duelo comienza mucho antes de la muerte biológica, emergiendo como una ruptura espacial y una intensidad sensorial. La escena de la “casa vacía” al inicio de la novela demuestra cómo, antes de que la emoción sea representada, permanece suspendida en el espacio como orientación corporal y como intensidad de ausencia. El análisis de la identidad de Agnes como sanadora revela que la muerte alcanza el cuerpo, antes de convertirse en conocimiento racional, como una intensidad olfativa “gris verdosa”. Esto se explica teóricamente mediante el concepto de Massumi de “perspectiva sinestésica”, donde el olfato se entiende como un estado inicial pre-subjetivo en el que el cuerpo registra directamente la catástrofe como intensidad. Otro hallazgo significativo es que el vínculo de gemelidad entre Hamnet y Judith transforma la experiencia del duelo en una experiencia de “disminución corporal” y de “espejo fragmentado”. La decisión de Hamnet de morir en lugar de Judith convierte el duelo, para la hermana sobreviviente, en una ausencia material experimentada directamente en su propia carne. Se observa que el espacio doméstico se vuelve inquietante por la ausencia de Hamnet y que los objetos se transforman en superficies “pegajosas” que portan la tristeza. Esta atmósfera se explica mediante la aproximación de Derrida a la hauntología, revelando la continuidad espacial de la pérdida. La ruptura ontológica experimentada en la agencia de Agnes se discute, dentro del marco de la teoría de Tomkins sobre la “vergüenza”, como una “reducción en la capacidad de actuar” y un estado de parálisis corporal. Contrariamente a la tesis de Lawrence Stone (1977), según la cual, debido a las altas tasas de mortalidad infantil en la familia moderna temprana, los padres mantenían una distancia emocional respecto de sus hijos, esta orientación afectiva posiciona el duelo como una fuerza inevitable que paraliza el cuerpo, añadiendo así una dimensión afectiva a los debates históricos.

Conclusión y recomendaciones El estudio concluye que, en *Hamnet*, el duelo no es un proceso lineal que progresa de la pérdida a la aceptación, sino una presencia espectral que circula entre cuerpos, espacios y formas artísticas. La representación teatral en la novela funciona como una “remediación” artística del duelo, transformando la tristeza individual en un campo afectivo colectivo. Hacer perceptible la ausencia nuevamente a través del sonido, el gesto y el cuerpo escénico convierte la tristeza individual en una experiencia compartida de testimonio. Se espera que este estudio contribuya a los enfoques críticos centrados en el cuerpo y los sentidos. Asimismo, recomienda prestar mayor atención a la “pegajosidad” de los objetos y a la atmósfera afectiva del espacio en la ficción histórica, así como al examen de datos sensoriales como el olfato, el tacto y la audición en las obras literarias, no solo como elementos simbólicos, sino como agentes materiales dentro del marco de la teoría del afecto. Para futuras investigaciones, es importante desarrollar enfoques que consideren el duelo no simplemente como un “resultado”, sino como un “comienzo activo” que reconfigura la orientación de los personajes hacia el mundo.

Palabras Clave: Literatura inglesa; Maggie O’Farrell; *Hamnet*; duelo; teoría del afecto; corporalidad; relacionalidad.

结构化摘要:

研究引言与目的 玛吉·奥法雷尔的小说《哈姆内特》(2020) 聚焦于威廉·莎士比亚之子的死亡，将哀悼呈现为一种身体性与关系性的经验，超越了传统心理学的界限。小说并未将哀悼简化为内在的个人痛苦，而是建构为一种在身体、空间与物体之间流动的物质性力量。本研究探讨小说中哀悼的建构方式，以及这一过程如何通过身体、空间与物体之间的关系而成形。既有研究多从传记元素或主题表现的角度切入，而本研究则强调理解哀悼不是作为由语言固定的静态情感，而是作为一种在身体中被感受和体验的过程。因此，核心问题不是“什么是哀悼”，而是“哀悼如何在身体与空间中流动”。本研究旨在展示，在情感理论框架下并通过方法论上的一致性，奥法雷尔的叙事如何通过身体经验、关系取向与情感的流通来建构哀悼。通过考察哀悼如何被重新配置为一种在身体中先于认知把握而被感受的情感状态，并如何在日常生活的质地中延续，本研究试图填补该领域的理论空白。

理论框架 本研究通过跨学科的情感理论综合，增加理论深度。该框架结合了布赖恩·马苏米关于“前意识强度”的概念，萨拉·艾哈迈德关于情感如何“黏附”于物体及“取向”的分析，西尔万·汤姆金斯的生物学基础情感模型，劳伦·伯兰特关于“平常危机”的方法，以及伊芙·科索夫斯基·塞奇威克的“质地”与“羞耻”概念。马苏米理论中的“情感自主性”原则被用来解释哀悼的前主体性特征，即在语言表达之前已在身体中被记录。艾哈迈德的“情感经济”方法则说明悲伤如何通过身体与物体之间的接触历史而变得“黏附”。汤姆金斯的模型理论化了哀悼如何通过生物学动机系统打断能动性。此外，塞奇威克的“并置”概念，突破二元对立的意義建构，强化了哀悼的关系性。这一综合将哀悼定位为一种在社会与空间层面运作的多层结构，超越了仅聚焦于人物心理的有限解读，突出了情感的物质性能动性。

研究方法 本研究采用“情感导向的批评性阅读”为主要方法。研究对象为奥法雷尔的小说《哈姆内特》。通过深入的文本分析，小说中的关键场景——尤其是哈姆内特寻求帮助、阿格尼丝的感官知觉以及剧场表演——在情感理论的概念框架下进行考察。此方法使得追踪小说中的“情感结构”以及日常生活中危机的延续成为可能，不仅在心理层面，而且通过身体、触觉与空间的痕迹。在分析过程中，马苏米的“通感视角”与德里达的“幽灵学逻辑”被用作分析情感转换与时间断裂的主要工具。

研究结果与讨论 研究发现，哀悼在生物学死亡之前就已开始，表现为空间的断裂与感官的强度。小说开篇的“空房子”场景显示，在情感被表现之前，它已作为身体取向与缺席的强度悬置于空间之中。对阿格尼丝作为治疗者身份的分析表明，死亡在成为理性知识之前，已作为一种“灰绿色”的嗅觉强度抵达身体。这一现象通过马苏米的“通感视角”得到理论解释，其中嗅觉被理解作为一种前主体性的初始状态，身体直接将灾难记录为强度。另一重要发现是，哈姆内特与朱迪思之间的双生关系将哀悼转化为“身体的减损”与“破碎的镜像”体验。哈姆内特选择代替朱迪思而死，使得幸存的兄妹在自身肉体中直接体验到物质性的缺席。观察到家庭空间因哈姆内特的缺席而变得诡异，物体也转化为承载悲伤的“黏附性”表面。这种氛围通过德里达的幽灵学方法得到解释，揭示了失落的空

间连续性。阿格尼丝能动性中的本体论断裂，在汤姆金斯“羞耻”理论框架下，被讨论为“行动能力的降低”与身体麻痹的状态。与劳伦斯·斯通（1977）的论点相反——即由于早期现代家庭中儿童死亡率高，父母与子女保持情感距离——这种情感取向将哀悼定位为一种不可避免的力量，使身体瘫痪，从而为历史辩论增添了情感维度。

结论与建议 研究得出结论，在《哈姆内特》中，哀悼并非从失落到接受的线性过程，而是一种在身体、空间与艺术形式之间循环的幽灵性存在。小说中的剧场表演作为哀悼的艺术性“再媒介化”，将个人的悲伤转化为集体的情感场域。通过声音、动作与舞台身体再次使缺席可感，将个人悲伤转化为共同的见证经验。本研究有望为以身体与感官为中心的文学批评方法作出贡献。同时建议在历史小说中更多关注物体的“黏附性”与空间的情感氛围，并考察嗅觉、触觉与听觉等感官数据，不仅作为象征性元素，而是作为情感理论框架下的物质性代理。未来研究应发展将哀悼视为“主动的开始”而非单纯“结果”的方法，以重新塑造人物对世界的取向。

关键词 英国文学；玛吉·奥法雷尔；《哈姆内特》；哀悼；情感理论；身体性；关系性

Структурированное Резюме:

Введение и цель исследования Роман Мэгги О'Фаррелл *Hamnet* (2020) сосредоточен на смерти сына Уильяма Шекспира, представляя траур как телесный и реляционный опыт, выходящий за пределы традиционных психологических границ. Вместо того чтобы сводить траур к внутренней индивидуальной боли, роман конструирует его как материальную силу, движущуюся между телами, пространствами и объектами. Настоящее исследование рассматривает, как траур построен в романе и как этот процесс формируется через отношения между телами, пространствами и объектами. В то время как существующие исследования в основном обращались к биографическим элементам или тематическим репрезентациям траура, данная работа исходит из необходимости понимать траур не как статичную эмоцию, фиксируемую языком, а как процесс, ощущаемый и переживаемый телом. Таким образом, центральный вопрос исследования — не «Что такое траур?», а «Как траур движется через тело и пространство?». Цель исследования — показать, в рамках теории аффекта и посредством методологического последовательного подхода, как траур конструируется в повествовании О'Фаррелл через телесный опыт, реляционную ориентацию и циркуляцию аффекта. Анализируя, как траур переосмысливается как аффективное состояние, ощущаемое телом до когнитивного осмысления и проносимое через ткань повседневной жизни, исследование стремится восполнить теоретический пробел в данной области.

Теоретический каркас Исследование вносит теоретическую глубину посредством междисциплинарного синтеза теории аффекта. Этот каркас объединяет концепцию Брайана Массуми о «предсознательной интенсивности», анализы Сары Ахмед о том, как эмоции «прилипают» к объектам и об «ориентации», биологически обоснованную модель аффекта Силвана Томкинса, подход Лорен Берлант к «обыденному кризису», а также концепции Ив Кософски Седжвик о «текстуре» и «стыде». Принцип «автономии аффекта» в теории Массуми используется для объяснения предсубъективной природы траура, фиксируемого телом до его языковой артикуляции. Подход Ахмед к «аффективным экономикам» помогает объяснить, как печаль становится «липкой» через историю контактов между телами и объектами. Модель Томкинса теоретизирует, как траур прерывает агентность, предоставляя биологически обоснованную мотивационную систему. Кроме того, концепция Седжвик «рядом» (*beside*), расширяющая смыслообразование за пределы бинарных оппозиций, усиливает реляционную природу траура. Этот синтез позиционирует траур как многоуровневую структуру, функционирующую на социальных и пространственных уровнях, выходя за рамки ограниченных прочтений, сосредоточенных исключительно на психологии персонажей, и выдвигая на первый план материальную агентность аффекта.

Методология В исследовании применяется «аффект-ориентированное критическое чтение» как основной подход. Объектом анализа является роман *Hamnet* О'Фаррелл. Посредством углубленного текстуального анализа ключевые сцены романа — в частности, поиски помощи Хамнета, сенсорные восприятия Агнес и театральное представление — рассматриваются в рамках концептуальных моделей теории аффекта. Этот метод позволяет проследить «структуры эмоций» и непрерывность кризиса в повседневной жизни не только на ментальном уровне, но и через телесные, тактильные и пространственные следы. В ходе анализа используются синестетическая перспектива Массуми и логика «гонтологии» Деррида как основные инструменты для анализа аффективных переходов и временных разрывов в глубинной структуре текста.

Результаты и обсуждение Исследование показывает, что траур начинается задолго до биологической смерти, проявляясь как пространственный разрыв и сенсорная интенсивность. Сцена «пустого дома» в начале романа демонстрирует, как до репрезентации эмоция остается подвешенной в пространстве как телесная ориентация и интенсивность отсутствия. Анализ идентичности Агнес как целительницы показывает, что смерть достигает тела, прежде чем стать рациональным знанием, как «серо-зеленая» обонятельная интенсивность. Это теоретически объясняется через концепцию Массуми «синестетической перспективы», где запах понимается как предсубъективное начальное состояние, в котором тело непосредственно фиксирует катастрофу как интенсивность. Другим важным результатом является то, что связь близнецов между Хамнетом и Джудит превращает опыт траура в опыт «телесного уменьшения» и «фрагментированного зеркала». Решение Хамнета умереть вместо Джудит превращает траур для выжившей сестры в материальное отсутствие, непосредственно переживаемое в ее собственной плоти. Отмечается, что домашнее пространство становится жутким из-за отсутствия Хамнета, а объекты превращаются в «липкие» поверхности, несущие печаль. Эта атмосфера объясняется через подход Деррида к гонтологии, выявляя пространственную непрерывность утраты. Онтологический разрыв, переживаемый в агентности Агнес, обсуждается в рамках теории Томкинса о «стыде» как «снижение способности действовать» и состояние телесного паралича. В противоположность тезису Лоуренса Стоуна (1977) о том, что из-за высокой детской смертности в раннемодерной семье родители сохраняли эмоциональную дистанцию от детей, данная аффективная ориентация позиционирует траур как неизбежную силу, парализующую тело, добавляя аффективное измерение к историческим дебатам.

Заключение и рекомендации Исследование приходит к выводу, что в *Hamnet* траур не является линейным процессом, переходящим от утраты к принятию, а представляет собой спектральное присутствие, циркулирующее между телами, пространствами и художественными формами. Театральное представление в романе функционирует как художественная «ремедиация» траура, превращая индивидуальную печаль в коллективное аффективное поле. Делая отсутствие вновь ощутимым через звук, жест и сценическое тело, индивидуальная печаль превращается в совместный опыт свидетельствования. Ожидается, что данное исследование внесет вклад в телесно- и сенсорно-ориентированные подходы в литературной критике. Также рекомендуется уделять больше внимания «липкости» объектов и аффективной атмосфере пространства в исторической прозе, а также рассматривать сенсорные данные — запах, осязание и слух — в литературных произведениях не только как символические элементы, но и как материальные агенты в рамках теории аффекта. Для будущих исследований важно развивать подходы, которые рассматривают траур не просто как «результат», а как «активное начало», переориентирующее персонажей в их отношении к миру.

