

***O/ HAKKÂRÎ'DE BİR MEVSİM İLE ŞATO* ROMANLARININ GENETİK VE  
TİPOLOJİK YÖNTEMLERLE KARŞILAŞTIRILMASI**

**SELVA ÇELİK**

**Eylül-2020**

T.C.  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

*O/ HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM İLE ŞATO* ROMANLARININ GENETİK VE  
TİPOLOJİK YÖNTEMLERLE KARŞILAŞTIRILMASI

Hazırlayan  
Selva ÇELİK

Danışman  
Dr. Bahar GÖKPINAR

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMÜ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL-2020

## İNTİHAL

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih: 21. 09. 2020

Ad / soyad: Selva Gelik

İmza:



## ÖZET

Bu çalışmada, Türk edebiyatında kendine özgü anlatım tekniği ve üslubu ile birçok türde eser vermiş, 1950’li yılların şair, ressam ve yazarlarından biri olan Ferit Edgü’nün *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* romanı ile dünya edebiyatının kayda değer yazarlarından Franz Kafka’nın *Şato* adlı eseri genetik ve tipolojik yöntemlerle karşılaştırılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde karşılaştırmalı edebiyat, sırasıyla genetik ve tipolojik yöntemler hakkında detaylı bilgi verilmiştir. İkinci bölümde Ferit Edgü’nün, üçüncü bölümde ise Franz Kafka’nın edebî hayatı ve eserleri incelenmiştir. Dördüncü bölümde “Kafkaesk” kavramına ve “Ferit Edgü’nün Eserlerinde Kafka Etkisi”ne değinilmiştir. Beşinci bölümde *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* ardından *Şato* adlı eserler içerik olarak incelendikten sonra anlatıcı ve bakış açısı, kişiler, olay örgüsü, mekân ve zaman, dil ve üslup alt başlıkları altında değerlendirilmiştir. Son olarak her iki eser de genetik ve tipolojik yöntemler çerçevesinde karşılaştırılmıştır. Sonuç bölümünde ise Ferit Edgü’nün *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* ile Kafka’nın *Şato* romanlarının içerik ve teknik açıdan incelenmelerine, genetik ve tipolojik yöntemlerin harmanlanmasıyla karşılaştırılmasına dair yapılan değerlendirmelere yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Karşılaştırmalı Edebiyat, O/ Hakkâri’de Bir Mevsim, Şato, Genetik ve Tipolojik Yöntemler.*

## ABSTRACT

In this study, the works *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* by Ferit Edgü, being one of the poets, painters and writers of the 1950's who has written many works in Turkish literature with his unique expression technique and style and, *The Castle* by Franz Kafka being one of world literature's important authors, are compared with genetic and typological methods. In the first part of the study, detailed information on comparative literature, genetic and tipological methods are given respectively. In the second part, Ferit Edgü's and in the third part, Franz Kafka's literary life and works are studied. In the fourth part, the concept of "Kafkaesque" and "Kafka Effect in Ferit Edgü's Works" are mentioned. In the fifth part, after being examined in terms of their contents, the works, *The Castle* and *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* are evaluated under the subheadings of; narrator and point of view, characters, plot, place and time, language and style. Finally, both novels are compared within the framework of genetic and typological methods. In the conclusion part, the evaluations regarding the analysis of Ferit Edgü's *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* and Kafka's *The Castle* works in terms of their contents and techniques, and their comparisons by blending genetic and typological methods are covered.

**Keywords:** *Comparative Literature, O/ Hakkâri'de Bir Mevsim, The Castle, Genetic and Tipological Method.*

## İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. KURAMSAL İZLEK VE YÖNTEM.....	4
1.1. GENETİK YÖNTEM.....	7
1.2. TİPOLOJİK YÖNTEM.....	8
2. FERİT EDGÜ HAKKINDA.....	9
3. FRANZ KAFKA HAKKINDA .....	14
4. “KAFKAESK” VE FERİT EDGÜ’NÜN ESERLERİNDE KAFKA ETKİSİ...20	
5. <i>O/ HAKKÂRİ’DE BİR MEVSİM İLE ŞATO</i> ROMANLARININ İÇERİK VE TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ.....	32
5.1. <i>O/ HAKKÂRİ’DE BİR MEVSİM</i> .....	32
5.1.1. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI.....	46
5.1.2. KİŞİLER.....	53
5.1.3. OLAY ÖRGÜSÜ.....	57
5.1.4. MEKÂN VE ZAMAN.....	66
5.1.5. DİL VE ÜSLUP.....	69
5.2. <i>ŞATO</i> .....	75
5.2.1. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI.....	79
5.2.2. KİŞİLER.....	82

5.2.3. OLAY ÖRGÜSÜ.....	88
5.2.4. MEKÂN VE ZAMAN.....	89
5.2.5. DİL VE ÜSLUP.....	94
<b>6. O/ HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM İLE ŞATO ROMANLARININ GENETİK VE TİPOLOJİK YÖNTEMLERLE KARŞILAŞTIRILMASI.....</b>	<b>95</b>
<b>6.1. GENETİK YÖNTEM.....</b>	<b>104</b>
<b>6.2. TİPOLOJİK YÖNTEM.....</b>	<b>121</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>135</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>139</b>

## ÖNSÖZ

1950 sonrasında Türk edebiyatında varoluşçu ve gerçeküstü akımlara yönelen eserlerin sadece içeriğine değil, yapısına, dil ve üslubuna da önem veren bir nesil yetişir. Yüzünü Batı'ya dönen bu nesil ideolojik meseleler yerine merkeze bireyi oturtur. Bu kuşağın en önemli temsilcilerinden birisi de Ferit Edgü'dür. Ferit Edgü ve aynı kuşağın temsilcilerinin de örnek aldığı yazarların başında Franz Kafka gelir.20. yüzyılın büyük yazarlarından biri olan Kafka, okurunun içinde kaybolduğu labirent imgesinin hâkim olduğu eserler inşa eder. Eserleri izleksel, kurgu ve anlatım açısından; absürt, düşsel, farklı okumalara açık ve özgün yapısıyla dikkat çeker. Dolayısıyla onun eserlerindeki konuların, anlatım tarzının ve mekânın ifadesi “kafkaesk” adlı bir kavramla hukuk, sosyoloji, psikoloji, sanat ve gündelik hayat gibi alanlara yansır. Edgü'nün eserlerinde de “kafkaesk” kavramının özelliklerine sık sık rastlanılır. Deneme ve söyleşilerinde de bizzat kendisi Kafka ile kurduğu ruh birlikteliğini sıkça dile getirir. Bu çalışmada karşılaştırmalı edebiyat ekseninde genetik ve tipolojik yöntemlere değinildikten sonra Ferit Edgü'nün *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* ile Kafka'nın *Şato* adlı romanları, söz konusu yöntemler doğrultusunda incelenmiştir. Ayrıca bu iki eser teknik ve içerik olarak da analiz edilmiştir. Tez yazım sürecim boyunca desteklerini esirgemeyen sevgili aileme, çalışmalarımda bana yol gösteren kıymetli hocam Bahar GÖKPINAR'a sonsuz teşekkürler.



## GİRİŞ

Karşılaştırmalı edebiyat, farklı edebiyatların, farklı dil ve kültürlerin aralarındaki benzerlik ve farklılıkları nesnel bir şekilde değerlendiren bilim dalıdır. Bu değerlendirmeler ışığında amaç farklı toplumların birbirleri hakkında bilgi sahibi olmalarını, birbirlerini tanımalarını ve anlamalarını; birbirlerine saygı ve hoşgörüyü yaklaşılarak köklü ilişkiler kurabilmelerini sağlamaktır (Atalay, 2019, s. 33).

Gürsel Aytaç'a göre ise karşılaştırmalı edebiyatın asıl amacı, *“iki veya daha fazla eseri biçim, üslup, konu, motif ve düşünce olarak karşılaştırmak, benzer ya da farklı yönleri ortaya çıkarmaktır”* (Aytaç, 1997, s.7).

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında farklı bilimsel yöntemlerden faydalanılır. Bu yöntemler, üzerinde çalışılacak yapıtların öz ve biçim çerçevesinde değerlendirildiği yapısalcı çözümleme türüne giren metin incelemeleri, felsefi ve psikanalitik incelemeler, okurun algısıyla bağlantılı olduğu düşünülerek alımlama estetiği, sınıf yapısı göz önüne alınarak Marksist çözümleme, feminist bir yaklaşım söz konusu ise feminist inceleme yöntemleri olarak sıralanabilir (Pageaux, 1988, aktaran Atalay, 2019, s. 50-51).

Eski sosyalist ülkelerdeki karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinde, insanlığın toplumsal gelişiminin bilinci hakkında bir çalışma yapan, Kızılderililerin şiiri ile Cermenlerin, Helenlerin arkaik şiirini karşılaştıran Sovyet edebiyat teorisyeni Aleksander N. Veselovski'nin (1838-1906) incelemeleri adeta bir kılavuz niteliğindedir (Krauss, 1987, s.127, aktaran Göbenli, 2005, s. 86).

Marksist karşılaştırmalı edebiyat biliminin hazırlayıcısı olan Werner Krauss tarafından 1960'larda keşfedilen Victor Zirmunskij de 1930'larda Veselovski'nin çalışmalarını temel alır (Pütz, 1992, s. 41-48; Konstantinovic, 1988, s. 65, aktaran Göbenli, 2005, s. 87). Zirmunskij Veselovski'den yola çıkarak kahramanlık

destanlarını, Sırp ezgileri, Rus efsaneleri, Alman Gefolgschafts Epos'u, Türk-Moğol destanları ile karşılaştırır. Dolayısıyla toplumsal benzerlikleri ortaya çıkarır. Bu karşılaştırmadaki türlerin gelişimi Marksist toplumsal gelişim yasasıyla birebir benzer niteliktedir. Dolayısıyla aynı toplumsal ve ekonomik şartlara sahip toplumlarda, iletişim olsun veya olmasın dönemleri merkez alan araştırma kuramı benzer türlerin ve biçimlerin ortaya çıkacağını savunur (Krauss, 1987, s. 127, aktaran Göbenli, 2005, s. 88).

Zirmunskij feodalizm dönemindeki edebiyatları da ele alarak Batı ve Doğu toplumlarının “tarihsel-tipolojik” benzerliklerinin altını çizmeye çalışır. Türlerin tipik benzerliklerini ise şu şekilde dile getirir:

*“Kahramanın mucizevi şekilde dünyaya gelişi; onun (kahramanın) büyüü yaralanamazlığı; çocukluğunun erken döneminde yaptığı iyilikler; fevkalade bir savaş atını ve doğüstü gücü olan bir kılıcı kazanması; kahramanın ve savaş arkadaşlarının sayısız düşmanla-ejderha ve başka yaratıklarla ya da korkunç çirkin ve inanılmaz güçte bir canavarla yaptıkları çatışmalarda kanıtladıkları cesaretleri ve güçleriyle geleneksel biçimde idealize edilmeleri. Öteki benzerlikleri ise: İkili bir çatışmanın sonucunda aynı cesarete sahip iki kahraman arasında gerçekleştirilen kan kardeşliği; kahramanın savaşta koruduğu ve sonunda da evlendiği savaşçı-kızın tipik kişiliği ve eş arayışındaki epizotlarda ata binmeyi, ok atmayı, görüşmeyi vd içeren bir yarışta ‘kahramanca kur yapmak[dır]” (Zirmunskij, 1980, s. 78, aktaran Göbenli, 2005, s. 89-90).*

Görüldüğü üzere Zirmunskij önderliğindeki bu Sovyet Modeli, yapıtların oluşum sürecindeki benzerlikleri, yani somut benzerlikler olan genetik bağlamları değil, tipolojik benzerlikleri incelemeye koyulur (Göbenli, 2005, s. 91).

Aslında Zirmunskij'in Sovyet Modeli, Alman edebiyatçı Werner Krauss (1900-1976) tarafından, Marksist karşılaştırmalı edebiyat kuramının çıkış noktası olarak görülür. Dolayısıyla da Zirmunskij'in "tarihsel-tipolojik" karşılaştırma metodu Sosyalist ülkelerde yapılmış karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinde kaynak olarak gösterilir (Göbenli, 2005, s. 91).

Modern edebiyat teorilerinin felsefecisi Peter V. Zima ise "20. yüzyılda karşılaştırmalı edebiyat biliminin öteki karşılaştırmalı bilimlerle bile (mesela karşılaştırmalı pedagoji, karşılaştırmalı siyaset bilimi, karşılaştırmalı sosyoloji) ilişki kurmaya kalkmayışını eleştirir ve bir meslek taşralılığının (*Fachspezifischer Provinzialismus*) kurbanı olduğunu söyler. Ona göre siyaset biliminde olduğu gibi edebiyat biliminde de iki toparlayıcı açıklama tarzı mümkündür" (Zima, 2011, s. 537, aktaran Aytaç, 2019, s. 96). Bu açıklama tarzlarından biri, temelini benzer toplumsal ve ekonomik gelişmelerin oluşturduğu tipolojik benzerlikleri, diğeri ise etkilerden kaynaklanan genetik benzerliklerdir. Zima tipolojik benzerliklere şu örneği verir:

"[...] Edebiyattaki benzerlikler de 'tipolojik' ve 'genetik' bazda görülebilir: Robert Musil'in *Niteliksiz Adam (Der Mann Ohne Eigenschaften)* ile Italo Svevo'nun *Zenos Bilinci (La Coscienza di Zenos)* arasındaki kurgu ve konu akrabalığı, Viyana ve Trieste halkının benzer toplumsal gelişimi ile açıklan[ır]" (Zima, 2011, s. 537).

Slovak asıllı karşılaştırmalı edebiyat bilimci Dionyz Durisin de Zima ile aynı fikirdedir. Ona göre de karşılaştırmalı edebiyat biliminin amacı, "[...] edebiyatlar

*arasındaki ilişkilerin çeşitliliğini, öznelliklerini ve orijinalliklerini bir bütün olarak kavradığı tipolojik ve genetik incelemeler yoluyla açığa çıkarmaktır. Dolayısıyla karşılaştırmalı edebiyat bilimi sadece benzerlikleri değil, farklılıkları da tarihsel olarak yorumlar”* (Durisin, 1976, aktaran Göbenli, 2005, s. 94).

Bu çalışmada da Durisin’in ve Zima’nın görüşünden hareketle, 20. yüzyılın en popüler romanlarından biri olan Franz Kafka’nın *Şato* adlı eseri ile Ferit Edgü’nün *O/Hakkâri’de Bir Mevsim* adlı eseri genetik ve tipolojik yöntemler ile karşılaştırılmıştır. Farklı dönem ve farklı coğrafyalarda yaşamış iki yazarın kaleme aldığı iki eserde de bilmedikleri bir mekâna gelip, kendilerini daha evvel hiç karşılaşmadıkları bir çevrede bulan benzer başkişilerin benliklerini bulma yolunda verdikleri mücadelelerin benzer ve farklı yönleri genetik ve tipolojik yöntemler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

### **1. Kuramsal İzlek ve Yöntem**

Ali Osman Öztürk’e göre, karşılaştırmalı edebiyat bilimi uluslararası düşünsel olguların ve yazarların yaşam öyküleri arasındaki ilişkilerin araştırılmasıdır, dolayısıyla karşılaştırmalı edebiyat bilimi edebiyat tarihinin bir dalıdır. Esasen karşılaştırmalı edebiyat bilimi eserlerin yazınsal değerleriyle değil, yazarların başka milletlerin yazarlarından etkilenişlerini ne şekilde değişikliğe uğratarak yapıtını oluşturduğuyla ilgilidir (A. O. Öztürk, 1998, s. 5).

Birbirinden ayrılarak bağımsızlaşan ulusların edebiyatları da edebiyat tarihine farklı ulusal edebiyat olarak geçer. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin alanını da bu ulusal edebiyatlar oluşturur. Yazarların genellikle ulusunun insanının ruhunu yansıtan mecazi anlatımlar, deyimler, motifler ve dil yapılarını kullanmaları, ulusal edebiyat yapıtlarının o ulusun dilinde yazılmış olması veya yazarların o ulusun topraklarında yaşamış olması da gerekebilir.

Genetik bağlar, politik ilişkiler, uluslararası ilişkiler, aynı sosyal, kültürel ve dilsel olgulara sahip olmak ise iki ulusal edebiyat arasında etkileşim oluşmasını sağlar. Bu etkileşimler yazarların çeviri yoluyla edebî eserlere ulaşmaları, yabancı dil bilmeleri, edebî çerçevede mektuplaşma ya da ortak edebî toplantılara katılma yoluyla gerçekleşir. Doğrudan ya da dolaylı etkileşim ile farklı din, dil, kültür ve politikaya sahip ulusal edebiyatlar benzer motif, konu, teknik ve metin yapısına sahip edebî ürünler meydana getirebilir (K. Öztürk, 1997, aktaran A. O. Öztürk, 1998, s. 8-14).

Fransız karşılaştırmalı edebiyat bilimi okulu, edebî ilişkileri kültürel ve kültürlerarası doğrultuda, dolayısıyla yazındışı süreçlerde ele alır. Yöntem olarak pozitivizm ve biyografi ön plandadır (Sakallı, 1997, aktaran A. O. Öztürk, 1998, s. 24).

Amerikan okulu ise Fransa’da gelişen karşılaştırmalı edebiyat bilimi anlayışına karşı tepki gösterir. Amerikan yazınbilimci Rene Wellek’e göre yapıtlar *“yazındışı tarihsel süreçlerin etkisiyle değişmez, yazın kendi içinde de gelişme süreci gösterir”* (Konstantinoviç, 1988, s. 44). Değişimlerin nedenini içkinliğe de bağlayan Wellek için yazındışı süreçlerin çok da önemi yoktur.

Sovyet ve Slovak karşılaştırmalı edebiyat okulu ise toplumcu ve yapısalcı bir yaklaşım sergiler. Fransız ve Amerikan karşılaştırma ekolleri çalışmalarını daha çok yazın-tarihsel ve kuramsal bağlamda, Rus ve Slovak karşılaştırmacılar ise çalışmalarını yöntem ve yazınlar arasındaki ilişkilerle inceler. Zirmunskij ile Durisin, Fransız karşılaştırmacıların geliştirdiği yazın ilişkileri ve etki kuramını hem kabul ederler hem de yazınlar arasındaki dolaysız farklılıkların ve benzerliklerin sebeplerini araştırırlar (Konstantinoviç, 1988, s. 54).

Zirmunskij’e göre ulusal edebiyatlar arasındaki benzerliklerin tek sebebi pozitivist veya biyografik ilişkiler değildir. Bu benzerliklerin sebebi tesadüf de

değildir: “Yazarlar ve yapıtlar arasında etki ve iletişim olmaksızın oluşan benzerlikler, benzer ekonomik, sosyal ve kültürel bağıntılarla açıklanabilir. Yazındaki benzerlikler ilgili halkların benzer toplumsal gelişmelerinin tarihsel yönüyle koşuttur” (Zirmunskij, 1973, s. 106).

Ulusal edebiyatlar arasında toplumların benzerliğinden kaynaklanan dolaylı ilişkiler olmadan da benzerlikler ve farklar olabilir. Zirmunskij ulusal edebiyatlar arasındaki farkları da toplumsal gelişmelerin farklılıklarıyla açıklar.

Slovak asıllı Durisin ise Zirmunskij’in geliştirdiği tıpsel benzerlik ve farklılıklar modelini yani yapıtlardaki benzerlik ve farklılıkları toplumsal benzerlik ve farklılıklara bağlayış düşüncesini geliştirerek yöntemsel önermelerin de önemli olduğunu vurgular. Durisin Zirmunskij’ nin ulusal edebiyatlar arasındaki dolaylı benzerlik ve farklılıkları toplumsal-tıpsel, yazın-tıpsel ve psikolojik-tıpsel benzerlik ve farklar olarak üçe ayırır (Durisin, 1976, s.93). Dolayısıyla ulusal edebiyatlar arasındaki benzerlik ve farklılıkların nedeninin tarihsel, toplumsal ve psikolojik sorunlardan kaynaklandığının altını çizer. Durisin dolaylı ilişkileri diğer adıyla tıpsel bağlantıları ulusal edebiyatlar arasında iletişim kurulabilmenin ön koşulu olarak nitelendirir. Durisin’e göre ulusal edebiyatlar arasında iç ve dış olmak üzere iki temas vardır: “Dış yazın temasları kuramsal araştırmacılar, tanıtma veya eleştiri yazıları aracılığı ile oluşurken, iç yazın temasları da yapıtların oluşması sürecinde yazarların estetik ve teknik açılardan başka yazarlardan etkilenmesi ile gerçekleşir” (Durisin, 1976, s. 50-51). Dolayısıyla iç temaslar sadece estetik ve teknik özellikler ile değil yazındaki gelişmeler, yazarlar arasındaki yakınlık ve toplumsal özellikler ile de ilgilidir. Durisin’e göre ulusal edebiyatlar arasındaki ilişkide ön planda olan yazın ürünleri, diyesi, yazarlar ve metinlerdir.

Alman karşılaştırmalı yazınbilim okulu ise 1960’lı yıllarda kuramsallaşır:

*“Bu alanda ilk kuramcı, kuramı uluslar arasında kabul gören ilk yazın bilimci Horst Rüdiger’dir. Rüdiger’in karşılaştırmacı yazın anlayışı, Amerikan ve Welles’in anlayışına koşutluk gösterir. Rüdiger, karşılaştırmalı yazın araştırmalarının konusunun yazın yapıtları olması gerektiğini savunur. Ancak bu bağlamda Welles kadar tutucu değildir. Ona göre: ‘Eğer biçimde içeriğe uygunsuz günlükler, gezi yazıları, biyografiler, tarih yapıtları ve bilimsel yapıtlar da karşılaştırmalı yazınbilimin konusu içine girmelidir’ (Roth, 1987, s. 118, aktaran A.O. Öztürk, 1998, s. 31-32).*

Cemal Sakallı’ya göre Rüdiger’i Welles’e yaklaştıran yazına bakış açıdır. *“Rüdiger yazın yapıtlarını salt biçimle sınırlandırmaz, içeriği de birlikte anar. Diğer bir deyişle, yazını yazın yapan, konunun, içerik ile biçimin birbirini tamamlamasıdır” (Sakallı, 1997, aktaran A.O. Öztürk, 1998, s. 32).*

Dört ekolün de temsilcilerinin yazına farklı bir yöntemle yaklaşmış olduğu görülmüş olsa da ulusal edebiyatlar arasındaki ilişkileri genetik (oluşumsal) ve tipolojik (tipsel) yöntemlerle incelemek ulusal edebiyatlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları tespit etmek açısından önemlidir.

### **1.1.Genetik Yöntem**

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin Fransız, Amerikan, Sovyet-Slovak ve Alman olmak üzere dört ekolünün de önde gelen temsilcilerinin farklı bakış açılarına sahip olmaları, yazına yönetsel yaklaşımlarının farklılığından ve yazın anlayışından kaynaklanır. Ancak dört ekol de aynı alanda uzlaşır. O da genel ve dünya edebiyatını oluşturan ulusal edebiyatlar arasındaki etkileşimle oluşan karşılaştırmalı edebiyatın

konusu olan yazın bireşimleridir. Ulusal edebiyatlar arasındaki ilişkiler dolaysız, genetik (oluşumsal) ilişkiler ve dolaylı tipolojik (tipsel) bağıntılardır.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi incelemelerinde karşılaştırılan eserlerin oluşum aşamasındaki benzerlikler ve analogiler genetik yöntem çerçevesinde değerlendirilir. Zima'nın verdiği bir örneğe göre: “*Viyanalı yazar Arhur Schnitzler'in ve Triesteli yazar Italo Svevo'nun yapıtlarında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda oluşan dışavurumculuğun, Slovenya ve Hırvatistan'da varlık göstermesi ya da Fransa kökenli gerçeküstücülüğün, bir Sırp gerçeküstücülüğü yaratması, siyasal ve kültürel etkiyle (örn. Fransızların Sırbistan'daki etkisiyle) açıklanabilir*” (Zima, 2011, 47-54, aktaran Emer-Kızıler, 2017).

Genetik yöntemle çalışan araştırmacılar, yazara ve yapıtlara kaynaklık eden yazılı belgelere, özyaşamöykülerine, yazarın bireysel alımlama süreçlerine odaklanır.

## 1.2. Tipolojik Yöntem

Mediha Göbenli'ye göre, “tarihsel-tipolojik” karşılaştırma farklı dönemlerde ve coğrafyalarda genetik olmayan edebî olguların incelenmesidir. Bu inceleme, edebî metinlerin benzerliklerini, bunların toplumsal koşullarının benzer oluşuna bağlar (Göbenli, 2005).

Zirmunskij, bu durumu farklı coğrafyalarda bulunan Batı Avrupa ve Azerbaycan gibi ülkelerin feodal yapı içinde yaşamlarını sürdürdükleri bir dönem, savaş kahramanlarını öven destanlar çıkarmaları şeklinde değerlendirir. Bu durum modern edebiyatta ise karşımıza, “*İngiltere'de Vorticism[in], Fransa'da Sürrealizm[in]; Almanya'da Ekspresyonizm[in], İtalya ve Rusya'da Futurizm[in]*” birbirinden habersiz doğup gelişebilmesi şeklinde çıkar. Dolayısıyla tipolojik yöntem



ile değerlendirildiğinde benzer siyasal, dilsel ve toplumsal şartlarda oluştuğu görülür (Aytaç, 2001, s. 91-92).

Zirmunskij “tarihsel-tipolojik” karşılaştırmada saptanan benzerliklerin nedenini, benzer siyasal, toplumsal ve üretimsel koşullarla açıklar.

Durisin, Zirmunskij’in geliştirdiği bu yöntemin biçimini “*dışsal-dolayimli etki [leşim]ler*” şeklinde tanımlarken, yazınsal etkileşim ve alımlama ilişkilerinin altını çizer (Durisin, 1976, aktaran Emer-Kızıler, 2017).

Zima’ya göre de tipolojik benzerlikler toplumların birbirine benzer ekonomik, tarihsel ve toplumsal koşullarıyla doğru orantılıdır (Zima, 2011, s. 50-51, Aytaç, 2003, s. 71, aktaran Emer-Kızıler, 2017).

## 2. Ferit Edgü Hakkında

24 Şubat 1936 tarihinde İstanbul’da doğan Ferit Edgü’nün asıl adı İsmail Ferit’dir. Büyük dedesi 19. yüzyıl Bektaşî şairi Mehmet Sırrı olan Edgü okuma yazmayı okul öncesi kendi kendine öğrenir. Çocukluğunda çektiği yalnızlığı kitaplarla gidermeye çalışır (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 53).

Edebiyat hayatına 1950’lerin başında Garip şiir tarzı şiirler yazmaya başlayarak giren Edgü, edebiyata olan ilgisinin ilk kez Sait Faik’in *Şahmerdan* adlı kitabını okumasıyla başladığını dile getirir. Kitapta dikkatini çeken noktanın günlük hayatın da yazılabilir olduğunu belirten yazarın, bu vesileyle şiir yazmaya olan ilgisi yavaş yavaş öykü yazmaya evrilir (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 54).

“Kaynak”, “Yeni Ufuklar”, “Şairler Yaprığı”, “Mavi”, “Pazar Postası”, “Dost” dergilerinde ve “Vatan” gazetesinin ekinde şiir ve öyküleri yayımlanan yazarın ilk şiiri 1952 yılında “Kaynak” dergisinde, ilk öyküsü ise iki yıl sonra 1954’de “Yeni Ufuklar”da yayımlanır. Ayrıca “Yeni Dergi”, “Eylem”, “Papirus”,

“Ant”, “Soyut” ve “Yeni Ufuklar” dergilerinde de çevirileri ve inceleme yazılarına yer verilir.

Aykırlığın doğasında olduğunu vurgulayan Edgü, kuşağının hemen hemen tüm yazarlarının da Sait Faik’in aykırılığının izinden gittiklerini söyler. İstanbul Güzel Sanatlar Akademi’inde yüksek öğrenimini gören yazar 1958’de son sınıfta iken kazandığı bir sınavla önce Berlin’e ardından Paris’e resim okumaya gider. Akademie Fem’de altı yıl seramik öğrenimi görürken de “*Sorbonne’da felsefe, Louvre’da da sanat tarihi kurslarına katılır*” (Kolektif, 2010, s. 364). İlk eseri 1959’da yayımlanan *Kaçkınlar*’ı “*Kendine özgü bir dünyası ve üslubu olan bir kitap.*” diye nitelendirir, ancak kitabının yapı ve üslubuna önem göstermek yerine yazınsal bir başkaldırıyı gerçekleştirdiğini vurgular. Şöyle ki, Edgü bireyselliğe yer olmayan bir toplumda, ötekileştirilmiş bir birey olarak yazdığını dile getirir, ancak bunu “*toplumsallığı göz ardı etmeden*” (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 58-59) yaptığını da ekler.

*Kaçkınlar* (1959) ve *Bozgun* (1962) adlı ilk öykü kitaplarını Paris’te yazan ve bastıran yazar, Paris’in sanat, özgürlük ve yaratıcılığın merkezi olduğunu dile getirir.

Marx, Heidegger, Jasper, Kierkegaard, Freud, Lenin, Troçki, Gramsci, Bakunin, Kropotkin, Joyce, Faulkner, Woolf, Borges, Beckett, Musil, Hölderer, Broch, Lautremont, Rimbaud, Sade gibi birçok yazar ve düşünürü okuyan Edgü için Sartre ve özellikle Kafka önceliklidir; yazar, 2003 yılında yayımlanan *Sözlü/ Yazılı* adlı denemesinde de “*başucu kitabım, hep Kafka oldu*” diyerek Kafka’nın kendisi için ne kadar önemli bir yazar olduğunun altını çizer (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 81).

1964’de gönüllü olarak askerliğini yapmak üzere yurda dönen yazar Hakkâri’nin Pirkanis köyüne yedek subay olarak gönderilir. Yazarlığını Hakkâri’den önce ve sonra diye ikiye ayıran Edgü’nün aslında vurgulamak istediği şey yazısının

ana çizgilerinden kopmamak kaydıyla, yine bireyi merkeze alarak, ancak bu kez toplumla bireyin bir bütün oluşturmasıdır (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 31-33). Leyla Burcu Dünder'a göre Edgü gittiği yerden sanatını besleyen yalnızlık ve bunaltı unsurlarını kuvvetlendirerek okuruna geri dönmüştür (Dünder, 2018, s. 33).

Pirkanis'in, kendini sınamasında yardımcı olduğunu *Sözlü/ Yazılı* adlı denemesinde dile getiren Edgü:

*“İnançlarımı, insanlara, doğaya bakışımı, kitaplardan öğrendiklerimi, o Allah'ın dağında, on dört haneli, yolu, elektriği, telefonu olmayan bir köycükte, tüm dünyası o dağlar, o koyunlar olan insanların arasında, yeniden gözden geçirmek olanağı buldum bütün bir kış boyu. Ama insanoğlu her gittiği yere kendini de götürdüğüne göre [...]”* (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 56) der.

Ferit Edgü yazın hayatındaki bu değişikliğin aslında köklü olmadığını ilk yazılarından son yazılarına kadar metinlerini oluşturan varoluşsal, düşsel veya fantastik unsurların devam ettiğini dile getirir. Aslında tek farklılık yaşadıkları ve buna bağlı olarak dünyayı algılayış biçimindeki değişikliklerdir (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 95).

Askerliğinden sonra Edgü 1967 yılında yine *Kaçkınlar* ve *Bozgun* adlı ilk iki öykü kitabına benzeyen, bireyin yalnızlığını, yabancılaşmasını, mutsuzluğunu ve bunalımını konu edindiği *Av* adlı öykü kitabını yayımlar.

Bir yıl sonra tekrar Paris'e giden yazar 1969'da yurda geri dönerek reklam şirketlerinde metin yazarlığı yapar, 1977'de Ada Yayınları ile Bedri Rahmi Sanat Galerisi'ni yönetir.

1976 yılında *Kimse*, 1977'de de *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* romanlarını yayımlayan yazar, 1978'de yayımladığı *Tüm Ders Notları* adlı incelemesinde, *Kimse*

adlı romanını “*bir yalnızlık destanı*” olarak, *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* adlı eserini ise “*aydın-köylü ilişkisine yeni bir bakış açısı getirmenin yanında gerçeğin düşe dönüştüğü bir anlatı, anlatım tekniği ve roman kurgusu bakımından ise özgün bir yapıt*” (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 75) olarak gördüğünü dile getirir.

*O* adlı eseri, *Hakkâri’de Bir Mevsim* adıyla 1982 yılında Onat Kutlar tarafından senaryolaştırılarak filme uyarlanır. 1983 yılında ise otuz üçüncü Berlin Film Festivali ve 1984’te Akdeniz Kültürleri Film Festivali’nde ödüller kazanır (Kolektif, 2010, s. 365).

Ferit Edgü, 1967’de yayımlanan, üçüncü öyküsü olan *Av*’ın önsözünde öykücülüğünün iki yolda ilerlediğini dile getirir. İlki, “*gerçekliği dil yoluyla anlamaya çalışan bir anlayış*” diğeri “*fantastik ögenin yönlendirdiği bir anlayıştır.*” Yazar *Sözlü/ Yazılı* adlı denemesinde birini seçmesinin olası olduğunu, ancak *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* de bu iki anlayışını da birleştirdiğini ifade eder. Fakat 1980’de bu ikilemden tümüyle kurtulmak için tüm esinlenmelere kapılarını açarak *Yazmak Eylemi*’ni kaleme aldığını söyler. 1995 yılında da *Doğu Öyküleri*’ne bu şekilde başladığını vurgular (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 60).

Yazarın 1978 yılında yayımlanan *Bir Gemide* adlı öykü kitabı da 1979’da Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanır. Edgü’nün öykülerinde de romanlarındaki gibi “*bireysellikten kaynaklanan evrensellik anlayışını, karmaşık ve dolambaçlı olanı düzayak aktarma tutumuyla yazıya gerilim kazandırma tekniğini öne çıkarmaktadır*” (Kolektif, 2010, s. 365).

Yazarın On İki Mart sarsıntısı içinde yazılan 1978 yılında yayımlanan ilk şiir kitabı ise *Min-el Aşk*’tır (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 18).

1979 yılında ise yazarın Türk ve dünya edebiyatından yazarlara ve eserlerine dair görüşlerini ifade ettiği, *Ders Notları* adlı deneme-inceleme tarzında kaleme aldığı eseri 1979 TDK Deneme Ödülleri'ne layık görülür.

Bir yıl sonra 1980'de *Yazmak Eylemi* adlı eserinde de yazar toplumsal bir olayı yüz farklı şekilde öyküleştiren.

Edgü “*Bir susku, bir başka suskuyu yansıttığında, bir başka suskuyla birleştiğinde bir çılgılık olabilir*” diyerek 1982 yılında da *Çılgılık* adlı kitabını yayımlar.

Yazarın anılarından bir kesit sunduğu, 1988 yılında yayımlanan edebiyat tarihinde minimalist ve deneysel edebiyat anlayışına göre kurgulanmış *Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı* adlı eseri de Sedat Simavi Vakfı Ödülü'nü alır. Hatta yazar ödülünü İlhan Berk ile paylaşır.

Edgü 1980'li ve 1990'lı yıllarda yaşadığı bunalımlarını, kaygılarını Demir Özlü'ye yazdığı mektuplarda dile getirir. Aslında ikisi de gençlik dönemlerinde benzer varoluş bunalıtısı yaşar ve bu durumu mektuplarında paylaşırlar. Edgü bu mektuplardan birinde, “*Belki yazmak isteyip yazamamamdandır. Belki yazdıklarımın (tüm bir yaşam boyu) hiçbir anlamı, önemi olmadığını görmemdedir*” (Edgü-Özlü, 2017, s. 189) der.

