

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

VAROLUŞ VE BİREYLEŞME AÇISINDAN FERİT
EDGÜ'NÜN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

HAZIRLAYAN
Mutlu DEVECİ

ELAZIĞ- 2005

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

VAROLUŞ VE BİREYLEŞME AÇISINDAN FERİT
EDGÜ'NÜN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

HAZIRLAYAN
Mutlu DEVECİ

ELAZIĞ- 2005

Bu çalışma kısa adı FÜBAP olan Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Projesi tarafından desteklenmiştir.

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)

**VAROLUŞ VE BİREYLEŞME AÇISINDAN FERİT EDGÜ'NÜN ÖYKÜ VE
ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK**

DOKTORA TEZİ

Bu tez 25.11.2005 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oyçokluğu/ oy birliği ile kabul edilmiştir.

Danışman

Üye

Üye

Üye

Üye

Yukarıdaki Jüri Üyelerini İmzaları Tasdik Olunur.

Doç. Dr. Ahmet AKSİN
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

"Ey Türk Gençliği,

Birinci görevin, Türk dilinin bağımsızlığını, özünü, sonsuza dek korumak ve yapıtlarında savunmaktır.

Varlığının ve geleceğinin tek temeli budur.

Bu temel, senin en değerli hazinendir.

Bugün ya da yarın seni bu hazineden yoksun bırakmak isteyen kişiler çıkacaktır.

Bir gün, ana dilini savunmak zorunda kalırsan, içinde bulunduğun koşulları, karşısında bulunduğun kurumları düşünmeyeceksin. Çünkü, dilsiz bir ulus olamaz ve ana dilini korumayı bilmeyenler, ulusal bütünlüklerini koruyamazlar.

Senin öz dilini, bilerek, bilmeyerek, yozlaştırmak, yok etmek, yabancı dillerin boyunduruğu altına almak isteyen bilinçli, bilinçsiz ya da bilgisiz kişiler çıkabilir. Bu amaçlarını gizlice ya da açıkça gerçekleştirmek isteyebilirler. Bu kişiler, Türk basınına, devletin radyo ve televizyon kurumlarına sızmış olabilirler.

Ey bugünün ve geleceğin Türk yazarı, şairi, düşünürü! İçinde bulunduğun koşullar ne olursa olsun, senin görevin, Türkçe yazmak, ana dilini savunmak ve bu alanda ödün vermemektir. Bu yolda gerekli gücü, ana dilinin zenginliğinde ve onun bin yılı aşan tarihinde bulacaksın."

ÖZET

DOKTORA TEZİ

VAROLUŞ VE BİREYLEŞME AÇISINDAN FERİT EDGÜ'NÜN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK MUTLU DEVECİ

T.C

FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI

2005, XIII+470 SAYFA

Çalışmamızda, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın çağdaş yazarlarından olan Ferit Edgü'nün edebi serüvenini varoluş ve bireyleşme açısından çözümlemeye çalıştık.

Çalışmamızı 3 ana bölüm halinde düzenledik. Monografi nitelikli Birinci Bölüm'de Ferit Edgü'nün yaşamı, edebi kişiliği ve yapıtlarının değerlendirmesini yaptık.

İkinci Bölüm, Ferit Edgü'nün kısa öykü türündeki 84, küçürek öykü türündeki 207 ve roman türündeki 3 yapıtını varoluş ve bireyleşme açısından inceledik. Eserden yazara ulaşmayı hedefleyen bir değerlendirme tarzını esas aldığımız bu incelemede, bireyin 'kendi oluş' serüvenini yapı ve izlek bakımından bilimsel ve estetik yönden tahlil ettik.

Üçüncü Bölüm'de Ferit Edgü'nün dili kullanma tarzını ve niyete bağlı olarak şekillenen üslubunu, ses boyutundan metin düzeyine dönüşüm süreci dahilinde örneklendirerek yorumladık.

Çalışmaya, yaptığımız çözümlemeyi materyallerle tamamlama amacıyla Ferit Edgü ve alan ile ilgili kapsamlı bir kaynakça ekledik.

Anahtar Kelimeler: varoluş, birey, dil, yapı, izlek

SUMMARY
A DOCTORATE THESIS

**THE STRUCTURE AND THEME IN VIEW OF EXISTENCE AND
INDIVIDUALIZM IN THE FERİT EDGÜ'S STORIES AND NOVELS**

MUTLU DEVECİ

FIRAT UNIVERSITY
THE ENSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
THE DEPARTMENT OF NEW TURKISH LITERATURE

2005, XIII+470 PAGE

In our studying, we tried to analyze in view of existence and individualizm the literal adventure in Ferit Edgü who one of the contemporary writers of the Republic Age of Turkish Literature.

We staged our work in three main parts. In the first part which has the quality of monograph, we made the assesment of Ferit Edgü's life, his literary personality and his works of art.

In the second part, we examined 84 short stories, 207 short short stories and 3 novels of Ferit Edgü in terms of existentializm and individualizm. In this investigation in which we based on the method of an evaluation aiming at reaching to the writer through the work, we analised individual's adventure existence in view of structure and theme and in accordance with science and art.

In third part we interpreted Ferit Edgü's using style of language and his own style formed depending on the intend by illustrating including period of changing from sound shape into writing level.

We added to the work a wide bibliography concerning Ferit Edgü and his scope in order to complete our analising with materials.

Key Words: existence, individual, language, structure, theme

İÇİNDEKİLER

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ	X
ÖN SÖZ	XI
KISALTMALAR	XIII

BİRİNCİ BÖLÜM

YAŞAMI-YAZIN YAŞAMI-YAPITLARI	1
1. Yaşamı-Yazın Yaşamı-Yapıtları	2
1.1. Yaşamı	2
1.1.1. Ailesi	2
1.1.2. Doğumu- Çocukluğu- Gençliği	3
1.1.3. Paris Yılları	6
1.1.4. Yurda Dönüş: Hakkari ve Sonrası	6
1.2. Yazın Yaşamı	7
1.2.1. Oluşum Dönemi	8
1.2.2. Öykü ile Tanıştığı Dönem: Hakkari Öncesi	9
1.2.3. Olgunluk Dönemi: Hakkari Sonrası	12
1.2.4. Ferit Edgü'nün İfadeleri ile Dil, Edebiyat, Sanat Görüşleri	18
1.3. Yapıtları	22
1.3.1. Öyküleri	22
1.3.2. Romanları	24
1.3.3. Şiir Kitapları	25
1.3.4. Denemeleri	25
1.3.5. Aforizma	26
1.3.6. Oyun	26
1.3.7. Diğer Yapıtları	26