Ключевые Слова: Английская литература; Мэгги О'Фаррелл; *Hamnet*; траур; теория аффекта; телесность; реляционность

संरचित सारांशः

परिचय और अध्ययन का उद्देश्य मैगी ओ'फैरेल का उपन्यास *Hamnet* (2020) विलियम शेक्सपियर के पुत्र की मृत्यु पर केंद्रित है, जिसमें शोक को एक शारीरिक और संबंधपरक अनुभव के रूप में प्रस्तुत किया गया है, जो पारंपरिक मनोवैज्ञानिक सीमाओं से परे जाता है। शोक को केवल आंतरिक, व्यक्तिगत पीड़ा तक सीमित करने के बजाय, उपन्यास इसे एक भौतिक शक्ति के रूप में निर्मित करता है, जो शरीरों, स्थानों और वस्तुओं के बीच प्रवाहित होती है। यह अध्ययन उपन्यास में शोक के निर्माण की प्रक्रिया और यह कैसे शरीरों, स्थानों और वस्तुओं के बीच संबंधों के माध्यम से

आकार लेती है, की जांच करता है। जहाँ पूर्ववर्ती शोध प्रायः जीवनी संबंधी तत्वों या शोक के विषयगत निरूपण पर केंद्रित रहे हैं, वहीं यह अध्ययन शोक को भाषा द्वारा स्थिर की गई स्थिर भावना के रूप में नहीं, बल्कि शरीर में महसूस और अनुभव किए जाने वाली प्रक्रिया के रूप में समझने की आवश्यकता से प्रेरित है। इस प्रकार, केंद्रीय प्रश्न “शोक क्या है?” नहीं, बल्कि “शोक शरीर और स्थान के माध्यम से कैसे प्रवाहित होता है?” है। अध्ययन का उद्देश्य यह प्रदर्शित करना है कि, भाव-सिद्धांत के ढाँचे में और एक सुसंगत पद्धतिगत दृष्टिकोण के माध्यम से, ओफ़ेरेल की कथा में शोक कैसे शारीरिक अनुभव, संबंधपरक अभिमुखता और भाव के परिप्रवाह के माध्यम से निर्मित होता है। यह विश्लेषण करते हुए कि शोक को कैसे पुनः विन्यस्त किया जाता है एक ऐसी भावात्मक स्थिति के रूप में जो शरीर में संज्ञानात्मक रूप से समझे जाने से पहले महसूस की जाती है और दैनिक जीवन की बनावट में वहन की जाती है, अध्ययन क्षेत्र में एक सैद्धांतिक अंतराल को संबोधित करने का प्रयास करता है।

सैद्धांतिक रूपरेखा अध्ययन भाव-सिद्धांत के अंतर्विषयी संश्लेषण के माध्यम से सैद्धांतिक गहराई जोड़ता है। यह रूपरेखा ब्रायन मासूमी की “पूर्व-चेतन तीव्रता” की अवधारणा, सारा अहमद का विश्लेषण कि भावनाएँ कैसे वस्तुओं से “चिपकती” हैं और “अभिमुखता” का विचार, सिल्वन टॉमकिन्स का जैविक रूप से आधारित भाव मॉडल, लॉरेन बर्लांट का “साधारण संकट” दृष्टिकोण, और ईव कोसोफ्स्की सेजविक की “बनावट” और “लज्जा” की अवधारणाओं को एक साथ लाती है। मासूमी के सिद्धांत में “भाव की स्वायत्तता” का सिद्धांत शोक की पूर्व-आत्मगत प्रकृति को समझने के लिए प्रयुक्त होता है, जैसा कि यह भाषा में व्यक्त होने से पहले शरीर में दर्ज होता है। अहमद का “भावात्मक अर्थव्यवस्था” दृष्टिकोण यह स्पष्ट करता है कि दुख कैसे शरीरों और वस्तुओं के बीच संपर्क के इतिहास के माध्यम से “चिपचिपा” हो जाता है। टॉमकिन्स का मॉडल यह सिद्धांत प्रस्तुत करता है कि शोक कैसे एजेंसी को बाधित करता है, इन प्रक्रियाओं के लिए एक जैविक रूप से आधारित प्रेरक प्रणाली प्रदान करता है। इसके अतिरिक्त, सेजविक की “बेसाइड” अवधारणा, जो अर्थ-निर्माण को द्विआधारी विरोधों से परे विस्तारित करती है, शोक की संबंधपरक प्रकृति को सुदृढ़ करती है। यह संश्लेषण शोक को एक बहुस्तरीय संरचना के रूप में स्थापित करता है, जो सामाजिक और स्थानिक स्तरों पर कार्य करती है, इस प्रकार केवल चरित्र मनोविज्ञान पर केंद्रित सीमित व्याख्याओं से आगे बढ़ते हुए भाव की भौतिक एजेंसी को प्रमुखता प्रदान करती है।

पद्धति इस अध्ययन में “भाव-उन्मुख आलोचनात्मक पठन” को प्राथमिक दृष्टिकोण के रूप में अपनाया गया है। शोध का केंद्र मैगी ओफ़ेरेल का उपन्यास *Hamnet* है। गहन पाठ्य विश्लेषण के माध्यम से, उपन्यास के प्रमुख दृश्य — विशेष रूप से हामनेट की सहायता की खोज, एग्रेस की संवेदी धारणाएँ, और नाट्य प्रदर्शन — भाव-सिद्धांत द्वारा प्रस्तुत वैचारिक ढाँचों के माध्यम से जाँचे जाते हैं। यह विधि उपन्यास की “भावनाओं की संरचनाओं” और दैनिक जीवन में संकट की निरंतरता का पता लगाने को संभव बनाती है, न केवल मानसिक स्तर पर, बल्कि शारीरिक, स्पर्शनीय और स्थानिक निशानों के माध्यम से भी। विश्लेषण के दौरान, मासूमी का “सिनेस्थेटिक परिप्रेक्ष्य” और डेरिडा का “हॉन्टोलॉजी का तर्क” पाठ की गहरी संरचना में भावात्मक संक्रमणों और समयगत विखंडनों का विश्लेषण करने के लिए प्राथमिक उपकरण के रूप में प्रयुक्त होते हैं।

परिणाम और चर्चा अध्ययन से पता चलता है कि शोक जैविक मृत्यु से बहुत पहले शुरू हो जाता है, जो स्थानिक विखंडन और संवेदी तीव्रता के रूप में उभरता है। उपन्यास की शुरुआत में “खाली घर” का दृश्य यह दर्शाता है कि भावना के प्रतिनिधित्व से पहले, यह शरीर की अभिमुखता और अनुपस्थिति की तीव्रता के रूप में स्थान में निलंबित रहती है। एग्रेस की पहचान एक चिकित्सक के रूप में विश्लेषण से पता चलता है कि मृत्यु शरीर तक पहुँचती है, तर्कसंगत ज्ञान बनने से पहले, एक “धूसर-हरी” घ्राण तीव्रता के रूप में। इसे सैद्धांतिक रूप से मासूमी की “सिनेस्थेटिक परिप्रेक्ष्य” अवधारणा के माध्यम से समझाया गया है, जहाँ गंध को एक पूर्व-आत्मगत प्रारंभिक अवस्था के रूप में समझा जाता है, जिसमें शरीर सीधे आपदा को तीव्रता के रूप में दर्ज करता है। एक अन्य महत्वपूर्ण निष्कर्ष यह है कि हामनेट और जुडिथ के बीच जुड़वाँ संबंध शोक के अनुभव को “शारीरिक कमी” और “खंडित दर्पण” के अनुभव में बदल देता है। जुडिथ के स्थान पर मरने का हामनेट का निर्णय शोक को जीवित बचे भाई-बहन के लिए एक भौतिक अनुपस्थिति में बदल देता है, जिसे वह सीधे अपने शरीर में अनुभव करती है। यह देखा गया है कि घरेलू स्थान हामनेट की अनुपस्थिति के कारण भयावह हो जाता है और वस्तुएँ “चिपचिपी” सतहों में बदल जाती हैं जो दुख को वहन करती हैं। इस वातावरण को डेरिडा के हॉन्टोलॉजी दृष्टिकोण के माध्यम से समझाया गया है, जिससे हानि की स्थानिक निरंतरता का पता चलता है। एग्रेस की एजेंसी में अनुभव किए गए अस्तित्वगत विखंडन को टॉमकिन्स के “लज्जा” सिद्धांत के ढाँचे में “कार्य करने की क्षमता में कमी” और शारीरिक पक्षाघात की स्थिति के रूप में चर्चा की गई है। लॉरेस स्टोन (1977) के इस सिद्धांत के विपरीत कि प्रारंभिक आधुनिक परिवार में उच्च बाल मृत्यु दर के कारण माता-पिता अपने बच्चों से भावनात्मक दूरी बनाए रखते थे, यह भावात्मक अभिमुखता शोक को एक अनिवार्य शक्ति के रूप में स्थापित करती है जो शरीर को पक्षाघात कर देती है, इस प्रकार ऐतिहासिक बहसों में एक भावात्मक आयाम जोड़ती है।

निष्कर्ष और सिफारिशें अध्ययन निष्कर्ष निकालता है कि *Hamnet* में शोक हानि से स्वीकृति तक की रैखिक प्रक्रिया नहीं है, बल्कि एक भूतिया उपस्थिति है जो शरीरों, स्थानों और कलात्मक रूपों के बीच प्रवाहित होती है। उपन्यास में नाट्य प्रदर्शन शोक की कलात्मक “पुनःमध्यस्थता” के रूप में कार्य करता है, व्यक्तिगत दुख को सामूहिक भाव क्षेत्र में बदल देता है। ध्वनि, इशारे और मंचीय शरीर के माध्यम से अनुपस्थिति को फिर से संवेदनशील बनाना व्यक्तिगत दुख को साझा गवाही के अनुभव में बदल देता है। यह अध्ययन साहित्यिक आलोचना में शरीर और संवेदी केंद्रित दृष्टिकोणों में योगदान देने की अपेक्षा करता है। यह ऐतिहासिक कथा साहित्य में वस्तुओं की “चिपचिपाहट” और स्थान के भावात्मक वातावरण पर अधिक ध्यान देने की भी सिफारिश करता है, साथ ही गंध, स्पर्श और श्रवण जैसे संवेदी डेटा की जाँच करने की, न केवल प्रतीकात्मक तत्वों के रूप में बल्कि भाव-सिद्धांत के ढाँचे में भौतिक एजेंटों के रूप में। भविष्य के शोध के लिए, यह महत्वपूर्ण है कि ऐसे दृष्टिकोण विकसित किए जाएँ जो शोक को केवल एक “परिणाम” के रूप में नहीं, बल्कि

कीवर्ड्स: अंग्रेज़ी साहित्य, मैगी ओ'फैरेल, *Hamnet* (हैमनेट), शोक / दुःख, भाव-सिद्धांत / भावनात्मक सिद्धांत, शारीरिकता / देहधर्मिता, संबंधपरकता / रिलेशनलिटी.

Yapılandırılmış Özet:

Maggie O'Farrell'in *Hamnet* (2020) romanı, William Shakespeare'in oğlunun ölümünü merkeze alırken yası geleneksel psikolojik sınırların ötesine taşıyan bedensel ve ilişkisel bir anlatı sunmaktadır. Roman, yas deneyimini bireysel bir iç sızıya indirgemek yerine, onu bedenler, mekânlar ve nesneler arasında dolaşan maddi bir kuvvet olarak yapılandırmaktadır. Bu çalışma, romanda yasin nasıl inşa edildiğini ve bu sürecin bedenler, mekânlar ve nesneler arasındaki ilişkiler üzerinden nasıl şekillendiğini incelemektedir. Mevcut literatürde romanın genellikle biyografik unsurlar veya tematik yas süreçleri üzerinden ele alındığı görülmektedir. Buna karşılık bu çalışma, yası dille sabitlenmiş statik bir duygudan ziyade hissedilen ve bedende yaşanan bir süreç olarak ele almanın gerekliliğinden hareket etmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın temel sorusu “Yas nedir?” değil, “Yas bedende ve mekânda nasıl hareket eder?” sorusudur. Çalışmanın temel amacı, O'Farrell'in anlatısında yasin bedensel deneyim, ilişkisel yönelim ve duygulanımın dolaşımı üzerinden nasıl kurulduğunu duygulanım kuramı çerçevesinde metodolojik bir bütünlükle ortaya koymaktır. Makale, yasin henüz zihinsel olarak kavranmadan önce bedende hissedilen ve gündelik hayatın dokusunda taşınan duygulanımsal bir durum olarak nasıl yeniden kurgulandığını sorgulayarak alandaki kuramsal boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Çalışma, yası anlamak amacıyla disiplinlerarası bir duygulanım sentezi sunmakta ve bu çerçeveden üzerinden alana kuramsal bir derinlik kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu kuramsal çerçeve Brian Massumi'nin bilinç öncesi “yoğunluk” kavramını, Sara Ahmed'in duyguların nesnelere “yapışması” ve “yönelim” analizlerini, Silvan Tomkins'in biyolojik temelli duygulanım modelini, Lauren Berlant'ın “kriz sıradanlığı” yaklaşımını ve Eve Kosofsky Sedgwick'in “doku” ve “utanç” kavramlarını bir araya getirmektedir. Massumi'nin kuramının merkezindeki “duygulanımın özerkliği” ilkesi, yasin dille ifade edilmeden önce bedende kaydedilen özne-öncesi doğasını açıklamak için kullanılmaktadır. Ahmed'in “duygulanımsal ekonomiler” yaklaşımı ise kederin bedenler ve nesneler arasındaki temas tarihleri sonucunda nasıl “yapışkan” hâle geldiğini anlamaya yardımcı olmaktadır. Tomkins'in modeli, bu süreçlerin biyolojik motivasyon sistemini sunarak yasin eyleyciliği nasıl kesintiye uğrattığını kuramsallaştırmaktadır. Ayrıca Sedgwick'in anlam üretimini ikili karşıtlıkların ötesine taşıyan “beside” kavramı, yasin ilişkisel doğasını güçlendirmektedir. Bu sentez, yası toplumsal ve mekânsal düzeyde işleyen çok katmanlı bir yapı olarak konumlandırarak yalnızca karakter psikolojisine odaklanan sınırlı okumaların ötesine geçmekte ve duygulanımın maddi eyleyciliğini ön plana çıkarmaktadır.

Bu çalışmada temel yaklaşım olarak Duygulanım Odaklı Eleştirel Okuma tercih edilmiştir. Araştırmanın odak noktasını Maggie O'Farrell'in *Hamnet* romanı oluşturmaktadır. Derinlemesine metin analizi yoluyla romandaki kilit sahneler, özellikle *Hamnet*'in yardım arayışı, Agnes'in duysal algıları ve tiyatro performansı, duygulanım kuramının sunduğu kavramsal ölçeklerle incelenmiştir. Bu yöntem, romandaki “duygu yapılarını” ve krizin gündelik yaşam içindeki sürekliliğini yalnızca zihinsel düzeyde değil, bedensel, dokunsal ve mekânsal izler üzerinden takip etmeye imkân tanıdığı için tercih edilmiştir. Analiz sürecinde Massumi'nin sinestezik perspektifi ve Derrida'nın musallatbilim mantığı, metnin derin yapısındaki duygulanımsal geçişleri ve zamansal kırılmaları çözümlemek için temel araçlar olarak kullanılmıştır.

Araştırma sonucunda yasın, biyolojik ölümden çok önce mekânsal bir kopuş ve duygusal bir yoğunluk olarak başladığı saptanmıştır. Romanın açılışındaki “boş ev” sahnesi, duygunun henüz temsil edilmeden önce bedensel bir yönelim ve yokluk yoğunluğu olarak mekânda asılı kaldığını göstermektedir. Agnes’in şifacı kimliği üzerinden yapılan analizde, ölümün rasyonel bir bilgiden önce bedene “grimsi yeşil” bir koku yoğunluğu olarak ulaştığı sonucuna varılmıştır. Bu durum Massumi’nin “sinestezik perspektif” kavramıyla kuramsal olarak açıklanmaktadır. Koku, burada bedenin felaketi doğrudan bir yoğunluk olarak kaydettiği öznen-öncesi bir başlangıç hâli olarak değerlendirilmektedir.