Yazarın mektup türünde verdiği diğer örnekler ise *Her Şeyin Sonundayım* Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları (2010), Ferit Edgü-Yüksel Arslan: *Mektuplar* (1957-2008), *Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok* (2011) ve *Özyurdunda Yabancı Olmak* (1962-2008) olarak karşımıza çıkar.

Edgü, Demir Özlü'ye yazdığı bir mektupta, “yazdıklarının hiçbir anlamı, önemi olmadığını” söylemişse de birçok esere imza atar. 1995'te yayımlanan *Doğu Öyküleri* 'nden sonra minimal öykü yazmaya devam eden yazar 1999'da *İşte Deniz, Maria* ve 2002'de *Do Sesi*'ni yayımlar. 1953-2002 yılları arasında yayımlanan

öyküleri 2010'da *Leş* adıyla toplu öyküleri olarak yayımlanır. 2001'de *Devam*, 2007'de *de Yaralı Zaman* adlı anlatısı yayımlanır. 1999'da *Dağ Şiirleri* adlı kitabında şiirlerinin bir bölümünü bir araya getiren Edgü, 2004 yılında da *Doğa Dostları* adlı bir çocuk kitabı yazar. 2012 yılında ise *Bir Kedinin Ardından* adlı kitapta minimal öyküleri yer alır.

Edgü'nün bunun dışında, edebiyata yönelik olan birçok deneme ve inceleme kitabı bulunmaktadır: *Şimdi Saat Kaç* (1986), *Yeni Ders Notları* (1980-1990), *Binbir Hece* (1991), *Seyir Sözcükler* (1996), *Buluşmalar* (2007).

Edgü'nün *Korkuyorum* (2017) ve *İnsanlık Halleri* (2003), *Avara Kasnak* (2005), *Paraboller* (2007), *Cahil* (2015) adlı aforizmaları vardır. Evli ve iki çocuk babası yazar, halen İstanbul'da yazın hayatına devam eder.

### 3. Franz Kafka Hakkında

3 Temmuz 1883 tarihinde Prag'da dünyaya gelen Franz Kafka Julie Löwy ve Hermann Kafka'nın en büyük çocuğudur. Kendisinden küçük iki erkek kardeşini kaybeden Kafka'nın üç kız kardeşi daha vardır. 1886 yılında Deutsche Kaubenschule'ye (Alman Erkek Okulu), 1893'te de Altstadter Deustscher Gymnasium'a (Altstadt-Alman Lisesi) giden Kafka lise öğrenciliğinin ilk yıllarında yazmaya başlar. 1902'de Prag'da Alman Üniversitesinde kimya bölümüne başlayan Kafka iki hafta sonra kararını değiştirir ve hukuk öğrenimi görmeyi tercih eder. Münih'e Almanca öğrenmeye gider. 1905 yılında en yakın dostu Max Brod ve Oskar Baum ile tanışır. Hukuk doktorasını yaparken 1906'da avukatlık bürosunda, bir yıl sonra da Trieste'deki bir sigorta şubesinde çalışır. 1908 yılında ise yarı tüzel Prag İşçi Kaza Sigortası Kurumu'nda işyeri güvenliği ve kazaları konusunda uzmanlaşır (Kafka, 1993, s. 197-199).

Ancak yaptığı işin yazmasını engellediğini düşünen Kafka: “*Sigorta benim için küstüğüm bir yataktır, sıcak olduğu kadar ağır bir yatak. İçinden çıkayım dedim mi, hemen üşütme tehlikesi yapıyor yakama; çünkü dünyada soba yanmıyor*” (Kafka, 1993, s. 109) diyerek işini kendisine yapılan bir işkence olarak görür.

Kafka'nın 1904 yılında *Bir Savaşın Tasviri*, 1907'de de *Taşrada Düğün Hazırlıkları* eserleri üzerindeki çalışmaları 1909'da gazetelerde yayımlanır. 1912 yılında ise *Kayıp* adlı romanını iki versiyonlu olarak yazar. *Gözlem* adlı eserini de 1913'de bitiren Kafka, 17 Kasım 1912'de başladığı *Dönüşüm* adlı romanını yaklaşık yirmi gün içinde yazar. Aynı yılın ağustos ayında Felice Bauer ile birkaç ay süren nişanlılık dönemi geçirir. Ayrılığın ardından 1914'de *Dava* romanına başlayan yazar, (1911-1914) yılları arasında yazdığı *Kayıp* romanını bitirir.

*Blumfeld, Yaşlıca Bir Bekâr*'ı 1915'te yazmaya başlayan yazar o dönem Carl Sternheim, Fontane Armağanı ve para ödülü alır. *Dönüşüm* romanının yayımlanmasının ardından, 1916'da *Köy Hekimi* adlı kitapta toplamış olduğu öykülerini yazar. Felice ile ikinci kez nişanlandığı dönemde apeks nezlesi olduğunu öğrenir ve ilişkisini bitirir. Önceleri işten ayrılmasına izin verilmemiş olsa da 1922'de emekliye ayrılır. Müdürü Pfohl'un Kafka'yı, “*Yorulmak bilmeyecek kadar gayretli, tutkuyla işe sarılan, kendisinden mükemmel yararlanılacak biridir, üstün bir yetenek ve üstün bir görev anlayışına sahip, alabildiğine çalışkan bir kimsedir*” (Kafka, 1993, s. 206-215) diye nitelendirmesi yazarın ne kadar azimli bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir.

Kafka 1919'da tezgâhtar Julie Wohryzek ile nişanlanır, ancak babasının karşı çıkışından dolayı ayrılır. Kafka'ya göre güçsüz oluşunun sebebi babasının zalimliği ve ona karşı aldığı ezici tavrıdır. Babasıyla arasındaki mesafeyi, ona yazdığı ve fakat

gönderemediği 1919’da kaleme aldığı *Babaya Mektup*’da dile getirmiştir. Bu esere yazarın iç dünyası ve bir nevi babasıyla hesaplaşması yansır (Özdemir, 2017, s. 27).

*Edebiyat Terapi* adlı kitabın yazarı psikolog Mine Özgüzel’e göre *Babaya Mektup* okunabilecek tek gerçek kitaptır:

“*Bu mektup yayımlanmak için değil, sadece babaya gönderilmek üzere yazıldı.*

*Göndermesi için anneye verildi ama edilgen anne mektubu kocasına gönderecek kadar varlığını gösteremedi. Bir dava formatında yazılan mektupta, suçlu yok, suç yok, hüküm yok, sadece bir yapı var. Özetle sen busun, ben buyum, diyor mektup. Kafka bunu nerede anlatıyor? Bilinç düzeyinde. Yani Kafka, bilinçaltını bilinç yapmış çok ender kişiden biridir. Kafka bilincin egemenliğidir”* (Özgüzel, 2019, s. 88).

Kafka, 1920 yılında eserlerini Çekçe’ye çeviren evli bir kadın olan Milena Pollak (Jesenska) ile mektuplaşmaya başlar. Kocasından ayrılmasa da Kafka ile mektuplaşmaya devam eden Milena’nın ilişkisi bir yıl sonra biter. Bu dönemde de İspanyol nezlesi ve bağırsak enfeksiyonu geçiren Kafka 1921 yılında *Açlık Sanatçısı* ve *Şato* üzerine çalışmaya başlar. Bir yıl sonra *Bir Köpeğin Araştırmaları*’nı yazan Kafka ölümüne bir yıl kala 1923 yılında Dora Diamant ile tanışır. Katı Yahudi inancına sahip Dora ile Prag’dan ayrılıp Berlin’e yerleşir (Kafka, 1993, s. 216-219).

Aile ortamının sıcaklığını Dora ile yaşayan Kafka hastalığı ilerleyince annesinin isteği üzerine Prag’a geri döner. Mart 1924’de *Şarkıcı Josefine ya da Fare Ulusu* adlı öyküsünü, son olarak da *Açlık Sanatçısı*’nı kaleme alan Kafka 3 Haziran 1924’de Prag’da hayatını kaybeder (Kafka, 1993, s. 217-219).

Kafka’nın eserlerinin tanınması ve yayımlanması arkadaşı Max Brod sayesinde olur. Max Brod’a göre Kafka, kalabalık arasında susmayı tercih eden,



dikkat çekmemeye çalışan, ancak iki, üç kişilik arkadaş ortamında esprili, alçakgönüllü, dost canlısı, nazik, neşeli, saf, nüktedan, kötü niyet taşımadan alaya eğilimli, başkalarının dertlerine kayıtsız kalmayan, titiz ve zevk sahibi bir insandır (Brod, 1994, s. 63-66).

Edebiyat söz konusu olduğunda kibirli bir kişiliğe büründüğünü kendisi de dile getiren Kafka, Reimert'e göre dürüst, empati kurabilen, hassas kişiliğinin yanında hastalık hastası ve korkaktır (Reimert, 2013, s. 11-12).

20. yüzyılın düşünürlerinden Günther Anders'a göre ise Kafka'nın artıları ve eksileri şunlardır:

*“İnsansızlaştırılmış bir Dünya'nın gerçekçisidir. Ama aynı zamanda ona hürmette kusur etmez. Ahlâkçidir. Ama Dünya'daki iyiyi, kötüyü sorgulamaz. Dünya'ya tüm sefaletiyle kabullenir. Dünya'ya ulaşmak ister; ama temelde hep çuvallayarak. Cenneti ister; ama amacı cenneti yaratmak değil, oraya girmektir. Nesnelleşmiş bir Dünya'nın ezici üstünlüğü onu dehşete düşürmüştür; ama bu dehşeti tasvirler halinde yansıtır aktarır. Tahriflerinin amacı teşhistir; ama bizi de bu arada sabitler, sözün doğrusu felç eder. Hakları tartışır; ama buna hakkı var mı yok mu onu dahi bilmez. Ateisttir; ama ateizmi bir ilahiyata çevirir. Filozoftur; ama bilinemezcidir. Kuşkucudur; ama kendi kuşkusuna kuşkuyla yaklaşır”* (Anders, 2017, s. 117).

Brod'a göre Kafka'nın özeleştirisinin sebebi, *“kendini basit standartlarda değil, insan mevcudiyetinin en üst amacına göre ölçüyor, bu yüzden de kendini yetersiz hissediyor”* (Ormanlı, 2017, s. 7) olmasıdır. Ancak Brod arkadaşının hiçbir zaman bilgiçlik taslamadığını, ayrıntıları atlamadan doğru bildiği yoldan kendinden emin bir şekilde ilerlediğini de ekler (Ormanlı, 2017, s. 8).

Kafka ölümünden önce Brod'dan, hayattayken yayımlanan eserleri *Hüküm* (1913), *Ateşçi* (1913), *Dönüşüm* (1915), *Ceza Kolonisi* (1919), *Taşra Hekimi* (1918), *Açlık Sanatçısı* (1924) dışındaki tüm öykü, roman, günlük ve mektuplarını yakmasını istemiş olsa da arkadaşı onu dinlemez ve tüm eserlerini edebiyat dünyasına hediye eder. Hatta Brod yazıların müsveddelerini 1939'da Nazilerin Çekoslovakya'yı işgal etmesine çok az bir süre kala Prag'dan ayrılan son trene binerek yanına alır (Robertson, 2007, s. 61).

Kafka'nın kendi coğrafyası dışında kazandığı edebî başarı İskoç şair, romancı ve çevirmen Edwin ve eşi Willa Muir'in onun eserlerini, 1930'da *Şato*'yla başlayarak, İngilizce'ye aktarmaları ile gerçekleşmiştir. Fransa'da daha geç bir dönemde, Alexander Vialatte'in yaptığı *Dava* romanının çevirisi (*Le Proces*) 1933'te, *Şato* romanının çevirisi (*Le Château*) ise 1938'de yayımlanmıştır (Robertson, 2007, s. 39).

Walter Benjamin'e göre, Kafka için dünya bir tiyatrodur. İnsan doğduğu andan itibaren sahnededir. Oyunculardan, başvuranlardan beklenen tek şey kendilerini oynamalarıdır. Herkes bir yer edinmeye çalışır, çünkü herkes için dünya son duraktır (Benjamin, 2017, s. 19).

Kafka'nın yaşadığı dönemde yayımlanan eserleri arasında, 1909 yılında *Dua Eden Adamla Sohbet*, *Sarhoşlarla Sohbet* ve *Brescia'daki Uçaklar*, 1913'de *Gözlem*, *Yargı* ve *Amerika'nın* bir bölümü; 1915'de *Dönüşüm*, *Yasanın Önünde* ve *Dava'nın* bir bölümü; 1918'de *On Bir Oğul* ve *Bir Akademisyene Rapor* adlı öykülerin bulunduğu on üç öyküden oluşan *Bir Köy Hekimi* adlı eseri ile *Cinayet* ve *Büyük Gürültü* yer alır.

Ölümünden sonra yayımlanan eserleri arasında ise 1904 ve 1905 yılları arasında yazdığı *Bir Savaşın Tasviri*, 1907 ve 1908 yılları arasında kaleme aldığı *Taşrada Düğün Hazırlıkları*, 1914'de *Kaldabahn Hatıraları*, 1914 ve 1915 yılları

arasında yazdığı *Köy Öğretmeni*, 1915’de *Dava*, 1916-1917’de *Köprü* 1917’de *Çiftlik Kapısına Vuruş*, *Avcı Gracchus*, *Çin Seddi’nin İnşasında* ve *Komşu*, iki yıl sonra *Babaya Mektup*, 1920’de *Geri Çevrilme*, *Yasalar Sorunu Üzerine*, *Kent Arması* ve *Küçük Fabl* adlı eserleridir. *Bir Köpeğin Araştırmaları* ve *Gezinti* 1922’de, *Şato* ise 1926’de ölümünden iki yıl sonra okuyucu ile buluşur. *Amerika* ilk olarak 1912’de *Kayıp* adı altında, 1972’de ise Brod tarafından Amerika ismi ile yayımlanır.

1986 yılında ise Dlazdena Ulice’daki bir sahafta Kafka’nın yazdığı dokuz mektup, yirmi iki kartpostal ve bir manzara kartından oluşan bir paket bulunur. 1922-1924 yılları arasında Kafka’nın ailesine yazdığı bu mektuplar gizli kalmış bir döneme ışık tutar niteliktedir (Kafka, 2018). Özellikle ölümünden bir gün önce 2 Haziran 1924’de yazılan mektupta Kafka’nın babasıyla arasındaki kopmuş ilişkiyi yeniden kurma çabası içinde oluşu gözlerden kaçmaz:

“Sevgili anneciğim, babacığım! Bazen mektuplarda sözünü ettiğiniz şu ziyaret işi. Her gün düşünüp taşıyorum üzerinde, benim için önemli bir konu. Ne güzel olurdu, çünkü kaç zamandır bir araya gelemedik bir türlü, Prag’daki beraberliğimizi saymıyorum, bu evdekilere verilmiş bir rahatsızlıktı, ama şöyle huzur içinde birlikte olmak güzel bir çevrede, tek başımıza, bunu ne zaman yaşadık, hiç anımsamıyorum. Bir ara Franzensbad’da topu topu birkaç saat. Ve sonra yazdığınız gibi ‘iyisinden bir bardak bira’ içmek birlikte; buradan anlıyorum ki, babam bu yılki üründen hazırlanacak içkiyi pek tutmuyor, bira konusunda ben de kendisine katılıyorum. Unutmadan: Şu sıra aşırı sıcak günlerde sık sık aklıma geliyor, pek çok yıl önce babam ne zaman beni alıp yüzme havuzuna götürse, her seferinde kendisiyle oturup bira içmiştik karşılıklı” (Kafka, 2018, *Yeni Bulunmuş ...*, s. 90).

Diğer taraftan mektuba yazdıklarından, o dönem içerisinde Dora ile birlikte yaşayan yazarın geçim sıkıntısı çektiği ve ailesinden maddi yardım aldığı anlaşılır: “*Sevgili anneciğim, babacığım! Nasıl da kabarık, zengin, parayla dolup taşan bir mektup bu. Nasıl da hepiniz bana karşı iyisiniz böyle, benim gibi aylak, başkaları tarafından yedirilip içirilen, öyleyken şişmanlamaya bile yanaşmayan birine*” (Kafka, 2018, *Yeni Bulunmuş ...*, s. 60).

Kafka'nın önce seçmeler ve mektuplar olarak 1937 yılında Prag'da yayımlanan, ardından Max Brod tarafından tümünün New York'da yayımlandığı güncesindeki mektuplar yazarın hayatına ve yaşadıklarına tanık olmamızı sağlar. “*Kafka'nın günce (Tagebuch) türüne ilgisi ilk altı yıldan sonra sönmüşe benzer. 1910-1916 [yılları] arasındaki hatıraların kapsamı eserin tümünün altında beşini kapsar. 1918 yılına ait hiçbir hatıraya rastlanmamaktadır, 1920-23 [yılları] arasındaki kapsamı yalnızca bir kitap sayfasıdır. Yalnız 1922 yılında Spindlermühle'de yazar, içini dökmek gereği duymuştur*” (Aytaç, 1983, s. 300).

#### 4. “Kafkaesk” ve Ferit Edgü'nün Eserlerinde Kafka Etkisi

Kafka'nın kendine özgü bir tarzı olan “Kafkaesk” ilk kez 1936 yılında İngiliz edebiyatçı Malcolm Lowry'nun “*kusursuz Kafka durumundan*” bahsetmesiyle, 1947 yılında ise “New Yorker” dergisindeki bir makalede “*çıkışsız kafkaesk kâbus*” ifadesiyle karşımıza çıkar, dolayısıyla Alman diline 1940'lı yıllarda girmiş bir sözcüktür (Baş, 2018, s. 39).

“Kafkaesk” çeşitli sözlük ve ansiklopedilerde şu şekilde tanımlanır:

“*Kişisellikten çıkmış uğursuz güçlerin insanlararası ilişkileri denetlediği kâbus gibi bir dünya (Twentieth Century Words, Oxford, 1999); esrarengiz, kaygılandırıcı (unheimlich) ve tehditkâr (Duden) bir durum; yönünü şaşırması*

*bir bireyin kaybolduğu labirent biçiminde bürokratik ve totaliter, dolambaçlı yöntemlerle birlikte, saçma ve şizofrenik olarak rasyonel bir örgütlenme[dir]’* (Baş, 2018, s. 39).

“Fransızca’da “kafkaesque”, “bireyi baskı altında tutan soyut bürokratik labirentler” (Ecevit, 1992, s. 28) olarak anlamlandırılır. Yıldız Ecevit’e göre, “Yapıların kendine özgü atmosferi, hiçbir çağdaş akımın kalıpları içine tam olarak oturtulamayan ama hepsinden özellikler taşıyan dünyası ‘kafkaesk’ sözcüğüyle yazın terminolojisine girmiştir. Gerçeküstücülük eğilimler, varoluşçu çerçevede yoruma açık bir motif örgüsü, çoğunluklu örtülü anlamlar içeren imgelerle yoğrulmuş bir içerik ve iç yaşamayı sergileyen dışavurumcu bir yapı bu ‘kafkaesk’ dünyayı biçimlendirir. Kafka tam anlamıyla ne varoluşçu ne dışavurumcu ne gerçeküstücüdür ne de yalnızca absürt çerçevede ele alınabilir. Onun yazınsal dünyası bu akımların bir birleşkesidir, ‘kafkaesk’tir” (Ecevit, 2013, s. 28).

Esasen, “kafkaesk durum” bürokrasilerdeki eksikliklerin ve iktidarın acınacak halinin altını çizerek, yaşanılan drama karşı duruşu ifade eder. Martin Walser’a göre ise “kafkaesk”; tuhaf, garip, gülünç anlamına gelen grotesk kavramı ile ilişkilendirilir (Özlü, 1984, s. 198). Walser aynı zamanda “kafkaesk”i toplumsal orantısızlık doğrultusunda çıkmaza giren kişilerin buldukları durum olarak nitelendirilir (Özdemir, 2017, s. 33).

“Kafkaesk” tarzının yaratıcısı Kafka niçin yazıyordu? Edgü’ye göre çoğu okuyucu Kafka’nın yazmasını yazarın “varoluşunun nedeni olarak gör[ür]” (Edgü,

2003, s. 35). Edgü bu konudaki düşüncelerini *Şimdi Saat Kaç* adlı denemesinde şu şekilde ifade eder:

*“Yaşamının tek amacıydı yazmak. Karşılıksız, umarsız, çıkarsız bir edim. Ne ün ne para ne saygınlık hiçbir şey. Kendisini yazmaktan alıkoyan her şeye düşmandı. Aşkları bile, o garip aşkları, sanki dünya mektup yazınını zenginleştirmek için uydurulmuş birer bahaneydi. Abarttığımı biliyorum ama pek fazla değil: Bir müminin günlük yakarışı gibi yazmıştır bu mektupları ve yakarmak için bir inanca sahip olmak gerekir. Bu inanç da Kafka'nın mektuplarında aşktır. Cinsel iktidarsızlığın çaresizliğine karşın yaratılmış ve inanılmış aşklar. Mektuplarla ölümsüzleşmiş aşklar. Sanki yalnız mektup yazılmak için yaşanılmış ve inanılmış aşklar [...]”* (Edgü, 2003, *Şimdi Saat...*, s. 35).

Edgü'ye göre Kafka'nın mektupları aşk mektupları değildir. Sadece öykü yazmak için yazılmıştır. Ancak, Milena'ya yazdığı bir mektupta Kafka'nın;

*“Sana mektup yazarken uyuyamıyorum ne öncesinde ne sonrasında; yazmadığım zaman, derin olmasa da hiç değilse birkaç saat uyuyabiliyorum. Yazmadığım zaman sadece yorgun, üzgün, ağır oluyorum; yazdığım zamansa huzursuzluk ve korku beni paramparça ediyor. Birbirimizden karşılıklı olarak merhamet bekliyoruz; ben, sürünüp bir yerlere gideyim diye senden bekliyorum; sen de-oysa bunun gerçekleşebilmesi çelişkilerin en korkuncu”* (Kafka, 1993, s. 241) diyerek çektiği ıstırabı dile getirdiği görülür.

Kafka'nın *Felice'ye Mektuplar* adlı kitabının başında yer alan Çağlar Tanyeri, Murat Sözen ve Turgay Kurultay'ın birlikte kaleme aldıkları “Çeviriyi Sunarken”

başlıklı bölümde ise mektupların, Kafka'nın sevmesine araç olduğu dile getirilir:

*“Mektuplar. Sevmesine araç, sevmesine sebep mektuplar. Yüzlerce. Tanıklarımız çok. Prag, Marienbad, Karlsbad, sokaklar, o dolaşırken, evler, odalar, mekânlar, o içinde yaşarken, onun gözlerinden, bir kez daha derinden görülebildiği gibi bir hayatın içinden beş yıl [...].”* (Kafka, 2019, *Felice'ye Mek...*, s. 5).

Aynı bölümde üç çevirmen tarafından Kafka'nın yazdığı mektupların, yazarın duygu ve düşüncelerine tanık olmamıza ışık tuttuğunun altı çizilir:

*“Kafka'nın Felice'ye yazdığı mektuplar, eserlerinin duruluğu ve somutluğunun yanısıra soyutluğu, derinlik ve zenginliği, dolayısıyla yoruma açıklığı ile okurlar kadar edebiyat eleştirmenlerini de uğraştırmış olan yazara, özel yaşamı üzerinden yakınlaşmayı vaat ed[er]. Onu anlamada belki de en doğrudan yol ve iç dünyasına ilişkin en özel yansımaları bulacağımız yerdi bu mektuplar. Ruhsal inişi çıkışlarına tanık olmak isteyenler için gün gün, bazen aynı gün içinde birkaç kez ruh halini anlattığı ve yansıttığı satırları içeri[r]”* (Kafka, 2019, *Felice'ye Mek...*, s. 5).

Yazarın edebiyatımızın baş tacı olan *Yargı, Dönüşüm, Amerika, Yasa Önünde ve Ceza Kolonisinde* Felice ile mektuplaştığı dönemde yazılmış eserleridir. *Dava* adlı eser ise ilk nişanlılıklarının bozulduğu döneme çalışılmaya başlanmıştır (Kafka, 2019, *Felice'ye Mek...*, s. 5).

Kafka *Yalnızlık Bir Uçurumdur* başlıklı *Aforizmalar*'ında ise *“Yazmak, bir çeşit ibadettir”* (Kafka, 2016, s. 33) der. Aynı kitabında karmaşadan kaçmak, etrafındaki ve içindeki sesleri susturmak istediği için yazmaya başladığını belirtir (Kafka, 2016, *Yalnızlık Bir...*, s. 33). Yazarken kendisini güvende hissedenden Kafka için yazmak, yaşama devam edebilmenin tek yoludur. *“Her birimizin yeraltından çıkmak*

*için kendi yöntemi var, benimkisi de yazmak. Bu yüzden yaşama devam etmemin tek yolu yazmaktan geçiyor, dinlenmekten ya da uyumaktan değil. Yazarak huzura kavuşma olasılığım, huzurla yazabilme olasılığımdan çok daha yüksek”* (Kafka, 2016, *Yalnızlık Bir...*, s. 56) diyen Kafka yazmanın kendisi için önemini vurgular.

Felice’e yazdığı bir mektupta ise Kafka yazma konusunda duygularını şu şekilde dile getirir: *“Yazmak için en yüce insani mutluluktan feragat etme hevesi, engellenemez şekilde tüm kaslarımı bıçak gibi boydan boya kesiyor. Âzat edemiyorum kendimi. Sahip olduğum endişeler, olur da feragat etmezsem diye, karanlığıyla her şeyi örtüyor”* (Kafka, 2019, *Felice’ye Mek...*, s. 472).

Yazar yine Felice’ye yazdığı mektuplarında yazamadığı zamanlar ise kendisini zavallı hissettiğini belirtir: *“[...] yazamadığımda yerlere seriliyorum hemen, süpürülüp dışarıya atılmaya layık olmak üzere”* (Kafka, 2019, *Felice’ye Mek...*, s. 26) der.

Vasiyetinin ilk cümlesinde bile yazamadığı zaman duyduğu acı hissedilir niteliktedir: *“Galiba bu sefer ayağa kalmayacağım, zatürrenin zuhuru bir aylık ciğer yanırlarından sonra kâfi derecede sarıh; ihtimal dahilinde bile değil. Ve yazmanın üzerimde mutlak bir egemenliği olmasına rağmen, bunu kaleme almaktan beni alıkoyacak”* (Reimert, 2013, s. 237) der. Kafka’nın burada bahsettiği mutlak egemenlik yakalandığı hastalığa karşı bir çeşit savunmadır. Kafka’ya göre yazdıkları yazarı yansıtır. *“Ne olduğumuz yazılarımızda ortaya çıkar ve yazdıklarımız varlığımızın aynasıdır ve onu çırılçıplak bırakır hem insafsız hem de her zaman bir adım önümüzdedir. Yazmak, ancak bunu görmemizi sağlar, elimizdeki tek güç budur. Yazdıklarım gerçekten yaşanacak. Yazarak kendimi kurtarmış değilim. Hayatım boyunca defalarca öldüm, şimdi ise gerçekten ölüyorum”* (Reimert, 2013, s. 237) der.



Edgü de 25 Ekim 1984 tarihinde Tezer Özlü'ye yazdığı bir mektubunda yazamadığı zaman hissettiği huzursuzluktan söz eder. İki yıl ara verdikten sonra ise yazmaya başladığında Kafka'ya duyduğu özlemden dolayı ilk yazısını ona ayırdığını belirtir:

*“Öyle anlar oluyor ki yazmaktan utaniyorum.*

*Yazamadığım da ise (iki yıl sürdürmeyi başardım) iç*

*denge diye adlandırdığım, o kafamda mı, yüreğim-*

*de mi olduğunu bilmediğim bir denge bozuluyor*

*ve çevreme karşı kırıncı hatta saldırgan oluyorum.*

*Bunu da hiç sevmiyorum.*

*Yazdığım da, bu bir ölçüde geçiyor.*

*Belki, yazarken, kendimi kırdığım ve kendime saldır-*

*dığım için [...]*

*Yazmaya başlar başlamaz (Kafka'yı özler gibi ol-*

*dum. İlk yazımı da Bay K.'ya ayırdım zaten. Uma-*

*rim son yazımı da ona ayırırım. Ama bunun için*

*Prag'ı görmem gerek. Değil mi)” (Edgü-Özlü, 2010, s. 82-83).*

Edgü, 1991'de yayımlanan *Yeni Ders Notları*'nda ise “Picasso'nun ve daha birçok ressamın Cézanne konusunda söylediği, ‘Hepimiz ondan geliyoruz’ sözünü hiç çekinmeden Kafka için söyleyebilirim. Bizler de ondan geliyoruz” (Edgü, 1991, s. 29) demiştir.

Edgü, *Giden Bir Kedinin Ardından* adlı öykü kitabında ise Kafka'nın hayatındaki önemini şu şekilde vurgular:

“[...] kitapların peşinde çılgınca koştuğum yıllarım oldu. Her kitabın değil, benim yazarlarımın kitaplarının. Artaud’dan, Michaux’dan, Bataille’dan, Char’dan, Breton’dan ‘güzel kitaplar’ım oldu. Sonra bir gün bir saçmalık olduğunu düşünüp, onların dilinden anlayan dostlarıma armağan etmeye başladım. Hâlâ da ederim. Ama bir kitap var ki onu, ölene değin saklayacağım: Kafka’nın *Die Verwandlung*’u” (Edgü, 2019, *Giden Bir...*, s. 81).

Edgü ilk öykü kitabı *Kaçkınlar*’da varoluşçu meselelere Kafka’nın bakış açısıyla bakmadığını, ancak *Bozgun* adlı eserinde bazı parçaları Kafka’nın etkisiyle kaleme aldığını dile getirir. Ferit Edgü, *Buluşmalar* adlı denemesinde ise “*Kuşkusuz bir yazarın etkisinde kalmak onun gibi yazmak değildir; onun ışığında yazmaktır. Sözcükleri yan yana getirirken onun soluğunu duymaktır*” (Edgü, 2016, *Buluşmalar*, s. 51-52) der.

Yine *Buluşmalar*’da Kafka’nın en çok dil ve üslubundan etkilendiğini söyler: “*Beni Kafka’da ilk çarpan, o süzsüz püsssüz, yalın, handiyse doğal, kendiliğinden anlatımı olmuştu. Metni sıfatlardan, benzetmelerden arındırmak, yapıtı ekleyerek değil, eksilterek oluşturmak. Joyce’da, Proust’ta, Céline’de, Beckett’te, Breton’da, göze batarcasına gördüğümüz ‘çalışılmış’ üsluptan eser yoktu. Onun öykülerinde olağanüstü olayları, olağan, sıradan bir duruma indiriyordu. Kafka’nın bu sanki olmayan üslubu*” (Edgü, 2016, *Buluşmalar*, s. 50) diye ekler.

Edgü *Tüm Ders Notları* adlı denemesinde ise kendisini Kafka'yla karşılaştırdıklarını oysa böyle bir şeyin mümkün olamayacağını şu sözlerle dile getirir:

*“[...] Kafka ile karşılaştırırlar yazdıklarımı. Bir insan yazdıklarının bilincindeyse, böylesi bir karşılaştırmadan gönenmez. Bir dağ ile bir farenin karşılaştırılmasıdır bu. Daha sonra, O, Almanca yayımlandığında, hemen hemen tüm eleştirilerde Kafka adı geçiyordu. Bense, sürekli olarak karşımda belirecek bir kediyi bekliyordum, aslanı değil”* (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 107) der.

Edgü'ye göre Kafka, Dostoyevski ve Tolstoy gibi romancı olmakla yetinmez. Kendisinden sonra gelenlere de esin kaynağı olur. Ancak amacı halkını ve dünyayı kurtarmak için değil kendini kurtarmak için yazmaktır (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 133).

Yazar, *Şimdi Saat Kaç*'da yazmasının nedenini niçin? den çok nasıl? da aradığını ve cevabını, ancak Kafka'yı okuyarak bulabildiğini belirtir (Edgü, 2003, *Şimdi Saat...*, s. 33).

*“Öyleyse nasıl diyelim?*

*Çünkü sevgili okur, büyük küçük her yazarın-sanatçının yakasını bırakmayan, sürekli cebelleştiği kendinden önceki bir yazar, bir sanatçı vardır. Hem bir yolculuğa çıkacaksın hem de elinde bir harita, usturlap, pusula olmayacak, can yeleğini de çıkarıp atacaksın hem de canını (yani yapıtını) kurtaracaksın, olacak iş mi bu? İşte, böylesi durumlarda sorasın senden öncekilere: Niçin çıktın yola? Nasıl kaldın yarı yolda? Ya da nasıl vardın, varmayı düşlediğin noktaya? Kafka, benim gözümde bu sonunculardandı. Kendinden, kendi küçük*

*yaşamından, saplantılarından yola çıkıp varmayı düşünmediği yere bir dünya olarak varan” (Edgü, 2003, Şimdi Saat..., s. 34).*

Edgü'nün eserlerinde Kafka kadar yoğun olmasa da varoluşçuluğun etkisiyle karamsar bir bakış açısı ve umutsuzluk hâkimdir. Yazarın doğuyu anlattığı eserlerinde var olan umut ışığının bile karanlıktan beslendiği görülür (Baş, 2018, s. 379). Yazar *Tüm Ders Notları* 'nda duygularını şu şekilde dile getirir:

*“Işığın aşığiyım.*

*Karanlığı da severim.*

*Ama gerçek tutkum*

*karanlıktaki ışığı yakalamak” (Edgü, 2016, s. 45).*

Yazar, *İnsanlık Halleri* 'nde ise duygularını şu şekilde dile getirir:

*“Gün batışını herkes görür.*

*Ama gün doğarken herkes uyanık değildir,*

*ışığı göremez” (Edgü, 2019, Tüm Ders Not..., s. 22) der.*

Anlaşıyor ki, yazara göre önemli olan, o karanlık içindeki ışığı keşfedebilmektir.

Edgü Kafka'yı da en çok Flaubert'in *“O daha yaşamın içine girmeden, yaşam onun içine girdi”* cümlesinde bulur. Yazar, *Tüm Ders Notları* adlı denemsinin son bölümünde yer alan *Son Ders Notları* 'nda ise düşüncelerini, *“Yaşamın onun içine girmesi gerekti, o yaşamın içine girmeksizin? Flaubert'in 'sanatçı' dan söz eden bu cümlesi kadar, Kafka'yı tarif eden bir yazı, bir kitap okumadım. Bunun için gereken her şeyden yoksundu sanki. Ama yaşam onun içine öylesine girmişti ki [...]"* (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 195) şeklinde dile getirir.

Kafka'yı en samimi şekilde tarif eden bir isim de mektuplaştığı sevgilisi Milena'dır.

*“Görünen o ki, biz hepimiz yaşamayı beceriyoruz, çünkü gün gelmiş yalana sığınmışız, körlüğe, hayranlığa, iyimserliğe, inanca, karamsarlığa ya da herhangi başka bir şeye. Ama o hiçbir şeye sığınmamış, hiçbir şeye. Yalan söylemeyi beceremez, tıpkı sarhoş olmayı beceremediği gibi. En küçük bir sığınağı, barınağı yok. Bu yüzden bizim korunduğumuz her şeye açık o. Giyinik insanlar arasında çıplak biri. Söylediği, olduğu ve yaşadığı hiçbir şey hakikat denemez. Aslında, başlı başına sabit bir varlık o, hayatı ona tanıtacak güzellikleri de olabilir sefaleti de fark etmez [...]”* (Kafka, 1993, s. 302).

Milena'ya göre Kafka'nın çileciği de kahramanlık değil aksine kahramanlıktan daha yüce ve daha büyüktür: Milena, *“Her kahramanlık yalan ve korkaklık sayılır. O, çileciliğini bir amaca ulaşmak için seçmemiştir; müthiş sağgörüsü, saflığı ve uzlaşmazlığı yüzünden çileci olmaya zorlanmış biridir o”* (Kafka, 1993, s. 302) diyerek Kafka'nın çileciliğinde de ne kadar haklı olduğunu vurgular.