İKİNCİ BÖLÜM

VAROLUŞ VE BİREYLEŞME AÇISINDAN ÖYKÜ VE ROMANLARDA YAPI

VE İZLEK 28

2. Öykü ve Romanlarda Yapı ve İzlek 29

2.1. Öykülerde Yapı ve İzlek 29

2.1.1. Öykülerde Yapı 29

2.1.1.1. Öykülerde Anlatıcı ve Bakış Açısı 29

2.1.1.1.1. *Ben* Anlatıcı ve Bakış Açısı 29

2.1.1.1.2. Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı 31

2.1.1.1.3. Tanrısal Anlatıcı ve Bakış Açısı 34

2.1.1.2. Öykülerde Zaman 35

2.1.1.2.1. Öykü Zamanı 35

2.1.1.2.2. Öyküleme Zamanı 38

2.1.1.3. Öykülerde Mekan 41

2.1.1.3.1. Dar/ Kapalı Mekanlar 42

2.1.1.3.2. Geniş/ Açık Mekanlar 46

2.1.1.4. Öykülerde *Ben*'in Görüngüleri Açısından Kişiler Dünyası 50

2.1.1.4.1. Anlatıcı *Ben*'in Görüngüleri 50

2.1.1.4.1.1. Kendini Tanıtan *Ben* 50

2.1.1.4.1.2. Öykü Kişilerini Tanıtan *Ben* 55

2.1.1.4.1.3. Yazar-*Ben* 57

2.1.1.4.1.3.1. Kendini Öykü Kişisi Olarak

Tanıtan Yazar-*Ben* 57

2.1.1.4.1.3.2. Aktarıcı Yazar-*Ben* 60

2.1.1.4.2. Sosyal Durumlarına Göre *Ben*'in Dışındaki Kişiler 63

2.1.1.4.2.1. Köylüler 63

2.1.1.4.2.2. Aydınlar 67

2.1.1.4.2.3. Yargıçlar- Savcılar 68

2.1.1.4.2.4. Doktorlar 69

2.1.1.4.2.5. Cellâtlar 70

2.1.1.4.2.6. Çocuklar	71
2.1.1.4.2.7. Diğerleri	71
2.1.2. Öykülerde İzleksel Kurgu	72
2.1.2.1. Bireyin Kendini Keşfi ve Oluşumu	72
2.1.2.1.1. Farkındalık	72
2.1.2.1.2. Arayış	78
2.1.2.1.3. Seçim	82
2.1.2.1.4. Sorumluluk	93
2.1.2.1.5. Kendi Oluş	107
2.1.2.2. Bireyin Kendisi ve Yaşam ile Yüzleşmesi, Tanımlama Çabaları	116
2.1.2.2.1. Çağrı ve Uyanış	116
2.1.2.2.2. Bunaltı	125
2.1.2.2.3. Ölüm	131
2.1.2.2.3.1. Kaçınılmaz Son	131
2.1.2.2.3.2. Kurtuluş/ Sığınma	137
2.1.2.3. Bireyin Tutunma Çabası ve Direnç Araması	141
2.1.2.3.1. Başkaldırı	141
2.1.2.3.1.1. Düşünsel Başkaldırı	142
2.1.2.3.1.2. Eylemsel Başkaldırı	154
2.1.2.3.2. İntihar	168
2.1.2.4. Bireyin Çözülüşü ve Tükenişi	177
2.1.2.4.1. Umut/suzluk	177
2.1.2.4.2. Yalnızlık	198
2.1.2.4.2.1. Bireysel İletişimsizlik Kaynaklı Yalnızlık	200
2.1.2.4.2.2. Toplumsal İletişimsizlik Kaynaklı Yalnızlık	205
2.1.2.4.3. Olanak/sızlık	234
2.1.2.4.4. Gündelik Yaşam	256
2.2. Romanlarda Yapı ve İzlek	276
2.2.1. Romanların Kimliği	276
2.2.2. Romanlarda Olay Örgüsü	278
2.2.3. Romanlarda Anlatıcı ve Bakış Açısı	288
2.2.4. Romanlarda Zaman	298
2.2.5. Romanlarda Mekan	306

2.2.6. Romanlarda Kişiler Dünyası	316
2.2.6.1. Başkişiler	316
2.2.6.2. Norm Karakterler	324
2.2.6.3. Kart Karakterler	326
2.2.6.4. Fon Karakterler	328
2.2.7. Kendi Oluş Aşamasındaki Bireyin İzleksel Görüngüleri:	
Romanlarda İzleksel Kurgu	329
2.2.7.1. Farkındalık	329
2.2.7.2. Arayış	335
2.2.7.3. Yalnızlık	339
2.2.7.4. Çaresizlik	349
2.2.7.5. Değerlere Dönüş	355
2.2.7.6. Sosyal Adaletsizlik	362
2.2.7.7. Yozlaşma	365

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FERİT EDGÜ'NÜN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP 369

3. Öykü ve Romanlarda Dil ve Üslup İncelemesi	370
3.1. Hazırlık Dönemi ve Etkiler	370
3.2. Öykü ve Romanlarda Dil ve Üslup	375
3.2.1. Kısa Öykülerde Dil ve Üslup: Hakkari'den Önce	375
3.2.1.1. Kısa Öykülerde Anlatım Teknikleri	375
3.2.1.1.1. İç monolog	376
3.2.1.1.2. İç diyalog	378
3.2.1.1.3. Dış diyalog	379
3.2.1.1.4. Bilinçakımı	380
3.2.1.1.5. Anlatma- gösterme- tasvir	382
3.2.1.1.6. Montaj	386
3.2.1.2. Kısa Öykülerde Anlatım Biçimleri	387
3.2.1.3. Kısa Öykülerde Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi	391
3.2.2. Küçürek Öykülerde Dil ve Üslup: Hakkari'den Sonra	397
3.2.2.1. Giriş: Küçürek Öykü Nedir?	397

3.2.2.2. Ferit Edgü’de Küçürek Öykü	402
3.2.2.3. Küçürek Öykülerde Anlatım Biçimleri	403
3.2.2.3.1. Sözdizimi ve Sapmalar	403
3.2.2.3.1.1. Yazımsal Sapmalar	405
3.2.2.3.1.2. Sesbilimsel Sapmalar	406
3.2.2.3.1.3. Sözcüksel Sapmalar	407
3.2.2.3.1.4. Anlamsal Sapmalar	408
3.2.2.4. Küçürek Öykülerde Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi	409
3.2.2.5. Küçürek Öykülerde Anlatım Teknikleri	417
3.2.2.5.1. Konuşma ve Düşünce Aktarımları	417
3.2.2.5.1.1. Dolaysız Konuşma Aktarımı	417
3.2.2.5.1.2. Dolaysız Düşünce Aktarımı	418
3.2.2.5.1.3. Dolaylı Konuşma Aktarımı	418
3.2.2.5.1.4. Dolaylı Düşünce Aktarımı	419
3.2.2.5.1.5. Bağımsız Dolaysız Konuşma Aktarımı	419
3.2.2.5.1.6. Bağımsız Dolaysız Düşünce Aktarımı	420
3.2.2.5.1.7. Bağımsız Dolaylı Konuşma Aktarımı	420
3.2.2.5.1.8. Bağımsız Dolaylı Düşünce Aktarımı	421
3.2.3. Romanlarda Dil ve Üslup	424
3.2.3.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri	424
3.2.3.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri	432
3.2.3.3. Romanlarda Anlatı İzlenesi-Sözdizimi	433
SONUÇ	437
KAYNAKLAR	442
1. Ferit Edgü Kaynakçası	442
1.1. Kitaplar	442
1.1.1. Ferit Edgü’ye Ait Kitaplar	442
1.1.2. Ferit Edgü’nün Yayına Hazırladığı Kitaplar	443
1.1.3. Ferit Edgü’den Bahseden Kitaplar	444
1.2. Makaleler	447
1.2.1. Ferit Edgü’nün Yazıları	447

1.2.1.1. Ferit Edgü'nün Edebiyat İle İlgili Yazıları	447
1.2.1.2. Ferit Edgü'nün Sanat ve Sanat Tarihi İle İlgili Yazıları	450
1.2.2. Ferit Edgü İle İlgili Makaleler	452
1.3. Ferit Edgü'nün Kitap ve Makale Çevirileri	455
1.4. Ferit Edgü Hakkında Yapılan Tezler	456
2. Genel Kaynaklar	457
2.1. Genel Kitaplar	457
2.2. Genel Makaleler	467
ÖZGEÇMİŞ	470

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Tablo: 1- Kurgusal Zamanın Görünümleri	39
Tablo: 2- Bireyin Seçim Aşamasındaki Değerler Sınıflaması	92
Tablo: 3- Yabancılaşmanın İç ve Dış Görüngüsü	236
Tablo: 4- Bireyin Gündelik Yaşamdaki Varlık Görüngüsü	257
Tablo: 5- Bireyin Pozitif ve Negatif Düşüş'ü	257
Tablo: 6- Bilinçdışının Nesnel İçerikleri	272
Tablo: 7- Kısa Öykülerde Montaj Tekniğinin Dağılımı ve Görünümü	386-387
Tablo: 8- Kısa Öykülerde Sözcük Türleri	392-394
Tablo: 9- Kısa Öykülerde Cümle Türleri	394-397
Tablo: 10- Küçürek Öykülerde Sözcük Türleri	409-413
Tablo: 11- Küçürek Öykülerde Cümle Türleri	413-417
Tablo: 12- Romanlarda Sözcük Türleri	434
Tablo: 13- Romanlarda Cümle Yapısı	436

ÖN SÖZ

İnsan gerçeğinin öncelendiği sanat eseri, yaratıcı duyarlılık, örtülü anlamları kavrama düzeyi ve çok boyutlu algılama yetisi ile yeni bir ses olarak varlık bulur. Aydınlik bilincin temsilcisi konumundaki sanatçı, imge ve düş üretisi olan yapıtlarında, somutlar dünyasındaki 'kendi oluş'ları yansıtmaya çalışır.

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında, varoluşçu çizginin en önemli siması olan Ferit Edgü, yapıtlarında, olması gerek'in çağrısıyla değişmeyende değişeni, dilde, yeni'den, yeni bir ses olarak yaratmayı başarır. Gündelik gerçeklik ile modern yazın dünyasını sentezleyen sanatkar, varlığı, sanatsal ve düşünsel boyutta, dilde yeni'leme gayreti içerisinde. Onun yapıtları, yaşantıların etik ve estetik değerlerle özümmlenerek, aydınlık bilinçte varlık buluşunun örnekleridir.