Bir diğer önemli bulgu, Hamnet ve Judith arasındaki ikizlik bağının yas sürecini “bedensel bir eksilme” ve “parçalanmış bir ayna” olma deneyimine dönüştürmesidir. Hamnet’in Judith yerine ölümü seçmesi, yası sağ kalan kardeş için doğrudan kendi teninde duyumsanan maddi bir eksikliğe dönüştürmektedir. Ev içi mekânın Hamnet’in yokluğuyla tekinsizleştiği ve nesnelerin kederi taşıyan “yapışkan” yüzeylere dönüştüğü gözlemlenmiştir. Bu atmosfer Derrida’nın “musallatbilim” yaklaşımıyla açıklanarak kaybın mekânsal sürekliliği açığa çıkarılmıştır. Agnes’in eyleyici kimliğinde yaşanan ontolojik kırılma ise Tomkins’in “utanç” kuramı çerçevesinde bir “eyleme kapasitesinde azalma” ve bedensel felç hâli olarak tartışılmıştır. Söz konusu duygulanımsal yönelim, Lawrence Stone’un (1977) erken modern ailede yüksek çocuk ölümleri nedeniyle ebeveynlerin çocuklarıyla duygusal mesafe kurduğu tezin aksine, yası bedeni felç eden kaçınılmaz bir kuvvet olarak konumlandırarak tarihsel tartışmalara duygulanımsal bir boyut katmaktadır.

Çalışma sonucunda *Hamnet* romanında yasın kayıptan kabule ilerleyen doğrusal bir süreç değil; bedenler, mekânlar ve sanatsal formlar arasında dolaşan spektral bir mevcudiyet olduğu sonucuna varılmıştır. Romandaki tiyatro performansı, yasın sanatsal bir “yeniden yapılandırılması” (remediation) olarak işlev görmek ve bireysel kederi kolektif bir duygulanım alanına dönüştürmektedir. Yokluğun ses, jest ve sahne bedeni aracılığıyla yeniden hissedilir kılınması, bireysel kederi paylaşılmış bir tanıklık deneyimi hâline getirmektedir. Bu çalışmanın, edebiyat eleştirisinde bedensel ve duygusal merkezli okumalara katkı sağlaması beklenmektedir. Ayrıca tarihsel kurgularda nesnelerin “yapışkanlığı” ve mekânın duygulanımsal atmosferi üzerine daha fazla odaklanılması; edebî eserlerde koku, dokunma ve işitme gibi duygusal verilerin yalnızca sembolik değil, duygulanım kuramı bağlamında maddi eyleyiciler olarak incelenmesi önerilmektedir. Gelecek çalışmalar için yası yalnızca bir “sonuç” olarak değil, karakterlerin dünyayla kurduğu yönelimi yeniden şekillendiren “aktif bir başlangıç” olarak ele alan yaklaşımların geliştirilmesi önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: İngiliz Edebiyatı, Maggie O’Farrell, *Hamnet*, yas, duygulanım kuramı, bedensellik, ilişkiselik.



www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

The Body of Mourning: Affect and Relationality in *Hamnet*

Introduction

Known for her contemporary and multi-layered narratives, Irish author Maggie O'Farrell's novel *Hamnet* (2020), which masterfully combines historical fiction with affective intensity, deeply explores the themes of mourning, family, and loss through a narrative centred around the death of Shakespeare's son. In the novel, mourning is represented as a dynamic process that gains meaning within the continuity established with the past, as indicated by the expression "an act of memory and a call always directed towards resurrection" (Karaman and Ernur, 2023, p. 46). Just as *Hamlet* is shaped around a mourning where loss returns through memory and ghosts, its retelling, *Hamnet*, carries this mourning to a more internal level and presents it, specifically through Agnes's experience, as a process felt and lived in the body. In this context, although the novel takes its name from Hamnet, the narrative centres largely on his mother, Agnes. Her mourning experience, in particular, constitutes the emotional focus of the text. Whilst the work is enriched by implicit and explicit references to the play Hamlet, this intertextual structure makes the loss experienced by the characters even more intense and multi-layered. O'Farrell's language and descriptions bring the reader closer not only to the events narrated but also to the bodily and affective experiences of the characters. In this respect, the novel presents a narrative in which mourning emerges not only as an individual emotion but also as a relational and shared experience.

At this point, affect theory provides a suitable theoretical ground for understanding the affective processes represented in *Hamnet*. Affect theory treats emotions not merely as psychological states belonging to the individual's inner world, but as pre-linguistic intensities that circulate among bodies and are shaped through relationships. Brian Massumi defines affect as a "pre-subjective intensity corresponding to the passage of the body from one state of experience to another" (2002, p. 27). Within this framework, mourning in the novel can be read not merely as a reaction to loss, but as an affective field circulating amongst bodies, spaces, and objects. Throughout the novel, the loss Agnes experiences is represented not merely as an internal emotion, but as a process revealed through her relationships with her surroundings, spatial bonds, and bodily reactions.

At this very point, in addressing the experience of mourning in *Hamnet*, this study transcends the thematic or biographical readings in existing literature to offer an interdisciplinary affective synthesis. The originality of the article lies in its blending of Brian Massumi's concept of pre-conscious "intensity" with Sara Ahmed's analyses of "stickiness" and "orientation" created as emotions circulate bodies and objects. This synthesis brings together Silvan Tomkins's biologically based affect model and Lauren Berlant's cultural and everyday life-oriented approaches, positioning mourning not merely as an individual internal ache, but as a multi-layered structure operating at bodily, social, and spatial levels. Thus, the study aims to add theoretical depth to the literature by mourning not as a static emotion fixed in language, but as a material force sensed on the characters'

skin and in the atmosphere of the house through Massumi's "synesthetic perspective" and Ahmed's "affective economies."

Concepts such as embodiment, relational orientation, and the circulation of affect, offered by the theoretical synthesis in question, become decisive in understanding how mourning is constructed in *Hamnet*. The bodily sensation of Agnes's mourning, the intense bonds she establishes with her surrounding objects and spaces, and the seepage of loss into everyday life reveal the nature of affect that transcends individual boundaries. This situation aligns with Sara Ahmed's approach, which suggests that emotions create the effect of surfaces and boundaries that allow us to distinguish between inside and outside. Therefore, *Hamnet* is a suitable text for examining how loss and mourning are produced at both individual and collective levels through the conceptual tools provided by affect theory. In light of this information, this study aims to demonstrate, within the framework of affect theory, how mourning is constructed through bodily experience, relational orientation, and the circulation of affect in Maggie O'Farrell's novel *Hamnet*.

Affect, Embodiment, and Relationality

Affect theory is an approach that seeks to understand the processes of being affected—intensely felt but not yet fully meaningful—that emerge within the subject's relationships with the body, environment, objects, and other subjects. By focusing specifically on intensities that have not yet been articulated in language or transformed into conscious emotion, this approach clarifies the distinction between affect and emotion more distinctly. Drawing on the psychological model developed by Silvan Tomkins and Brian Massumi's emphasis on pre-conscious intensities, this approach has, over time, evolved into a multi-disciplinary structure through the contributions of theorists such as Eve Kosofsky Sedgwick, Sara Ahmed, and Lauren Berlant.

In this regard, Brian Massumi's affect theory, developed particularly in his work *Parables for the Virtual* (2002), defines affect as a pre-conscious and unrepresentable intensity and expresses this by stating that "the most appropriate word for the complex immediacy of self-relation is 'intensity'" (p. 13). This intensity emerges within the instantaneous now of experience and corresponds to a state of bodily being affected that has not yet been linguistically or cognitively captured. In this respect, affect is distinguished from emotion, which emerges later and takes on a socially recognised form. Emotion is a personalised and linguistically fixed reflection of affect; that is, the reduced and recognisable form of intensity.

The principle of the "autonomy of affect" at the heart of Massumi's theory suggests that affect operates independently of conscious grasp and linguistic representation. Consequently, affect exists as a field harbouring multiple possibilities within a state of potential before gaining a specific meaning. This "potential field" is explained through the concept of the "bifurcation point," inspired by chaos theory. Indeed, affect or intensity is "similar to what is called a critical point, or a bifurcation point" (1995, p. 93); the system contains multiple possibilities simultaneously, and which outcome will manifest has not yet been determined. Therefore, affect is a dynamic field of intensity encompassing not only what is present but also unactualised potentials.

This approach, nurtured by Gilles Deleuze and Félix Guattari's concepts of movement, becoming, and event, demonstrates that affect operates not only at an individual level but also at a collective one. Affect intervenes before rational decision-making processes, thereby producing collective reactions. It triggers political mobilisation through emotional atmospheres such as fear or exhilaration, thus revealing that affect is a force operating at a social level as well as an individual one.

The approach that deepens this theoretical framework within the context of literature was developed by Eve Kosofsky Sedgwick. Influenced by Silvan Tomkins's psychological model, Sedgwick treats affect as physiological change processes directly related to the body, which are not

limited solely to the production of meaning. In line with this approach, Sedgwick places the concept of shame at a central position and defines affect as “promising tools and techniques for non-dualistic thought and pedagogy” (2003, p. 1). She asserts that shame is not merely a repressive emotion but can also be a transformative force in terms of identity, performativity, and even the production of pleasure. Sedgwick also re-evaluates the processes of interiority, identification, and knowledge formation through affect. Furthermore, she challenges the suspicion-centred structure of modern critical thought by establishing the distinction between paranoid reading and reparative reading. In this context, she emphasises the necessity of a reparative reading approach, noting that paranoid reading has become a “normative approach” (p. 12) in critical thought. Another significant contribution by Sedgwick that expands relational thinking is the concept of “beside,” which carries meaning production beyond binary oppositions. This concept encompasses multifaceted forms of relating, such as “desiring, identifying, representing, repelling...” (p. 8). Analysing pedagogy and the experience of illness within the context of affect, Sedgwick addresses the role of emotions in teaching and learning processes, particularly drawing from her own experience of illness. At the same time, she examines the impact of affect on queer performativity, demonstrating how identity and desire are constructed through bodily and affective processes.

Another significant theorist who expands this approach within a social and political context is Sara Ahmed. Ahmed treats emotions not merely as the internal psychological states of an individual, but as cultural practices that shape both individual and collective bodies. The concept of “affective economies” she developed in this regard demonstrates that emotions gain value not by residing within individuals, but by circulating amongst bodies, thereby producing specific social attachments and exclusions. For Ahmed, emotions are not passive; rather, they are agentic forces; they shape the surfaces of bodies, orienting them towards specific objects and producing social meanings through these objects. In this framework, Ahmed emphasises that knowledge cannot be separated from bodily sensation. According to her, “knowledge cannot be separated from the bodily world of feeling and sensation; it is bound up with what makes us sweat, shudder, tremble” (2004, p. 171). This assertion indicates that affect can be understood as a process experienced on the surface of the body. By demonstrating that affect is not just an internal state but a process experienced on the body’s surface—and thus acquiring meaning—this approach contributes to explaining the bodily construction of mourning in the novel.

This bodily and relational functioning manifests more clearly through the concept of orientation, which expresses the directing of emotions towards specific objects. By means of this orientation, emotions such as the way happiness as a “promise” encourages particular lifestyles direct individuals towards certain norms whilst excluding other possibilities. Ahmed also explains individuals who do not conform to socially accepted affective patterns through the concept of “affect aliens,” revealing how bodies situated outside normative forms of happiness and belonging are positioned (2010).

Another significant figure who deepens this theoretical framework through emotional attachment and the experience of everyday life is Lauren Berlant. Berlant addresses affect through the bonds an individual establishes with specific objects and ways of life. With the concept of “cruel optimism” (2011), she demonstrates that the things to which one is attached with the hope of a good life can often hinder an individual’s progress and well-being. This approach reveals that affects are not merely individual experiences but processes intertwined with cultural and political structures. Furthermore, in a manner that can be associated with Raymond Williams’s “structures of feeling” (1977) approach, Berlant emphasises how emotions are experienced collectively within the ordinary flow of daily life. Within the framework of the concept of “crisis ordinariness” (2011), Berlant explains how crisis ceases to be an extraordinary interruption and becomes naturalised within the continuity of everyday life. At this point, Silvan Tomkins’s affect theory provides the psychological basis for these approaches. According to Tomkins, affects are innate, biologically based, and

constitute a fundamental motivation system that guides an individual's behaviour. This system operates before cognitive processes, revealing the decisive role of affect in human action. Thus, when Tomkins's biological model and Berlant's cultural analysis are considered together, it is seen that affect is a multi-layered structure operating at both bodily and social levels. This theoretical framework, by centring the bodily and relational nature of affect that circulates amongst bodies, objects, and spaces, enables an understanding of how mourning is constructed in *Hamnet*.

The Body of Mourning: Affect and Relationality in *Hamnet*

O'Farrell constructs the narrative in her novel through a dual-layered temporal structure that oscillates between the timeline following the period immediately preceding Hamnet's death and the past narrative developing from the first encounter between Agnes and Shakespeare. The scene at the opening of the novel, in which Hamnet finds no one at home whilst seeking help for his ill twin sister Judith, demonstrates that affect is constructed through relational ruptures, bodily symptoms, and pre-conscious orientations rather than an individual internal state. The interaction of space with the senses in the novel allows mourning to materialise as a physical weight felt in the body and diffused through space, rather than as abstract mourning. This scene stands out as the first moment in the novel where the structure in question is presented in its clearest and most intense form.

Every life has a core, a centre, a point zero, from which everything flows out and to which everything returns. For the mother who is not at home, this is that moment: the child, the empty house, the deserted courtyard, the unheard cry. It is Hamnet's call, standing there at the back of the house, to the people who fed him, swaddled him, rocked him to sleep, held his hand as he took his first steps; who taught him to use a spoon, to blow on his soup before drinking, to be careful when crossing the road, to leave sleeping dogs alone, to rinse his glass before drinking, and to stay away from deep waters. (O'Farrell, 2022, p. 7)

The excerpt from the novel above removes affect from being a state belonging to the individual's inner world by placing the mother's absence at the centre of the narrative. This absence becomes manifest as a relational rupture, particularly through Hamnet's experience. Hamnet's positioning within the "empty house" and the "unheard cry" demonstrates that emotion emerges as a bodily orientation and intensity before being represented. This scene shows that mourning hangs in space as an intensity of absence even before death occurs. Consequently, the scene in question is the moment when affect transcends an individual internal state and transforms into a spatial rupture defined as "point zero." This void, formed by the absence of Agnes as the caregiving mother figure, materialises the fact that affect is a process circulating amongst bodies and relations. In this context, mourning in the novel is felt as a bodily and environmental atmosphere before it is even named. This situation can be closely associated with Eve Kosofsky Sedgwick's approach, which treats affect as a dynamic process operating within the fragile contacts between bodies and relations. Sedgwick, in *Touching Feeling*, emphasises that affect is often related to the "alongside-ness of aspects of experience and reality that do not present themselves in propositional or even verbal form, and other aspects that do" (2003, p. 6). Within this framework, Hamnet's experience in the novel is shaped not merely as an individual feeling of fear or loss, but within an affective field felt in the body and space before being articulated, formed by elements such as the mother's absence, the silence of the empty house, and the unreturned call. At the same time, Sedgwick's emphasis that emotion has a "texture" and that there is an "intimacy between textures and emotions" (p. 17) demonstrates that affect is not merely a mental state, but emerges as a tactile intensity felt in the body and space. This further clarifies the construction of mourning as a bodily atmosphere through void, silence, and absence in Hamnet's experience.