Milena'ya göre Kafka *“Öyle ince düşünceli, vicdan sahibi bir sanatçı ve insandı ki, başkalarının kulaklarını tıkadıkları, kendilerini güvenlikte sandıkları yerlerdeki sesleri bile duyardı”* (Kafka, 1993, s. 314).

Özgüzel'e göre: *“Kafka'nın anlattıklarını biz bugün karamsarlık, nihilistlik, mizah, hatta absürt diye yorumluyoruz. Ama gerçeğin ta kendisidir. [...] Kafka'nın büyüklüğü, bilinçaltı gerçeğini bilinç yapıp yazmayı yaşam ürünü, yaratıcılık yaparak bize ulaşmasıdır. Gerçektir Kafka”* (Özgüzel, 2019, s. 89).

Edgü de Kafka gibi eserlerinde gerçekliği, düşsel ve olağanüstü kullanımlarla ifade eder. *“Kafka, rasyonel gerçekliğe uymayan, yaşanılanın çok dışında bir dünya*

yaratır. Edgü ise gündelik gerçekliği düşler, sanrılar ve karabasanlarla kırar; ancak bu durum, gerçekliği zedelemek yerine onu daha çarpıcı hale getirir” (Baş, 2018, s. 379).

Absürt ve grotesk unsurlar Kafka'nın eserlerinde gerçekmiş gibi yansıtırken, Edgü'de ancak düşlerde ifade edilir. Bu unsurları yazarın minimal öyküleri olan *Doğu Öyküleri*, *İşte Deniz*, *Maria* ve *Do Sesi*'nde görmek mümkündür (Baş, 2018, s. 380).

Yazarın *Do Sesi* adlı kitabının 'Ölüm Öyküleri' adlı birinci bölümünde yer alan *Mezar* adlı minimal öyküsünde bu durum,

*“Atları severdi.*

*Ama yaşamı boyunca yalnızca*

*bir tek atı oldu.*

*Öldüğünde, atını ne yapacağımızı*

*bilemedik. Çayıra saldı.*

*Atı da ne yapacağını bilemedi.*

*Çok geçmeden öldü.*

*Biz üç-beş dostu, bir gece, kimseler görmeden, mezarını*

*açıp atını yanına gömdük”* (Edgü, 2019, *Do Sesi*, s. 27) şeklinde görülür.

Kafka'nın eserlerinde sıkça rastladığımız insandan hayvana dönüşümler günlük hayatın sıradan gerçekliği gibi yansıtılırken; Edgü'de bu değişimler yine düşler ve sanrılarla ifade edilir. Bu değişimlere de 1982'de yayımlanan *Çılgılık* adlı kitabında yer alan *Üç Düş/üş* ve *Giden Bir Kedinin Ardından* adlı kitabında yer alan *Hani Balığı* ve *Karga ile Tilkinin Gerçek Öyküsü* adlı bölümlerde rastlamak mümkündür. Üç ayrı bakış açısına yer verilen, düş ile düşüş durumlarının ele alındığı *Üç Düş/üş* adlı öyküde bir kuşun havada vuruluşu anlatılır. Gürsel Aytaç'a göre,

“Anlatıcı, iki farklı gerçeklik düzeyinde birden yer almaktadır; hem rüya görmekte olduğunun bilincinde olan, yani gündelik gerçeklikte yer alan bir anlatıcı var[dır] karşımızda, hem de düş gerçekliğinde metamorfoza uğrayan, kurmaca gerçeklikte yer alan (kuş, avcı, köpek) bir anlatıcı” (Aytaç, 1984) vardır.

Genel olarak Edgü’de değişimler bir türden başka bir türe dönüşerek gerçekleşmez. Bazı öykülerinde yabancılaşmanın göstergesi olarak Kafka’yı çağrıştıran akrebe, fareye, karıncaya ve böceğe benzetilme durumları görülür (Baş, 2018, s. 380).

Kafka, okuru bilinçlendirmeyi amaçlayarak toplum tarafından ötekileştirilmiş, yabancılaşmış bireyi; absürtün, saçmanın, belirsizliğin ve güvensizliğin hüküm sürdüğü bir atmosferde hiçbir kurtuluş yolu olmadan okuyucunun karşısına çıkartır. Yabancılaşmayı varoluşsal çizgide ele almayı hedefleyen Edgü de bireyin kurtulabilmesi için ne çözüm önerisi sunar ne de somut nedenlerin üzerinde durur. Sonuç, ise yine ya yenilgi ya da kabullenıştır.

İki yazarın da yapıtlarında dikkati çeken bir diğer benzer nokta ise iktidarla birey arasındaki iletişimsizliktir. Aralarındaki fark Edgü’nün eserlerinde insanların ne ile suçlandıklarını bilmeleri, Kafka’nın eserlerinde ise bireylerin ne ile suçlandıklarından bile haberlerinin olmayışdır. Diğer farklılık ise Edgü’nün kişilerinde bazen düşüncede bazen de topluma aykırı bir tavırla aktif bir başkaldırı söz konusu iken, Kafka’nın kişileri kaderine boyun eğmiş görünür, çünkü Kafka’nın yapıtlarında varoluş baştan kaybedilmiştir.

Edgü’de varoluşçu anlam taşıyan olgu daha çok ölüm ve cinsellik üzerinedir. Kimi öykülerinde düşsel boyutta başkalarını öldürme isteği görülürken, kimi öykülerinde kişiler intiharı kurgular. Kafka’da ölüm *Dava*’daki Joseph K. gibi ancak kişilerin ölüme mahkûm edilmesiyle gerçekleşir. Edgü’nün eserlerinde cinsellik kimi

zaman estetik bir düzlemde ele alınırken kimi zaman da düşlerde yaşanır. Aşka inancını yitiren kişiler ise kadın bedenini Kafka'nın eserlerindeki gibi değersizleştirir.

Konularını alegori ve imge yoluyla ele alan iki yazar da olumsuzlukları ve eleştirileri ironiyle ifade eder. Hem Kafka hem de Edgü roman kişileri ile aralarında belli bir uzaklık yaratarak ne kendi düşüncelerini roman kişilerine yansıtır ne de kahramanlarına belli bir düşünceyi ileri sürmelerine izin verirler. İki yazarın da yapıtlarındaki kişilerin pasif ve yabancı, mekânların dar ve loş olması, “kafkaesk” imgeler olarak nitelenen kapı, duvar ve pencerenin mutlaka metinlerinde yer alması göze çarpar. Labirent imgesi ise iç ve dış mekânların ortak özelliklerdir. İki yazarda varoluşun şimdiki zamanda gerçekleşeceğine inanır, ancak Edgü bazen eserlerinde zamanı belirsizleştirirken bazen de geçmiş zamana yönelir (Baş, 2018, s. 383-384).

Kısacası, varoluş ve gerçeküstücülük akımlarının birleştirdiği Edgü ve Kafka'nın eserlerinde izlek, imge, atmosfer, konunun ele alınışı ve ifade edilişi birbirine benzer.

## **5. O/ HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM VE ŞATOROMANLARININ İÇERİK VE TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

### **5.1. O/ Hakkâri'de Bir Mevsim**

Bu bölümde *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* romanı içerik olarak tanıtılmış, eserin okur tarafından daha iyi anlaşılabilmesi için “Anlatıcı ve Bakış Açısı”, “Kişiler”, “Olay Örgüsü”, “Mekân ve Zaman”, “Dil ve Üslup” olan teknik unsurlar alt başlıklar halinde incelenmiştir.

Ferit Edgü'nün 1964 yılında yedek subay olarak Hakkâri'nin Pirkanis köyüne gönüllü gitmesi, içinde bulunduğu toplum baskısından bir nevi kaçış aynı zamanda



yeni bir başlangıçtır. Hakkâri yazara göre ikinci doğumunun gerçekleştiği yerdir. Edgü, *Sözlü/ Yazılı* adlı denemesinde “*Milattan önce, milattan sonra denildiği gibi, işi pek fazla abartmadan benim için de bir Hakkâri öncesi ve sonrası vardır*” (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 31) der.

Edgü *Tüm Ders Notları* adlı denemesinde de duygularını,

“*Gençlik okumalarımın*

*defterin bir kısmında kalmış.*

*Kierkegaard’dan bir cümle:*

*Bir tek dostum var: Yankı.*

*Yıllar sonra Hakkâri’nin dağında*

*buldum bu sözdeki anlamı*

*Bu sözün dile getirdiği gerçeği*” (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 67) şeklinde dile getirir.

Yazar Hakkâri’de üç yıl kalır. 1967’de yurda döner. Hakkâri’de yaşamını sürdürdüğü süre boyunca geçirdiği değişimler yapıtlarına da yansır. Orada yaşadıkları, gerçeğin bambaşka yönüyle yüzleşmesi varoluşunu tamamlama süresinde yazarı kuşkusuz farklı yönlerle taşır. Dolayısıyla, yazarın Doğu’nun coğrafyasında ve zor yaşam şartlarında üç sene geçirdikten sonra yazdığı iki romanı *Kimse* ve *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim*’de yaşadıklarından izler görmek mümkündür.

Edgü Hakkâri’den önce bireyi merkeze alan eserler kaleme alırken; Hakkâri’den sonra diğer insanlarla bir araya gelmesinden dolayı eserlerinde toplum ve birey buluşmasına yer vermeye başlar.

Yazarın Mayıs-Aralık 1976’da kaleme aldığı, kendi içinde altmış beş ayrı bölüme ayrılan ve her biri farklı anlatıdan oluşan romanda başkişinin Hakkâri’nin

Pirkanis köyünde kendini bulma süreci gözler önüne serilir. Edgü, eseri hakkında *Tüm Ders Notları* adlı denemesinde şu ifadeleri kullanır:

*“Bir kaza ya da bir rastlantı sonucu  
(ikisi ayrı şeyler mi?)  
düştüğüm bu dağ köyünü, insanları ve  
onların arasında geçen günlerimi anlatmaya  
çalıştım yıllar sonra.*

*Bu anlattıklarım da belki rastlantısal oldu.*

*Başka bir deyişle, ben onların içinde  
değildim ki onlar gibi anlatayım.*

*(O zaman sözcükler rastlantısal olamazdı.)*

*Onların içine girmeye çalışmadım değil,  
ama bilgim, yaşam deneyimlerim, dilim  
onları anlamaya yetmedi.*

*Kim ki tersini söyler, kim ki oraya,*

*bir yaban eline gidip*

*onlardan biri gibi yazmıştır,*

*onları değil kafasındakileri yazmıştır.*

*Benimse (denizcilikten gelen bir şey belki)*

*düş gücüm gerçeklerle (harita, karalar) sınırlıdır.*

*Burda ancak edindiğim bilgileri, izlenimleri,*

*yaşamın bir döneminden*

*bende kalanları anlatabildim.*

*O zaman dilimin parçalarını, parçalanmalarını,*

*anlatmanın tüm olanaksızlığına karşı*

-yalnız, deneyerek, üreterek değil  
giderek bellekte oluşturup  
yeniden yaratarak da değil-  
sözcüklere, yalnız onlara sığınarak  
bu olanaksızlığı yenmeye çalıştım.  
Biliyorum, böylesi bir çabada  
yazan için  
ne başarı söz konusudur  
ne başarısızlık.  
Yalnızca yazılan vardır.  
O da, artık, yazana  
ait değildir” (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 74-75).

Edgü romanına ilk olarak *Doğu'm* adını verir. Ardından romanın adı *O* olarak değiştirilir. Roman senaryolaştırıldıktan sonra ise *Hakkâri'de Bir Mevsim* adını alır. Romanın adı *Doğu'm* iken kitabın başında yer alması düşünülen sunu şu şekildedir:

“Herkesin kendince bir Doğu'su, bir Batı'sı var.  
Benim Güney'imle sizinki aynı değil,  
sizin Kuzey'inizle onunki başka  
Öyle görülüyor ki bu yaşadığımız günlerde  
yalnız çevremizdeki oyuncular değil,  
hemen herkes şaşırılmış pusulayı.  
Pusulalarımız kişiliğimizin manyetik alanına  
girmiş.  
Okuyucu, burda, bir yazarın,

ufuksuz, karlı topraklar üzerinde,  
uzun süren bir kış mevsimi boyu  
yaşadığı Doğu'sunu bulacak.  
Onu, kendi Doğu'su ya da Batı'sıyla karşılaştırmak,  
benzerlikleri ya da karşılıkları bulup çıkarmak,  
bunlar üstünde düşünmek  
ya da birçoklarının yaptığı gibi  
aynadan korkarak aynayı kırmak,  
okurun kendi bileceği bir iş" (Edgü, 2016, Tüm Ders Not..., s. 73).

Roman, "Carlos Castenada"dan metinlerarası-montaj tekniği ile aktarılan epigraf nitelikli, 'Kızilderili Büyücü ve Genç Etnolog' arasında geçen diyalogla başlar" (Deveci, 2005, s. 297).

"KIZILDERİLİ BÜYÜCÜ: '-Bir savaşçı için düş demek gerçek demektir. Düş gücüyle verir kesin kararını ve ona göre davranır. Ya seçer ya da def eder. Elindeki araçlardan, kendini başarıya ulaştıracaklarını seçer. Onları kullanır [...]'

GENÇ ETNOLOG: '-Don JuanMatus, düş ile gerçek arasında bir ayırım yoktur; düş gerçeğin kendisidir; demek istediğin bu mu?'

KIZILDERİLİ BÜYÜCÜ: '-Hiç kuşkusuz, düş gerçeğin ta kendisidir.'

GENÇ ETNOLOG: '-Yani şu anda yaptığımız şey kadar mı gerçek?'

KIZILDERİLİ BÜYÜCÜ: '-İlle de bir karşılaştırma istiyorsan, daha da gerçek, derim. Düş görmek, düşlemek, bir güce sahip olmak demektir. Elindeki bu güçle çok şeyi değiştirebilir insan. Gizli kalmış nice şeyi güçle bulup ortaya koyabilir. Dilediği her şeyi denetimi altında tutabilir [...]'

CARLOS CASTENADA, "Journey to Ixtlan" (Edgü, 2018, s. 5).

Yazar yine *Tüm Ders Notları* adlı denemesinde, kitabın başındaki Kızılderili büyücünün sözlerini, gerçek ile düşün iç içe olması gerektiğini vurgulamak için aldığını açıklar:

*“O’da*

*olan ile olması gerekeni*

*iç içe geliştirmeye çalıştım*

*Olan: gerçek*

*Olması gereken: düş[tür]”* (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 81) der.

Edgü, aynı denemesinde *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* adlı eserinin arka kapağı için bir not hazırladığını ama baskıda yer almadığını da dile getirir. O not ise yine “Kızılderili Büyücü ve Genç Etnolog” ile ilgilidir:

*“Nerden geldiğini pek ansımayan,*

*niçin burda olduğunu pek bilmeyen,*

*kendine oldukça bulanık bir geçmiş yakıştıran*

*ve buna inanması gerekip gerekmediğini*

*kendisi de bilmeyen biri*

*bir gün, kendini ararken başkalarını buldu.*

*Umut dünyası: Belki başkalarını ararken de,*

*gün olur kendimi bulurum, diye düşündü.*

*Bir kitapta şöyle bir cümle okumuştı:*

*‘Ben bir Kızılderiliyim. Evet, Yaki kabilesindenim.*

*Ama bunu benim bilmem, bir şey yazmaz.*

*Biri benden başka biri, bilirse bunu,*

*O zaman başlar benim öyküm.’*

*Bu altı çizilmiş, bilge Kızılderilin gerçeğini,  
tersine çevirdi o: 'Başkalarını bilmeye başladığında  
başlar senin öykün.'*

*Başkalarını bilmek (ya da tanımak) ...*

*Kolay bir yolculuk değildir bu.*

*Ama bu yolculuğu kimi zaman,*

*oturduğu yerde yapar insan:*

*Kapın vurulur.*

*Açarsın.*

*Ya hiç kimse yoktur*

*-gecenin getirdiği yalnızlıktır kapını çalmış olan-*

*ya da bir insandır.*

*İkisi birden de olabilir.*

*Bu durumda, hem Kızılderili ihtiyar bilge haklıdır*

*hem de kendini dağ başında bulan*

*kazazede denizci.*

*Yaşamın cilvesi mi, yoksa gerçeği midir bu?*

*Yoksa yazmanın cilvesi ya da gerçeği mi?*

*Sorunun karşılığını*

*okuyucunun vermesini isterdi yazar” (Edgü, 2016, Tüm Ders Not..., s. 76-77).*

Ardından *Ön ve Sonsöz* başlıklı bölümde, yaşanan andan sıyrılıp, geçmişe dönülerek, yazar ve Hakkâri hakkında bilgi edinilir. Giriş niteliğindeki bu kısımdan sonra şimdiki ve geçmiş zamanın bir kişi tarafından anlatıldığı vurgulanır. Başkışının

geçmiş ve şu an yaşadıkları, mekân ve zaman izlekleriyle okuyucuya diyaloglar halinde aktarılır:

*“Ey okuyucu!*

*Eğer yaşantın boyu, bir gün olsun*

*bir teknenin kaptanı olmadınsa*

*-ya da böylesi bir duyguya kapılmadın, böyle bir düş*

*görmedinse-*

*[...]*

*bu kitapta yazılı olanları anlamakta güçlük çekebilirsin.*

*Çünkü anlamak bir ortak dil gerektirir”* (Edgü, 2018, s. 12).

Başkişinin geçmişinde hatırladıkları ve şu an yaşadıklarını dile getirmeye çalışması olay örgüsünün tek bir düzlemde toplanmasını sağlar: *“Elim ayağım bağlı. Bir kez daha batıyor gemim. Daha önceki batışı ansımıyorum. [...] Burda da yaşayabileceğimizi anladık. [...] Ve işte burda da bir anda ya da yavaş yavaş biriken, sonra patlak veren fırtınayla başladı batış.*

*Hadi dışarı atalım kendimizi.*

*Dışarı attık”* (Edgü, 2018, s. 147).

Edgü *Tüm Ders Notları*’nda ise bu durumu şu şekilde değerlendirir:

*“Nerden geldiğini pek ansımayan,*

*Niçin burda olduğunu pek bilmeyen,*

*kendine oldukça bulanık bir geçmiş yakıştıran*

*ve buna inanması gerekip gerekmediğini*

*kendisi de bilmeyen biri*

*bir gün, kendini ararken başkalarını buldu[...]*” (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 76).

Geçmişte yaşadığı yalnızlıktan sonra hayatını sorgulayan başkişi kendini bulmaya çalışır:

*“Karlı bir dağ başında buldum bir gün kendimi. Bir kazazede miyim? Yoksa bir sürgün mü? Yoksa bir mahkûm mu? Öyleyse neydi suçum? Yoksa, ben hep burda yaşadım, burda doğup büyüdüm de sonra bir gün, büyük kentlerin, paranın, orospulukların (ya da denizin diyelim) çağrısına dayanamayıp, çekip gittim de, sonra gene bir gün (Tanrı'nın günleri eksilir mi?) o, sonra okyanustaki yılanbalıkları örneğinde, dölümü, son dölümü vermek ve ölmek için mi döndüm buraya? Anımadığım, belleğimden silinmiş, ama bilinçaltımda tüm canlılığını sürdüren bu ana toprağına”* (Edgü, 2018, s. 20).

Aslında insanın, yaşamını kendilik bilincine göre çizmesi, varoluşsal seçimlerini de bireyselleşme üzerine yapılandırmasıdır. Oysa insanın varoluşsal seçimlerini gündelik yaşamın monotonluğu üzerine temellendirmesi kendi oluşunu gerçekleştirmekten yoksun kalmasıdır. Dolayısıyla kendilik çağrısı bireyin herkes gibi olmasını engeller. Seçimlerini yapıp sorumluluk sahibi olan birey bazen içindeki *“Tanrı'nın sesi”* ile bazen de kendine özgü *“ussal bir yeti”* ya da *“Ahlâk duygusu”* şeklinde yorumlanabilecek bir uyanışla kendi içine döner (Ulaş, 2002, s. 1536).

*O/ Hakkâri'de Bir Mevsim'* de de başkişi Vali'den, benzerinden ve hiç tanımadığı sevgilisinden gelen mektuplarla varoluşunu tamamlamaya yönelir. Foucault'a göre, *“Vicdan muhasebesi mektuplarla başlar”* (Foucault, 1999, s. 45). Başkişiyi de hem Vali'den hem benzerinden hem de tanımadığı, ancak kendisine



sevgilim diye hitap eden birisinden gelen gizemli mektuplar tedirgin eder. Bu mektuplardan sonra başkişi kendisini tanımaya yönelir:

“[...]

*Elime gelen ilk zarfın içindeki mektubu çıkarttım.*

*Ey benzerim*

*diye başlıyordu mektup.*

*Daktiloda yazılmıştı.*

*Ve şöyle devam ediyordu:*

*Ey benzerim kazazede,*

*sen de, benim gibi, yüzlercemiz, binlercemiz*

*gibi beklemediğin bir anda, bu dağ başında*

*buldun kendini.*

[...]

*Bu mektubu, Hak. Kentine sürüldüğünü öğrenir*

*öğrenmez yazdım. Seni aydınlatmak için. Sana*

*yardımcı olmak için. Seni hazırlamak için*

[...]” (Edgü, 2018, s. 54).

Başkişi kendisine gelen isimsiz ve imzasız olan bu mektubu bırakır ve bilmediği bir dilde yazılmış diğer mektubu açar. İlginç olan ise yabancı dilde yazılmış bu mektubu başkişinin anlayabilmesi ve mektupta kendisine “*Sevgilim*” diye seslenen kişiyi hiç tanınamasıdır:

*“Değil bu mektubu yazanı, bana “Sevgilim” diye*

*seslenen,*

*hiç kimseyi*

*HİÇ KİMSEYİ ansımıyordum.*

*Bundan önceki yaşamım, sanki tek başıma*

*bir ormanda*

*bir çölde*

*ya da denizlerde, tek kişilik bir teknede geçmişti.*

*Ansıdığım yalnızca görünülerdi.*

*Bu görünülerin, yalnız denizler, çöller, ormanlar*

*değil de kentler, büyük, kalabalık, gürültülü kentler*

*olduğunu, bu dağ kentindeki han odasında fark*

*ettiğimde dehşete kapıldım. Dehşete kapılmamamın*

*olasılığı var mıydı?*

*Gözümün önünde beliren tüm görünülerde insanlar*

*yoktu. Bir tek olsun insan yoktu.*

*Daha doğrusu, yürüyen, konuşan, koşuşan insanların*

*yüzü yoktu.*

*Belleğimde kalmış hiçbir insan yüzü.*

*Dehşetim devam ediyordu: Çünkü kendi yüzümü de*

*ansımıyordum.*

*Yüzümü, (hiç değilse kendi yüzümü ey şaşkın*

*okuyucu!) görebilmek için odanın içinde bir ayna*

*aradım. Bulamadım” (Edgü, 2018, s. 56-57).*

Handa ayna bulamayan başkişi önce elleri ile yüzünü incelemeye çalışır, ardından aynayı kolaylıkla bulabileceği yer olan berbere gitmeye karar verir. Ancak berberde incelediği yüzü kendisinde hiçbir çağrışım yapmaz:

*“Koltuktan kalkmadan, aynaya mümkün olduğu*

*kadar yaklaşarak yüzümü inceledim.*

*Sanki bir dinamit lokumu yüzümün yakınında*

*patlamış da tüm izini derime bırakmıştı.*

*Öylesine delik deşikti yüzümün derisi.*

*Engibeli bir toprak parçası.*

*Çenemin sol yanında bir bıçak darbesinin izi vardı.*

*Yüzümü iyice inceledim. Ama bu, bende hiçbir*

*çağrışım yaratmadı.*

*Elimle yüzüme dokundum. Kendimi bulmak ister gibi”* (Edgü, 2018, s. 64-65).

Romanda karşımıza çıkan “ayna” imgesi başkişiyi varoluşsal bir yüzleşmeye davet eder. Kendisiyle yüzleşen başkişi kendini bulmaya yönelir.

Eser boyunca birey olmaya, kendini bulmaya çalışan başkişi, köyde de bir yabancı olduğunu hatırlayarak kendini yalnız hisseder:

*“Kendime dedim ki:*

*Zorlama, zorlama, burda bir yabancı olduğunu bil.*

*[...]*

*Kendime dedim ki:*

*Söz konusu olan yüksekliklerin verdiği baş dönmesi*

*değil. Söz konusu çaresizlik.*

*[...]*

*Elim, kolum bağlı.*

*Başkaldırmanın yerini boyun eğme almış.*

*Çaresizlikte bir umut yaratma çabası*

*her ak kâğıdın üstüne bastığım mühür” (Edgü, 2018, s. 207-210).*

Yaşadığı yalnızlığı iç dünyasında yarattığı kendisiyle sohbet ederek aşar, dolayısıyla mutluluğa kavuşmak için ilk adımı atar:

*“Burda, bu hiç tanımadığım insanlar, toplumsal, yerel ve ekonomik koşullar içinde, umutsuzluğu yendiğimi değil (hayır öyle bir savım yok), bu umutsuzluktan kurtulduğumu söylüyorum.*

[...]

*Denizde değilim, kaptan değilim.*

*Öğretmen ve öğrenciyim.*

*Demek öğrenmem gereken şeyler varmış.*

*Tüm insanlar gibi.*

*Bu da mutluluk değil mi?” (Edgü, 2018, s. 115-117).*

Öğretmen romanın sonuna doğru ona yolunu gösterecek kendi benliğini bulur.

*Başka İşler* bölümünde kara kaplı seyir defterini ve kalemmini eline alır ve on emri yazar.

*“Biraz da kendimize dönelim, dedim. Önüme kara kaplı, seyir defterimi çektim, kalemi elime aldım ve yazmaya başladım büyük harflerle:*

*1. HER ŞEYDEN ÖNCE OLDUĞUN YERİ İYİ*

*BELİRLE. HARİTA ÜZERİNDE İŞARETLE.*

*(Hak. Kenti: Yön güneydoğu. Pir. Köyü. Yükseklik*

*2100. Yeterli mi?)*

2. *KİMSİN, BUNU BİL. NEYİN SAHİBİSİN,*

*BUNU BİL.*

*(Bu kadarını biliyorum: Bir okulum var. Ben bu okulun öğretmeni ve öğrencisiyim.)*

3. *DÜŞLERİ BIRAK, GERÇEKLERE BAK.*

*(Unutayım mı denizleri, eski sevgilileri, eski sözcükleri, dünü, yarını?)*

4. *YALNIZLIK YASAK.*

*(Denizlerde dolanırken, gökyüzüyle dalgaların arasında çalkantılarda, umutsuzluklarda nerdeydin?)*

5. *KENDİNE BİR BAŞKA YURT ARAMA.*

*(Burda mı doğdum ben? Burda mı öleceğim?)*

6. *YENİ BİR DİL ÖĞREN. YENİ BİR DİL YARAT KENDİNE.*

*(Başkalarının dili olamaz mı bu?*

*Yaşama uğraşının dili? Ortak bir dil?)*

7. *BURASINI ÖĞREN, BURASINI BİL.*

*BU İNSANLARIN DİLİNİ. BURANIN İKLİMİNİ,*

*BİTKİLERİNİ, HAYVANLARINI, KURTLARINI,*

*SİLAHLARINI, ÖLÜMLERİNİ.*

*(Kendini unutmak için mi? Geldiğim yerleri?*

*Bildiğim insanları?)*

8. *TANRI'YA OLAN İNANCINI YİTİRDİNSE*

*İNSANLARA İNAN. TANRI'YA GÜVENİN YOKSA, İNSANLARA GÜVEN.*

*(Kendime de güveneyim mi?)*

9. *BAŞINA NE GELİRSE GELSİN, NERDE OLURSANOL, YAŞAMINI SÜRDÜRMEYİ BİL.*

*(Aslolan yalnızca bu mu?)*

10. *GEREKSİZ SORULAR SORMA.*

*(Mutluluk soruların bittiği yerde başlıyor*

*olmalı. Öyle mi?)*” (Edgü, 2018, s. 107-109).

On emri yazdığı gecenin sabahında da mutlu bir şekilde uyanır. “*Sırtıma battaniyemi aldım. Yatağın ucuna iliştim. Kendi kendimle dertleşmeye başladım. Handiyse mutluydum*” (Edgü, 2018, s. 111).

Eserin başında, özet niteliğindeki, *Ön ve Sonsöz* bölümünde de duygularını “*Senden, gurbette duymuştum kendimi, kentim Hak/ Senden uzakta yaşadım gerçek gurbeti*” (Edgü, 2018, s. 10) şeklinde dile getirir.

Bireysel varoluş sorunlarına parmak basan, zaman algısının iç içe geçerek kahramanın zihninde kurgulandığı romanda, gerçeklik karşısında kimlik bunalımına giren, varoluşunu tamamlamaya çalışan bireyin umutları ve korkuları; bilinç akışı, iç monolog, geriye dönüş, simgeleştirme ve şiirsel anlatım tekniğiyle anlatılır. Özyaşamöyküsel bir niteliğe sahip eserde başkişi kendisini ararken gerçeklerle yüz yüze gelerek yaşamın neresinde olduğunun farkına varır.

### **5.1.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı**

Her eserin yazarı olduğu gibi anlatıcısı da vardır. Mehmet Tekin’e göre “[...] *anlatıcı roman sanatı söz konusu olduğunda, inkârı mümkün olmayan bir gerçek olarak karşımıza çık[ar]*” (Tekin, 2004, s. 24).

Eserin yaratıcısı olan yazar, öykü içinde kendini istediği yere yerleştirebilir. İlahî, her şeyi bilen bir ses olabileceği gibi şahıs kadrosundan bir varlık ya da bir kahraman da olabilir. Nitekim anlatıcının yorum ve konuşmaları yazar kadar göze batmaz, dolayısıyla söyledikleri okura doğal gelir.

*O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim* adlı roman kurgu ve anlatım tekniği bakımından özgün bir eserdir. Anlatıcı şiirsel bir seslenişle, Kafka'nın karabasanlarından, Dostoyevski'nin sürgününden ve Tolstoy'un yoksul insanların yanında soyluluğundan utanmasını dile getirirken; yıllar sonra Pirkanis köyünün kendisinde bıraktığı izlenimleri de şu cümlelerle ifade eder:

*“Asfalt yollarda saatte yüz yirmi kilometre hızla ilerleyen,  
renkrenk, biçim biçim otomobiller akıyordu.  
Ama ben baktığımda, koyunları görüyordum  
dağlardan otlaklara inen.  
Ve genzimi yakan koku,  
benzin değil, koyunların kokusuydu”* (Edgü, 2018, s. 9).

Eser, *Yabancılar Arasında Bir Yabancıydı* başlığını taşıyan birinci alt bölümde, anlatıcı birinci tekil kişi olarak devam eder:

*“Söyledim değil mi, teknem kayalara çarpıp battı.  
Ve kendimi burada buldum”* (Edgü, 2018, s. 19).

Ancak *Gereği Düşünüldü* başlıklı ikinci alt bölümde anlatım biçiminin sık sık değiştiği görülür. “Ben-anlatımdan”, “o-anlatıma” ve tersine geçişler vardır. İç monologlar iç diyaloga dönüşür:

*“Gereği Düşünüldü*

*Doğan gnle birlikte gereği dşnld.*

*Yaşamak, yaşamayı sürdürebilmek için kişiliğini,  
bulmak zorundasın.*

*İlk buyruğum bu oldu. (Bunu geçen zaman içinde  
başka on buyruk izledi.)*

*Yaşamak ve burdan kurtulmak için ilk yapacağım bu.*

*Ah, nesnel koşulların bilincine varmak! Sanki o güne  
değin tek eksiğim buydu.*

*Bunun bilincine varmam için bu kazanın başıma  
gelmesi gerekmişti.*

*Sözcükler yavaş yavaş beliriyordu belleğimde*

*Sözcüklerle birlikte kavramlar.*

*Ve kavramlarla birlikte her şey. Yaşam. Ölüm. Her  
şey.*

*Adım adım ilerliyordum.*

*Kişilik.*

*Bulmak mı, yaratmak mı?*

*[...]” (Edgü, 2018, s. 24).*

*“[...]*

*İnsanoğlu, düşün bir, kimler nelere dayanmadı,  
dayanacaksın ve yeni bir kişilik yaratacaksın.*

*Nasıl? diye sordu bir ses.*

*Kendine bir iş edinerek, diye cevap verdi bir başka  
ses” (Edgü, 2018, s. 25).*



Yazar dördüncü alt bölümde ise tarafsız bir bakış açısı sergiler:

*“Kente vardım.*

*Kent denilen yer büyükçe bir köy.*

*Kenti ortadan bir yol bölüyor ikiye”* (Edgü, 2018, s. 30).

Ancak anlatım tarzı bölümün sonunda özneldir:

*“Yalnızdım.*

*İçimde büyüyen bir boşluğun içinde yalnızdım”* (Edgü, 2018, s. 36).

*Dönüş* başlıklı bölümde de ben-anlatımdan o-anlatıma geçilir: *“Uçurumlar, yarlar, engebeli topraklar aşıp, tilkiler, kartallar, akbabalar, tavşanlar görüp, derin derin soluyup, yazgımız, insanların yazgısı üstünde kafa yorup, bağrımızı kâh rüzgâra açıp kâh kapayıp, kâh terleyip, kâh üşüyüp, kendi kendimize sarılarak altmış kilometrelik yolu aldık”* (Edgü, 2018, s. 69). “Ben-anlatımın” arkasından *“Yolun açık olsun şoför kardeş.”* diyen O’ya şoför *“Senin de talihin, yabancı.”* dedikten sonra anlatı o-anlatıcıya dönerek, *“Yabancı atladı kamyonundan jandarma karakolunun önünde”* (Edgü, 2018, s. 70) “o-anlatım” cümlesine geçiş görülür.

Romanın *İlk Ders* adlı bölümünde yalnızlığını, iç monologlarla kapatmaya çalışan, öğretmek ve öğrenmek isteyen bir başkişi çıkar karşımıza. Anlatım biçimi “o-anlatımdan”, “ben-anlatıma” geçer:

*“Hadi!*

*Onları, defterleri, kalemleri ve bellekleriyle baş başa*

*bırakıyorum.*

*Dışarı çıkıyorum”* (Edgü, 2018, s. 83).

On üçüncü alt bölümde yer alan *Bir Konuk* iki farklı zamanda yazılır.

Öğretmene mektuplarını getirip onunla tanışmak isteyen Halit ve ardından ölen çocuğun babası Seyit'in gelip öğretmene teşekkür etmesi iki ayrı anlatım ve sunuş şekliyle işlenir. İlk olarak öğretmenin ağzından diyalogları nesnel bir şekilde aktarılır. Zaman zaman kahramanın içinden geçenler iç monolog halinde sunulur: “*Tanrım! Bu adamlar, bu karlı dağ başlarında yaşaya yaşaya kanları da donmuş. Mektuplarımı ancak üçüncü çayını içerken vermeyi akıl etti*” (Edgü, 2018, s. 93).

İkinci olarak üçüncü anlatım şekliyle: “*O akşam, öğretmen çayını demlemiş, Süryani'nin verdiği haritayı önüne açmış, incelemek üzereyken kapı vuruldu. Öğretmen duymadı*” (Edgü, 2018, s. 97) diye ifade edilir.

*Eli Kolu Kırık Bir Ağıt* adlı bölümde ise üçüncü kişi anlatımı devam eder. “*Eli kolu kırık, okulda çocuklara yalnız resim yaptırıyor, yalnız sözcükler verip cümle kurduruyor*” (Edgü, 2018, s. 124). Ancak anlatıcı, aniden kahramanın kendi kendine konuşmasına dönüşür:

“*Korkuyorsun, kaptanım, ölümden korkuyorsun;  
hem acıyorsun, hem de korkuyorsun; burda dağ  
başında ölmekten.*

[...]

*Hadi, çak kibritini, yazmak için*

*titrek ışığında lambanın*

*yazmak için*

*yaşamadan ölenleri*

*ölmekte olanları.*

*Hadi kalk.*

*Hadi yaz-*

*sana*” (Edgü, 2018, s. 125-126).

