Haziran, 2021

FİLOLOJİ ALANINDA TEORİ VE UYGULAMALAR

EDİTÖR
DOÇ. DR. BAHANUR ÖZKAN BAHAR

DOI: 10.5281/zenodo.21029479

Filoloji Alanında Teori ve Uygulamalar

Editör

Doç. Dr. Bahanur Özkan Bahar

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Doç. Dr. Bahanur Özkan Bahar

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Haziran, 2026

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-8513-70-3

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

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

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



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1..... 5

Kerényi'nin Mitoloji ve Gnostisizm Adlı Eseri Hakkında
Reyhan Gökben Saluk

BÖLÜM 2..... 21

İroninin Kafkaesk Bir Çizgide Var Ettiği Hikâye: *Korkuyu Beklerken*
Halil Ziya Doğruöz & Erdem Dönmez

BÖLÜM 3..... 33

Yusuf Atılgan'ın *Tutku* Adlı Öyküsünün Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi
İlker Aydın & Mehtap Saka

BÖLÜM 4..... 49

Anna Karenina ve Ülker Fırtınası'nda Kadın Kimliği ve Toplumsal Baskı: Butler'ın Performatiflik Kuramı Çerçevesinde Karşılaştırma
Onur Yıldız

BÖLÜM 5..... 69

'If a Story Begins with Finding, it Must End with Searching': Biofiction and The Unfinished Life in Penelope Fitzgerald's *The Blue Flower*
Tuba Nur Uğur & Yeşim Sultan Yaşar


BÖLÜM 1

Kerényi'nin Mitoloji ve Gnostisizm Adlı Eseri Hakkında

Reyhan Gökben Saluk[1]

Giriş

Gnostisizm; arkeoloji, etnoloji, filoloji ve dinler tarihi gibi çeşitli disiplinlerle kurduğu çok katmanlı ilişkiler nedeniyle yalnızca teolojik ya da felsefi bir öğretiler bütünü olarak değil, aynı zamanda hermenötik ve psikolojik açılardan da ele alınması gereken bir karma düşünce sistemidir. Bu çok yönlü ilişkiler ağı gnostisizmi hem bir inanç biçimi hem de bir bilinç hâli olarak değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Sinolog Richard Wilhelm'in 1929'da yayınlanan Das Geheimnis der Goldenen Blüte/Altın Çağın Sırrı (2002) adlı klasik eserinde Gustav Jung'a ait ön sözde, Çin ezoterik gelenekleri ile psikanaliz arasında kurulan paralellikler üzerinden bireyin içsel dönüşüm süreçlerinin evrensel doğasına vurgu yapılmaktadır (Kerényi, 1942, s. 1; Jung, 2002, s. 15-18). Wilhelm'in eseri, yalnızca Doğu mistisizminin Batı düşüncesindeki yansımalarını göstermekle kalmamakta aynı zamanda Gustav Jung'un önderliğinde gelişen analitik psikolojinin, 19. yüzyıl pozitivist tıbbı tarafından marjinalize edilen psikiyatrik olgulara yeni bir epistemolojik zemin kazandırma çabalarına da rehber olmaktadır (Wilhelm, 2002, s. 167-183). Aynı zamanda Kerényi'de Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter/ Eleusis: Anne Kızın Arketip İmgesi adlı eserinde "*Jung ilk kez kendi arketiplerinden birinin yani çocuk arketipinin fenomenolojisini, geliştirmiş olduğum mitolojik ilkel çocuk fenomenolojisine dayanarak tanımlayabilmiştir.*" sözleriyle yer vermek suretiyle bu ekolünün dolaylı bir parçası olduğunu ifade etmiştir (Kerényi, 2012a, s. 29). Mevcut kuramsal çerçevede gnostik düşünce ile mitoloji, içsel bilgiye ve bireysel bilinç dönüşümüne yönelimleri bakımından Jung'un arketipsel yaklaşımı ve analitik psikoloji bağlamında ele alınan süreçlerle paralellik göstermektedir.

Gnostik düşünceye dair tarihsel ve sistematik bilimsel çözümlemelerden biri filozof ve din tarihçisi Hans Jonas tarafından ortaya konulmuştur. Jonas, The Gnostic Religion/Gnositk Din (2001) adlı eserinde, Gnostisizmin yalnızca bir mezhep ya da marjinal bir teolojik yapı olarak değil, belirli tarihsel, kültürel ve kozmolojik şartların bir çıktısı olarak düşünülmesi gerektiğini savunur. Hans Jonas, başlangıçta geniş bir Gnosis ve pistis çalışması tasarlamış olsa da özellikle MS ikinci yüzyıla has düşünce dünyasının sonraki dönemlerde ortaya çıkan

[1] Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0002-1498-6566.

mistik ve felsefi akımlara metafizik bir temel sağladığını fark etmiştir (Jonas, 2001, s. xix). Çünkü ikinci yüzyıl, Gnostik öğretilerin hem mitolojik metinler yoluyla somutlaştığı hem de erken Hıristiyanlık düşüncesiyle etkileşime girdiği kritik bir dönemdir. Klasik antikitenin çözülme sürecinde ortaya çıkan entelektüel ruhsal kriz ve buna bağlı radikal tepki âdeta gnostik düşüncenin çıkışı şeklinde tezahür etmiştir. Söz konusu süreç, geç antik dünyada pagan dinî pratikler, mitolojik gelenekler ve felsefi temsil biçimlerinin iç içe geçtiği bütüncül bir kültürel yapı içinde şekillenen kozmolojik uyum anlayışının dönüşümüyle karakterize edilir (Brown, 2017). Varoluşu parçalı ve gerilimli olarak ele alan çoktanrıcı-antik düşünce biçimleri, lanetlenmemiş ve kurtuluşu merkeze alan yeni entelektüel yönelimlerle dönüşmüştür. Böylece düalist ve soteriolojik düşünce biçimleri belirginleşmiş, geç antik dünyanın entelektüel ufku yeniden şekillenmiştir. Ayrıca Gnostik düşünce ile geleneksel pagan kozmolojisinde işlevsel ve hiyerarşik bir düzen içinde konumlanan görevli tanrı tasarımlarının yerini, aşkın bir tanrı anlayışı almıştır (Brown, 2017, s. 57-67).

Hans Jonas'a göre Gnostisizm, Batı ile Doğu (Mısır, Filistin, Babil ve İran) etkileşimi içinde şekillenmiş, Yunan felsefesinin etkisini taşıyan fakat kökeni Doğu'ya dayanan özgün bir mistik gelenek olup iman ve derin bilgi gerilimi üzerinden gelişen bağımsız bir dinî yapı olarak değerlendirilir (Karataş, 2023, s. 88). Adı geçen eserinde Gnostisizm araştırmalarının farklı dönemlerde Mısır ve İran kültürüne doğru genişlediğini, araştırmacıların her yeni aşamada farklı alan uzmanlarıyla çalışmak zorunda kaldığını ve hatta bazılarının ise Gnosisi Helenleşen Hıristiyanlık olarak gördüğünü vurgulamaktadır (Jonas, 2001, s. xix). Dahası Büyük İskender'le başlayan Helenistik dönemde Doğu ile Batı'nın birleşmesi sonucu ortaya çıkan kültürel ve dilsel sentezin, zamanla Hellenistik dünyanın seküler kültürden geç antik dönemde dinsel kamplaşmalarla şekillenen bir yapıya dönüşmesini ele almış ve bu süreçte Gnostisizm gibi akımların sürecin çıktısı olduğunu anlatmıştır (Jonas, 2001, s. 3-10). Yunan mitolojisi ile ilgili çalışmalarıyla ünlenen Kerényi (1942) açısından Helenleşme, mitolojik düşüncenin ortadan kalkması değil evrenselleşerek sembolik dilin anlam katmanlarına açılmasıdır. Bu bağlamda Gnostisizm de bu Helenistik-sembolik din atmosferi içinde, kozmik yabancılaşma ve kurtuluş fenomeni etrafında şekillenen radikal bir yorum biçimi olarak yansımaktadır.

Kerényi'nin mit anlayışı dikkate alındığında, mitolojik düşünce bilginin sembolik bir formu olarak kısaca tanımlanabilir (Kerényi, 1942, s. 3). Burada mitoloji, salt bir anlatı bütünü ya da folklorik öğe değil, ezoterik yollarla elde edilen bilginin hermenötik yorumudur. Dolayısıyla Gnostisizm, hem felsefi bir içgörüyle kavranabilecek ruhsal bir arayış hem de mitolojik kayıtlar aracılığıyla ifade edilen metafizik bir öğreti akışı olarak tanımlanmaktadır. Mitler, belirli bir dinsel sistemden ayıran yönleri sayesinde, bireyi kendilik bilgisi ve kozmik düzene dair değerlendirmelerin merkezine yerleştirmektedir. Gnostik düşünce - Kerényi ve Jonas üzerinden- hem belirli bir tarihsel bağlamın ürünü hem de

mitolojik bilincin epistemolojik sürekliliği içinde anlaşılabilecek çift katmanlı bir ontolojik yapı arz etmektedir.

Bu çalışmada Kerényi'nin 1942 yılında yayınlanan Mythologie und Gnosis: Vorträge gehalten im Eranos zu Ascona im August 1941/Mitoloji ve Gnostisizm: 1941 Ağustos'unda Ascona'daki Eranos'ta Verilen Konferanslar adlı eserinin eleştirel okuması yapılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda mit ve mitik düşüncenin odağına yerleşen insanın anlam arayışının bu eserin ilham kaynaklarından yola çıkarak gnosisin nasıl tanımlandığı Kerényi'nin eseri üzerinden gözler önüne serilecektir. Ayrıca bu çalışmada Kerényi'nin mitolojik yaklaşımının gnostik düşünceyi anlamadaki sınırlarını tartışmak amaçlanmaktadır.

Kerényi Hakkında

Kerényi (d. 19 Ocak 1897, Temesvár – ö. 14 Nisan 1973, Zürih), Macar asıllı klasik filolog, mitoloji araştırmacısı ve hümanist bir düşünürdür. Doğu Avrupa'nın çok kültürlü yapısı içerisinde yetişmiş olan Kerényi, Budapeşte Üniversitesi'nde klasik filoloji, Alman edebiyatı ve felsefe eğitimi alarak akademik kariyerine sağlam bir entelektüel temel üzerinde başlamıştır. II. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında Avrupa'daki siyasi çalkantılar nedeniyle Macaristan'dan ayrılmak zorunda kalan Kerényi, İsviçre'ye yerleşmiş ve 1973'te Zürih'te vefat edene kadar kültürel aidiyet ve evrensel insanlık mirası gibi temaları, çalışmalarının ana merkezi hâline getirmiştir. Kerényi, 1920'ler ve 1930'larda İtalya, Yunanistan ve Almanya'da yaptığı araştırmalar ve yayımladığı eserlerle uluslararası akademik görünürlük kazanmış, hayatını adadığı mitolojiyi insan bilincinin doğal görüngüsü olarak yorumlamıştır (Isler-Kerényi, 2013, s. 45–54).

Kerényi, mitolojiye sadece tarihsel anlatılar bütünü olarak değil, insan ruhunun evrensel arketipleriyle bağlantılı bir bilinç biçimi olarak yaklaşmıştır. Bu perspektif, analitik psikolojinin kurucusu Gustav Jung ile ortak çalışmaları vesilesiyle şekillenmiştir. Birlikte yayımladıkları Einführung in das Wesen der Mythologie /Mitolojinin Doğasına Giriş (1941) adlı eser hem psikoloji hem de klasik mitoloji bilgilerinin bir arada harmanlandığı disiplinler arası yaklaşımın klasiklerindendir. Kerényi'ye göre mitoloji, sembolik bir dille bireyin ruhsal dünyasının çözümlenmesinde anahtar bir rol oynamaktadır (Kerényi, 2012b, s. 75, 78-79).

Kerényi'nin çalışmaları yalnızca Yunan mitolojisiyle değil, aynı zamanda Gnostisizm, ezoterizm ve kadim ritüeller hakkındadır (Isler-Kerényi, 2013, s. 45–54). Özellikle Gnostik düşüncenin mitolojik temsiller aracılığıyla insanın içsel dönüşümünü nasıl anlattığını irdelemiş ve ayrıca mitolojik figürlerin arketiplerle olan ilişkisini analiz etmiştir. Onun bu yaklaşımı, Gnostisizmi tarihsel bir sapma olarak değil, geç antikçağ insanının kriz ortamında geliştirdiği derinlikli bir metafizik ve varoluşsal sorgulama biçimi olarak ele almasına zemin hazırlamıştır.

Kerényi, sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerine psikanalitik ve fenomenolojik perspektifler sunan önemli bir figür olarak öne çıkmaktadır. Introduction to a science of mythology: The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis/Mitoloji Bilimine Giriş: İlahi Çocuk Miti ve Eleusis Gizemleri adlı eseri bu minvalde önemli bir kaynaktır (Jung & Kerényi, 1951). Bu çalışma, 20. yüzyılın ikinci yarısında mitoloji, psikoloji ve dinler tarihi alanlarında yapılan birçok disiplinler arası araştırmaya öncülük etmiştir. Mitolojik düşüncenin kolektif bilinçdışına dair çözümlemelerde nasıl kullanılabileceğini göstermesi bakımından, onun mirası bugün hâlâ önemli bir mihenk taşıdır. Eleştirel hümanizme, kültürel çoğulculuğa ve arketipsel düşünceye olan ilgisi, onu yalnızca klasik bir filolog değil, aynı zamanda çağdaş düşünce dünyasına katkı sağlayan bir analitik bir zihin taşıdığının göstergesidir. Kerényi'nin Jung ile iş birliği, arketip çözümlemeler yoluyla psikolojinin kapılarını disiplinler arası boyuta aralamış; bu da sosyal bilimlerin hemen her alanında metin merkezli okumaların popülerliğinin artmasına katkıda bulunmuştur.

Kerényi'nin mit ve antik metin anlayışı, modern beşerî bilimler çerçevesinde yalnızca içerik temelli bir yorumlama biçimi olarak değil, aynı zamanda iletişimsel ve kültürel işlevleri merkeze alan bir yaklaşım biçimi olarak görülmektedir. Kiséry, Modern Humanities and the Ancient Book: Karl Kerényi's Media Theory/ Modern Beşerî Bilimler ve Antik Kitap: Karl Kerényi'nin Medya Kuramı başlıklı çalışmasında, Kerényi'nin antik metinleri salt tarihsel belgeler olarak değil, anlam üreten ve kültürel aktarımı mümkün kılan birer araç olarak -bilgi, kültür ve anlamı ileten anlamına gelen medya gibi- kavramsallaştırdığını öne sürmektedir (Kiséry, 2023, s. 487–508). Bu bağlamda antik belge, kitap veya kısaca yazılı gelenek, bilgiyi pasif biçimde taşıyan araçlar olmaktan çıkıp kolektif kültürel hafızanın taşındığı etkin yapılar olarak konumlanabilmektedir. Kerényi'nin arketipsel okumaları, metni kültürel gerçekliği kuran bir yapı olarak tanımlaması ile çağdaş iletişim kuramlarıyla belirgin ölçüde ilişkili durmaktadır.

Kerényi'nin fenomenolojik yaklaşımı, mitik kültürün türsel üretiminin dinamik doğasını anlamayı mümkün kılmaktadır. Kültürlerarası perspektifi ise mitlerin evrensel boyutlarını algılamaya yönelik değerli katkılar sunmaktadır. Yunan mitolojisine yönelik çalışmalarında arketipsel yorumlama yaklaşımını derinleştirerek mitlerin bireysel ve toplumsal psikoloji üzerindeki etkilerini görünür kılmıştır (Kerényi, 2013, s. 19–23). Ona göre Yunan kültürü, özellikle Dionysos üzerinden yaşamı (zoe/bios ayrımıyla) kolektif bilinçdışı kavramı ile eşsiz bir uyum içindedir. Yunan sanatında biçim ve düzeni temsil eden Apolloncu eğilim ile taşkın coşku ve kolektif deneyimi temsil eden Dionysosçu eğilimi arketipsel çözümleyerek özellikle trajedi türünün doğumunda bu iki karşıtlığın sentezini ortaya koymaktadır. (Nietzche, 1923, s. 21, 22). Bu nedenle antik dini ve sanatını anlamak, ancak ve ancak onu kavramsal olarak açıklamaktan çok

yaşamsal bütünlüğü ve ritüel gerçekliği kavrama ile mümkündür (Kerényi, 2013, s. 19–23).

Segal, Theorizing about Myth/Mit Üzerine Teorileştirme (1999, s. 67–95) adlı çalışmasında mit kuramlarını karşılaştırmalı bir perspektifle ele alarak özellikle Jung'un arketip kuramı etrafında şekillenen akademik yapılanmaları tartışır. Bu çerçevede Kerényi, Jungcu arketipsel yaklaşımın mitin sembolik ve kültürel boyutlarını açımlayan fenomenolojik bir uzantısı olarak konumlandırılabilir. Segal tespitleriyle mitin hem tarihsel-pozitivist hem de sembolik-psikolojik yorumları arasındaki ayrımı belirginleştirmiştir. Kerényi ise bu ikili yapılanmanın ikinci kategorisi içinde değerlendirilebilir. Diğer taraftan Jonas, The Gnostic Religion/Gnostik Din (2001) adlı eserinin üçüncü baskı ön sözünde Gnostisizmi yalnızca erken Hıristiyanlık içindeki tarihsel bir akım olarak değil, modern insanın varoluşsal durumunu anlamaya imkân veren radikal bir düalizm çerçevesinde de ele almaktadır. Ona göre Gnostik düşünce, benlik ile dünya arasındaki kopuş, yabancılaşma ve kurtuluş arayışı gibi temaları en uç biçimde görünür kıldığı için hem dinler tarihi hem de felsefi antropoloji açısından güncel bir yorumbilim alanı sunmaktadır (Jonas, 2001, s. xiii–xxvi). Segal'in sınıflandırıcı yaklaşımı ile Jonas'ın varoluşsal okuması birlikte ele alındığında, Kerényi'nin mitolojiyi arketipsel ve fenomenolojik bir düzlemde, kültürel anlam üretiminin yaşayan bir formu olarak kavrayışı, Gnostisizmi yalnızca tarihsel bir süreç değil, modern insanın sembolik ve deneyimsel dünyasını açıklayan bütüncül bir teorik çerçeveye yerleştirdiğini söylemek yanlış olmaz.

Kerényi'nin yaklaşımı, mitleri bireysel ve kolektif bilinçdışının sembolik ifadeleri olarak okuyan arketipsel bir paradigmaya dayanmaktadır. Söz konusu paradigma, 20. yüzyıl mit teorisi içinde psikolojik ve hermeneutik boyutların iş birliğiyle şekillenmiştir. Bu eksende arketipsel modellemenin mitolojik anlatıları büyük ölçüde evrensel sembolik yapılara indirgeme eğilimi taşıdığı ve tarihsel bağlamın önceliğini zayıflatabildiği yönünde eleştirilmiştir (Kirk, 1970, s. 5, 174). Kirk, arketipsel ve psikolojik mit kuramlarının açıklayıcı gücünü kabul etmekle birlikte, bu yaklaşımların farklı tarihsel ve kültürel bağlamlara sahip mitolojik malzemeyi tekil bir evrensel şema içinde sıkıştırma riskine dikkat çeker (Kirk, 1970, s. 174–180). Bu doğrultuda mitin anlamının yalnızca sembolik ya da psikolojik düzeyde değil, aynı zamanda tarihsel, ritüelistik ve kültürel bağlam içinde de ele alınması gerektiğini vurgulayarak arketipsel indirgemeciliğe karşı bağlam-merkezli yaklaşımı öne çıkarır. Bu tartışma doğrultusunda Gnostisizm salt dinî metinlerin sembolik okumalarıyla değil, aynı zamanda tarihsel, toplumsal ve düşünsel varoluşları ile de değerlendirilmelidir.

Bruce Lincoln (1989) gibi araştırmacıların temsil ettiği eleştirel gelenek mitin yalnızca sembolik bir yapı olarak değil, aynı zamanda ideolojik üretim ve söylemsel güç ilişkileri içinde ele alınması gerektiğini savunarak daha politik ve tarihsel bir analiz çerçevesi geliştirmiştir. Lincoln yaklaşımında norm-dışı olarak

tanımlanan ritüel ve folklor anlatıları, toplumsal sınıflandırma sistemlerinin istikrarını tehdit eden unsurlar olarak değil, aksine bu sınıflandırmaların yeniden üretimini mümkün kılan söylemsel mekanizmalar olarak betimlenir. Bu çerçevede mit ve ritüel, yalnızca sembolik anlam taşıyan kültürel ifadeler değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin kurulması, meşrulaştırılması ve sürdürülmesine katkıda bulunan ideolojik pratikler olarak değerlidir. Kerényi'nin mitleri ağırlıklı olarak sembolik ve fenomenolojik düzlemde yorumlayan yaklaşımı, Lincoln'ün güç, söylem ve ideoloji merkezli analizi için karşıt karşılaştırmalı bir teorik arka plan işlevi görmektedir (Boon, 1991, s. 220, 221). Nitekim Lincoln cephesinden Gnostisizm tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde, geç Antikçağ'ın Helenistik-Yahudi düşünce dünyasında ortaya çıkan ve kozmik kötülük, kurtuluş bilgisi (gnosis) ile maddi dünyaya karşı radikal bir mesafe üretimi üzerinden şekillenen senkretik bir dinî-felsefî hareket olarak okunabilir. Dolayısıyla, düşünce sistemlerinin ortaya çıktıkları tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamdan bağımsız değerlendirilemeyeceği ile kuramların karşıtlarıyla okunması gerekliliği ortadadır.

Kerényi'nin çalışmaları, mitolojinin psikolojik ve fenomenolojik yorumlanmasına önemli katkılar sunmuş olmakla birlikte arketipsel yaklaşımın evrenselci ve yayılmacı eğilimleri nedeniyle tarihsel ve kültürel bağlamın analitik ağırlığını zaman zaman ikincilleştirdiği yönünde eleştirilebilir. Bu durum, Kerényi'nin teorik mirasını hem kurucu hem de metodolojik açıdan kimi zaman tartışmalı bir pozisyona taşıyabilmektedir.

Mitoloji ve Gnostisizm Adlı Eser Hakkında

Bu çalışmanın ikinci bölümünde Kerényi'nin Eranos toplantılarında sunduğu Mythologie und Gnosis/ Mitoloji ve Gnostisizm (1942) başlıklı çalışması, eleştirel bir okuma ile ele alınmıştır. Eranos Konferansları, 1933'ten itibaren her yıl İsviçre'de Lago Maggiore kıyılarında felsefe, tarih, sanat ve bilim alanlarında önde gelen düşünürleri bir araya getirerek özellikle dinin mistik ve sembolik boyutlarını tartışan ve Jung, Schimmel, Assman, Eliade ve Kerényi gibi isimlerin de katılımıyla yirminci yüzyılın en önemli disiplinler arası entelektüel toplantılarından biri olarak değerlendirilen bir akademik buluşma serisidir (Hakl, 2013, s. 7-11). Eranos, kurucusu Olga Fröbe-Kapteyn tarafından başlangıçta Doğu ve Batı dinleri ve maneviyatı arasında bir etkileşim forumu olarak tasarlanmış ancak zamanla hermenetik ve ezoterik temaları da içerecek şekilde genişlemiştir (Hakl, 2013, s. 11). Bu çerçevede Kerényi'nin mitoloji ile gnostik düşünce arasındaki ilişkiyi sembolik ve yapısal düzeyde yorumlaması, Eranos geleneğinin disiplinler arası ve hermenötik eğilimi içinde mitin tarihsel bir olgudan ziyade anlam üreten bilinçdışı bir düşünce formu olarak yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmuştur.

Kerényi adı geçen eserinde (1942) miti, tarihsel bir anlatı ya da salt dinî bir öğreti olarak değil, insan bilincinin derin yapılarıyla ilişkili yaşayan bir sembolik

form olarak değerlendirir. Gnosis kavramını ise yalnızca tarihsel Gnostik hareketlere indirgemez; onu daha geniş anlamda doğrudan bilgi, içsel sezgi ve varoluşsal farkındalık biçimi olarak fenomenleştirir. Bu çerçevede mit ve gnostik bilgi arasında, rasyonel açıklamadan ziyade deneyimsel ve sezgisel düzlemde kurulan bir yakınlık bulunduğunu ileri sürer. Kerényi'nin yaklaşımında mitoloji, insanın dünyayı anlamlandırma biçimlerinin en eski ve en yoğun sembolik ifadelerinden biri olarak vasıflandırılırken gnostik düşünce bu sembolizmanın içsel bilgilenme yolu olarak görülür. Böylece mit ve gnosis arasında keskin bir ayrım yerine karşılıklı bir tamamlayıcılık ilişkisi önerir. Eser (1942), 20. yüzyılda mitolojiyi psikoloji, fenomenoloji ve dinler tarihi gibi disiplinler arası boyutlarda birleştiren erken ve etkili girişimlerden biri olarak kabul edilebilir.

Gnostisizm Mitoloji İlişkisi

Gnostisizm, mitolojiden farklı olarak bireyleri bir inanç sistemine zorlamayan, sezgisel ve içsel bir bilgi biçimidir. Kısacası hayatın ruhsal boyutuna odaklanarak bireyin kendilik bilgisine ulaşmasını hedefler. Kerényi, bu bağlamda antik dinleri merkeze alarak mitolojinin kökenine eğilmenin gerekliliğini vurgular ve analitik psikoloji bağlamı üzerinden gnostisizmle ilişkisini tanımlar. Nitekim Introduction to a science of mythology: The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis/Mitoloji Bilimine Giriş: İlahi Çocuk Miti ve Eleusis Gizemleri adlı eserin The Special Phenomenology of the Child-Archetype/Çocuk Arketipinin Özel Fenomenolojisi adlı bölümünde psikolojinin mitin arkaik dilini oluşturması sebebiyle doğal bir parçası olduğunu ileri sürer (Jung ve Kerényi, 1951, s. 136). Bu eser (1951), arketiplerin bilinçdışının yok edilemez unsurları olduğunu ve bu nedenle kadim bilgeliğin kaynağının da bu yapılarda aranması gerektiğini salık verir.

Mitolojik anlatılar, tanrılar, doğaüstü yaratıklar ve yeraltı yolculukları gibi sembolik öğelerle doludur. Kerényi**'**ye göre mitoloji, insanın varoluş amacını ifade etme zorunluluğudur. Bu ifade biçimi müzik, heykel gibi sanatsal yaratıcılığın doğasındandır. Ayrıca bu metinler, aynı motifin çeşitli biçimlerde tekrarlandığı çok katmanlı yapılardır. Çok yönlü tekrarlar, zamanla evrensel açıklama biçimlerine dönüşmüştür. Kerényi, mitolojiyi yalnızca etiyolojik bir anlatı olarak görmez. Ona göre mitler, dünyanın anlamını ve insanın konumunu açıklayan daha derin bir söylemle bağlantılıdır (Kerényi, 1942, s. 12). Bu eksen üzerinde Gnostik düşünceyi zihnin belirli sınırları aşan yaratıcı etkinliği olarak yorumlamakta ve mitoloji ile Gnostisizm arasında kolektif bilinçdışı üstünden ilişki kurmaktadır. Ayrıca "*Büyük bir mit yaratan kültür nerede ve ne zaman ortaya çıktı ki, belki de yaratımlarıyla daha sonraki tüm mitolojileri ve dolaylı olarak Gnosis'i etkiledi.*" sözleriyle, mitlerin kökensel tek bir kültürel kaynaktan türediği fikrini sorgulayarak bu iki alanı ilişkilendirmeye çalışmaktadır (Kerényi, 1942, s. 12–13).