In this context, it can be stated that mourning is not a singular internal experience; rather, it operates as a pluralised process amongst bodies, spaces, and relations. Sigmund Freud (1917/2012), who laid the foundations of classical psychoanalytic theory, conceptualises mourning as a "mourning

work” that is completed within the subject’s internal world and results in the withdrawal of the libido attached to the lost object. In contrast, in *Hamnet*, this process constructs a field of spectral presence that transcends individual ego boundaries and remains suspended in space. At the same time, as Derrida emphasises, this process possesses an entirely unresolvable structure. Mourning is experienced as a form of aporia “in which the possible remains impossible, must remain so, and in which we carry the other within us like a child we can never bring into the world” (1994, p. 161). This indicates that mourning is an experience that is neither fully graspable nor entirely objectifiable; on the contrary, it persists as a state of existence with indeterminate boundaries, where the loss continues to be carried within the body and subjective experience.

Within the framework of the sensory perception in question, Agnes, with her healer identity inherited from her mother, recognises the world through scents and bodily sensations rather than words. In this respect, O’Farrell re-imagines her as a figure who centres the narrative (Galván, 2025, p. 152). This sensory perspective transforms the loss she experiences from being merely a mental mourning into a mourning process that evolves into a direct somatic sensation and materialises on the surface of the skin. In this context, the sense of smell, which is highly prominent in the novel, enables mourning to be experienced as a material affect circulating amongst bodies, objects, and spaces, rather than an abstract sorrow. For Agnes, who perceives the world with sharp senses through her healer identity, approaching death manifests—before it is even named—as a “damp, dense, acrid smell, like the smell of spoiled food or un-aired sheets” (O’Farrell, 2022, p. 143). Agnes even reveals it as a pre-linguistic bodily intensity by stating that if this smell had a colour, “it would be a greyish green” (p. 144).

In the light of Brian Massumi’s theoretical framework, this experience can be read as a “pre-subjective intensity”—the purest form of mourning, which has not yet been socio-linguistically fixed or transformed into an emotion such as “mourning.” Parallel to the concept of the “missing half-second” noted by Massumi (2002), Agnes’s body perceives the catastrophe before a conscious grasp. According to Massumi, “will and consciousness are subtractive; they are limiting, derived functions which reduce a complexity too rich to be functionally expressed” (1995, p. 90). Scent here is a state of onset or emergence, independent of cognitive processes, where the body records the world directly as a bodily intensity. The definition of the scent with a colour as “greyish green” perfectly aligns with Massumi’s (1995) view of affect as a “synesthetic perspective” (p. 96) in which the senses bleed into one another. Through this synesthetic perception, scent becomes a force for Agnes where, in Massumi’s (1995) words, “the body is as concrete as it is abstract; its activity and expression extend into a dimension of potential that is material but incorporeal, pressed under its own weight” (p. 92). Consequently, scent acquires an inevitable mode of existence felt directly on the surface of the skin and in the depths of the lungs, materialising the embodiment of mourning.

The manifestation of death for Agnes as an “acrid, damp, and unpleasant” olfactory intensity, felt before it even occurs, can also be explained through Sara Ahmed’s concept of “stickiness.” In the novel, this affective intensity materialises through the following expressions: “It has its arms around her son like ivy, holding him tight, not letting go. It has a bestial, damp, salty smell. Agnes thinks it comes from a long way off, from a place like a dungeon, stinking and humid” (O’Farrell, 2022, p. 197). Hamnet’s absence acquires a physical reality through his scent that permeates the sheets and clothes. While analysing the circulation of emotions between objects and bodies, Ahmed argues that “emotions involve subjects and objects, but without residing positively within them;” instead, emotions slide between bodies and the world, “accumulating or sticking” on specific bodies (2014, p. 120). In this context, the “bestial, damp, and salty” smell of illness and death transforms into an atmosphere seeping into the air of the house, turning mourning into an inevitable state of existence felt directly in Agnes’s lungs and on her skin.

Similarly, Agnes senses the mourning on her husband not as a spiritual state, but as a material scent and intensity “seeping out of his skin,” which he carries “like a mist,” and which “gathers above him in a greyish-green cloud” (p. 146). It is seen how mourning is transferred from one subject to another and from there to the shared space. Mourning, rather than being imprisoned within a body, becomes manifest in an atmosphere that “sticks” to a body and seeps into the air of the house. This situation turns the inexpressible weight of mourning into an inevitable bodily trace carried over her husband “like an unwashed, old, and heavy blanket” (p. 148) and felt directly in Agnes’s lungs. In this context, the sense of smell reveals that “aporetic” (unresolvable) weight of mourning, which cannot be put into words, as an intensity felt in the body that transcends the limits of representation. Thus, it materialises loss on a relational plane established with space and the spectral traces of absence.

One of the examples that can be evaluated as the narration of scent through mourning and death in the novel is Agnes’s attempt to protect her eldest daughter, Susanna, by staying close to her and stating, during the birth of her twins, that “that smell, that darkness might try to approach” (O’Farrell, 2022, p. 146). In this regard, within the framework of Ahmed’s concepts, scent operates as an active agent circulating amongst bodies and objects and bestowing value upon them. Agnes taking her daughter into her lap and sitting at the table can be evaluated as a defensive orientation adopted by the body against the “approach” of the fear-inducing object—namely, the scent. This situation materialises how emotion reshapes bodily surfaces and spatial boundaries. This experience clearly demonstrates that scent is not merely a perceived quality, but an affective force that positions and orients bodies and reconstructs spatial relations. Thus, scent is positioned at the centre of the novel as a dual-layered field of experience in which mourning both manifests in the body as a pre-subjective intensity and gains meaning within a relational circulation as explained by Ahmed.

In the context of this mutual permeability of bodies, the description of the relationship between Hamnet and Judith—“As if they were a mirror. Or as if they were a single person split in two” (p. 222)—stands among the significant examples revealing how bodies are articulated to one another and how the absence of one creates a bodily depletion in the other within the framework of affect theory. The state of being twins between Hamnet and Judith transforms the mourning process from an individual sorrow into an experience of bodily depletion and being a shattered mirror. From this perspective, Hamnet is depicted as a pin holding the family together. When he is gone, the spatial integrity of the family shatters “into pieces like a glass falling and breaking on the floor” (p. 220). By intertwining biographical and historical elements in her novel, O’Farrell re-evaluates William Shakespeare’s writing of the play *Hamlet* after his son’s death as a biographical-fictional pre-narrative. Indeed, Peter Ackroyd (2006) draws attention to Shakespeare’s historical silence and lack of emotional record following Hamnet’s passing, noting that this great loss did not interrupt the father’s professional life, yet found a deep resonance in his creative world through spectral works such as *Hamlet*. With Hamnet’s absence, both father and son are swept into a ghostly field of mourning where time and identity become fragile. The question Judith asks—“What is the word for someone who was a twin but is no longer a twin?” (O’Farrell, 2022, p. 232)—materialises the unnameable identity void brought by mourning, as emphasised by Karaman and Ernur (2023, pp. 46-49), and the “aporetic” nature of mourning in Derrida’s terms.

In this regard, Hamnet’s act of curling up next to his twin and accepting death in place of Judith transforms the mourning process from a psychological stage into a relationship of bodily atonement and indebtedness. As emphasised in Sedgwick’s (2003) concept of “beside,” this bond establishes a field of relationality where the binary oppositions of life and death, and presence and absence, are transcended and intertwined. The bodily equivalent of this relational field—in light of Brian Massumi’s conceptualised “pre-subjective intensity” (2002, p. 27), which corresponds to the circulation of affect amongst bodies and the transition from one bodily state to another—reveals that Hamnet’s sacrifice for Judith transforms mourning for the surviving twin into a virtual presence and

a spatial atmosphere felt directly on her own skin. Consequently, this bodily bond strengthens the representation of mourning, materialising the loss as a physical depletion that takes away half of Judith's existence. In this context, for Judith, mourning means carrying Hamnet's absence as a textural deficiency of her own body and the space she inhabits. The twin bond thus removes mourning from being a psychological phase and transforms it into an affective flow that establishes a spatial continuity between the living and the non-living.

Within this framework, the process starting with Hamnet's physical death transforms into a deep spectral presence established through the everyday objects and sounds of the house. Judith hearing her brother in "the rustle of a broom touching the floor [...] In the way a bird opens its wings and dives, disappearing behind the wall [...] In a pony shaking its mane, the hail hitting the window, the wind thrusting its arm down the chimney, the rustle of the reeds she laid on the roof of her den" (O'Farrell, 2022, p. 237) demonstrates that the domestic space has become uncanny. Hamnet's absence being felt in this way in the sound of a broom or the wind proves that mourning, rather than being an extraordinary event, has acquired continuity by seeping into the fabric of everyday life. Here, the crisis is not a temporary interruption but has become an "ordinary" part of life, that is, a "crisis ordinariness" in Berlant's (2011) terms. According to the British literary critic and theorist Nicholas Royle (2003), the uncanny manifests through the familiar maintaining its existence within the everyday space with a disturbing continuity. Therefore, the ordinary objects and sounds in the house are no longer merely parts of daily life but become "sticky" affective surfaces in Sara Ahmed's (2014) terms. According to Ahmed, this stickiness is not an essential quality of the object but a result of past contacts: "Stickiness is an effect of the histories of contact between bodies, objects, and signs that emerges on the surface" (2014, p. 90). The bodily interaction Hamnet established with these objects throughout his life causes mourning to intensify and stick to these surfaces after his death. Thus, the house becomes a part of the circulation field that Ahmed conceptualises as an "affective economy" (p. 44). Hamnet's absence enters into circulation through objects, becoming an atmosphere that seeps into the air of the house. In this respect, the novel establishes a relational field of mourning shaped around memory, bodily presence, and motherhood (O'Neill, 2021). As such, the house transforms into an affective field where loss is not only remembered but continuously felt.

In this spectral space, in Jacques Derrida's (1994) terms, "time is out of joint", and the linear distinction between past, present, and future has been shattered, giving way to a spectral continuity. According to Derrida, mourning is an effort to keep the dead in a specific place and to fix them on the plane of being: "Mourning always consists in attempting to ontologise remains, to make them present, in the first place by identifying the bodily remains and by localising the dead" (1994, p. 9). However, in Hamnet's case, this localisation fails. He maintains his presence as a revenant—neither a complete presence nor a complete absence—diffused throughout the space. The atmosphere in which Judith senses her brother's presence—as an "intensity in the air; an electric charge such as there is before thunderstorms" (O'Farrell, 2022, p. 270)—operates according to the logic that Derrida calls "hauntology" (1994, p. 10). This represents the moment when Judith feels her brother's spectral presence as a physical and sensory intensity, where the space becomes filled with an affective force.

Consequently, the stickiness of objects and the spectral nature of space remove mourning from being a psychological stage for Judith, transforming it into an inevitable bodily relationality felt on the surface of the skin. The resonance of Hamnet's voice and movement within the space reflects the aporetic nature of mourning, as noted by Derrida. For the ghost is a presence that can never be fully buried in the home of the survivors. This spectral space, as Ahmed (2014) indicates, demonstrates how emotions reshape bodily surfaces and spatial boundaries, processing loss as a tangible reality in every sound of a broom and rustle of the wind.

At this very point, Agnes's prominent healer identity in the novel can be addressed not only as a competent female figure producing solutions with herbs and potions around Warwickshire but

also as a structure related to the fundamental motivational dynamics defined by Silvan Tomkins. Agnes's perception of the world through bodily senses such as smell and touch is closely related to interest–excitement and enjoyment–joy, which Tomkins evaluates amongst positive affects. Accordingly, Agnes exhibits an active agency that perceives and strives to transform her environment, rather than being merely a passive subject of mourning. In this respect, Agnes's experience also reflects the historical continuity of the process that Lepir and Marwinda (2025, p. 117) define as women's struggle for "self-actualisation beyond domestic boundaries" within patriarchal structures. Agnes's reading of people's characters and futures by holding their hands prepares the ground for mourning to be experienced as a tactile intensity. In this context, Agnes's orientation towards discovery and healing can be associated with the positive affect Tomkins defines as "interest–excitement," whilst her devotion to children and nature can be associated with the affect of "enjoyment–joy" (Tomkins, 1995, pp. 52–57). Her application of her own herbal treatments, rejecting methods such as the "dried toad" (O'Farrell, 2022, p. 119) suggested by the doctor during Judith's plague treatment, also reflects this agency. Tomkins's definition of the affect system as the primary motivational power, through which drives gain meaning only when amplified by affects, supports this approach (1995, pp. 14–15).

However, while Agnes manages to save her weak twin daughter Judith from the clutches of the plague, her inability to save her seemingly healthy son Hamnet becomes a devastating ontological rupture for her identity as a healer. This profound attachment to her identity as a healer and to her capacity to protect her children can be explained through Berlant's (2011) concept of "cruel optimism." This desire to heal, which connects her to life, turns into a source of guilt that paralyzes her agency precisely at the point when she fails to save her son. In Tomkins's theory of affect, shame and guilt are understood as affects that emerge with the interruption of a positive affective state. In this context, the sudden disruption of Agnes's sense of competence derived from her identity as a healer, together with her intense concern for her son, triggers an affect of shame–humiliation. Agnes's perception of failure, according to Tomkins, constitutes a state of shame that interrupts the body's orientation and restricts agency. She wants to heal, but her action proves fruitless (pp. 66–75). Thus, mourning becomes not merely an experience of loss for Agnes, but also a profound form of self-blame. In this context, Agnes's sense of self-blame arising from her inability to save her son can be regarded not as a pathological deviation of mourning, but as one of the ordinary responses that may emerge following loss. John Bowlby, one of the pioneering figures of attachment theory, notes that even in a healthy mourning process, anger may be directed "towards third parties, towards oneself, and sometimes towards the lost person" (1982, p. 672). In this context, the rupture of Agnes's identity as a healer can be understood not merely as a failure of motherhood, but as a bodily and affective manifestation of the mourning response directed towards the self following loss. At this point, the profound representation of mourning offered by O'Farrell contrasts with Lawrence Stone's (1977) historical thesis, which argues that, due to high rates of child mortality in early modern family structures, parents formed more emotionally distant bonds with their children and that loss did not have as devastating an emotional impact as it does today. In contrast to the possibility of such historical emotional distance suggested by Stone, O'Farrell portrays mourning as an inevitable affective force that paralyzes the body and fundamentally destabilises all forms of relationality with the world. This process drives Agnes's sensory connection with the world towards a state of paralysis rather than a space of compensation. As Tomkins indicates, shame turns the body inwards and constrains agency. Agnes's abandonment of her healing herbs and patients can be interpreted as a concrete manifestation of this "reduction in the capacity to act" (1995, pp. 66–75).

From this perspective, Agnes's abandonment of her healing herbs and patients is not merely a professional or everyday withdrawal, but rather an indication that her identity as a healer can no longer be sustained as it once was. While Tomkins's concept of shame–humiliation (1995, pp. 66–75) helps explain Agnes's withdrawal into herself and the interruption of her agency, Ahmed's

understanding of affect, drawing on Spinoza, allows this process to be read as a “decrease in the body’s capacity to act” (2014, p. 4). One of Agnes’s distinctive abilities—the capacity to read people’s characters and futures by holding their hands—ceases, after Hamnet’s death, to function as a healing practice directed towards others. Instead, it becomes a physical void through which she senses the absence of her lost son at her fingertips, that is, a tactile intensity left by mourning in the body. Thus, for Agnes, mourning becomes not merely an internal emotion, but a paralysed field in which the body’s relational orientation towards the world collapses and the loss continues to haunt the body in a ghostly manner.