Aynı bölümde anlatım iki kere daha değişir. Nesnel anlatım konumundan kişisel anlatım konumuna geçilir. Yazar-ben okuyucuyu kurmaca dünyanın gerçekliğinden dış dünya gerçekliğine çağırır. Romanda ben ve “o-anlatıcının”, “biz-anlatıcıya” dönüştüğü bölümlere de rastlanılır:

*“Onları bıraktım. Birinci ve ikinci sınıftakilere döndüm.*

*Onlara, işaretlerle, resimlerle, dilimi öğretmenin ilk Dersine başladım”* (Edgü, 2018, s.89).

*“İlkin çayımızın suyunu kaynatalım.*

*Sonra kitaplarımıza bakalım. Daha açmak fırsatını bulamadığımız kitaplara. Haritamız. Biz de eski denizciyiz.*

*Yalan. Kendimi böyle aldatıyorum. Yalan”* (Edgü, 2018, s. 90).

Başkişi çoğul kişi olarak gerçekliğini genelleştirir.

Edgü’nün romanın birçok yerinde de okuyucuya seslendiği görülür:

*“Ey okuyucu!*

*Eğer yaşantın boyu, bir gün olsun*

*bir teknenin kaptanı olmadınsa*

*-ya da böylesi bir duyguya kapılmadan, böyle bir düş*

*görmedinse-*

*teknem, bir gün ya da bir gece, yolunu şaşırmış,*

*bilmediğin sularda yol alırken*

*haritalarda görülmeyen kayalara çarpıp batmadıysa  
ve kendini tek başına*

*-Tayfalar nerde? Dümencim n'oldu?-*

*bir kumsalda da değil, denizden kilometrelerce uzakta,*

*üstelik bir dağ başında (Rakım: 2.100) bulmadınsa*

*ya da benzeri bir korkulu düşü,*

*gözün açık ya da kapalı görmedinse*

*bu kitapta yazılı olanları anlamakta güçlük çekebilirsin.*

*Çünkü anlamak bir ortak dil gerektirir.*

*Ortak dil ise,*

*Ortak yaşam/ ortak bilgi/ ortak birikim/ ortak düş*

*Kimi yerde, ortak düşünüş demektir.*

*Ortak değilse bile, yakın/ benzer gibi” (Edgü, 2018, s. 12).*

Diğer bir sayfada ise:

*“Bana gelince, artık biliyorsun okuyucu, teknesi batmış*

*ya da karaya vurup parçalanmış bir yeni zaman*

*kaptanı, uğraş değiştirmiş, yaşamını sürdürebilmek*

*için, kendine bir başka uğraş seçmiş bir öğretmen*

*(daha doğrusu, hem öğreten, hem öğrenen)... adında*

*biri.*

*Diyelim ki Nuh adında biri:*

*(Adım Nuh olabilirdi, değil mi? Bu kısa ve güzel ad*

*sanırım çağrışımlarıyla da pek uyardı kişiliğime)” (Edgü, 2018, s. 84)*

*şeklinde karşımıza çıkar.*

Eser boyunca okuyucunun metne dahil edilmesiyle, öykünün gerçekliği belirginleştirilmiş olur: “*Sen de bağışla okuyucu. Hiçbir art niyetim yok*” (Edgü, 2018, s. 134). “Ben-anlatıcı” burada okuyucuya seslenirken yalnızlığını da paylaşır:

*“Hadi, ne duruyorsun sevgili okuyucu  
hadi yeni bir yılın eşiğinde değilsen bile  
sen de sarıl kaleme.  
İster başına gelenleri yaz  
ister aklından geçenleri  
ister düşlerine girenleri.  
Ama yaz”* (Edgü, 2018, s. 233).

Gerçek ile düşün iç içe olduğu romanda Edgü, diyalektik anlatım tarzıyla okuyucuyu çok yönlü düşünmeye davet eden bir bakış açısı sergiler.

### **5.1.2. Kişiler**

Forster’a göre,

*“Roman kişileri birden doğarlar, ölme süreleri uzatılabilir, az yerler, az uyurlar, yorulup usanmadan başkalarıyla ilişki içindedirler. En önemlisi, roman kişilerini gerçek insanlardan daha yakından tanıyabiliriz, çünkü roman kişilerini yaratan da anlatan da aynı kimsedir. Çok abartarak söyleyecek olursak, ‘Eğer Tanrı evrenin öyküsünü anlatabilseydi, o zaman evren bir romana dönüşürdü’ diyebiliriz. Çünkü romanda, temel ilke, yaratıcı ile yazarın aynı kişi olmasıdır”* (Forster, 2014, s. 96).

*O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim* romanında da başkişi olarak karşımıza gerçeği arayan, bulan ve kazanan bir öğretmen çıkar. Aslında bu arayış kişinin kendini bulmaya yönelik arayışıdır. Öğretmen bunun bilincindedir, yapmak istediği de budur. Ancak kendini ararken zaman içerisinde gerçekliğin sadece kendisine dair olmadığını köydeki insanları da kapsadığını görür:

*“Ama ne yazık ki kaçamıyorum kendimden.*

*Tam tersine*

*kendi kendimin izi peşindeyim.*

*Nicedir burda kendimi arıyorum,*

*[...]*

*Kendimi ararken, onları/ başkalarını/ başka insanları buluyorum.*

*Ve onları bulurken, yavaş yavaş kendimi bulur gibiyim”* (Edgü, 2018, s. 227).

Süryani kitapçı ise romanın gizemli bir kişisidir. Onun da romanın başkişisi gibi adı yoktur. Ferit Edgü *Sözlü/ Yazılı* adlı denemesinde, Süryani kitapçı karakterini metnine niçin koyduğunu şu şekilde dile getirir:

*“[...] ben oradayken (1964), Hakkâri 'de ne bir sahaf vardı ne de bir kitapçı dükkânı. Doğrusu, Hakkâri 'nin ıssız dağlarında, bırakılmış Süryani köyleri gördüm, ama Allah 'ın kulu bir Süryani ile karşılaşmadım. Bu, kent denemeyecek kentin havasında, çok eskilere ait bir şeyler duyumsamıştım. Ne olduğunu bugün de kolay kolay açıklayamadığım, dağlara, taşlara sinmiş, trajik bir yaşamışlık. Buradaki ilkel yaşama koşullarını romanımda verirken, bunların bir 'tarihi' olduğunu da vermek istemiş, bunu da Süryani kitapçı*

*imgesiyle gerçekleştirmeye çalışmışım” (Edgü, 2003, Sözlü/ Yazılı, s. 144)*  
der.

Edgü Süryani kitapçıyı anlatmaya şu sözleriyle devam eder:

*“Romanın başkişisi, bu, yaşlı Süryani’den aldığı, ama bedelini ödemediği kitapları, dağ başındaki yalnızlığında okur ve bunları okuyucuyla paylaşır. Karlar eriyip yollar açıldığında kente gelir ve Süryani ’ye olan borcunu ödemek ister. Ama sahaf dükkânı yakılıp yıkılmış, Süryani kitapçı da kentten kaçmıştır. Romanın bu düşsel kişisi (böylece bazılarının gerçek olduğunu itiraf etmiş bulunuyorum) yazma sürecinde diğerlerinden daha fazla bağladı beni kendine” (Edgü, 2003, Sözlü/ Yazılı, s. 144-145).*

Öğretmen, Süryani kitapçının verdiği kitaptaki ilk cümleyi ise hayat felsefesi haline getirir: *“Yolcu, bir gün yolunu yitirirsen, artık eski yolunu bulmaya çalışma, yeni bir yol ara kendine” (Edgü, 2018, s. 101).* Bu cümle sanki öğretmene hitap eder gibidir, çünkü o da geçmişe dair hiçbir şey hatırlamayan, yolunu kaybetmiş bir yolcudur. Artık yapması gereken ise kendilik arayışına yönelmesidir. Aytaç ise bu arayışı bir olgunlaşma süreci olarak değerlendirir (Aytaç, 1982, s. 93).

*“Kendimi ararken onları/ başkalarını/ başka insanları buluyorum.  
Ve onları bulurken, yavaş yavaş kendimi bulur gibiyim” (Edgü, 2018, s. 227).*

Cümleleriyle öğretmenin kendi benliğini tamamen yabancı olduğu ortamda bulduğu görülür.

Kahramanın ilk iletişime geçtiği, öğretmenliğe de sayesinde başladığı kişi ise köyün muhtarıdır. Muhtar aracılığıyla köy kadınlarının çaresizliğe düştüğü bir konu olan, “*töre gereği kuma getirmeye*” parmak basılır. Hatta muhtarın karısı Zazi, üstüne kuma geldiğinde oğluyla Öğretmen’in yanına gelerek Öğretmen’den Muhtar’la konuşmasını bu işten vazgeçirmesini ister.

Romanda Öğretmen’e en yakın kişi olan Halit ise kendini Öğretmen gibi köye yabancı hisseder. Tek isteği de köyden uzakta kendine ev yapmaktır. Halit’in Öğretmen ile aralarında geçen bir konuşmada bu olaya tanık olunur:

*“Ama neden köyün uzağına yaptın*

*evini? Köyde, yer vermediler mi?*

*Yakışık olmazdı Hocam. İki katlı bir ev, bu köyden*

*olmayan bir insan için yakışık almazdı.*

*(Anlamadım. Anlamadığımı gördü.)*

*Yani ben yabancıyım Hocam, sana daha önce söyledim.*

*Bu köyde yabancıyım. Yabancıya yaban gerek”* (Edgü, 2018, s. 163).

Halit daha önce kaçakçılık yüzünden üç ay hapis yattığı ve bu köye evlendikten sonra geldiği için köy halkı tarafından ötekileştirilir. Köy halkına yabancıdır. Yabancılığını biraz olsun unutmak için köy dışına ev yapıp orada yaşamak ister. Öğretmen’e de kendini yakın hissetmesi onun gibi kendini köy halkına yabancı hissetmesindedir:

*“Burda yabancısın. Ben de yabancıyım. Elimden gelen*

*yardımı yaparım. Bunu böyle bilesin, dedi. (Elinden*

*gelen yardım, bu mektupları getirmiş olması mıydı?*

*Yoksa bu iş için bir karşılık mı bekliyordu?)*



*Bir kez daha, eksik olma, dedim. Sonra: Demek sen*

*de yabancısın?*

*Öyle sayılırım, dedi.*

*Bu köyden değil misin? dedim.*

*Bu köyde oturuyorum, ama bu köyden değilim, dedi.*

*Bu nasıl oluyor? dedim” (Edgü, 2018, s. 93).*

İşlerini aksatan kişiler olarak çizilen Vali, Bay İlköğretim Müdürü ve lisenin felsefe-sosyoloji-mantık öğretmeninin romandaki rolleri, birey ile bürokrasi arasındaki uçurumu gözler önüne sermektir. Romanda Seyit, Ramazan ve diğer köylüler yoksulluk ve yalnızlığa boyun eğen; çocuklar ise çaresizlik içinde bir umut ışığı bekleyen kişiler olarak karşımıza çıkar.

### **5.1.3. Olay Örgüsü**

İlk baskısı 1977 yılında ikinci baskısı da 1980’de yayımlanan iki yüz elli sayfalık *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* adlı eser iki bölümden oluşur. Birinci bölümden önce *Ön ve Sonsöz; A/ Hak Kenti ve B/ Kazadan Sonra* başlıkları altındadır.

*“A/ Hak Kentinde; Hak, kentim*

*çileli gözlerin*

*derin*

*ve-kar ile devam eden adın” (Edgü, 2018, s. 7).*

Şiirsel bir seslenişe ait bölümde Kafka, Tolstoy, Dostoyevski gibi yazarların adları da geçer. Kafka’nın karabasanlarından, Dostoyevski’nin sürgününden ve Tolstoy’un yoksul insanların yanında soyluluğundan utanması ile

Hakkâri imgesi evrensel boyutlara taşınır. Hakkâri'nin yazarda bıraktığı izlenim şu cümlelerle dile getirilir: “*Asfalt yollarda saatte yüz yirmi kilometre hızla ilerleyen, renk renk, biçim biçim otomobiller akıyordu. Ama ben baktığımda, koyunları görüyordum, dağlardan otlaklara inen. Ve genzimi yakan koku, benzin değil koyunların kokusuydu*” (Edgü, 2018, s. 9).

Ey okuyucu! diye başlayan doğrudan okuyucuya hitap eden *B/ Kazadan Sonra* başlıklı bölümde ise yer ve zaman betimlemelerine yer verilir: “*Hakkâri Vilayeti'nin Turizm rehberindeki tanımına çok benzeyen bir yer ve zaman kendini dağ başında bulan herkese bir şeyler öğretebilir*” (Edgü, 2018, s. 12).

*Yabancılar Arasında Bir Yabancı* başlığını taşıyan ben-anlatıcının hâkim olduğu birinci alt bölümde “kafkaesk” diyebileceğimiz bir durumla karşılaşılır. Anlatıcı kişi gerçek mi düş mü olduğu açıklanamayan bir deniz kazasından sonra kendisini dağ başında bulur. Sebebi belli olmayan, aniden gerçekleşen yer ve çevre değişimi görülür. Akıl ve mantık dışı bu olayda bir denizci kendini bir dağ köyünde bulur:

“*Hangi tufan atmıştı beni buraya?*”

*Bilmiyorum.*

*Gerçekte bir gemim olduğunu*

*kaptan, çarkçı, muço ya da o geminin bir yolcusu*

*olup olmadığımı*

*giderek sözünü ettiğim kazanın gerçekten mi*

*yoksa düşümde mi başıma geldiğini de bilmiyordum.*

*Ansımıyordum.*

*Bugün, bunları yazarken de bilmiyorum,*

*ansımıyorum.*

*Bildiğim, ansıdığım şu: karlı bir dağ başında buldum  
bir gün kendimi” (Edgü, 2018, s. 19-20).*

Aslında nereden geldiğinin önemi yoktur. Asıl önemli olan, gerçek dilini anlamadığı insanların arasında kendini bulmasıdır:

*“Ben oradaydım, dilinden anlamadığım insanların  
arasında.*

*Dilimden çok az kimselerin anladığı insanların  
arasında.*

*Gökyüzüne yakın bir dağ başında.*

*Önemli olan, önemli değil, gerçek olan, tek gerçek  
olan buydu” (Edgü, 2018, s. 22).*

*Gereği Düşünüldü* başlıklı anlatım biçiminin sık sık değiştiği ben-anlatıcıdan, o-anlatıcıya geçtiği ikinci alt bölümde iç monologların iç diyaloga geçmesiyle anlatıcının muhtar aracılığıyla köylülerle konuşmasına tanık olunur. Roman boyunca köy halkının yoksulluk ve çaresizliğine vurgu yapılır, eleştirilir.

*Sınıf* başlıklı üçüncü alt bölümde ise betimleyici bir anlatım göze çarpar.

Doğu'daki yaşam gözler önüne serilir:

*“Zil çaldı.*

*Çocuklar odaya doluştular,*

*pantolonları yırtık*

*entarileri renk renk yamalardan oluşan*

*burunları akan, aktıkça burunlarını çeken*

*ya da ellerinin tersiyle silen*

*gözleri fıldır fıldır dönen  
boyuna kendi dillerinde konuşup bağırsan  
başka bir dilden bir soru sorduğumda cevaplamayan  
sorulu gözlerini korkuyla gözüme diken  
başka bir dilden konuştuğumda ağızlarını bıçak  
açmayan  
saçları makasla kırpılmış oğlanlar  
uzun saçlı  
saçlarının dibini bit ve sirkeyle dolu kızlar  
ayaklarında taşıt lastiklerinden kesilip biçilmiş  
ayakkabılar olan  
hiçbirinin ayağında çorap olmayan  
giderek bazılarının ayağında ayakkabı bile olmayan  
yani yalınayak  
yalınayak, ama karlar üstünde yalınayak,  
mosmor ayaklı yalınayak çocuklar  
hiçbirinin önünde kalem, defter, kitap olmayan  
çocuklar  
tam yirmi bir çocuk saydım  
on altısı erkek, beşi kız  
doluştular odaya.  
İlk kez görüyorlardı böyle bir odayı.  
Çünkü, ilkin odayı sınıf durumuna getirmek için  
çalışmaya başlamıştık.  
(Ne de olsa eski bir kaptanım, düzen gerekir bana.)*

*Tahtaları yan yana koyup kara boyayla boyadık, oldu  
bir karatahta.*

*Bulduğumuz kereste parçalarını birbirine ekledik,  
paslı çivilerle çaktık, oldu sıra” (Edgü, 2018, s. 28-29).*

Bu bölümden itibaren romanda düştten gerçeğe geçiş başlar. Okuyucu artık Hak. İli Pir. Köyü öğretmenine ve onun yaşantısına tanık olur. *O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim*'de, kendini bulma çabası içinde hem öğreten hem de öğrenen öğretmenin, çocuk ölümlerine tanık olması, umutsuzluk anında kendisinden medet umulması ise olgunlaşma sürecinin dönüm noktalarıdır: “*Çaresizliğimi duyuyor, çaresizliği yenmek istiyordum. Dalgalarla boğuşulur. Limanlar özlenir. Bir kuytu limanda demir atılır. Fırtınanın dinmesi beklenir. Sonra yeniden rota çizilir. Sonra yeniden demir alınır. Yola koyulunur” (Edgü, 2018, s. 77).*

Bölümün sonunda başkişinin, çocuk gömülürken hissettiği çaresizliği alinyazısı olarak algılaması, olgunlaşma sürecinde bir basamak daha ilerlemesine yardımcı olur:

*“Burada hayat bu, dedi.*

*Burda hayat bu.*

*Çaresiz.*

*[...]*

*Burda bir başka hayat da olmalı*

*Onu arayalım.*

*Hadi kalk.*

*Onu bulalım” (Edgü, 2018, s. 81).*

Başkişi, bebek gömüldükten sonra da duygularını şu şekilde dile getirir:

“[...]

*Tören kısa sürdü.*

*Güneş tepenin doruğunda yükselmişti.*

*Al bir ışıktı üstümüze düşen.*

*Ölen yavruyu kutsayan.*

*Gözlerimi güneşten ayıramadım.*

*Zeydan kolumdan tuttu.*

*Hadi, gidelim.*

*Ben değil, adımları izledi*

*onların adımlarını.*

*Köye doğru inerken yavaş yavaş kendimi buldum.*

*(Herkes, ‘kendine gelmek’der, biliyorum, bense  
kendimi buluyordum*

*Yitirdiğim kendimi*

*zaman zaman yitirdiğim*

*zaman zaman bulduğum)” (Edgü, 2018, s. 79-80).*

Romanın *İlk Ders* bölümünde ise öğretmek ve öğrenmek isteyen bir öğretmen çıkar karşımıza. Öğretmenin çocuklara elli kelime yazmaları söylendiğinde çocukların sadece ‘ölmek’ fiilini yazdıklarına, *Dersler ve-* adlı bölümde de yer alan aritmetik dersinde de farklı bir mantık algısına sahip olduklarına tanık olunur.

“*Dersimiz aritmetik.*

*Hadi sayalım bakalım.*

*Kalk bakalım, yazı yazmayı sevmeyen Kerem. Say*

*bakalım.*

*Ayakta sayıyor Kerem: Bir, iki, üç, dört, beş, altı,  
yedi, onlar, yirmiler, otuzlar, kırklar, doksanlar,  
yüzler...*

*Otur, diyorum Kerem'e.*

*Alaaddin'i kaldırıyorum tahtaya. Hem say, hem de  
yaz, diyorum.*

*Hem sayıyor, hem yazıyor:*

*1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 10, 101*

*Dur, diyorum. Bu ne?*

*On bir.*

*Yirmi bir yaz, diyorum.*

*Yazıyor: 201*

*Otuz bir yaz.*

*Yazıyor: 301*

*Kırk bir yaz.*

*Yazıyor: 401*

*Dur, diyorum.*

*Öbür çocuklara dönüyorum. Doğru mu yazıyor?*

*Hep bir ağızdan bağırıyorlar: Doğruuu!*

*Peki, yüz yaz diyorum. Yazıyor: 100*

*Yüz bir yaz, diyorum.*

*Yazıyor: 1001*

*Anladım. Bir yanlışlık değil söz konusu olan. Bir*

*başka mantık" (Edgü, 2018, s. 137-138).*

Öğretmen, köyde geçirdiği her yeni gün, insanın dayanamayacağı koşullarda bile yaşamını sürdürebileceğini öğrenir:

*“[...] ben bu arada karada yaşamayı öğrendim, karada da, dağ başında da, başka insanlarla da, kötü beslenerek de, bebeklerin ölümünü görerek de, ölmeden, çıldırmadan da yaşanabileceğini öğrendim, bu arada onların dillerinden sözcükler öğrendim, koyunlar nasıl doğurur, kurtlar nasıl köye iner, köpekler nasıl ısırır, bunları öğrendim. Bu arada ben de öğrendim sürgünde nasıl yaşanır, ben de bu arada öğrendim bütün bir kış boyu, sıfırın altında yirmi beş dereceyi bulduğunda soğuk, nasıl donmaz insan, nasıl dayanır, insan kendi soluğuyla nasıl ısınır, bunu öğrendim, nasıl kendisiyle konuşur insan, nasıl dertleşir, nasıl öyküler uydurur, bu arada ben de öğrendim yaşamın önceden belirlenmiş, ezberlenmiş bir biçimi olmadığını, yalnız denizlerde yaşanmadığını, denizlere belki bir daha dönmeyeceğimi, bu arada ben de öğrendim sessizliğin sesini, ezikliğin, çaresizliğin, başeğışin, yokluğun eşliğini, bu arada ben de öğrendim” (Edgü, 2018, s. 240).*

*Tılsım* başlıklı elli yedinci bölümde karanlık ve ışık, beyazlaşan kara çarşaf simgesiyle ifade edilir. Umudun varlığına bu şekilde vurgu yapılır:

*“Kendime dedim ki:*

*Düşlerin birer kara çarşaf*

*onlar da beyaza dönüşecek.*

*[...]*

*Hadi unut karaları, kahvesizliğini, tütünsüzlüğünü,*

*kadınsızlığını, ölümleri” (Edgü, 2018, s. 208).*



İnsan sevgisiyle kara beyaza, karanlık aydınlığa dönüşür:

*“Kar kapamış yolları.*

*Ziyanı yok biz açarız*

*eski yolları değil, yeni yolları açarız*

*çocuklarımızla birlikte*

*yirmi bir çocuğumuzla birlikte”* (Edgü, 2018, s. 208-209).

Köy, başkişinin içindeki insan sevgisiyle katlanılabilir hale dönüşür, ancak başkişi, yazar tarafından tamamen olgunlaşmış gözükmez ve roman sonunda yeni bir yolculuğa çıkartılır: *“Yepyeni bir yolculuğun eşiğindeyim. Dağlardan sonra ırmaklar--”* (Edgü, 2018, s. 250).

Edgü romanın çift katmanlı oluşunu *Tüm Ders Notları* adlı incelemesinde şu şekilde dile getirir:

*“Sanat yapıtında algılanacak gerçeklik*

*gözle görülmeyen, yaşamın derinliklerinden çıkan,*

*gizli (ancak yazarken, çizerken yaratılan),*

*kendinden önce varolan*

*ama çoğu kez varolduğunun bilincinde olmadığımız,*

*giderek sezemediğimiz*

*gerçekliklerdir”* (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s.24).

Edgü yine *Tüm Ders Notları*'nda romanın özündeki bu ikiliği bilinçli olarak yaptığını ifade eder. Nâzım tipi sanatçı ile Beckett ve Kafka tipi sanatçı ayrımını yaparken, ilkinin inandırmak, ikincinin ise aramak istediğini belirterek *O/ Hakkâri*'de

*Bir Mevsim*’in bu iki eğilimi birleştirdiğini vurgular (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 144).

*O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* gerçeklerin yansıtıldığı ve o gerçeklere ancak insan sevgisiyle ulaşılabileceğini vurgulayan romandır. Kahraman başkalarını bilmeye başladığı, insan sevgisini yüreğinde hissettiği zaman kendini bulur ve duygularını, “*Nicedir burda kendimi arıyorum, kapısının önünde, kapısını açıp evine girmek için karanlıkta yitirdiği anahtarını arayıp bulamayan, çıldıran, kapısını kıramayan, bir çaresiz, bir garip kişi gibi, burda, garip, tanımadığı insanların arasında. Öleyim. Kendimi ararken, onları/ başkalarını/ başka insanları buluyorum*” (Edgü, 2018, s. 227) diyerek dile getirir. Romanın olay örgüsü de kahramanın gerçeği arayışı çerçevesinde oluşur.

#### 5.1.4. Mekân ve Zaman

Edgü Avara Kasnak adlı eserinde, “*Mekân olmazsa boşlukta olurduk. Zaman olmasaydı hiç olurduk*” (Edgü, 2005, s. 19) der. Araştırmacı Mahmure Kahraman’a göre ise;

*“Mekân ve zaman kavramları hem geçmişte hem de bugün düşünürleri olduğu kadar sanatçıları da meşgul eden bir konudur. Aristoteles, zamanın mekândaki hareketten başka bir şey olmadığını görmüştür. Bugün için önemini koruyan ve kiliseyi karşısına alan ilk görüş ise Bruno ve Galileo’nun ortaya attığı, uzayın sonsuz olduğu görüşüdür. Klasik fiziğin temsilcileri Galileo ve Newton, mekân ve zamanı mutlak, evrensel ve nesnel kavramlar olarak değerlendirmiş, iki kavram arasındaki zorunlu ilişkiye değinmemişlerdi. Daha sonra aydınlanma filozofu Kant’tan başlayarak, zamanın çevremizde olup bitenlerin süresine ve öncelik-sonralık sırasına*

*bakılarak akılda yaratılan zihnî bir yapısı olduğu görüşü ağırlık kazanmıştır”*

(Kahraman, 2011, s. 36).

Bireyin varolabilmesi ancak mekân içinde gerçekleşebilir. Heidegger tarafından ilk kez dile getirilen “Dasein” (burada olma) anlamına gelen kavram da varoluş felsefesinin temel kavramı olarak kabul edilir (Geçtan, 1981, s. 303, aktaran Kahraman, 2011, s. 38).

Bergson ise zaman ve insan arasındaki ilişkiye şöyle bir bakış açısıyla yaklaşır. *“İnsan zamanda değil, zaman insanın içinde yaşar”* (Kahraman, 2011, s. 39).

Yine Kahraman’a göre:

*“Hareket-zaman ilişkisi kuran, yerçekiminin ivmesini hesaplayan, ancak zamanı sorgulamayan Newton’un klasik mekaniğine son veren ise, Einstein’ın görelilik kuramıdır, bununla mekân ve zaman kavramları altüst olur. Bu kavramların mutlak değil, göreceli ve soyut kavramlar oldukları belirtilir. Böylece dört boyutlu bir süreklilik içinde yaşadığımız mekânın üç boyutuna bir de zaman eklendiği, mekân-zaman diye bir şeyin olduğu ortaya çıkar. Özetle Einstein, mekânın en, boy, yükseklik denen üç boyutuna dördüncü bir boyut olarak, kendi içinde üç unsur-geçmiş, şimdi, gelecek- barındıran zamanı ekler; onunla birlikte nesnel zaman kavramı da geçerliliğini yitirir. Modern fiziğe göre, her nesne hareket halinde olduğu ve hareket de zaman içinde meydana geldiği için, zaman ve mekânın birlikte düşünülmesi gerekir”*

(Kahraman, 2011, s. 37).

Edgü’ye göre de zaman somutlamak, adlandırmak, kuşatmak, bölmek ve toplamak insanoğlunun korktuğu boşlukları doldurmak adına yarattığı kavramlardır.

Yazara göre, insanođlu bilinmeyene karřı kazanacađı bir zafer gibi adlandıramadıđı Őeylere bir anlam yűkleme arzusundadır. Bu yűzden zamanı da eřit dilimlere birimlere bűler. Oysa kendini kandırır, ama zamanı asla (Edgű, 2004, s. 19).

*O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim'* de de varoluşun temel boyutu olan zaman ve mekân sorgulanan ana izleklerdendir.

Ŗđretmen dađ kűyűne nasıl geldiđini bilmez. “*Modern anlamda Kierkegaard ile bařlayan varoluřçuluk felsefesine gűre, içinde bulunduđu evrene yabancı insan, çevresiyle bir birleřememezlik duygusu içinde sűrekli bařka dűnyalara ulařma arzusuyla yařar*” (Kahraman, 2011, s. 39).

“*Bildiđim, ansıdıđım řu: karlı bir dađ bařında buldum bir gűn kendimi*” (Edgű, 2018, s. 20) diyen bařkiři, Kahraman’a gűre kendi yařamında řiddetli bir kesinti, bir sarsıntı olarak duyumsar bu durumu; ancak tűm yařamı tanınması, bu derinliđi ve dibi yařamasıyla műmkűn olur; ancak bűyle bir olumsuzluktan sonra űtekine dođru bir adım atabilir (Kahraman, 2011, s. 44).

Zamanı yapıtlarında felsefi boyutta ele alan Edgű’ye gűre insan ile zaman arasındaki iliřki űműr boyu devam eder (Edgű, 2019, *řimdi Saat...*, s. 18).

Ancak zaman Pirkanis kűyűnde űnemini yitirir. řűyle ki, “*Ŗđretmen, Sűryani kitapçının yeleđinin cebinden kűstekli bir saat çıkarıp baktıđını gűrűnce,*

*“Katı saat?*

*Saatimin olmadıđını o an fark ettim*” diye dűřűnűr (Edgű, 2018, s. 38). Ancak Edgű romanın ilk sayfalarında, “*Zaman (cođrafyayı da tarihi de toplumu da bireyleri de içine alan o geniř zaman) kendini dađ bařında bulan herkese bir řeyler űđretebilir*” (Edgű, 2018, s. 14) diyerek zamanın herkese bir řeyler űđretebileceđine dair vurgu yapar.

Kahraman'a göre, “*O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim 'in ikinci bölümünde de, epizotların alt başlıklarında genellikle Sabah; Akşam; Gece; Günbatımına yakın; Bir öğle; Öğle gibi hep yinelenen zaman dilimleri belirtiliyor. Ama 'Mehmet' adlı epizotta 'Zaman yok' veya 'Halit' adlı epizotta 'Ne sabah, ne öğle, ne akşam, ne gece' ile öznel bağlamda zamanın, insan bilincinin bir tasarımı, bir kurmaca olduğuna dikkat çekili[r]. Bergson'un 'İnsan zamanda değil, zaman insanın içinde yaşar' görüşünün altı çizili[r]*” (Batmankaya, 2002, s. 24, aktaran Kahraman, 2011, s. 49).

Eserde de öyküleme zamanından öykü zamanına dönülür. Zimmermann'ın betimlediği zaman yani “*anlatılan zaman ve anlatım zamanı ile gözlemleyen ben arasında[ki] zaman*” (Zimmermann, 2001, s. 48) romana hâkimdir.

Edgü dünyada tek eşitlik olarak gördüğü zamanın insan tarafından bozulduğunu düşünür. *Şimdi Saat Kaç* adlı denemesinde de insanların eşit olmayan bir zaman boyutunda yaşadığını belirterek zamanın varoluşçuluk felsefesindeki gibi göreceli bir kavram olduğunu vurgular (Edgü, 2019, *Şimdi Saat...*, s. 19).

### 5.1.5. Dil ve Üslup

Jean Paul “*Dilde kısalık oylumlu düşüncenin ifadesidir*” (Kahraman, 2011, s. 5) der. Edgü'ye göre de yazın dili eksiltme becerisiyle olur (Edgü, 2005, s. 67). Uzun cümleler ile kurulmuş betimlemeleri, güzel sözleri dayanılmaz bulan Edgü, yazının betimlemelerden kurtulması gerektiğini savunur (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 70). Umutsuzluk, yoksulluk, sıkıntı ve keder sözcüklerini kullanmadan bu duyguları anlatmaya çalışır. Az sıfat kullanarak gösterişsiz, yalın bir dil kullanmayı tercih eder. Onun metinleri, ancak sözcüklerin arkasındaki gizem ortadan kaldırılır ise çözülebilir. Yapıtlarında bireyin varoluşsal sorunları, diyalektik anlatım tarzı düş-gerçek

ikileminde absürt, saçma kavramları aracılığıyla gerçekleştirilir. *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de bu kavramlar görülür. Eser, düz yazı anlatımından çok nazım tarzına yakın, ancak ölçsüz ve kafiyesiz yazılmıştır.

Edgü, eserlerinde az sayıda sözcük kullanarak dilin içindeki cevheri çıkarmaya çalışmasını Hakkâri ile bağdaştırır. Çünkü Hakkâri'de hem dillerini anlamadığı hem de kendisinin dilini anlamayan insanlarla birçok şey paylaştığını fark eder. Orada aynı dili konuşamayan insanların anlaşacağını görerek, konuştuğunu zannettiği insanlarla arasındaki uçurumu fark ederek durumun önemini kavrar (Dündar, 2018, s. 36).

*“[...] bu kitapta yazılı olanları anlamakta güçlük çekebilirsin, çünkü anlamak bir ortak dil gerektirir. Ortak dil ise, ortak yaşam/ ortak bilgi/ ortak birikim/ ortak düş kimi yerde, ortak düşün demektir. Ortak değilse bile, yakın/ benzer gibi”* (Edgü, 2018, s. 12).

Edgü'ye göre:

*“Bir roman, bir şiir, bir öykü, bir oyun*

*önünde sonunda*

*bir dil yapıtıdır.*

*Ve yalnız bir dil yapıtıdır”* (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 25).

*O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* romanı, gücünü en çok dilinden alır. Roman son derece sade, yalın ve anlaşılır bir dile sahiptir. Kelimeler özenle seçilmiştir. Romanda düşlerde de zihinlerde de “biz” duygusu yaşatılmaya çalışılır, dolayısıyla geçen monologlarda anlatıcı kimi zaman “sen” kimi zaman da “biz” diye hitap eder:

*“Bir bardak çay doldurursun.*

*Ellerin titrer çayı Ramazan'a uzatırken.*

*Sağ ol Hoca.*

*Bir çay da kendine koyarsın. Ellerin titrer. Ayaktasın.*

*Ayakların titrer. Ramazan'a bakarsın. Gözlerin,*

*bakışların titrer.*

*Çaydan bir yudum alırsın. Dudakların titrer [...]" (Edgü, 2018, s. 144).*

*Oda ve Gün Doğarken* başlıklı alt bölümlerdeki içmonolog ve içdiyaloglar ise Öğretmen'in çaresizliğini ve yalnızlığını gözler önüne serer:

*"Ayıp değil çıldırmak, bu dağ başında, bu yalnızlıkta  
bu ufuksuz topraklarda, bu ıssızlıkta, bu  
kadınsızlıkta.*

*Ya dayanmaya, dayatmaya vermiş olduğumuz söz?*

*Biz çıldırırsak burdakiler ne yapsın?*

*Biz dediğin kim? Burda yalnızsın?*

*Biz dediğim, ben ve içimdekiler. Ve dışardakiler.*

*Ve ölen bebeler" (Edgü, 2018, s. 141).*

*İlk Ders* adlı bölümde de yine iç monolog ve iç diyaloglar karşımıza çıkar:

*"Nuh dışarı çıktı. Sahte Nuh. Kendini Nuh sanan,*

*Nuhluğu kendine yakıştıran. (Hayvanları mı,*

*insanları mı kurtaracaksın sen? Hangi tufandan?)*

*Sen, söyle, nasıl sürdürmek yaşamı?*

*Cevabı verdim. Korkusuzca Nuh gibi değil, Nuh'un*

*ağzından değil. Kendimce. Ve sessizce. (Bağırsaydım*

*da bir şey değişmeyecekti, dağlar da yansıyan sesim*

*verecekti cevabi.) İşte verilen iki sesli cevap:*

*Burda ancak var olmayanı, ama var olması*

*gerekeni yaratarak karşı koyabilirsin.*

*Neye karşı koymak?*

*Yokluğa. Anlamsızlığa. Geçmişine.*

*Ne geçmişisi? Geçmişimi anımsıyorum bile.*

*Tufan öncesindeki geçmişin mi? Onu anımsasan*

*da olur. Hiçbir gereği yok bunun. Burda yaratılması*

*gereken bir karşıkoynu. Ancak bununla bulabilirsin*

*çıkış yolunu. Nuh da öyle buldu:*

*Tufansa tufan, kabul, dedi Nuh. Ama ben bir tekne*

*yapacağım ki yeryüzündeki tüm yaratıklar teknemde*

*yer bulacaklar ve biz tufandan sonra yeniden*

*kuracağız yeryüzünün düzenini.*

*Ama ben Nuh değilim ki!*

*Ben, yolunu yitirmiş zavallı bir yolcuyum. Bir*

*kazazedeyim. Burda öğretmenlik oynayan. Öğretecek*

*bir şeyi olmayan bir öğretmen. Başkalarını ve*

*kendisini öğrenmeye çalışan. Anımsaya çalışan, dilini,*

*adını, geldiği yerleri ve aralarında yaşadığı insanların*

*dilini. Ama özellikle kendini” (Edgü, 2018, s. 85-86).*

Semih Gümüş’e göre Edgü, gerçeklikten kaçan bireylerin iç dünyalarını ve çevresiyle iletişimsizliğini kaleme alır. Anlatılarında sade bir dil kullanır ve gerçeğin



dışında kalan kişilerinin karmaşık dünyalarını yansıtırken bambaşka bir gerçeklik arayışı içinde anlatısını felsefî bir boyuta çıkarır (Enginün, 2013, s. 394).