Anlatım tekniği ve kurgu bakımından modern edebiyatın yeni ve özgün bir atılımı olan Ferit Edgü anlatıları, bireyin, varoluş ve bireyleşme yolculuğunun kurgusal dünyaya taşınmasıdır. Yapıtlarının ana matrisini, bireyin, kendisi, başkaları ve çevre/dünya bağlamında yaşadığı çatışmalar oluşturur. Varoluşçuluk, gerçeküstücülük ve minimalizm gibi sanat akımlarından etkilenen Ferit Edgü, gerçekteki düşü, düşteki gerçeği metinleştirir. Evrensel değerler dizgesini toplumsal ve bireysel düzeyde sentezleyerek kurgular. Bu kurgusal dünya, tekdüzeleşen gündelik yaşamda yalıtık ve çözükle değerlerin temsilcisi silik figürlerin, kendini bulma ve kurma edimleri ile şekillenir.

Çalışmamızda, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında şiir, kısa ve küçürek öykü, roman, deneme, tiyatro ve aforizma türlerindeki eserleri ile özgün bir kimlik olan Ferit Edgü'yü, bilimsel kriterleri esas alarak değerlendirmeye çalıştık. Yapısalcı çözümlemenin esas olduğu çalışmamızda, sanatkarın yaşamını ve yazınsal dünyasını ayrıntılı olarak inceledik.

Üç ana bölüm halindeki çalışmamızın Birinci Bölümü'nü, "monografi" nitelikli olarak düzenledik. Bu bölüm, Ferit Edgü'nün yaşamı, yazın yaşamı ve yapıtlarının anlatımından oluşmaktadır.

İkinci Bölüm'de, Ferit Edgü'nün öykü ve romanlarını yapı ve izlek bakımından psikanalitik ve fenomenolojik açıdan tahlil ettik. Varoluş ve bireyleşme merkezli bu çözümlemede, yazarın kısa öykü türündeki 84, küçürek öykü türündeki 207 ve roman türündeki 3 yapıtını, bireyin "kendi olma" çabası ile bütünleyerek değerlendirdik.

Çalışmamızın Ferit Edgü yapıtlarının Dil ve Üslup bakımından değerlendirildiği Üçüncü Bölüm'ünde ise, kitap halinde yayımlanan 10 öykü ve 3 romanında ses, sözcük ve tümce düzeyinde tespitler yaparak, dil unsurunu ve dili kullanma biçimini belirginleştirdik. Anlatım teknikleri ve anlatım yöntemleri bakımından yazarın aktarım şekilleri ve sapmaları tercihinin dilbilimsel kaynaklarını irdeledik.

Çalışmayı, Ferit Edgü ve alanla ilgili kapsamlı bir kaynak listesi ekleyerek materyaller ile tamamladık.

Bilimsel çalışmalarındaki rehberliği, deneyimleri ve örnek kişiliği ile her zaman yanımda olan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ beyefendiye sabrı, yol gösterici ve tamamlayıcı yaklaşımları için sonsuz şükranlarımı sunarım. Düşünsel ve sanatsal öğeler içeren yapıtları ile ufkumu açan değerli Ferit EDGÜ beyefendiye, bilgi ve belgelere ulaşmamdaki desteği için teşekkürü bir borç bilirim. Manevi desteğinden dolayı sayın hocam Prof. Dr. İbrahim KAVAZ beyefendiye ve özverili kişiliği ile çalışmamın her aşamasında desteğini gördüğüm sevgili arkadaşım Dr. Ülkü ELİUZ hanımefendiye teşekkürlerimi sunarım.

KISALTMALAR

A.	: Av
B.G.	: Bir Gemide
B.H.	: Binbir Hece
cüm.	: Cümle
Ç.	: Çılgılık
Çev.	: çeviren
D.Ö.	: Doğu Öyküleri
D.S.	: Do Sesi
Der.	: Dergisi
E.G.B.Y.	: Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı
O/H.B.M.	: O/Hakkari'de Bir Mevsim
İ.D.M.	: İşte Deniz, Maria
İ.Ö.-B.	: İlk Öyküler, Bozgun
İ.Ö.-D.	: İlk Öyküler, Devam
İ.Ö.-K.	: İlk Öyküler, Kaçkınlık
K.	: Kimse
R.Ö.	: Ressamın Öyküsü
s.	: sayfa
S.	: sayı
ss.	: sayfa sayısı
vs.	: ve saire
Y.	: Yıl
Yay.	: Yayınları
YKY.	: Yapı Kredi Yayınları

BİRİNCİ BÖLÜM
YAŞAMI - YAZIN YAŞAMI – YAPITLARI

1. Yaşamı-Yazın Yaşamı-Yapıtları

1.1. Yaşamı

1.1.1. Ailesi

Tam adı İsmail Ferit Edgü'dür. Baba tarafından asker kökenli olan İstanbullu bir ailenin çocuğudur. Babası, Mehmet Nuri Edgü, küçük bir memurdur. Annesi, Fatma Nevber Hanım, sivil kökenli bir aileden gelir. Anne tarafından büyükdedesi Eğribozlu Mehmet Sırrî, 19. yüzyıl Bektaşî şairlerindedir; Köprülü kitaplığında yayınlanmış bir de *Divân*'ı vardır. Edgü, annesinin ailesinin denizcilikle de ilgili olduklarını belirtir; bugünkü anlamda, gemi inşaat mühendisliği yahut doğrudan doğruya bahriyeli olduklarını söyler (Deveci, 2001).

Ferit Edgü, belleğindeki *ilk* anıda babaannesini hatırlar: *“Babaannemin ince uzun boyu. Çakır gözleri. Belini bulan kınalı saçları. Bu saçlar her iki günde bir yıkanır, her gün çözülüp taranır, her hafta kınalanırdı. (ve tüm bu işleri gelin hanım, annem yapardı.) Ellisini aşmış babamın yanında cigara içmediği bu Çerkez Ana, saraydan gelmenin, bir Osmanlı paşazadesinin kadını olmanın onurunu sürdürürdü. Çok az konuşurdu. Odasından çok az çıkardı. Yaz-kış, samur kürkünün içinde bir Süleymaniye mangalının ısıttığı odasında otururdu. Sofu muydu? Ansimıyorum. Odasında gün boyu onunla olmak ayrıcalığına sahip bir tek ben vardım. (erkek torun). Parası bir kesenin içindeydi ve kesenin ağzı yalnız benim için açılırdı. Babaannemin bendeki anısı yalnızca bir görüntü. Ses, koku... hiçbir şey yok. Odasında geçirdiğim saatlerde ne konuşurduk, neler anlatırdı? Hiçbirini ansımıyorum. Öldüğünde dört yaşındaydım.”* (Milliyet Sanat, 1979: 22-23) Aynı yazının, *ilk ölümlerim* adlı bölümünde, ölen ilk yakınının babaannesi (1940) olduğunu, onun ölümünün kendisi üzerinde hiçbir etkisi olmadığını, olağan bir şey gibi geldiğini, onu sanki bir misafirlige gitmiş gibi algıladığını söyler.

Ferit Edgü, Babası Mehmet Nuri Edgü'nün, bütün bir ömür boyu Tanrı'nın adını ağzına almadığını anlatır. İyice yaşlandığında ve özellikle ölümcül bir hastalık olan sarılık yakasına yapıştığında, elinden kutsal kitabı ve dudaklarından Tanrı'nın adını düşürmeyen; hastalıklı döneminde ölümden korkan babası, inanmadığı bir Tanrı'ya, belki vardır kuşkusu içinde secde eder, ölümün eşiğine geldiğinde, O'na yönelir. Kutsal kitabı herkesten uzakta, tek başına, sessizce okuyup, Tanrı'ya, kendisini kimselerin görmediği, penceresiz bir odada yakarır. Çocukluk ile delikanlılık arası bir yaştaki Ferit

Edgü, Tanrı'ya ne gerektiğince yakın, ne gerektiğince uzak olduğu o günlerde, babasının bu durumunu yadırgar. (Edgü, 1970: 33)