Finally, when the novel reaches this point of affective analysis, the scene in which Agnes experiences a profound moment of realisation while watching her husband perform the role of the ghost on stage—“Agnes sees that her husband has exchanged places with his son by writing it and by playing the ghost himself. He has brought his son back to life and died himself; he has allowed death to take him in its claws and saved his son’s life” (O’Farrell, 2022, p. 292)—can be regarded as the novel’s point of affective resolution. Agnes realises that, by writing the play and embodying the ghost on stage himself, her husband has re-enacted Hamnet’s death through a symbolic resurrection. This act corresponds to Bolter and Grusin’s (1996) concept of “remediation,” whereby a medium, in this context, an experienced tragedy and loss is represented through another medium—the theatrical stage—with the logic of “improving” the shortcomings of its predecessor and reconstructing reality in an aesthetic form. This artistic intervention also enables the establishment of a spectral space in which the past and the present permeate one another, in relation to Derrida’s concept of “the out-of-jointness of time” (1994).

In this context, the theatre ceases to be merely a space that produces representation and becomes instead a site of affective encounter that enables the loss to be felt anew. The ghost figure, reconstructed on stage through the body, voice, and gesture, temporarily transforms Hamnet’s absence into a bodily presence. As García Santos suggests, *Hamnet* can be understood not so much as a direct rewriting of Shakespeare’s Hamlet, but rather as a narrative that “provides a biographical rationale for the events surrounding the death of Shakespeare’s son” (2023, p. 87). With Shakespeare assuming the role of the ghost on stage, Hamnet’s absence becomes, for Agnes, not merely a loss that is remembered, but a spectral presence that continues to circulate within bodily memory. In this sense, memory functions not as passive recollection, but as an active form of presence that persists over time (Lees-Jeffries, 2013). Performance therefore moves beyond individual mourning to create a collective affective space that also encompasses the audience. Indeed, the artistic catharsis Agnes experiences in this scene enables her, in Ahmed’s (2014) terms, to regain the orientation she has lost, while, in Tomkins’s (1995) terms, allowing her bodily paralysis to be overcome through a spectral presence. Ultimately, O’Farrell removes mourning from the realm of mourning frozen in language and reconstructs it as a tangible and perceptible field of relationality that circulates between bodies, spaces, and times.

Conclusion

This study has examined Maggie O’Farrell’s *Hamnet* through the framework of affect theory and has demonstrated that mourning is not merely an internal response, but a force that circulates across bodily, relational, and material registers. Bringing together the approaches of theorists such as Massumi, Ahmed, and Tomkins, this study has shown that mourning is not simply a psychological process experienced within the individual’s inner world; rather, it is a living experience that extends into the home, objects, and the stage, is felt in the body, and is transformed through relationships. In this respect, O’Farrell reconstructs mourning as an affective condition that is felt in the body before it is cognitively apprehended and carried through the fabric of everyday life, thereby rendering the embodied nature of mourning perceptible as a living presence.

This examination of *Hamnet* demonstrates that mourning begins long before biological death, as a spatial rupture and a sensory intensity. In this process, mourning emerges less as knowledge apprehended by reason than as an intuition first felt in the body. As the intimate bonds woven through care, closeness, and love are disrupted, this mourning transforms into a quiet atmosphere that permeates the air of the house, its rooms, and everyday objects. Mourning is thus shown not to be confined to the inner world of a subject; rather, it circulates among bodies, spaces, and objects, attaching itself to particular surfaces. In this way, mourning ceases to be merely an individual pain and becomes a living presence that permeates the atmosphere, texture, and relational bonds of the home.

The study has demonstrated that the senses of smell and touch that sustain Agnes's identity as a healer constitute the primary sensory domains in which mourning is registered in its most elemental form. In this context, the smell of death emerges as a pre-linguistic intensity that reaches the body before it can be apprehended as rational knowledge. The way mourning spreads from one person to another like an intense smell demonstrates that mourning is not merely a form of mental suffering, but is experienced as a tangible condition that permeates bodies, objects, and spaces. The bond of twinship between Hamnet and Judith, meanwhile, transforms mourning from an individual ache into a material diminution in which the absence of one body shapes the presence of the other.

Furthermore, it becomes evident that the domestic space loses its function as a refuge and is transformed into a spectral realm that recalls loss into the world of those who experience it through everyday traces and echoes. Mourning thus emerges not as a linear rupture, but as a silent and continuous encounter with a presence that cannot be entirely left behind. At the same time, the rupture experienced in the agentive identity demonstrates that mourning is not merely a psychological wound, but a profound affective force that diminishes bodily capacity and destabilises one's relational orientation towards the world.

The theatrical performance at the narrative's climax reveals how mourning is transformed through an artistic process of reconstruction. This artistic intervention does not erase or repair the loss; rather, it enables the loss to be re-embodied through representation. Making absence perceptible once again through voice, gesture, and the body on stage transforms individual mourning into a collective experience of healing and shared witnessing. In this respect, the study demonstrates that art does not close the wound of mourning, but instead gives it a perceptible spectral form.

In conclusion, this study has demonstrated that, in *Hamnet*, mourning is not a linear process progressing from loss towards acceptance, but rather a field of relational intensity established among subjects, objects, and aesthetic forms, as well as a ghostly trace of absence felt upon the skin. The study shows that O'Farrell does not present mourning merely as a linguistic or abstract experience; instead, she renders it a tangible presence that is felt in the body, space, and relationships. In this context, the novel offers a powerful literary space of reflection on the ways in which the dead continue to exist alongside the living not merely through memories, but as affective truths carried within the body.



www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

Yasın Bedeni: *Hamnet*'te Duygulanım ve İlişkisellik

Giriş

Çağdaş ve çok katmanlı anlatılarıyla tanınan İrlandalı yazar Maggie O'Farrell'in tarihsel kurgu ile duygulanımsal yoğunluğu ustaca birleştiren romanı *Hamnet* (2020), Shakespeare'in oğlunun ölümü etrafında şekillenen bir anlatı üzerinden yas, aile ve kayıp temalarını derinlemesine işler. Romanda yas, "bir hafıza edimi ve daima dirilişe yönelen bir çağrıdır" (Karaman ve Ernur, 2023, s. 46) ifadesinin de işaret ettiği üzere, geçmişle kurulan süreklilik içinde anlam kazanan dinamik bir süreç olarak temsil edilir. Tıpkı Hamlet'in, kaybın hafıza ve hayalet aracılığıyla geri döndüğü bir yas etrafında şekillenmesi gibi, onun yeniden anlatımı olan *Hamnet* de bu yası daha içsel bir düzleme taşır ve özellikle Agnes'in deneyimi üzerinden, hissedilen ve bedende yaşanan bir süreç olarak sunar. Bu bağlamda, roman her ne kadar adını *Hamnet*'ten alsa da anlatının merkezinde büyük ölçüde annesi Agnes yer alır. Özellikle onun yas deneyimi metnin duygusal odağını oluşturur. Eser, Hamlet oyununa yapılan örtük ve açık göndermelerle zenginleşirken bu metinlerarası yapı karakterlerin yaşadığı kaybı daha da yoğun ve çok katmanlı bir hâle getirir. O'Farrell'in dili ve betimlemeleri, okuru yalnızca anlatılan olaylara değil, aynı zamanda karakterlerin bedensel ve duygulanımsal deneyimlerine de yaklaştırır. Bu yönüyle roman, yasın yalnızca bireysel bir duygu değil, aynı zamanda ilişkisel ve paylaşılan bir deneyim olarak ortaya çıktığı bir anlatı sunar.

Bu noktada duygulanım kuramı, *Hamnet*'te temsil edilen duygulanım süreçlerini anlamak için elverişli bir kuramsal zemin sağlar. Duygulanım kuramı, duyguları yalnızca bireyin iç dünyasına ait psikolojik durumlar olarak değil, bedenler arasında dolaşan, ilişkiler aracılığıyla şekillenen ve çoğu zaman dil öncesi yoğunluklar olarak ele alır. Brian Massumi, duygulanımı "bedenin bir deneyim hâlinde diğerine geçişine karşılık gelen özne-öncesi bir yoğunluk" (2002, s. 27) olarak tanımlar. Bu çerçevede romandaki yas, yalnızca bir kayıp tepkisi değil, bedenler, mekânlar ve nesneler arasında dolaşan bir duygulanımsal alan olarak okunabilir. Roman boyunca Agnes'in deneyimlediği kayıp, yalnızca içsel bir duygu olarak değil, çevresiyle kurduğu ilişkiler, mekânsal bağlar ve bedensel tepkiler üzerinden açığa çıkan bir süreç olarak temsil edilir.

Tam da bu noktada bu çalışma, *Hamnet*'teki yas deneyimini ele alırken mevcut literatürdeki tematik veya biyografik okumaların ötesine geçerek disiplinlerarası bir duygulanım sentezi sunmaktadır. Makalenin özgünlüğü, Brian Massumi'nin bilinç öncesi "yoğunluk" kavramını, Sara Ahmed'in duyguların bedenler ve nesneler arasında dolaşarak yarattığı "yapışkanlık" ve "yönelim" analizleriyle harmanlamasında yatmaktadır. Bu sentez, Silvan Tomkins'in biyolojik temelli duygulanım modeli ile Lauren Berlant'ın kültürel ve gündelik yaşam odaklı yaklaşımlarını bir araya getirerek, yası yalnızca bireysel bir iç sızı olmaktan çıkarıp bedensel, toplumsal ve mekânsal düzeyde işleyen çok katmanlı bir yapı olarak konumlandırır. Böylece çalışma, yası dilde sabitlenmiş statik bir duygu olarak değil; Massumi'nin "sinestezik perspektifi" ve Ahmed'in "duygulanımsal ekonomileri" aracılığıyla, karakterlerin teninde ve evin atmosferinde duyumsanan maddi bir kuvvet olarak analiz ederek alan yazına kuramsal bir derinlik katmayı amaçlamaktadır.

Söz konusu kuramsal sentezin sunduğu bedensellik, ilişkisel yönelim ve duygulanımın dolaşımı gibi kavramlar, *Hamnet*'te yasın nasıl kurulduğunu anlamada belirleyici olur. Agnes'in yasının bedensel olarak hissedilmesi, çevresindeki nesneler ve mekânlarla kurduğu yoğun bağlar ve kaybın gündelik yaşamın içine sızması, duygulanımın bireysel sınırları aşan doğasını ortaya koyar. Bu durum, Sara Ahmed'in, duyguların iç ile dışı ayırt etmemizi sağlayan yüzeylerin ve sınırların etkisini yarattığını ileri süren yaklaşımıyla örtüşmektedir. Dolayısıyla *Hamnet*, duygulanım kuramının sunduğu kavramsal araçlar aracılığıyla, kaybın ve yasın hem bireysel hem de kolektif düzeyde nasıl üretildiğini incelemek için elverişli bir metindir. Bu bilgiler ışığında, bu çalışma, Maggie O'Farrell'in *Hamnet* romanında yasın bedensel deneyim, ilişkisel yönelim ve duygulanımın dolaşımı üzerinden nasıl kurulduğunu duygulanım kuramı çerçevesinde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Duygulanım, Bedensellik ve İlişkiselik

Duygulanım kuramı, öznenin beden, çevre, nesneler ve diğer öznelere kurduğu ilişkiler içinde ortaya çıkan, henüz tam olarak anlamlandırılmamış ancak yoğun biçimde hissedilen etkilenme süreçlerini anlamaya çalışan bir yaklaşım olarak adlandırılır. Bu yaklaşım, özellikle henüz dile dökülmemiş ve bilinçli duyguya dönüşmemiş yoğunluklara odaklanarak, duygulanım ile duygu arasındaki ayrımı daha net bir biçimde ortaya çıkarır. Silvan Tomkins'in geliştirdiği psikolojik modelden ve Brian Massumi'nin bilinç öncesi yoğunluklara yaptığı vurgudan beslenen bu yaklaşım, zamanla Eve Kosofsky Sedgwick, Sara Ahmed ve Lauren Berlant gibi kuramcılarının katkılarıyla çok disiplinli bir yapıya dönüşmüştür.

Bu bağlamda, Brian Massumi'nin özellikle *Parables for the Virtual* (2002) adlı eserinde geliştirdiği duygulanım kuramı, duygulanımı bilinç öncesi ve temsil edilemeyen bir yoğunluk olarak tanımlar ve bunu “öz-ilişkinin karmaşık dolaysızlığını karşılayan en uygun sözcük ‘yoğunluk’tur” (s. 13) şeklinde ifade eder. Bu yoğunluk, deneyimin anlık şimdi içinde ortaya çıkar ve henüz dilsel ya da bilişsel olarak yakalanmamış bir bedensel etkilenme hâline karşılık gelir. Bu açıdan duygulanım, daha sonra ortaya çıkan ve toplumsal olarak tanınan bir forma bürünen duygudan ayrılır. Duygu, duygulanımın kişiselleştirilmiş ve dilsel olarak sabitlenmiş bir yansıması, yani yoğunluğun indirgenmiş ve tanınabilir hâlidir.

Massumi'nin kuramının merkezinde yer alan duygulanımın özerkliği ilkesi, duygulanımın bilinçli kavrayış ve dilsel temsilden bağımsız işlediğini öne sürer. Bu nedenle duygulanım, henüz belirli bir anlam kazanmadan önce bir potansiyel durum içinde, çoklu olasılıklar barındıran bir alan olarak var olur. Bu “potansiyel alan,” kaos teorisinden esinlenen çatallanma noktası kavramı ile açıklanır. Nitekim duygulanım ya da yoğunluk, “kritik nokta ya da çatallanma noktası denilen şeye benzer” (1995, s. 93) sistem, aynı anda birden fazla olasılığı içerir ve henüz hangi sonucun gerçekleşeceği belirlenmemiştir. Dolayısıyla duygulanım, yalnızca mevcut olanı değil, aynı zamanda gerçekleşmemiş potansiyelleri de kapsayan dinamik bir yoğunluk alanıdır.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin hareket, oluş ve olay kavramlarından beslenen bu yaklaşım, duygulanımın yalnızca bireysel değil, aynı zamanda kolektif düzeyde işlediğini gösterir. Duygulanım, rasyonel karar alma süreçlerinden önce devreye girerek kolektif tepkiler üretir. Korku ya da coşku gibi duygusal atmosferler aracılığıyla politik mobilizasyonu harekete geçirir ve böylece duygulanımın yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde işleyen bir güç olduğunu ortaya koyar.