Mutlu Deveci'ye göre ise Edgü'nün özgünlüğü, yapıtlarının kurgusu ve anlatım tekniğinden anlaşılır. Yapıtları, varoluşsal değerlerin tükenişi ve yavaş yavaş silinişi karşısında oluşan düşüncenin, bir sanat yapıtına dönüşmesidir (Deveci, 2018, s. 41).

Hülya Soyşekerci, Edgü'nün edebiyata “*yeni ve özgün anlatım olanakları*” sunmasını almış olduğu sanat eğitime ve disiplinine bağlar. Yazarın yapıtlarının kurgusundaki “*parçalı yapıyı*” üslubundaki “*anlam yoğunluğunu, az sözcükle*” çok şey ifade etmesini kendisini etkileyen modern sanat akımlarının bakış açısından kaynaklandığını düşünür (Soyşekerci, 2018, s. 47).

Yazarın eserlerindeki en dikkat çeken unsur üsluptur. Yapıtlarındaki dili ve metni oluşturan yapıyı da bu üslupla inşa eder. Bireyi öne çıkararak toplumsal sorunlara eleştiri yapmadan parmak basar.

Edgü *Yazmak Eylemi* adlı denemesinde “*Üslup kişinin kendisidir sözü doğruysa, her üslubun da bir kişiyi yarattığını varsaymak yanlış sayılmaz*” (Edgü, 2004, s. 8) der.

*Yazmak Eylemi* Edgü'nün *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'den sonra çıkardığı teması üslup denemeleri olan kitabıdır. Kitapta nesnel bir anlatımla gerçek bir olay üzerine kurgulanan üslup denemeleri ile gerçekliğin sayısız anlatım yoluna nasıl ışık tutulduğu, okuyucunun yazma sorunsalı üzerine düşünmeye nasıl itildiği vurgulanır.

Edgü'ye göre anlatmanın ve yazmanın sadece bir yolu yoktur. Yazmaya ilk başladığından beri düşünen ve düşüncelerini okuyucu ile hem denemeleri hem de eserlerinde paylaşan Edgü, üslubun yazarlık deneyimi ile oluştuğunu dile getirir. Ona göre “*iç dünyasının somut örnekleri*” yazar olarak düşünceleri, üzerinde durduğu

kavramlar, sezgileri somut olarak Hakkâri’de yaşadıklarıyla ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 1997, s. 15).

*O/ Hakkâri’de Bir Mevsim’in, Bir Konuk* başlıklı bölümünde Halit ve Seyit’in öğretmeni ziyaret etmesi iki farklı üslup denemesiyle, iki epizot halinde kaleme alınır. Anlatımlardan ilki, “ben-anlatımı” ikincisi, “o-anlatımıdır”. Edgü adeta anlatım perspektifini değiştirerek anlatının nasıl değiştiğini gösterir. Şöyle ki, ben-anlatımında, anlatıcı başkişisi yerine geçer ve aktarılan gerçekliğin bir parçası haline gelir. “O-anlatımında” ise araya mesafe koyar. Anlatıcı, kişilerin arkasına geçerek onların bakış açısını değerlendirir. İki farklı üslubun farklı zamanlarda yazılmış olması değişimdeki değişmezlik veya değişim ilkesiyle ilişkilidir (Geçtan, 1981, s. 300).

*O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* adlı romanda aynı konunun farklı zamanda yazılmış olması aynı yaşamdan bahsediyor olsa da gerçekliğe yüklenen anlamı değiştirir. Edgü’ye göre de üslup denemelerindeki farklılık yazmanın diyalektiğini, yazarın yazdıklarının hem içinde hem de dışında olduğunu gösterir (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 22).

Burada Edgü’nün bitmiş bir yapıttan çok bu yapıtın taslağıyla ilgilendiği görülür. Üslup denemelerine farklı açılardan bakan yazarın, üzerinde düşündüğü diğer bir nokta ise bir gerçeğin aynı kişi tarafından farklı zamanlarda farklı bir üslupla dile getirilmesi ile aynı gerçeğin farklı kişiler tarafından ifade edilmesidir. Edgü’ye göre yinelenen hiçbir şey aynı olamaz. Gerçeğin onu algılayan kişi tarafından nasıl algılandığı önemlidir.

Edgü, *Yazmak Eylemi*’nde 14 Şubat 1980 Perşembe günü İstanbul’un birçok semtindeki dükkanların, kendilerini devrimci olarak tanıtan örgüt üyelerinin baskısından dolayı açamadıklarını yüz bir değişik metinle dile getirerek yazmak

eyleminde bulunur. Amacı, herkesin bildiği bir olayın sadece düşün gücüyle değil dedeğişik üsluplarla dile getirilebileceğini göstermektir. Edgü denemesinde düşüncelerini, “*Düş gücüm (varsa eğer) yalnızca üslupta gösterdi kendini. [Yüz bir] metin yazdım. [Bin bir] metin de yazabilirdim. Ama, okuyucuya, bir olayın, birden çok yazım olanağının olduğunu göstermeye sanırım bu kadarı yeter*” (Edgü, 2004, s. 8) şeklinde dile getirir.

## 5.2. “Şato”

Bu bölümde ise *Şato* romanı içerik olarak tanıtılmış, eserin okur tarafından daha iyi anlaşılabilmesi için “Anlatıcı ve Bakış Açısı”, “Kişiler”, “Olay Örgüsü”, “Mekân ve Zaman”, “Dil ve Üslup” olan teknik unsurlar alt başlıklar halinde incelenmiştir.

Kafka 1921-1922 yılları arasında *Şato*'yu yazmaya başlar, ancak tamamlayamaz. Arkadaşı Max Brod'dan yazdıklarını öldükten sonra imha etmesini istemiş olsa da Brod 1926 yılında, Kafka'nın ölümünden iki yıl sonra eserini yayımlar.

Roman, “*K. geldiğinde akşamın geç bir saatiydi. Köy kar altındaydı. Şato Dağı, görünmez olmuş, sisin ve karanlığın içine gömülmüştü, büyük şatonun yerini belirten en ufak bir ışık bile yoktu. Anayoldan ayrılıp köye götüren ahşap köprüde uzunca bir süre duran K. gözlerini boşluğu andıran yere dikti*” (Kafka, 2019, s. 13) cümlesi ile başlar.

*Şato*'ya yukarıdan bakıldığında köy evlerinden oluşan küçük bir kenttir, ancak görüntüsünü betimlemek mümkün değildir. Köye geldiği ilk gün şatoya girmeye çalışan K. ne kadar yaklaştığını hissetse de o kadar uzaklaşır. İşte bu Kafka'nın günlüklerinde de değindiği gibi çaresizliğin sebep olduğu bir kabustur.

Roman boyunca K. sorgulanmaktan, korkutucu bağlantılardan, iktidar peşinde koşmaktan, otoriter güçlerin baskısından ahlâkını yitirir, kendini yakın hissettiği kişiler tarafından da terk edilir. Gürsel Aytaç’a göre, romandaki esas problem “*bir sisteme dahil olma (Einordnung), onun emrine girme (Unterordnung) ve ona saygı duymadır (Respekt)*” (Aytaç, 1983, s. 296).

Max Brod, Kafka’nın romanı için öngördüğü sona dair ise şunları söyler:

*“Kafka bu romanın son bölümünü hiç yazmadı. Ancak bir defasında kendisine romanın nasıl sona ereceğini sorduğumda bana bundan bahsetti. Sözde kadastrucu kısmen de olsa amacına ulaşacaktır. Mücadele etmekten vazgeçmez, ama sonunda kuvvetten düşer ve ölür. Ölüm döşeginde yatarken herkes başında toplanır, şatonun K. hakkındaki kararı şöyledir: Köyde yaşamasına izin verilmez, ancak bazı sebepler dikkate alındığından burada kalabilecek ve çalışabilecektir”* (Reimert, 2013, s. 280).

Karla Reimert’e göre romana “*Kafka açısından bakacak olursak, bu bir mutlu son gibi görünür. Belki de Şato, yazarın romanları arasında mutlu sonla bitirmeyi planladığı tek eseridir*” (Reimert, 2013, s. 208-209).

Kafka’dan söz edildiğini ilk kez Brezilya’da *Kafka’nın Şato’sunda Bürokrasi* üzerine yapılan Mauricio Tragtenberg’in konferansında duyduğunu dile getiren Marksist sosyolog ve filozof Michael Löwy konferansta, “*modern toplumlarda bürokratik iktidarın anlamına yönelik en ilginç eleştirel analizlerden birinin Kafka’nın romanı olduğunu[n] savunul[duğunu]*” (Löwy, 2018, s. 16-17) dile getirir. “*Kafka ‘söylem’ üretmez, kişiler ve durumlar yaratır ve eserinde duygular, tavırlar, bir ‘Stimmung’ ifade eder. Edebiyatın sembolik dünyası ideolojilerin söylemsel dünyasına indirgenemez; edebî eser, felsefi ya da politik doktrinler gibi ‘soyut*

*kavramsal sistem' değil, kişilerin ve şeylerin 'somut hayâli evreni'dir'* (Löwy, 2018, s. 19) der.

Kafka'nın hemen hemen tüm eserlerinde iletişimsizliğin nedeninin özellikle bürokrasi olduğu görülür. *Şato*'da da köy halkının, otorite ile iletişimsizliklerini kabul etmeleri, boyun eğmeleri, dışlanmalarına ses çıkaramayışları dikkat çeker, dolayısıyla Kafka'nın Marksist görüşte yer alan yabancılaşma kavramını köylüler çerçevesinde incelediği açıktır. Romanda da bürokrasi ile iletişimsizliğin sınıf farkından dolayı insanın özgürleşme ve bireyselleşme mücadelesine parmak basılır. Ritchie Robertson'a göre,

*“Weber bürokrasinin teorisyeni, Kafka ise hicivcisidir. Bürokrasi, Weber'e göre, her yetkilinin görev ve sorumluluklarının sınırlarını açıkça çizdiği hiyerarşik bir organizasyon gerektirir. Bu görev ve sorumluluklar öngörülen kurallara uygun olarak ve yetkilinin şahsi karakterine bakmaksızın, kişisel olmayan bir tavırla yürütülmeli (yani yoksulluk ve akrabaları kayırma akla bile getirilmemeli) ve kâğıt üzerinde kayda geçirilmelidir. İşin kurallarla yürütülmesi, bürokratik işlerin hesaplanabilir ve önceden kestirilebilir hale getirilmesi demektir. Sert ve yılmaz gerçeğin yerine soyut bir benzeri konulmalıdır. Bu bürokratik ideal, geniş ve sözde kusursuz bir organizasyonun çalışanları gerçek hayattan yalıtma etkisi gösterdiği Şato'da hicvedilir”*  
(Robertson, 2007, s. 118-119).

Psikolog Smetana'ya göre ise, *Şato*'nun kâbusu otoriter bürokrasiden kaynaklanan klostrofobi değildir, mutsuz bir varoluşun düşüş duygusu ve agorafobidir. K.'nin yerçekimsiz bir toplumun ve varoluşun içine düşüşüdür (Smetana, 1986).

Albert Camus da *Şato*'ya varoluş açısından bakar. Ona göre K. dünyayı kendi eğilim ve içgüdülerinin yansıması olarak algılar (Öktem, 2006, s. 34). Camus'nun, *Sisifos Söyleni*'nde, "*Hayâllerden ve ışıklardan mahrum kalan insan, kendisini bir yaratık, bir yabancı gibi hisseder [...]. İnsan ve hayatı, bir aktör ve onun rolünü oynadığı seti arasındaki bu ayrılık, tamamen bir saçmalık duygusudur*" (Camus, 1961, s. 6) diye dile getirdiği şekilde.

Bireyin umudunun aynı zamanda da korkusunun gözler önüne serildiği romanda, kadastrocu K.'nin kasabaya neden geldiği, niçin şatoya ulaşmak istediği net olarak bilinmemektedir. Sadece kendisi şato tarafından çağrıldığını söyler, ancak kimse tarafından onaylanmaz. Birey de dünyaya neden geldiğini bilmediği halde sorumluluklar edinerek yaşamına anlam katmaya çalışır. Mehmet Öztürk'e göre,

*"Bugünün insanları, her bakımdan tehlikelerle çevrili küçük dünyalarında, toplumsal konumlarına ve görevlerine Şato'daki yerölçücüden çok daha yabancılaşmış duymaktadır kendilerini. Ne gibi sınırlandırmalar, suçlamalar, yasaklar, ne gibi içinden çıkılmaz durumlarla çevrili olarak yaşandığını bilen ya da bilmeyen günümüzün insanları, neyle suçlandığını anlayamadan ölüme giden Dava'nın K.'sından çok daha büyük bir korku ve anlamsızlığın içindedir"* (Öztürk, 1984, s. 61).

Hermann Hesse ise *Dava*'nın korkunçluğunun aksine, *Şato*'da oyun ve ululuğun hâkim olduğunu savunur: "*Tüm yapıtı, umut ve umutsuzluğun kusursuzca çözüldüğü ve dengelendiği bir gerilim ve belirsizlik içinde sessizce titreşmektedir*" der. *Dava*'da katı ve kaçınılması olanaksız ne varsa, *Şato*'da canlı ve eğlencelidir" (Hesse, 1984, s. 166) diye de ekler.

Şato'da K.'nin kendi kendine sorduğu “*Ben neyim? Hayatın son ereği nedir ve ona bu anlamı kim veriyor?*” sorusu bir uyanış yaratmaya yöneliktir. Fransız düşünür ve yazar Roger Garaudy'e göre “*uyanış yabancılaştırmanın kapalı dünyasında ilk çatlaktır*” (Garaudy, 1991, s. 165).

Öncelikle Kafka'nın diğer romanlarına göre Şato'da gerçeklik ögesinin belirginliği dikkat çeker. Şöyle ki, Kafka o yıl İşçi Kaza Sigortası Şirketinden tamamen ayrılır. Yaşamını sürdürdüğü Zürau'da gördüğü şatolar, köyün konumu, esinlendiği kişiler; Robert Walser, Josef Latainer ve Bozena Nemcova, mektup ve günlüklerinde değindiği parya durumunu gösteren ana model ve Milena'ya aşkı romanla örtüşen noktalar (Wagenbach, 2008, s. 22).

Ahmet Cemal, Kafka'nın Şato'yu, gelecek nesillerin kendi kendilerinin efendisi olması, hiç kimseye boyun eğmemesi için yazdığını; böyle çaresizliklerle karşılaşmayacağını umut ederek, yazdıklarına geçici gözle baktığını belirtir. *Franz Kafka'yı Anlamak* (1984) başlıklı yazısına Kafka'nın yazın mirasının insanlığın gelecekteki ak yarası olduğunu ekler ve yazısını Ernst Fischer'in bir sözüyle noktalar: “*Kafkaizm geçecek, ama Kafka kalacak*” (Cemal, 1984, s. 11).

### 5.2.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanı var eden en önemli unsurlardan biri olan anlatıcının yorumu, yazarın ki kadar göze batmaz ve her şeye tepeden bakmanın doğal sonucu gibi gelir okura. Dolayısıyla yazar, anlatıcının kendi varlığını, sanki bir dış aktörmüş gibi hissettirecek dereceye varan etkilerini “*Tanrısal anlatım*” vasfına sahipmiş gibi gösterir. “*Tanrı bilici*” anlatıcı, romanın hakimiyetini elinde bulundurur, açıklamalar, yorumlar yapar, eser boyunca araya gireceğini, kendi varlığını hissettirme eğiliminde olduğunu sezdirir (Çıkla, 2002, s. 124). Şöyle ki, eserde “*Benimle gelin, dedi adam, emir*

*verircesine konuşmamıştı, ama emir sözcüklerde değil, o sözcüklere eşlik eden, özellikle kayıtsız bir tavırla yapılan kısa el hareketindeydi”* (Kafka, 2019, s. 98) cümlesinde görülen anlatıcının yorumuna, “[...] hancı kadınsa, sessizce, bir şey düşünür gibi dudaklarını hafifçe bükerek beyefendiye ve kâğıtlara tepeden bakıyordu, sanki gerekli her şeyi söylemişti ve sözleri iyi karşılanmıştı” (Kafka, 2019, s. 100) cümlesinde de rastlanılır.

Anlatıcının okuyucuyla sohbet eder gibi konuşması ise K.’nin asistanları Artur ve Jeremias’ı işten kovuşu esnasındaki yorumunda görülür. Şöyle ki; okulda kalan K., Frieda ve asistanlar gece uşür. K. da ısınmaları için okulun kilitli olan odunluğunun kapısını kırmak zorunda kalır. Ancak ertesi gün yapmaması gereken bir şeyi yaptığı için öğretmen tarafından okuldan kovulur. Fakat bu eylem sadece sözde kalır, dolayısıyla K. öğretmene bir ders vermek ister.

*“Şu kahrolası asistanlarınızı içeri alın! diye bağırdı öğretmen. ‘Ben kovdum onları!’ diye bağırdı K. da. Bu yaptığının, kendiliğinden, bir yan etkisi de oldu, bir insanın, yeterince güçlü olursa, başkalarını yalnızca işten atmakla kalmayıp bu eylemi sonuna kadar götürebileceğini öğretmene gösterdi”* (Kafka, 2019, s. 123) der ve okuyucu da bunu ancak anlatıcının yorumundan öğrenir.

Şato’da sınırsız gözlem yapabilen, ilahî anlatıcı olarak adlandırılan “o-anlatıcı” tipi kullanılmıştır. “O-anlatıcı” karakteri okura romanı sırdaşmış gibi anlatırken, karakteri de gölgesi gibi takip eder:

*“K. yattığı yerden doğrulmuş, saçlarını eliyle düzeltmişti, adamlara aşağıdan doğru baktı ve ‘yanlışlıkla hangi köye geldim ben? Burada bir şato mu var?’ dedi.*

*‘Elbette,’ dedi genç adam ağır ağır, o sırada oradakilerden bazıları K. ‘ya bakıp başını iki yana sallıyordu, ‘Sayın Kont Westwest’in şatosu var.’*



*‘Ve burada geceleme için izin mi almak gerekiyor?’ diye sordu K., az önce söylenenleri rüyasında görmüş olmadığına kendini ikna etmek istercesine”*  
(Kafka, 2019, s. 13-14).

Yukarıdaki diyalogdan da anlaşıldığı üzere ilahî anlatıcı çok iyi bir takipçidir, K.’nin köyde ilk gece neler yaşadığını adım adım bilir. Bunun yanında K.’nin psikolojisi hakkında bile tahlil yapar, dolayısıyla ilahî anlatıcı her şeyi bilen, gören, mekân ve zamanın üstünde bir anlatıcıdır. Kahramanın zihninden geçenlerden bile haberdardır: *“Oradan ayrılırken K.’nin dikkatini duvarda asılı, koyu renk çerçeveli karanlık bir portre çektir. Yattığı yerden de fark etmişti onu, ama ayrıntılarını uzaktan seçememiş, asıl resmin çerçeveden çıkartıldığını, geride resmin arkasındaki siyah kâğıdın kaldığını sanmıştı”* (Kafka, 2019, s. 17). Bu durum, doğal olarak anlatıcıya ilahî bir özellik kazandırır.

Eserdeki uzun diyaloglar dikkat çeken bir diğer unsurdur. K.’nin Muhtar, hancı kadın, Frieda, Olga, Amalia, yardımcıları Artur ve Jeremias ile yaptığı konuşmalar anlatıcının okura seslenmekten vazgeçip kahramanın sesini duyurmasını sağlar.

Garaudy’e göre Kafka bir tanık, bir uyarıcıdır. Dünyadaki eksiklikleri duyurur. Açıklamak veya değiştirmek istemez, ancak bu yetersizliklerle insanları savaşmaya çağırır (Garaudy, 1991, s. 118).

Necip Tosun’a göre ise Kafka’nın düş, alegori, ironi ve doğaüstü unsurlara eserlerinde yer vermesi gerçeğin örtüsünü kaldırmış olmasındandır (Tosun, 2017, s. 15).

Kafka günlük olayların zaten olağanüstü olduğunu kendisiyle yapılan bir söyleşi de şöyle dile getirir: “*Günlük şey, kendiliğinden olağanüstüdür zaten. Ben bunu kaydetmekten başka bir şey yapmıyorum*” (Garaudy, 1991, s. 171-176) der.

Kafka'nın *Şato*'da bakış açısı içerikten yoksundur, yazar detaylara odaklanmaz. Bu bakış açısı esasen zamansal derinliğin oluşmasına da engel olur. *Şato*'da da yoğun ve bağımsız bir şimdiki zaman hâkimdir.

### 5.2.2. Kişiler

Romanda kahramanın adı sadece tek bir harfle, “K.” ile belirtilir, dolayısıyla “K.” harfinin bir görevi vardır. Marthe Robert'a göre:

*“Ne eskiden yapılan doğaötesi yorumlarda söylendiği gibi, ayrı bir kişi olarak kendini aşmaya can atan bireyi ne uzun zaman eleştirmenlerin gözdesi olmuş yorumda söylendiği gibi, teknik ve bürokrasinin eşit kıldığı çağdaş toplum içinde kişinin yabancılaşmasını; ne de dışarıdan, onun altında gizledikleri düşünülebilecek eğilimli ve düşünceleri simgeler. Bilinmeyenle yargıçların ve beylerin simgelediği toplumsal hiyerarşinin temelindeki eşitsizliğe işaret eden K., dünyanın iki karşıt alana bölünüşünün somut göstergesinden başka bir şey değildir”* (Robert, 2014, s. 21).

Romanda K. en kapsamlı bir şekilde onu kabullenmeyen hancının karısı tarafından tarif edilir: “*Siz şatodan değilsiniz, köyden değilsiniz; siz bir hiçsiniz. Heyhat, yine de bir şeysiniz, fazla gelen ve herkesi rahatsız eden bir yabancısınız, başımıza sürekli can sıkıcı işler açan birisiniz*” (Kafka, 2019, s. 52) der.

K. hancının karısına göre bir yabancıdır. Oysa K. bir yabancı değildir: Hatta Michael Löwy'e göre K.:

“Eleştiride bulunmaya cesaret eden ve-küstahlığın daniskası!-hak sahibi olduğunu hak iddia eden kişidir [...].Kısacası, gönüllü köleliği reddeden kişidir. Köye geldiği andan itibaren yetkililere meydan okumakta tereddüt etmez, genç ve küstah Memur Schwarzer’i, ‘Kontluk yetkilileri karşısında saygı talep ediyorum!’ dediğinde, dolaşmaya gönderir. O akşam [hancıyla] bir sohbet sırasında, kendi varlıksal tavrını birkaç sözcükle ifade eder: ‘Özgürlüğüme bağlıyım ben.’ Kuşkusuz bu cümle onun şatoda oturmayı reddetmesini açıklamayı hedeflemektedir, ama çok daha genel bir kapsamı vardır. Kişisel tutumunu kusursuzca ifade ettiği söylenebilir. O bir muhalif değildir elbette. Kadastrocu olarak yetkilerinin kabul edilmesini istemektedir. Ama onda köylülerin çekingen ve itaatkâr tutumu hiç yoktur. İşte, örneğin, kudretliler karşısındaki tutumunu [hancıya] şöyle anlatmaktadır: ‘Çekingen biri değilim ben, fikrimi bir konta da söyleyebilirim; ama bu beylerle nazikçe anlaşmak en iyisi[dir]” (Löwy, 2018, s. 118-119) de diyebilmektedir.

Alinyazısına karşı çıkan, bakış açısı ile sıradışı olan, inatçı, ısrarcı ve savaşçı K.’nin şatodan tek istediği hakkıdır, ancak yaşamı utanç verici bir bürokrasinin avucunun içindedir.

Hannah Arendt’e göre de “K. bir yabancısıdır, haklarının kabulü için çırpınan bir göçmendir” (Arendt, 1948, s. 130-140, aktaran Löwy, 2018, s. 67).

Karla Robert’a göre ise K.’nin hedef aldığı kendi benliğinin inşasındaki bir yoldur. Fakat acı olan, K.’nin bu yolda tükenerek yok olmasıdır (Robert, 2014, s. 279).

K.’nin Artur ve Jeremias adında şato tarafından verilen iki yardımcısı vardır. K. bu iki yardımcıyla köye geldiği gün ilk defa yolda karşılaşır. Köye vardığında ise

ikisinin de kendisine yardımcı olarak gönderildiğini öğrenir. Garip davranışlar sergileyen ikili roman boyunca K.'nın yanından ayrılmaz.

K.'nın romanda birliktelik yaşadığı tek kadın ise Frieda'dır. Hırslı ama aynı zamanda da hassas olan Frieda, şatonun üst düzey memuru Klamm'ın eski sevgilisidir. K. için ise Frieda şatoya ulaşmak için bir araçtır. Üstelik kız da bunun farkındadır ve duygularını, *“Bana karşı bir sevgi duymuyorsun, artık vaktin bile yok bana ayıracak; beni yardımcıların eline bırakıyor, kıskançlık nedir bilmiyorsun; senin için taşıdığım tek değer, bir zaman Klamm'ın sevgilisi olmam [...]”* (Kafka, 2019, s. 140) şeklinde dile getirir.

K. Frieda sayesinde Klamm'a ve şatoya ulaşamayacağını anladığında kendisine Klamm'dan mektup getiren ulak Barnabas ve ailesine yönelir. Hedefine ulaşmak için tekrar kadınları, Barnabas'ın ablası Olga ve küçük kız kardeşi Amalia'yı seçer. Ancak Barnabas'ın ailesi, Klamm'ın uşaklarından Sortini'nin cinsel birliktelik teklifi içeren mektubunu ulaktan alıp yırtan Amalia'nın yüzünden köy halkı tarafından ötekileştirilmiştir. Kimse onlarla görüşmez. Köy halkı aile üyelerinin birisinden söz etmek istediklerinde aralarında en masum olarak düşündükleri Barnabas'ın adını kullanır. Ayakkabıcı olan baba işinden olur. Evleri elinden alınır. Romanda akıllılığı, cesareti ve sağgörüsüyle betimlenen Olga bile mektubu getiren ulaşı tekrar görebilmek ve özür dilemek için şatonun uşaklarıyla birliktelik yaşamaya başlar. Çaresizlik içinde yaşayan aile üyeleri yavaş yavaş ümidini kaybeder. Anne ve baba hastalanır. Yaşanılanların sorumlusu Amalia ise kendisini anne ve babasına bakmaya adar.

K. Barnabas ve ailesi sayesinde de şatoya ulaşamaz. Bu kez okuldaki öğrencilerinden Hans'a yönelir. Amacı şato mensubu olduğu annesine yanaşmaktır, ancak anneyi de kazanamaz.

Klamm, şatoya en yakın kişidir. “Klamm” ismi “klemmen”den gelir. “Klemmen” bir araya toplamak, kenetlemek demektir. Klamm’dan ayrılmak ise gruptan ayrılmak demektir. Şato’nun simgesi haline gelen Klamm ile iletişim kurmak ise adeta imkânsızdır:

*“Şurası bir gerçek ki, Klamm konuşmak istemediği hiç kimseyle asla konuşmaz, o kişi ne kadar çabalasa da, ne kadar dayanılmaz derecede bastırsa da; ama tek başına bu bile, yani Klamm’ın onunla asla konuşmayacağını, asla onun kendisiyle yüz yüze gelmesine izin vermeyeceğini bilmek bile yeterli[dir]”* (Kafka, 2019, s. 101-102).

Milan Kundera, Kafka üzerine yazısında kendisi Prag’da yaşarken, parti sekreterlik binasına şato denildiğini, partinin de iki numaralı adamına Klamm (Çekçe “serap” ya da “hile” anlamına gelir) adının takıldığını belirtir (Kundera, 2005, s. 119). Gerçekten de romanda Klamm köy halkının gözünde adeta hayâl gibidir.

Klamm’ın Erlanger ve Bürgel isimlerinde sekreterleri vardır. K. bu iki sekreterle tanışır. Sekreterler K.’yı sorgular. Bürgel’le Beyler Hanı’nın bir odasında sabahın beşinde sorguya çekilen K. sorgu esnasında uyuya kalır. Romanda sekreterlerin geceleri hatta sabaha karşı sorgu çektikleri vurgulanır.

Memurlar ise dokunulmaz ve uzaktır. Köydeki insanlarla kurdukları tek ilişki kadınlarla yaşadıkları cinsel ilişkidir. Ernst Fischer’a göre, Şato’daki kontluk memurları, ahlâken zayıf, yozlaşmış ve mutsuz bir gruptur (Fischer, 1985, s. 45).

Löwy’e göre ise Şato’nun memurları Kafka’nın gözünde tanrısallığı asla temsil etmezler. Onlar ancak özgürlüklerin kısıtlandığı bir dünyanın temsilcileridir. Onların adaletsiz dünyalarından da tek çıkış yolu boyun eğmemek, yasakları aşarak bireyselliğe ulaşmaktır. Tek kurtuluş yolu budur (Löwy, 2018, s. 103).

Romanda memurlar Olga tarafından ise “*Memurlar iyi eğitilmiş kişilerdir, ama tek taraflıdır, bir memur kendi alanında tek bir kelime üzerine düşünceler silsilesine dalar, ama başka bir bölümün konularını istersen ona saatlerce anlat, belki kibarca başını sallayabilir ama tek bir kelime bile anlamaz*” (Kafka, 2019, s. 190) diye tarif edilir.

Olga ile K. arasında geçen konuşmada beylerin sık sık değiştirdiği uşaklar hakkında ise şunlar söylenir:

“*‘Uşak kadar rahat olasin’ diye bir özdeyiş vardır memurlar arasında, gerçekten de rahat hayat açısından uşaklar şatonun beyleri gibiymişler; onlar da bunu takdir ediyorlar ve şatodaki kurallara uyarak orada sakin ve ağırbaşlı davranıyorlarmış, pek çok kez doğruladılar bunu bana; buradaki uşaklar arasında da bunun izleri görülüyor, ama sadece izleri, çünkü şatodaki kurallar köyde tam anlamıyla geçerli olmadığından buradakiler biraz değişikliğe uğramışlar; çılgın, itaatsiz insanlar, yasalara değil de doymak bilmez güdülerine uyuyorlar. Utanmazlıklarının sınırı yok, neyse ki Beyler Hanı’ndan ancak talimat alınca çıkabiliyorlar, ama orada da onlarla iyi geçinmek gerekiyor [...]*” (Kafka, 2019, s. 194).

Köylüler ise tamamen şatoya boyun eğmiş, şatonun otoritesi altında yıllarca ezilmişlerdir. Romanda K.’ya göre köylüler kendi kendilerini adeta köleleştirir, şatoya itaat eder. Romanın başında K.’nin şatoya ulaşmaya çalışırken dinlenmek için girdiği ilk evde karşılaştığı iki köylüden biri de içinde buldukları durumu, “*[...] bizler, biz küçük insanlar, kurallara bağlı kalırız, bunu ayıplamayın*” (Kafka, 2019, s. 22) diyerek tanımlar. Sortini’nin teklifini kabul etmeyen Amalia’nın ailesinin köy halkı tarafından lanetlenmesinin de sebebi budur.

Romanın başında bir kez adı geçen, ancak anlatıcı tarafından K.'nin onu “*Eh, nasıl olsa onu yeniden görecekti*” (Kafka, 2019, s. 25) diye betimlediği arabacı Gerstäcker, romanın sonuna doğru K. gibi sekreter Erlanger ile görüşmek için sıraya girdiğinde ve romanın son sayfasında tekrar karşımıza çıkar. K.'dan yanına yerleşmesini ve atlara bakmasını ister. K.'ya iş, maaş ve yatacak yer vereceğini dile getirir:

*“[...] Gerstäcker, K.'ya kendisiyle birlikte gitmesini söyledi. Henüz ayrıntılı bir açıklama yapmak istemiyordu. K.'nin okula gitmek için ileri sürdüğü mazereti dinlemedi bile. Ama K. onun kendisini sürüklemesine direnince Gerstäcker ona kaygılanmamasını, ihtiyacı olan her şeyi kendi yanında bulacağını, hademelikten ayrılmasını söyledi, haydi, gelsindi artık, bütün gün onu beklemişti, annesi nerede olduğunu bilmiyordu. Yavaş yavaş ona direnmekten vazgeçen K. kendisine neden yiyecek ve yatacak yer vermek istediğini sordu. Gerstäcker bu soruyu yarım yamalak yanıtladı, K.'yı atlarla ilgileysin diye istediğini söyledi, kendisinin başka işleri vardı, ama artık K.'yı böyle çekiştirmek zorunda kalmasındı, K. ona zorluk çıkarmasındı [...]”*

(Kafka, 2019, s. 269).

Pepi, Beyler Hanı'nın barından ayrılıp K. ile birlikte yaşamak isteyen Frieda'nın yerine dört günlüğüne geçen, oda hizmetçisi kızdır. O da K.'dan etkilenir, aynı kaderi paylaştıklarını düşünerek “*K.'nin omuzlarını tut[arak], ‘ikimiz de aldatıldık, birbirimizden ayrılmayalım’. ‘Benimle aşağıya, kızların yanına gel!’”* (Kafka, 2019, s. 262) diyerek hizmetçi odasında birlikte yaşamalarını teklif eder.

Romanda kişilerle ilgili dikkat çeken bir nokta da sürekli birileri tarafından bozulmuş gereksiz işleri düzeltmekle meşgul olmalarıdır, ancak düzeltmek yerine

işlerin karmaşık bir hâl almasını sağlarlar. Kişiler ve olay örgüsündeki bu düzensizlik de çoğu zaman mekâna yansır:

*“Kim geldi?’ diye sordu muhtar, ürkerek. ‘Yalnızca benim asistanlarım,’ dedi K. [...]. ‘Girsinler içeri [...] bir belge arayan hanıma yardım edin, belgede ‘kadastrucu’ kelimesinin altı maviyle çizilmiştir.’ ‘Muhtar buna itiraz etmedi, K.’ya verilmeyen izin, asistanlara verilmişti, onlar da hemen kâğıtların üzerine atıldılar, aramaktan çok kâğıt yığını karıştırmaktı yaptıkları, biri bir yazıyı heceleyerek okurken öbürü kâğıdı onun elinden çekip alıyordu”*

(Kafka, 2019, s. 63).

Burada da muhtarın karısı ve K.’nin arayıp da bulamadığı kâğıdın bulunmasına yardımcı olmaya gelen asistanlar odanın daha çok dağılmasına ve sorunun büyümesine sebep olurlar.