1.1.2. Doğumu- Çocukluğu- Gençliği

24 Şubat 1936 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelen Ferit Edgü'nün Çocukluk yılları, dünyada ve Türkiye'de yaşanan siyasal, sosyal ve ekonomik şartların olumsuzluğunda geçer: *"1930'ların sonu ve 40'ların başlangıcı. Ki bu aynı zamanda bizim çocukluğumuza damgasını vurmuş olan İkinci Dünya Savaşı yılları. Yoksulluk yıllarıdır o yıllar... Orta halli bir ailenin çocuğu da bütün o yoksullukları yaşamıştır o günün Türkiye'sinde. Kuşağımın o yoksullukları unutmasının olanağı yoktur. Daha açık bir deyişle o yılların acıları, sefaleti, onları biz kendi yaşamımızda yaşamamış da olsak, o sefaleti yaşayanlara tanıklık ettiğimiz için (hiç değilse kendi adıma söyleyeyim) etimde, kanımda, beynimde, o sefaleti hala duyarım. Öyle bir dünyada, varsıl olmayan, her anlamda varsıl olmayan bir dünyada açtım gözlerimi. Kuşkusuz, yazmaya çok erken yıllarda başlamamın nedenlerinden biri de bu olsa gerekir. Çünkü o dünyadan, bir çocuk kaçmak ister. Oysa benim, o günün İstanbul'unda içinde bulunduğum toplumsal çevrede, aile çevremde, kaçabileceğim hiçbir delik yoktu."* (Toprak, 1983: 4-5)

1950'li yılların Türkiyesinde yokluk ve yoksulluğun kucağında çocukluluğunu geçiren Ferit Edgü, sosyo-kültürel yaşamın etkisi altındadır. II. Dünya Savaşı'nın soğuk izleri ile siyasi, sosyal ve ekonomik belirleyicilerin kısılcacında, henüz 14 yaşında iken yazın yaşamına başlar: *"Kuşkusuz, yazmaya çok erken başlamamın nedenlerinden biri de bu olsa gerekir. Çünkü o dünyadan bir çocuk kaçmak ister."* (Edgü, 2003: 29) Bu süreçte ilk edebi ürünleri olan şiirlerini yazar. Babasının ölümü ile derinleşen yalnızlığı, onu kitaplara yöneltir. Türk edebiyatından Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri; Dünya edebiyatından Tolstoy başta olmak üzere *klasikleri* kapsayan bir okuma sürecine girer.

16 yaşında Sait Faik'in öyküleri ile tanışması onun hayatında dönüm noktası olur. Ferit Edgü, 1950 kuşağının, özellikle öykücülerinin, Sait Faik'ten geldiğine inanır: *"Biz genç yazarlar yazmaya başlarken gereksinimini duyduğumuz yenilik tohumlarını Sait Faik'te bulduk. Neydi bu yenilik tohumları? O, estetikle etiği birbirinden ayırmayan bir sanat anlayışı. Ne toplumu, toplumsalı; ne bireyi ve bireyseli gözardı etti öykülerinde. Böylece ilk kez, toplum ve birey, düş ve gerçek, onun öykülerinde bir araya geldi. Özellikle ölümünden bir ay önce yayınlanan "Alemdağda Var Bir Yılan" kitabında bunun en güzel*

örneklerini verdi. Ama Sait Faik'in dışında okuduğum yazarların yerli- yabancı, birçoğundan etkilenmiş olmalıyım." (Deveci, 2001) 16-17 yaşında bir yazar olarak, piyasa romanlarıyla hiç karşılaşmadan Sait Faik'le tanışır ve edebi arka planı böylece şekillenir: "Kimi zaman rastlantılar, insanın yaşamında belirleyici olur; bu benim yaşadığım rastlantı mıdır, bilmiyorum. Benden 6-7 yaş küçük bir yeğenimin yaş günü için ona bir kitap armağan etmek istedim. Bizim okulun karşısında bir kitapçı vardı, Beyoğlu'nda. Oraya girdim ve o ucuz kitaplardan birini (bir lira!) satın aldım. Çocukluk yıllarımda bana anlatılan Şahmeran adlı bir masal vardı. Çok severdim. Bir lira verip Şahmeran'ı aldım. Küçük bir kitap. Armağan vermeden önce bir okuyayım dedim. Okumaya başladım. Allah Allah, benim bildiğim Şahmeran'a hiç benzemiyor. Orada; adam, vapur, ada... bildiğim insanlar! Benim de tanıdığım insanlardan söz ediyor kitap. O güne değin, hiç öyle bir öykü okumamıştım. Kapağına baktım, Şahmeran değil, Şahmerdan. Sait Faik adlı yazarın Şahmerdan'ı. O kitabı yeğenime vermedim. Kendime sakladım. O kitabın arkasında Varlık Yayınları'nda yayınlanmış başka kitapların listesi de vardı. Altında da bir not, bugünmüş gibi anımsıyorum. "10 liralık alışverişler, doğrudan doğruya yayınevimizden yapılırsa % 25 indirim yapılır." Nerede bu Varlık Yayınları? Cağaloğlu'nda. İki gün sonra elimde listeden seçtiğim kitap adları, Yaşar Nabi Beyin kapısında idim. Kitapları gitti içerden getirdi. Sonra bana: "Size, bir de dergimizin son sayısını hediye ediyorum" dedi. Eli sıkı biriydi, ama anlaşılın o gün gönlünden kopmuş. Böylece Varlık'ın varlığından haberdar oldum. Bu arada Steinbeck, Istrati, Cahit Sıtkı, Orhan Veli'nin şiirlerine ulaştım. Ne zaman elime para geçse, o %25'ten yararlanmak için tramvaya atlar, Cağaloğlu'na gider, Yaşar Nabi'nin kapısını çaldım. Yıllar sonra, Yaşar Nabi, "Sizin ilk defa yazıhaneden içeri girdiğiniz günü hatırlıyorum" demişti." (Deveci, 2001)

İlkokuldan başlayarak hep Milli Eğitim okullarında okur. Ülkenin çok yoksul olduğu bu dönemde, özveriyle çalışan, öğretmenliği kutsal bir görev bilen, bilgili öğretmenlerden eğitim alır. Türkçe öğretmeni, Klâsik Türk müziğinin büyük ustalarından olan Dürrî Turan; Fransızca öğretmeni Profesör Şefik Tunç'un kardeşi Münip Tunç; resim öğretmeni Hamit Görele'dir. Ama Ferit Edgü, okulları pek sevmez. Öğrenmesi gerekenleri kendi kendine öğrenmenin daha doğru olacağını düşünür. Bir meslek seçmek söz konusu olduğunda da bir meslek seçmemeye karar verir ve Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girer. Bunu yaparken de ressam olmadığını, olamayacağını bilmektedir.

Sanat alanının merkezi durumunda olan bir kentte/ İstanbul'da yaşamanın verdiği kolaylıklarla çok erken yaşlarda yazmaya başlayan Ferit Edgü, sanat çevrelerine de böylece girer. Attila İlhan, Salah Bırsel, Melih Cevdet ve daha sonraları ilk yazılarını yayımlayacak olan Vedat Günyol ile lise öğrencilik yıllarında tanışır.

Bütün yazarlar gibi, edebi çalışmalarına şiirle başlar. İlk şiiri, 16 yaşında 1952 yılında *Kaynak Dergisi*'nde yayımlanır. Daha sonra *Dinar*'da Nedret Gürcan'ın yayımladığı "*Şairler Yaprağı*"nda, bir iki şiiri yayımlanır. Ama edebiyat dünyasına 1954 yılında Vedat Günyol'la tanıştıktan ve "*Yeni Ufuklar*"da yazmaya başlamasıyla girer. Dönemin büyük gazetesi, Ahmet Emin Yalman'a ait, "*Vatan*"ın Pazar günleri çıkan *Sanat Eki*'nde öyküleri yayımlanır. Daha sonra görsel sanatlara duyduğu ilgi dolayısıyla, o dönem İstanbul'unun tek sanat galerisi olan "*Maya*"da açılan sergilerdeki ressamlarla *Vatan* gazetesi için konuşmalar yapar. Bu dönemde, Demir Özlü, Orhan Duru, Güner Sümer, Ahmet Oktay, Yılmaz Guruda, Özdemir Nutku, Atilla İlhan gibi sanatkarla tanışır.

Zengin bir kitaplığı olan, Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Bedri Rahmi'nin atölyesine gider. Akademi'de geçirdiği dört yılda pek fazla bir şey öğrenemez. Ama Bedri Rahmi'nin kitaplığından çok yararlanır; zamanının büyük bir bölümünü o kitaplıkta geçirir. Bu dönemde yazı serüvenine devam eder; durmadan yazar ve yayımlar. Bu sırada, dönemin, Demokrat Parti iktidarı, ülkenin düşünen, özgürlüklerden, insan haklarından söz eden yazarlarına baskı yapmaya başlar. Kitaplar, dergiler, oyunlar yasaklanır. Birbiri ardı sıra, yazarlara davalar açılır. Akademide, atölyelerde, özellikle Bedri Rahmi atölyesinde, öğrenci görünümünde polis ve polisce yerleştirilen adamlar bulunur. Pek çok kitap yasaktır ve önemli hiçbir film gelmez. Böyle bir boğucu ortamda, Ferit Edgü, aykırı genç yazarlardan biri olarak yazmaya devam eder (Deveci, 2002).