Bronislaw Malinowski mitolojinin etiyolojik ve sembolik karakterini reddederek living myth/yaşayan mit kavramını ortaya atmıştır. Katılımlı gözlem/participant observation metoduyla kaleme aldığı Argonauts of the Western Pacific/ Batı Pasifik'in Argonotları (1922) adlı eseri Trobriand Adaları'ndaki saha araştırmalarına dayanan bulgular, mitlerin klanlar için alelade bir hikâye değil, yaşanan gerçeklikler olduğunu göstermektedir. Malinowski, mitolojiyi salt açıklayıcı bir anlatı olmaktan ziyade, toplumsal kurumları ve ritüel pratikleri meşrulaştıran yapılar olarak değerlendirmekte ve mitin kültürel yaşam içinde işlevsel bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Onun işlevselci yaklaşımı, kültürdeki her unsurun bireysel ve toplumsal ihtiyaçları karşılayan bir işlev gördüğü, bu unsurların (mit, rit, ritüel vb.) birbirine bağlı bir bütünlük içinde toplumsal düzeni inşa ettiği ve üstelik ancak saha gözlemine dayalı anlaşılabileceği tezine dayanır (Malinowski, 1922, s. xv-xviii). Myth in Primitive Psychology/ İlkel Psikolojide Mit (1926) adlı bir diğer eserinin Mythes of Origin/Köken mitleri bölümünde işlevselci yaklaşımı sistematik bir biçimde savunur (Malinowski, 1926, s. 46-79). Bu eserde mit -tarihsel izahtan uzak- yerli hukukunun ve sosyal organizasyonun canlı bir dayanağı olarak tanımlanır ve klanların haklarını ve hiyerarşik ilişkilerini meşrulaştıran bir sosyolojik mekanizma olarak genellenir. Malinowski bilhassa mitin, yalnızca anlatı düzeyinde değil, günlük pratikte yaşamda aktif biçimde işleyen bir fonksiyonu olduğunu vurgular. Bu nedenle mitin kökeni, tarihsel bir başlangıç noktasından çok, toplumsal ihtiyaçlar tarafından sürekli yeniden üretilen bir sistem dâhilinde anlaşılmalıdır. Kerényi'ye göre ise mitolojik düşünce, olayları doğrusal bir zaman çizgisinde değil, döngüsel bir biçimde kavrar. Mitoloji, yalnızca "Neden?" sorusunu değil, daha çok "Nereden?" sorusunun cevabını aramaktadır. Mitolojik anlatılar, zamanlar üstü ve sürekli tekrar eden bir "ilk an"a referansla kurgulanmıştır. Mitlerde yer alan olaylar, kozmik bir tekrara ve kalıcılığa işaret etmektedir (Kerényi, 1942, s. 16–19). Kerényi işlevselci yaklaşımı fazla indirgemeci bularak mitin sembolik, zamansız ve arketipsel boyutunu ilk oluş üzerinden öne çıkarmaktadır ve bunun evren tasarımındaki etkisini tartışmaktadır:

> *Mitoloji açısından kökenleri veya kökenle ilgili olanları anlattığını söylemek haksız bir genelleme değildir. Eğer daha yeni bir tanrısal nesilden, tarihsel Yunan tanrılarından söz ediyorsa, bu da dünyanın başlangıcına işaret eder: Helenlerin yaşadığı, Zeus'un yönetimindeki dünya. Tanrılar öylesine asıldır ki, her yeni tanrı ile yeni bir dünya doğar; yeni bir dünya çağı, yeni bir dünya görüşü. Bunlar, asıl olanın sadece başlangıçtaki ilk ortaya çıkışın tekrarları değil; kendi kozmik tekrar doğuşları ve ritüel kutlamaları olarak görünür.* (Kerényi, 1942, s. 4).

Kerényi, mitolojik anlatıların antik şehirlerin kuruluşunda nasıl somutlaştığını çeşitli örnekler üzerinden göstermektedir. Roma'nın kuruluş ritüelleri ve mitolojik tasarımları, bu bağlamda özellikle dikkat çekicidir; şehir planında daire ve kare sembollerinin kullanımı, mundus/evren kavramının yeraltı ile gökyüzü

arasındaki kozmik bağlantının merkezi olarak kabul edilmesiyle doğrudan ilişkilidir. Bu kozmik bağlantılar, kutsal mekânların mitolojik temeller doğrultusunda inşa edildiğini ortaya koymakta ve antik kentleri, evrenin sembolik bir yansıması olarak tasarlamaktadır. Böylece hem mekân hem de zaman kutsallaştırılmaktadır. Analojik biçimde, Mandala sembolü Hindu ve Budist geleneklerde kozmik düzenin ve ruhsal bütünlüğün göstergesi olarak öne çıkar; merkezinde yer alan Sumeru dağı, evrenin kutsal merkezini temsil eder. Bu yapı, yalnızca dış dünyanın düzenini değil, insan ruhunun içsel yeniden yapılanmasını da ifade etmektedir. Analitik psikoloji perspektifinden Mandala, bireyleşme sürecini yani bireyin ruhsal bütünlüğe ulaşma çabasını ve antik kent planlarında olduğu gibi merkezden dışa doğru gelişen simgesel bir düzeni temsil eder. Dörde bölünme anlayışı ise hem antik şehir planlarında hem de Mandala geleneğinde temel bir unsur olarak ortaya çıkar; dört yön yalnızca coğrafi bir işlev taşımamakta, aynı zamanda kozmik düzenin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir (Kerényi, 1942, s. 22-41). Bu çerçevede, yaşamsal düzenin kökeni insanın iç dünyasından yanı sıra doğa ve evrenin işleyişinde de yansımaktadır:

> *Asıl mitolojide iki anlam taşır. Bir hikâyenin içeriği ve bir mitologem yani bir kuruluş eyleminin içeriği olarak. Her iki durumda da insan kendi içine, aslına geri döner ve böylece geçmiş resimlere, geçmiş mitologemlere ve geçmiş seremonilere erişir. Her üç görünüm, mitolojik bir fikrin yansımasıdır. Bugün, doğuda ve batıda hâlâ Mandala vb. olarak ifade edilen bu aktarım, ortak bir mitolojik fikir nereden çıkıyor? Bu durumda belirli bir yerde ve belirli bir zamanda özel bir tarihî yapı aramak gerçekten anlam taşır mı?* (Kerényi, 1942, s. 6).

Kerényi, Malinowski'nin miti salt toplumsal işlevler üzerinden açıklayan işlevselci yaklaşımına karşı, şehir planları ve Mandala örnekleri aracılığıyla mitin yalnızca toplumsal düzeni meşrulaştıran bir araç olmadığını; aynı zamanda insanın evrenle kurduğu içsel ve sembolik ilişkileri yansıtan ortak bir bilinç biçimi olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Jung ve Frobenius'un kuramsal çerçeveleri doğrultusunda Mandala, kolektif bilinçdışının arketipsel yapıları ile bireysel bütünleşme arzusunu birleştiren sembolik bir form olarak ele alınmalıdır. Ortak psişik merkezlenme ve evrenle bütünleşme dinamiklerini, Leibniz'in evrenin temel, bölünemez yüksek ruh birimleri olarak tanımladığı monad kavramı üzerinden açıklamak mümkündür (Leibniz, 1925, s. 252-253). Frobenius'un paideuma kavramı ise bir toplumun kültürel karakteri ve özgün ruhsal yapısının mit, ritüel ve mekânsal düzen üzerinden nasıl biçimlendiğini ortaya koyar ve bu yapı, zamanla anlam kazanır (Frobenius, 1921, s. 51-89). Böylece sayı sembolizmi, kozmolojik yönelim ve ritüel pratikler aracılığıyla oluşturulan kültürel düzen hem bireysel hem de kolektif düzeylerde biçim verici bir paideumal ilke olarak okunabilir. Mandala söz konusu çerçevede bu çift katmanlı yapı içerisinde hem kozmik düzenin temsili hem de psikolojik ve felsefi bütünleşmenin arketipsel ortak zihin modeli olarak tanımlanır. Kerényi, mitolojik formları, sayı sembolizmini ve ritüel-kuruluş örneklerini kullanarak mitolojinin

yalnızca anlatısal bir kalıntı olmadığını; aksine insanlığın ortak varlığında ve kültür üretiminde hâlen etkin bir biçimlendirme mekanizması yarattığını göstermektedir. Bu bağlamda, Jungcu psikoloji ile Frobenius'un kültür morfolojisi arasındaki paralellik, arketipler ile Leibnizçi monad yapıları arasındaki etkileşimi ortaya koymakta ve ilk aslı hem ruhsal bütünleşme hem de kolektif bilinç kesişiminde yer alan kültürel bir fenomen olarak örneklendirmektedir (Kerényi, 1942, s. 33-41; Frobenius, 1921, s. 51-89). Kerényi, mitolojik formları paideuma/monad merkezli morfoloji bağlamında ele alarak insan zihninin derin yapısal ve arketipsel örgütlenişinin kavramsallaştırılabileceğini vurgulamaktadır.

Kerényi, köken kavramını mitolojide iki yönlü işleviyle ele almaktadır. Birincisi, bir hikâyenin içsel içeriğini belirleyen mitologem olarak köken; ikincisi, bir eylemin kuruluşunda işlev gören kurucu, gerekçelendirici yapı olarak köken. Bu iki yönlü işlev, insanın kendi özüne, orijinine dönerek geçmiş mitlerin, imgelerin ve seremonilerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Bu ortaya çıkışlar hem bireysel hem de kolektif düzlemde insanın ontolojik varlığına atıfta bulunmaktadır. Böylece köken hem mitolojik hem de psikolojik bir merkezileşme süreci olarak tanımlanabilir. Kerényi'nin 1942 tarihli eserinde köken kavramını hem mitologemi belirleyen anlatısal ilke hem de eylemi kurucu ve meşrulaştırıcı yapı olarak çift yönlü ele alması, kökeni tarihsel bir başlangıçtan ziyade mitin ve sembolik formların kendini yeniden ürettiği yapısal bir merkez olarak konumlandırarak ve Mandala ve benzeri monad yapılarla örnekleyerek biyolojik, psikolojik ve kültürel analojileri yaratıcılık içgüdüsü ile açıklamaktadır (Kerényi, 1942, s. 33-41). Varyantlaşmanın teorik zeminini ise mitologemler üzerinden şu şekilde izah etmektedir:

Böylece, çeşitli mitologemlerde olduğu gibi aynı konu hakkında farklı varyasyonlar görürüz. Ve bir mit hikâyecisi için, bir müzisyen için ya da bir ressam için, yaratıcılıktan söz eden biri açısından da yeni bir şey ortaya koyamadığında ne olur? Sanki, hiç beklenmedik bir şekilde, geç antik dönemde, mit anlatılarının orijinal kaynağını yeniden keşfediyoruz. (Kerényi, 1942, s. 42, 43).

Kerényi'ye göre mitoloji, kadim anlatıların kalıntısı değil, insanın dünyayı anlamlandırma biçimidir; mitos, şiir, felsefe ve bilim, kültürel üretimin farklı ancak kesişen bilgi kipleridir. Bu bağlamda Gnosis, mitosun soyut ve düşünsel formu olarak, sembolik yoğunluk üzerinden yeni bir anlam inşa eder. Gnostik bağlamla ilişkili olarak Hint felsefesini örnek verir. Her ikisi de benlik ile kozmik bütünlük ilişkisini merkezi bir sorun olarak paylaşır. Gnosis ve Tao'da yol kavramı, varoluşsal yönelim ve ontolojik ilke olarak işlev görür; bu paralellikler, tarihsel ve coğrafi farklılıklara rağmen ortak bir sembolik yapıyı ortaya koyar (Kerényi, 1942, s. 51-61). Gnostik düşüncenin Doğu kökenli mistik geleneklerle kurduğu sembolik ve epistemik bağlantılar Batı ve Doğu arasındaki kozmik ve ruhsal anlayışların kesişim noktasında ortak benlik bilincinin anlam kazandığını göstermektedir. Bu bağlamda Kerényi, Gnosis'i yalnızca İran, Arap, Hint

kökenleriyle değil öz itibarıyla uzak şark ve özellikle Uzak Doğu düşünce gelenekleriyle de ilişkili bir bilinç biçimi olarak yorumlama eğilimindedir: "*Eğer biz antik Gnosis kökeninin bu şekilde uzak doğuda bulunmuş olduğuna inanırsak, bu durumda bu acelece en azından şimdiye kadar kanıtlanmamış bir hipotez olurdu. Biz daha çok apaçık ve güvenli olana bağlı kalmak isteriz. Bu kavram Hindistan ve Çin'de de söz konusudur.*" (Kerényi, 1942, s. 49).

Bilimin görevi, bu devasa alanı, genel olarak sabit olan esaslarından yola çıkarak objektif olarak ele alınabilir hâle getirmektir. Bu süreçte, hem şiirsel hem de Gnostik materyali kendi ontolojik koşulları içinde kavramak ve tanımlamak gerekir. Mitoloji için böyle bir yaklaşım geliştirilmiş olsa da Gnosis araştırmaları için bu yapılmamıştır. Burada mitolojiyi değerlendirme çabası, başka bir yanılgıya yol açmış görünmektedir. Mitolojik olan her şeyin yalnızca biçimsel olarak çözümlenebileceği ve büyük mitolojilerin tükenmeyen ve kendini besleyen maddesel zenginliğinin sadece düşünce şekli ve ifade tarzıyla anlaşılabileceği varsayılmıştır. Oysa Gnosiste daha çok olağanüstü maddeye odaklanılmış, ilgili felsefe veya pagan yönelimler gibi bakış açıları dikkate alınmamıştır. Bunun sonucunda, Gnostik sistemlerden çıkarımlar yapılırken belirli önkoşullar getirilmiş ve sorumsuz spekülasyonların ortaya çıkmasına engel olunamamıştır (Kerényi, 1942, s. 4). Bir örnek olarak; Gnostik gelenekte Simon Magus ve Basilides gibi figürler, kökensel hakikate dayanma iddiası ile yeni bir kozmolojik bilgi üretme yönelimi arasındaki çift yönlü epistemik gerilimi temsil ederken bu çoğulcu ve spekülatif yapı erken Hıristiyanlığın oluşum koşulları polemiğinde özellikle Irenaeus tarafından şiddetli bir şekilde eleştirilmiş ve öncüler sapkınlık söylemi içinde sınırlandırılmaya çalışılmıştır (Kerényi, 1942, s. 61-67). Bir diğer taraftan Gnostisizmin tarihsel görünürlüğü bir diğer taraftan da ona karşı geliştirilen dogmatik karşı-hat ile birlikte şekillenmiştir. Budist Śūnyatā/boşluk-yokluk kavramıyla bağlantılı olarak ele alındığında, Gnosis'in insan unsurunun olduğu her yerde bireyin içsel bilgi, yol ve varlık-yokluk deneyimlerinin tarihsel olarak farklılaşmış sembolik biçimleri olarak görünebileceği ortaya çıkmaktadır (Kerényi, 1942, s. 41-75).

Ezcümle tarihsel olarak mitik teori bağlamında Kerényi Gnosis'in süreklilik arz eden sembolik-imge üretimine odaklanarak onu tarih-ötesi bir anlam formu olarak okurken Jonas tarihsel olarak belirli bir kriz bağlamında ortaya çıkan düşünsel-dinsel bir yapı olarak analiz eder. Bu iki yaklaşım arasındaki temel fark, birincisinin hermenötik-sembolik sürekliliğe, ikincisinin ise tarihsel-fenomenolojik açıklamaya dayanmasıyla açıklanabilir.

Sonuç

Kerényi'nin mitoloji ve Gnostisizm okumasını Eranos geleneğinin hermenötik ve disiplinler arası epistemik çerçevesi içinde ele alarak mitin yalnızca tarihsel anlatı repertuvarına indirgenemeyecek, aksine bilinç, kültür ve kozmoloji arasında

işleyen yapısal-sembolik bir düşünme rejimi olarak kavramsallaştırılabileceğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda mit, etiyolojik açıklama üreten folklorik bir kalıntı ya da işlevselci paradigmanın sınırları içinde tanımlanan toplumsal bir araç olmaktan ziyade, anlam üretimini mümkün kılan arketipsel ve fenomenolojik bir organizasyon biçimi olarak değerlendirilmiştir. Kerényi'nin yaklaşımı, özellikle Jungcu analitik psikoloji ve Frobeniusçu kültür morfolojisiyle kesişim hattı içinde, mitin hem bireysel psişik yapı hem de kolektif kültürel form düzeylerinde işleyen çift katmanlı bir sembolik-anlam üretim alanı olarak okunmasına imkân tanımaktadır.

Bu çalışma, Kerényi'nin Gnosis kavrayışının da benzer biçimde ikili bir epistemik yapı sergilediğini göstermektedir. Gnosis bir yandan geç antik dönemin belirli tarihsel-teolojik oluşumları içinde konumlanan Gnostik kozmolojilerin somut bir bileşeni olarak belirirken diğer yandan içsel bilgi, sezgisel farkındalık ve varoluşsal yönelim anlamında genişletilmiş bir epistemik kategoriye işaret etmektedir. Bununla birlikte bu genişletici yorum, tarihsel özgüllük ile sembolik genellik arasındaki metodolojik sınırların yer yer belirsizleşmesine neden olmakta; özellikle Gnostik metinlerin farklı tarihsel bağlamları aşan bir kavramsal homojenleştirme riskini beraberinde taşımaktadır. Bu durum, Kerényi'nin hermenötik süreklilik varsayımının epistemolojik sınırlarını görünür kılmaktadır.

Kerényi'nin mitolojik düşünceyi yalnızca anlatısal bir form olarak değil, mekânsal düzen, ritüel pratik ve kozmolojik yönelimle iç içe geçmiş bir yapısal bir ilke olarak ele alması, mitin kültürel üretim süreçlerindeki yapısal işlevini görünür kılmaktadır. Mandala, antik kent planlamaları ve yol sembolizmi üzerinden geliştirilen analizler, mitin bireysel psişik merkezlenme süreçleri ile kolektif kültürel organizasyon biçimleri arasında aracılık eden bir yapı olarak işlediğini göstermektedir. Bu çerçevede mit, yalnızca temsil edici bir sistem değil, aynı zamanda düzen kurucu ve anlam örgütleyici bir sembolizma olarak konumlanmaktadır. Bununla birlikte söz konusu yorum hattı, arkeolojik ve tarihsel doğrulama kriterlerine kıyasla sıklıkla hermenötik çıkarım düzeyinde kaldığından, metodolojik olarak tartışmaya açıktır.

Hans Jonas'ın yaklaşımı ise Gnostisizmi geç antik dünyanın entelektüel ve varoluşsal krizleri bağlamında konumlandırarak daha sınırlı fakat analitik açıdan daha denetlenebilir bir açıklama modeli sunmaktadır. Jonas için Gnosis, metafizik bir evrensellik iddiasından ziyade belirli tarihsel koşullar altında ortaya çıkan radikal bir yabancılaşma ve kurtuluş problematiğinin düşünsel ifadesidir. Bu çerçevede Kerényi'nin süreklilik ve arketipsel yapı vurgusu ile Jonas'ın tarihsel-fenomenolojik sınırlandırması arasındaki metodolojik ayrım, Gnostisizm çalışmalarında kapsayıcılık ile tarihsel belirlenim arasındaki temel gerilimi açığa çıkarmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, Kerényi'nin mit ve Gnosis arasında kurduğu yapısal süreklilik tezinin açıklayıcı gücünü teslim etmekle birlikte, söz konusu modelin

tarihsel bağlamı aşan genelleştirici eğilimleri nedeniyle eleştirel değerlendirmelere açıktır. Buna karşın Kerényi'nin teorik katkısı, mitin yalnızca antik dünyanın anlatı kalıntısı değil, modern beşerî bilimlerde anlam üretiminin temel kategorilerinden biri olarak yeniden düşünülmesini mümkün kılması bakımından çağdaş mit kuramları içerisinde kurucu bir referans noktası olarak ele alınabilir niteliktedir.

Kaynakça

Boon, J. A. (1991). Review of Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification, by Bruce Lincoln. *Anthropological Quarterly*, 64(3), 220–222.

Brown, P. (2017). *Geç antikçağ dünyası* (T. Kaçar, Çev.). Alfa Yayınları.

Frobenius, L. (1921). *Paideuma: Umrisse einer Kultur- und Seelenlehre*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Hakl, H. T. (2013). *Eranos: An alternative intellectual history of the twentieth century*. Routledge.

Isler-Kerényi, C. (2013). Károly Kerényi: An unwilling emigrant into European classical scholarship. In G. Karsai, G. Klaniczay, D. Movrin, & E. Olechowska (Eds.), *Classics and Communism: Greek and Latin behind the Iron Curtain* (pp. 45–54). Ljubljana; Budapest; Warsaw.

Jonas, H. (2001). *The Gnostic religion: The message of the alien God and the beginnings of Christianity (3rd ed.)*. Beacon Press.

Jung, C. G., & Kerényi, K. (1941). *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Rascher Verlag.

Jung, C. G., & Kerényi, C. (1951). *Introduction to a science of mythology*: *The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis*. Routhledge.

Jung, C. G. (2002). Önsöz. İçinde R. Wilhelm, *Altın Çiçeğin Sırrı* (ss. 15–18). Dharma Yayınları.

Karataş, N. C. (2023). Gnostik Dünya Ve İnsan Yaşamı Bağlamında F. Sologub'un Peredonov'u. *The Journal of Academic Social Science* 145/11, 85-97. http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.71752

Kerenyi, K. (1942). *Mythologie und Gnosis: Vorträge gehalten im Eranos zu Ascona im August 1941*. Pantheon Akademische Verlagsanstalt.

Kerényi, C. (2012a). Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*: Anne kızın arketip imgesi* (T. B. Yaşar, Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Kerényi, C. (2012b). Prometheus: Archetypal Image of Human Existence: İnsan varoluşunun arketip imgesi (T. Türel, Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Kerényi, C. (2013). Dionysos: The Archetypal Image of Indestructible Life*: Yok edilemez yaşamın arketip imgesi* (B. Çetiner, Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Kirk, G. S. (1970). Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures. Cambridge University Press.

Kiséry, A. (2023). Modern humanities and the ancient book: Karl Kerényi's media theory. *Modern Language Quarterly, 84*(4), 487–508. https://doi.org/10.1215/00267929-10779273

Leibniz, G. W. (1925). *The Monadology and other philosophical writings* (R. Latta, Trans.). Oxford University, London.

Lincoln, B. (1989). *Discourse and the construction of society: Comparative studies of myth, ritual, and classification*. Oxford University Press.

Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. Routledge.

Malinowski, B. (1926). *Myth in primitive psychology*. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.

Nietzsche, F. W. (1923). *The birth of tragedy, or Hellenism and pessimism* (3rd ed., No. 515). G. Allen & Unwin; Macmillan. (Original work published 1872).

Segal, R. A. (1999). *Theorizing about myth*. University of Massachusetts Press.

Wilhelm, R. (2002). *Altın çiçeğin sırrı: Bir Çin yaşam kitabı* (S. Soner, Çev.; C. G. Jung, Önsöz ve yorum). Dharma Yayınları.


BÖLÜM 2

İroninin Kafkaesk Bir Çizgide Var Ettiği Hikâye: *Korkuyu Beklerken*

Halil Ziya Doğruöz[1] & Erdem Dönmez[2]

Giriş

1960'larda modern sanatın kurucu kabullerine yönelen güçlü itirazlardan biri olarak ortaya çıkan postmodernizm, modernizmin seçkinci estetiğini ve tek hakikat iddiasını hedef alır. Çoğulculuğu ve çok sesliliği merkeze alan bu yaklaşım, Aydınlanma Çağı'nın akıl ve bilim eksenli dünya tasarımını da sorgulamaya açar. Bu yeni zeminde artık evrensel akıldan değil, birbirinden farklı akıllardan; tek bir doğrudan değil, çoğalan doğrulardan söz edilir. Yıldız Ecevit'in "Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar." (Ecevit, 2021, s.70) cümlesi, postmodern düşüncenin çıkış mantığını özetleyen çarpıcı bir ifade niteliğindedir. Buna göre değerler, herhangi bir hiyerarşik dizgeye bağlanmaksızın karşıtlarıyla birlikte var olur; doğru ile yanlış, ahlaki olan ile gayriahlaki olan, elit sayılan ile popüler görülen aynı düzlemde yan yana gelebilir. Böyle bir atmosfer, çatışmadan çok eşzamanlılığı öne çıkaran, kral ile soytarının aynı sahnede yer aldığı bir karnaval düzenini andırır. Bu tavır aynı zamanda "eski"ye ait olanın sona erişini de bildirir. Çünkü artık geçmişin temsil ettiği zemin kararmış, bu zemini resmeden el kana bulanmıştır. Fırçadan palete, ıspatuladan tuvale uzanan her şey bu şiddetin izini taşımaktadır. Modernizmin insanı yüceltme vaadi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarıyla çökmüş; Hiroşima, Nagazaki ve Auschwitz gibi örnekler, bu projenin insanlığı yükseltmekten çok onu tahrip ettiğini göstermiştir. Şükrü Argın'ın *Birikim*'de yayımlanan değerlendirmesi bu bakımdan dikkat çekicidir: "Kapitalizmin pazar ekonomisi ile homo-economis'a dönüşen insan hümanitik değerlerinden çok şey kaybetmiştir. Hatta Descartes'ın cogitosu modern zamanda tüketiyorum, o hâlde varım olarak tercüme edilmektedir." (Argın, 1992, s. 92)

İnsanı yüceltme iddiasının çöküşüyle birlikte şekillenen postmodern sanat, modern sanatın donmuş görev tanımlarına da açıkça karşı çıkar. Modernizmin zamanı ileriye taşıyıp geçmişi yıkarak yeniyi kurma arzusu, postmodern estetikte geçerliliğini yitirmiş bir tutum olarak görülür (Karabulut, 2017, s.35). Fredric Jameson, bu kırılmayı pastiş ve parodi kavramları üzerinden açıklar. Pastiş,

[1] Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi ORCID: 0009-0008-5091-1052
[2] Doç. Dr., İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretim Üyesi ORCID: 0000-0003-3354-2351

geçmiş üsluplara nostaljik bir dönüşü; parodi ise geleneğe yönelik alaycı mesafeyi görünür kılar (Eliuz, 2016, s.66). Böylece modern sanatın merkezinde yer alan özgünlük ve seçkincilik, postmodern evrende ayrıcalıklı konumunu kaybeder; taklit dahi başlı başına sorun olmaktan çıkar. Yıldız Ecevit'in belirttiği üzere, 1960'lardan sonra Derrida, Foucault, Barthes, Lacan, Levi-Strauss, Lyotard ve Baudrillard gibi isimler farklı kültürel ve düşünsel alanları postmodern bir dikkatle yeniden yorumlamışlardır. Bu isimleri buluşturan temel nokta, dogmaları, ideolojileri ve normları kuşkuya açan bir hayat görüşü benimsemeleridir. Başka bir deyişle, meta-anlatıların mutlak ve bütüncül anlam rejiminin sonuna gelindiğini ilan ederler (Ecevit, 2021, s.66). Edebiyat alanına bakıldığında da ilk göze çarpan husus budur. Modernizmin tek merkezli doğruluk anlayışına karşı postmodern metin çoğulluğu esas alır ve çok katmanlı bir yapıya yönelir. Modern anlatıların gerçekliği taklit ve öğreticilik ilkeleri üzerinden kurmasına karşın, postmodern anlatı gerçekliğin kendisini kuşkulu hale getirir; hatta gerçeğin sabit bir biçimde var olamayacağını öne sürer. Nitekim Nietzsche'nin "Doğru, doğruların yanılsama olduğunu unutanların yanılsamasıdır." (Nietzsche, 1998, s.16) sözü bu yaklaşımı veciz biçimde ifade eder. Gerçeğin dolaşımdan çekildiği böyle bir düzlemde edebî metin, simgelerin ve çağrışımların belirlediği oyunlu bir alana dönüşür. Bu dönüşüm okuru da edilgen konumundan çıkarır, onu metnin üretimine katılan etkin bir özneye dönüştürür. Gerçek sabit değilse anlam da sabit kalmayacaktır. Bu nedenle yorum çoğalır, metin açıklığa kavuşmak yerine açılır. Yıldız Ecevit'in deyişiyle "okur romancının oyun arkadaşına dönüşür"; Orhan Koçak ise bu süreci yazarın ölümü pahasına okurun doğuşu olarak yorumlar. (Koçak, 1996, s.167)

Roman yazarının oyun arkadaşı hâline gelen okur, artık metni yalnızca izleyen değil, onu zihninde yeniden kuran yaratıcı bir faildir. Böyle bir durumda okur, kimi zaman yazarı da aşarak metnin içinde kendi anlam örgüsünü örme imkânı bulur. Modern anlatılarda alışılmış olan sıkı sebep-sonuç zinciri parçalandıkça bu alan daha da genişler. Kopuk, bağımsız ya da çatışmalı diyaloglar, bütünlüğünü yitiren zaman algısı, boşluklar ve ani geçişler okurun kurucu rolünü artırır. Postmodern anlatıda üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, ironi, oyun, gerilim, gizem ve tarihle kurulan yeni ilişki gibi unsurlar, okuru yalnızca içeriğe değil biçime de dikkat kesilmeye zorlar. Roland Barthes'ın "yazılabilir metin" olarak kavramsallaştırdığı şey de tam budur: Okurun etkin bir eş-yazar konumuna yükselmesi (Antakyalıoğlu, 2016, s.164). Böylece yaratıcılık tek bir otoritenin denetiminden çıkarak daha serbest bir alana yayılır.