### 5.2.3. Olay Örgüsü

Roman, K. isimli ana karakterin bir gece vakti hiç bilmediği bir köye kadastruculuk yapmak için gitmesiyle başlar. Eser K.’nin köye vardığı anda yüksekliği ve hacminden etkilendiği şatoya ulaşmaya çalışması etrafında şekillenir.

Yabancı olduğu için köyde izinsiz yaşayamayacağını öğrenen K. handa kalamaz, ancak han salonunun bir köşesinde ilk geceyi geçirmesine izin verilir. Kendisini Kont Westwest’in çağırdığı kadastrucu olarak tanıtmış olsa da doğru söyleyip söylemediği şato makamına telefonla sordurtulur. Fakat köyde kadastrucuya ihtiyaç olmadığı öğrenilir. Şato’ya ulaşmak için aracı olduğunu düşündüğü Klamm’ın eski sevgilisi Frieda’yı kullanmaya çalışan K. Frieda ve şato tarafından kendisine verilen iki yardımcı Artur ve Jeremias ile hademelik yapmak üzere okula yerleştirilir.



Ancak okuldaki düzensizlikten sorumlu tutulan K.'nin oradaki işine de otoriter öğretmen Gisa tarafından son verilir. Klamm'a ulaşmanın yolunu arayan K. bu sefer şatoyla iletişim kurmasına yardımcı olabileceğini düşündüğü Barnabas ve ailesi ile yakınlaşır. Fakat Barnabas'ın ailesi, kızları Amalia'nın şato memuru Sortini'nin yatağına çağırma teklifini kabul etmediği için şato ve tüm köy halkı tarafından dışlanmıştır, dolayısıyla da K.'nin bu çabası da sonuçsuz kalır. Bürger ve Erlanger isimli memurlar tarafından da sorgulanan K. hiçbir şekilde şatoya ulaşamaz. Roman boyunca bürokrasi ve statüsünden dolayı şato görevlilerinin hiçbirisi ile görüşemez. Ne şatoya ulaşabilir ne de şatoya gidebilecek yolu bulur.

#### 5.2.4. Mekân ve Zaman

Romanın başkişisi K.'nin hiçbir şekilde kimliği belli değildir. Adı olmayan K. asla varolamaz. Belirsizlik içinde kaybolur. Zaman ve mekânın içindeki varlığı bile belli değildir. Olaylarda kronolojik bir akış da yoktur. Kafka zamanda kesin bir saat söyleyerek zaman düzleminde bir yabancılaşma sağlar (Türkyılmaz, 1997, s. 14).

Yusuf Atılğan'a göre Kafka eserlerinde kapı, pencere, mobilya, oda, kanepeler, resim gibi birçok topografik simgeye sembolik anlamlar yükleyerek duygusal, düşünsel, simgesel ve nesnel bütünlük sağlar. Dolayısıyla nesne ve mekân özelliklerini metaforik öğeler olarak kullanır (Atılğan, Y).

Çetin Türkyılmaz'a göre ise, *Şato*'da mekân olarak karşımıza çıkan "*oda kavramı*" Kafka'nın iç dünyasına doğru yolculuğunun başladığı en küçük mekândır (Türkyılmaz, 1999, s. 16). K. Barnabas ile konuşmak istediğinde, Barnabas K.'nin odasında konuşabileceklerini söyler, "*Orası hizmetçi odası*" diyen K. "*pis ve boğucu, orada oturmamak için seninle yürümek istedim*" (Kafka, 2019, s. 35) der. Hancı kadının kendisine verdiği odadan bahsederken ise "*oda derken herhalde bu iğrenç*

*deliği kastediyorsunuz”* (Kafka, 2019, s. 57) diyerek odanın pisliğini ve küçük oluşunu vurgular.

Kafka ise mekânlarını nasıl kurguladığını, “*Karanlık bir tünel içerisine yazar gibi yazmak gerekiyor, karanlık içerisine yazar gibi, kişilerin ileride nasıl gelişeceklerini bilmeden”* (Brod, 2000, s. 46) cümlesiyle ifade eder.

Oğuz Demiralp, Kafka’nın yalnızlığını, adeta mekâna yansıttığını düşünür (Demiralp, 2008, s. 30). *Şato*’da da K.’nin bulunduğu tüm mekânlarda yalnızlık ve huzursuzluk hâkimdir. Karanlık, puslu ve kasvetli hava mekân ve kişiler üzerinde olumsuz bir etki yaratır. Eserde, kişiler ve sorunları mekâna, mekân da kişilere yansır, dolayısıyla insanlarla mekânlar özdeşleşir:

*“K. geldiğinde akşamın geç bir saatiydi. Köy kar altındaydı. Şato Dağı, görünmez olmuş, sisin ve karanlığın içine gömülmüştü, büyük şatonun yerini belirten en ufak bir ışık bile yoktu. Anayoldan ayrılıp köye götüren ahşap köprüde uzunca bir süre duran K. gözlerini boşluğu andıran yere dikti. Sonra geceyi geçirebileceği bir yer aramaya koyuldu; handakiler uyumamıştı, gerçi hancının verebileceği boş oda yoktu, ama bu geç saatte gelen konuk onu epeyce şaşırttığı ve kafasını karıştırdığı için ona hanın büyük salonunda bir saman çuvalı üzerinde yatmasını önerdi. K. razı oldu. Hâlâ bira içen birkaç köylü vardı içeride ama K. kimseyle konuşmak istemiyordu, tavan arasından saman çuvalını kendi gidip aldı ve sobanın yakınına koyup yattı. İçerisi sıcaktı, köylüler ses çıkarmıyorlardı, K. onları bir süre daha yorgun gözlerle süzdü, sonra uyuyakaldı”* (Kafka, 2019, s. 13).

Ancak K. çok geçmeden uyandırılır ve kendisine köyde kalabilmesi için şatonun kahyasının oğlu olduğunu söyleyen kişi tarafından Kont’un iznini alıp

almadığı sorulur: “*Bu köyün sahibi Şato ’dur,*” dedi, ‘*Burada kalan ya da geceleyen, bir bakıma Şato ’da kalmış ya da gecelemiş sayılır. Kontun izni olmadan da kimse böyle bir şey yapamaz*” (Kafka, 2019, s. 13). Kont da şatoyla bir nevi özdeşleşmiş gibidir.

Gürhan Tümer’e göre de *Şato*’da mekânlar kişilerle bir bütünlük oluşturur. “Ulaşılması olanaksız bir mekânın-şatonun insanlarına da ulaşmak güçtür. O insanlara ulaşmak belki de mekâna ulaşmanın bir yoludur K.’da bunu bilir gibi gözükür, (Tümer, 1984, s. 36) dolayısıyla şatoya ulaşmak için Klamm’a yaklaşmaya çalışır: “[...] yürümeye devam etti, ama yolu çok uzundu. Bulunduğu sokak, köyün ana caddesiydi, şatonun bulunduğu tepeye çıkamıyordu, yakınına kadar gidiyordu, ama sonra, kasıtlıymış gibi kıvrılıyor, şatodan ne uzaklaşıyor ne de ona yaklaşıyordu” (Kafka, 2019, s. 20). Romanın başında şatoya ulaşamayan K. roman boyunca Klamm’ı tanıyan kişilere yaklaşarak Klamm üzerinden şatoya ulaşmayı hedefler.

Romanda göze çarpan diğer bir nokta ise köy ile şato, köylüler ile şato memurları arasındaki uçurumdur:

“*K. yattığı yerden doğrulmuş, saçlarını eliyle düzeltmişti, adamlara aşağıdan doğru baktı ve, ‘yanlışlıkla hangi köye geldim ben? Burada bir şato mu var?’ dedi. ‘Elbette,’ dedi genç adam ağır ağır, o sırada oradakilerden bazıları K.’ya bakıp başlarını iki yana sallıyorlardı, ‘Sayın Kont Westwest’in şatosu var.’*

‘*Ve burada gelecek için izin mi almak gerekiyor?’ diye sordu K., az önce söyleneni rüyasında görmüş olmadığına kendini ikna etmek istercesine. ‘İzin almak gerekiyor,’ oldu aldığı yanıt, genç adam elini uzatıp hancıya ve müşterilere, ‘yoksa izin alınması gerekmiyor mu?’ diye sorarak K. ile basbayağı alay etti”* (Kafka, 2019, s. 13-14).

Romanda bir insanın statüsünün de mekânla ilişkisi gözler önüne serilir. K. köye geldiğinde ne iş yaptığı bilinmez kendisine serseri gözüyle bakılırken, şato tarafından kadastrucu olarak atandığına dair telefon gelince köy halkı tarafından çekinilen biri haline gelir:

*“[...] Demek şatodakiler onun kadastrucu olduğunu söylemişlerdi. [...] hancının odasına geçmesi için zorladılar K. 'yı, ama o buna yanaşmadı. [...] K. 'nın bütün ihtiyaçlarının da kahvaltısının parası da şato tarafından karşılanacaktı. Ancak, bir gece önceki davranışını unutmadığı için üç-beş gerekli sözcüğün dışında hiçbir şey söylemeyen hancı sessizce yalvararak sürekli etrafında dönüp durduğundan adama acıdı ve onun bir süre yanına oturmasına izin verdi. [...] Önce K. 'nin yanına ısrarla sokulmuştu, şimdiyse kaçıp gitmek ister gibi görünüyordu” (Kafka, 2019, s. 16-17).*

Romanda karşımıza çıkan ilginç bir mekân ise mezardır. Frieda K. 'ya *“[...] sonsuza kadar yanında olayım, öte yandan dünya yüzünde aşkımız için sakın bir yer bulunmadığını hayâl ediyorum ne köyde ne başka bir yerde, bu yüzden bir mezar getiriyorum gözümün önüne, derin ve dar, orada birbirimize kenetlenmiş gibiyiz, yüzümü sana yaslıyorum, sen de yüzünü bana, bizi artık hiç kimse görmeyecek”* (Kafka, 2019, s. 126) diyerek onunla yalnız kalabilecekleri tek mekânın mezar olduğunu dile getirir.

Eserde mekânların çok amaçlı kullanılması ise dikkat çeken diğer bir husustur. Öğretmen ve K. 'nin aralarında geçen konuşmada sınıfın hem K. ve Frieda'nın yatak odası hem de dersin yapıldığı mekân olarak kullanılacağını öğrenilir:

*“Kadastrucu bey, göreviniz, her gün iki dersliği temizlemek ve ısıtmak, binadaki ufak-tefek tamirleri yapmak, okul ve spor araçlarının bakımını bizzat*

*sağlamak, bahçe yolundaki karı küremek, benim ve öğretmen hanımın ayak işlerini görmek ve havalar ısınınca bahçede çalışmak. Buna karşılı seçeceğiniz derslikte kalabileceksiniz; ancak, aynı anda her iki derslikte de ders yapılmıyorsa ve siz o sırada ders yapılacak derslikte kalıyorsanız, tabii ki hemen öbürüne geçeceksiniz” (Kafka, 2019, s. 90).*

Kafka'nın eserlerindeki belirsizlik zaman kavramına da yansır. Türkyılmaz'a göre Kafka duvarları düşlerle aşar, zamanın akrep ve yelkovanı ile oynar (Türkyılmaz, 1999, s. 14). *Şato*'da da sanki zaman kavramı anlamını kaybetmiş gibidir. Romanda, Barnabas'ın ailesinin evinde olduğu gibi dakikaların geçmediği bölümlere tanık olunur:

*“[...] ayakları ağır ağır sürüyen bükemediği bacağıyla değil de sağı solu yoklayan ellerinin yardımıyla yürüyen yaşlı, gut hastası babası, şişmanlığı yüzünden ancak küçük adımlar atabilen, ellerini göğsünün üzerinde kavuşturan annesi. K. içeri girer girmez Barnabas'ın annesiyle babası buldukları köşeden çıkıp ona doğru yürümüşlerdi ama henüz yanına kadar gelmemişlerdi” (Kafka, 2019, s. 37).*

Edgü, *Şimdi Saat Kaç* adlı denemesinde *Şato*'daki zamana dair, “Dış dünyada karşılığı yoktur bu zamanların. Herhangi bir romanı, klasik ya da çağdaş, anlatımındaki fiil kiplerini değiştirerek okuyun. Yalnız üslubun değil, zamanın, romanın akışını ve anlamını etkilediğini göreceksiniz. Di'li geçmiş, miş'li geçmiş kiple yazılmış bir romanı, şimdiki zamana çevirin, romanın dile getirdiği sanatsal gerçekleri de çevirmiş olursunuz” (Edgü, 2003, *Şimdi Saat...*, s. 23) der.

### 5.2.5. Dil ve Üslup

Şato kelimesi için modern İbranice’de “Tzreach” kelimesi kullanılır. İncil’e ait İbranice’de ise “Tzreach”ın anlamı “mağara” veya “yeraltı odası” (mahzen) demektir. Şato’nun yöneticisi Kont Westwest’in ismindeki “West” kelimesinin İbranicesi ise “ma’aroh” dur. Anlamı ise “Ma’aroh” yani “mağara” veya “oyuk” anlamına yakındır. Dolayısıyla Şato, “Cennetin” sembolü olmaktan çok “Cehennem”in simgesidir. Aşağıda olanın devamı niteliğindedir. Şato, köy halkına zorbalıkla boyun eğdirir. Kont Westwest de mağaranın lideri haline gelir (Klein, 1984).

Tanrısal anlatıcının, karakter ve olaylar hakkında her şeyi bilme gücü uzun diyalogların romanda yer almasına engel olmamıştır. Eserde dil sadedir.

Romanın mekân, zaman, şahıs kadrosu ve tema unsurlarının dil unsuru ile birleşerek aldığı son şekil olan üslup, romanda gerçek ve imgenin ortak bir yapıda birleşmesiyle oluşmuştur. Dolayısıyla düşselliğin ve absürt kullanımların hâkim olduğu hikâye olağan bir durumdan söz edercesine okurda hiçbir şaşkınlık yaratmaz.

Kafka’nın yapıtlarının “*tarihsel-toplumsal temellerini doğru saptayarak gerçekçi*” bir yorumda bulunan Ernst Fischer’in, “Kafka” denemesi önemli kaynakların arasındadır. Denemenin girişinde: “*Yapılması gereken şey, Kafka’yı aziz ilan edilmekten korumak: en az bunun kadar önemli bir işde Kafka’yı dogmatik aşırılıklara kayanlar karşısında savunmak. Bir aziz değildi Kafka, aziz olmanın çok ötesindeydi: Bir büyük yazardı*” (Fischer, 1985, s. 7) der. Fischer’a göre:

“*Kılı kırk yaran bazı kişilerce Kafka, yalnızca küçük ayrıntıları görmüş, büyük bağlamı algılamamış olmakla suçlanır; bunlara göre Kafka, dünyayı sarsan gök gürültülerine değil, duyulması olanaksız seslere kulak vermiştir. İnsan, uyumazdan hemen önce bir çelişki konumuna girer: Gök gürültüsünü duymazdan bir saatin tiktaklarını algılar. Kafka’nın tiktaklarını duyduğu saat-*

*sonradan ortaya çıktığı gibi-bu saatli bombaydı. Bu bomba, yıldırımın düşmediği evi havaya uçurdu. Küçük ayrıntı, yıkıma götüren büyük bağlamın habercisiydi” (Fischer, 1985, s. 16).*

Yine Fischer’a göre Kafka’nın eserlerinde, “*kendini yıkıma götürmüş bir insanın büyüklüğü gizlidir” (Fischer, 1985, s. 21), çünkü Kafka eserlerine bedenini ve ruhunu adar. Tüm gece çalışmalarında baş ağrıları, uykusuzluk ve bitkinlik çeker.*

*Şato* adlı romanı da Kafka’nın kendine özgü üslubunu gözler önüne serdiği, çağının kaygılarına parmak basan son eseridir.

## **6. O/ HAKKÂRİ’DE BİR MEVSİM İLE ŞATO ROMANLARININ GENETİK VE TİPOLOJİK YÖNTEMLERLE KARŞILAŞTIRILMASI**

Bu çalışmada karşılaştırma, kuramsal çerçevesinden de anlaşılacağı gibi eserler bazında genetik ve tipolojik yöntemlerin harmanlanması bağlamında yapılmıştır. Fakat öncelikle dünya edebiyatının büyük yazarlarından biri olan Kafka’nın Ferit Edgü’nün edebî hayatındaki yerinin belirtilmesi gerekir.

Ferit Edgü *Aforizmalar*’ın önsözünde duygularını, “*O her zaman koşulsuz yazarım oldu. Ondan, düşünmeyi, politikayı, yazarın sorumluluğunu, toplum birey ilişkilerini öğrendim. Düş gücünün sınırsızlığını, düşün içindeki gerçeği, gerçeğin içindeki düşü, nasıl yazılacağını, nasıl yazılmayacağını, yapının önünden silinmeyi de [...]” (Kafka, 1998, s. 6) şeklinde dile getirir.*

Kafka’nın eserlerinde düşsel öğeler hâkim olmasına rağmen yazarın aslında ulaşmak istediği gerçektir. Genç yaşında Kafka ile tanışma şansını yakalayan Gustav

Janouch, *Kafka ile Söyleşiler* (1966) adlı notlar ve anılar kitabında Kafka'nın şu düşüncelerine yer verir:

*“Gerçek dediğimiz şey, her insanın yaşamak için onsuz olamayacağı, ne var ki kimsenin kendisine buyur edip veremeyeceği ya da kimseden satın alamayacağı bir nesnedir. Her insan onu kendi içinde sürekli yeniden üretmek zorundadır yoksa solup gider. Gerçek'ten yoksun bir yaşam düşünülemez. Kimbilir, belki de yaşamın kendisidir gerçek”* (Janouch, 2000, s. 112).

Ancak bu gerçeğe ulaşmak zordur. Kafka o yüzden düşler. Yazarın ayrıntılara önem vermemesi de gerçeği arayışından kaynaklanır. Eserlerinde yaşadığımız dünyadan çok uzak bir gerçeklikle karşılaşırız. Ulaşılması zor bir gerçektir bu.

Yine Janouch'ın aynı kitabının 1966 yılı baskısında, Kafka'nın *“Düş gerçeğin örtüsünü kaldırır; tasarım, gerçeği geriden izler. Bundandır yaşamın ürkü[n]çlüğü-sanatın sarsıcılığı”* (Janouch, 1966, s. 24) dediği görülür.

Kafka'nın romanlarında düş-sanat-gerçek nasıl iç içe ise Edgü'nün romanlarında da öyledir. Yazar, gerçeği romana karamsarlığıyla aktarmak yerine sanatın değiştirici rolünü kullanarak, düşün içerisindeki gerçeği yazmayı tercih eder:

*“Bir sanat yapıtı olarak romanın günlük gerçeği aşabileceğine inanmak istiyorum. Yalana sapsmadan. Okuru aldatmadan. Gerçeğin içindeki insancıl düşü, düşün içindeki olabilir gerçeği dile getirerek. Yalan söylemeden. Kimseyi aldatmadan. Hazır reçetelere itibar etmeden. Sanatın insanı değiştirici niteliğine inanmak istiyorum. Bunu içinde yaşadığım topluma düz bir ayna tutarak başaramayacağıma inanıyorum. Gerçeği gerçekle aşmaya çabalıyorum”* (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 14).



Yazara göre gerçek, ancak sanat yapıtında gerçeğe dönüşür (Edgü, 2013, s. 113). Yazar, düşün gerçeğin zıddı olmadığını gerçeği sanata dönüştüren bir öge olduğunun altını çizer. “*Düş yoksa/ yazınsal yaratıcılık da yoktur*” (Edgü, 2013, s. 33) der. Edgü’ye göre, “[D]üş gerçeğin bir uzantısıdır” (Edgü, 1982, s. 23).

Ancak Edgü yazarlığının ilk yıllarında bu düşüncede olmadığını dünyayı ve kendini yazarak kurtarabileceğine inandığını da belirtir.

Gerek Kafka’nın gerekse Ferit Edgü’nün eserlerinde sordukları soruların cevapları yoktur, bazılarında soruyla cevap verilir bazılarının ise cevapları aslında karşılığı değildir. Amaç, hayatı sorgulamaktır. Bunu ise bazen cevabı arayarak bazen okurun belleğine soruyu yerleştirip gerçekliği yakalama, hatta var olan gerçekliğin farklı bir şekilde algılanmasını sağlamaya çalışarak yapmaktır.

İki yazarın da eserlerinde gerçek ve imgenin ortak bir yapı oluşturduğu görülür. Kafka’nın eserlerinde imge dünyası okurda nasıl gerçekmiş gibi izlenim uyandırıyor ise aynı şey Ferit Edgü’nün eserlerinde de karşımıza çıkar. Düşselliğin ve absürt kullanımların hâkim olduğu anlatılar sanki olağan bir durumdan söz edercesine okurda hiçbir şaşkınlık yaratmaz. Edgü’ye göre gerçek ve düşün iç içe olması umutsuzluktan ve karamsarlıktan bir kaçıştır. 1953-1967 yılları arasında yazdığı öykülerinden seçerek kitaplaştırdığı *Av* adlı eserinin önsözünde de “*Gerçeğin içindeki düş, düşün içindeki gerçekle el ele yürüyen yaratıcı istem, ancak o zaman dar sınırları içinden çıkmayı başarabilir ancak sanımcı, umutsuzluğun, karamsarlığın tek panzehiri budur*” (Edgü, 1967, s. 6) diyerek düşüncelerini ifade eder.

Garaudy de Kafka’nın kurguladığı dünyayla yaşadığı dünyanın örtüşüğünü ve bu dünyanın da modern çağın sorunlarını beraberinde getirmiş olmasına rağmen umudu barındırdığını düşünür. Garaudy’ye göre Kafka umutsuz değil, ancak bir tanıktır. O’na göre Kafka’nın dünyası, “*Boğucu, insaniliğini yitirmiş bir dünya, bir*

*yabancılaşma dünyası; fakat yabancılaşmanın bilincine ulaşmış ve olağanüstü ile mizahın parçaladığı bu evrenin çatlaklarından bize bir ışık, belki de bir çıkış yolu gösteren yıkılmaz bir umudun dünyası[dır]*” (Garaudy, 1991, s. 115-118).

Theodor W. Adorno ise Kafka'nın eserlerindeki ufak parıltı taneciklerini “*Dünyanın çatlaklarını cehennem gibi ışıldatan ışık*” (Adorno, 1984, s. 95) olarak tanımlar.

Kafka'nın umuda dair düşüncelerini daha çok günlüklerinde ve mektuplarında görürüz. Kafka, insanlara şöyle seslenir:

*“Umutsuzluğa düşme, hatta umudunu yitirmedeğin şeylerden bile; sen olanaklarının sonuna geldiğini sanırken, bakarsın yeni güçler belirir. Yaşamak denilen şey de budur. [...] Yağmura bırak kendini, bırak yağmurun çelik okları vücudunu delip geçsin [...] ve her şeye karşın orada kal; seni ansızın sonsuz ışığına boğacak olan güneşi dimdik bekle”* (Garaudy, 1991, s. 136).

Ancak eserlerinde daha karamsar ve umutsuz bile tablo çizer. Arkadaşı Max Brod, umut konusunda Kafka ile aralarında geçen bir konuşmayı ise şu cümlelerle dile getirir:

*“Biz tanrının kafasında beliren nihilist, intihara meyilli fikirleriz dedi.’ Kafka. Bu başta aklıma gnostik dünya görüşünü getirdi. Tanrı kötücül bir efendi, dünya ise onun düşüşü. ‘Yo, hayır.’ dedi Kafka, ‘dünyamız tanrının kötü bir ruh hali sadece, kötü geçen bir günü. O halde dünyanın bildiğimiz bu tezahürünün dışında bir yerlerde umut var.’ Gülümsedi. ‘Oh elbette umut var, hem de sonsuz umut var [...] da bizim için değil”* (Benjamin, 2017, s. 7-9).

Benjamin, Kafka'nın bahsettiği bu umudun onun yalnızca aile çemberinden kaçan “*tuhaf figürleri*” için olabileceğini söyler. Benjamin'e göre bu tuhaf figürler eserlerindeki yardımcı rollerdeki “*asistanlar*”dır. Umut varsa ancak onlar için vardır. Çünkü onlar aile içinde yer alan kişiler ve hayvanlardır. Bunlara örnek *Melez* adlı öyküdeki “*yarı kedi-yarı kuzu*”, *Aile Babasının Kaygısı* adlı öyküdeki “*Odradek*” adlı hayali varlıklar verilebilir (Benjamin, 2017, s. 7-9).

Ancak, *Şato*'da K. tüm yaşadığı olumsuzluğa rağmen yılmaz. Kafka insanın yabancılaşmadan kurtulacağına dair inancını yitirmez, gelecekte umudunu kesmez. Ferit Edgü'ye göre de karanlığı yine aydınlatacak olan *Kafka'nın Güneşi*'dir.

Edgü de yapıtlarında umutsuzluktan ne kadar söz ediyor olsa da yazarın umut vermesi gerektiğinin de altını çizer:

*“Yıllarca umutsuzluk içinde yazdım.*

*Yıllarca umutsuzluğu yazdım.*

*Kimse'nin son noktasını koyduğumda*

*içimde, umutsuzluğu yıkmayan bir cümle*

*olmadan, bir daha yazmam umutsuzluğu*

*dedim kendi kendime.*

[...]

*Yazarın bir umut vermesi gerek.*

*Yalancı bir umut”* (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 79).

Edgü'ye göre umudun olmadığı yerde umutsuzluk da yoktur. Aslında Edgü'nün konuyu ele alışı Sartre ile paralellik taşır. Yazara göre umutsuzluk etken ve edilgen olmak üzere iki türdür. Ona göre hem kendisinin hem de Sartre'nin umutsuzluğu etken bir umutsuzluktur. Yazar,

*“Evet, dünya iğrenç, kötü ve umutsuz görünüyor. Bu rahat bir ihtiyarın umutsuzluğudur. Bu umutsuzluğun içinde ölecektir o. Bense özellikle buna karşı koyuyorum ve biliyorum ki umut içinde öleceğim, ama bu umudu kurmak (yaratmak?) gerek! Sartre’inki etken bir umutsuzluk içinde yaşanan koşullardan doğan. Ama özellikle bu nedenle bir umudu kurmak, bulup çıkarmak gerektiğine inandıran, bu umudu arayışın yollarını aşan” (Edgü, 2016, Tüm Ders Not..., s. 135) der.*

Edgü’nün ilk eserlerinde umutsuzluğun görüldüğünü söylemek mümkündür, ancak sonraki yapıtlarında umutsuzluk zaman zaman yine varlığını göstermiş olsa da asıl olan hep umuttur. *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim*’de de de karamsarlık yerini umuda bırakır. Ramazan Kaplan’a göre:

*“Bu romanda öğretmen, bir gerçeğin bilincindedir: O, bir dağ köyündedir, köyün şartları hiç de onun yaşadığı çevrelerin şartlarına uymamaktadır. Öyleyse yapılacak şey: Bu çaresizlik içinde her an onu yaşayarak çaresizliğe boyun eğmemektir. Böylece Kimse’de son derece kendisine yönelmiş, hep kendi yalnızlığıyla ilgilenen öğretmen O/ Hakkâri’de Bir Mevsim’de bir bakıma kendi derdine de çare olarak çevresine, köylüye yönelir. Öğrencilere yararlı olmaya, onlara okuma-yazma öğretmeye ve onları bir varlık haline getirmeye çalışır. Yazar bu tutumuyla, insanın yaşadığı çevrenin şartları ne olursa olsun, insanı ne kadar olumsuz bir psikoloji içine iterse itsin, onlara yenilmeden hem kendisi hem de çevresi için yararlı bir çaba içine girebileceğini belirtir. Çünkü kendisinin ve çevresinin mutluluğu bu çabaya bağlıdır” (Kaplan, 1997, s. 534-535).*

Romanda da karşılaşılan tüm olumsuzluklar ve umutsuzluk sonunda umuda dönüşür. Öğretmen defterine yazdığı on emir sayesinde umutsuzluğunu yok ederek kendini mutlu hisseder ve içini kaplayan umutsuzluktan bir an önce kurtulacağına inanır. Hatta “*Yoksa, burda beni çevreleyen insanlar mı yendi bendeki korkuyu, umutsuzluğu?*” (Edgü, 2018, s. 88) der. Yaşadıklarını düşününce kendini şanslı bile hissetmeye başlar:

*“Ben, hiç değilse insanların arasına düştüm.*

*Konuştukları dilden anlamıyorum, doğal ve toplumsal*

*koşulları, alışık olduğum koşullar değil.*

*Ama bir ıssız adada değilim.*

*Ama tek başıma bir ıssız adada değilim.*

*Bir zindana atılmadım.*

*Belirsiz bir suçtan işkence altında değilim.*

*İstemime karşı bir iş yapmaya zorlanmıyorum.*

*Cennette de değilim, kabul. Zaten orda olmayı ne*

*düşündüm, ne de istedim.*

*Ama cehennemdeyim de diyemem.*

*[...]*

*Bir ses, Artık kendisi düşünmez gibisin, diyor.*

*Düşünüyorum, kendimi unutmadım, düşünüyorum,*

*bu kez yalnız kendimi değil, tüm yaralıları, diyorum”* (Edgü, 2018, s. 116-

*117).*

Öğrencileri için de gelecekte umutludur:

*“Kar kapamış yolları.*

*Ziyanı yok biz açarız  
 eski yolları değil, yeni yolları açarız  
 çocuklarımızla birlikte  
 yirmi bir çocuğumuzla birlikte”* (Edgü, 2018, s. 208-209).

Edgü bir yazarın eserinde, gerçeği değiştirebileceğine inanır, dolayısıyla *O/ Hakkâri’de Bir Mevsim*’de de bu düşüncesini uygular:

*“Bir çölde mi yaşıyorsun?*

*Bana yağmurdan söz et.*

*Karlı bir dağ başında mı yaşıyorsun?*

*Bana denizlerden, güneşin ışıdığı*

*yaylalardan söz et.*

*Bir coşku yarat bende ki yenilmeyeyim*

*günlük yaşamın çaresizliğinde.*

*Bir coşku yarat ki*

*güç alayım yazdıklarından”* (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 80).

Kafka ise okurda bir uyanış yaratmak adına, alışılmış bir dünyayı alışılmamış bir olgu üzerinden anlatır. Garaudy’e göre Kafka yabancılaşmayı da eserlerinde aşmaya çalışır, ancak başaramaz. Sadece varoluş gerçekliğini doğrular. Üç büyük yapıtı olan *Amerika*, *Dava* ve *Şato*’yu da bu yüzden bitiremez (Garaudy, 1991, s.174).

Kafka da Edgü de kuşkusuz yalnızlığı önemser. Janouch’un Kafka’yla yaptığı bir söyleşide yazarın yalnızlığı gözler önüne serilir:

*“Gerçekten o kadar yalnız mısınız? diye sordum.*

*Kafka başını sallayıp onayladı.*

*Kasper Hauser kadar mı?*

*Kafka güldü ve yanıt verdi:*

*Daha da kötü. Ben*

*[...]*

*Franz Kafka kadar yalnızım” (Janouch, 2000, s. 39).*

Kafka'nın mektuplarında aslında yalnızlıktan keyif aldığını söylemek de mümkündür. Milena'ya yazdığı bir mektupta yalnızlığın gizeminde mutluluğu bulduğunu belirtirken, kardeşine yazdığı bir mektupta, “*Yalnızsam durumum zararsız diyebilirim; ama başkalarıyla bir aradaysam koyu bir hüznün çöküyor üzerime*” (Kafka, 1993, s. 74) der.

Edgü'nün de yalnızlığa bakışı Kafka'ninkine benzer. Yazar “Sözlü/ Yazılı” adlı denemesinde şöyle bir itirafta bulunur: “*Çoğu kez, elime kalemi aldığımda, kendimi Eylül'ün Kambur Çakır'ı ya da Pirkanis'in Alaaddin'i, Seyit'i, Süryani kitapçısı kadar çaresiz duyuyorum. Kuşkusuz aynı çaresizlik. Yoksunluk. Yalnızlık. Kendiminkini yazdığımda onlarınkini yazmıyorum. Ama onların çaresizliğini yazarken kendimin çaresizliğini, yalnızlığını yazıyordum*” (Edgü, 2003, *Sözlü/ Yazılı*, s. 136-137) der.

Edgü *Tüm Ders Notları* adlı denemesinde ise varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden Martin Heidegger'in, “*Yalnızlık birlikte varolmanın bir biçimidir*” (Edgü, 2016, *Tüm Ders Not...*, s. 102) düşüncesini benimsediğini bütün yolların insana çıktığını yazar. *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de yalnızlık içinde olan öğretmen:

*“Yalnızdım.*

*İçimde büyüyen boşluğun içinde yalnızdım.*

*Mide bulantım içinde yalnızdım*” (Edgü, 2018, s. 36) diyerek yalnızlığını belirtir, ancak kısa süre içinde köy halkının derdine ortak olarak onlarla yakınlaşır.

Hatırlamadığı, ancak öğretmenin sevgilisi olduğunu söyleyen kadının mektupta sorduğu, *“Yalnızlığa nasıl dayanıyorsun?” sorusuna da. İçinden “Hiçbir zaman buradaki kadar beraber olmamıştım”* (Edgü, 2018, s. 103) diye karşılık verir. Çünkü yalnızlığının sadece buradan kaynaklanmadığını gelmeden önce de içsel bir yalnızlık yaşadığını düşünen öğretmen, birlikte yaşamaya başladığı köy halkıyla, tüm zorluklara rağmen yaşadığı yalnızlığı yavaş yavaş aşmaya başladığını fark eder. *“Dillerini anlayabiliyor musun?”* sorusuna ise dilin sadece bir iletişim kurma aracı olduğunu belirtir.

### **6.1. Genetik Yöntem**

Genetik yöntemle değerlendirildiğinde romanlar arasındaki benzerlik roman başkişilerinin adlarında karşımıza çıkar. Marte Robert’a göre Kafka, kişilerle arasına estetik bir “mesafe” koyar. Kişilerin düşünce ve davranışlarını yorumlayan anlatıcıya da eserlerinde yer vermez (Robert, 2014, s. 222). Ancak roman kişilerinin isimlerinin kendi ismine benzerliği *Şato*’daki kurmaca kişilerle kurduğu bağın bir göstergesidir. *Şato*’nun başkişisinin adı da Kafka’nın ilk harfi olan “K.” dır. Ancak sadece “K.” dır. Bir ismi yoktur.

*O/ Hakkâri’de Bir Mevsim*’de de başkişinin adı, ancak bir yerde “O” diye geçer. Şöyle ki, öğretmenin Süryani kitapçıdan aldığı onuncu kitap bir defterdir. Defterin ilk sayfasında da hem ses hem sayı hem sözcük hem de hece olan “O” yazılıdır. Aslında “O” yaşanan hiçliğin altını çizer. Üçüncü tekil şahıs olurken sıfır da olabilir. Asıl önemli olan ise iki romanda da benzer bir şekilde başkişilerin adlarının



olmaması *Şato*'da “K.”, *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de ise “O” olarak sadece bir harfle ifade edilmeleridir.

İki roman genetik açıdan değerlendirildiğinde benzer bir nokta bu sefer mekân unsurunda karşımıza çıkar. İç mekân tutkunu olan Kafka, *Şato*'da da görüldüğü gibi dış mekânı, bir bina, bir duvar ya da bir perde ile sınırlandırılarak iç mekâna dönüştürür (Tümer, 1979, s. 26-29).

*“Ne eski bir şövalye şatosuydu, ne de yepyeni gösterişli bir yapı; birkaç tane iki katlı, birbirine bitişik alçak binadan oluşan yayvan bir kompleksi; insan orasının şato olduğunu bilmesee küçük bir kasaba sanabilirdi. K. orada bir kule gördü ama onun bir meskene mi yoksa bir kiliseye mi ait olduğunu anlayamadı”* (Kafka, 2019, s. 18).