Garip şiirinin etkili olduğu bir dönemde şiirle başlayan Ferit Edgü, dönemin siyasi ve sosyal anlayışına tepki olarak doğan *Mavi Hareketi* topluluğuna dahil olur. Ferit Edgü, Attila İlhan'ın, "*Sokaktaki Adam*" romanını sosyal realist olmadığı gerekçesi ile eleştirir. Bu eleştiri ile başlayan yeni oluşumda, Ferit Edgü ile Attila İlhan, dergiyi sosyal gerçekçi bir çizgiye ulaştırma amacıyla birleşirler. Yeni bir kadro ile devam kararı alan Mavi Hareketi'nin manifestosunu Ferit Edgü hazırlar ve o dönemde dergide imzasız olarak pek çok yazı yayımlar.

1.1.3. Paris Yılları

Döviz yokluğunu neden göstererek yurtdışına öğrenci göndermeyen Demokrat Parti, 1958 yılında, yurtdışına öğrenci gönderme kararı alır ve bir sınav açar. Ferit Edgü de bu fırsatı kaçırmamak için Akademiyi bitirmeden o sınavlara girer ve seramik kimyası ile Almanya'ya gitmek istediğini söyleyerek bu sınavı kazanır. İlk durağı, Münih olur. (1958); o yılın sonuna değin Münih'te kalır. Oradan Paris'e naklini ister ve izni beklemeden Paris'e gider. Paris'te Akad mie du Feu'de altı yıl kadar seramik öğrenimi görür. Birçok dostu da, o sıralar Paris'tedir. Paris Üniversitesi Sorbonne'da felsefe, Louvre'da sanat tarihi kurslarına devam eder (1964).

Bir ressamın kenti olan Paris'te, resme olan ilgisi ve sevgisi depreşir. Paris'in havasında, bir kez daha ressam olmayı dener; yazmayı bırakıp çizmeye yönelir; hatta bir yarışmada derece alır, ardından da bir sergi açar. Ama tüm bunlar ihtiyacı olan doyumu vermez. Resme ve öyküye öylesine büyük bir saygı ve sevgisi vardır ki, iki karpuz bir koltuğa sığmaz diyerek resmi bırakır. Bu dönemde, "*Bozgun*" adlı öykü kitabı oluşturur.

1.1.4. Yurda Dönüş: Hakkâri ve Sonrası

1954 ve 1964 arası on yıllık zaman dilimini kapsayan Hakkâri Öncesi dönemde yayımlanan, "*Kaçkınlar*" daha sonra "*Bozgun*" ve "*Av*" adlı yapıtlarındaki öyküleri, bireyin kendi ile yüzleşmesi ve yaşama tutunma aşamasında yaşadığı çözümleri yansıtır. 1959 yılında "*Kaçkınlar*" ve 1962 yılında "*Bozgun*", Çan Yayınları arasında yayımlanır.

1964'te yurda döner ve Hakkâri'ye yedek subay öğretmen olarak gider: "*O yedek subay öğretmenlik kurumu olmasaydı herhalde ben şu anda Paris'te yaşamımı devam ettiriyor olacaktım. Açıkçası askerlik yapmak için Türkiye'ye dönmezdim. Ama, yedek subay öğretmenlik benim için -belki size garip gelebilir ama- bir kurtuluş oldu. Tek başıyınız, yanınızda kimse yok; rütbe yok, üniforma yok. Ama bunu seçerken de, tabii Hakkâri'yi öngörmemiştim. Paris'ten yeni gelmiştim, iki ay sonra Hakkâri'ye gittim..*" (Deveci, 2001) Daha önce Doğu'yu ve Doğu şartlarını bilmeyen Ferit Edgü, yolculuğunun Van'dan sonraki kısmında, yepyeni bir dünyaya yol aldığına farkına varır.

Askerlik görevini, yedek subay öğretmen olarak kendisine daha sonra "*O/Hakkari'de Bir Mevsim*" adlı romanı yazdıracak olan Hakkari ilinin Pirkanis köyünde ve Beypazarı'nda yapar (1967). Ardından yeniden Paris'e gider. Bir yıl sonra İstanbul'a döner ve İstanbul Manajans'ta metin yazarı olarak çalışır. Kendi kurduğu DATA reklam şirketini, 1977'ten sonra Ada Yayınlarını ve Narmanlı Yurdu'ndaki Bedri Rahmi Sanat Galerisi'ni yönetir.

Hakkâri’de geçirdiği dönem, edebi ve düşünsel anlamda onun yeniden doğmasını sağlar. Farklı bir dünya ve dış gerçeklerle yüzleşerek, varoluşunu tamamlama yönünde önemli adım atar. Zamansal ve uzamsal sınırlılıklar içerisinde, insan gerçeğini sorgulayarak, Doğu’nun olanaksızlıklarının bireyi nasıl engellediğini yaşayarak görür. Hakkâri’de bulunduğu süre, dünyaya ve yaşama bakışını da değiştirir. Bu dönemde yaşadıklarını anlatan, “*Kimse*” ve “*O/ Hakkâri’de Bir Mevsim*” romanlarında özyaşamöyküsel nitelikli bir evrenselliği yakalar. Hakkâri sonrası yapıtlarında, Doğu gerçeğini binbir yüzü ile yansıtır. Olanı olduğu gibi yansıtma, eleştirel yaklaşmama ve anlattığı kişileri *olumsuzlamama* gayreti içerisindeki yazar, Doğu’nun somut gerçekliklerinin bireyselliği nasıl yok ettiğini, tarafsız bir bakış açısıyla kurgulayarak sunar.

Ferit Edgü, 1967’de İstanbul’a geri döndüğünde, siyasi kimliği dolayısıyla iş olanaklarının kısıtlı olduğunu görür. TRT’de önemli bir görevi olan Adalet Ağaoğlu’nun teşvikiyle TRT’ye başvurur. Tayini çıkar; ama daha sonra bu görevi, “*Bir yanlışlık olmuş. Devlet kurumlarında çalışamaz.*” (Deveci, 2001) şeklinde bir rapor düzenlenerek iptal edilir. Dolayısıyla hiçbir Devlet kurumunda çalışmaz; askerliği dışında Devlet’ten bir kuruş para almaz.

Ferit Edgü, Hakkâri sonrası, Ocak 1964-Nisan 1974 arası on yıllık süreçte, “*Kimse*”; Mayıs- Aralık 1976 arası sekiz aylık zaman diliminde, “*O/Hakkâri’de Bir Mevsim*” ve Ocak 1984’den Ağustos 1987’e kadarki üç yıl içerisinde de, “*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*” romanlarını yazar. 8 kısa öykünün yer aldığı ve Ferit Edgü’ye 1979 Sait Faik Hikaye Armağanı’nı kazandıran “*Bir Gemide*” (1978); “*Çılgılık*” (1982) “*Binbir Hece*” (1991), “*Doğu Öyküleri*” (1995); “*İşte Deniz, Maria*” (1999); “*Do Sesi*” (2002) ve şiirlerini topladığı “*Ah Min’el Aşk*” (1984) ile “*Dağ Şiirleri*” (1999) bu dönemde yayımlanır.

Ada Yayınları’nın kurucusu ve sahibi olan Ferit Edgü, edebi çalışmalarına ve özellikle küçürek öykü türündeki anlatılarını yazmaya halen devam etmektedir. Evli olan sanatkarın Esmâ adında bir kızı vardır.

1.2. Yazın Yaşamı

Çok genç yaşlarda yazmaya başlayan ve bugün yarım yüzyılı aşkın bir süredir yazın yaşamını sürdüren Ferit Edgü, bireyi ve bireyin varoluş durumlarını irdeleyen yapıtlarıyla çağdaş yazınımızın öncü yazarlarından. Gerçekliği, varoluşçu felsefe potasında eriterek

içerik ve biçim bağdaşımı kuran yazarın anlatılarında, biçimsellik bir adım önde gider. İnsan gerçeğini merkeze alarak evrenselliği; bireysellik ve toplumsallıkla açılmayan Ferit Edgü'nün yazın yaşamını üç bölüm halinde irdeleyebiliriz.