Türk edebiyatında yaygın kabul, postmodern anlatının ilk belirgin örneğinin Oğuz Atay'ın 1970'te yayımlanan Tutunamayanlar romanı olduğudur (İnce, 2022, s.294). Ne var ki Yıldız Ecevit, Türk edebiyatındaki seyrin Batı'daki gibi çizgisel bir "önce modernizm, sonra postmodernizm" düzeni izlemediğini belirtir. Ona göre Türk edebiyatı yetmişli yıllarda ilk avangard metinlerini üretmeye başladığında, Batı avangardı postmodern düzlemde çoktan hareket

alanı kazanmıştı. Bu nedenle Türk romanında modernist özelliklerden büyük ölçüde ayrışmış postmodern örneklerin ancak doksanlı yıllarda belirmesi şaşırtıcı değildir; zira modernizm Türk edebiyatına yaklaşık yetmiş yıllık bir gecikmeyle girmiştir (Ecevit, 2021, s.87). Bu sebeple Ecevit, Oğuz Atay'ı doğrudan postmodern romanın öncüsü olarak değil, "modernist romanın öncüsü" olarak nitelendirir (Ecevit, 2021, s.88). Bununla birlikte Atay'ın roman ve hikâyelerinde yer alan postmodern unsurları da görmezden gelmez, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*'da sık sık *Tutunamayanlar*'a göndermede bulunur ve "Metin Çözümlemeleri" bölümünü de *Tehlikeli Oyunlar* üzerine yazdığı incelemeyle açar. Bu çalışmada da Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı uzun hikâyesindeki postmodern özellikler üzerinde durulacaktır.

Korkuyu Kafka'yla Beklemekten Bir Metinlerarasılık

Yeni eleştiri ve sonrasında gelişen kuramsal yaklaşımlar, her metnin kendisinden önceki metinlerden devraldığı parçaları yeni bir bütünlük içinde yeniden düzenlediğini ileri sürer. Metinlerarasılık düşüncesinin gerisinde de bu kabul vardır: Hiçbir metin, önceki metinlerden bütünüyle bağımsız biçimde var olmaz (Atakum, 2021, s.452). Kavramı edebiyat kuramına kazandıran Julia Kristeva'dır. William Irwin'in belirttiği üzere, Kristeva'nın ilk tasarımına bağlı kalan yorumlarda metinlerarasılık daha çok anıştırma ve etkilenme çerçevesinde değerlendirilmiş, zamanla ise kavram onu kullanan kuramcıların sayısı kadar farklı anlama açılmıştır. (Irwin, 2024, s.227-242) Yıldız Ecevit bu durumu, "yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkılarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması" (Ecevit, 2021, s.115) biçiminde tarif eder. Postmodernizm öncesinde taklit olarak küçümsenebilecek bu yönelim, postmodern anlatıda önemli bir biçimsel imkâna dönüşür; özgünlüğün içerikte değil, metni kurma ve dönüştürme biçiminde aranması gerektiğini hatırlatır.

Korkuyu Beklerken'de metinlerarasılığı, William Irwin'den hareketle Julia Kristeva'nın ilk vizyonuna bağlı biçimde ele aldığımızda, bu ilişkinin hikâyede belirgin biçimde Kafkaesk bir hat üzerinde kurulduğu görülür. Hikâyenin adsız başkişisi, anlamını hiç bilmediği, tek bir sözcüğü dahi çağrışım yaratmayan ilkel bir dille yazılmış esrarengiz mektubu aldıktan sonra korkuyla evine kapanır. Bununla birlikte anlatının daha ilk cümleleri, onun bu mektuptan önce de tedirginlik içinde yaşadığını açıkça gösterir:

"Dün gece eve dönerken köpekler arkamdan havladı. Bizim mahallenin köpekleri. Bir ikisi de peşime takıldı; adımlarımı sıklaştırdım. Daha önce onların böyle bir davranışıyla karşılaşmamıştım; korktum." (Atay, 1995, s.2)

Adsız kahraman, sürekli korku ve tedirginlik duymasına rağmen yine de belli alışkanlıklar etrafında kurulmuş bir hayat sürmektedir. İsimsiz bir büyükşehrin periferilerinden birinde, üç evli bir sokağın sonundaki evinde yaşar. Ancak kim

tarafından gönderildiğini ve ne söylediğini anlayamadığı bu mektup, onun kırılgan dengesini bütünüyle bozar; zaten yabancılaştığı ve kendisini uzak tuttuğu toplumsal çevreden daha da kopmasına yol açar. Böylece düzeni dağılır ve kahraman korku içinde evine kapanır. Korku, kaygı, yabancılık ve bunların doğurduğu huzursuz ruh hâli Kafka'nın eserlerinde de sürekli karşılaşılan bir iklimdir. "Kafkaesk" nitelemesi tam da bu atmosferi karşılar. Kafka kahramanları da tıpkı Atay'ın bu isimsiz kişisi gibi güçsüz, savunmasız ve kuşatma altında hisseden figürlerdir. Esra Kara'nın Kafka'nın *Yuva*'sı ile Atay'ın *Korkuyu Beklerken*'ini karşılaştırmalı edebiyat bağlamında değerlendirdiği çalışması da bu ortaklığı vurgular:

"Kafka'nın kahramanlarında dikkat çeken dışlanmışlık ve yabancılaşma, mutsuzluk ve tedirginlik Atay'ın kahramanlarında da belirgin olarak hissedilir. Bunu Atay'ın yaşadığı dönemle ilişkilendirmek mümkündür. Kafka nasıl çağının bunalımını (II. Dünya Savaşı ve Nazi Almanya'sının Yahudiler üzerinde yoğun baskı ve şiddet uyguladığı yıllar) yansıtıyorsa, Atay da yaşadığı dönemdeki Türk toplumunun bunalımını, arada kalmışlığını ve modernleşme krizini eserlerinde başarıyla yansıtır." (Kara, 2012, s.172)

Atay'ın ölümünden sonra yayımlanan *Günlük*'ü, yazarın Kafka'nın *Yuva* adlı hikâyesinden ne ölçüde etkilendiğini göstermesi bakımından ayrıca önemlidir:

"Kafka'nın yeraltında yaşayan hayvanı gibi, kendisine doğru kazılan bir tünelin içindeki bilinmeyen düşmanı korkuyla bekler. Bizim 'ilk günah'ımız belki de budur. Kapalı sistem yaratıklarının dış dünyaya karşı beslediği korkudur. Yaşama korkusudur." (Atay, 2008, s.94)

Yalnızca Atay'ın *Günlük*'ündeki bu ifadeler bile, Julia Kristeva'nın ilk yaklaşımı doğrultusunda düşünüldüğünde, *Korkuyu Beklerken* ile *Yuva* arasındaki metinlerarası bağı görünür kılmaya yeterlidir. Bu açıdan Atay'ın uzun hikâyesi, Kafka'ya yöneltilmiş açık bir selam, hatta bilinçli bir saygı duruşu olarak okunabilir.

İroninin Korkusuzluğu

Kierkegaard'a göre ironi, kökenini Sokrates'in soru-cevap diyaloglarında bulur. Ona göre Sokrates'in düşüncesi bilgisizlikle başlar ve sonunda da hiçbir şeyin bütünüyle bilinemeyeceği gerçeğini açığa çıkarır. (Kierkegaard, 2009, s.38) Bu yaklaşımın, postmodernizmin gerçek ve doğruluk kavrayışıyla kurduğu paralellik dikkat çekicidir. Kierkegaard ayrıca ironinin türleri değişse de ortak yönünün dolaysız biçimde anlaşılamamak olduğunu belirtir. Onun tasvirinde ironi, sıradan insanlar arasında dolaşırken kendisini ele vermemek için mahlas kullanan ve başkalarını anlayamadıkları için acizlikleri içinde seyreden bir figür gibidir. (Kierkegaard, 2009, s.272) Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken*'indeki adsız kahraman da korku nedeniyle evine kapanmış olsa bile, bilinç akışı içinde çevresindeki insanları tam da böyle bir acziyet duygusuyla izler. Nitekim

"sıradan insan", *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'da olduğu gibi burada da başkişinin zihninde problemli bir kategoriye dönüşür. Kierkegaard'ın ironisti tarif ederken işaret ettiği üzere, kahramanın kendi bilinç akışında "kendisini tarif ettiği saçmalıkla özdeşleştiği" (Kierkegaard, 2009, s.273) söylenebilir.

Hikâyenin adsız başkişisi, mektubun anlamını henüz çözemediği günlerde kendisini ayrıcalıklı hissetmeye başlar. Mektubu çözebileceğini düşündüğü ölü diller uzmanı akademisyen arkadaşına gitmek için bindiği otobüste, kendisini biletçiyle karşılaştırarak bu üstünlük hissini açığa vurur. Ne olduğunu bilmediği mektup ona üstünlük sağlamıştır. (Atay, 1995, s.41) Kahramanın otobüse binme eylemini bile başlı başına sorun hâline getirmesi, aydınla sıradan insan arasındaki ayrımı gündelik bir nesne üzerinden kurduğunu gösterir. İroni de burada işlemeye başlar ve bilinç akışının devamında "ülkemize gösterdiğiniz ilginin küçük bir karşılığı olarak sizi üçüncü dereceden 'portog' nişanıyla… Artık otobüse binmemelisiniz." (Atay, 1995, s41) cümlesi belirir. Akademisyen arkadaşını düşündüğünde onun unvanını, oturduğu katı ve arabasını öne çıkarır; kendisini ise "ben otobüse biniyorum; yüksek düşüncelerimi anlamayacak kimselerle birlikte yolculuk ediyorum" (Atay, 1995, s.42) diyerek tarif eder. Atay böylece otobüs meselesi üzerinden kurduğu ironiyle aydın tipine yönelttiği eleştiriyi görünür kılar.

Kahramanın arabasızlığı neredeyse aydın olmasının önünde bir eksiklik gibi algılaması manidardır. Sümeyye Dinler Köksal'ın da isabetle belirttiği gibi, burada mesele insanlar ile iletişim kuramamak değil; aydınlar dünyasıyla aynı dili konuşamama endişesidir (Köksal, 2014, s. 494). İlerleyen sayfalarda aynı eleştirel ton başka sahnelerde de sürer. Yan taraftaki evin yıkılışını kasaplığa benzeten kahramanın işçiden aldığı "nereden akıl ettin bey" tepkisi, onun "tabii, ben aydın bir kişiyim; böyle küçük buluşlarla ayakta duruyorum" cevabıyla ironik biçimde karşılık bulur. Benzer biçimde bakkala kapıyı açmaması ve ardından "Ben aydın bir kişiyim, cahil herif! Sen ne anlarsın!" diye düşünmesi, aydın ile sıradan insan arasında kurduğu yapay mesafeyi açığa çıkarır. Dinler Köksal'ın işaret ettiği üzere, hikâyedeki aydınlara yönelik en belirgin ironik ifadelerden biri de "aydınlara, benim gibi ne yapacağını bilmeyenlere bir ışık tutabilirdi, onları sarsıp yerinden kaldırabilirdi" (Köksal, 2014, s.495) cümlesinde toplanır.

Mehmet Narlı, Oğuz Atay'daki ironinin ağırlıklı olarak kişiler üzerinden kurulduğunu belirtir. (Narlı, 2007, s.110) Bu tespit yerindedir, çünkü hikâyede "ilk olma" ya da bir şey üzerinde iddia sahibi olma hâlinin eleştirisi de yine kişiler aracılığıyla yapılır: "Bu böceği dünyada ilk defa ben gördüm. Olamaz mıydı? Babam da, çok bayağı meselelerde, buna benzer görüşler ileri sürerdi: Meselâ diş fırçasını yıkadıktan sonra lavabonun kenarına vurarak sularını silkmeyi ilk önce o akıl etmiş." (Atay, 1995, s.64) Bu örnekte görülen kişiler, gündelik hayatın sıradan akışı içinde sürekli kendileriyle uğraşan; kendi varlığını hayatta sağlam

bir yere yerleştiremeyen, yalnız ve başarısız kimselerdir. İç dünyalarındaki çöküşü ve toplumsal ilişkilerin yüzeyselliğini görürler; ancak ne bu ilişkileri dönüştürebilirler ne de kendi uçurumlarından uzaklaşabilirler. Hızla çalışan zihinleriyle baş edebilmek için çoğu zaman kendileriyle alay etmeye yönelirler. Narlı'nın da belirttiği gibi, böylesi bir durum okur açısından trajik bir ironi üretir; gülümsemeye hazırlanan yüz, bir anda trajik fark edişle donar. (Narlı, 2007, s.110)

Müge Pehlivan, yayımlanmamış yüksek lisans tezinde Atay kahramanlarının umut ile umutsuzluk arasında salınırken aslında kendilerini giderek daha derin bir umutsuzluğa sürüklediklerini, ironinin de bunun bir göstergesi olarak işlediğini söyler. (Pehlivan, 2009, s.172) Bu değerlendirme yerindedir, çünkü kahramanın içine düştüğü boşluğu ne eşya ne de başka bir unsur doldurabilmektedir. Bu boşluk, modernitenin bireye kestiği ağır faturanın işaretidir. Doğadan payına çok az şey kalmıştır, elinde kalanı da gündelik hayat içinde sahici biçimde sevmeyi beceremez. Kentin periferilerinden birinde yaşamak, medeniyetten kaçıyormuş gibi görünürken ondan sürekli şikâyet eden insanların ironisini taşır. Buna rağmen bir ağaç dikmemiş, saksıda bir çiçek bile yetiştirememiştir. "Gösterişten ibarettim" (Atay, 1995, s.64) sözü bu sahicilik yoksunluğunu açık eder. Onun gibiler, dünyayı beton çölüne çeviren mahallelerden farksızdır; buna karşılık gecekondu bölgelerini düşünür ve oralarda ağaçların, çiçeklerin, bahçelerin varlığını fark eder. "Gecekondusunda küçük bir elma fidanı diken bir hamal kadar bile olunamıyordu." (Atay, 1995, s.65) düşüncesi de bu yüzden önemlidir. Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi, yirminci yüzyıl insanı hem betonlaşmış yapay çevrede yer kürenin gerçek doğasına hem de maddi değerlerin kıskacında insanın öz doğasına yabancılaşmıştır. (Ecevit, 1998, s.47) Kahramanın ruh hâli tam da bu yabancılaşma biçimiyle açıklanabilir. Nitekim Descartes'ın cogito'sunu tersyüz ederek "bir ağacı ya da bir kuşu seyrederken değil, onları düşünürken sevdiğini" söyler. Ay onun için sadece bilgisel olarak bildiği Ay'dır; ona bakmak herhangi bir duygu doğurmaz. Üniversiteden gelen Tabiat Sevgisi dersiyle alay ederken kullandığı "On beş dakika tabiat sevgisi gösterme hareketleri" (Atay, 1995, s.77) ifadesi de bu ironik kopuşun açık göstergesidir.

Hikâyede ironi, kahramanın kitabi bilgiye ve eğitim sistemine yönelttiği eleştirilerle başka bir düzleme taşınır. Otomatikleşmiş eğitim anlayışını ve öğretilen bilgilerin sorgulanmaksızın kabul ettirilmesini hedef alır. Tarihten devralınmış kesinlikler de bu alayın nesnesi olur: "Korkuyla beklemek, korkuyu beklemek gereksizdi; çünkü dünyanın yarıçapını ve İstanbul'un fethini biliyordum. Üç çeşit yönetim biçimi vardır, anlıyor musunuz: Mutlakiyet, meşrutiyet, cumhuriyet…" (Atay, 1995, s.80). Burada kahramanın asıl rahatsız olduğu şey, hakikatin kapalı ve tartışılmaz kalıplar içinde sunulmasıdır. İroni de özellikle "Bunun dışında hiçbir şey yoktur, varsa da bunlardan birine girer" (Atay, 1995, s.80) cümlesinde keskinleşir. Sonrasında kahramanın evlenmeye

karar vermesiyle birlikte, toplumun kadını adeta bir meta gibi kuran anlayışına yönelttiği göndermeler de dikkat çeker:

"Her zaman yorgun erkekler için, kendine göre bir tane bulamayanlar için, eli yüzü düzgün bir şeyler bulunabilirdi. Bazı kızlar hanım hanımcık evlerinde oturup böyle kısmet beklerlerdi. Bu arada, ellerinde daima bir bez parçası, çeyizlerini hazırlarlardı. Her gün yeni bir yemek yapmasını öğrenirlerdi ve pencerenin kenarına oturup, kırmızı ya da soluk yanaklarını cama dayayarak o bilinmeyen, o tanınmayan, o nasıl olursa olsun gelecek kocalarını beklerlerdi. Evin erkeklerine hizmet ederek, gelecekteki kocaları için talim yaparlardı." (Atay, 1995, s.94)

Geleneksel toplumun kadına bakışı burada açıkça ironik bir söylem içinde sergilenir. Bütün bu örnekler, ironinin postmodern anlatının temel unsurlarından biri olarak metne ne ölçüde nüfuz ettiğini göstermektedir. Bununla birlikte asıl dikkat edilmesi gereken nokta, ironinin kurmacayı yalnızca destekleyen bir araç olmamasıdır; tersine, çoğu yerde kurmaca yapının bizzat ironiyi beslediği görülür. Çalışmanın sonuç kısmında da özellikle bu husus yeniden vurgulanacaktır.

Sonuç

Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı uzun hikâyesi, bireyin yabancılaşmasını, içe kapanışını, toplumla kurduğu sorunlu ilişkiyi ve modern insanın varoluşsal kırılganlığını çok katmanlı bir anlatı düzeni içinde işleyen önemli metinlerden biridir. Bu çalışmada hikâye, postmodern anlatının sunduğu imkânlar doğrultusunda özellikle metinlerarasılık ve ironi ekseninde ele alınmıştır. İnceleme göstermektedir ki metin, korku, kaygı, anlamsızlık ve yabancılık duygularıyla çevrili bir iç dünyayı yalnızca konu düzeyinde değil, anlatım teknikleri ve söylem düzeni bakımından da kurmaktadır. Bu sebeple *Korkuyu Beklerken*, hem tematik yapısı hem de biçimsel tercihleri açısından postmodern açılımlara uygun bir metin olarak değerlendirilebilir.

Metinde ilk göze çarpan yönlerden biri, başkişisinin isimsiz bırakılması ve toplumsal konumunun belirginleştirilmemesidir. Buna karşılık onun iç dünyası son derece yoğun biçimde açılır. Bu isimsizlik, karakteri tekil bir kişiden çıkararak modern çağ insanının temsil edici bir örneğine dönüştürür. Kahramanın evine ulaşan, anlamı çözülemeyen ve yabancı bir dilde kaleme alınmış mektup ise yalnızca olay örgüsünü başlatan bir unsur değildir; metnin anlam evrenini dönüştüren temel kırılma noktasıdır. Çünkü bu mektup, zaten huzursuz bir varoluşa sahip olan kahramanın korkusunu nesneleştirir, görünür kılar ve derinleştirir. Mektubun içeriği çözülemedikçe başkişi çevresinden daha da uzaklaşır; dış dünyayı tehdit, toplumu ise kendisini anlamaya kapalı bir yapı olarak algılamaya başlar. Böylece modern bireyin dünya ile kurduğu ilişkinin kopukluğu ve anlam krizinin şiddeti belirginleşir.

Tam bu noktada hikâyenin Kafkaesk yönü belirginleşir. Çalışmada da gösterildiği üzere, *Korkuyu Beklerken*'de hissedilen kuşatılmışlık duygusu, görünmeyen ama sürekli yaklaşan tehdit, huzursuz bekleyiş ve bireyin kendi içine çekilişi Franz Kafka'nın anlatı dünyasıyla güçlü bir yakınlık içindedir. Özellikle Kafka'nın *Yuva* adlı anlatısındaki dış tehlike algısı, bilinmeyen düşmana karşı geliştirilen savunma refleksi ve korkunun varlığı belirleyen asli duyguya dönüşmesi, Atay'ın hikâyesinde başka bir toplumsal bağlam içinde yeniden üretilir. Bu nedenle metinlerarasılık burada yalnızca bir gönderme ya da etkilenme ilişkisi değil; ortak bir atmosfer, dünya görüşü ve varoluş deneyimi paylaşımı olarak düşünülmelidir.

Ne var ki Atay'ın Kafka ile kurduğu ilişki basit bir benzerlik düzeyinde kalmaz. Yazar, Kafkaesk damarı Türk toplumunun modernleşme sancıları, aydın bunalımı ve kültürel yarılmaları içinde yeniden işler. Bu nedenle *Korkuyu Beklerken*'deki korku yalnızca bireysel ya da metafizik bir duygu değildir, aynı zamanda modern hayat biçimlerinin ürettiği toplumsal bir yabancılaşmanın sonucudur. Kahramanın kendisini toplumdan ayırması, sıradan insanlarla ortak bir dil kuramadığını düşünmesi ve gündelik hayatın en basit ilişkilerini bile sağlıklı biçimde sürdürememesi, onun yalnızca ruhsal olarak kırılgan bir figür değil, modernleşme sürecinin parçaladığı bir özne olduğunu gösterir. Bu yön, Atay'ın metnini Kafka'dan ayıran yerli ve tarihsel boyutu güçlendirir.

Metnin postmodern niteliğini görünür kılan ikinci temel unsur ironidir. Hikâyede ironi yalnızca tek tek cümlelere yerleştirilmiş alaycı çıkışlardan ibaret değildir, anlatının bütününe yayılan bir kavrayış biçimidir. Başkişi çevresindeki insanları, toplumsal kurumları, yerleşik değerleri, aydın tavırlarını, eğitim düzenini ve hatta kendi varlığını ironik bir süzgeçten geçirir. Bu bakımdan ironi, metnin eleştirel bilincini taşıyan başlıca araçlardan biridir. Kahramanın kendisini "aydın" olarak kurma çabası, tam da bu çabayı boşa düşüren bir söylemle verilir. Otobüs, araba, akademik çevre, ünvan ve sıradan insanlarla iletişim kuramama gibi ayrıntılar üzerinden ilerleyen ironi, Türkiye'deki aydın tipinin hem topluma yabancılaşmış hem de kendi içinde sahicilik krizine düşmüş yönlerini görünür kılar.

Bu ironik yapı kahramanın kendisiyle kurduğu ilişkiyi de belirler. O yalnızca başkalarıyla alay eden bir figür değildir, çoğu zaman kendi aczinin, yetersizliğinin ve parçalanmışlığının da farkındadır. Bu nedenle hikâyedeki ironi, dışarıya yönelen üstten bir küçümseme olarak değil, öznenin kendi yarılmasını da içine alan trajik bir bilinç biçimi olarak okunmalıdır. Okur, kahramanın bazı düşüncelerinde gülümsetici bir ton sezse de bu gülümseme kısa sürede yerini sıkışmışlık ve hüzne bırakır. Trajik ironi de tam burada doğar: Kahraman dünyayı çözümsüz, toplumsal rolleri yapay ve insan ilişkilerini sahte bulurken, kendisi de bu yapının dışında bütünlüklü bir yer edinemez. Böylece ironi hem savunma mekanizmasına hem de yenilginin ifşasına dönüşür.

Hikâyede aydın eleştirisinin belirginleşmesi, Atay'ın yalnızca bireysel bunaltıyı değil, bu bunaltıyı besleyen kültürel çevreyi de sorguladığını gösterir. Başkişinin gündelik hayatın sıradan aktörleriyle arasına mesafe koyması, buna karşılık "yüksek düşünce", "farklılık" ve "ayrıcalık" gibi kavramlara sığınması, onun topluma karşı geliştirdiği savunmacı ve üstünlükçü tavrı açığa çıkarır. Ne var ki anlatı bu tavrı onaylamaz, tersine ironik söylem aracılığıyla onun kofluğunu ifşa eder. Böylece hikâye, aydın olmayı gerçek düşünsel derinlikten çok bir kimlik gösterisine dönüştüren zihniyeti de eleştirmiş olur. Kahramanın sıradan insanlardan ayrışma isteği, ona özgürlük kazandırmak yerine yalnızlığını, iletişimsizliğini ve içsel boşluğunu artırır.

Metinde eğitim sistemi, bilgi anlayışı ve kesin doğrulara yaslanan zihniyet de eleştiri nesnesi hâline gelir. Başkişinin okuldan, derslerden, ezber bilgi kalıplarından ve sorgulanamaz doğrulardan söz ederken geliştirdiği ironik tavır, postmodern düşüncenin tek hakikat anlayışına yönelttiği itirazla örtüşmektedir. Hikâyede kesin bilgiye duyulan güvensizlik, yalnızca bireysel bir huzursuzluğun değil, modern aklın kurduğu katı sistemlere yönelmiş bir tepkinin işaretidir. Dünya, insan ve toplum önceden belirlenmiş kalıplara sığmayacak kadar karmaşıktır, buna karşın eğitim ve kültür düzeni bunları sabit şemalar hâlinde sunar. Atay'ın ironisi de tam burada işler: Kesinlik iddiasını ciddiye alıyormuş gibi yapar ve böylece onun ne kadar kırılgan olduğunu açığa çıkarır.

Kadın imgesine ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin göndermeler de hikâyenin eleştirel ufkunu genişletir. Kahramanın zihninde evlilik fikrinin beliriş biçimi, kadının toplum içinde nasıl "bekleyen", "hazırlanan" ve kendisini gelecekteki kocaya göre biçimlendiren bir varlık olarak kurgulandığını gösterir. Burada da doğrudan gerçekçi bir toplumsal tasvirden çok ironik dil aracılığıyla görünür kılınan bir eleştiri vardır. Böylece hikâye yalnızca bireysel bunaltıyı değil, toplumsal normları ve yerleşik değerleri de sorgulayan bir anlatı niteliği kazanır.