Bu kuramsal çerçeveyi edebiyat bağlamında derinleştiren yaklaşım, Eve Kosofsky Sedgwick tarafından geliştirilmiştir. Silvan Tomkins'in psikolojik modelinden etkilenen Sedgwick, duygulanımı yalnızca anlam üretimiyle sınırlı olmayan, bedenle doğrudan ilişkili fizyolojik değişim süreçleri olarak ele alır. Bu yaklaşım doğrultusunda Sedgwick, utanç kavramını merkezi bir konuma yerleştirir ve duygulanımı “ikinci olmayan düşünce ve pedagoji için umut vadeden araç ve teknikler” (2003, s. 1) olarak tanımlar. Utancın yalnızca bastırıcı bir duygu değil, aynı zamanda kimlik,

edimsellik ve hatta haz üretimi açısından dönüştürücü bir güç olabileceğini ileri sürer. Sedgwick ayrıca duygulanım üzerinden içsellik, özdeşleşme ve bilgi oluşumu süreçlerini yeniden ele alır. Bunun yanı sıra, paranoid okuma ile onarıcı okuma arasındaki ayrımı ortaya koyarak modern eleştirel düşüncenin şüphe merkezli yapısını sorgular. Bu bağlamda onarıcı bir okuma yaklaşımının gerekliliğini vurgulayarak paranoid okumanın eleştirel düşüncede “normatif bir yaklaşım” (s. 12) hâline geldiğini belirtir. Sedgwick’in ilişkisel düşüncüyü genişleten bir diğer önemli katkısı, anlam üretimini ikili karşıtlıkların ötesine taşıyan “beside” kavramıdır. Bu kavram, “arzulama, özdeşleşme, temsil etme, geri itme...” (s. 8) gibi çok yönlü ilişkilenebilir biçimlerini kapsar. Pedagoji ve hastalık deneyimini de duygulanım bağlamında analiz eden Sedgwick, özellikle kendi hastalık sürecinden hareketle duyguların öğretme ve öğrenme süreçlerindeki rolünü ele alır. Aynı zamanda duygulanımın queer edimsellik üzerindeki etkisini inceleyerek kimlik ve arzunun nasıl bedensel ve duygulanımsal süreçler aracılığıyla kurulduğunu gösterir.

Bu yaklaşımı toplumsal ve politik bağlamda genişleten bir diğer önemli kuramcı ise Sara Ahmed’dir. Ahmed, duyguları yalnızca bireyin içsel psikolojik durumları olarak değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif bedenleri şekillendiren kültürel pratikler olarak ele alır. Bu bağlamda geliştirdiği “duygulanımsal ekonomiler” kavramı, duyguların yalnızca bireylerin içinde değil, bedenler arasında dolaşarak değer kazandığını ve belirli toplumsal bağlanmalar ile dışlamalar ürettiğini ortaya koyar. Ahmed’e göre duygular pasif değil, aksine eyleyici güçlerdir; bedenlerin yüzeylerini şekillendirir, onları belirli nesnelere yönlendirir ve bu nesneler aracılığıyla toplumsal anlamlar üretir. Bu çerçevede Ahmed, bilginin bedensel duyumdan ayrı düşünülemeyeceğini vurgular. Ona göre “bilgi, hissetme ve duyumsamanın bedensel dünyasından ayrılamaz; bizi terleten, ürperten, titreten şeylerle iç içedir” (2004, s. 171). Bu ifade, duygulanımın beden yüzeyinde deneyimlenen bir süreç olarak kavranabileceğini gösterir. Bu yaklaşım, duygulanımın yalnızca içsel bir durum değil, beden yüzeyinde deneyimlenen ve böylece anlam kazanan bir süreç olduğunu ortaya koyarak, romandaki yasin bedensel olarak kurulma biçimini açıklamaya katkı sağlar.

Bu bedensel ve ilişkisel işleyiş, duyguların belirli nesnelere yönelmesini ifade eden yönelim kavramı üzerinden daha açık bir şekilde ortaya çıkar. Bu yönelim sayesinde duygular, örneğin mutluluğun bir “vaat” olarak belirli yaşam biçimlerini teşvik etmesi gibi, bireyleri belirli normlara doğru yönlendirirken diğer olasılıkları dışlar. Ahmed ayrıca, toplumsal olarak kabul görmüş duygulanım kalıplarına uymayan bireyleri “duygulanım yabancıları” (affect aliens) kavramıyla açıklayarak, normatif mutluluk ve aidiyet biçimlerinin dışında kalan bedenlerin nasıl konumlandığını ortaya koyar (2010).

Bu kuramsal çerçeveyi duygusal bağlanma ve gündelik yaşam deneyimi üzerinden derinleştiren bir diğer önemli isim Lauren Berlant’tır. Berlant, duygulanımı bireyin belirli nesnelere ve yaşam biçimlerine kurduğu bağlar üzerinden ele alır. “Zalim iyimserlik” (cruel optimism) (2011) kavramıyla, iyi bir yaşam umuduyla bağlanılan şeylerin çoğu zaman bireyin ilerlemesini ve iyilik hâlini engelleyebileceğini gösterir. Bu yaklaşım, duygulanımların yalnızca bireysel deneyimler değil, aynı zamanda kültürel ve politik yapılarla iç içe geçmiş süreçler olduğunu ortaya koyar. Ayrıca Berlant, Raymond Williams’ın “duygu yapıları” (structures of feeling) (1977) yaklaşımıyla ilişkilendirilebilecek biçimde, duyguların gündelik yaşamın sıradan akışı içinde kolektif olarak nasıl deneyimlendiğini vurgular. Berlant, “kriz sıradanlığı” (crisis ordinariness) (2011) kavramı çerçevesinde, krizin olağanüstü bir kesinti olmaktan çıkıp gündelik yaşamın sürekliliği içinde nasıl sıradanlaştığını açıklar. Bu noktada Silvan Tomkins’in duygulanım kuramı, bu yaklaşımların psikolojik temelini sunar. Tomkins’e göre duygulanımlar doğuştan gelen, biyolojik temelli ve bireyin davranışlarını yönlendiren temel bir motivasyon sistemidir. Söz konusu sistem, bilişsel süreçlerden önce işleyerek duygulanımın insan eylemindeki belirleyici rolünü ortaya koyar. Böylece Tomkins’in biyolojik modeli ile Berlant’ın kültürel analizi birlikte düşünüldüğünde, duygulanımın hem bedensel hem de toplumsal düzeyde işleyen çok katmanlı bir yapı olduğu görülür. Bu kuramsal çerçeve,

duygulanımın bedensel, ilişkisel ve bedenler, nesneler ile mekânlar arasında dolaşan doğasını merkeze alarak, *Hamnet*'te yasın nasıl kurulduğunu anlamaya imkân tanır.

Yasın Bedeni: *Hamnet*'te Duygulanım ve İlişkisellik

O'Farrell, romanında anlatıyı *Hamnet*'in ölümünden hemen önceki süreci izleyen zaman hattı ile Agnes ve Shakespeare'in ilk karşılaşmasından itibaren gelişen geçmiş anlatı arasında gidip gelen çift katmanlı bir zaman kurgusu üzerinden inşa eder. Romanın açılışında yer alan *Hamnet*'in hasta ikiz kardeşi Judith için yardım ararken evde kimseyi bulamaması sahnesi, duygulanımın bireysel bir iç durumdan ziyade ilişkisel kopuşlar, bedensel belirtiler ve bilinç öncesi yönelimler üzerinden kurulduğunu gösterir. Romanda mekânın duyularla etkileşimi, yasın soyut bir kederden ziyade bedende hissedilen ve mekâna yayılan fiziksel bir ağırlık olarak somutlaşmasını sağlar. Bu sahne, söz konusu yapının romanda en açık ve en yoğun biçimde ortaya konduğu ilk an olarak dikkat çeker:

Bütün hayatların, her şeyin oradan dışarı aktığı ve her şeyin oraya geri döndüğü bir çekirdeği, merkezi, sıfır noktası vardır. Evde olmayan anneninki de bu an: çocuk, boş ev, ıssız avlu, duyulmayan haykırış. *Hamnet*'in orada, evin arkasında durup onu besleyen, kundaklayan, sallayıp uyutan, ilk adımlarını atarken elinden tutan; ona kaşık kullanmayı, içmeden önce çorbaya üfleme, karşıdan karşıya geçerken dikkatli olmayı, uyuyan köpekleri rahat bırakmayı, bir şey içmeden önce bardağını çalkalamayı, derin sulardan uzak durmayı öğreten insanlara seslenişi. (O'Farrell, 2022, s.7)

Yukarıdaki romandan kesit, annenin yokluğunu anlatının merkezine yerleştirerek duygulanımı bireyin iç dünyasına ait bir durum olmaktan çıkarır. Bu yokluk, ilişkisel bir kopuş olarak ve özellikle *Hamnet*'in deneyimi üzerinden belirginleşir. *Hamnet*'in “boş ev” ve “duyulmayan haykırış” içinde konumlanışı, duygunun henüz temsil edilmeden önce bedensel bir yönelim ve yoğunluk olarak ortaya çıktığını gösterir. Bu sahne, yasın henüz ölüm gerçekleşmeden bir yokluk yoğunluğu olarak mekânda asılı kaldığını gösterir. Dolayısıyla, söz konusu sahne, duygulanımın bireysel bir iç durumdan çıkıp “sıfır noktası” olarak tanımlanan mekânsal bir kopuşa dönüştüğü andır. Bakım veren anne figürü olarak Agnes'in yokluğuyla oluşan bu boşluk, duygulanımın bedenler ve ilişkiler arasında dolaşan bir süreç olduğunu somutlaştırır. Bu bağlamda romanda yas, henüz adlandırılmadan, bedensel ve çevresel bir atmosfer olarak hissedilir. Söz konusu durum, Eve Kosofsky Sedgwick'in duygulanımı bedenler ve ilişkiler arasındaki kırılğan temaslar içinde işleyen dinamik bir süreç olarak ele alan yaklaşımıyla yakından ilişkilendirilebilir. Sedgwick, *Touching Feeling*'de duygulanımın çoğu zaman “deneyim ve gerçekliğin, kendilerini önermesel hatta sözel biçimde sunmayan yönleriyle, bunu yapan diğer yönlerinin yan yana bulunuşu” (2003, s. 6) ile ilişkili olduğunu vurgular. Bu çerçevede, romanda, *Hamnet*'in deneyimi de yalnızca bireysel bir korku ya da kayıp hissi olarak değil, annenin yokluğu, boş evin sessizliği ve karşılıksız kalan çağrı gibi unsurların oluşturduğu, henüz dile gelmeden bedende ve mekânda hissedilen bir duygulanımsal alan içinde şekillenir. Aynı zamanda, Sedgwick'in duygunun bir “doku”ya sahip olduğunu ve “dokular ile duygular arasında bir mahremiyet” (s. 17) bulunduğunu vurgulaması, duygulanımın yalnızca zihinsel bir durum olmadığını, bedende ve mekânda hissedilen dokunsal bir yoğunluk olarak ortaya çıktığını gösterir. Bu da *Hamnet*'in deneyiminde yasın boşluk, sessizlik ve yokluk aracılığıyla bedensel bir atmosfer hâlinde kurulmasını daha da belirginleştirir.

Bu bağlamda yasın tekil bir içsel deneyim olmadığı, aksine bedenler, mekânlar ve ilişkiler arasında çoğullaşan bir süreç olarak işlediği söylenebilir. Klasik psikanalitik kuramın temelini atan Sigmund Freud (1917/2012), yası kayıp nesneye bağlı libidonun geri çekilmesiyle sonuçlanan ve öznenin iç dünyasında tamamlanan bir “yas çalışması” (mourning work) olarak kavramsallaştırır. Buna karşılık *Hamnet*'te bu süreç, bireysel ego sınırlarını aşan ve mekânda asılı kalan spektral bir mevcudiyet alanı inşa eder. Aynı zamanda, bu süreç Derrida'nın vurguladığı üzere tam anlamıyla

çözümlememez bir yapıya sahiptir. Yas, “mümkün olanın imkânsız kaldığı, böyle kalmak zorunda olduğu ve ötekini, dünyaya asla getiremeyeceğimiz bir çocuk gibi içimizde taşıdığımız bir aporia biçimi” (Derrida, 1994, s. 161) olarak deneyimlenir. Bu da yasin ne tam anlamıyla kavranabilir ne de bütünüyle nesneleştirilebilir bir deneyim olduğunu, aksine kaybedilenin bedende ve öznel deneyimde taşınmaya devam ettiği, sınırları belirsiz bir varoluş hâli olarak sürdüğünü gösterir.

Söz konusu duyuşal kavrayış çerçevesinde, Agnes, annesinden miras kalan şifacı kimliğiyle dünyayı kelimeler yerine kokular ve bedensel duyular üzerinden tanır. Bu yönüyle O’Farrell onu anlatının merkezine yerleştiren bir figür olarak yeniden kurgular (Galván, 2025, s. 152). Bu duyuşal bakış, onun yaşadığı kaybı sadece zihinsel bir keder olmaktan çıkarıp doğrudan somatik bir duyumsamaya evrilen ve tenin yüzeyinde somutlaşan bir yas sürecine dönüştürür. Bu bağlamda, romanda oldukça ön planda olan koku duyusu, yasin soyut bir kederden ziyade bedenler, nesneler ve mekânlar arasında dolaşan maddi bir duygulanım olarak deneyimlenmesini sağlar. Şifacı kimliğiyle dünyayı keskin duyularla algılayan Agnes için yaklaşan ölüm, henüz bir isim koymadan “bozulmuş yemek ya da havalandırılmamış çarşafların kokusuna benzeyen nemli, kesif, kekremsi bir koku” (O’Farrell, 2022, s. 143) olarak belirir. Hatta Agnes bu kokunun “rengi olsa, grimsi bir yeşil olurdu” (s. 144) diyerek onu dil öncesi bir bedensel olarak açığa çıkarır.

Brian Massumi’nin kuramsal çerçevesi ışığında bu deneyim, kederin henüz sosyolinguistik olarak sabitlenmemiş ve “yas” gibi bir duyguya dönüşmemiş en saf hali olan “özne-öncesi yoğunluk” olarak okunabilir. Massumi’nin (2002) belirttiği “eksik yarım saniye” kavramına paralel olarak, Agnes’in bedeni felaketi bilinçli bir kavrayıştan önce duyumsar. Massumi’ye göre “irade ve bilinç eksilticidir; işlevsel olarak ifade edilemeyecek kadar zengin bir karmaşıklık azaltan, sınırlayıcı ve türetilmiş işlevlerdir” (1995, s. 90). Koku burada bilişsel süreçlerden bağımsız, bedenin dünyayı doğrudan bedensel bir yoğunluk olarak kaydettiği bir başlangıç veya belirme halidir. Kokunun bir renkle “grimsi yeşil” tanımlanması ise Massumi’nin (1995) duygulanımı duyuların birbirine sızdığı “sinestezik bir perspektif” (s. 96) olarak görmesiyle tam olarak örtüşür. Bu sinestezik algı sayesinde koku, Agnes için Massumi’nin (1995) ifadesiyle “bedenin hem somut hem de soyut olduğu; aktivitesinin ve dışavurumunun, kendi altında ezilen, maddi ama cisimsiz bir potansiyel boyutuna uzandığı” (s. 92) bir kuvvete dönüşür. Sonuç olarak koku, doğrudan tenin yüzeyinde ve ciğerlerin derinliğinde hissedilen kaçınılmaz bir varoluş biçimi kazanarak yasin bedenselliğini somutlaştırır.