1.2.1. Oluşum Dönemi

Ferit Edgü, 1950'li yılların Türkiyesinde yokluk ve yoksulluğun kucağında çocukluluğunu geçirir ve sosyo-kültürel yaşamın etkisi altında ilk gençlik yıllarına adım atar. II. Dünya Savaşı'nın soğuk izleri, bireysel ve toplumsal olana etki ederken, Ferit Edgü de bu olumsuzluklardan kendine düşen kısmını yaşar. 14 yaşında iken, siyasi, sosyal ve ekonomik belirleyicilerin kısılcığında yazın yaşamına başlar: *“Kuşkusuz, yazmaya çok erken başlamamın nedenlerinden biri de bu olsa gerekir. Çünkü o dünyadan bir çocuk kaçmak ister”* (Edgü, 2003: 29). Bu süreçte ilk edebi ürünleri olan şiirlerini yazar. Türk edebiyatının en büyük şairlerinden biri olarak önemsedığı Yunus Emre, yazın yaşamının bütün dönemlerinde etki kaynağı olur: *“Çocukluğumda Yunus Emre'nin ilahileriyle büyüdüm. Kulağımda hep o sesler vardı ve hala vardır.”* (Deveci, 2001) Babasının ölümü ile derinleşen yalnızlığı, onu kitaplara yöneltir. 13-14 yaşlarında okuduğu Don Kişot, onun yaşamında ayrı bir yere sahiptir: *“Şimdilerde kaçınıcı kez oldu bilmiyorum, Don Kişot'u yeniden okuyorum, yeniden keşfediyorum.”* (Deveci, 2000)

1950 yılında babasının ölümünden *“on beş- yirmi gün önce”* (Edgü, 2003: 29) ilk şiirini kaleme alır. O dönemin etik ve estetik anlayışını belirleyen I.Yeni Şiir anlayışına bağlı olarak yazdığı bu şiir, 1952 yılında *Kaynak* dergisinde; daha sonra yazdığı bir iki şiiri de Dinar'da Nedret Gürcan tarafından çıkarılan *Şairler Yaprığı*'nda yayımlanır. İstanbul'da olmanın ve İstanbul'da yaşamının verdiği kolaylıklarla sanat çevrelerine çok çabuk girer. Attila İlhan, Sait Faik, Salah Birsal, Melih Cevdet ve ilk yazılarını yayımlayan Vedat Günyol ile tanışır. Lise yıllarında Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, İlhan Tarus, Memduh Şevket Esendal, Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi Türk Edebiyatının usta kalemlerinden büyük bir bölümünü okur. İlkokuldan itibaren Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda okuyan Ferit Edgü, o dönem yoksul Türkiyesi'nin başarılı öğretmen kadrolarında şekillenir: *“Ortaokuldan başlayarak çok iyi hocalarım oldu. Türkçe öğretmenimiz Dürri Turan, klasik Türk müziğinin büyük ustalarından biriydi. Fransızca öğretmenimiz Profesör Şefik Tunç'un kardeşi Münip Tunç'tu. Resim öğretmenimiz Hamit Görele'ydi”* (Deveci, 2001). Lise yıllarının ardından Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girer.

Yerli yabancı pek çok şair ve yazardan etkilenen Ferit Edgü'nün yazın yaşamında özellikle Kafka ve Sartre'in, giderek çok büyük bir yazar olarak gördüğü, Gogol ve Rebelias'ın ayrı bir yeri vardır. Yazdıklarında olmasa dahi, dünyaya ve insana bakışta etkilendiği ve öncelediği isimler şunlardır: Şair olarak Rimbaud, Alfred Jarry, Eluard, Breton, Mallerme, Hölderlin; yazar olarak Gogol, Flaubert, Stendhal, Balzac, Virginia Woolf, Faulkner, Musil ve Broch'tur.

1954 yılında Vedat Günyol ile tanışması ve *Yeni Ufuklar*'da yazmaya başlaması ile edebiyat dünyasının kapılarını aralar. Daha sonra *Vatan*'da yazmaya başlayan Edgü, görsel sanatlara duyduğu ilgi nedeniyle o dönem İstanbul'unun tek sanat galerisi olan Maya'da açılan sergilerdeki ressamlarla konuşmalar yapar. Demir Özlü ve Orhan Duru ile tanışmaları da bu döneme rastlar.

1.2.2. Öykü ile Tanıştığı Dönem: Hakkâri Öncesi

Şiir türündeki edebi atılımları ile yazın yaşamına başlayan ve edebiyat dünyamıza dahil olan Ferit Edgü, Sait Faik ve öyküleriyle anlatı türüne yönelir. Sait Faik'ten okuduğu öyküler, onda, "*sen de yazabilirsin*" (Deveci, 2001) düşüncesi uyandırır. Kimi zaman rastlantıların insan yaşamındaki belirleyiciliğine gönderme yapan Ferit Edgü, Sait Faik ve öykü ile tanışır. Sait Faik öykülerinin, *sen de yazabilirsin* çağrısını alan Ferit Edgü'nün yazın yaşamındaki yeni dönem de böylece başlamış olur. Sait Faik'in ardından Rimbaud, Lautreamont, Marguis de Sade ve Kafka şoku yaşar. Yayımlanmış öykü kitaplarında yer almayan ve adı belli olmayan ilk öyküsü, 1953 yılında *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanır.

Garip şiirinin etkili olduğu bir dönemde şiirle başladığı edebi yaşamına, daha sonra dönemin siyasi ve sosyal anlayışına tepki olarak doğan *Mavi Hareketi* topluluğuna dahil olarak devam eder. *Mavi Dergisi* (1952-1954) 24 Sayı ile tamamladığı ilk dönemini sahibi Teoman Civelek'in ayrılmasıyla tamamlar (1954). Bir aylık kısa bir aradan sonra "*Son Mavi*" adıyla ve Ferit Edgü'nün belirleyiciliğinde yeniden yayın hayatına başlar. Bu dönemde Ferit Edgü, Attila İlhan'ın "*Sokaktaki Adam*" romanını sosyal realist olmadığını gerekçesi ile eleştirir. Bu eleştiri ile başlayan yeni oluşumda, Ferit Edgü ile Attila İlhan, dergiyi sosyal gerçekçi bir çizgiye ulaştırma amacıyla birleşirler. Yeni bir kadro ile devam kararı alan Mavi Hareketi'nin manifestosunu Ferit Edgü hazırlar ve o dönemde imzasız olarak pek çok yazı yayımlar. Garip hareketinin yetersizliğinden doğan Mavi hareketinin kavşak noktası, genç yazarların imgesel yazına verdiği önemden kaynaklanır.

Ferit Edgü'nün ilk öykülerinde hissedilen gerçeğin ve somut dünyanın peşinde olma kaygısı, daha sonraki dönemlerin izleksel kurgusunu da şekillendirir. Bunaltılı, çaresiz, iletişimsizlikler içerisinde yalnız ve yabancı, umutsuz ve karamsar öykü kişileri, yazarın o dönemdeki ruh halinden de izler taşır. Hakkâri Öncesi döneme ait yapıtları, düşsel ve gerçeküstü öğelerin belirleyiciliğinde, yaşamı, dünyayı ve insanı algılama aşamasında kendini arayan bireyin deneyimlerinin metinleşmesidir. Bireyin kendi ve dünya/ yaşam ile yüzleşmesinin dile getirildiği bu anlatılarda, evrensel insan gerçeği bireysel göndergelerle açılmıdır.

Sait Faik, Kafka ve Çehov 'durum' öykülerini model alan Ferit Edgü, kendine özgü bir kurgu ve anlatım tekniği yaratma ve kendiliğini dilsel boyutta yeni'den kurma mücadelesi verir. İçe kapanık, yoğunluğu gittikçe koyulaşan yapıtları ile umutsuzluğa dönüşen umudu belirginleştirir: *“Bir sanat yapıtının, kendisinin dışında bir mesajı yoktur, yaşamın kendisinin de bir mesajı olmadığı gibi. (...) Her sanat yapıtının özünde yaşamı değiştirme özlemi yatar. Bu nedenle de, sanatçı gerçekliği değiştirip, başka kılıklara sokabilir. (...) Yaratıcı bir yazarın ne “edep”le, ne de “edebiyat” denilen “ölü-yazın”la ilgisi vardır. Kalemlerini yöneten “nasıl yazmak?” sorusudur. Gerçek bir yazarın bundan daha önemli bir sorusu/sorunu/sorunsalı yoktur”* (Edgü, 1986: 9).