Öte yandan kahramanın doğayla, şehirle ve eşyayla kurduğu ilişkinin de yabancılaşma ekseninde örgütlendiği görülür. Doğallıkla bağını yitirmiş, kentin betonlaşmış ve yapay düzeni içinde sıkışmış olan özne, tabiatı doğrudan yaşanan bir gerçeklik olarak değil, ancak düşünce aracılığıyla kavranabilen bir kavram olarak algılar. Bu durum modern insanın hem dış dünyaya hem de kendi doğasına yabancılaşmasının açık bir işaretidir. Kahramanın tabiat sevgisini bile yapay ve öğretilmiş bir jest gibi kavraması, onun iç dünyasındaki kopuşun derinliğini gösterir. Bu nedenle hikâye yalnızca toplumsal ilişkilerin değil, insanın varlıkla kurduğu en temel bağların çözülüşünü de anlatır.

Bu çerçevede *Korkuyu Beklerken*, bir yandan modernist duyarlığın iç sıkıntısı, yabancılaşma ve birey merkezli çözümleme geleneğin, öte yandan postmodern anlatının çoğul, parçalı, oyunlu ve ironik yapısını birlikte taşır. Dolayısıyla metni yalnızca modernist ya da yalnızca postmodernist bir çerçeveye yerleştirmek eksik

kalacaktır. Oğuz Atay, bir geçiş dönemi yazarı olarak modern bireyin trajedisini anlatırken, bu trajediyi dile getirecek yeni anlatım olanaklarını da araştırır. Bu yüzden hikâyede bilinç akışı, iç monolog ve parçalı anlatım gibi modernist tekniklerle metinlerarasılık, ironi, anlamın çoğalması ve yerleşik değerlerin boşa çıkarılması gibi postmodern özellikler yan yana görülür.

Sonuç olarak *Korkuyu Beklerken*, korku ve yabancılaşmayı merkeze alan bir birey anlatısı olmanın ötesinde, Türk modernleşmesinin ürettiği aydın tipini, kültürel kopuşları, bilgi ve hakikat rejimlerini, gündelik hayatın yapaylığını ve insanın kendi varlığıyla kurduğu sorunlu ilişkiyi tartışmaya açan güçlü bir metindir. Kafkaesk atmosferin sağladığı varoluşsal derinlik ile ironinin sunduğu eleştirel mesafe, hikâyeyi çok katmanlı ve zengin bir yapıya kavuşturur. Atay, bu hikâyede korkuyu yalnızca psikolojik bir durum olarak değil, tarihsel, toplumsal ve kültürel bir kırılmanın sonucu olarak görünür kılar. Bu nedenle *Korkuyu Beklerken*, hem Atay'ın edebî dünyasını anlamak hem de Türk edebiyatında modernizm ile postmodernizm arasındaki ilişkiyi tartışmak bakımından özel bir yerde durur.

Kaynaklar

Atay, O. (1995). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, O. (2009). *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Argın, Ş. (1992). Postmodern Yaşantılar, Medya ve Bizler. *Birikim*, (38), 90-98.

Antakyalıoğlu, Z. (2016). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Y. (2021) *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y. (1998). Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma. *Virgül*, (14), 44-50.

Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Irwin, W. (2004). Against Intertextuality. *Philosophy and Literature*, (2), 27-28.

İnce, B. (2022). Oğuz Atay'ın "Unutulan" Adlı Hikâyesinin Postmodern Unsurlar Açısından İncelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 294-306.

Kara, E. (2012). "Korkuyu Beklerken" ile "Yuva" Hikâyelerinde Mekânla İlişkisi Açısından Korku ve Paranoya. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(21), 168-177.

Karabulut, M. ve Biricik, İ. (2017) Postmodern Edebiyatın "Ne"liği. *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 34-39.

Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı*. Ankara: İmge Kitabevi.

Koçak, O. (1996). *"Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", Kara Kitap Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dinler Köksal, S. (2014) Oğuz Atay'ın Korkuyu Beklerken Hikâye Kitabında İroninin Kullanımı. *Ankara International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, (9), 489-504.

Narlı, M. (2007). Ömer Seyfettin'den Cemal Şakar'a Öykü ve İroni, *İlmî Araştırmalar, Dil ve Edebiyat İncelemeleri*, (24), 103-115.

Nietzsche, F. (1998). Ahlâkdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine. *Cogito*, (16), 55-58.

Pehlivan, M. (2009). *Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

BÖLÜM 3

Yusuf Atılgan'ın *Tutku* Adlı Öyküsünün Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi*

İlker Aydın [1] & Mehtap Saka[2]

1. Giriş

Göstergebilimsel çözümleme, yazınsal metinlerde anlamın hangi yapısal ilişkiler aracılığıyla kurulduğunu ortaya koymayı amaçlar çünkü her iletişim sürecinde anlam, göstergeler ve bu göstergeleri düzenleyen kodlar aracılığıyla üretilir. Bu yönüyle göstergebilim, iletişim amacıyla oluşturulan anlamlı yapıların dayandığı temel gösterge düzenini çözümlemeye yönelir (Günay, 2002, s. 183). Güneş'e göre göstergebilimsel çözümleme, anlamın metin içinde nasıl kurulduğunu ve hangi eklemlenme süreçleriyle üretildiğini inceleyen bir yöntemdir (2012, s. 51).

Göstergebilim, anlamın nasıl üretildiğini, metindeki göstergelerin hangi ilişkiler aracılığıyla değer kazandığını ve anlatının yüzey yapısının ardında hangi derin karşıtlıkların bulunduğunu inceleyen bir çözümleme yaklaşımıdır (Uçan, 2016). Saussure çizgisinde gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyle; Peirce çizgisinde ise temsil eden, nesne ve yorumlayan üçlüsüyle açıklanır. Bu iki yaklaşım, edebî metinlerde anlamın yalnızca sözcüklerin doğrudan karşılıklarıyla değil, göstergeler arasındaki ilişkilerle kurulduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Greimas'ın anlatı göstergebilimi, edebî metinlerde kişileri yalnızca psikolojik varlıklar olarak değil, anlatı içinde belirli işlevleri yerine getiren eyleyenler olarak ele alır. Bu modelde özne-nesne, gönderici-alıcı ve yardımcı-engelleyici ilişkileri, metnin olay örgüsünü aşarak değerler dizgesini, çatışma alanlarını ve anlam üretim mekanizmalarını görünür kılar (Greimas, 1983).

Uçan'ın (2016) çözümleme basamakları, yazınsal metinleri yüzeysel ve derin düzeyde değerlendirmeye olanak tanır. Anlatı düzeyinde eyleyenler, anlatı eksenleri, anlatı izlencesi ve kiplikler; söylem düzeyinde ise figüratif karşıtlıklar,

---

* II Uluslararası Karadeniz Eğitim Bilimleri Kongresi (EKEBK 2026)'nde sunulan "A Semiotic Anallysis of Yusuf Atılgan's Short Story titled Tutku" adlı sözlü bildiriden üretilmiştir.

[1] Prof. Dr., Ordu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü, Ordu, Türkiye, ORCID: 0000-0003-3369-7724

[2] Yüksek lisans öğrencisi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu, Türkiye ORCID: 0009-0008-4148-9515

zaman, uzam, bakış açısı, bedensel göstergeler ve izleksel roller metnin anlam örgüsünü açıklamada temel araçlar olarak kullanılır.

Yusuf Atılgan'ın anlatıları, Türk edebiyatında bireyin yalnızlığı, iletişimsizliği, yabancılaşması ve toplumsal normlarla kurduğu gerilimli ilişki bakımından dikkat çekici bir yere sahiptir. "Tutku" öyküsü de bu izleğin güçlü örneklerinden biridir. Öykünün merkezinde Osman'ın Hatçe'ye yönelen arzusu yer alsa da metin, yalnızca karşılıksız bir ilgi ya da bireysel saplantı anlatısı değildir. Osman'ın konuşamaması, bakışlara sığınması, bedeninin gerilimle tepki vermesi ve köyün normatif düzeni karşısında edilgenleşmesi, anlatıyı birey-toplum çatışmasının göstergesel alanına taşır.

Bu çalışmada "Tutku" öyküsü, Greimas'ın eyleyenler modeli ve Uçan'ın (2016) göstergebilimsel çözümleme basamakları doğrultusunda incelenmektedir. Çalışmanın temel problemi, öyküde Osman'ın Hatçe'ye yönelen tutkusunun hangi anlatısal ve söylemsel göstergeler aracılığıyla toplumsal dışlanma, bastırma ve suskunluk anlatısına dönüştüğüdür. Bu bağlamda araştırmada şu sorulara yanıt aranmıştır: (1) Öykünün anlatı kesitleri ve genel düzenlenişi nasıl yapılandırılmıştır? (2) Osman ve Hatçe açısından eyleyenler modeli hangi işlevleri ortaya koymaktadır? (3) Figüratif karşıtlıklar, zaman, uzam, bakış açısı ve bedensel göstergeler öykünün derin anlamını nasıl kurmaktadır?

Alanyazın taramasında Türk edebiyatında farklı öyküler üzerine göstergebilimsel çözümlemelerin yapıldığı görülmektedir. Fakat ulaşılan çalışmalar arasında Yusuf Atılgan'ın "Tutku" adlı öyküsünü Greimas'ın eyleyenler modeli ve söylem düzeyi göstergeleri çerçevesinde ele alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu yönüyle çalışma; "Tutku" öyküsünü bastırılmış arzu, mahremiyet, toplumsal norm, beden ve suskunluk göstergeleri ekseninde ele alarak Yusuf Atılgan'ın anlatı dünyasındaki birey-toplum gerilimini Greimas'ın eyleyenler modeli ile Uçan'ın göstergebilimsel çözümleme basamaklarını birlikte kullanarak bütünlüklü biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımıyla tasarlanmış belge incelemesi niteliğinde bir edebî metin çözümlemesidir. Belge incelemesi, araştırma problemine ilişkin yazılı materyallerin sistematik olarak incelenmesine dayanır (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Bu çalışmada amaç genelleme yapmak değil, tek bir edebî metnin anlam örgüsünü kuramsal bir çerçeve içinde ayrıntılı biçimde ortaya koymaktır. Elde edilen bulgular, önceden belirlenen çözümleme başlıkları altında düzenlenmiş ve yorumlanmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e göre betimsel analizde elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu analiz türünde amaç, bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir

biçimde okuyucuya sunmaktır (2011, s. 224). Bu yönüyle çalışma, betimsel analiz yaklaşımına uygun biçimde yürütülmüştür.

2.2. Veri Kaynağı

Çalışmanın veri kaynağını Yusuf Atılgan'ın Bütün öyküleri adlı kitabında yer alan "Tutku" adlı öykü oluşturmaktadır. İncelemede kullanılan baskıda öykü, kitabın 27-39. sayfaları arasında yer almaktadır (Atılgan, 2017, ss. 27-39).

2.3. Verilerin Çözümlenmesi

Çözümleme süreci üç aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada öykü, giriş, gelişme ve sonuç işlevleriyle birlikte yedi kesite ayrılmıştır. İkinci aşamada anlatının genel düzenlenişi ve anlatı izlencesi eyletim, edinç, edim ve yaptırım evreleri üzerinden değerlendirilmiştir. Üçüncü aşamada yüzeysel düzey, anlatı düzeyi ve söylem düzeyi olarak iki alt başlıkta ele alınmıştır. Anlatı düzeyinde eyleyenler, anlatı eksenleri, anlatı izlencesi ve kiplikler; söylem düzeyinde ise figüratif karşıtlıklar, anlatıcı bakış açısı, zaman, uzam, bedensel göstergeler ve izleksel roller incelenmiştir.

2.4. Geçerlik, Sınırlılık ve Etik Durum

Çözümlemenin tutarlılığını artırmak için bulgular kuramsal başlıklarla ilişkilendirilmiş, yorumlar metin içi örneklerle desteklenmiş ve aynı gösterge alanı farklı düzeylerde yeniden değerlendirilmiştir. Ayrıca çözümleme sürecinde belirlenen başlıkların metne uygunluğu ve yorumların tutarlılığı konusunda alan uzmanı görüşlerinden destek alınmıştır. Çalışma tek bir öyküyle sınırlıdır, bu nedenle bulgular Yusuf Atılgan'ın bütün anlatı evrenine doğrudan genellenemez. Araştırma insan katılımcıdan veri toplamaya dayanmadığı ve yayımlanmış bir edebî metnin doküman incelemesiyle sınırlı olduğu için etik kurul izni gerektiren bir süreç içermemektedir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Bölümler ve Kesitler

"Tutku" öyküsü kronolojik bir olay aktarımından çok Osman'ın zihinsel ve duygusal yoğunluklarına göre ilerleyen parçalı bir anlatı görünümü sergiler.

Giriş bölümünde Osman karakteri tanıtılır. Köy yaşamı, yalnızlık, çocuklarla çatışması ve sosyal dışlanmışlığı aktarılır. Hatçe'ye olan ilgisinin ipuçları verilir. Bu bölüm, karakterin sosyal çevredeki yalnızlığını ve gözlemci konumunu kurar.

Gelişme bölümünde Osman'ın Hatçe'ye duyduğu duygular giderek saplantılı bir tutkuya dönüşür. Osman'ın saya damına tırmanarak Hatçe'yi gizlice izlemesi, onun iç dünyasındaki bastırılmış arzuların fiziksel bir dışavurumudur. Bu eylem, hem mahremiyet sınırlarının ihlali hem de arzu nesnesine yönelmiş edilgen bir eylem olarak yorumlanabilir. Bu bölümde anlatıcı, içsel çatışmalarını sıklıkla iç monologlarla ifade eder. Düşüncelerini doğrudan okuyucuya aktararak,

karakterin yalnızlık, özlem, reddedilme korkusu gibi duyguları belirginleşir. Bu içsel konuşmalar, onun sosyal çevresinde yaşadığı ötekileştirmenin ve dışlanmanın da bir göstergesidir. Toplumsal baskılar -özellikle köy halkının Osman'a yönelik mesafeli tavırları- Hatçe'nin aşağılayıcı sözleriyle birleştiğinde, karakterin içsel gerilimi zirveye ulaşır. Ekrem'in uyguladığı fiziksel şiddet ise bu bastırılmış gerilimin dış dünyadaki somut karşılığıdır. Burada Ekrem, otoritenin ve toplumsal normların temsilcisi olarak devreye girer. Bu kısımda olayların anlatımı kadar, karakterin zihinsel dünyasının açığa çıkışı da önemlidir. Dışarıdan edilgen görünen Osman'ın içindeki yoğun duygular, anlatıcının yetişkin bir bilinçle geçmişi değerlendirmesi sayesinde okuyucuya geçer. Bu da anlatıda zamansal çift katmanlılık yaratır. Bir yandan geçmiş olaylar aktarılırken, diğer yandan bu olaylar şimdiki zamanda yeniden yorumlanır.

Sonuç bölümünde ise Hatçe, Osman'la yüzleşir ve onu reddeder. Osman'ın iç sesi susturulamaz hale gelir. Anlatı, büyük bir duygusal gerilimle ve çözülmeden çok bir "tökezleyiş" ile sonlanır. Kapanış, fiziksel bir eylemden çok ruhsal bir donma hissiyle yapılır. Anlatının bu parçalı ama yoğun yapısı, anlatıcının içsel dünyasını daha etkili bir biçimde vermek üzere kurgulanmıştır.

Tablo 1. "Tutku" Öyküsünün Kesitlere Ayrılması

Kesit	Başlangıç/Bitiş Göstergesi	İşlev ve Yorum
1. Kesit	"Sağ ayağım izmaritin yanına gelince durdum." - "Onun lafını ettim mi herkes gülüyor." (Atılgan, 2017, s. 27)	Osman'ın dışlanmışlığı, çocukların alayı ve Hatçe adının belirmesiyle başlayan duygusal geçiş kurulur.
2. Kesit	"Onun lafını ettim mi herkes gülüyor." - "Hatçe de öyle. Daha bana su vermemişti." (Atılgan, 2017, s. 27-30)	Hatçe'ye yönelik çekim, geçmişe ilişkin zihinsel dağınıklık ve Osman'ın köydeki konumu belirginleşir.
3. Kesit	"Hatçe de öyle. Daha bana su vermemişti." - "O günden beri başka." (Atılgan, 2017, s. 30)	Su verme anısı, Hatçe'nin Osman üzerindeki duygusal etkisini başlatan anı olarak işlev görür.
4. Kesit	"O günden beri başka." - "Ertesi gün öğleye yakın.." (Atılgan, 2017, s. 30-34)	Hatçe'nin öfkesi, köy halkının dışlayıcı bakışı ve Osman'ın savunmasızlığı ön plana çıkar.
5. Kesit	"Ertesi gün öğleye yakın.." - "Bu dümdüz ovada her şeye alıştıkları gibi bana da alıştılar." (Atılgan, 2017, s. 34-35)	Ekrem'in şiddeti, köydeki yargılayıcı ortam ve Osman'ın utancı toplumsal yaptırım düzeyinde görünür olur.
6. Kesit	"Bu dümdüz ovada.." - "Boşuna çabaydı bunlarınkisi." (Atılgan, 2017, s. 35-37)	Saya damı, gizli gözlem ve artan takıntı aracılığıyla arzu mekânsal bir göstergeye dönüşür.
7. Kesit	"Boşuna çabaydı bunlarınkisi." - "Şimdi ne yapacağım ellerimi?" (Atılgan, 2017, s. 37-39)	Yüzleşme, reddedilme, konuşamama ve suskun kapanış öykünün başarısız anlatı izlencesini tamamlar.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

3.2. Anlatının Genel Düzenlenişi

Anlatı, Osman'ın Hatçe'ye yönelen arzusu üzerinden bir birleşim programı başlatır ancak bu program, Hatçe'nin sınır koyuşu, Ekrem'in şiddeti, köy halkının gözetimi ve Osman'ın iletişim kuramaması nedeniyle tamamlanamaz. Bu nedenle öykünün genel düzenlenişi başarıya ulaşan bir arayıştan çok başarısızlıkla sonuçlanan bir anlatı izlencesi biçiminde okunabilir.

Başlangıç Durumu: ÖVN

(Osman → içsel arzularla → Hatçe)

Bitiş Durumu: ÖVN

(Osman → içsel kırılmayla → yalnızlık/suskunluk)

Tablo 2. Osman Açısından Anlatı İzlencesi

Evre	Osman Açısından Açıklama	Kiplik ve Anlatısal İşlev
Eyletim	Osman'ın yalnızlığı, dışlanmışlığı ve Hatçe'ye yönelen arzusu onu değer nesnesine ulaşmaya yöneltir.	"İstemek" kipliği belirgindir; özne, Hatçe'nin ilgisi/kabulü olarak belirlenen değer nesnesine yönelir.
Edinç	Osman, Hatçe'yi görebileceği mekânları, özellikle saya damını ve gözlem olanağını edinir.	"Bilmek" ve "yapabilmek" kiplikleri sınırlı biçimde ortaya çıkar; özne yaklaşma imkânı kazanır.
Edim	Saya damına çıkma, gizlice gözlemleme, Hatçe'nin çevresinde bulunma ve yüzleşme girişimleri gerçekleşir.	Özne eyleme geçer ancak bu eylem açık ve karşılıklı bir iletişime dönüşemez.
Yaptırım	Hatçe'nin reddi, Ekrem'in şiddeti, köyün gözetimi ve Osman'ın suskunluğu anlatıyı kapatır.	Birleşim ekseni kurulamaz; özne yalnızlık, utanç ve kırılmayla baş başa kalır.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

3.3. Anlatı Düzeyi

3.3.1. Eyleyenler

Greimas'ın eyleyenler modelinde kişiler, anlatıdaki işlevlerine göre değerlendirilir. Bu modelde Osman açısından temel izlence, Hatçe'nin ilgisine ve kabulüne ulaşma isteğidir. Hatçe açısından ise temel izlence, kendi sınırını ve toplumsal saygınlığını koruma biçiminde gelişir. Bu nedenle öyküde tek bir özne-nesne ilişkisi değil, birbiriyle çatışan iki anlatı izlencesi vardır.

Tablo 3. Osman Açısından Eyleyenler Modeli

Eyleyen Rolü	Osman Açısından Karşılığı	Açıklama
Özne	Osman	Hatçe'ye yönelik tutkusu, kabul edilme arzusu ve yalnızlığını aşma isteğiyle hareket eder.
Nesne	Hatçe'nin ilgisi/kabulü/sevgisi	Osman'ın ulaşmak istediği değer nesnesidir.
Gönderici	Yalnızlık, arzu, dışlanmışlık	Osman'ı eyleme geçiren içsel ve toplumsal etkilerdir.
Alıcı	Osman	Eylemin sonucu yine Osman üzerinde duygusal bir dönüşüm ve yıkım üretir.
Yardımcı	Hayal, anılar, doğa, saya damı	Osman'a geçici gözlem ve düşleme olanağı sağlar.
Engelleyici	Hatçe, Ekrem, köy halkı, toplumsal normlar	Birleşim programının gerçekleşmesini engeller.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

Tablo 4. Hatçe Açısından Eyleyenler Modeli

Eyleyen Rolü	Hatçe Açısından Karşılığı	Açıklama
Özne	Hatçe	Osman'a karşı sınır koyan ve kendi konumunu korumaya çalışan kişidir.
Nesne	Sosyal saygınlık, mahremiyet, sınır	Hatçe'nin korumaya çalıştığı değer alanını temsil eder.
Gönderici	Toplumsal normlar, aile baskısı	Köydeki namus, mahremiyet ve itibar kodları Hatçe'nin davranışını yönlendirir.
Alıcı	Hatçe	Sınırını koruyarak toplumsal beklentilerle uyumlu konumunu sürdürür.
Yardımcı	Ekrem, köy normları, aile otoritesi	Hatçe'nin sınır koyma gücünü artıran toplumsal desteklerdir.
Engelleyici	Osman'ın ilgisi ve bakışları	Hatçe'nin mahremiyet alanını tehdit eden unsur olarak belirir.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

3.3.2. Anlatı Eksenleri

Öykünün dramatik etkisi, Osman'ın isteğinin güçlü olmasına rağmen iletişim ve yardım eksenlerinin zayıf kalmasından kaynaklanır. Osman Hatçe'ye yönelir fakat bu yöneliş karşılıklı iletişime dönüşmez. Hatçe'nin "Abime söyleyeceğim." tehdidi (Atılgan, 2017, s. 38), bireysel tepkinin aile ve köy normlarıyla desteklenen bir yaptırım mekanizmasına dönüştüğünü gösterir.

Tablo 5. Anlatı Eksenleri

Eksen	İşleyiş	Yorum
Sözleşme ekseni	Osman'ın yalnızlığı, sevilme ve anlaşılma isteği onu Hatçe'ye yöneltir.	Gönderici, dışsal bir kişi ya da kurumdan çok Osman'ın bastırılmış arzusu ve yalnızlığıdır. Bu içsel yönelim, Osman'ı değer nesnesine ulaşmaya çalışan özne konumuna getirir.
İletişim ekseni	Osman, Hatçe'ye ulaşmak ve onunla ilişki kurmak ister fakat bu yöneliş açık ve karşılıklı bir iletişime dönüşmez.	Osman'ın suskunluğu, gırtlağında düğümlenen sözler ve Hatçe'nin reddedici tavrı iletişim ekseninin kırıldığını gösterir.
İstek ekseni	Osman'ın yöneldiği değer nesnesi Hatçe'nin ilgisi, kabulü ve sevgisidir.	Bu istek tek yönlüdür; Hatçe Osman'ın anlatı izlencesine katılmaz. Bu nedenle özne ile değer nesnesi arasında birleşim gerçekleşmez.
Yardım ekseni	Osman'ın hayalleri, anıları, iç sesi, gece ve saya damı ona geçici bir yaklaşma ve gözlem olanağı sağlar.	Yardımcı unsurlar Osman'ın arzusunu besler ama somut bir başarı üretmez. Bu nedenle yardım ekseni zayıf kalır.
Mücadele ekseni	Hatçe'nin reddi, Ekrem'in şiddeti, köy halkının alayı ve toplumun mahremiyet/namus algısı Osman'ın karşısındaki temel engellerdir.	Engelleyiciler Osman'ın arzu programını bastırır. Osman bu engeller karşısında direnç gösteremez; suskunluk, korku ve geri çekilme içinde kalır.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

3.3.3. Anlatı İzlencesi ve Kiplikler

Osman'ın anlatı izlencesi istemek kipliğiyle başlar, yapabilmek ve söyleyebilmek kipliklerinde başarısızlığa uğrar. Hatçe ise Osman'ın ilgisini fark eder ve toplumsal normların desteğiyle sınır çizme edimini gerçekleştirir. Böylece Osman'ın birleşim programı ile Hatçe'nin ayrışma programı çatışır.

Tablo 6. Osman Açısından Kiplikler

Kiplik	Osman'daki Görünüm	Anlamı
İstemek	Hatçe'yi görmek, ona yakın olmak, kabul edilmek ister.	Anlatı programını başlatan temel etkendir.
Bilmek	Köyü, Hatçe'nin hareketlerini ve izlenebilecek mekânları gözlemler.	Bilgi vardır fakat bu bilgi sağlıklı iletişime dönüşmez.
Yapabilmek	Fiziksel olarak yaklaşabilir ama sosyal ve dilsel olarak güçsüzdür.	Eylem imkânı kısıtlıdır.
Zorunluluk	Köyün ahlaki ve toplumsal kuralları tarafından sınırlanır.	Toplum, öznenin arzusunu denetler.
İnanmak	Hatçe tarafından anlaşılabileceğine ilişkin zayıf bir umut taşır.	Bu umut sonuçta kırılmaya uğrar.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

Osman açısından eyletim aşamasında arzu onu harekete geçirir; edinç aşamasında saya damı ve gözlem fırsatı elde edilir; edim aşamasında yüzleşme girişimi ortaya çıkar, yaptırım aşamasında ise reddedilme, utanç, şiddet ve suskunluk belirir. Hatçe açısından eyletim, mahremiyetini koruma ihtiyacıyla; edinç, Ekrem'in ve köy normlarının sağladığı güçle; edim, Osman'ı azarlama ve sınır çizme davranışıyla; yaptırım ise sosyal saygınlığını koruma sonucuyla ilişkilidir.

3.4. Söylem Düzeyi

3.4.1. Figüratif Karşıtlıklar

Söylem düzeyinde figüratif karşıtlıklar, anlatının derin yapısını görünür kılar. Osman'ın iç dünyası ile köyün dışsal normları arasındaki çatışma, temizlik-kirlilik, içerisi-dışarısı, sessizlik-gürültü ve görünürlük-görünmezlik gibi karşıtlıklarla somutlaşır.