Agnes için ölümün, henüz gerçekleşmeden hissedilen “ekşi, nemli ve nahoş” bir koku yoğunluğu olarak belirmesi, Sara Ahmed’in “yapışkanlık” kavramıyla da açıklanabilir. Romanda bu duygulanımsal yoğunluk “Sarmaşık kollarıyla oğlunu sımsıkı sarmış, bırakmıyor. Hayvani, nemli, tuzlu bir kokusu var. Agnes onun çok uzaklardan, zindana benzeyen, kokuşmuş, rutubetli bir yerden geldiğini düşünüyor” (O’Farrell, 2022, s.197) ifadeleriyle somut hale gelir. Hamnet’in yokluğu çarşafı ve giysilere sinen kokusuyla fiziksel bir gerçeklik kazanır. Ahmed duyguların nesneler ve bedenler arasındaki dolaşımını analiz ederken, “duyguların özneleri ve nesneleri içerdiğini ancak onların içinde olumlu bir şekilde ikamet etmediğini,” bunun yerine duyguların bedenler ve dünya arasında kayarak belirli bedenler üzerinde “biriktiğini veya yapıştığını” (2014, s. 120) savunur. Bu bağlamda, hastalığın ve ölümün “hayvani, nemli ve tuzlu” kokusu evin havasına sızan bir atmosfere dönüşerek yası Agnes’in ciğerlerinde ve teninde doğrudan hissedilen kaçınılmaz bir varoluş haline dönüştürür.

Benzer şekilde, Agnes, kocasının üzerindeki kederi ruhsal bir durumdan ziyade, onun “teninden dışarı sızan,” onu “bir pus gibi üzerinde taşıdığı” ve “grimsi yeşil bir bulut halinde tepesinde toplanan” (s. 146) maddi bir koku ve yoğunluk olarak duyumsar. Kederin bir öznenin değerine ve oradan paylaşılan mekâna nasıl transfer edildiği görülür. Yas artık bir bedenin içine hapsolmak yerine, bir bedene “yapışan” ve evin havasına sızan bir atmosferde belirginleşir. Bu durum, yasin sözcüklere dökülemeyen ağırlığını, kocasının üzerinde “yılanmamış, eski ve ağır bir örtü gibi” (s. 148) taşınan ve Agnes’in ciğerlerinde doğrudan hissettiği kaçınılmaz bir bedensel iz

haline getirir. Bu bağlamda, koku duyusu, yasın sözcüklere dökülemeyen o “aporetik” (çözümlememez) ağırlığını bedende hissedilen, temsilin sınırlarını aşan bir yoğunluk olarak ortaya çıkarır. Böylece kaybı mekânla ve yokluğun hayaletimsi izleriyle kurulan ilişkişel bir düzlemde somutlaştırır.

Romanda kokunun yas ve ölüm üzerinden anlatılması olarak değeriendirilebilecek örneklerden biri de Agnes’in ikizlerinin doğumu esnasında “o koku, o karanlık yaklaşımaya çalışabilir”(O’Farrell, 2022, s. 146) diyerek büyük kızı Susanna’nın yakınında olup onu korumaya çalışmasıdır. Bu doğrultuda, koku Ahmed’in kavramları çerçevesinde bedenler ve nesneler arasında dolaşan ve onlara değeri yükleyen aktif bir eyleyici olarak işler. Agnes’in kızını kucağına alarak masaya oturması, korku yaratan nesnenin yani kokunun “yaklaşması” karşısında bedenin aldığı savunmacı bir yönelim olarak değeriendirilebilir. Bu durum duygunun beden yüzeylelerini ve mekân sınırlarını nasıl yeniden şekillendirdiğini somutlaştırır. Bu deneyim, kokunun yalnızca algılanan bir nitelik değeri, aynı zamanda bedenleri konumlandıran, yönlendiren ve mekânsal ilişkileri yeniden kuran bir duygulanımsal kuvvet olduğunu açıkça ortaya koyar. Böylece koku, yasın hem özne-öncesi yoğunluk olarak bedende belirlediği hem de Ahmed’in açıkladığı üzere ilişkişel bir dolaşım içinde anlam kazandığı çift katmanlı bir deneyim alanı olarak romanın merkezinde konumlanır.

Bedenlerin bu karşılıklı geçirgenliği bağlamında, Hamnet ve Judith arasındaki ilişkiyi ortaya koyan “Sanki bir aynaymış gibi. Ya da ortadan ikiye bölünmüş tek bir kişiymişler gibi” (s. 222) betimlemesi, duygulanım kuramı bağlamında bedenlerin birbirine nasıl eklemlendiğini ve birinin yokluğunun diğeriinde nasıl bir bedensel eksilme yarattığını ortaya koyan önemli örnekler arasında yer alır. Hamnet ve Judith arasındaki ikiz olma durumu, yas sürecini bireysel bir kederden çıkarıp bedensel bir eksilme ve parçalanmış bir ayna olma deneyimine dönüştürür. Bu bakış açısından, Hamnet, aileyi bir arada tutan bir raptiye olarak tasvir edilir. O kaybolduğunda ailenin mekânsal bütünlüğü “yere düşüp kırılan bir bardak gibi paramparça” (s. 220) dağılır. O’Farrell, romanında biyografik ve tarihsel unsurları iç içe geçirerek William Shakespeare’in oğlunun ölümünün ardından Hamlet oyununu yazışını biyografik-kurgusal bir ön anlatı olarak yeniden ele alır. Nitekim Peter Ackroyd (2006), Shakespeare’in Hamnet’in vefatından sonraki tarihsel sessizliğine ve duygusal kayıt yoksunluğuna dikkat çekerek; bu büyük kaybın babanın profesyonel yaşamını sekteye uğratmadığını, ancak yaratıcı dünyasında Hamlet gibi spektral eserlerle derin bir yankı bulduğunu belirtir. Hamnet’in yokluğuyla birlikte hem baba hem de oğul, zamanın ve kimliğin kırılğanlaştığı hayaletimsi bir yas alanına sürüklenir. Judith’in yönelttiği “İkiz olan ama artık ikiz olmayan birine ne denir?” (O’Farrell, 2022, s. 232) sorusu, Karaman ve Ernur’un (2023, s. 46-49) vurguladığı üzere yasın getirdiği bu isimlendirilemez kimlik boşluğunu ve Derrida’nın ifadesiyle yasın “aporetik” doğasını somutlaştırır.

Bu doğrultuda, Hamnet’in ikizinin yanına kıvrılarak ölümü Judith’in yerine kabul etmesi, yas sürecini psikolojik bir evre olmaktan çıkarıp bedensel bir kefarete ve borçluluk ilişkisine taşır. Bu bağ, Sedgwick’in (2003) “beside” (yan yanalık) kavramında vurguladığı gibi, yaşam ile ölümün ve varlık ile yokluğun ikili karşıtlıkları aşarak iç içe geçtiği bir ilişkişellik alanı kurar. Bu ilişkişel alanın bedende ki karşılığı ise Brian Massumi’nin kuramsallaştırdığı, duygulanımın bedenler arasındaki dolaşımına ve bir bedensel durumdan diğeriine geçişe karşılık gelen “özne-öncesi yoğunluk” (2002, s. 27) kavramı ışığında, Hamnet’in Judith için canını feda etmesi yası sağ kalan ikiz için doğrudan kendi teninde duyumsanan sanal bir mevcudiyet ve mekânsal bir atmosfere dönüştürür. Sonuç olarak bu bedensel bağ, yasın temsiliini güçlendirerek kaybı Judith’in varlığının yarısını alıp götüren maddi bir eksilme olarak somutlaştırır. Bu bağlamda, Judith için ise yas, Hamnet’in yokluğunu kendi bedeninin ve yaşadığı mekânın bir dokusal eksikliği olarak taşımaktır. İkizlik bağı, yası psikolojik bir evre olmaktan çıkarıp, canlı ve cansız varlıklar arasında mekânsal bir süreklilik kuran duygulanımsal bir akışa dönüştürür.

Bu çerçevede, Hamnet'in fiziksel ölümü ile başlayan süreç, evin gündelik nesneleri ve sesleri üzerinden kurulan derin bir spektral mevcudiyete dönüşür. Judith'in kardeşini "yere değen bir süpürge'nin hissettirdiği [...] Bir kuşun kanatlarını açıp pike yaparak duvarın ardında kayboluşunda [...] Bir midillinin yelesini sallayışında, dolunun cama çarpışında, rüzgârın kolunu bacadan içeri sokuşunda, ininin çatısına döşediği sazların hissettirdiği (O'Farrell, 2022, s. 237) duyması, ev içi mekânın tekinsizleştiğini gösterir. Hamnet'in yokluğunun bir süpürge sesinde veya rüzgârda bu şekilde hissedilmesi, yasın olağanüstü bir olaydan ziyade gündelik yaşamın dokusuna sızarak süreklilik kazandığını kanıtlar. Burada kriz, geçici bir kesinti değil, Berlant'ın (2011) ifadesiyle yaşamın "sıradan" bir parçası, yani bir "kriz sıradanlığı" haline gelmiştir. İngiliz edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı Nicholas Royle (2003) göre tekinsiz, aşına olanın gündelik mekân içinde huzursuz edici bir süreklilikle varlığını koruması yoluyla belirir. Bu nedenle evdeki sıradan nesneler ve sesler artık yalnızca gündelik hayatın parçaları değil, Sara Ahmed'in (2014) ifadesiyle "yapışkan" duygulanımsal yüzeyler hâline gelir. Ahmed'e göre bu yapışkanlık, nesnenin özsel bir niteliği değil, geçmişteki temasların bir sonucudur: "Yapışkanlık, bedenler, nesneler ve göstergeler arasındaki temas tarihlerinin bir sonucu olarak yüzeyde beliren bir etkidir" (2014, s. 90). Hamnet'in yaşamı boyunca bu nesnelerle kurduğu bedensel etkileşim, ölümünden sonra kederin bu yüzeylerde yoğunlaşmasına ve onlara yapışmasına neden olur. Böylece ev, Ahmed'in "duygulanım ekonomisi" (affective economy) (s. 44) olarak kavramsallaştırdığı dolaşım alanının bir parçası hâline gelir. Hamnet'in yokluğu nesneler aracılığıyla dolaşıma girerek evin havasına sızan bir atmosfer halini alır. Bu yönüyle roman, hafıza, bedensel mevcudiyet ve annelik etrafında şekillenen ilişkisel bir yas alanı kurar (O'Neill, 2021). Böylece ev, kaybın yalnızca hatırlandığı değil, sürekli hissedildiği bir duygulanımsal alana dönüşür.

Bu spektral mekânda, Jacques Derrida'nın (1994) ifadesiyle "zaman zıvanadan çıkmıştır" ve geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki doğrusal ayırım kırılarak yerini hayaletsi bir sürekliliğe bırakmıştır. Derrida'ya göre yas, ölüyü belirli bir yerde tutma ve onu varlık düzleminde sabitleme çabasıdır: "Yas her zaman kalıntıları ontolojikleştirme, onları mevcut kılma; bunu da öncelikle bedensel kalıntıları tanımlayarak ve ölüyü belirli bir yere yerleştirerek yapma girişiminden oluşur" (1994, s. 9). Ancak Hamnet'in durumunda bu yerelleştirme başarısız olur. O, mekâna yayılan ne tam bir varlık ne de tam bir yokluk olan bir geri dönen olarak mevcudiyetini sürdürür. Judith'in kardeşinin varlığını duyumsadığı, "havada bir yoğunluk; gök gürültülü fırtınaların öncesinde olduğu gibi bir elektrik yükü" (O'Farrell, 2022, s. 270) bulunan atmosfer, Derrida'nın "musallatbilim" (hauntology) olarak adlandırdığı mantıkla işler (1994, s. 10). Judith'in kardeşinin spektral mevcudiyetini fiziksel ve duysal bir yoğunluk olarak hissettiği, mekânın duygulanımsal bir kuvvetle dolduğu anı temsil eder.

Sonuç olarak, nesnelerin yapışkanlığı ve mekânın hayaletsi doğası, yası Judith için psikolojik bir evre olmaktan çıkarıp, tenin yüzeyinde hissedilen kaçınılmaz bir bedensel ilişkisellik haline getirir. Hamnet'in sesi ve hareketinin mekânda yankılanması, Derrida'nın belirttiği üzere yasın aporetik doğasını yansıtır. Zira hayalet, sağ kalanların evinde hiçbir zaman tam olarak defnedilemeyen bir mevcudiyettir. Bu spektral mekân, Ahmed'in (2014) belirttiği gibi duyguların beden yüzeylerini ve mekân sınırlarını nasıl yeniden şekillendirdiğini göstererek, kaybı her süpürge sesinde ve rüzgâr hissettirdiği somut bir gerçeklik olarak işler.

Tam da bu noktada, romanda öne çıkan Agnes'in şifacı kimliği, yalnızca Warwickshire çevresinde otlar ve iksirlerle çözümler üreten yetkin bir kadın figürü olarak değil, aynı zamanda Silvan Tomkins'in tanımladığı temel motivasyonel dinamiklerle ilişkili bir yapı olarak da ele alınabilir. Agnes'in dünyayı koku ve dokunma gibi bedensel duyular aracılığıyla algılaması, Tomkins'in pozitif duygulanımlar arasında değerlendirdiği ilgi-heyecan (interest-excitement) ve haz-sevinç (enjoyment-joy) ile yakından ilişkilidir. Bu doğrultuda Agnes, yalnızca edilgen bir yas öznesi değil, çevresini algılayan ve dönüştürmeye çalışan aktif bir eyleycilik sergiler. Bu yönüyle Agnes'in deneyimi, Lepir ve Marwinda'nın kadınların patriyarkal yapılar içinde "ev içi sınırların

ötesinde kendini gerçekleştirme” mücadelesi olarak tanımladığı sürecin tarihsel sürekliliğini de yansıtır (2025, s. 117). Agnes’in insanların ellerini tutarak onların karakterlerini ve geleceklerini okuması, yasın dokunsal bir yoğunluk olarak deneyimlenmesine zemin hazırlar. Bu bağlamda Agnes’in keşfetme ve şifa verme yönelimi, Tomkins’in “ilgi–heyecan” olarak tanımladığı pozitif duygulanımla; çocuklara ve doğaya duyduğu bağlılık ise “haz–sevinç” duygulanımıyla ilişkilendirilebilir (Tomkins, 1995, s. 52–57). Judith’in veba tedavisi sırasında doktorun önerdiği “kurutulmuş kurbağa” (O’Farrell, 2022, s.119) gibi yöntemleri reddederek kendi bitkisel tedavilerini uygulaması da bu eyleyciliği yansıtır. Tomkins’in duygulanım sistemini, dürtülerin ancak duygulanımlarla yükseltildiğinde anlam kazandığı birincil motivasyonel güç olarak tanımlaması bu yaklaşımı destekler (1995, s.14–15).