Hakkâri öncesi öykülerinde bireysel ve içsel olanı insan gerçeği merkezinde irdeleyen Ferit Edgü, bu öykülerden *“Kaçkınlar”*da depresif kişilikleri ile şizofrenik tipler yaratarak bireyin varoluş durumlarını karabasansı izleklerle dile getirir. Kendine ve başkalarına yabancılaşan Kaçkınlar'ın yaşamdaki iletişimsizlikler içinde yalnızlaşan durumları irdelenirken cinsel isteklerle, ölüm ve öldürmek ile derinleşen yaşam çıkmazları anlatılır: *“Birey ve toplum aykırılığı aşırı sonuçlara kadar götürüldü mü; türlü bilinçaltı complexe'lerin, doğasal sapıklıkların itmeleri olabildiğine serbest bırakıldı mı “Kaçkınlar”ın öz çerçevesi çatılmış, içinde öldürücü bir umutsuzluk ve tiksinti ile dönülüp durulacak bunalım dairesi çizilmiş olur.”* (İlhan, 1960: 8) Kaçkınlar'da başkaldıran kişilikleri ile bireylerin iç konuşmalarına ayna tutan Edgü, çağdaş varoluşsal bir felsefe anlayışı içerisindedir.

1954'te *Vatan-Sanat Eki*'nde yayımlanan *“Yitik Gün”*, 1967 yılında yayımlanan *“Av”* adlı öykü kitabında yer alır. 1954 ve 1964 arası on yıllık zaman dilimini kapsayan Hakkâri Öncesi dönemde yayımlanan *“Kaçkınlar”*, daha sonra *“Bozgun”* ve *“Av”* adlı kitaplarındaki öyküleri, bireyin kendi ile yüzleşmesi ve yaşama tutunma aşamasında

yaşadığı çözümleri yansıtır. 1959 yılında “Kaçkınlar” ve 1962 yılında “Bozgun”, Vedat Günyol’un “*himmetiyle*” (İ.Ö.-K., s.7) Çan Yayınları arasında yayımlanır.

“Kaçkınlar” ve 1950’lerin sonunda yayımlanan, kuşağımın birçok yazarının ilk yapıtlarındaki, boğuntunun, bunaltının, bunalımın, başkaldırının, birey olma çabasının, toplumun değerlerine karşı direnmenin, yalnız özgür düşünce ve aydınlar üzerindeki baskıyı gün geçtikçe arttıran siyasal iktidar tarafından değil, sözüm ona ilerici bağnaz, çevrelerce de “mahkum” edildiğini gördüm, yaşadım. Bu açıdan bakıldığında, diyebilirim ki, bizler, tam anlamıyla bir yalnızlıkta yazdık.” (İ.Ö.-“Kaçkınlar-Önsöz”, s.9)

1958 yılında, devlet tarafından açılan bir sınava giren Ferit Edgü, Akademi bitirmeden seramik kimyası ile Almanya’ya gitme hakkı kazanır. Önce Münih’e (1958); bir yıl sonra da Paris’e gider. Paris’te, resme ilgisi ve sevgisi yeniden canlanır; ressamlığa yönelir, hatta bir yarışmada derece alır ve bir sergi açar. Ama yazma dürtüsü ağır basarak tekrar yazıya döner; bu dönemde “Bozgun” adlı öykü kitabı oluşur.

“Kaçkınlar”, “Bozgun” ve “Devam” öykü kitaplarını, “İlk Öyküler” adı altında birleştirerek 2003 yılında yayımlar: “Bu kitaba girmeyenler, dergilerin, gazetelerin, sayfalarında unutulup gittiler.” (İ.Ö.-K., s.7) Unutulup giden ve yazarın hiçbir öykü kitabında yer almayan öykülerinden ulaşabildiklerimiz şunlardır: “Hikaye Gibi”, Yeni Ufuklar, Haziran 1954, C.3, S.9, s.3-5; “Aynî Hikaye”, Yeni Ufuklar, Ağustos 1954, C.3, S.11, s.110-116; “Marğirita Sokağı”, Yeni Ufuklar, Ekim 1954, C.3, S.13, s.198-200; “Karanın Ortasındaki Ak Nokta”, Yeni Ufuklar, Şubat 1955, C.3, S.17, s.357-360; “Ölü”, Yeni Ufuklar, Nisan 1955, C.3, S.19, s.426-431; “Oda”, Yeni Ufuklar, Mayıs 1955, C.3, S.20, s.470-476; “Çok”, Yeni Ufuklar, Ocak 1956, C.4, S.28, s.310-315; “Sağ”, Yeni Ufuklar, Kasım 1963, C.12, S.138, s.51-55 (“Yaşayan” adıyla, İ.Ö.-Devam’da yayımlanan); “İki Güz Sabahı”, Yeni Ufuklar, Haziran 1970, C.19, S.217, s.22-26

Ferit Edgü, “Kaçkınlar” yapıtının “Ön Söz”ünde, kendinin ve yapıtlarının panoramasını çizer: “Bir ilk kitapta, yapmam gerekenin, bir yapı kurmak, bir üsluba sahip olmak için çaba göstermek değil, yapıyı ve üslubu boşlayıp, bir iç dökmeyi, yazınsal bir başkaldırımı (yeteneğinin elverdiği ölçüde) sonuna değin gerçekleştirmek olduğunu çok sonra anladım. (...) Bizler, 1950’lerde yazmaya başlayanların önemli bir çoğunluğunu bireyselliğimizi/ kişiliğimizi üslupta aradık.” (İ.Ö.-K., s.8) “Av” ve “İşte Deniz Maria” adlı kitaplarında yer alan öykülerin bir kısmını bu dönemde yazmasına rağmen, Hakkâri Sonrası Olgunluk Dönemi’nde yayımlar. Bu durumu, “Av” yapıtının “Ön Söz”ünde “Bu kitapta bir araya gelen on öykü, 1953-67 yılları arası yazdıklarımın seçmedir. Aradan

geçen zamanın ve kurtulmak istenen bir geçmişin zorunlu kaldığı bir seçme.” (A., s.5) şeklinde belirtirken; “İşte Deniz Maria” kitabındaki öyküler için ise: “Bu kitaptaki öykülerden birinci bölümde yer alan beşi, 1985-1987 yılları arasında yazılmış, kökleri 1960'lara giden öykü anlayışımın ürünleri” (İ.D.M., s.7) olarak açıklar.

“Nasıl yazabilirden çok, nasıl yazılamayacağını göstermeye çalıştığı” (Yaşar: 1998: 52) “Bozgun”daki öykülerin ortak noktası, içsel çekiliş halindeki bireyin varoluşlarını kavramaya çalışması ve temelsizliğini fark etmesidir. Edgü'nün kişileri, “yer yer Kafka'nın kişilerini hatırlatır. Boşuna çabalayan, didinen, ne olacağını nasıl olacağını bilmeyen, belirsiz bir geleceğe atılmış kişilerdir bunlar.” (Erdost, 1962: 3) Bu öykülerde, bunalım ile varolmaya çalışan bireyin hiçlikle açılanan görüngülerine dikkat çeker.

1953-1967 yılları arası öykülerinden oluşan “Av”, üç bölüm halinde düzenlenmiştir. “Karanlıkta” adlı birinci bölümde yer alan öyküler, anlatma tekniği açısından önceki iki yapıttan ayrılır. “Av” adlı ikinci bölümde ise, bu ayrım belirginleşir: “Uzun bir süre geçerliliğini yitirdiğine inandığım “anlatmayı” yeniden, bir kez daha denemek için yazdıklarımı belirtmem gerek.” (Edgü, 2001: 9) Yapıtın, “Bir Ortaçağ Öyküsü” adlı üçüncü bölümü ise, YKY'deki baskısı için sonradan genişletilerek okura sunulur.

“Devam” yapıtında yer alan on kısa öykü ise, 1960-1967 yılları arası yazdıklarını kapsar. Bu öykülerde de bireyin içselleştiremediği toplumsal değerler ile bireysel değerlerin çatışması anlatılır.

İlk ve son oyun denemesini Paris'te (1961-1962) yazan Edgü, bu denemesinin içeriğini: “Bir adam, sahnenin ortasında , bir çukurun içinde kendi kendine konuşuyor, arada bir, yanı başında çalan telefona bir-iki sözcük söyleyip kapatıyordu. Monologunu sürdürürken de yavaş yavaş içinde bulunduğu çukura batıyor, sonlara doğru telefona da cevap veremez oluyordu.” (Edgü, 2003: 72) şeklinde dile getirir.