Tablo 7. Figüratif Karşıtlıklar

Karşıtlık	Metindeki Görünüm	Yorum
Temizlik / Kirlilik	Hatçe'nin temiz, düzenli ve bakımlı görünümü; Osman'ın kanlı gömleği, bakımsızlığı, yoksulluğu ve dışlanmışlığıyla karşıtlık kurar.	Toplumsal kabul ile dışlanma, bedensel ve görünüşe ilişkin ayrıntılar üzerinden gösterilir. Hatçe temizlik ve düzenle; Osman ise kir, yoksunluk ve toplumsal dışlanmışlıkla ilişkilendirilir.
Sıcaklık / Karanlık-Mesafe	Saya damındaki sıcak kiremitler Osman'ın arzusunu, heyecanını ve gözetleme hâlini temsil ederken; karanlık, perde ve mesafe onun yalnızlığını ve korkusunu görünür kılar.	Osman'ın içsel gerilimi fiziksel çevreye yansıtılır. Sıcaklık arzuya, karanlık ve mesafe ise ulaşamama ve bastırılmış korkuya karşılık gelir.
Görünürlük / Görünmezlik	Osman Hatçe tarafından görülmek ve fark edilmek ister; ancak aynı zamanda ifşa olmaktan korkar. Hatçe'nin perdeyi indirmesi ve kapıyı kapatması bu karşıtlığı güçlendirir.	Bakış, arzu ve korkunun ortak göstergesine dönüşür. Görülme isteği ile saklanma zorunluluğu, Osman'ın bastırılmış duygularını sembolik düzeyde yansıtır.
İçerisi / Dışarısı	Hatçe evin içinde, düzen ve mahremiyet alanındadır; Osman ise damda, sokakta, duvarda ve dışarıdadır.	İçerisi aidiyet, düzen ve kabul alanını; dışarısı ise dışlanmışlık, ulaşamama ve toplumsal sınırın dışında kalma durumunu temsil eder.
Suskunluk / Ses	Osman çoğunlukla konuşamaz ve duygularını içinden geçirir; buna karşılık Hatçe, Ekrem ve köy halkı tehdit, alay ve yargılayıcı sözlerle temsil edilir.	Bireyin içsel suskunluğu ile toplumun dışsal yargısı karşı karşıya gelir. Osman'ın konuşamaması, iletişim kuramayan ve bastırılan özne konumunu güçlendirir.
Eril / Dişil	Osman eril figür olmasına rağmen edilgen, suskun ve kırılgan konumdadır. Hatçe ise sınır çizen, reddeden ve söz kurabilen bir figür olarak görünür; Ekrem ise aile otoritesini temsil eder.	Cinsiyet rolleri arzu, sınır koyma ve toplumsal denetim ekseninde gerilimli biçimde yapılandırılır. Osman'ın edilgenliği, anlatıdaki güç ilişkilerini alışılmış biçimin dışında görünür kılar.
Doğa / Kültür	Osman'ın Hatçe'ye yönelen bireysel arzusu, sevme ve anlaşılma isteği; köyün ahlak, namus, dedikodu ve toplumsal denetim düzeniyle çatışır.	Bireysel duygu ve doğal arzu, kültürel kodlar tarafından sınırlandırılır. Bu karşıtlık, birey-toplum gerilimini derin yapı düzeyinde görünür hâle getirir.
Kural / İhlal	Osman'ın Hatçe'yi gizlice izlemesi ve ona yaklaşma isteği, köyün görünmeyen ahlaki kurallarını ihlal eden bir davranış olarak belirir.	Arzu, mahremiyet sınırları ve köyün görünmeyen ahlaki kurallarıyla çatışır. Osman, kuralları açıkça yıkmasa da gizli bakış ve izleme yoluyla toplumsal sınırı aşmaya çalışır.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

3.4.2. Anlatıcı Bakış Açısı

Öyküde birinci tekil şahıs anlatım ve iç odaklayım baskındır. Okur, olayları Osman'ın zihinsel süzgecinden izler; Hatçe'nin, Ekrem'in ya da köylülerin iç dünyasına doğrudan girilmez. Bu sınırlı bakış açısı, Osman'ın yalnızlığını, bastırılmış arzusunu ve algısının daralmış yapısını biçimsel olarak yeniden üretir. İç monologlar, ifade edilemeyen duyguların metinsel karşılığı olarak işlev görür. Bu nedenle anlatıcı bakış açısı yalnızca teknik bir tercih değil, öykünün anlamını kuran temel göstergelerden biridir.

3.4.3. Zaman Kullanımı

"Tutku"da zaman doğrusal bir çizgide ilerlemez. Şimdiki deneyimler, geçmişe dönüşler ve olası gelecek tasarımları iç içe geçer. Bu parçalı zaman örgüsü, Osman'ın bastırılmış arzularla, geçmiş deneyimlerle ve şimdiki bekleyişle aynı anda kuşatıldığını gösterir. Geçmişe dönüşler Osman'ın bugünkü yalnızlığının psikolojik arka planını kurarken, hayalî gelecekler gerçekleşmeyen kabul arzusunun zihinsel sahnesini oluşturur. Böylece zaman, yalnızca olayların sırası değil, karakterin ruhsal çıkışsızlığının yapısal göstergesi hâline gelir.

3.4.4. Bedensel Göstergeler

Osman'ın söyleyemediği duygular bedensel göstergeler aracılığıyla görünür olur. Gırtlak, öksürük, dizlerin dermansız kalıp kesilmesi, terleme, seyirme ve ellerin işlevsizleşmesi, bastırılmış arzu ve toplumsal korkunun bedende bıraktığı izlerdir. "Dizlerimde bir kesiklik vardı" ifadesi korku ve güçsüzlüğün bedensel görünümünü; "Şimdi ne yapacağım ellerimi?" cümlesi ise öznenin eylem kapasitesini ve beden üzerindeki denetimini yitirişini temsil eder (Atılgan, 2017, ss. 36, 39). Bu nedenle beden, öyküde sözün yerine geçen bir anlam yüzeyi gibi işler.

Tablo 8. Bedensel Göstergeler

Gösterge	Temsil Ettiği Duygu/Durum	Yorum
Gırtlak / öksürük	Konuşamama ve bastırılmış arzu	Osman'ın öksürüğü bastırması, söyleyemediği duyguların bedende sıkıştığını gösterir. Dilin tıkanması, toplumsal baskının ve korkunun bedensel karşılığıdır.
Dizlerin kesilmesi	Korku, güçsüzlük ve eylemsizlik	Osman'ın yaklaşma isteği eyleme dönüşemez. Dizlerdeki kesiklik, öznenin arzu ile korku arasında bedensel olarak çözüldüğünü gösterir.
Eller / kollar	Çaresizlik ve özne bütünlüğünün sarsılması	Hatçe'nin reddinden sonra Osman'ın ellerini ve kollarını nereye koyacağını bilememesi, eylem kapasitesinin kırıldığını ve bedenini fazlalık gibi algıladığını gösterir.
Terleme / seyirme	Utanç, huzursuzluk ve denetimsizlik	Terleme ve seyirme, Osman'ın kontrol edemediği içsel gerilimin bedende görünür hâle gelmesidir. Bastırılan duygu, istemsiz bedensel tepkilerle dışa vurulur.
Omuzlardan sarsılma	Yüzleşme ve duygusal sarsıntı	Hatçe'nin Osman'ı fiziksel olarak sarsması, yalnızca bedensel bir temas değil; Osman'ın bastırılmış duygu dünyasının dış gerçeklikle çarpıştığı bir andır.
Dört ayak ilerleme	Dürtüsellik, gizlilik ve geri çekilme	Osman'ın dört ayak ilerlemesi, arzusunun toplumsal dil ve açık iletişim alanından çıkıp gizli, bedensel ve dürtüsel bir harekete dönüştüğünü gösterir.
Kaşıma	İçsel gerilim ve zihinsel huzursuzluk	Kaşıma gibi küçük bedensel jestler, karakterlerin bastırılmış duygularını ve içsel karmaşasını görünür kılar. Beden, söze dökülemeyen gerilimin taşıyıcısı hâline gelir.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

3.4.5. Uzam ve Betimlemeler

Öyküde mekânlar nötr arka planlar değildir, aksine Osman'ın ruh hâlini ve toplumsal konumunu yansıtan göstergeler olarak işlev görür. Köy; gözetim, dedikodu ve dışlanmışlık alanı olarak belirir. Saya damı; gizli bakışın, bastırılmış arzunun ve Hatçe'ye yaklaşma isteğinin mekânıdır. Hatçe'nin evi ve pencere, Osman açısından ulaşılamayan mahremiyet, düzen ve kabul arzusunu temsil eder. Heyet odası toplumsal yargı, utanç ve otoriteyle; tütün tarlası ise arzulanan fakat erişilemeyen değer alanıyla ilişkilidir. İçerisi-dışarısı karşıtlığı, Osman'ın hem Hatçe'ye hem de toplumsal aidiyete dışarıdan bakmak zorunda kalışını mekânsal düzeyde somutlaştırır. Bu nedenle uzam, öyküde yalnızca olayların geçtiği yer değil, bireysel arzu ile toplumsal sınır arasındaki çatışmayı görünür kılan temel söylemsel göstergelerden biridir.

Tablo 9. Uzam ve Betimlemeler

Mekân	Temsil Ettiği Anlam	İşlev
Köy	Gözetim, dedikodu, dışlanmışlık	Toplumsal normların uygulandığı kolektif alandır.
Saya damı	Gizlilik, arzu, gözetleme	Osman'ın arzusunu eyleme dönüştürdüğü eşik mekândır.
Hatçe'nin evi/pencere	Mahremiyet, ulaşılamayan sevgi	İçerisi ve dışarısı ayrımını güçlendirir.
Heyet odası	Utanç, yargı, otorite	Köyün yaptırım gücünü temsil eder.
Tütün tarlası	Ulaşılamayan değer	Arzunun somut ama elde edilemez nesnesine işaret eder.

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

3.4.6. İzleksel Roller

Derin yapı düzeyinde karakterler, yalnızca olay örgüsünü ilerleten kişiler değil, belirli izleksel rollerin taşıyıcıları olarak işlev görür. Bu bağlamda Osman; bastırılmış arzu, yalnızlık, dışlanmışlık ve suskunluk izleğinin merkezinde yer alır. Hatçe; Osman'ın yöneldiği arzu nesnesi olmanın ötesinde, mahremiyetini koruyan ve sınır koyan bir özne konumundadır. Ekrem; aile ve köy otoritesinin yaptırım gücünü temsil ederken köy halkı, alay, dedikodu ve gözetim yoluyla işleyen dışlayıcı kolektif bakışın göstergesi hâline gelir.

Osman'ın izleksel rolü, Hatçe'ye duyduğu arzu kadar köy içindeki yalnızlığı ve dışlanmışlığıyla da belirlenir. Köylülerin ve çocukların ona yönelik alaycı tutumları, Osman'ın toplumsal çevreyle sağlıklı bir bağ kuramadığını gösterir (Atılgan, 2017, s. 27). Bu nedenle Osman, "tutkulu özne" olduğu kadar bastırılmış ve dışlanmış bireyin de temsilcisidir.

Hatçe'nin izleksel rolü, arzu nesnesi konumuyla sınırlı değildir. Onun Osman'a karşı sınır koyması; anlatıda mahremiyet, onur ve toplumsal normlara uyum izleğini görünür kılar. Hatçe'nin "Abime söyleyeceğim" sözü, bireysel tepkinin aile otoritesiyle ve köyün yaptırım düzeniyle birleştiğini gösterir (Atılgan, 2017, s. 38).

Ekrem ise aile otoritesi ve cezalandırma gücüyle ilişkilidir. "Kalkacan mı, yoksa kaldırayım mı?" sözü, Ekrem'in yalnızca bireysel bir karakter değil, yaptırım uygulayan otorite figürü olarak işlev gördüğünü ortaya koyar (Atılgan, 2017, s. 34). Köy halkı ise öyküde tek tek bireylerden çok Osman'ı gözetleyen, yargılayan ve dışlayan kolektif bakış olarak belirir.

Tablo 10. İzleksel Roller

Karakter	İzleksel Rol	Temsil Ettiği Temalar
Osman	Tutkulu özne / bastırılmış birey	Yalnızlık, arzu, dışlanmışlık, suskunluk
Hatçe	Savunucu kadın figürü / sınır koyucu özne	Mahremiyet, onur, toplumsal normlara uyum
Ekrem	Toplumsal denetim / aile otoritesi	Ceza, aile onuru, korku, yaptırım
Köy halkı	Dışlayıcı kolektif bakış	Dedikodu, gözetim, norm, dışlama

Kaynak: Yazarlar tarafından Atılgan (2017) ve Uçan (2016) temel alınarak oluşturulmuştur.

4. Sonuç ve Tartışma

Bu çalışmada Yusuf Atılgan'ın "Tutku" adlı öyküsü göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiş; anlatı yapısı, eyleyenler modeli, anlatı izlencesi, kiplikler, figüratif karşıtlıklar ve söylem düzeyi göstergeleri bakımından değerlendirilmiştir. Çözümleme, öykünün merkezinde bastırılmış arzu ile toplumsal normlar arasındaki gerilimin bulunduğunu göstermektedir. Osman, Hatçe'nin ilgisine ulaşmak isteyen bir özne olarak anlatı programını başlatır fakat bu program Hatçe'nin reddi, Ekrem'in temsil ettiği aile otoritesi, köyün gözetimi ve Osman'ın söz kuramaması nedeniyle başarısızlığa uğrar.

Greimas'ın eyleyenler modeli, öyküde yalnızca Osman'ın başarısız birleşim programını değil, Hatçe'nin sınır koyma ve mahremiyetini koruma durumunu da görünür kılmıştır. Böylece Hatçe pasif bir arzu nesnesi olmaktan çıkar, kendi sosyal konumunu koruyan ve köy normlarını yaptırım gücü olarak çağırabilen bir özneye dönüşür. Bu çift yönlü yapı, öykünün bireysel arzu ile toplumsal sınır arasındaki temel çatışmasını güçlendirir.

Söylem düzeyindeki bulgular; zaman, uzam, beden ve bakış göstergelerinin öykünün psikolojik atmosferini kurduğunu ortaya koymaktadır. Zamanın parçalı kullanımı Osman'ın geçmişe saplanmışlığını ve geleceğe ilişkin gerçekleşmeyen kabul umudunu; uzam, içeri-dışarı karşıtlığı üzerinden toplumsal aidiyetsizliği; bedensel göstergeler ise söze dökülemeyen arzunun fiziksel izlerini yansıtır. Özellikle ellerin işlevsizleşmesi ve konuşmanın tıkanması, Osman'ın eylem kapasitesinin kırıldığını ve toplumsal dilin dışında kaldığını gösterir.

Figüratif karşıtlıklar, "Tutku"nun yüzeydeki olay örgüsünün ötesinde daha derin bir değerler çatışması üzerine kurulduğunu düşündürmektedir. Temizlik/kirlilik, içerisi/dışarısı, sessizlik/gürültü, görünürlük/görünmezlik ve kural/ihlal karşıtlıkları, Osman'ın iç dünyası ile köyün normatif düzeni arasındaki mesafeyi sembolik biçimde somutlaştırır. Bu durum, Aydın ve Uyar'ın (2022) kısa öykülerde eylemsel konumların toplumsal anlam alanlarını görünür kıldığı yönündeki değerlendirmeleriyle de ilişkilendirilebilir.

Sonuç olarak “Tutku”, birey-toplum karşıtlığı ekseninde şekillenen; suskunluk, arzu, mahremiyet, gözetim ve bastırma temalarını çok katmanlı biçimde işleyen bir öyküdür. Greimas’ın kuramsal modeli ve Uçan’ın çözümleme basamakları, metnin anlatısal örgüsünü ve söylem düzeyindeki göstergelerini sistematik biçimde açıklamaya olanak sağlamıştır. Bu nedenle çalışma, “Tutku” öyküsünü yalnızca psikolojik bir anlatı olarak değil, toplumsal normların bireyin arzusunu nasıl biçimlendirdiğini gösteren yapısal bir metin olarak değerlendirmektedir.

Kaynakça

Atılgan, Y. (2017). *Bütün öyküleri*. İstanbul: Can Yayınları.

Aydın, İ. ve Uyar, Y. E. (2022). Göstergebilimsel bir çözümleme örneği olarak Cemil Kavukçu'nun "Ablam" adlı öyküsü. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 25*, 263-298. doi:10.30767/diledeara.1066970

Greimas, A.J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a Method.* California: University of Nebraska Press.

Günay, D. (2002). *Göstergebilim yazıları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Güneş, A. (2012). Koca Nine ile Tilki masalının göstergebilimsel çözümlemesi. *Erciyes İletişim Dergisi, 2*(4), 39-52.

Uçan, H. (2016). *Dilbilim, göstergebilim ve edebiyat eğitimi*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

BÖLÜM 4

Anna Karenina ve Ülker Fırtınası'nda Kadın Kimliği ve Toplumsal Baskı: Butler'ın Performatiflik Kuramı Çerçevesinde Karşılaştırma[1]

Onur Yıldız[2]

1.Giriş

Edebiyat, toplumsal normların hem yeniden üretildiği hem de sorgulandığı ayrıcalıklı bir uzamdır (Moran, 2002, s. 250-251; Moi, 2002, s. 51-52). Amerikalı feminist eleştirmen ve yazar Elaine Showalter'ın (1977) "jinekoeleştiri" (*gynocritics*) kavramıyla ortaya koyduğu üzere, kadın yazarlığı ve kadın deneyimi edebiyat geleneği içinde uzun süre görünmez kılınmış ya da ataerkil söylem tarafından yeniden şekillendirilmiştir. Kadın kahramanlar; itaat etmeleri ya da yok olmaları, erkeğin gölgesinde kalmaları ya da toplumun lanetine uğramaları arasında sıkıştırılmış figürler olarak roman tarihine geçmiştir. Bu bağlamda, birbirinden coğrafi, kültürel ve tarihsel açıdan farklı edebiyat yapıtları olan Lev Nikolayeviç Tolstoy'un Anna Karenina (1878) ve Safiye Erol'un Ülker Fırtınası (1944) adlı eserleri, kadın kimliğinin toplumsal baskı altında nasıl biçimlendiğini ve dönüştüğünü anlamamız için son derece verimli bir zemin sunmaktadır.

Tolstoy'un 19. yüzyıl Rus aristokrasisini anlattığı bu başyapıtında Anna, evlilik kurumunun ve toplumsal ahlak anlayışının dışına çıktığı için yargılanan, dışlanan ve nihayetinde yok olan bir kadın olarak belirir. Amerikalı yazar ve eleştirmen Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın deyişiyle, ataerkil anlatı geleneği kadın figürleri ya itaatkâr "melek" ya da cezalandırılması gereken "canavar" (2000, s. 17) olarak kodlamaktadır; Anna bu ikili karşıtlığın dramatik bir somutlaşmasıdır. Safiye Erol'un 1940'lar Türkiye'sinde kaleme aldığı *Ülker*

[1] Bu kitap bölümü, 26 Nisan 2024 tarihinde Atatürk Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından düzenlenen "Günümüz Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmalarında Kadın Temalı Eğilimler: Kuram, Yöntem, Teknikler" başlıklı uluslararası sempozyumda sunulan "Tolstoy'un *Anna Karenina* ve Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası* Adlı Eserlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi" başlıklı özet bildirinin genişletilmiş hâlidir.

[2] Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi / Edebiyat Fakültesi / Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü
ORCID: 0000-0001-5641-2539

Fırtınası ise modernleşme sürecindeki Türk toplumunun kadına biçtiği rolü sorgulamakta; Nuran karakteri aracılığıyla kimlik arayışını ve özgürlük talebini işlemektedir. Türk yazar ve akademisyen Deniz Kandiyoti'nin geliştirdiği "ataerkil pazarlık" (*patriarchal bargain*) kavramı burada belirleyici bir analitik çerçeve sunar: modernleşme kadına görünür kazanımlar sağlarken yeni ve örtük bir uyum talebini de beraberinde getirmiştir (2013, s. 135).

Bu çalışma, söz konusu iki eseri postyapısalcı feminist ve filozof Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet performatifliği kuramı (*Gender Trouble*, 1999; *Bodies That Matter*, 1993) ekseninde karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Uygulanan yöntem iki temel düzlemde işlemektedir. İlk düzlemi oluşturan tematik analizde, her iki romandaki kimlik arayışı ve dışlanma örüntüleri ortak ve ayrışan boyutlarıyla ele alınmaktadır. İkinci düzlem olan söylem analizinde ise anlatıcı konumlandırması, karakterlerin iç sesi *(free indirect discourse)* ve diyalog pratiklerinde toplumsal cinsiyet normlarının nasıl işletildiği incelenmektedir. Karşılaştırma ölçütleri dört temel eksen üzerine kurulmuştur; kamusal ve özel uzam bağlamında mekânsal dışlanma, erkek ve kadın yazar bağlamında anlatıcı bakış açısı, özgürlük talebinin duygusal ve entelektüel niteliği ile son olarak kamusal imha veya örtük baskı şeklinde beliren dışlanma biçimi. Bu doğrultuda bölüm, kuramsal çerçevenin sunulmasının ardından her iki eserin bu tematik eksenler üzerinden birlikte okunması ve karşılaştırmalı bir değerlendirmeye tabi tutulmasıyla tamamlanacaktır.

2. Kuramsal Çerçeve: Performatiflik, Feminist Eleştiri ve Karşılaştırmalı Okuma

2.1. Butler'ın Performatiflik Kuramı

Judith Butler, *Cinsiyet Belası* (1999) adlı eserinde toplumsal cinsiyeti biyolojik ya da doğal bir kategori olarak değil; söylem, iktidar ve tekrarlayan bedensel pratikler aracılığıyla inşa edilen bir performans olarak tanımlamaktadır. Butler'a göre "kadın" ya da "erkek" olmak, önceden var olan bir özü yansıtmak değil; bu kimliği zorunlu tekrarlarla sürekli yeniden sahnelenmektir (1999, s. 33). Fransız varoluşçu filozof ve feminist teorisyen Simone de Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" (2019a, s. 12) önermesini söylemsel bir boyuta taşıyan bu yaklaşım, cinsiyeti biyolojik kaderden değil toplumsal pratiklerden üretilen bir kurgu olarak konumlandırır.

Butler'ın kuramında "heteroseksüel matris" (*heterosexual matrix*) kavramı belirleyici bir yer tutar. Toplumun meşru kabul ettiği cinsiyet kimliği ve cinsel yönelim biçimlerini tanımlayan bu söylemsel çerçevenin dışına çıkan özneler, tehdit edici bir sapkınlık olarak damgalanmakta ve dışlanmaktadır (Butler, 1993, s. 12). *The Psychic Life of Power* (1997, s. 18-20) adlı eserinde Butler bu baskının yalnızca dışarıdan değil, öznenin kendi kimliğini kurarken başvurduğu malzeme olarak içeriden de işlediğini vurgular; normlar, öz-disiplin ve öz-denetim

mekanizmaları aracılığıyla özneye içselleştirilir. Fransız filozof Michel Foucault'nun normalleştirici yaptırım (1992, s. 177) ve Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün habitus kavramları (1990, s. 54) bu içselleştirme sürecini tamamlayıcı biçimde açıklar; sosyal düzenin bedensel ve zihinsel pratiklere içkin hale gelmesiyle birey, kendiliğinden seçiyormuş gibi hissettiği bir uyum sergiler.

2.2. Feminist Eleştiri ve Yazar Konumu

Feminist edebiyat eleştirisi, kadın deneyimini merkeze alan ve ataerkil söylemin metinlerdeki izlerini açığa çıkaran bir okuma pratiğidir. Gilbert ve Gubar (2000) ile Moi (2002, s. 62) ataerkil anlatının yalnızca kadın karakterleri değil, okuyucunun kadın deneyimine ilişkin algı çerçevesini de biçimlendirdiğini göstermektedir. Bu çalışma açısından kritik olan soru şudur: Erkek yazar Tolstoy ile kadın yazar Safiye Erol, ataerkil söylemi nasıl farklı biçimlerde kurgulamakta ve aşmaktadır? Profesör Alice Jardine'nin vurguladığı gibi, erkek kaleminin empatisi kaçınılmaz olarak belirli bir dışarıdalık içerir (1985, s. 47); bu durum, Tolstoy'un Anna'yı yaratırken kurduğu anlatıcı mesafesi ile Safiye Erol'un Nuran'ı neredeyse içeriden bir sesle aktarması arasındaki farkı belirginleştirir.

2.3. Karşılaştırmalı Okuma Yöntemi

Amerikalı yazar David Damrosch'un dünya edebiyatı kavramlaştırması bu çalışmanın metodolojik zeminini oluşturmaktadır (2003, s. 281); metinler kendi yerel bağlamlarından koparılmadan, aynı zamanda bu bağlamları aşan yapısal örüntüler çerçevesinde okunabilir. *Anna Karenina* ile *Ülker Fırtınası* arasında yaklaşık yetmiş yıllık bir zaman farkı ve birbirinden farklı iki kültürel coğrafya bulunmaktadır. Ne var ki her iki roman da modernleşme sürecindeki ataerkil toplumların kadına biçtiği roller, evlilik kurumunun kadın özgürlüğünü kısıtlayan işlevi ve bireysel arzu ile toplumsal norm arasındaki yıkıcı gerilim gibi benzer yapısal meseleleri işler. Akademsiyen Sylvia Walby'nin ataerkilliği özel ve kamusal olmak üzere iki yapısal düzlemde ele aldığı sistematik çerçevesi de bu karşılaştırmanın analitik omurgasını destekler (1990, s. 173): Anna özel ataerkilliğin evlilik kurumu içindeki biçimiyle, Nuran ise modernleşme söyleminin ürettiği kamusal ataerkillikle yüzleşmektedir.

3. Kimlik Arayışı ve Özgürlük Talebi

3.1. Anna Karenina: Kimliğin Kırılması ve Özgürlüğün Bedeli

Tolstoy'un romanında Anna, St. Petersburg aristokrasisinin beklentilerini büyük ölçüde karşılayan bir kadın olarak sahneye çıkar: evli, saygın ve "ahlaki düzen"in sınırları içinde konumlanmaktadır. Vronski ile tren istasyonundaki ilk karşılaşma bu dışsal uyumu içten çökertecek bir kırılma noktasına dönüşür. Judith Armstrong'ın tanımladığı anlamda statü ve mülkiyet üzerine kurulu ayarlanmış evliliklerin yapısal bunalımını dramatize eden bu an(1976, s. 70),

Butler'ın diliyle söylersek, zorunlu tekrarlarla sürdürülen toplumsal cinsiyet performansının sürdürülemez hale geldiği anı somutlaştırır.

> *Kadının zarif figürü kaybolana kadar gözleriyle onu izlerken yüzündeki gülümseme silinmedi. (Tolstoy, 2021, s. 86)*

Bu alıntının söylem düzeyindeki anlamı dikkat çekicidir: Anlatıcı odağı Anna'dan Vronski'ye kayar; kadın bir bakılma nesnesi, erkek ise bakma öznesine dönüşür. Roman boyunca Anna, bir yanda kocası Karenin'in temsil ettiği soğuk, bürokratik toplumsal düzen ve annelik rolü (Nabokov, 2013, s. 192), öte yanda Vronski ile yaşamanın vaat ettiği bireysel özgürlük ve tutku arasında parçalanır. Bu gerilim, yalnızca bireysel bir çatışma olarak değil; ataerkil toplumun kadına sunduğu kimlik seçeneklerinin ne denli kısıtlayıcı olduğunun bir ifadesi olarak da okunabilir (Beauvoir, 2019b, s. 68).