Ancak, zayıf ikiz çocuğu Judith’i vebanın pençesinden kurtarmayı başarmışken sağlıklı görünen oğlu Hamnet’i kurtaramaması, Agnes’in şifacı kimliği için yıkıcı bir ontolojik kırılmaya dönüşür. Agnes’in şifacı kimliğine ve çocuklarını koruma gücüne duyduğu bu derin bağlılık, Berlant’ın (2011) “zalim iyimserlik” kavramıyla açıklanabilir. Onu hayata bağlayan bu iyileştirme arzusu, oğlunu kurtaramadığı noktada bizzat kendi eyleyciliğini felç eden bir suçluluk kaynağına dönüşmüştür. Tomkins’in duygulanım kuramında utanç ve suçluluk olumlu bir duygulanım durumunun kesintiye uğramasıyla ortaya çıkan duygulanımlar olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, Agnes’in şifacı kimliğinden kaynaklanan yeterlilik hissi ile oğluna yönelik yoğun ilgisinin ani biçimde sekteye uğraması, utanç–aşağılanma duygulanımını tetikler. Agnes’in başarısızlık algısı, Tomkins’e göre utanç, bedenin yönelimini kesintiye uğratarak eyleyciliği sınırlandıran bir duygulanım durumudur. İyileştirmek istemekte, ancak eylemi sonuçsuz kalmaktadır (s. 66–75). Böylece yas, Agnes için yalnızca bir kayıp deneyimi değil, derin bir öz-suçlama biçimine dönüşür. Bu bağlamda Agnes’in oğlunu kurtaramamış olmanın yarattığı öz-suçlama duygusu, yasın patolojik bir sapması olarak değil, kayıp sonrası ortaya çıkan olağan tepkilerden biri olarak değerlendirilebilir. Bağlanma kuramının öncü isimlerinden John Bowlby, sağlıklı yas sürecinde dahi öfkenin “üçüncü kişilere, kişinin kendisine ve bazen de kaybedilen kişiye” (1982, s. 672) yönelebileceğini belirtir. Bu bağlamda, Agnes’in şifacı kimliğinin kırılması, yalnızca annelik başarısızlığı olarak değil, kaybın ardından benliğe yönelen yas tepkisinin bedensel ve duygulanımsal bir biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu noktada O’Farrell’in sunduğu derin keder temsili, Lawrence Stone’un (1977) erken modern aile yapısında yüksek çocuk ölümleri nedeniyle ebeveynlerin çocuklarıyla daha mesafeli bir bağ kurduğunu ve kaybın günümüzdeki kadar yıkıcı bir duygusal etki yaratmadığını savunan tarihsel teziyle bir tezat oluşturur. O’Farrell, Stone’un işaret ettiği bu tarihsel mesafe ihtimalinin aksine, yası bedeni felç eden ve dünyayla kurulan tüm ilişkiselliği kökten sarsan kaçınılmaz bir duygulanımsal kuvvet olarak tasvir eder. Bu süreç, Agnes’in dünyayla kurduğu duygusal bağı bir telafi alanından çok bir felç hâline sürükler. Tomkins’in belirttiği gibi utanç, bedeni kendi içine döndürerek eyleyciliği kısıtlar. Agnes’in şifalı otlarını ve hastalarını terk etmesi, bu “eyleme geçme kapasitesindeki azalmanın” (1995, s. 66–75) somut bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Bu açıdan bakıldığında, Agnes’in şifalı otlarını ve hastalarını terk etmesi, yalnızca mesleki ya da gündelik bir geri çekilme değil, şifacı kimliğinin artık eskisi gibi sürdürülememesidir. Tomkins’in utanç–aşağılanma (1995, s. 66–75) kavramı Agnes’in içe kapanmasını ve eyleyciliğinin kesintiye uğramasını açıklarken, Ahmed’in Spinoza’ya dayanan duygulanım anlayışı bu süreci bedenin “eyleme kapasitesindeki azalma”sı (2014, s. 4) olarak okumaya imkân tanır. Agnes’in ayırt edici yetilerinden biri olan insanların ellerini tutarak karakterlerini ve geleceklerini okuma becerisi, Hamnet’in ölümünden sonra artık başkalarına yönelen bir şifa pratiği olmaktan çıkar. Kaybedilen oğlun yokluğunu parmak uçlarında duyumsatan fiziksel bir boşluğa, yani kederin bedende bıraktığı dokunsal bir yoğunluğa dönüşür. Böylece yas, Agnes için yalnızca içsel bir duygu değil, bedenin dünyayla kurduğu ilişkisel yönelimin çöktüğü ve kaybın hayaletimsi biçimde bedende varlığını sürdürdüğü bir felç alanı hâline gelir.

Nihayet, romanın bu duygulanımsal çözümleme noktasına gelindiğinde, Agnes’in kocasını sahnede hayalet rolünde izlerken yaşadığı derin aydınlanmayı betimleyen “Agnes kocasının bunu yazarak, hayalet rolünü bizzat oynayarak oğluyla yer değiştirdiğini görüyor. Oğlunu hayata döndürüp kendisi ölmüş; ölümün onu pençeleri arasına almasına izin verip oğlunun hayatını kurtarmış” (O’Farrell, 2022, s. 292) sahnesi, romanın duygulanımsal çözümleme noktası olarak kabul edilebilir. Agnes, kocasının tiyatro eserini yazarak ve bizzat hayalet rolüne bürünerek Hamnet’in ölümünü sembolik bir dirilişle yeniden sahneye taşıdığını fark eder. Bu eylem, Bolter ve Grusin’in (1996) “yeniden yapılandırma” olarak tanımladığı, bir mecranın (bu bağlamda yaşanmış bir trajedinin ve kaybın) bir başkasında (tiyatro sahnesinde) temsil edilerek selefının eksikliklerini “iyileştirme” ve gerçeği estetik bir formda yeniden inşa etme mantığıyla örtüşür. Bu sanatsal müdahale, Derrida’nın “zamanın zıvanadan çıkması” (1994) kavramıyla ilişkili olarak geçmiş ile şimdinin birbirine sızdığı spektral bir mekânın kurulmasını da sağlar.

Bu bağlamda tiyatro, yalnızca temsil üreten bir alan olmaktan çıkarak kaybın yeniden hissedilmesine imkân tanıyan duygulanımsal bir karşılaşma mekânına dönüşür. Sahnede beden, ses ve jest aracılığıyla yeniden kurulan hayalet figürü, Hamnet’in yokluğunu geçici de olsa bedensel bir mevcudiyet hâline getirir. García Santos’un belirttiği gibi, Hamnet, Shakespeare’in Hamlet’inin doğrudan bir yeniden yazımı olmaktan çok, “Shakespeare’in oğlunun ölümünü çevreleyen olaylara biyografik bir gerekçe sunan” bir anlatı olarak değerlendirilebilir (2023, s. 87). Shakespeare’in sahnede hayalet rolüne bürünmesiyle birlikte Hamnet’in yokluğu, Agnes açısından yalnızca hatırlanan bir kayıp değil, bedensel hafızada dolaşımını sürdüren spektral bir mevcudiyet hâline gelir. Bu anlamda bellek, edilgen bir hatırlama değil, süreklilik arz eden aktif bir mevcudiyet formu (Lees-Jeffries, 2013) olarak işlev görür. Bu nedenle performans, bireysel yasın ötesine geçerek seyirciyi de içine alan kolektif bir duygulanım alanı yaratır. Nitekim Agnes’in bu sahnede deneyimlediği sanatsal katarsis, Ahmed (2014) bağlamında kaybolan yönelimini yeniden kazanmasını sağlarken, Tomkins (1995) bağlamında yaşadığı bedensel felcin spektral bir mevcudiyet üzerinden aşılmasına imkân tanır. Sonuç olarak O’Farrell, yası dilde dondurulan bir kederden çıkarır. Bedenler, mekânlar ve zamanlar arasında dolaşan, dokunulabilir ve hissedilebilir bir ilişkisellik alanı olarak yeniden inşa eder.

Sonuç

Bu çalışma, Maggie O’Farrell’in Hamnet romanını duygulanım kuramı çerçevesinde inceleyerek, yasın yalnızca içsel bir tepki değil; bedensel, ilişkisel ve maddi düzlemde dolaşan bir kuvvet olduğunu ortaya koymuştur. Massumi, Ahmed ve Tomkins gibi kuramcıların yaklaşımlarını bir araya getiren bu çalışma, yasın yalnızca kişinin iç dünyasında yaşanan psikolojik bir süreç olmadığını; eve, nesnelere ve sahneye yayılan, bedende hissedilen ve ilişkiler içinde dönüşen canlı bir deneyim olduğunu göstermiştir. Bu yönüyle O’Farrell yası, henüz zihinsel olarak kavranmadan önce bedende hissedilen ve gündelik hayatın dokusunda taşınan duygulanımsal bir durum olarak yeniden kurgulayarak, kederin bedensel doğasını yaşayan bir mevcudiyet olarak duyumsatır.

Hamnet üzerine yapılan bu inceleme, yasın biyolojik ölümden çok önce mekânsal bir kopuş ve duyusal bir yoğunluk olarak başladığını göstermektedir. Bu süreçte keder, akılla kavranan bir bilgiden çok, bedende önce hissedilen bir sezgi olarak ortaya çıkar. Bakım, yakınlık ve sevgiyle örülmüş mahrem bağlar sarsıldıkça, bu keder evin havasına, odalara ve gündelik nesnelere yayılan sessiz bir atmosfere dönüşür. Yasın bir öznenin iç dünyasına hapsolmadığı, aksine bedenler, mekânlar ve nesneler arasında dolaşarak belirli yüzeylere tutunduğu görülür. Böylece keder, yalnızca bireysel bir sızı olmaktan çıkar; evin atmosferine, dokusuna ve ilişkisel bağlarına yayılan canlı bir mevcudiyet hâline gelir.

Çalışma, Agnes’in şifacı kimliğini besleyen koku ve dokunma duyularının, yasın en yalın hâliyle kaydedildiği temel duyusal alanlar olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda, ölümün kokusu, rasyonel bir bilgiden önce bedene ulaşan, dil öncesi bir yoğunluk olarak belirir. Kederin bir kişiden

diğerine yoğun bir koku gibi yayılması, yasın yalnızca zihinsel bir acıdan ibaret olmadığını; bedenlere, nesnelere ve mekânlara sinen somut bir deneyim olarak hissedildiğini gösterir. *Hamnet* ve Judith arasındaki ikizlik bağı ise, yası bireysel bir sızıdan çıkarıp bir bedenin yokluğunun diğerinin varlığını şekillendirdiği maddi bir eksilmeye çevirir.

Ayrıca, ev içi mekânın sığınak olma vasfını yitirerek gündelik izler ve yankılar aracılığıyla kaybı yaşayanların dünyasına geri çağıran spektral bir alana dönüştüğü belirginleşmektedir. Yasın, çizgisel bir kopuştan çok, tamamen geride bırakılamayan bir mevcudiyetle sürdürülen sessiz ve kesintisiz bir karşılaşma olduğu görülür. Öte yandan, eyleyici kimlikte yaşanan kırılma, kederin yalnızca ruhsal bir yaralanma olmadığını; bedensel kapasiteyi zayıflatan ve dünyayla kurulan ilişkisel yönelimi sarsan derin bir duygulanımsal kuvvet olduğunu gösterir.

Anlatının doruk noktasındaki tiyatral performansın, yasın sanatsal bir yeniden yapılandırma ile nasıl dönüştürüldüğünü ortaya koyar. Bu sanatsal müdahalenin, kaybı silmek ya da onarmak yerine, bir temsil aracılığıyla onun yeniden vücut bulmasını sağladığı gözlemlenmiştir. Yokluğun ses, jest ve sahne bedeni aracılığıyla yeniden hissedilir kılınması, bireysel kederi kolektif bir iyileşme ve paylaşılmış tanıklık deneyimi hâline getirir. Bu yönüyle sanatın, yasın yarasını kapatmak yerine ona hissedilebilir spektral bir form kazandırdığı ortaya konmuştur.

Sonuç olarak bu çalışma, *Hamnet*'te yasın kayıptan kabule doğru ilerleyen çizgisel bir süreç olarak değil, özneler, nesneler ve estetik formlar arasında kurulan ilişkisel bir yoğunluk alanı ve yokluğun ten üzerinde duyumsanan hayaletimsi bir izi olduğunu ortaya koymuştur. Çalışma, O'Farrell'in kederi yalnızca dilsel ya da soyut bir deneyim olarak sunmadığını; onu bedende, mekânda ve ilişkilerde hissedilen dokunulabilir bir varlık hâline getirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda roman, ölülerin yaşayanlarla yalnızca anılar aracılığıyla değil, bedende taşınan duygulanımsal hakikatler olarak varlığını sürdürdüğünü gösteren güçlü bir edebî düşünüm alanı sunmaktadır.

References

- Ackroyd, P. (2006). *Shakespeare: The biography*. Vintage.
- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.
- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2. baskı). Edinburgh University Press.
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Duke University Press.
- Bolter, J. D. ve Grusin, R. (1996). Remediation. *Configurations*, 4(3), 311–358.
- Bowlby, J. (1982). Attachment and loss: Retrospect and prospect. *American Journal of Orthopsychiatry*, 52(4), 664–678. <https://doi.org/10.1111/j.1939-0025.1982.tb01456.x>
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the New International* (P. Kamuf, Çev.). Routledge.
- Freud, S. (2012). *Yas ve melankoli* (E. Kapkın, Çev.). Cem Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1917).
- Galván, F. (2025). The role of female agency in biofiction: The case of Maggie O’Farrell’s *Hamnet*. *B.A.S.*, 31, 151–162. <https://doi.org/10.35923/BAS.31.14>
- García Santos, P. (2023). Maggie O’Farrell’s *Hamnet*: An imaginative critical-biographical interpretation of William Shakespeare’s *Hamlet*. *Esferas Literarias*, 6, 85–102. <https://doi.org/10.21071/elrl.vi6.15197>
- Karaman, H. ve Ernur, A. (2023). The spectre and the pin: Trompe-l’oeil and hermeneutic mourning in *Hamnet*. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*, 33(1), 37–52. <https://doi.org/10.26650/LITERA2022-1212574>
- Lees-Jeffries, H. (2013). *Shakespeare and memory*. Oxford University Press.
- Lepir, A. P. ve Marwinda, K. (2025). Examining gender injustice in *Hamnet*: Relevance to modern feminism discourse. *IJELT: Indonesian Journal of Education, Language, and Technology*, 1(2), 116–123.
- Massumi, B. (1995). The autonomy of affect. *Cultural Critique*, (31), 83–109.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- O’Farrell, M. (2022). *Hamnet* (K. Güney, Çev.). Domingo.
- O’Neill, S. (2021). “And who will write me?”: Maternalizing networks of remembrance in Maggie O’Farrell’s *Hamnet*. *Shakespeare*, 17(2), 210–229. <https://doi.org/10.1080/17450918.2020.1867627>
- Royle, N. (2003). *The uncanny*. Manchester University Press.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.
- Stone, L. (1977). *The family, sex and marriage in England 1500–1800*. Harper & Row.
- Tomkins, S. S. (1995). *Exploring affect: The selected writings of Silvan S. Tomkins* (E. V. Demos, Ed.). Cambridge University Press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.

ETHICAL DECLARATIONS**Research and Publication Ethics**

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR**Araştırma ve Yayın Etiği**

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıf lanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipölasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zek  Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması s recinde yapay zek  ara larından yalnızca dil d zenleme,  eviri desteęi ve anlatım iyileřtirmesi amacıyla sınırlı  l  de yararlanılmıřtır. Yapay zek  ara ları tarafından yapılan  eviri ve dil d zenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiřtir. Yapay zek  ara ları  alıřmanın bilimsel i erięinin, arařtırma tasarımı, analizlerinin veya akademik sonu larının oluřturulmasında kullanılmamıřtır. Makalenin i erięine iliřkin t m akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmıřsa gerekli izinlerin alındıęını ve  alıřmanın herhangi bir fikr  m lkiyet hakkını ihlal etmedięini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son h lini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettięimi beyan ederim.