Edgü'nün eserlerinde de mekânlar Kafka'nın eserlerindeki mekânları çağrıştırır. İlk dönem öykülerinde dar, loş, hücre gibi iç mekânlar hâkim iken, sonraki eserlerinde oda, duvar, pencere, yer yer labirent görülür. *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de Muhtar'ın Öğretmen'e gösterdiği daha sonra okul olacak oda şu şekilde betimlenir:

*“Açılan kapıdan içeriye bir göz attım: İçi örümcek ağlarıyla dolu bir oda.*

*Karanlık.*

*Muhtar içeri girip pencereyi açtı.*

*Oda aydınlandı.*

*Işıktan (ya da bizden) rahatsız olan bir fare sıçrayıp kaçtı.*

*Yerler toz toprak içindeydi”* (Edgü, 2018, s. 26-27).

Her iki romanda da açık mekân olarak karşımıza karla kaplı köy çıkar. Mekânların karla kaplı olması dış dünya ile iletişimin kesilmiş olmasının ifadesidir. Mekân olgusu eserlerde varoluşçuluk çerçevesinde sorgulanır. Hem Edgü hem de Kafka bu olguya yaşamsal ve yazınsal bir sorun olarak değinir. Felsefede varoluşçuluk akımının temsilcilerinden Heidegger'e göre dünyaya fırlatılmış, terk edilmiş bireyler düşünmeye başladıkları andan itibaren bazı durumları adlandırmaya başlar. Varoluşlarına mekân olgusuyla beraber cevap ararlar (Geçtan, 1981, s. 303).

*O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de başkişi yaşamında aniden bir sıçrama yaşar. Bu sıçrama bir düş gibidir: "*Benim tekнем, nerde, ne zaman battı, ansımıyorum*" (Edgü, 2018, s. 13). Romanın başkişisi geçmişindeki mekânı hatırlamaz, dağa gelişi nasıl gerçekleşmiştir bilmez. Köye ve köydeki herkese yabancıdır, ancak başka dünyalara ulaşma arzusunu da içinde barındırır. İşte bu durum Camus'a göre, insanın bilincine varamadığı şartlarda dünyaya yerleşmek zorunda kalmasıdır (Hübscher, 1980, s. 50).

*"Bildiğim, ansıdığım şu: karlı bir dağ başında buldum*

*bir gün kendimi.*

*Bir kazazede miydim?*

*Yoksa bir sürgün mü?*

*Yoksa bir mahkûm mu?*

*Öyleyse neydi suçum?*

*Yoksa, ben hep burda yaşadım, burda doğup*

*büyüdüm de, sonra bir gün, büyük kentlerin, paranın,*

*orospulukların (ya da denizin diyelim) çağrısına*

*dayanamayıp, çekip gittim de, sonra gene bir gün*

*(Tanrı'nın günleri eksilir mi?) o, okyanustaki yılan*

*balıkları örneği, dölümü, son dölümü vermek ve*

*ölmek için mi döndüm buraya?*

*Ansımadığım, belleğimden silinmiş, ama bilinçaltımda*

*tüm canlılığını sürdüren bu ana toprağına?*

*Bu sarp kayalara?*

*Bu karakışa?*

*Eğer gerçek buysa, benim gerçeğim; bağırمام,*

*başımı taştan taş vurmam gerek. Çünkü günahların*

*en büyüğünü işlemişim demektir: Ana dilimi*

*unutmak.*

*Öyleyse her şey olabilir. Her şey. Mantığa sığan ve  
sığmayan. (Mantık! Burda ne garip sözcük!)*

*Çünkü ben de bir insanoğluydum.*

*İnsanoğulları içinde bir insanoğlu.*

*Yabancılar arasında bir yabancı” (Edgü, 2018, s. 20-21).*

*O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim'*in başkişisinin tam olarak adlandıramadığı bir şekilde kendini Pirkanis köyünde bulması ve gerçeği aramaya yönelişi, *Şato*'nun başkişisi K.'nın kadastrocu olarak dağ köyüne çağrıldığını iddia edip roman boyunca şatoya ulaşmaya çalışmasına benzer. Aslında K.'nın köye gelişi bir amaca bağlıdır. Kadastrocu olarak çağrılmıştır K. *“Buraya bir amaç için değil de tesadüfen gelmiş olsaydım, [...] az da olsa çaresizlik duyardım.”* diyerek bize, köye bilinçli bir şekilde geldiğini vurgular (Kafka, 2019, s. 23).

Her iki romanda da kendini arayış karla örtülü, hapsedilmiş bir mekânda, yabancı olunan bir çevrede gerçekleşirken, iki roman karakterinin de buldukları mekânda daimî kalmak istediklerine tanık olunur. *Şato*'da K.'nın köye yaşamını

sürdürmek için geldiği, Erlanger’i görmeye gittiğinde karşılaştığı sürücü Gerstäcker’a söylerken öğrenilir:

*“Karanlık Beyler Hanı ’nın önünde küçük bir erkek grubu duruyordu, ikisinin ya da üçünün ellerinde fenerler vardı, bu sayede birkaçının yüzü tanınabiliyordu. K. yalnızca bir tanıdık gördü, sürücü Gerstäcker’i. Adam onu şu soruyla selamladı: ‘Sen hâlâ köyde misin?’ ‘Evet,’ dedi. K., ‘Ben daimî kalmak için geldim’” (Kafka, 2019, s. 209) der.*

*O/Hakkâri ’de Bir Mevsim’de de karlar eriyip, bahar geldikten sonra köye Müfettiş gelir. Öğretmeni tebrik edip, artık okulu kapatabileceğini söyler. Bu konuyu hiçbir zaman düşünmediğini, hatta kalacak bir yeri olmadığını söyleyen Öğretmen şaşırır:*

*“Okulu kapatabilirsiniz. Karlar eridi. Yollar açıldı.  
Zamanı geldi. Size, biraz da bunu bildirmek için geldim.  
Peki okulu kapatınca ne yapacağım? dedim.  
Özgürsünüz, dedi. Okulu kapatınca özgürsünüz  
artık. Hakkınızda iyi bir rapor vereceğim. Yarın  
derse bile girmeyeceğim. Duyduklarım, gördüklerim,  
seninle konuştuklarım yeter bana.  
Sorun o değil, dedim, ben size ne yapacağımı  
soruyorum.  
Sizi burda alıkoyan zorunluluk böylece ortadan  
kalkmış oluyor, dedi. Bir hafta daha sabredeceksiniz.  
Sonra, okulun anahtarını Muhtar’a teslim edip  
dilediğiniz yere gidebilirsiniz.*

*Ama benim gidecek bir yerim yok, dedim. Söyledim*

*size.*

*Şaşkın şaşkın yüzüme baktı.*

*Herhalde burda kalmayacaksınız, dedi.*

*Hiç düşünmedim, dedim. Birden, bu işin böyle*

*biteceğini hiç düşünmedim.*

*Her şeyin bir sonu var, dedi Müfettiş. Sürgünlüğün,*

*hastalığın, mapusluğun bile. Öyle değil mi? (Edgü, 2018, s. 237) diyerek*

*cevap verir.*

Mekânlar söz konusu olduğunda iki romanda da buldukları ortama yabancılaşan karakterler vardır. *O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim* 'de bu kişi köyde kendine herkesin evinden uzakta ve kapısında kilidi olan bir ev yaparak köy halkına tepkisini göstermek isteyen Halit iken, *Şato* 'da da Sortini 'nin teklifini kabul etmeyen Amalia 'dır.

Genetik yönden bakıldığında dikkat çeken bir diğer benzerlik ise her iki romanda da metafor olarak karşımıza "kapı"nın çıkmasıdır. Gilles Deleuze ile Félix Guattari 'ye göre Kafka 'nın romanlarında "kapı" kendi odasında ve hayatında yaşadığı yalnızlığın karşısında duran, gürültülü ve gıcırıtılı bir mimari öğedir. Belki onu otoriter babasından ve ailesinden ayıran, odasında ona korunak sağlayan olmasını istediği bir şey, ancak gerçekte yokluğunda korktuğu bir metafordur (Deleuze-Guattari, 2008, s. 106-115).

*Şato* 'da kapı K. 'nın Klamm 'a ulaşmasına engel olur. K. köye geldiği andan itibaren şatoya ulaşmak için önce Klamm 'a ulaşması gerektiğine inanır, ancak Klamm 'ı bir kez kilitli bir kapının deliğinden görür. Kilitli kapı Klamm ile

konuşamamasını sağlar. *O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim'* de de Halit köyden uzakta kendine kilitli bir kapı yaparak köy halkına tepkisini gösterir. Dolayısıyla kapı romanda Halit'i köy halkından ayıran bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Her iki eserde de karşımıza çıkan bir diğer metafor ise "kar"dır. K. şatonun bulunduğu köye vardığında köy kar altındadır; aynı şekilde *O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim* romanının kahramanı da Pirkanis köyünde kendini karlı bir ortamda bulur. Karla kaplanmış köyde hiç kimse bir şey yapamaz hale gelmiştir.

"Dağ" imgesi de hem *O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim'* de hem de *Şato*'da ortakır. Edgü'nün eserinin başkişisi kendini bir dağ köyünde bulurken; Kafka'nın *Şato*'sunun başkişisi olan K.'da kadastroculuk işi için Şato Dağı'na çağrıldığını iddia eder. Kahraman'a göre, dağlar yalnızdır, bilgedir, yaşlıdır, çiledir ve insana sessizliği öğretendir. "[...] denizler ne denli konuşkansa, dağlar o denli suskundur, dağlar ufkun önüne set çeker; dağlar sesleri ufkun boşluğunda dağıtmaz, toprak geriye gönderir. Güçlülük, kalıcılık, dayanıklılık demektir dağlar, zirveleri bakışları kendiliğinden yukarılara çeker; yerle gökyüzünü buluşturur" (Kahraman, 2011, s. 41). Her iki romanda da benzer bir şekilde dağ imgesinin kullanılmasıyla doğanın insana üstünlüğünün altı çizilir.

Romanların her ikisinin de tamamlanmadan bitmesi genetik açıdan bir başka benzerliktir. Edgü romanını,

"Yepyeni bir yolculuğun eşiğindeyim.

*Dağlardan sonra, ırmaklar –'* (Edgü, 2018, s. 250) şeklinde noktalar; Kafka da eserini, "*Titreyen elini K. 'ya uzattı, onu yanına oturttu, zorlanarak*

*konuşuyordu, sözleri zor anlaşılıyordu, ama sözleri [...]*" (Kafka, 2019, s. 269)

diyerek sonlandırır.

Modernizm ile birlikte anlatılarda zaman kavramı da değişir. İnsan zihninde şekillenen bir zaman kullanımı çıkar karşımıza. Kurguya yazarın iç dünyasının ve bilinçaltının dahil edilmesiyle gerçeklik algısı değişmeye başlar, dolayısıyla çizgisel bir zaman kullanımından vazgeçilir.

Kafka varoluşçuların anlatışı gibi şimdiki zamanı kullanır, ancak *Şato*'da zaman akışı karmaşıktır.

Zaman Edgü'nün yapıtlarında ise felsefî olarak değindiği bir unsurdur. Yazara göre insanla zaman arasındaki ilişki ölünceye kadar devam eder (Edgü, 2019, *Şimdi Saat...*, s. 18).

Edgü *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de şimdiki zamanı kullanır, ancak Pir. Köyünde zaman önemini kaybetmiş gibi gözükür. Başkişi, Süryani kitapçının yeleğinin cebinden köstekli saatini çıkardığı an saatinin olmadığını yeni fark eder:

*“İhtiyar kitapçı elindeki kitabı kapayıp, yanı  
başındaki kitap yığınının üstüne koydu. Sonra  
yeleğinin cebinden gümüş köstekli bir saat çıkardı,  
kapağını açıp baktı.*

*Kaçtı saat?*

*Saatinin olmadığını o an fark ettim”* (Edgü, 2018, s. 38).

Genel olarak her iki yazar içinde önemli olan yaşanan an, şimdiki zamandır. Aralarındaki fark Edgü'nün zamanı, ele aldığı konu, kişi ve mekân unsurlarıyla bütünleştirmesi ve Kafka'ya göre daha zengin kullanmasıdır. Edgü'nün eserlerinde, psikolojiye veya atmosfere göre belirsizleştirilmiş, hatta yok olmuş bir zaman algısının çıkması göze çarpar (Baş, 2018, s. 375).

Genetik açıdan bir benzerlik ise romanlarda uygulanan üslup araçlarıyla ilgilidir. Edgü romanını öncelikle diyalog ve iç monologlara yaslayıp, roman boyunca sinematografik bir anlatım uygularken;

*“Tezek kokuları*

*yeni dövülmüş keçe kokusu*

*ve odanın bir ucundaki konserve kutusunun içindeki*

*sidik kokusu ve*

*benim sesimle*

*dışardaki köpeklerin sesi arasında*

*kendini duyurmak isteyen bu yabancı koku,*

*bu yabancı ses nereden geliyor?*

*Neden gelip gecenin ortasında, bu dağ başında beni*

*buluyor?*

*Varlığı nerde?*

*Kimin sesi bu?*

*A'nın, B'nin, C'nin, Z'nin sesi mi?*

*Yoksa içimde biriktirdiğim, içimde, kafamın bir*

*kıyısında kalmış, benden öç almak isteyen, eski,*

*unutulmuş bir ses mi bu? (Edgü, 2018, s. 140).*

Kafka'nın *Şato*'sunda da benzer bir durum görülür. Bilindiği üzere Kafka, romanlarını rüya mantığı ile kurgular, bu da yapıtı sinematografik hale getirir. Her iki romanda da düş ile gerçek iç içedir.

İki roman arasında cinselliğin yaşanışı konusunda ise genetik yönden farklılıklar vardır. Şöyle ki, *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* 'de başkışı yanında olmayan,



adını bile henüz bilmediği bir kadını düşler. “*Gelen kim? Bilmiyorum. Gerçekte mi geliyor, düşte mi? Bilmiyorum. Çırılçıplak geliyor*” (Edgü, 2018, s. 139). Düşlenen kadın romanda farklı bir yerde ise karşımıza şu şekilde çıkar: “*Son bir kez gelip gitti. Adını koymadan gitti. Artık ne gerçekte ne düşlerimde ne düşüşlerimde geliyor. Oturdum bir türkü yaktım adına:*

*“Yağ kandilim söndü.*

*Gecenin ışığı neredesin?*

*Hangi ellerde ellerin*

*Hangi düşlerde düşlerin?*

*Kırk bir aynayım artık*

*Görüntünü nereye sakladın?”* (Edgü, 2018, s. 192).

İnsana dair varoluşsal bir sorun olan cinsellik romanda platonik yaşanırken; Şato’da K. ile Frieda arasında gerçek bir cinsel birliktelik yaşanır:

*“Hancının dışarı çıkmasıyla Frieda’nın elektriği kapatıp tezgâhın altına, K.’nin yanına süzülmesi bir oldu. ‘Sevgilim! Tatlı sevgilim!’ diye fısıldadı ama K.’ya elini sürmedi, aşktan kendinden geçmişçesine sırtüstü yattı, kollarını iki yana açtı, mutlu aşkın karşısında zamanı bitimsiz görüyordu, küçük bir şarkı söyledi, ama şarkıdan çok inlemeye benziyordu sesi. K.’nin düşüncelere daldığını görünce birden irkildi, çocuk gibi çekiştirmeye başladı onu: ‘Gel, buraya boğuluyor insan!’ Birbirine sarıldılar, kızın küçük bedeni K.’nin ellerinde alev alevdi, kendilerinden geçerek yere yuvarlandılar, K. kendini o durumdan sürekli ama beyhude bir çabayla kurtarmaya çalıştı, birkaç adım*

*ötedeki Klamm'ın kapısına boğuk darbeler indirdiler, sonra da yeri kaplamış küçük bira gölcüklerinin ve öbür çöplerin içinde yattılar” (Kafka, 2019, s. 46).*

Kafka'nın *Şato* ve Ferit Edgü'nün *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* adlı romanlarını “genetik” yöntemle değerlendirdiğimizde romanlar arasındaki içeriksel farklılardan biri ise *Şato*'nun başkışisi K.'nin roman boyunca şatoya ulaşmaya çalışması, ancak ulaşamamasıdır, sorgulayan değil, hancı kadın, Klamm'ın sekreterleri Bürgel ve Erlanger tarafından sorgulanan taraf oluşudur; *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* romanının başkışisi olan Öğretmen'in ise gerçeği, yaşadığı durumu sorgulayarak bulması, savaşçı kazanmasıdır. Aslında bu arayış kişinin kendini bulmaya yönelik arayışıdır. Öğretmen bunun bilincindedir, yapmak istediği de budur. Kendini ararken gerçekliğin sadece kendisine dair olmadığını da farkına varır, en önemlisi ise gerçeğin köydeki insanları da kapsadığını görür:

*“Ama ne yazık ki kaçamıyorum kendimden.*

*Tam tersine*

*kendi kendimin izi peşindeyim.*

*Nicedir burda kendimi arıyorum,*

*[...]*

*Kendimi ararken onları/ başkalarını/ başka insanları*

*buluyorum.*

*Ve onları bulurken, yavaş yavaş kendimi bulur*

*gibiyim” (Edgü, 2018, s. 227).*

Dolayısıyla, romanda öğretmenin öğrencilerinden pek çok şeyi öğrendiğine şahit olunur:

“ [...] ben bu arada karada yaşamayı öğrendim, karada da, dağ başında da, başka insanlarla da, kötü beslenerek de, bebeklerin ölümünü görerek de, ölmeden, çıldırmadan da yaşanabileceğini öğrendim, bu arada onların dilinden sözcükler öğrendim, [...] sürgünde nasıl yaşanır [...] insan kendi soluğuyla nasıl ısınır bunu öğrendim, nasıl kendisiyle konuşur insan, nasıl dertleşir, nasıl öyküler uydurur, bu arada ben de öğrendim yaşamın önceden belirlenmiş, ezberlenmiş bir biçimi olmadığını, yalnız denizlerde yaşanmadığını, denizlere belki bir daha dönmeyeceğimi, bu arada ben de öğrendim sessizliğin sesini, ezikliğin, çaresizliğin, başeşiğin, yokluğun eşliğini, bu arada ben de öğrendim” (Edgü, 2018, s. 240).

Öğretmen son dersinde de öğrencilerine hayatın gerçek bilgisini yaşayarak öğreneceklerini okuldan öğrendikleri şeyleri unutmaları gerektiğini söyler:

“Benim size bütün kış söylediklerimin büyük bir çoğunluğu da yalandı. Ama şimdi söyleyeceklerim gerçek:

*Yavrularım, insanlar üç aylık bebekken, nedeni*

*bilinmeyen hastalıklardan ölmeden de yaşayabilirler.*

*Cüzzam, trahom bir alinyazısı değildir.*

*Hiçbir şey alinyazısı değildir, yavrularım.*

*Bu kadar.*

*Benim söyleyeceğim gerçek de bu kadar işte”* (Edgü, 2018, s. 242) der.

Romanlar genetik yöntemle karşılaştırıldığında bir diğer fark ise *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'in başkişisinin başkaldırısı sadece kendi için değildir. O kendisi için bir çıkış yolu bulmaya çalışırken, köy halkını da göz ardı etmez. Oysa

*Şato*'da K.'nin başkaldırısı bireyseldir. Amacına ulaşmak için Frieda'yı, Olga'yı, Amalia'yı, Barnabas'ı, Hans'ın annesini kullanır. Onlar vasıtasıyla Klamm'a oradan da şatoya ulaşmaya çalışır. Hedefine kendi çabasıyla ulaşmak için çabalamaz. Romanın son sayfasında K. ve hancı kadın arasında geçen bir konuşmada bu duruma vurgu yapılır. Hancı kadının giydiği, kendisine komik gelen elbiseleri eleştiren K.'ya cevabı, elbise dolu bir dolabı göstermek olur. Dolabı görüp şaşkınlığını gizleyemeyen K. hancı kadının hancı olamayacağını hedefinin bambaşka şeyler olabileceğini söylediğinde, kadının verdiği cevap K.'yı anlatır niteliktedir: "*Hedefim yalnızca güzel giyinmek, sen de ya delisin ya da çocuk ya da kötü, tehlikeli bir insansın*" (Kafka, 2019, s. 269) diyerek K.'nin hedefine kendisi gibi çabalayarak ulaşmadığını, içinde farkında olarak ya da olmayarak temiz duygular barındırmadığını belirtir.

Romanlar arasındaki farklardan biri ise iletişim konusundadır. *Şato*'nun başkışisi kadastrocu K., köyde yaşayanlarla aynı dili konuşmasına rağmen onlarla anlaşamaz. Kadastrocu olarak şato tarafından çağrıldığını söylese bile kimse tarafından anlaşılmaz. Roman boyunca Frieda'ya kendini ifade etmeye çalışsa da başarılı olamaz, K. hancı kadın tarafından da belirsiz ve güvenilmez bir kişi olarak tanınır.

*O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de ise başkışi geldiği köyde insanların dilini bilmediği halde onlarla anlaşır. Onların dilini öğrenmeye, onlara ise kendi dilini öğretmeye çalışır. Romanın *İlk Ders* bölümünde de bu konu dile getirilir. Sadece Kürkçe bilen çocuklardan bildikleri Türkçe kelimeleri yazmalarını istediğinde, yazdıkları kelimelerin çoğu dış dünya ile ilgilidir:

"kar

ana

bayrak

*dağ*

*kurt*

*öğretmen*

*köy*

*köpek*

*yol*

*ağaç*

*toprak*

*koyun*

*toklu*

*yoğurt*

*yüzük*

*su*

*gök*

*kaya*

*hasta*

*dal*

*ekmek*

*kardeş*

*erkek*

*göz*

*burun*

*türkü*

*peynir*

*ilaç*

*şehir*

*doktor*

*el*

*bulut*

*kuş*

*ekin*

*ayak*

*Allah (özel isim mi?)*

*taş*

*tezek*

*kuru (tek sıfat)*

*okul*

*ölmek (tek fiil)*

*buğday*

*karın*

*jandarma*

*hedik*

*keklik*

*çadır*

*zoma*

*mezar*

*gibi (tek zamir)” (Edgü, 2018, s. 87-88).*

Çocukların yazdığı tek eylem ise ölmektir. İşte Öğretmen sadece “ölmek” eyleminin bilindiği bir çocuk topluluğuyla baş başadır. Buna rağmen Öğretmen,

onlara kendi dilini öğretmeye çalışırken asıl onların dilini öğrenerek kendi varoluşunu tamamlar.

Romanlar arasındaki en önemli fark başkişilerin kendilerini bulma yolunda verdikleri mücadeleler arasında görülür. Bilindiği üzere 20. yüzyılda yaşanan savaşlar ve olaylar bireyi yalnızlığa, çevresiyle iletişimsizliğe iter. İşte bu noktada da varoluşçuluk yaşanan bu durumlara bir tepki olarak doğar. Amaç 20. yüzyılın insanının kendini yeniden bulması ve varlığının bilincine varmasıdır.

Varoluşçuluk 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan yozlaşma karşısında bireyin kaygılarını hem kendine hem de topluma yabancılaşmasını, iç sıkıntısını, varoluş problemini yeniden sorgulamasını esas alan felsefedir (Çetişli, 1998, s. 131).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında bireyin yaşadığı bu çaresizliğe, iletişimsizliğe, umutsuzluğa ve inançsızlığa çözüm getirmeyi amaçlayan varoluşçuluk bireyin kendine ve topluma olan sorumluluklarını yeniden sorgulamasına yardımcı olur. Bu sorgulama da daha çok var olma üzerinedir. İsmail Çetişli'ye göre, "*Her nesnenin bir özü bir de varlığı vardır. Öz sürekli nitelikler topluluğu, varlık ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. Çoğu kimseler özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar*" (Çetişli, 1998, s. 8). Oysa varoluşçulara göre; insan önce var olur, dünyaya atılır, acı çeker, savaşır ve kendi özünü yaratır.

Güven Savaş Kızıltan'a göre, insanın kendine yabancılaşması kendi varlığının kuşatılması ve uyumsuzluğu anlamına gelir (Kızıltan, 1986, s. 111). Dolayısıyla varoluşçuluğun amacı da insanın kendi varlığının bilincine varmasıdır.

Heidegger'e göre "*düşünülmeyen çağ*" diye nitelendirilen çağımızda insanın durumu ise "*yurtsuzluktur.*" Burada yurtsuzluk insanın kendinden uzaklaşması ve varlığın anlamının unutulmasıdır (İyi, 2003, s. 55-56). İnsan varlığından koparak

yurtsuz kalır. İçine düştüğü durumdan çıkmasının tek yolu da varlığının anlamını idrak etmesi, tüm bağlarını kopardığı varlığının sorumluluğuna kavuşmasıdır.

Edgü’de varoluşun önemli bir kavram olduğunu, okumak, çizmek, yazmak, sevmek, geçmiş, şimdi ve gelecek zaman gibi her şeyin varoluşun çevresi ve içinde olduğunu belirtir (Akdemir, 2007, s.10).

*O/ Hakkâri’de Bir Mevsim*’de Öğretmen kendi benliğini bulabilmek için bir yerden başlamak ister. Kendini bulma arayışında yüzleştiği her gelişmeyle değişime girerek olgunlaşır. İletişime girdiği her insanda kendini yaratma amacı taşır:

*“Gerçekten ‘düştüğüm’ yer burası mıydı? Bilmiyorum. Ama benzerlikler, yazıda gördüğüm kadarıyla, geçerliklerini hâlâ sürdürüyorlar belleğimde. Zaman coğrafyayı da, tarihi de, toplumu da, bireyleri de içine alan o geniş zaman) kendini dağ başında bulan herkese bir şeyler öğretebilir. Bana, eski bir denizciye de öğretti”* (Edgü, 2018, s. 14) diyerek tanıdığı her karakterde de kendini bulduğunu ifade eder.

Eserde, başkişinin aradığı başka bir hayat kendisine Muhtar tarafından verilen öğretmenlik görevinde gizlidir. Görevi gereği çocuklara kendi dilini öğretir ve aynı zamanda da onların dilini öğrenir. Çocukların kullandığı kelimelerle onları tanımaya çalışır. Öğretmenin yeni bir hayat arayışı, benliğini bulmasına yardımcı olur.

Edgü’nün *İnsanlık Halleri*’nde ifade ettiği gibi:

*“İrmakta yüzerken, kendini akıntıya*

*bırakma*

*Tam tersine akıntıya karşı yüz ki,*

*kafa ve kolların gelişsin”* (Edgü, 2019, *İnsanlık Halleri*, s. 49).



Kahramanımızda köyde yaşadıkları karşısında umutsuzluğa kapılmayıp aksine, mücadele ederek kendi benliğini aramaya koyulur. Ali İhsan Kolcu'ya göre, *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* romanının başkişisinin ruh hali eskiyi silip yeni bir "Tabula Rasa" [boş levha] yaratmak üzere kurgulanır. Köy, kahraman için sığındığı bir adadır. O köye kendi iç seslerini dinlemeye ve kendini bulmaya gelir. Dolayısıyla, kışın sonunda gelen o adam değildir artık, geçmişten kopmuş kendini yeniden yaratmıştır (Kolcu, 2008, s. 415).

*Şato*'nun başkişisi K. da her şeyin bilincindedir, ancak somut bir mücadelesi olmadığı için düzenin kendisi için seçtiği role boyun eğmek zorunda kalır. Roman boyunca şatoya ulaşmaya çalışsa da başarılı olamaz. *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de Öğretmen karanlıktaki ışığı insan sevgisi ile yakalarken; *Şato*'da K. karanlığın içinde yalnızlığa mahkûm olur.

## 6.2. Tipolojik Yöntem

Tipolojik açıdan değerlendirildiğinde *Şato* ve *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* adlı romanların çıkış noktaları tarihe ve sınıfa dayalıdır. *Şato*'da kadastrocu olarak dağ köyüne gelen K. direniş ve bir iletişimsizlikle karşılaşır. Bu iletişimsizlik ise romanı absürt bir noktaya taşır. Şato, gizemli, ele geçirilemez ve ulaşılmaz bir yer olurken; sahibi Kont Westwest, hayâletimsi bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Köy halkı ise ezildiği için ezmeye çalışan bir gruptur. *Şato*'da kurallar belirsizdir. Yasanın içeriğine ulaşamaz. Suç olarak neler sayılabilir kimse bilmez. Kitabın 2019 yılı baskısının "Çevirmenin Önsözü" bölümünde, çevirmen İlknur Özdemir tarafından bu durum şu şekilde dile getirilir: "*K. 'nın kendisini yabancı olduğu bir ortamda bulmasını, neredede kalacağını, görevini nasıl yapacağını bilmeden, tanıştığı insanlara kendini kabul ettiremeden, herkesin otoriteye biat ettiği köyde yerleşik olamadan günlerini*

*geçirmesini okurken, ister istemez K.'nin absürt dünyasına çekiliyor okur"* (Kafka, 2019, s. 7-8) der.

Romanda, Memurlar, uşaklar ve sekreterler sürekli ya uyku halindedir ya da günlerini Beyler Hanı'nda barda geçirir. Sekreterler, köy halkı ile görüşmelerini K.'nin Bürgel ve Erlanger'le olduğu gibi genelde gece sabaha karşı Beyler Hanı'nın yatak odalarında gerçekleştirirler. Bürgel K. ile arasında geçen konuşmasında bu durumu:

*"[...] günün büyük kısmını yatakta geçiriyorum, bütün yazışmalarımı yatakta yapıyorum, adaylarla bütün görüşmelerimi de. Gayet iyi gidiyor. Gerçi gelenlere oturacak yer yok ama buna aldırıyorlar, zaten onlar da rahatça otururken azar işitmek yerine ayakta durmayı yeğliyorlar, böylece tutanağı hazırlayan da kendini iyi hissediyor. Görüşmecilere yalnızca yatağımın kenarını sunabiliyorum, burası iş yeri değil, burada ancak geceleri görüşme yapılabilir"* (Kafka, 2019, s. 224) şeklinde ifade eder.

Beyler Hanı'nda uşakların çıkardığı seslerden Klamm'ın rahatsız olup olmadığını merak eden K.'nin sorusuna Frieda'nın verdiği cevapta çok ilginçtir:

*"Onların seslerini duymuyor mu?" diye sordu K. 'Hayır,' dedi Frieda, 'uyuyor o' 'Ne!' diye bağırdı K. 'Uyuyor mu? Ben odaya baktığımda uyanıktı ve masanın başında oturuyordu.' 'O hep oturur,' dedi Frieda, 'siz gördüğünüzde de çoktan uyumuştunuz-yoksa odaya bakmanıza izin verir miydiniz? Uyku pozisyonuydu o onun, beyefendiler çok uyurlar, hiç anlayamam bunu'"* (Kafka, 2019, s. 44).

Bilinmezlik, belirsizlik ve iletişimsizlik *Şato* adlı eserde olduğu gibi *O/Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de hâkimdir. Romanda devlet kurumlarının, bürokratik işleyişin saçma bir düzene sahip olması eleştirel bir anlatımı beraberinde getirirken, romanlardaki benzer yönlerin altı çizilir. Romanda devlet ve halk arasındaki uzaklık ironik bir şekilde gözler önüne serilir: Öğretmen, okulun ihtiyaçlarını sağlayabilmek için kente inip, yetkiliyle görüşmek için Hükümet Konağı'na vardığında “kafkaesk” bir atmosferle karşılaşır. Daha alt kademedeki bir görevli, öğretmenin üst kademeye ulaşabilmesini engellemek için çaba sarf eder:

*“Beni kapıda karşılayan bıyıklı kişiye, Ben, diyorum.*

*Pir. Köyünün yeni öğretmeniym. İlgililerle görüşmeye geldim.*

*Bıyıklı kapıcı ya da bekçi ya da polis, bilmiyorum,*

*beni şöyle tepeden tırnağa süzdü, sonra, İlkin ayaklarını sil, buraları yeni temizledik, dedi. Sonra:*

*Ne demek ‘ilgililer’?*

*İlgililer, dedim, yani okullarla ilgilenen kişiler, bana yardım edecek kişiler.*

*Sana kimse yardım edemez, bunu bilmiyor musun?*

*dedi.*

*Bilmiyordum.*

*Kim kime yardım edecek bu cenabet yerde? dedi.*

*Ama bana yol gösterecek, bana kitap, defter, kalem verecek birilerinin olması gerek burda, dedim.*

*Var, dedi. Elbet var, ama yardım etmek için değil.*

*Ben senin yerinde olsam, kimseyi görmek istemez,*

*kendi işimi kendim görürdüm.*

*Gene de sen ilgilileri göster, dedim.*

*Ben seni uyardım ve benden günah gitti, dedi bu*

*garip adam. Başından geçenler kulağıma gelmiştir,*

*bunun için konuştum seninle, yoksa ben yabancılarla*

*pek konuşmam.*

*Söylediklerinden hiçbir şey anlamadım.*

*Ama eliyle gösterdiği yere yürüdüm” (Edgü, 2018, s. 30-31).*

Romanda kurumun adı,

“*TCMİLLİEĞİTİMBAKANLIĞIHAKİLİMİLLİEĞİTİMMÜDÜRLÜĞÜ*” bitişik

ve büyük harflerle yazılır. Kurumun dışarıdan anlaşılmaz, karışık, korkutucu bir tutumu gözler önüne serilir. Öğretmen kuruma ulaşip yetkili kişiyle görüşmek için odaya girdiğinde gazete okuyan ilköğretim müdürü ile uyuklayan lisenin felsefe-sosyoloji-mantık öğretmeniyle karşı karşıya gelir. Öğretmen kendisini kazazede olarak tanıştırdığında öğretmenlerin umursamaz tavırlarıyla karşılaşır. İlköğretim müdürü, öğretmenden ihtiyacı olduğu kitapların listesini yapmasını ister. Ancak yapmış olduğu listedeki kitapların yarın verilebileceğini söyler. Öğretmen dışarı çıktığında “*TCSAĞLIKBAKANLIĞIHAKİLİSITMASAVAŞMERKEZİ*” yazan karmaşık tabelayla tekrar karşılaşır. Geceyi geçirmek için hana gittiğinde ise bir yabancı vasıtasıyla Vali tarafından çağrılır:

*“Vali Bey sizi istiyor, dedi.*

*Vali mi? dedim. Olur gelirim.*

*Adam yerinden kııldamadı.*

*Söyleyin kendisine birazdan gelirim, dedim.*

*Adam yerinden kımıldamadı.*

*Sesimi yükselterek, Sen git, ben gelirim, dedim.*

*Adam yerinden kımıldamadı.*

[...]

*Vali Bey sizi alıp gelmemi istedi, dedi” (Edgü, 2018, s. 48-49).*

Vali karşısına çıkan Öğretmen, Vali'nin kendisi hakkında olumlu ve olumsuz birçok şey duyduğunu öğrenir. Vali, Öğretmen'e;

*“Tabii, buraya nasıl düştüğünüzü, bunun nedenlerini de biliyor olmalısınız, dedi.*

*Hayır, diyecek oldum.*

*Rica ederim aramızda konuşuyoruz, dosyanız burda, elimin altında” (Edgü, 2018, s. 50) diyerek gözdağı verir.*

Vali, Öğretmen'i kente izinsiz geldiği için uyarır. Nerede olursa olsun gözünün üstünde olacağını, şimdi gidebileceğini ama kente bir daha geldiğinde ona uğramasını söyler.