Anna'nın özgürlük talebi, belirlenmiş roller içinde farklı bir seçim yapmakla sınırlı değildir; bu rollerin kendisini sorgulamayı da içerir. Fransız akademisyen Hélène Cixous'nun kadın arzusunun ataerkil söylemde her zaman tehlikeli kodlandığı saptaması burada belirleyicidir (1976, s. 876); zira Anna yalnızca farklı bir erkeği sevmemiş, kendisine ait bir benliğin, arzunun ve varoluşun peşine düşmüştür:

> *Anna, ilk zamanlar Vronskiy'in peşine düşmesinden memnun olmadığına içtenlikle inanıyordu; ama Moskova'dan döndükten kısa bir süre sonra onu göreceğini düşündüğü bir gece toplantısına gidip de Vronskiy'in olmadığını görünce üzerine çöken hüzünden kendisini kandırmakta olduğunu, Vronskiy'in onun peşinden koşmasından hoşlanmanın yanı sıra hayatının tek ilgi konusu olduğunu açıkça anlamıştı. (Tolstoy, 2021, s. 169)*

Öte yandan romanın dikkat çekici bir boyutu, Anna'nın özgürlük arayışını sürdürürken gitgide içselleştirilmiş toplumsal cinsiyet normlarını yeniden üretmesidir. Butler'ın (1997, s. 20) "iktidarın ruhsal yaşamı" (*psychic life of power*) kavramıyla okunduğunda, Anna'nın kıskançlığa, mutsuzluğa ve nihayetinde kendini yok edişe doğru gidişi, normun dışına çıkan özneye içselleştirilen psikolojik baskının dramatik bir yansıması olarak belirmektedir:

> *Mutluluğu bir yana bırakalım, sırf bu acılar olmayabilir mi? Hayır, hayır! Mümkün değil! Hayat tarafından birbirimizden ayrılıyoruz [...] Bütün denemeler yapıldı, vida yerinden çıktı. (Tolstoy, 2021, s. 993)*

Bu monolog, Anna'nın özgürlük talebinin toplumsal baskıyla karşılaşmasının yarattığı ruhsal çıkmaza ilişkin son derece yoğunlaşmış bir itiraftır. "Vida

yerinden çıktı" imgesi, artık düzeltilmesi mümkün olmayan bir bozulmanın, yani benliğin tamir edilemez kırılmasının mecazıdır. Butler'ın "iktidarın ruhsal yaşamı" kavramıyla okunduğunda (1997, s. 20), bu iç ses normatif düzenin özneye içinden yaptığı baskının doruk noktasını sergilemektedir. Anna, toplumu değil; kendisini mahkûm etmektedir. Söylem dışarıdan gelir, ama içeride köklü bir öz-yıkıma dönüşür. Tolstoy'un bu sahnesini Nuran'ın "kendi kendisinin düşmanı" imgesiyle karşılaştırmak, iki romanın özne inşası anlayışındaki farklılığı da netleştirecektir.

3.2. Ülker Fırtınası: Kimliğin İnşası ve Ruhsal Direniş

Ülker Fırtınası'nda kimlik arayışı, Anna'nın deneyiminden yapısal olarak farklı bir söylemsel çerçevede belirir. Safiye Erol'un romanı, erken Cumhuriyet döneminin modernleşme projesi bağlamında şekillenmekte; Nuran karakteri bu projenin hem nimetlerinden yararlanan hem de çelişkilerini derinden yaşayan bir kadın özne olarak kurgulanmaktadır. Akademisyen Ayşe Durakbaşa'nın Cumhuriyet'in "yeni kadın" idealini değerlendirirken ortaya koyduğu gibi (2017, s. 22), modernleşme kadına görünürlük kazandırırken onu millî bir projenin taşıyıcısına dönüştürür ve özgürlük söylemini yeni bir tahakküm biçimiyle iç içe geçirir. Nuran, bu çelişkili talepleri Viyana'daki eğitim yıllarından İstanbul'a döndükten sonra derinden yaşar:

> *Bu garip kız yepyeni yollardan, ancak kendi şahsına has yollardan yürümeye karar vermiştir. [...] Fazla duygulu insanlar gibi, iç yüzünü meydana vurmaktan çekinir. Bunun için az konuşur; çünkü onu en ziyâde ele veren dudaklarının hareketleri ve sesidir. (Erol, 2021, s. 27)*

Bu pasaj söylem düzeyinde önemli bir ipucu taşımaktadır: Nuran'ın suskunluğu bir eksiklik değil, farkındalığın biçimidir. Anna'nın aksine Nuran, toplumsal beklentilere karşı sessiz bir direniş geliştirmiştir. Nuran'ın kimlik arayışı yalnızca duygusal değil; entelektüel ve ruhsal bir boyut da taşır. Safiye Erol, bu arayışı Nuran'ın Viyana yıllarına yaptığı içsel göndermelerle somutlaştırır:

> *O, cemiyetin ve milletin malıydı; bunu çocukken müphem surette, tahsil hayatında açık açık; fakat daima böyle duymuş, böyle anlamıştı. Milletle kendi arasında karanlık bir tılısıma benzeyen bir ortalıklık hissediyordu. (Erol, 2021, s. 198)*

Bu iç ses, Nuran'ın kimliğini bireysel arzuda değil, toplumsal ödevde bulduğunu açığa çıkarması bakımından kritik bir öneme sahiptir. Butler'ın kuramında özne, kendisini var eden normlar tarafından çağrılmaktadır (1999, s. 33); Nuran'da bu çağrı, millî bir misyon duygusuyla iç içe geçmektedir.

Durakbaşa'nın "yeni kadın" idealine ilişkin tespiti burada somutlaşır (2017, s. 22): Cumhuriyet'in kadına sunduğu görünürlük, beraberinde yeni bir sorumluluk yükü ve dolayısıyla yeni bir tahakküm biçimi getirmektedir. Bu duygu, Nuran'ın Viyana'daki çalışma yıllarının anısında da aynı yoğunlukla hissedilmektedir:

> *Ben ne oldum? Nasıl oldu da hep hasretini çektiğim bir saâdet böyle apansız beni kucakladı? Evet, ben bugün için yetiştiğim. Viyana'da kış sabahları teori derslerine yetişmek için karanlıkta kalktım. Vücudum yataktan ayrılmak istemezdi. [...] Kendimi hiçbir zaman gevşek bırakmadım. Çok çalıştım, kuvvetimin son zerresini sarfederek kendi kendimi yetiştirdim. (Erol, 2021, s. 43-44)*

Viyana anısı, Nuran'ın kimlik inşasının bireysel emeğe ve öz-disipline dayandığını göstermektedir. Bu, Anna'nın deneyiminden köklü biçimde ayrışan bir öznellik modelidir. Anna'da kimlik, aşkın anlık ifşasıyla ortaya çıkar ve toplumun normlarıyla çatışarak parçalanır; Nuran'da ise kimlik, uzun soluklu bir çalışma ve birikimle, yani bir tür bedensel ve zihinsel pratikle inşa edilir. Foucault'nun öz-teknolojileri çerçevesinde düşünüldüğünde (1992, s. 177), Nuran'ın bu özerk öznellik inşası hem normatif düzene bir yanıt hem de ondan bağımsız bir varoluş stratejisi olarak okunabilir.

Anna'nın arzu ekseninde biçimlenen özgürlük talebinin aksine, Nuran burada bütünüyle kendi emeğine ve özgür iradesine dayalı bir öznellik inşa etmektedir. Bu, Amerikalı feminist filozof Rosemarie Tong'un sosyalist feminist çerçevesindeki bütünleşik özgürlük talebine daha yakın bir konumdur (2009, s. 174). Ancak Nuran da toplumun kendisine biçtiği "iyi kadın", "evlenecek kadın" rolünü reddederken kurumsal baskıyla doğrudan karşılaşır:

> *Vallâhi Hanımefendi; ben birçok arkadaşlarım gibi evlenmenin aleyhinde değilim. Beğendiğim biri karşıma çıkarsa evlenirim. Zâten bir sene daha tahsilim kaldı. Fakat hiçbir zaman göreneği takip etmiş olmak için kocaya varmam. (Erol, 2021, s. 39)*

Nuran'ın bu yanıtı, Butler'ın performatiflik krizini somutlaştırır (1999, s. 136): Toplumun ona biçtiği normatif feminenlik performansını oynamayı bilinçli biçimde reddetmek. Ne var ki bu reddediş, Safiye Erol'un anlatısında yalnızca kurumsal bir itirazdır; Nuran'ın hakiki direniş kaynağı öz-imana, iç güce dayalı varoluş iddiasındadır:

> *Mademki böyle çiy bir suâli ortaya attınız; pekâlâ, ben de cevap vereyim. Değil mi ki, başka türlü anlamayacaksın. Evet,*

sevişenler muhakkak evlenir. Her ne pahasına olursa olsun. Eğer böyle olmazsa mutlaka bir taraftan birinde kalleşlik vardır. (Erol, 2021, s. 158)

Bu yanıt, Nuran'ın normatif feminenlik performansını salt pasif bir ret olarak değil, kuralın kendisini karşılıklılık ilkesiyle yeniden tanımlamak biçiminde gerçekleştirdiğini göstermektedir. Nuran evlenmeye karşı değildir; evliliği kalıcı bir taahhüt ve karşılıklı sadakat üzerine kurulu bir ilişki olarak anlar. Bu tutum, Sermet'in kendisinden beklediği esnekliği, bir başka deyişle evlenmeden sahip olma talebini doğrudan reddeder. İngiliz yazar Mary Wollstonecraft'ın (1792/1995) çerçevesiyle bakıldığında, Nuran'ın burada yaptığı şey ahlaki standardı erkek için de geçerli kılmayı talep etmektir. Ancak bu normatif talebi dile getirmek, Nuran'ın toplumsal uzamda nasıl konumlandırıldığını değiştirmemektedir; içselleştirilmiş öz-iman ise onun direniş kaynağı olmaya devam eder:

Sen efendisin, ben köleyim. Sen her şeysin, ben hiç oldum. Kendi kendimin gözünden düşmem lâzım. Fakat hayır, kendi gözümden düşemiyorum. Kendime imânım, zannetme ki, ölünceye kadar kaybolabilir. Sen zafersin; fakat sana inanmıyorum, kendime inanıyorum. (Erol, 2021, s. 19)

Amerikalı filozof ve yazar Bell Hooks'un feminist dayanışma ve öznelik üzerine geliştirdiği çerçeveyle okunduğunda (1984, s. 24), Nuran'ın buradaki sesi ataerkil düzeni doğrudan yıkmak yerine onun çatlaklarını görünür kılan, içeriden dönüştürücü bir bilinci temsil etmektedir. Tolstoy'un anlatısında aynı ölçüde açığa çıkmayan bu ses, iki romanın ideolojik ufuklarını birbirinden ayıran en belirleyici farkı oluşturduğu şeklinde değerlendirilebilir.

Bu kopuşun romandaki en somut ifadesi, Nuran'ın Sermet'e yönelik bakışının dönüşümünde bulunmaktadır. Artık karşısında bir insan değil, onu o insanla özdeşleştiren kültürel kategori olan "alaturka çalgıcı Sermet Rıfat Bey" durmaktadır (Erol, *2021*, s. 180). Kimliğin bu yeniden adlandırmayla yeniden kurulması, Butler'ın öznenin normatif söylemden kopuşunu betimlemek için başvurduğu dışarı atılma *(abjection)* sürecini tersine işletir (1999, s. 45): Nuran başkası tarafından değil, kendi iradesiyle dışarı atar.

Nuran tekrardan garbın felsefesiyle, sanatıyla yoğrulmuş, garp tekniği üzerine yontulmuş bir şahsiyet oldu ve karşısında Sermet'i değil, alaturka çalgıcı Sermet Rıfat Bey'i gördü. (Erol, 2021, s. 180)

Safiye Erol'un bu sahneyi Nuran'ın kurtuluşunun işareti olarak kurgulaması, Tolstoy'un Anna için seçtiği sonun tam tersini temsil etmektedir. Anna normun baskısı altında kendini yok ederken Nuran; alaturka müziğin, bu müziğin temsil ettiği toplumsal dünyanın ve Sermet'in bu düzendeki yerinin oluşturduğu kültürel çerçeveyi yeniden adlandırarak aşmaktadır. Hooks'un "öznelliği yeniden talep etme"(1984, s. 24) kavramıyla örtüşen bu jest, Nuran'ın kimliğini dışarıdan dayatılan bir söylemle değil, kendi değerlendirmesiyle kurduğunu ortaya koymaktadır. Yıkım ve dönüşüm şeklinde ortaya çıkan bu iki farklı son, aynı zamanda iki yazarın toplumsal cinsiyet normları karşısındaki ideolojik tutumlarının da aynasıdır.

3.3. İki Özgürlük Talebinin Karşılaştırmalı Okuması

Her iki romanda da kadın kahramanlar toplumun kendilerine biçtiği rolleri yeterli bulmamakta; "öz" edinme çabasıyla normatif sınırların ötesine geçmeye çalışmaktadır. Ancak bu çabanın niteliği ve bedeli, dönemin ve kültürel bağlamın koşullarınca belirlenmektedir. Anna'nın talebi ağırlıklı olarak duygusal ve cinsel özerklik ekseninde şekillenirken, Nuran'ın talebi entelektüel ve ruhsal özerkliği de kapsar. Butler'ın heteroseksüel matris kavramıyla değerlendirildiğinde her iki talep de bu matrisin normlarına meydan okur (1993, s. 22); ancak toplumlarda yarattıkları kırılma ve tepki farklı yoğunluklarda belirir.

Çifte standart her iki metinde de açıkça belgelenmiştir. Tolstoy, bu asimetriyi Vronski örneğiyle son derece keskin biçimde ortaya koyar:

> *Evli bir kadının peşine düşen ve bu kadını baştan çıkarmak için hayatını bile ortaya koyan bir adam rolünün güzel ve büyük bir yanı vardı ve hiçbir zaman gülünç olamazdı. (Tolstoy, 2021, s. 170)*

Wollstonecraft'ın iki yüz yıl önce saptadığı ahlaki çifte standart (1792/1995, s. 89), Tolstoy'un metninde somut bir sahnesel kanıta dönüşmektedir. *Ülker Fırtınası*'nda ise bu çifte sta,9*ndart, Nuran'ın çevresindeki erkek figürlerin bakışlarında ve toplumun tepkilerinde örtük biçimde işlemektedir. Her iki eserde de sonuç aynıdır: kadın özne, bütünlüklü bir birey olarak değil, toplumsal düzenin işlevsel bir parçası olarak görülmektedir.

> *Beni dinle, yavrum, sana hakikati söyleyeyim. Seninle hayatımı birleştirmeyi fazla arzu etmedim. Sen zannedersin ki, evimi, âilemi sevdiğim için onlardan vazgeçemedim. Asıl sebep bu değildir. Asıl sebep, Nuran, seni kendime yevmî gıda yapmak istemedim. Senden ayrı kalmak, seni özlemek, sonra sana kavuşmakta duyduğum saâdeti, sana yemin ediyorum, dünyâda henüz hiçbir insan duymamıştır. (Erol, 2021, s. 159)*

Sermet'in bu itirafı, feminist teorisyen Luce Irigaray'ın (1985) mübadele nesnesi çerçevesiyle okunduğunda son derece açıklayıcıdır: Sermet, Nuran'ı gündelik bir bağa dönüştürmek istememekte; onu uzak ve erişilmez tutarak arzunun nesnesini canlı kılmaktadır. Bu mantık, kadını bir özne olarak değil; erkeğin duygusal ekonomisini besleyen bir kaynak olarak konumlandırır. Kandiyoti'nin ataerkil pazarlık kavramıyla da örtüşen bu dinamikte Nuran (2013, s. 135), farkında olarak direnişini sürdürürken çifte standartla yüzleşmeye devam etmektedir.

> *Nuran gibi bir kadın tarafından ihtirasla, körü körüne sevilmek ömrünün en büyük saâdetiydi. Nuran'ı görüp tanıdıktan sonra ona sâhip olamamak ölümlerden ölüm seçmek gibi acı olacaktı. Fakat Nuran'a sâhip olmuştu işte, maddeten, mânen... Artık tatlı bir akış, serâpâ zevk ve lezzetle mücevherlenmiş bu yeni hayâtı yeni baştan sarsmak, Mühürdardaki evi yıkmak, çocukları ortada bırakıp lüzumsuz inkılâplar yapmaya ne lüzum vardı. (Erol, 2021, s. 154)*

Sermet'in bu iç muhasebesinde dikkat çeken, Nuran'ı "en büyük saâdet" olarak tanımlamasına karşın onu evlilik kurumuna dahil etmeyi reddetmesidir. Bu çifte standart, ataerkil düzenin kadına biçtiği rolün tam da merkezinde durmaktadır: Nuran, Sermet için hem değerli hem de statüsünü bozacak bir tehdittir. Nuran'ın Sermet'in dünyasında arzu nesnesine indirgenmesi ve tam anlamıyla bir özne olarak tanınmaması, Irigaray'ın (1985, s. 76) kadının erkek arzusunda bir mübadele nesnesi olarak konumlandırılmasına yönelik çözümlemesi bağlamında açıklayıcıdır. Bu asimetrinin hem Anna hem Nuran için farklı biçimler altında nasıl işlediği, iki romanın karşılaştırmalı okumasını derinleştiren temel gerilim noktalarından birini oluşturmaktadır.

4. Toplumsal Dışlanma ve Yargılanma

4.1. Anna Karenina: Kamusal Dışlanmanın Sahnelenmesi

Tolstoy, Anna'nın toplumsal dışlanma sürecini kademeli ve acımasız bir biçimde tasvir eder. Bu süreç, belirli sahnelerde somutlaşır; bir opera gecesinde duyulan fısıltılar, kesilen selamlaşmalar, çekilen yüzler. Kanadalı-Amerikalı sosyolog Erving Goffman'ın "damgalama" (*stigma*) kavramı bu pratikleri açıklamak için özellikle elverişlidir (1990, s. 3); toplumsal normdan sapan bireyler örtük ritüeller aracılığıyla "bozuk kimlik" (*spoiled identity*) sahibi özneler olarak etiketlenir ve toplumsal uzamın dışına itilir. Operadaki dışlanma sahnesi bu mekanizmanın en yoğun dramatizasyonunu sunar:

Prenses Varvara'nın doğal olmayan, kıpkırmızı bir hâlde güldüğünü ve durmadan komşu locaya göz attığını fark etti; [...] Bir şeyler olduğunu anlayan, ama tam olarak ne olduğunu bilmeyen Vronskiy canını acıtan bir kaygı içindeydi. (Tolstoy, 2021, s. 713)

Anlatıcının bu sahnede Vronski'nin bakış açısını merkeze alarak Anna'nın deneyimini dolaylı bir konuma itmesi, kadının dışlanmışlığını nesneleştiren eril anlatı geleneğinin dikkat çekici bir yansımasıdır. Dışlanmanın sonucu Anna tarafından doğrudan dile getirilir:

Sosyetede işgal ettiği ve sabah kendisine o kadar önemsiz görünen konumunun kendisi için değerli olduğunu, bu konumu kocasını ve oğlunu bırakıp âşığıyla birleşen bir kadının yüz kızartıcı konumuna yeğleyemeyeceğini hissediyordu. Hiçbir zaman sevme özgürlüğünü yaşayamayacak [...] suçlu bir kadın olarak kalacaktı. (Tolstoy, 2021, s. 385-386)

Bu iç ses, Anna'nın annelik, saygınlık ve aristokratik statü ile şekillenen toplumsal konumunu bireysel özgürlüğünün önüne geçirdiği ve bu tercihten ötürü kendisini "suçlu" ilan ettiği bir öznel çatışmayı yansıtmaktadır. Burada anlatıcının başvurduğu iç odaklaşma *(free indirect discourse)* tekniği, toplumun yargısı ile Anna'nın kendi sesini birbirine karıştırarak normun söylemini öznenin kendi düşüncesiymiş gibi sunması bakımından belirleyicidir. Bu tekniğin ideolojik işlevi ise Butler'ın (1997, s. 18) normların dışarıdan dayatılmak yerine öznenin kendini ifade ettiği dil aracılığıyla içerildiğine dair özne inşası argümanını doğrular niteliktedir.

Hepsi senin suçun, senin! [...] Korkunçtu! Ömrüm oldukça unutmayacağım bunu. Benimle yan yana oturmanın yüz kızartıcı bir şey olduğunu söyledi. (Tolstoy, 2021, s. 716)

Özellikle dikkat çekici olan, dışlanmanın yalnızca erkekler tarafından değil; kendi cinsiyetindeki kadınlar tarafından da uygulanmasıdır. Butler'ın iktidar analizinin önemli bir noktasını doğrulayan bu örüntü (1990, s. 13), toplumsal cinsiyet normlarının normu içselleştirmiş her özne tarafından yeniden üretilebileceğini göstermektedir. Irigaray'ın (1985, s. 76) mimesis tartışmasıyla örtüşen bu dinamikte, ataerkil düzen içinde tutunmaya çalışan kadınlar kimi zaman norma uymayan hemcinslerini dışlayarak kendi güvenlik alanlarını sağlamlaştırırlar. Hem kadınların hem de erkeklerin Anna'yı dışladığı bölümleri birlikte okumak bu iktidar mekanizmasını daha net ortaya koyar:

Betsi'nin ve sosyeteden diğer herkesin gözünde gülünç olma tehlikesine girmediğini çok iyi biliyordu. [...] Evli bir kadının peşine düşen [...] bir adam rolünün güzel ve büyük bir yanı vardı ve hiçbir zaman gülünç olamazdı. (Tolstoy, 2021, s. 170)

Öte yandan Aleksey Aleksandroviç'in iç sesi, toplumun Anna'yı nasıl "kilitli bir kapı" olarak algıladığını Karenin'in zihninden belgeler:

Aleksey Aleksandroviç, karısının daha önce her zaman kendisine açık olan ruhunun derinliklerinin şimdi ona kapandığını görüyordu. [...] Şimdi evine dönen ve evinin kapısını kilitli bulan bir adamın hissettiğine benzer bir şey hissediyordu. (Tolstoy, 2021, s. 193)

Bu bağlamda Anna'nın ölümü, salt bireysel bir intihar olarak değil; toplumun baskısının ve dışlanmasının yavaş yavaş birikimli etkisinin doruk noktası olarak da okunabilir. Gilbert ve Gubar'ın (2000, s. 25) 19. yüzyıl edebiyatındaki "norma aykırı" kadının ölümünü anlatıyı kapatan bir düzenleyici öğe işlevi olarak tanımlaması bu son için tam anlamıyla geçerlidir:

Vagonun, traverslerin üzerine dökülmüş olan kömürle karışık kuma düşen gölgesine bakarak kendi kendine "Oraya!, –dedi,– oraya, tam ortaya, hem onu cezalandıracağım, hem herkesten ve kendimden kurtulacağım." [...] Ve Anna'nın okuduğu kaygılarla, aldatmalarla, dertlerle, kötülüklerle dolu kitabı aydınlatan mum, her zamankinden daha parlak ışıldayarak daha önce karanlıkta kalan her şeyi aydınlattı, çıtırdamaya başladı, sönmeye yüz tuttu ve sonsuza dek söndü. (Tolstoy, 2021, s. 998)

"Mum" imgesi çözümlemede kilit bir işlev taşır: Bilincin sönüşü, bireyselliğin toplumsal baskı tarafından yok edilişinin simgesidir. Anna'nın son imgesinde yok oluş ile özgürleşme birbirine karışır; bu belirsizlik, Tolstoy'un ahlaki tutumunu olduğu kadar normatif düzenin yarattığı çıkışsızlığı da yansıtır.

4.2. Ülker Fırtınası: Örtük Baskı ve İçselleştirme

Ülker Fırtınası'nda dışlanma ve yargılanma mekanizmaları, farklı bir toplumsal bağlamda ancak benzer bir kıskacın içinde belirir. Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin kadına biçtiği "eğitimli ama ahlaklı, özgür ama ölçülü" rol, Nuran'ı hem görünür kılan hem de belirli sınırlar dâhilinde tutan çelişkili bir söylem üretmektedir (Chatterjee, 1989, s. 122; Göle, 2011, s. 109-110). Toplum Nuran'ın deneyimini, Anna'nın katı kamusal dışlanmasından farklı olarak, küçümseyici bir sabır ve normalleştirme ile yanıtlar:

Aldanmak her insanın başına gelen şeydir kızım. Hem böyle şeyler Ülker fırtınası gibidir; mevsiminde gelir geçer. (Erol, 2021, s. 51)

Bu ifadenin söylemsel işlevi çok katmanlıdır. Metin, Nuran'ın yaşadığı aldanmayı olağan bir durum gibi sunarak onun acısını sıradanlaştırmakta, aynı zamanda bu acının geçici olduğunu telkin ederek kadının öznel deneyimini toplumsallaştırıp depolitize etmektedir. Bu, Foucault'nun "normalleştirici yaptırım" (*normalizing judgment*) olarak tanımladığı (1992, s. 177) türden bir mikro-iktidar pratiğidir; açık bir ceza ya da dışlama yoktur, ama söylem özneyi "olağan" olan içine geri çekmektedir. Nuran'ın karşılaştığı yargılama, açık bir toplumsal skandal yerine daha ince biçimler alır. Romanın en sert ahlaki yargısı, ağızdan ağıza fısıldanmak yerine çocuk bir sesle, Seymen tarafından dile getirilir:

Sen adeti, ahlâkı çiğnemiş bir kadınsın. Azgınlık senin gözünü bürümüş [...] Genç kız acaba ictimâi ahlâkı çürütmek yolunda ilerleyen bir dekadans mikrobu mu? (Erol, 1944, s. 107)

Yargılamanın bir çocuk aracılığıyla aktarılması tesadüf değildir. Bu, toplumsal normların kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığını; ahlakî denetimin yalnızca kurumsal değil, kültürel ve gündelik pratiğe içkin olduğunu göstermektedir. Safiye Erol'un anlatısında özellikle ilgi çekici olan, yargılamanın toplumsal uzamla sınırlı kalmayıp Nuran'ın iç dünyasına da nüfuz etmesidir. Butler'ın özne inşasına ilişkin argümanını (1997, s. 18) en somut biçimde yansıtan sahne budur.

Bununla birlikte dışlanma yalnızca toplumsal uzamda değil, Nuran'ın en mahrem anlarda bile deneyimini söze dökememesinde de kendini gösterir. Babasının karşısındaki iç sesi bu paradoksun en net örneğidir. Yaşananların büyüklüğüne ancak "Allah huzûruna çıkmış gibi bir ürperti" hissiyle, yani ruhsal bir dille yaklaşılabilirken toplumsal söylem bu deneyimi kavramaktan aciz kalmaktadır (Erol, 2021, s. 132). Söylemin asıl gücü, işte tam da bu adlandırılamazlığı üretmesinde yatmaktadır.

Ben 'o'na ağlamıyorum, diyordu, onu kaybetmekle büyük bir şey kaybetmedim, baba. Yalnız, öyle şeyler duymuştum ki, bunların azametini ve ebediyete olan şümülünü düşündükçe Allah huzûruna çıkmış gibi bir ürperiyorum. (Erol, 1944, s. 132)

Genç kız insanın yaşayabileceği en korkunç azâbı yaşıyor; kendi kendisinin düşmanı. Çektiği ıztırabın öcünü almak isterse bir tek yol vardı, dişleriyle tırnaklarla kendi vücudunu paralayıp yere indirmek. (Erol, 1944, s. 80)

Normların bedensel şiddete dönüşen bu içselleştirilmesi, Bourdieu'nün "sembolik şiddet" (*symbolic violence*) kavramıyla örtüşmektedir (1990, s. 127): Tahakkümün, tahakkümü doğal hissettiren, dolayısıyla görünmez kılan biçimi. Anna toplum tarafından açık bir dışlamaya maruz kalırken, Nuran bu sembolik şiddeti kendi iç dünyasında yaşar; bu fark, iki romanın toplumsal cinsiyet baskısını ele alma biçimlerindeki en temel ayrımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

> *Her medenî insan gibi içtimaî bir mahlûk olan Nuran vaziyetin çirkin tarafını bütün acılığı ile duyuyor; fakat bu hassâsiyeti etine zulmetmek derecesine götürmek istemiyordu. İnkârda ne mânâ var; fikren, rûhen bütün istiklâlini bulmuş olmakla beraber kanı ile ve kadınlığı ile Sermet'e, kendisinde ilk ihtiras yangınını tutuşturan adama, bağlı kalmıştı. (Erol, 1944, s. 197)*

Bu pasaj, Nuran'ın deneyimini sembolik şiddetin somut bir örneklemesi olarak konumlandırır. Nuran, kendi tercihlerini ve değerlerini açıkça ortaya koyabilmekte; buna rağmen bedensel ve duygusal bağımlılığını yönetmekte güçlük çekmektedir. Bourdieu'nün (1990, s. 54) habitus kavramıyla düşünüldüğünde, toplumsal düzenin beden üzerindeki izi yalnızca dışsal bir baskı olarak değil; öznenin kendi pratiklerine içkin bir eğilim olarak da işlemektedir. Nuran'ın bu gerçeği hem bilip hem de yaşamasıyla ortaya çıkan ikili farkındalık, onu Anna'nın giderek daralan bakış açısından ayıran temel unsurdur. Bu bağlamda, açık ve kamusal olanla örtük ve içselleştirilmiş olan biçimindeki bu iki dışlanma pratiğinin karşılaştırmalı bir çözümlemesine odaklanmak gerekecektir.

4.3. Karşılaştırmalı Çözümleme: Açık ve Örtük Dışlanma

Her iki romanda da dışlanma, toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesine hizmet eden işlevsel mekanizmalar olarak değerlendirilebilir. Butler'ın (1993, s. 22) kuramıyla okunduğunda bu mekanizmalar, normu pekiştirmenin ve normun dışına çıkan özneleri cezalandırmanın araçlarıdır. Amerikalı düşünür ve sosyalist feminist Iris Marion Young'ın (1990, s. 42) baskı tipolojisinde tanımladığı "kültürel emperyalizm" ve "şiddet" kategorileri bu pratiklerin kapsamını genişletir; dışlanma yalnızca fiziksel değil, simgesel ve söylemsel bir şiddet biçimi olarak da işlemektedir.

İki roman arasındaki en temel ayrım, dışlanmanın biçimi ve yoğunluğunda yatmaktadır. Anna'nın dışlanması kamusal ve acımasız bir biçimde nihai bir imhaya yol açarken; Nuran'ın maruz kaldığı dışlanma, Bourdieu'nün (1990, s. 127) sembolik şiddet kavramsallaştırmasına uygun olarak daha örtük ve içselleştirilmiş bir karakter taşır. Bu farkı açıklayabilmek için iki toplumun

tarihsel bağlamına başvurmak gerekir. Zira 19. yüzyıl Rus aristokrasisinin katı ahlaki kodları Anna'nın üzerindeki kamusal baskının ağırlığını belirlerken; Amerikalı Rus tarihçisi Barbara Alpern Engel'in (2000, s. 11) de gösterdiği gibi, Çarlık döneminin yasal ve toplumsal düzeni evlilik kurumu dışına çıkan kadını fiilen var olmayan bir özne hâline getirmektedir. 20. yüzyıl Türk modernleşmesinde ise feminist yazar Şirin Tekeli'nin (1995, s. 16) vurguladığı biçimde kazanımlar devlet eliyle "yukarıdan" verilmiş, kadın siyasal özne olmak yerine modernleşme projesinin taşıyıcısı konumuna indirgenmiştir. Her iki bağlamda da ortak olan şudur: Kadın özne bütünlüklü bir birey olarak değil, toplumsal düzenin işlevsel bir parçası olarak kabul görmektedir.

> *Bir elbiseyi elbise yapan, altındaki vücuttur. Gerçi sırtımızda aynı mantolar; fakat ben sefaletime, çürüklüğüme, düşkünlüğüme giydirdim. O, zengin bir vücut üzerine geçirdi. Nuran Hanım'ın sâde gençliği, güzelliği değil, ya o güzel ahlâkı, mâlûmâtı, terbiyesi; hele şu gidişe bakın ne yürüyüş, ne duruş ve baş taşıyış! (Erol, 2021, s. 207)*

> *Her şeyin eskisi gibi kalacağını, hatta eskisinden daha kötü olacağını biliyordu. [...] Hiçbir zaman sevme özgürlüğünü yaşayamayacak [...] suçlu bir kadın olarak kalacaktı. (Tolstoy, 2021, s. 385-386)*

Bu iki alıntı yan yana okunduğunda, dışlanmanın ürettiği öznel deneyim arasındaki derin karşıtlık belirginleşmektedir. Müzeyyen'in sözleri, dışarıdan dayatılan bir damgayı dışa vurmaktadır: Nuran'ın değeri, giysiden bedenin değerine aktarılan bir kıyasla kurulmakta; bu kıyas normatif feminenliğin toplumsal söylemde nasıl dolaşıma girdiğini göstermektedir. Anna'nın iç sesi ise "suçlu bir kadın olarak kalacaktı" cümlesindeki baskın üçüncü tekil kişi dolaylı anlatımın öznesinin Anna'nın kendi sesi mi yoksa toplumun sesi mi olduğu yönündeki dramatik belirsizlik üzerinden, bu damganın özne tarafından nasıl içselleştirildiğini ortaya koyar. Young'ın (1990, s. 42) "kültürel emperyalizm" kategorisi bu iki sahneyi birleştirir. Her iki kadın da toplumun meşru imgesi tarafından dışarıya itilmektedir; ne var ki bu itilme birinde kamusal bir performans, diğerinde içselleştirilmiş bir öz-yargılama biçimini almaktadır.

5. Tartışma

Gövde bölümlerinde çözümlenen sahneler, iki roman arasında yapısal bir paralellik ortaya koymaktadır: Her iki kadın özne de normatif kimliğin dışına çıkma girişimiyle toplumsal cezalandırma mekanizmalarını harekete geçirmektedir. Walby'nin (1990, s. 173) özel/kamusal ataerkillik ayrımı bu paralelliği kavramlaştırmada belirleyici bir çerçeve sunmaktadır: Anna, evlilik kurumu ve annelik rolü üzerinden işleyen özel ataerkilliğin baskısıyla

yüzleşirken; Nuran, modernleşme söyleminin ürettiği kamusal ataerkilliğin daha örtük ama o denli içselleştirilmiş biçimiyle boğuşmaktadır. Bu ayrım, dışlanmanın neden birinde açık ve yıkıcı, diğerinde sessiz ve sembolik bir karakter taşıdığını da açıklamaktadır.

Butler'ın (1990; 1993) kuramsal çerçevesi, bu iki romanın nasıl okunabileceğine dair önemli bir perspektif sunar; nitekim her iki metinde de toplumsal cinsiyet normları doğal ve değişmez olmaktan ziyade iktidar ilişkileriyle yoğrulmuş, inşa edilmiş pratikler olarak belirmektedir. İtalyan yazar ve akademisyen Teresa de Lauretis'in (1987, s. 10) "cinsiyetin teknolojisi" (*technologies of gender*) kavramıyla okunduğunda, roman gibi kültürel aygıtların toplumsal cinsiyeti hem ürettikleri hem de bu üretim içinde direnişin tohumlarını taşıdıkları anlaşılır. Anna ile Nuran, bu pratiklerin hem kurbanı hem de belirli anlarda direnç noktasıdır.

Erkek yazar Tolstoy ile kadın yazar Safiye Erol arasındaki konum farkı bu bağlamda belirleyici bir etken olarak görünmektedir. Tolstoy'un anlatısı, barındırdığı büyük empatiye rağmen nihai etkisi bakımından normatif düzenin sürekliliğini yeniden üretir. Nitekim Anna'nın ölümü toplumsal işleyişi tersine çevirmekten ziyade, bu düzenin meşruiyetini adeta yeniden doğrular. Safiye Erol ise Nuran'ı imhayla değil, açık uçlu ve ruhsal direnişi öne çıkaran bir çözümle bitirir. Jardine'nin (1985, s. 47) erkek kaleminin zorunlu dışsallığı tezi burada somutlaşmaktadır. Bu yazar konumları arasındaki fark yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ideolojik bir farka da işaret eder; zira bu durum, hangi özneliklerin yaşama hakkı kazanacağını belirleyen güç ilişkilerinin anlatı içindeki yansımasıdır.

6. Sonuç

Bu çalışmada iki temel bulgu öne çıkmaktadır. Birincisi; Anna'nın maruz kaldığı kamusal ve yıkıcı dışlanma ile Nuran'ın deneyimlediği örtük ve içselleştirilmiş baskı, Walby'nin kamusal/özel ataerkillik ayrımına paralel işleyen iki farklı mekanizmanın edebi somutlaşmalarıdır. Her iki kadın özne de Butler'ın tanımladığı heteroseksüel matrisin dışına çıkma girişiminin bedelini ödemiş; ancak bu bedel, içinde bulundukları toplumun tarihsel ve kültürel özgüllüğüyle farklı biçimler almıştır. İkinci temel bulgu ise, karakterlerin kaderini çizen bu farklılığın doğrudan yazar konumlandırmasıyla ilişkili olmasıdır. Erkek ve kadın anlatıcı ekseninde şekillenen bu konumlandırma, öznelliğin nasıl kurulduğunu temelden etkiler. Nitekim Tolstoy, eril bir anlatının sonucu olarak Anna'yı toplumsal düzenin yıkımına kurban ederken; Safiye Erol, kadın yazar/anlatıcı konumuyla Nuran'a öz-imana dayalı bir direniş alanı açar. Bu durum, ataerkil söylemin içeriden dönüştürülme potansiyelini gösteren kritik bir ayrımdır.

Kuramsal katkı açısından bu çalışma, Butler'ın performatiflik çerçevesinin yalnızca Batı edebiyatı için değil, Türk romanının da çözümlenmesinde üretken bir araç sunduğunu göstermektedir. Foucault'nun normalleştirici yaptırım ve

Bourdieu'nün sembolik şiddet kavramlarıyla desteklenen bu çerçeve, dışlanma mekanizmalarının hem söylem hem de beden düzeyinde nasıl işlediğini farklı kültürel bağlamlarda karşılaştırmalı olarak ortaya koyma imkânı tanımaktadır.

Gelecekteki araştırmalar bu çalışmayı iki yönde genişletebilir: Birincisi, *Çalıkuşu*, *Sinekli Bakkal* ve Dostoyevski'nin kadın figürlerini kapsayan daha geniş ölçekli bir karşılaştırma, Türk ve Rus edebiyat geleneklerinde toplumsal cinsiyet normlarının örtüşme ve ayrışma biçimlerine ilişkin tipolojik bir çerçeve sunabilir. İkincisi, aynı kuramsal zeminin Türk modernitesinin farklı dönemlerine (1950'ler, 1980'ler, 2000'ler) uzatılması, normların tarihsel dönüşümünü izlemenin verimli bir yolunu açacaktır.

Kaynakça

Armstrong, J. (1976). *The novel of adultery*. Macmillan Press.

Beauvoir, S. de. (2019a). *İkinci cinsiyet: 1. cilt. Olgular ve efsaneler* (G. Savran, Çev.; E. Sarıkartal, Ed.). Koç Üniversitesi Yayınları. (Orijinal çalışma 1949 tarihlidir)

Beauvoir, S. de. (2019b). *İkinci cinsiyet: 2. cilt. Deneyim* (G. Savran, Çev.; E. Sarıkartal, Ed.). Koç Üniversitesi Yayınları. (Orijinal çalışma 1949 tarihlidir)

Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice* (R. Nice, Çev.). Stanford University Press. (Orijinal çalışma 1980 tarihlidir)

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.

Butler, J. (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford University Press.

Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge. (Orijinal çalışma 1990 tarihlidir)

Chatterjee, P. (1989). *The nationalist resolution of the women's question*. Centre for Studies in Social Sciences.

Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa (K. Cohen & P. Cohen, Çev.). *Signs, 1*(4), 875-893.

Damrosch, D. (2003). *What is world literature?* Princeton University Press.

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.

Durakbaşa, A. (2017). *Halide Edib: Türk modernleşmesi ve feminizm* (7. baskı). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 2000 tarihlidir)

Engel, B. A. (2000). *Mothers and daughters: Women of the intelligentsia in nineteenth-century Russia*. Northwestern University Press.

Erol, S. (2021). *Ülker fırtınası*. Kubbealtı Neşriyat. (Orijinal çalışma 1944 tarihlidir)

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi. (Orijinal çalışma 1975 tarihlidir)

Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (2. baskı). Yale University Press. (Orijinal çalışma 1979 tarihlidir)

Goffman, E. (1990). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Penguin Books. (Orijinal çalışma 1963 tarihlidir)

Göle, N. (2011). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme* (11. baskı). Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1991 tarihlidir)

Hooks, B. (1984). *Feminist theory: From margin to center*. South End Press.

Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one* (C. Porter & C. Burke, Çev.). Cornell University Press.

Jardine, A. A. (1985). *Gynesis: Configurations of woman and modernity*. Cornell University Press.

Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler* (4. baskı). Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1996 tarihlidir)

Moi, T. (2002). *Sexual/textual politics: Feminist literary theory* (2. baskı). Routledge. (Orijinal çalışma 1985 tarihlidir)

Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (7. baskı). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 1972 tarihlidir)

Nabokov, V. (2013). *Rus edebiyatı dersleri* (2. baskı; Y. Yavuz, F. Özgüven, & A. N. Akbulut, Çev.). İletişim Yayınları.

Showalter, E. (1977). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.

Tekeli, Ş. (1995). Birinci ve ikinci dalga feminist hareketlerin karşılaştırmalı incelemesi. Ş. Tekeli (Ed.), *1980'ler Türkiye'sinde kadın bakış açısından kadınlar* içinde (s. 337-346). İletişim Yayınları.

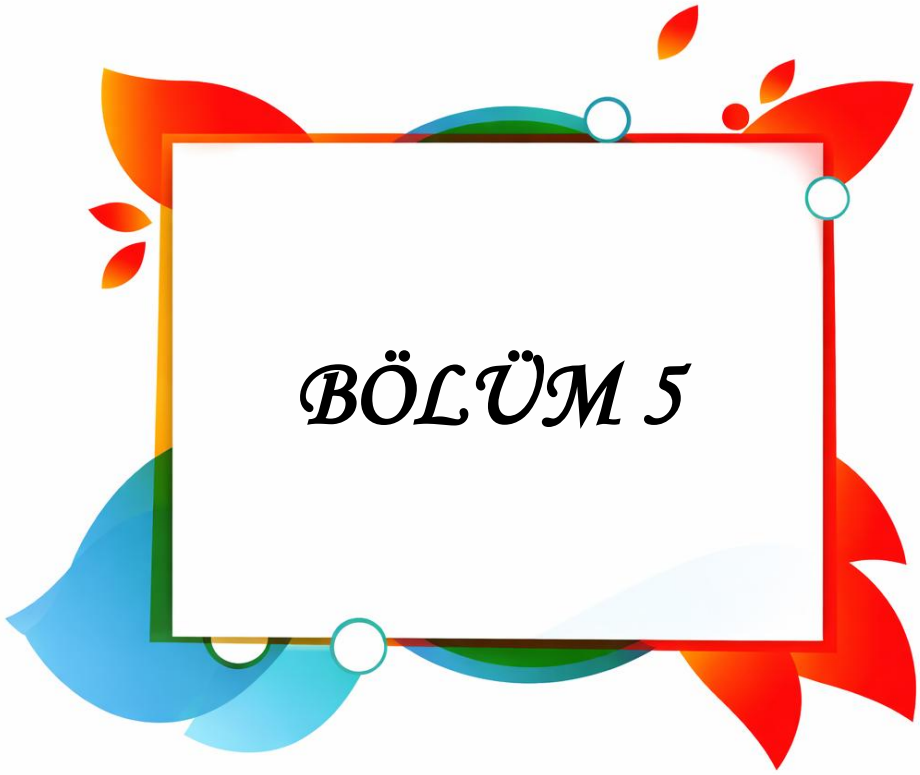
Tolstoy, L. N. (2021). *Anna Karenina* (A. Hacıhasanoğlu, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma 1878 tarihlidir)

Tong, R. (2009). *Feminist thought: A more comprehensive introduction* (3. baskı). Westview Press.

Walby, S. (1990). *Theorizing patriarchy*. Blackwell.

Wollstonecraft, M. (1995). *A vindication of the rights of woman* (S. Tomaselli, Ed.). Cambridge University Press. (Orijinal çalışma 1792 tarihlidir)

Young, I. M. (1990). *Justice and the politics of difference*. Princeton University Press.


BÖLÜM 5

‘If a Story Begins with Finding, it Must End with Searching’: Biofiction and The Unfinished Life in Penelope Fitzgerald’s *The Blue Flower*[*]

Tuba Nur Uğur[1] & Yeşim Sultan Yaşar[2]

“*On the whole, I think you should write biographies of those you admire and respect, and novels about human beings who you think are sadly mistaken.*”

- Penelope Fitzgerald.

“*Novels arise out of the shortcomings of history.”*

- Friedrich von Hardenberg.

For the past three years, Dr Yaşar has taught Penelope Fitzgerald’s *The Blue Flower* in an undergraduate course on the biographical novel. The lectures began with interestingly simple questions: *What is biofiction? What does it mean to write a life? Who speaks when a historical life is transformed into fiction?* But one needed answers, and the novel in question made that difficult. Students often expect the novel to coherently narrate and illuminate the life of Friedrich von Hardenberg. They expect, as the epigraph to the novel suggests, that the novel would fill in the gaps of history and that the biographical subject would become more knowable and familiar to them through fiction. This is where Fitzgerald’s distinctive style came into play. Her biographical subject and narrative are something stranger and more resistant, through which she employs fragments, silences and the uneasiness and even pain of not fully knowing. The novel, therefore, is far from simply narrating the life of the early German Romantic

[*] This article is based on research conducted as part of Tuba Nur Uğur’s ongoing Master’s thesis titled “‘I Cannot Comprehend Her’: Penelope Fitzgerald’s *The Blue Flower* and the Art of Understanding.” Bu makale Tuba Nur Uğur’un “‘Onu Anlayamıyorum’: Penelope Fitzgerald’ın *Mavi Çiçek* Romanında Anlama Sanatı” başlıklı devam etmekte olan yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

[1] Süleyman Demirel University, Institute of Social Sciences, English Language and Literature Department, MA Student., ORCID: 0009-0000-9906-9611

[2] Assist. Prof. Dr., Süleyman Demirel University, Faculty of Humanities and Social Sciences, English Language and Literature Department., ORCID: 0000-0001-8170-8219

Friedrich von Hardenberg, later known as Novalis. It almost circles around him, approaching him through gaps, and allowing him to remain partly *elsewhere*[3].

The present article was thus encouraged by this classroom difficulty. *The Blue Flower* is definitely a remarkable novel, for it is not easy to discuss it as a "pure" biographical novel. Hugh Adlington's description of *The Blue Flower* as a work that brings together "the biographer's and novelist's art"[4] proves that Penelope Fitzgerald's final novel is neither a simple historical reconstruction nor a free invention, but a compressed act of imaginative life-writing. This being said, the novel brings out this difficulty by representing a life through an emphasis on the problem of desiring to make a whole life. Fitzgerald avoids using biofiction as an opportunity to fill every archival silence with imagination and certainty. On the contrary, she makes use of this incompletion and turns it into a narrative technique. Her Fritz is not given to the reader as a fully recovered or resurrected historical person, nor as a romantic genius. The reader is rather introduced to the young, brilliant, vulnerable, and, in Fitzgerald's own words, *sadly mistaken* Fritz. All in all, the novel meets Fitzgerald's own distinction between biography and fiction as given in the epigraph to this article. Her remark is quite illuminating for *The Blue Flower*, where admiration clashes with inaccuracy, tenderness with irony, as well as *biographical resurrection* with fictional distance in an unresolved tension.

Penelope Fitzgerald's letters are proof of this difficulty. She describes *The Blue Flower* to Mary Lago on 24 June 1995 as "a novel of sorts," and that it was "not really fiction" because it was based on the early life of Novalis, "when he was still Fritz von Hardenburg and not a famous poet at all."[5] Her warm remark, "poor Fritz", is quite revealing, as is her admission that she did not expect the book to sell well, but that she "wanted to write it and don't regret it."[6] The unsettling problem between fiction and biography is therefore not a recent critical issue; it is part of Fitzgerald's own understanding of the work as well.

Such is the tension that lies at the core of modern life-writing. In her 1939 essay "The Art of Biography," Virginia Woolf questions whether biography can be considered an art, pointing out that "the novelist is free; the biographer tied."[7] In an earlier essay, "The New Biography" (1927), Woolf adds that biography is

---

[3] See Christopher J. Knight, "The Blue Flower and A World Elsewhere," in *Penelope Fitzgerald and the Consolation of Fiction* (London: Routledge, 2017).

[4] Hugh Adlington, *Penelope Fitzgerald* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018), 117.

[5] Penelope Fitzgerald to Mary Lago, 24 June 1995, in *So I Have Thought of You: The Letters of Penelope Fitzgerald,* ed. Terence Dooley (London: Fourth Estate, 2008), 322.

[6] Fitzgerald, *So I Have Thought of You*, 322.

[7] Virginia Woolf, "The Art of Biography," in *The Death of the Moth and Other Essay*s, ed. Leonard Woolf (New York: Harcourt, Brace and Company, 1942), 188.

obliged to bring together a "granite-like solidity" of truth and a "rainbow-like intangibility" sort of personality.[8] In the same vein, to Woolf, biography should bring together factual truth and the ambiguity of personality. *The Blue Flower* tries to work between these two, fact and fiction (imagination). It is the documented life of Friedrich von Hardenberg that applies to this factual truth: his family life, the ordinary household, his study and educational life, his love for Sophie von Kühn, her illness, and early death. Moreover, the fictive part lies in what cannot be fully known from historical data: his feelings, desires, ideals, and even the meaning of the blue flower itself. Penelope Fitzgerald works her "elusive magic"[9] not by bringing fact and fiction together, but rather by keeping the tension between them quite visible.

The journalist and author Craig Brown's review titled "Nothing is Real: Craig Brown on the Slippery Art of Biography" brings contemporary support echoing Woolf's problem of the ambiguity of biography. Brown reminds us that "even the longest biography is but a tiny fraction of the life it is intended to chronicle" and that "no life can be recaptured in its entirety."[10] He does not simply discuss that biographers lack enough information, but that it is the form itself that is selective, shaped, and necessarily incomplete. This is where he declares that "biography as a form is necessarily artificial" and, more challengingly, that "all biography is a form of fiction."[11] Reading *The Blue Flower*, one can recognise that Penelope Fitzgerald is far from attempting to overcome this artificiality of life-writing by creating a fuller and more detailed account of Fritz. On the contrary, it accepts that life cannot be entirely narrated, nor recovered. The novel's fragmentary and repetitive structure is proof of this.

In his article "Locating and Defining the Bio in Biofiction," Professor Michael Lackey, a distinguished scholar on biofiction studies, defines the genre as "literature that names its protagonist after an actual biographical figure;" however, he also warns that the form should not be approached according to the standards of biography.[12] Lackey suggests that the aim of biofiction is not to clarify whether the novel gives the reader a "true" or "authentic" person, but to question what role the biographical subject plays within fiction. The case is therefore the same in *The Blue Flower*. Fitzgerald names and approaches a real

---

[8] Virginia Woolf, "The New Biography," in *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, (London: Hogarth Press, 1967), 229.

[9] Sam Jordison, "The Blue Flower's Elusive Magic," *The Guardian*, January 10, 2017, https://www.theguardian.com/books/booksblog/2017/jan/10/the-blue-flower-penenelope-fitzgerald-magic.

[10] Craig Brown, "Nothing is Real: Craig Brown on the Slippery Art of Biography," *Literary Hub*, January 8, 2023, https://lithub.com/nothing-is-real-craig-brown-on-the-slippery-art-of-biography/.

[11] Brown, "Nothing is Real."

[12] Michael Lackey, "Locating and Defining the Bio in Biofiction," *a/b: Auto/Biography Studies* 31, no. 1 (2016): 3, https://doi.org/10.1080/08989575.2016.1095583.

historical figure, and yet she does not ask to be read as his biographer in the traditional sense of the biography genre. Metaphorically, she questions what happens when the documented life of a young Romantic thinker becomes the imaginative centre of a novel that refuses to complete him. Lackey's question "what is the nature, role, and function of the biographical subject and biography within biofiction?"[13] therefore becomes one of the main arguments of the novel.

For Lackey, the rise of the biographical novel moves away from the positivist ideas of the classical historical novel. Instead, it offers a richer and more adaptable understanding of consciousness, history, and subjectivity. On the one hand, the traditional historical novel is inclined to represent the external forces that shape a certain time; on the other hand, the biographical novel turns toward the "surreal dimension" of consciousness and changes attention "from the objective-external world to the subjective internal world."[14] In line with Lackey's statements, *The Blue Flower* is definitely rich in history: the life of Friedrich von Hardenberg, his family, his education, his work in mining, his attachment to Sophie, his illness, and the Romantic environment (Jena circle) in which he would become Novalis. However, Fitzgerald does not mirror these historical facts into a broad historical narration or a complete fictional biography. She concentrates more on the inward mystery of Fritz's longing for and misunderstanding of certain things in life, his excessive love for Sophie and his unfinished meaning of the blue flower.

The poet, biographer and critic Jay Parini's remarks on the contemporary popularity of biographical fiction strengthen this point. For Parini,

> Facts – actual names and dates, places, events – are the building blocks of biographical novels, and writers who disregard them do so at their peril. But there comes a point in constructing a narrative when what you can say and know in any scholarly way becomes hopelessly unsatisfactory.[15]

His claim that there is a "truthfulness in fiction" unavailable to academic biography illuminates our understanding of the novel's biographical structure that does not leave fact but does not altogether rely on it. Supportingly, Michael Lackey's discussion also enables Fitzgerald's reticence to be read not as a weakness of historical representation, but as an important element of the

[13] Lackey, "Locating and Defining the Bio in Biofiction," 8.
[14] Michael Lackey, "The Rise of the Biographical Novel and the Fall of the Historical Novel," *a/b: Auto/Biography Studies* 31, no. 1 (2016): 33, https://doi.org/10.1080/08989575.2016.1092290.
[15] Jay Parini, "Reading in a Boom Time of Biographical Fiction," *Literary Hub*, August 21, 2019, https://lithub.com/reading-in-a-boom-time-of-biographical-fiction/.

biographical novel. To Lackey, the biographical novel may be "more fictional than biographical," but this does not undermine the role of the biographical; it requires critics to clarify "the nature, role, and function of the biographical" within the form.[16] The biographical subject in *The Blue Flower* is therefore not a data to be completed or understood, but a mystery to be attempted.

The biographer Penelope Fitzgerald, Professor Dame Hermione Lee, describes Fitzgerald as a "perfect ventriloquist," which supports this mystery of approach. Ventriloquism, to Lee, does not mean claiming to feel exactly what the biographical subject felt. It means, however, the impersonation of tone, texture, rhythm, and even atmosphere. Lee's justification of Fitzgerald as a writer who could disappear into other people's voices is fundamental for understanding *The Blue Flower*. Fitzgerald does not tell the reader what Fritz "must have" felt, nor does she impose a reflective certainty upon his love for Sophie. Undeniably, Lee's warning that a biographer should not say "he must have" or assuredly claim that a historical person realised, looking back, that his life had changed forever after a certain moment or incident directly applies to Fitzgerald's style.[17]

Professor Max Saunders's critical discussion of A. S. Byatt, fiction, and biofiction strengthens Lee's views. Saunders states that biofiction often uses "carefully gathered source material" and presents it

> in a manner more appropriate to fiction. It is a form which does not show you the biographer going over the sources to try to reconstruct the subject; instead it makes up conversations, interior monologues, and dramatized vignettes all silently based upon those sources.[18]

Saunders's article also mentions Byatt's own resistance to "going into the mind of the real unknown dead," which she describes as a form of misuse of "others' lives and privacy."[19] In this vein, *The Blue Flower* seems to know the danger and to answer it formally. Fitzgerald does not make Fritz available through the use of constant interior monologue; she also does not claim control

[16] Lackey, "The Rise of the Biographical Novel," 54.
[17] English PEN, "LBF 2014: Hermione Lee in Conversation with Gaby Wood," YouTube video, posted May 15, 2014, by English PEN, https://www.youtube.com/watch?v=j7EoLQ_7joI.
[18] Max Saunders, "Byatt, Fiction and Biofiction," *International Journal for History, Culture and Modernity* 7 (2019): 92, https://doi.org/10.18352/hcm.543.
[19] Saunders, "Byatt, Fiction and Biofiction," 94.

over Sophie's mind. She knits together fragments, surface-level speech, domestic detail, symbolic repetition, and others' perspectives.