Çok geçmeden köydeki bebek ölümlerine dair bir köylüyle Vali'ye dilekçe gönderen Öğretmen, dört gün cevap bekleyip köye dönen köylüden bir haber gelmeyince Muhtar'a tekrar dilekçe yazıp hem Vali'ye hem de sağlık bakanlığına göndermesini ister, ancak öğretmenin sadece kendilerine değil de bakanlığa da mektup yazması Vali Bey'i tekrar sinirlendirir. Öğretmenin kente inişini haber alan Vali'nin, Öğretmen ile bu kez konuşması tehdit ve alay içerir:

*“Demek siz bir yazarsınız, diye açıkladı.*

*Yazar? Ne demek bu?*

*Neler yazıyorsunuz bakalım o güzel köyünüzde?*

*Hiçbir şey.*

*Yoo, öyle demeyin, hiçbir şey olur mu? Güzel güzel  
dilekçeler yazıyorsunuz.*

*(Sessizlik.)*

*Güzel, dili güzel, her şeyi güzel, noktası virgülü yerli  
yerinde dilekçeler yazıyorsunuz.*

*(Sessizlik.)*

*Yüzü kıpkırmızı:*

*Hiçbir işe yaramayan dilekçeler*

*[...]*

*(Sessizlik.)*

*Yüzü kıpkırmızı, sesi kızgın bir bağırsı:*

*Niçin yazıyorsunuz?” (Edgü, 2018, s. 221).*

Bu tavır karşısında daha fazla dayanamayan öğretmen, ayağa kalkıp “*Kendimi kurtarmak için yazıyordum*” (Edgü, 2018, s. 222) der ve odadan çıkar.

Romanda köy halkı, Ağalarına ve devlete karşı korku içinde yaşamlarını sürdürerek, çaresizliklerine boyun eğerler:

*“Ne toktoru Hocam?*

*(Ne toktoru? Doğru).*

*Toktor vardır kentte? Kentte bilem vardır, toktor?*

*Kimse yoktur gelecek, sen bilmez misin?*

*Vermedin mi mektubu mu Valiye?*

*Elimden aldılar. Biz verik dediler. Sokmadılar beni*

yanına” (Edgü, 2018, s.144).

Görüldüğü üzere Öğretmen’in Vali’den çözüm yolu bulabileceğini düşünmesi köy halkı tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Oysa Ağa’nın emriyle cinayet işleyen Halit’in Vali tarafından serbest bırakılması köy halkı tarafından çok normal karşılanır. Köydeki bu sosyal adaletsizliğe kimse ses çıkaramaz. Halit ile Öğretmen arasında şöyle bir diyalog geçer:

*“Dağ başında delil ne arar Hocam?*

*Doğrusun Halit. Delil yok dağ başında. Olsa olsa tanık olur.*

*Ne tanığı Hocam?*

*Ne bileyim Halit, kayalar, otlar, köpekler, gökyüzü,*

*Güneş. Ya da bir insan.*

*Bizimkinde o da yoktu”* (Edgü, 2018, s. 164).

Gerek Halit gerek köy halkı emir kuludur. Ağa ne derse onu yapar hale gelmişlerdir. Köyde efendi-köle ilişkisi hâkimdir. Köyde herkes birbirine benzer, bir kısmı köyde yaşayan başkişi de bunun farkındadır:

*“Çünkü tümünüz birbirinize benziyorsunuz.*

*Uçurumlar, uzaklıklar, denizler, akarsular ayırıyor*

*bizi birbirimizden.*

*Ama gene de birbirimize (bu kez ben de dahil)*

*benziyoruz düşlerimizle, düşüşlerimizle”* (Edgü, 2018, s. 225).

Tipolojik açıdan değerlendirildiğinde bir diğer benzer nokta da dinsel otoritede karşımıza çıkar. *Şato* romanı Garaudy’ye göre hem bürokratik hem de dinsel otoriteyi çağrıştıracak yorumlara açıktır. Garaudy,

*“Dram oynanır; adsız sermaye toplumunun modern toplumsal şekli altında, varlığı kuşkulu bir Tanrı’nın sahte memurlarının ve sahte bildirilerinin dinsel şekli altında, efendi ve buyruk ilişkilerinin dramıdır bu; toplumsal ilişkiler dünya üstü ilişkiler haline dönüşür, insanlar arasındaki yalancı ilişkiler, Tanrı ile ve onun kulları ile ilişkilerinin uydurma görünüşünü alırlar”* (Garaudy, 1991, s. 168-169) diyerek dinsel otoriteye vurgu yapar.

Brod’a göre Kafka, her insanın içinde yok edilemeyen, ancak insani kavrayışın dışında bulunan Tanrısal bir çekirdek olduğuna inanır (Brod, 1994, s. 5-7). Brod’un bu görüşü romanda da şatonun kilise olarak düşünülebileceği yönündedir.

Edgü’nün de dini, eserlerinin merkezine yerleştirmedeği, ancak dile getirdiği söylenebilir. *O/Hakkâri’de Bir Mevsim*’de Öğretmen defterine Hz. Musa gibi yazdığı on buyruktan birini Tanrı’ya yöneltir: *“TANRI’YA OLAN İNANCINI YİTİRDİNSE İNSANLARA İNAN: TANRI’YA GÜVENİN YOKSA: İNSANLARA GÜVEN: (Kendime de güveneyim mi?)”* (Edgü, 2018, s. 83). Buyruğun büyük harflerle yazılması Tanrı’ya olan güvenin kalmadığına işarettir. Bebek ölümleri, dilekçelerin cevapsız kalması, köy halkının çektiği sıkıntılar öğretmeni isyana sürükler. Öğretmen, bu durumlardan sadece devleti değil Tanrı’yı da sorumlu tutar: *“Tanrım, var olmayan Tanrım, kime yakaracağım? Nerde bulacağım sorusunu cevabımın?”* (Edgü, 2018, s. 116). Ancak, bu durum uzun sürmez. Öğretmen isyanından sonra çaresiz kalır ve Tanrı’ya boyun eğerek,

*“Balıklar, akrepler, sayılar,*



*Ve Tanrı'nın sıfatları:*

*KÂFİ/ Her şeye yeten.*

*ÂFİ/ Bağışlayan*

*ŞÂFİ/ Sağlık veren*

*Sağlık ve Tanrım! Bağışla Tanrım Sen her şeye*

*yetensin, bize de yet! Çaresizliğimize de yet Tanrım!"* (Edgü, 2018, s. 209-210)

der.

Görüldüğü gibi her iki romanda da dinsel unsurlar göze çarpar.

İki roman arasındaki bir diğer tipolojik benzerlik ise kadınlara verilen değer konusundadır. *Şato*'da, şato memuru Sortini'nin canı isteyince Amalia'yı yatağına davet eden bir mektup göndermesi, Klamm'ın istediği kadınla birliktelik yaşaması, Olga'nın şatonun uşakları tarafından kullanılması; *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de başkışının çaresizlikten kurtulmak için cinselliği bir kaçış yolu olarak görmesine, köyde babaların kızlarını para karşılığı satmasına, Muhtar ve Halit gibi köy erkeklerinin birden fazla kadınla evlenmelerine ve Muhtar'ın başkışıye imam nikahlı bir kızı satın alabileceğini söylemesine benzer:

*"Güneş ısıttıkça, içimde akan, o içimdeki boşlukta akan,*

*tüm bedenimi saran istek, şimdi kasıklarımın aşağı*

*akıyordu, bacaklarıma, ayaklarıma, ayakbileklerime,*

*ayak parmaklarıma değin yayılıyordu.*

*Hadi utanma, hadi git. Sen önermiştin, şimdi ben*

*istiyorum de.*

*Hadi iste*

*Hadi satın al!"* (Edgü, 2018, s. 131-132).

Her iki romanda da kadınlara tüketim nesnesi olarak bakıldığı gözler önüne serilir.

Tipolojik açıdan değerlendirildiğinde her iki romanda da evliliğe bakış açısı konusunda benzerlikler göze çarpar. *Şato*'da evlilik geleneksel bir olgudur. K. Frieda ile beraberlik yaşadığı an evlenmeleri gerektiğinin bilincindedir. Frieda ilk görüşte K.'ya güvenmiştir. K. için Beyler Hanı'ndaki işinden ve Klamm'dan vazgeçmiştir.

*O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim*'de de Muhtar Öğretmen'e istediği kızı imam nikâhına alabileceğini söylediğinde Öğretmen çok geçmeden,

*“O: özlemim*

*O: eski dilden hasretim*

*O: bir zamanlar her limanda bulduğum, her limanda boşaldığım*

*O: nicedir unuttuğum*

*Akıyordu şimdi.*

*Dişlerimi sıktım. Gözümü açmaya, sınıfa girmeye*

*korkuyordum. Git çal Muhtar'ın kapısını. Kabulüm,*

*de. Nem varsa al, de. Parasını öderim, de. Kabulüm.*

*Kayın imam nikâhını, de”* (Kafka, 2019, s. 131) demek ister.

Tipolojik olarak değerlendirildiğinde her iki romanda da karşımıza çıkan benzerlikler sadece izleklerle sınırlı değildir. Yapı ve anlatım olarak da iki roman arasında benzerliklere rastlanılır. Eserlerde konuyu ele alış, anlatış tarzı, kullanılan dil, imgeler ve yapıyı oluşturan unsurlar da benzer. İki eserde de olayların oluşuna dair belirsizlik hâkimdir.

*O/ Hakkâri 'de Bir Mevsim'* de, Halit bir gece silah sesi duyup dışarıya çıkar. Öğretmenin uyurgezer bir halde “*ak kuş mu kara kuş mu?*” dediğini duyar. Ak kuş-kara kuş motifi ak kuşun imanı kara kuşun ise küfrü temsil ettiği, Seyyid Battal Gazi efsanelerinde rastlanılan bir inanış şeklidir (Boratav, 1973, s. 43). Ertesi gün, gece yaşananları öğretmene söylediğinde Öğretmen hiçbir şey hatırlamaz. Okuyucu kimin düş gördüğünü anlayamaz. Romandaki tek absürt nokta bununla sınırlı değildir. Bir denizcinin denizi olmayan bir dağ başında kendini bulması, hiç tanımadığı kişilerden mektuplar alması da diğer açıklanamayan olaylardır:

*“Yanlışlıkla gelen mektuplar.*

*Başkalarına yazılıp bana gönderilenler.*

*Bana yazılıp kimden geldiğini bilmediklerim.*

*İlkin yadırgayıp sonra alıştığım, uzun bir süre*

*almadığımda yokluğunu duyduğum mektuplar.*

*Sevgili mektupları. Ana mektupları. Dost mektupları.*

*Yabancı bir dilde yazılmış mektuplar,*

*Bana benden söz eden mektuplar.*

*Bana kendilerinden söz eden mektuplar.*

*Yalnız mektuplar.*

*Tekil mektuplar.*

*Çoğul mektuplar.*

*Bugüne değin hiçbirine cevap vermediğim mektuplar”* (Edgü, 2018, s. 223).

İlginç olan diğerk bir nokta ise Öğretmen'in birbirine benzeyen tüm mektuplara sadece bir mektupla cevap vermesidir.

Romanın, denizi olmayan bir dağ köyünde Halit ve köylüler tarafından onarılan bir teknenin Öğretmen'e verilmesiyle noktalanması ise ayrı bir absürt noktadır.

Şato'daki benzer belirsizliklerden biri kalacak yerleri olmayan K. ile Frieda'nın okulu ev gibi kullanılmasıdır. Okulda iki derslik vardır. Zaman zaman derslerin yapıldığı yerlerde değişiklik olur. K., Frieda ile asistanlar Artur ve Jeremias ise çoğunlukla derslerin yapılmadığı dersliklerde kalırlar. Ancak zaman zaman terslikler de olmuyor değildir:

*“Sabahleyin çocuklar okula gelmeye başladığında ve uyuyanların çevresini merakla aldıklarında uyandılar ancak. Hiç hoş değildi bu, çünkü aşırı sıcak yüzünden, ki sabaha doğru yerini hissedilir bir soğuğa bırakmıştı, hepsi gömleklerine varıncaya kadar soyunmuşlardı, tam giyinmeye başlamışlardı ki sarışın, uzun boylu, güzel ama biraz sert bir kadın olan öğretmen Gisa kapıda göründü. Belli ki karşısında okulun yeni hademesini görmeye hazırlanıyordu, hatta öğretmenden ona nasıl davranacağı konusunda bilgi de almış olmalıydı, çünkü daha eşikteyken, ‘Böyle bir şeye tahammül edemem,’ dedi. ‘Bu ne hal! Derslikte uyumanıza izin verildi, ama ben sizin yatak odanızda ders vermek zorunda değilim. Öğlene kadar yatakta yayılıp yatan bir hademe ailesi. Pöf!”*  
(Kafka, 2019, s. 177-178).

Bir diğerk belirsizlik ise şato tarafından kadastrocu olarak çağrıldığını iddia eden K.'nın, roman sonuna kadar şatoya ulaşamaması gösterilebilir.

Romanlar tipolojik yöntemle karşılaştırıldığında her iki romanda da topluma başkaldıran karakterlerin dışlandığı görülür. *Şato*'da şatoya sadece kendisine birliktelik teklifi eden şato memuru Sortini'yi reddeden Amalia başkaldırır. Aileden bir kişinin başkaldırmasıyla da tüm aile üyeleri lanetlenir. Aileye bir ceza verilmemiş olsa da aile tüm köy halkı tarafından ötekileştirilir; “*O günlerde Amalia'yı görmeliydin sen. Ağır bir ceza gelmeyeceğini hepimiz biliyorduk. Yalnızca herkes bizden uzaklaşmıştı. Hem köydekiler hem şatodakiler. İnsanların bizden uzak durduklarını elbette fark ediyorduk, ama şato bize bir şey belli etmiyordu*” (Kafka, 2019, s. 183).

*O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de ise köyün dışına kapısı kilitli bir ev yaparak oradan uzaklaşan Halit başkaldırır. Halit de Amalia gibi köy halkı tarafından dışlanır. Köye kendini yabancı hisseder. “*Bir yabancıydı gerçekten. Başka köyden biri. Kendi deyimiyle. Çünkü o akşam konuşmasının bir yerinde şöyle dedi. Ben yabancıları severim Öğretmen. Senin burda olduğunu kentte öğrendim. İnanır mısın, geleceğim yoktu, seni görmek için geldim*” (Edgü, 2018, s. 97-98). Öğretmene de kendini yakın hisseder.

Romanlar arasındaki en önemli benzerlik ise iki roman başkişinin de kendilerini ararken başkalarını bulmalarıdır. İki romanda da bireyin dış dünya ile ilişkisi ön plandadır. *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de kendisini dağ köyünde bulan denizci duygularını,

*“Nicedir burda kendimi arıyorum, kapısının önünde,  
kapısını açıp evine girmek için karanlıkta yitirdiği  
anahtarını arayıp bulamayan, çıldıran, kapısını  
kıramayan, bir çaresiz, bir garip kişi gibi, burda,  
garip, tanımadığım insanların arasında. Öleyim.*

*Kendimi ararken, onları/ başkalarını / başka insanları buluyorum”* (Edgü, 2018, s. 227) şeklinde dile getirir.

*Şato*'da ise kadastrocu, şato tarafından iş için çağrıldığını söylediği dağ köyünde roman boyunca şatoya ulaşamaz. Kendini bulmaya çalışırken başka insanlarla iletişim kurmaya çalışır. Frieda, Pepi, Olga, Amalia, hancı kadın, Hans'ın annesi olmak üzere pek çok kadın tanır. Tüm kadınların yaşamlarına, çektikleri sıkıntılara şahit olur. Aslında amacı kadınları kullanarak şatoya ulaşmaktır, ancak başaramaz.

## SONUÇ

Dünya edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Franz Kafka'nın son eseri *Şato* ile Türk edebiyatının büyük yazarlarından Ferit Edgü'nün varoluşçuluk felsefesinin belirgin olarak öne çıktığı eseri *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'in içerik ve teknik açıdan çözümlendiği bu çalışmada eserler, genetik ve tipolojik yöntemlerle karşılaştırılmıştır.

İçerik olarak incelenen *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* ile *Şato* adlı romanlar anlatıcı ve bakış açısı, kişiler, olay örgüsü, mekân ve zaman, dil ve üslup olmak üzere teknik unsurlar ışığında da incelenmiş ve aşağıdaki verilere ulaşılmıştır:

*O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında anlatıcı olarak zaman zaman “ben-anlatıcı” zaman zaman da “o-anlatıcı” tipi kullanılmıştır. Sık sık karşımıza çıkan diyaloglar ve iç monologlar ile de sinematografik bir anlatım sağlanmıştır. Bakış açısı ise gerçek ile düşü iç içe geçirerek umutsuzluğun hâkim olduğu bir yerde umudu yeşertmek olarak görülmüştür.

Kişilerin tanımı yapılırken başkişi için “gösterme yöntemi” diğer kişiler için ise “açıklama yöntemi” kullanılmış. Dolayısıyla başkişi kendisini davranış ve açıklamalarıyla tanıtmış, diğer kişiler ise yazar ve diğer roman kişileri tarafından tanıtılmıştır. Romandaki şahıs kadrosu başkişi Öğretmen, Muhtar, Halit, Seyit, Zazi, Vali, köy halkı ve öğrencilerdir.

Roman iki bölümden meydana gelir, ancak birinci bölümün başında romanın yazılış süreci hakkında bilgi veren, kurguya da dahil olan *Ön ve Sonsöz* başlıklı bölüm yer alır. Roman, kendinden ve geçmişinden kaçarak yine kendini bulma arayışı içinde olan ve kendini Pirkanis köyünde bulan başkişinin olgunlaşma sürecini anlatır.

1964 yıllarında bir kış mevsiminde yaşanan olayların ele alındığı romanda, zaman önemini yitirirken mekân tasvirleri ise karakterin psikolojik durumuyla paralellik gösterir.

Gücünü en çok dilinden alan romanda kelimeler özenle seçilmiş; sade ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Eserde iç monolog, iç diyalog ve diyaloglara yer verilmiştir.

*Şato* romanının anlatıcısı ise “o-anlatıcı” tipidir. Anlatıcı sınırsız gözlem yaparken, karakteri takip eder, psikolojisi hakkında bile tahlil yapar. Yazar içerikten yoksun bakış açısıyla detaylara önem vermez. Romanda karakterler ilahi anlatıcı ile kendi konuşmaları doğrultusunda tanıtılır.

1922 yılında yazılmaya başlanıp 1924’de yazarın ölümünden önce yarım kalan roman, arkadaşı Max Brod tarafından 1926’da yayımlanır. Romanda K.’nin bireysel varoluşunu anlamlandırmak için *Şato*’ya giden yolu aramaktan vazgeçmemesi anlatılır. Romanın olay örgüsü de bu arayış doğrultusunda oluşur.

Kişilerin sorunlarının mekâna, mekânın da kişilere yansıtıldığı romanda, mekânlar kişilerle bütünlük oluşturur. Zaman kavramının belirsiz olduğu roman yaklaşık bir haftada geçen olayları anlatır. Uzun diyalogların yer aldığı eserde dil sadedir.

Roman teknikleri açısından yapılan bir karşılaştırma doğrultusunda, her iki romanda da benzer teknik unsurlar göze çarpar. İki romanda da dil sade, mekân kişilerin ruh halini yansıtır niteliktedir. Olay örgüsü de kişinin kendini arayışı üzerine şekillenir.

*O/ Hakkâri’de Bir Mevsim* ve *Şato* romanlarının genetik ve tipolojik açıdan karşılaştırıldığı bölümde ise iki eserin tarihsel-genetik araştırması içerisinde



aralarındaki benzerlikler ve farklar; tarihsel-tipolojik inceleme ile de benzerlikler vurgulanmıştır.

Genetik ve tipolojik yöntemlerle yapılan çözümlemeler doğrultusunda her iki romanda da benzer ve farklı yönler tespit edilmiş, roman teknikleri açısından benzerliklerin fazla olması dikkat çekmiştir. Dolayısıyla, Ferit Edgü'nün Kafka'nın eserinden etkilendiği görülmüştür, ancak tipolojik yöntemle incelendiğinde de iki romanda da bürokrasi, din, cinsellik ve kadınlara yaklaşım biçimlerinin benzerliği dikkati çekmiştir.

Dünyanın neresinde kaleme alınırsa alınsın gerçek sanatçıların yapıtlarının evrensel nitelikler taşıdığı görülür. Dolayısıyla *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Şato* romanlarında farklılıklar görülmekle birlikte benzerlikler de dikkat çeker.

Her iki romanın da başkişileri buldukları ortama yabancıdır. “*Varoluşçuluk felsefesine göre, içinde bulunduğu ortama yabancı olan insan, çevresine de yabancıdır ve yaşamını başka dünyalara ulaşma arzusuyla sürdürür. Bu Camus'a göre, insanın kavranmaz birtakım şartlarla bu dünyaya yerleşmek zorunda kalmasıdır*” (Kahraman, 2011, s. 39). *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'in başkişisi köye niçin ve nasıl geldiğini bilmez; *Şato*'nun başkişisi kadastrucu olarak çağrıldığı bilinmektedir, ancak her ikisi de buldukları ortama yabancı olduklarını hisseder.

Mahmure Kahraman'a göre, *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*'de kahramanın yaşamın içine fırlatılmış gibi kendini dağ köyünde bulmasının, dolayısıyla varoluş mücadelesi içerisindeki bu durumun sebebi, kişinin “*benliğini bulmak için bir mekâna ait olma*” düşüncesiyle kaçırları ve arayışlarıdır (Kahraman, 2011, s. 39).

*O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* ile *Şato* romanları genel olarak değerlendirildiğinde; iki romana da varoluşsal felsefenin hâkim olduğu görülür. Romanlarda başkişilerin kendilerini aramak üzere bilmedikleri bir mekâna gelişleri,

çevreleriyle iletişim kurmaya ve kendi benliklerini inşa etmeye çalıştıkları, bu uğurda verdikleri mücadeleler anlatılır. Romanlar genetik ve tipolojik yöntemlerle karşılaştırıldığında iki roman arasında oluşumsal benzerlik ve farklar ile tipsel benzerlikler görülür.



## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1984). Kafka Üzerine Notlar, Çev., Mustafa Ziyalan, *Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı*, Sayı 39/40, Ocak-Şubat. s. 12-37.
- Akdemir, Gamze. (2007). Ferit Edgü ile Yapıtları, Yazma Edimi ve Karanlık Çağımız Üzerine, *Cumhuriyet Kitap*, Sayı 925, s. 10.
- Andaç, F. (1997). Söyleşi: Ferit Edgü ile Düünden Bugün, *Adam Öykü*, Sayı 9, Mart-Nisan.
- Anders, G. (2017). *Kafka'dan Yana, Kafka'ya Karşı*, Çev., Herdem Belen- Hüseyin Ertürk, İthaki Yayınevi, İstanbul.
- Arendt, H. (1948). "Franz Kafka", *La Traditioncachee*.
- Atalay, İ. (2019). *Karşılaştırmalı Edebiyat*, Hiperyayın, İstanbul.
- Atılğan, Y. Kitaplık 42, Fotobiyografi IV.
- Aytaç, G. (1982). Ferit Edgü'nün Romanı: O. *Yazko Edebiyat Dergisi*, Cilt 3, Sayı 21, Nisan, İstanbul.
- Aytaç, G. (1983). *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Aytaç, G. (1984). Üç Düş/ üş ve Ferit Edgü'nün Anlatı Sanatı, *Çağdaş Eleştiri*, Sayı 13, Mart.
- Aytaç, G. (1997). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, G. (2001). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, G. (2019). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Baş, S. (2018). *Ferit Edgü'nün Eserlerinde Kafkaesk Dünya*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Batmankaya, Murat. (2002). Tel Kopar Ahenk Kesilir, *Radikal Kitap 23*, s. 24, İstanbul.
- Benjamin, W. (2017). *Kafka Üzerine*, Çev., Deniz Kurt, Sub Yayınları, İstanbul.
- Boratav, P. N. (1973). *100 Soruda Türk Folkloru*, İstanbul.
- Brod, M. (1994). *Kafka'da İnanç ve Umutsuzluk*, Çev., Kâmuran Şipal, Cem

Yayınevi, İstanbul.

- Brod, M. (2000). *Kafka'da İnanç ve Umutsuzluk*, Çev., Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Cemal, A. (1984). Franz Kafka'yı Anlamak, *Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı*, Sayı 39/40, Ocak-Şubat, s.11.
- Cemal, A. (2000). Franz Kafka Türkiye'ye Ne Verebilir (II), *Sanat Üzerine Denemeler*, s. 193-195, Can Yayınları, İstanbul.
- Camus, A. (1961). *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans, Justin O'Brien New York, Alfred A. Knopf.
- Çelik, S. (2019). *Babalar ve Oğullar ile Mâi ve Siyah Adlı Romanların Tipolojik Yöntemle Karşılaştırılması*, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 12, Sayı 66, s. 47-55.
- Çelik, S. (2019). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört ile Damızlık Kızın Öyküsü Romanlarının Genetik ve Tipolojik Yöntemle İncelenmesi*, *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, s. 50-74.
- Çetişli, İ. (1998). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Kardelen Kitabevi, Isparta.
- Çıkla, S. (2002). Romanda Kurmaca ve Gerçeklik, *Hece Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı*, Sayı 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2008). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev., Işık Ergüden, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev., Işık Ergüden, Dedalus Kitap, İstanbul.
- Demiralp, O. (2008). Gündüz Kafka Gece Samsa, *Notos Öykü*, Sayı 12, s. 30-31, Notos Kitap Yayınevi.
- Deveci, M. (2005). *Varoluş ve Bireyselleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, FÜBAP.
- Deveci, M. (2018). Ferit Edgü'nün Romancılığı ve Romanlarında İzleksel Yönelimler, *Notus Dergi*, Sayı 69, Nisan-Mayıs, İstanbul.
- Durisin, D. (1976). *Vergleichende Literaturforschung, Versuche in methodisch-Theoretischen Grundrissen*, Alm, Çev., Ludwig Richter, Akademie Verlag, Berlin.
- Dündar, B.L. (2001). Kimse'de Kimlik ve Kimliksizlik, *Adam Sanat*, Sayı 184, Mayıs.

- Dündar, B.L. (2018). Paris'ten Pirkanis'e Bir Direniş Biçimi Olarak Yazmak Eylemi, *Notos Dergi*, Sayı 69, Nisan-Mayıs, İstanbul.
- Dyserinck, H. (1991). *Komparatistik, Eine Einführung*, Bouvier V., Bonn.
- Ecevit, Y. (1992). *Kurmaca Bir Dünyadan*, Gündoğan Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (1967). *Av*, Sürek Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (1982). Bir Yazar, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 57, s. 23.
- Edgü, F. (1984). Kafka'yı Evirmek Mi, Çevirmek Mi?, *Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı*, 39/40, Ocak-Şubat, s. 142.
- Edgü, F. (1991). *Yeni Ders Notları*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Edgü, F. (1997). *Bir Gemide*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (2002). *Do Sesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (2003). *Şimdi Saat Kaç*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (2003). *Sözlü/ Yazılı*, Dünya Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2005). *Avara Kasnak*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2006). *Doğu Öyküleri*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2011). *Yaralı Zaman*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2013). *Kimse*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2016). *Buluşmalar, Yazarlar/ Ressamlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2016). *Çılgılık, Leş* (Toplu Öyküler), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2016). *İşte Deniz, Maria*, Leş (Toplu Öyküler), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2016). *Av*, Leş (Toplu Öyküler), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2016). *Bozgun*, Leş (Toplu Öyküler), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2016). *Tüm Ders Notları*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2017). *Kaçkınlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2018). *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*, Alfa Yayınları, İstanbul.

- Edgü, F. (2019). *İnsanlık Halleri*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (2019). *Do Sesi*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (2019). *Şimdi Saat Kaç*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (2019). *Giden Bir Kedinin Ardından*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Emer, K. F. (2017). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimine Genel Bir Bakış*, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Enginün, İ. (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (1999). *Kendini Bilmek*, Çev., Gül Çağalı Güven, Om Felsefe Yayınevi, İstanbul.
- Fischer, E. (1985). *Franz Kafka*, Çev., Ahmet Cemal, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul.
- Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*, Milenyum Yayınları,
- Garaudy, R. (1991). *Picasso Saint John Perse Kafka*, Çev., Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Geçtan, E. (1981). *Psikanaliz ve Sonrası*, Hür Yayın, İstanbul.
- Göbenli, M. (2005). *Direnmenin Estetiği'ne Güven*, Donkişot Akademik İnceleme, İstanbul.
- Hesse, H. (1984). *Kafka Üzerine*, Çev., Yüksel Filiz, *Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı*, Sayı 39/40, Ocak-Şubat, s.166.
- Hübscher, A. (1980). *Çağdaş Filozoflar*, Tur Yayınları, İstanbul.
- İyi, S. (2003). *Martin Heidegger'de İnsan Sorunu*, Asa Kitabevi, Bursa.
- Janouch, G. (1966). *Kafka ile Konuşmalar*, Çev., A. Turan Oflazoğlu, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Janouch, G. (2000). *Kafka ile Söyleşiler*, Çev., Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kafka, F. (1993). *Milena'ya Mektuplar*, Çev., Haluk Kunter, Neptün Yayıncılık, Ankara.
- Kafka, F. (1993). *Ottla'ya ve Ailesine Mektuplar*, Çev., Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kafka, F. (1994). *Taşrada Düğün Hazırlıkları*, Çev., Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.

- Kafka, F. (1998). *Aforizmalar*, Çev., Osman Çakmakçı, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2002). *Şarkıcı Josefine ya da Fare Ulusu*, Çev., Kâmuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2005). *Hikâyeler*, Çev., Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kafka, F. (2010). *Ceza Sömürgesi*, Çev., İlknur Altun, Athena Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2016). *Dönüşüm*, Çev., Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2016). *Kanun Önünde ve Diğer Öyküler*, Zeplin Kitap, İstanbul.
- Kafka, F. (2016). *Yalnızlık Bir Uçurumdur*, Çev., Gözde Karalök, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Kafka, F. (2017). *Babaya Mektup*, Çev., Regaip Minareci, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2017). *Günlükler*, Çev., Gürkan Başay, Öteki Yayınevi, İstanbul.
- Kafka, F. (2018). *Dava*, Çev., Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2018). *Yeni Bulunmuş Mektuplar*, Çev., Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İzmir.
- Kafka, F. (2019). *Şato*, Çev., İlknur Özdemir, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2019). *Felice'ye Mektuplar*, Çev., Çağlar Tanyeri, Murat Sözen, Turgay Kurultay, Türkiye İş Bankası, İstanbul.
- Kahraman, M. (2011). *Ferit Edgü'nün Hakkâri'si*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Kaplan, R. (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kızıltan, G. S. (1986). *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Klein, A. (1984). *Kafka's The Castle Explicator*, Spring 84, Vol. 42, Issue 3, p43, internet kaynağı. Ebschohost.com, (Son Erişim Tarihi: 05.11.2019)
- Kolcu, A. İ. (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı 2, Hikâye ve Roman*, Salkım Söğüt Yayınevi
- Kolektif. (2010). *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Cilt 1, Yapı Kredi Yayınları, s. 364, İstanbul.
- Konstantinoviç, Z. (1988). *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Peter Lang V.,

Frankfurt am Main.

- Krauss, W. (1987). *Literaturtheorie, Philosophie und Politik*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar.
- Kundera, M. (2005). *Roman Sanatı*, Çev., Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul.
- Löwy, M. (2018). *Kafka Boyun Eğmeyen Hayâlperest*, Çev., Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Mairowitz, D. Z., Crumb R. (1996). *Kafka*, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2019). *Hak ve Adalet*, Çev., Yalçın Çetin, Nobel Yayın, Ankara.
- Ormanlı, N. (2017). Max Brod'un Gözünden Kafka: Nasıl Bilirdiniz, *Roman Kahramanları*, Sayı 30, Nisan-Haziran, s.7.
- Öktem, E. (2006). *Franz Kafka ve Romanlarındaki Kahramanların Duygu Durumlarının Nitel Analizi*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Özdemir, P. (2017). Korunaksız Bir Çember, *Roman Kahramanları*, Sayı 30, Nisan-Haziran, s. 27.
- Özgüzel, M. (2019). *Edebiyat Terapi Yoksulluktan Varoluşa*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Özlu, D. (1984). Günümüz Gerçekliği ve Kafka, *Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı*, Sayı 39/40, Ocak-Şubat, s. 194-195.
- Özlu, T., Edgü, F. (2010). *Her Şeyin Sonundayım*, Haz., Burak Fidan, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Öztürk, A. O. (1998). *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları*, S.Ü. Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, Konya.
- Öztürk, M. (1984). Yaşama Açlığı Şampiyonu, *Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı*, Sayı 39/40, Ocak-Şubat, s.61.
- Öztürk, K. (1997). *Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu III, 30-31 Mayıs-1 Haziran 1997*.
- Özyurdunda Yabancı Olmak*. (2017). Demir Özlu Ferit Edgü Mektuplaşmaları, Sel Yayıncılık, s. 135, İstanbul.
- Pageaux, D. H. (1988). *Litterature Comparee et Comparaisons*, S. Üniversitesi (Dü.) *Revue de la littérature comparee* içinde, s. 285-307, Paris: Klincksieck.
- Pütz, A. (1992). *Literatur wissenschaft zwischen Dogmatismus und Internationalismus*, Peter Lang, Bern.
- Reimert, K. (2013). *Şişsak Kafka*, Çev., Gül Gürtunca, Doğan Kitap, s. 65, İstanbul.



- Robert, M. (2014). *Franz Kafka Gibi Yalnız*, Çev., Orçun Türkay, Can Yayınları, İstanbul.
- Robertson, R. (2007). *Kafka*, Çev., Elif Böke, Dost Kitabevi, Ankara.
- Roth, M. (1987). *Das Selbstverständnis der Komparatistik*, Peter Lang V., Frankfurt am Main.
- Sakallı, C. (1997). *Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu III, 30-31 Mayıs-1 Haziran 1997*.
- Smetana, R. (1986). *Kafka's The Castle, Explicator*; Fall86, Vol.45 Issue 1, p47, internet kaynağı: [http:// search.ebscohost.com](http://search.ebscohost.com), (Son Erişim Tarihi: 26.10.2019)
- Soyşekerci, H. (2018). Kaçkınların Yaralı Anlatıcıları, *Notos Dergi*, Sayı 69, Nisan-Mayıs, İstanbul.
- Tekin, M. (2004). *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Tosun, N. (2017). Franz Kafka'nın Öykü Dünyası, *Roman Kahramanları*, Sayı 30, Nisan-Haziran, s. 12-16.
- Tümer, G. (1979). *İnsan Mekân İlişkileri ve Kafka*, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Basımı, İzmir.
- Türkyılmaz, Ç. (1999). Franz Kafka'nın Dava Romanında Zaman-Mekân Yolculuğu, *Bilkent Mevsim, Sanat, Edebiyat, Kültür Dergisi*, Sayı 3, s. 14.
- Ulaş, S. E. (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Ünlü, M. (2003). *Yirminci Yüzyıl Türk Edebiyatı 4. 1960 Sonrası Edebiyatımızdan On İki Yazar*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul.
- Wagenbach, K. (2008). *Franz Kafka Yaşam Öyküsü*, Çev., Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Walter, B. (2017). *Kafka Üzerine*, Çev., Deniz Kurt, Sub Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, V. (1997). Söyleşi: Öyküde 1950 Kuşağı. *Düşler/ Öyküler*, Sayı 3, Ocak, İstanbul.
- Zima, P. (2011). *Komparatistik*, 2. Aufl, A. Francke Ver., Tübingenund Basel.
- Zimmermann, H.D. (2001). *Yazınsal İletişim*, Çev., Fatih Tepebaşıllı, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Zirmunskij, V. (1968). "Methodologische Probleme der marxistischenhistorisch-vergleichenden Literaturforschung" [1961], Gerhard Ziegenggeist, *Aktuelle*

*Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Akademie Verlag, Berlin.

Zirmunskij, V. (1973). *Die Literarischen Strömungen als internationale Phänomene*,  
Çev., H. N. Fügen, Vergleichende Literaturwissenschaft, Düsseldorf.

Zirmunskij, V. (1980). "Über das Fach Vergleichende Literaturwissenschaft" [1967],  
Gerhard R. Kaiser, Haz., *Vergleichende Literaturforschung in den  
sozialistischen Ländern*, Stuttgart.