In a letter to Chris Carduff about an error in *The Blue Flower*, Penelope Fitzgerald acknowledges that it was "not the only one in the book" and adds, with humility and modesty, "That's the trouble of trying to combine biography and fiction, even with the best intentions."[20] Her remarks perfectly serve the theory of biofiction. To combine biography and fiction is to accept the pressure of fact, the necessity of invention, and the possibility of error, all of which Fitzgerald never hesitates to hide.

In her review "The Timeless Beauty of Novalis," Salley Vickers brings into attention the fact that Fitzgerald takes the title of her novel from Novalis's own unfinished work, *Heinrich von Ofterdingen*, whose blue flower story he never completed. Fitzgerald's writerly act is therefore quite meaningful and symbolic. She is inspired by the title of Novalis's unfinished work and writes a novel about his unfinished life without fully completing either. Vickers treats this style as one of Fitzgerald's characteristic acts of genius that is "allusive and elusive, fragmentary, dryly humorous."[21] Furthermore, Vickers brings into light the blue flower tale within the novel. The question asked by the stranger is never given directly to the reader, and Karoline cannot answer Fritz's question: "What is the meaning of the blue flower?"[22] For Novalis, as Vickers discusses, not fully knowing or not knowing at all, which she names as darkness, becomes a condition, a space where meaning is created through narration, listening, and interpretation. This being said, Fritz's statement before reading his fragment to Karoline needs attention: "It will not truly exist till you have heard it."[23] Fritz's remark brings to mind that reality cannot be recovered but created through mutual understanding. In line with biofiction, this needs attention: the historical and biographical subject now comes into existence through the collaboration among the writer's archival research, the narrator, the characters, and the reader.

In a letter to Frank Kermode, Penelope Fitzgerald writes that she "started from D. H. Lawrence's 'fatal flower of happiness' at the end of The Fox," and adds that she "never quite managed to find out all I wanted to," partly because "Novalis's letters to Sophie have disappeared, buried in her grave I daresay."[24] The missing letters are of importance in our discussion. The most intimate documentary bridge between Fritz and Sophie is unavailable and therefore creates huge gaps, leaving Fitzgerald's work with absence rather than material presence.

---

[20] Fitzgerald, *So I Have Thought of You*, 507.
[21] Salley Vickers, "The Timeless Beauty of Novalis," *UnHerd*, August 2, 2022, https://unherd.com/2022/08/the-timeless-beauty-of-novalis/.
[22] Penelope Fitzgerald, *The Blue Flower* (London: Fourth Estate, 2013), 139.
[23] Fitzgerald, *The Blue Flower*, 139.
[24] Fitzgerald, *So I Have Thought of You,* 453.

It will not be inappropriate to say that Fitzgerald almost restores the conditions of searching for her biographical subject.

The historian and award-winning novelist Helena P. Schrader's description of biographical fiction as "the art of bringing historical figures back to life" supports our discussion, especially when she states that "the historical record is therefore the skeleton" to which the novelist gives "contours, colours, animation and above all personality."[25] This being in mind, Fitzgerald does not simply add flesh to the skeleton of Fritz's life. She reveals the trials of trying to do so. Sophie's operation without anaesthetics, the Hardenbergs' involvement in mining, and Fritz's attempt to understand the meaning of the blue flower are all examples of this difficulty. The operation depicts the weak body beneath the romantic idealisation; the mining journey takes us deep into the earth as we search for hidden treasures beneath the surface; the blue flower beautifully reveals a symbolic depth that goes beyond a single meaning. These symbols and motifs can serve to enhance our understanding of biofiction itself. Especially Sophie's operation interprets the painful exposure of the body, but it does not make Sophie more knowable. Quite the opposite, the more her body is operated on, the more difficult it becomes to understand her.

Virginia Woolf's tricky question: "By what art are we to worm our way into those strange spirits? Those even stranger bodies?"[26] encourages our discussion. Biography, like a medical operation, might enable us to walk into what is hidden. However, Fitzgerald's narrative rejects this understanding. Sophie's pain and suffering do not reveal a final truth about her at all. To write a biographical novel, then, is to draw near a life that is no longer fully present and to work among remains and silences. Supportingly, Schrader discusses that in resurrecting the dead, biographical novelists seek to raise "the spirit, not the body," as spirits are "ethereal, elusive – and not quite real."[27] Fitzgerald's novel eventually seems to accept this unearthliness.

Hermione Lee offers an understanding of this biofictional effort in her mentions on Fitzgerald. In conversation with Gaby Wood, Lee observes that "Penelope Fitzgerald needed a rescue operation, for she was not safely dead."[28] The statement is quite crucial, for it refuses to treat the biographical subject as a safely finished life. This is also invaluable not only for understanding Lee's own biographical subject but also for reading Fitzgerald's Novalis. Lee's biography might have rescued Fitzgerald from falling into oblivion, and so might

[25] Helena P. Schrader, "Resurrecting the Dead: Or the Delicate Art of Writing Biographical Fiction," *The History Press*, April 18, 2017, https://thehistorypress.co.uk/article/resurrecting-the-dead-or-the-delicate-art-of-writing-biographical-fiction/.
[26] Woolf, "The Art of Biography," 192.
[27] Schrader, "Resurrecting the Dead."
[28] English PEN, "LBF 2014."

Fitzgerald's *The Blue Flower* attempt at rescue upon Fritz, perhaps quieter and more complex. Notwithstanding, in both cases, rescue does not mean possession or, in Lee's words, "over-mastered."[29]

Interestingly, this unwillingness to master the dead is revealed in the exposition of the novel. The opening lines of *The Blue Flower* do not present Friedrich von Hardenberg, the biographical subject in attention, but begins with The Washday: "Jacob Dietmahler was not such a fool that he could not see that they had arrived at his friend's home on washday."[30] The first words that we hear from Fritz are not from an inward life but quite odd and ordinary, equal to the domestic opening of the novel: "How can I tell when they're going to wash?" followed by the generous welcome, "Anyway, you're a thousand times welcome."[31] The biographical subject is placed amidst household interruptions, seen and narrated by another young man, Jacob Dietmahler, an invented character. According to Addlington, this "narrative density"[32] in the washday opening brings into attention not only the surface of things, but also the pressure beneath them. Fritz is twenty-three, Jacob Dietmahler twenty-two, and although Jacob is one of the few fictional characters in the novel, he becomes the reader's first narrative guide into the Hardenberg household. Craig Brown states that "the deepest part of any life lies within the head," but "the subject's head is, you might say, a closed book."[33] Fitzgerald's writerly instincts suggest that she understands this and does not attempt to enter Fritz's consciousness. On the contrary, she begins with ordinary life and its surface structures: washing, courtyard and children's clothes.

The exposition of the novel draws considerable understanding into Fitzgerald's biofictional method as well, unsettling the expectations of conventional biography. The double negative of the first sentence asks the reader to read with caution. The novel almost instructs the reader to observe mixed feelings and uncertainties, and to recognise that details like housekeeping, the washing customs of late seventeenth-century Germany, money, manners, etc., do and will matter. The historical subject is not introduced as a statue nor as the great Novalis, but as the young Fritz aching to become. Fitzgerald lets him walk among the small details of ordinary life. Because Jacob is unfamiliar with the environment, the reader enters as a stranger as well. The reader walks with this unexpected visitor into the courtyard of a house that feels concrete in its details and yet oddly displaced, linguistically and temporally away from home. This sense of estrangement and alienation is far beyond words. The white laundry, the children's clothes fluttering through the air "as though the children themselves

[29] English PEN, "LBF 2014."
[30] Fitzgerald, *The Blue Flower*, 1.
[31] Fitzgerald, The Blue Flower, 2.
[32] Adlington, *Penelope Fitzgerald*, 118.
[33] Brown, "Nothing is Real."

had taken to flight,"[34] turns this household almost into a ghostly vision. In a novel full of children, dreams, visions, angels, illness and early deaths, this opening is illuminatingly and magically revealing. The arrival of an unexpected visitor at a house also foreshadows Fritz's blue flower story, where a stranger also comes out of the dark and asks a question. Therefore, the beginning is quite symbolic. Beginning with Jacob's point of view, a narrator who will only become a minor character later in the novel, is itself unsettling. In any way that matters, throughout the novel, Fritz is often approached through the perceptions of others (multiple narrators) rather than entered directly from within. Fitzgerald does not allow the reader to fully access him.

The twelve-year-old Sophie von Kühn, introduced later in the novel, acknowledges the problem of biographical knowing. Fritz is unfinished because he is still becoming Novalis, and Sophie is unfinished because she refuses to be comprehended at all. The reader wonders and eagerly asks what he sees in her, what she represents, and why she becomes the centre of his spiritual and imaginative life. However, Fitzgerald fails to provide any answer or any glimpse of interpretation that clearly adds to Sophie's greatness in the eyes of Fritz. She is neither a romantic ideal nor a simple comedy of manners. She is a child, a body in pain and a love object of devotion. Moreover, the question one must ask is not why Fritz loves Sophie, but why biography, as a form, tends to and so often desires to translate love into full explanation.

Professor Dagmar Herzog's review "Love in the Time of Tuberculosis" brings into discussion how gendered this unreadability is. Herzog observes that Fitzgerald's novel is set in a time when modern ideas of heterosexual romance were being expanded, ideas that continue to "move, suffocate, inspire and torment women and men."[35] She names the novel's "organising mystery" as Fritz's sudden obsession with the twelve-year-old Sophie, whom he has known for only fifteen minutes before wanting to marry her. Moreover, Herzog also reminds us that the novel is not only about Fritz's passionate desire. It is about the losses brought by romance, family, gender, and social expectation. Karoline Just is "at the very least" Fritz's intellectual equal, and yet she remains the woman who chops sausages, mends clothes, listens to his deep thoughts, and silently suffers. This also explains why Sophie and Karoline matter so much to Fitzgerald's biofictional work. They are not simply supporting characters or foils to Fritz in the story; they help the narrative force to prevent Fritz's fictional account from falling into hagiography.

---

[34] Fitzgerald, *The Blue Flower*, 2.

[35] Dagmar Herzog, "Love in the Time of Tuberculosis," review of *The Blue Flower*, by Penelope Fitzgerald, *The Women's Review of Books* 15, no. 1 (1997): 6–7, https://www.jstor.org/stable/4022751.

It might be useful to mention Professor Joanna Scott's remarks on feminist biofiction here. Speaking of her own biofictional research and journey in writing, Scott asserts that historical truth both ends "on the copyright page" and "never ends," since it "saturates every word of fiction."[36] She also draws attention to the importance of imagining "stories that have been lost."[37] Fitzgerald's treatment of Sophie and Karoline, the lost and perhaps under-recorded lives around Novalis, cannot be recovered as fully documented biographies, but they can be made imaginatively significant. This being said, Fitzgerald lets the women around Fritz reveal the limits of his vision and the limits of biography itself. Sophie's unreadability and Karoline's pain, then, become part of the novel's feminist emphasis.

Penelope Fitzgerald's first encounter with Novalis was through a musical setting of his mystical poems, "Hymns to the Night," in a church in Bonn, Germany. Many other images drew her toward him, too. During her life on the barge *Grace*, she regularly walked past the Moravian Church and its peaceful burial ground, where, as she describes it, the faithful lie buried upright so that on Judgement Day they may rise straight upward. Fitzgerald also associated the blue flower with D. H. Lawrence's *The Fox*, with the language of flowers, and with a private visual fascination that she herself found difficult to explain: "It's like the black swan, you know, you just don't know what to say when you see it."[38] Additionally, her letters show how emotional this image remained for her. Writing to J. Howard Woolmer, Fitzgerald identifies her "ideal blue flower" as "the blue poppy," while confirming the historical impossibility of this association, since it "didn't arrive here till the 20th century."[39] In a later letter to Alberto Manguel, she writes that she had Novalis's "complete letters &c. out from London Library for two years,"[40] and remembers Manguel's comment that Borges had *Heinrich von Ofterdingen* read to him during his final illness. The blue flower is then a universal symbol Romantic, Lawrentian, Borgesian, and Fitzgeraldian, perhaps all at once.

Penelope's letters also show her humility and anxiety about the research. Writing to Mandy Kirkby, Fitzgerald describes herself as "struggling" to answer the "deeply learned questions" of the German translator of *The Blue Flower*, who had a doctorate in Early Romantic literature and, as Fitzgerald says, "knows so

[36] Ariel Ebaugh and Kimberly Norwood, "Feminist Biofiction: A Conversation with Joanna Scott," *a/b: Auto/Biography Studies* 36, no. 2 (2021): 453, https://doi.org/10.1080/08989575.2021.1888555.
[37] Ebaugh and Norwood, "Feminist Biofiction," 454.
[38] Eleanor Wachtel, interview with Penelope Fitzgerald, Writers & Company, Canadian Broadcasting Corporation, 21 April 1996.
[39] Fitzgerald, *So I Have Thought of You*, 363.
[40] Fitzgerald, *So I Have Thought of You*, 475.

much more than I do that I feel deeply ashamed."[41] This humble comment should not be mistaken for her carelessness. Instead, it shows Fitzgerald's understanding that the biographical novelist works under the gaze of scholars, archives, translators, and historical fact. Her reticence is therefore definitely not ignorance, but insight, delicacy and thoughtfulness. In another letter to J. Howard Woolmer, Fitzgerald mentions "my notebooks for *The Blue Flower*," adding modestly that they "suppose aren't much interest to anybody."[42] The modesty is quite Fitzgeraldian, but the notebooks definitely mattered. They are now kept in the British Library in London and the Harry Ransom Center in Texas.

The nearly forgotten life she uncovered could have easily been told through a more traditional biography. Friedrich von Hardenberg was born in 1772 as the eldest of eleven children. His father, who managed the salt mines, was a convert to the Moravian faith. Fritz faced a serious illness at age nine and was later seen as something of a miracle. By his teenage years, he was already reading Latin and Greek, as well as studying mathematics, physiology, theology, and history. He was expected to become Assistant Director of the salt mines and was educated by devout Moravian brothers. He studied at Jena, Leipzig, and Wittenberg, encountered a more worldly side of life through his uncle, and, as a student, enjoyed some wild times—possibly even trying opium. Later, he moved to Freiburg to study geology and mining and apprenticed with Coelestin Just, the supervisor of tax collection at Tennstedt. In December 1794, he met twelve-year-old Sophie von Kühn, the young stepdaughter of the Rockenthiens. Like Dante meeting Beatrice, Fritz's encounter with Sophie goes beyond mere logic—he fell in love at first sight, and they planned to marry when she turned sixteen. His friends didn't understand his choice, but for Fritz, she became his "Absolute," his "Perfection," and his "Philo-Sophie." They got engaged; Sophie developed tuberculosis, and after a series of failed surgeries on a tumour performed without anaesthesia, she tragically passed away shortly after her fifteenth birthday. Grieving deeply, Fritz felt a desire for death and poured himself into poems and stories, including Hymns to the Night. He adopted the pen name Novalis, which comes from an ancestral family name meaning "newly cleared ground." As the novel's afterword explains, he later fell in love again, became engaged to Julie von Charpentier, and sadly died of consumption at the age of twenty-nine.

What Fitzgerald does with this life story is the opposite of a conventional biographical account. *The Blue Flower* is composed of fifty-five tiny chapters, like short songs in a song-cycle, with titles: "I Cannot Comprehend Her," "What is the Meaning?" What is achieved is a combination of biography, history, and fiction, but never any one of these in pure form. We already know that Jacob Dietmahler is an invention. Fichte appears almost as a mad professor who

[41] Fitzgerald, *So I Have Thought of You*, 477.
[42] Fitzgerald, *So I Have Thought of You*, 364.

excludes love from philosophy. Karoline Just, though a real historical figure, is imaginatively reinvented as a woman who falls desperately in love with Fritz and later marries unhappily after his death. Sophie's innocence and adorability become one of the triumphs of the novel; with "the bloom of thirteen Summers," she cannot even spell Fritz's surname. Fitzgerald does not explain away Fritz's obsessive love. She, on the contrary, keeps it absurd and disturbing. The intellectual world surrounding Fritz is also present, but Fitzgerald presents it quite obliquely. Novalis belonged to the Jena Circle, a strongly bonded school of young thinkers moving away from Enlightenment rationalism toward Romantic aestheticism. Fichte, Schiller, Friedrich Schlegel, and August Schlegel all belong to this world of thought, with their quest for freedom, beauty, originality, art, philosophy, religion, science, and nature. Novalis made use of what he needed from those around him, but his ideas were always expressed in fragments, aphorisms, notes, symbols, and poems. Yet within this fragmentariness, he sought unity. He believed in a universal language in which art, nature, and science were one; in the convergence of all arts; in the unity of matter and spirit; in death as continuation of life; and in the power of dreams and art to remake the universe. The novel allows these ideas to appear only partially, often through gnomic statements: "All human knowledge is one,"[43] or "The universe, after all, is within us. The way leads inwards, always inwards."[44]

Fritz's father belittles dreams as bubbles, but the novel proves that dreams, fragments, and symbols are not meaningless. The blue flower remains out of reach. It can never be fully found; it can only be sought. Its meaning changes as the novel goes on with its themes on death, mortality, love, immortality, universal language, fate, longing, and the desire for home. Adlington makes this multiplicity central to the novel, observing that each figure reads the blue flower according to what matters most to them: for Karoline, it is neither poetry nor happiness; for the doctor, it becomes an emblem of tuberculosis; and for Bernhard, it is about the recognition of fate. The flower's meaning therefore changes from person to person, which is precisely why it cannot be reduced to a single symbol.[45] The German word Sehnsucht, therefore, is mentioned not without a grain of truth, a yearning that cannot be defined or fulfilled, something like nostalgia, homesickness, and metaphysical desire. Asked where Heinrich is going, Novalis replied, "Immer nach Hause," home, all the time. The longing for the blue flower is a longing for such a home, but also for a meaning that keeps hiding each time it is approached.

The Blue Flower is also a novel about childhood: children and very young people constantly move in and out of the book. Sophie's suffering and surgery

[43] Fitzgerald, *The Blue Flower*, 65.
[44] Fitzgerald, *The Blue Flower*, 156-7.
[45] Adlington, *Penelope Fitzgerald*, 123.

bring the abstract Romantic idea that "body and spirit are one" into terrible concreteness. In the same vein, the mining business turns the search for what is hidden into material effort. The blue flower turns the act of interpreting itself into longing. All being said, Sophie's body, the mine, and the flower may therefore be read as elements for biofiction. Each asks what it means to enter what is hidden. Once again, Fitzgerald's biographical fiction does not aim to make Novalis whole. The novel brings him close while letting him remain partly *elsewhere*. Each time the flower seems to mean something different, and each meaning is evocative as well as insufficient. When Sophie asks, "Please, Hardenberg, what is the name of the flower?"[46] Fritz answers indirectly: "He knew once. He was told the name, but he has forgotten it. He would give his life to remember it."[47] This is also the case with biofiction in Fitzgerald's novel. Fritz has a name, he has a full historical archive, and yet he fails to be heard and reached. So, If the story begins with finding, it must indeed end with searching.

Last but not least, in "The Art of Biography," Virginia Woolf shares that the biographer "must be prepared to admit contradictory versions of the same face", and that biography may extend by "hanging up looking glasses at odd corners."[48] Woolf's remark is thoughtful. *The Blue Flower*, indeed, does not present Fritz through one aspect, bringing his life into one centre. Instead, Fitzgerald hangs looking glasses at odd corners: family, Sophie, Karoline, mining, fairy tale, illness, philosophy, love, misunderstanding, childhood, death. Each angle reflects Fritz differently, and none of them possesses him completely. Out of this multidimensional perspective, Fitzgerald does not create "a riot of confusion," to quote Woolf's, but something closer to Woolf's "richer unity": a unity made not through completion, but through the careful arrangement of partial views.[49] Supportingly, Natalie McKnight's review of A.N. Wilson's *The Mystery of Charles Dickens* praises it for showing that "the more one knows about the man, the more mysterious he seems."[50] The case is the same with Fitzgerald's *The Blue Flower, which* performs an even more radical version of this notion.

Colm Tóibín's reflections on the biographical novel help clarify the imaginative nature of this mystery. In conversation with Bethany Layne, Tóibín names Fitzgerald's *The Blue Flower* alongside Michael Cunningham's *The Hours* and J. M. Coetzee's *The Master of Petersburg*, insisting that such works arise from personal need rather than from a simple literary fashion. He describes *The Blue Flower* as "very subtle, dealing with whole areas of Romanticism and

[46] Fitzgerald, *The Blue Flower*, 139.
[47] Fitzgerald, *The Blue Flower*, 139.
[48] Woolf, "The Art of Biography," 195.
[49] Woolf, "The Art of Biography," 195
[50] Natalie McKnight, review of *The Mystery of Charles Dickens*, by A. N. Wilson, *Dickens Quarterly* 38, no. 1 (2021): 97.

feeling," and adds that it does not seem like a "literary exercise."[51] Tóibín's claim applies to the novel in that it protects it from being reduced to an experiment in historical reconstruction. For him, biographical fiction uses "the bare bones or a set of facts" in order to give focus to feelings that might remain obscure. His metaphor of putting "flesh" or "blood" into a body "where the bones already were"[52] in the novel is that Fitzgerald begins with the bones of Novalis's life, but what she gives us is the fragile, comic, wounded, and longing body of Fritz.

The questions with which this article began may therefore be answered only partially, and perhaps that is the point. What does it mean to fictionalise a real person's life? In Fitzgerald's case, it means approaching a life without claiming to own it. How much may the novelist invent? Enough to reveal the pressure of the unknown, but not so much that invention becomes possession. What is the difference between historical fiction and biofiction? In *The Blue Flower*, historical fiction would reconstruct an age; biofiction searches for the inward and unfinished meaning of a life lived within that age. Why does Fitzgerald refuse explanatory fullness? Because fullness would misrepresent the fragmentary, comic, painful, and mystical nature of Fritz's existence. What kind of truth can a biographical novel offer when it does not claim factual completeness? It may not provide the complete truth about being fully recovered, but it emphasizes the importance of connection, care, and humble imagination.

Hermione Lee presents Fitzgerald's life as both "a very hopeful story" and "rather a sad one": she began publishing novels late, became famous only in old age, and wrote repeatedly of stoicism, patience, and endurance. Lee's fascination with the "shape" of Fitzgerald's life, especially its lateness and late beginning, gives more quality to *The Blue Flower* as Fitzgerald's final novel. Fitzgerald, who herself began late and wrote from the far side of difficulty, turns her final novel to another unfinished life: that of Fritz von Hardenberg, who died before his work, love, and symbolic afterlife could be completed. The meeting between Fitzgerald and Novalis is therefore not accidental. Her final novel brings together lateness and prematurity, belated recognition and early death, the old novelist and the young Romantic, the biographer's patience and the novelist's freedom.[53] As Hugh Adlington states in his work on Penelope Fitzgerald, *The Blue Flower* brings together "the biographer's and novelist's craft."[54] It is a novel that returns, with extraordinary delicacy, to the problem of how a life may be approached after death through documents, fragments, unanswerable questions, and symbolic forms that cannot be reduced to one meaning. The novel begins with finding him,

---

[51] Bethany Layne and Colm Tóibín, "Colm Tóibín: The Anchored Imagination of the Biographical Novel," *Éire-Ireland* 53, nos. 1–2 (2018): 150, 152, https://doi.org/10.1353/eir.2018.0007.

[52] Layne and Tóibín, "Colm Tóibín," 151,153.

[53] English PEN, "LBF 2014."

[54] Adlington, Penelope Fitzgerald, 20.

but it cannot end by possessing him. It must end, as its title suggests, with searching.

References

Adlington, H. (2018). *Penelope Fitzgerald*. Liverpool, England: Liverpool University Press.

Brown, C. (2023, January 8). Nothing is real: Craig Brown on the slippery art of biography. *Literary Hub*. Retrieved from https://lithub.com/nothing-is-real-craig-brown-on-the-slippery-art-of-biography/.

Ebaugh, A., & Norwood, K. (2021). Feminist biofiction: A conversation with Joanna Scott. *a/b: Auto/Biography Studies, 36*(2), 451–466. https://doi.org/10.1080/08989575.2021.1888555.

English PEN. (2014, May 15). *LBF 2014: Hermione Lee in conversation with Gaby Wood* [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=j7EoLQ_7joI.

Fitzgerald, P. (2013). *The Blue Flower*. London, England: Fourth Estate.

Fitzgerald, P. (2008). *So I Have Thought of You: The Letters of Penelope Fitzgerald* (T. Dooley, Ed.). London, England: Fourth Estate.

Herzog, D. (1997). Love in the time of tuberculosis [Review of the book *The blue flower*, by P. Fitzgerald]. *The Women's Review of Books, 15*(1), 6–7. https://www.jstor.org/stable/4022751.

Jordison, S. (2017, January 10). The blue flower's elusive magic. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/books/booksblog/2017/jan/10/the-blue-flower-penenelope-fitzgerald-magic.

Knight, C. J. (2017). *Penelope Fitzgerald and the consolation of fiction*. London, England: Routledge.

Lackey, M. (2016a). Locating and defining the bio in biofiction. *a/b: Auto/Biography Studies, 31*(1), 3–10. https://doi.org/10.1080/08989575.2016.1095583.

Lackey, M. (2016b). The Rise of the Biographical Novel and the Fall of the Historical Novel. a/b: Auto/Biography Studies, 31(1), 22-58. doi:10.1080/08989575.2016.1092290.

Layne, B., & Tóibín, C. (2018). Colm Tóibín: The anchored imagination of the biographical novel. *Éire-Ireland, 53*(1–2), 150–166. https://doi.org/10.1353/eir.2018.0007.

McKnight, N. (2021). Review of *The mystery of Charles Dickens*, by A. N. Wilson. *Dickens Quarterly, 38*(1), 97–99.

Parini, J. (2019, August 21). Reading in a boom time of biographical fiction: Jay Parini on the art of inventing real life. *Literary Hub*. Retrieved from https://lithub.com/reading-in-a-boom-time-of-biographical-fiction/

Saunders, M. (2019). Byatt, fiction and biofiction. *International Journal for History, Culture and Modernity, 7*, 87–102. https://doi.org/10.18352/hcm.543.

Schrader, H. P. (2017, April 18). *Resurrecting the dead: Or the delicate art of writing biographical fiction*. The History Press. Retrieved from https://thehistorypress.co.uk/article/resurrecting-the-dead-or-the-delicate-art-of-writing-biographical-fiction/.

Vickers, S. (2022, August 2). The timeless beauty of Novalis. *UnHerd*. Retrieved from https://unherd.com/2022/08/the-timeless-beauty-of-novalis/.

Wachtel, E. (Interviewer). (1996, April 21). Penelope Fitzgerald [Interview]. *Writers & Company*. Canadian Broadcasting Corporation.

Woolf, V. (1942). The Art of Biography. In L. Woolf (Ed.), *The Death of the Moth and Other Essays* (pp. 187–197). New York, America: Harcourt, Brace and Company. Original work published 1939.

Woolf, V. (1967). The New Biography. In *The Essays of Virginia Woolf* (Vol. 4, pp. 229–235). London, England: Hogarth Press.