1.2.3. Olgunluk Dönemi: Hakkâri Sonrası

1964 yılı sonrasını kapsayan bu dönemde Ferit Edgü, yedek subay öğretmen olarak gittiği Hakkâri'de farklı dış gerçeklikler ile yüzleşmesinin etkilerini yazın yaşamına taşır. Hakkâri ve orada geçirdiği süre, yazarın düşünsel anlamda otuz üç yaşında, “yeniden doğma” (Edgü, 2000: 87)'sını sağlar: “Benim doğumlarımdan biri de Hakkâri'de gerçekleşti.” (Edgü, 2003: 94) Yazın yaşamındaki bu oluşum, köklü bir değişim olmaktan ziyade tamamlanmadır: “Dünyayı değiştirmekten umudunu kesen dünyayı gözlemler. Benim Hakkâri sonrası durumum tam anlamıyla buydu.” (Edgü, 2003: 60) Öykücülük

serüveninin iki kolda geliştiğini ifade eden Ferit Edgü, yapıtlarında dilin belirleyici rolünü de vurgular: “Öykücülük serüvenimin iki kolda geliştiğini yazmıştım. Birincisi gerçeği dil yoluyla kavramaya çalışan bir anlayış, ikincisi, olağanüstü (fantastik) öğenin yönlendirici olduğu bir anlayış.” (Edgü, 2003: 60) Edgü, Hakkâri sonrası, Ocak 1964- Nisan 1974 arası on yıllık süreçte “Kimse”yi kaleme alır:

*“Kimse’yi yazarken tuttuğum notların sonunda,
“ Kimse, benim son kitabım” demiştim.
Son kitap her zaman
bitmemiş, giderek yazılmayan bir kitaptır.
O güne değin üstünde durduğum
başlıca sorunlardan
Kimse ile kurtulduğumu sanıyordum.
“O”yu, o sorunlardan
kurtulmuş olarak yazabileceğimi umuyordum.
Ve öyle yazdım,
Ama insan kendinden ne kadar kurtulabilirse
Ben de o kadar kurtulmuş olmalıyım “O” da.
“O”nun bir coşku olmasını istedim.
Okurla, elimden geldiğince, dolaysız bir ilişki kurmak istediğim için.
“O”nun bir çığlık olmasını istedim.
“O” başkalarının kitabı olsun istedim.
(Frenkçe yazsaydım, kapağına “roman” yerine,
“chant” derdim.
Türkçe, “uzun hava” demeyi düşündüm. Uzun hava’ nın anlam yükü ”O”ya
denk düşmedi.
İster istemez, daha doğrusu
İstemedem, “roman” dedim.)” (Edgü, 1980: 148)*

Daha sonra, Mayıs-Aralık 1976 arası sekiz aylık zaman diliminde “O/Hakkâri’de Bir Mevsim” ve Ocak 1984’den Ağustos 1987’e kadarki üç yıl içerisinde de “Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı” romanlarını yazar. Düş ve gerçek arasındaki çok yönlülük, özyaşamöyküsel nitelikli romanlarının ana matrisidir. Ferit Edgü, dilin söze dönüşüm serüvenini, dilbilimsel unsularla ilişkilendirerek kullanır ve çağrışım değerlerini

yoğunlaşmış tümcelerle metnine taşır. Bireysel öğelerin ön planda olduğu romanlarda, toplumsal ve evrensel sorunlar irdelenir.

Ferit Edgü, Hakkâri sonrası yapıtlarında, Doğu gerçeğini binbir yüzü ile yansıtır. Olanı olduğu gibi yansıtmama, eleştirel yaklaşmama ve anlattığı kişileri olumsuzlamama gayreti içerisindeki yazar, Doğu'nun somut gerçekliklerinin bireyselliği nasıl yok ettiğini tarafsız bir bakışla kurgulayarak sunar. Aydın-halk, şehirli-köylü, devlet-halk merkezli çatışmaları irdelerek, sosyal adaletsizlik ve yozlaşma; ayrıca, yaşamın saçmalığı, çaresizlik, yalnızlık gibi, bireyin mekansal tutukluluğunun kaynaklık ettiği izlekleri de belirginleştirir.

8 kısa öykünün yer aldığı ve Ferit Edgü'ye 1979 Sait Faik Hikaye Armağanı'nı kazandıran *"Bir Gemide"* (1978) adlı yapıtta, bireyle yaşadığı toplum arasındaki ilişkisizliklerden doğan iletişimsizlikleri ve değerler sistemindeki bozulmaları, çürümüşlükleri anlatılır. Bu yapı, dil ve fantastik öğelerin bağdaşımı ile dikkat çekicidir.

"Çılgılık" (1982) yapıtını oluşturan toplam 21 kısa öykünün 10 tanesi okuyucu tarafından tamamlanmayı bekler: *"Bu bölümde yer alan metinlerin tümü, ilerde yazmayı tasarladığım öykülerin taslakları olarak kaleme alınmıştı. Bunları, yakın bir gelecekte, "öyküleştiremeyeceğimi" gördüm. Uzak bir geleceğe de güvenim olmadığından, oldukları gibi yayımlama yolunu seçtim.*

Dileyen okur- yazar, bu parçalardan yola çıkarak, bir öykü, bir roman ya da bir oyun yazabilir.

Böylesi bir durumda, "herhangi bir hak iddia etmeyeceğimi" şimdiden belirtirim." (Edgü, 1982: 98-99) Öyküler, bireyi, *"kendi oluş"*a çağırarak, sesli ve sessiz çılgılıkların düş ve gerçek bağlamında kotarılmasından oluşur.

"Binbir Hece" (1991), Ferit Edgü'nün küçürek öykülerini bir araya getirdiği ilk yapıttır. 77 tane küçürek öykünün, 8 tane olumsuz anlatının, 24 tane heceleminin yer aldığı yapıt, üç bölümden oluşur. Dil denen varlığın özünü yakalamaya çalışan Edgü, bu yapıtı ile Türk edebiyatında küçürek öykü türünün yerini sağlamlaştırır. Diyaloglar üzerine kurgulandırılan ilk bölümde Edgü, öykü kişilerinin varoluşlarını, *"bir diyalog olarak insaniliğimizin açıldığı yer"* (Altuğ, 2001: 7) olan dil üzerine kurar. İkinci bölümde, yarattıklarını olumsuzlayan yazar sıfatıyla gerçeği, *"Olumsuz Metinler"* diyalektiğinde kurar. Üçüncü bölüm, *"Beckett'in Ardından Hecelemler"* bölüm başlığını taşır. Bu bölümde yer alan 24 öykü, şiirsel yapısı ile dilsel sapmalar üzerine kurgulandırılırken

bireyin varoluşunun açtığı dildeki parçalanmalar ve dilin özgür kullanımları üzerine yapılandırır.

Yazarın, “*Doğu Öyküleri*” (1995)’inde yer alan 4 kısa 17 küçürek öykünün izleksel, mekansal ve zamansal kurgusu romanlarıyla ilintili olarak şekillenir. Bu yapıttaki “*öyküler, acıdan yola çıkıyorlar, acıya dönüşüyorlar. (...) Ama bütün bu acı, simgelerle, metaforlarla, göndermelerle anlatılıyor. Bir iç dökmeye, bir söyleşiye asla dönüşmüyor*” (Özlü, 1978: 25).

“*İşte Deniz, Maria*” (1999)’da toplam 35 öykü yer alır. Bu öykülerin 5’i kısa öykü türünde, diğerleri ise küçürek öykü formatında kaleme alınmıştır. 1985-1997 yılları arasında yazılmış 5 kısa öykü, yazarın 1960’lı yıllardaki öykü anlayışını yansıtır. “*Çok Kısa Öyküler*” alt başlığında verilen küçürek öyküler, “*hikaye etme*”den bağımsızlaştırarak kırıyor alışıldık öykü kalıplarını” (Toprak, 2000: 4).

Ölüm, yaşam ve saçma öykülerin belirleyici olduğu, 59 küçürek öykünün yer aldığı “*Do Sesi*” (2002) adlı yapıtta, “*Geçişler*” başlığı adı altında bir de kısa öykü yer alır. Yaşamın her an’ını dil/ diyaloglar üzerine kuran yazar, varlığı da bu çerçevede değerlendirir.

Sanatın hemen her türüyle kan bağı olan Edgü’nün; şiir, öykü, roman, oyun, deneme, eleştiri, çeviri türlerindeki yazın yaşamı, ressamlığı ile birleşerek resim ve sanat tarihi eleştirmenliğine değin varır. Bunlar içerisinde daha çok öykücülüğü ile tanınır. Yaratıcı kişiliği ile dikkat çeken Edgü, sanatı bir bütün olarak algılar. Görsel sanatlara olan hakimiyeti ile yazınsal gücünü birleştirerek verir. Minimalize, sanat anlayışı tüm yapıtları için geçerli olan ortak bir özellik halindedir.

Sanat yaşamına şiirle başlayan Edgü, uzun aralıklarla da olsa şiirden kopmaz. 1984’te “*Ah Min’el Aşk*” ve 1999’da “*Dağ Şiirleri*”ni yayımlar. Sosyal gerçekçi şiir anlayışıyla kaleme aldığı bu şiirlerden “*Ah Min’el Aşk*” için: “*Uzun bir susku döneminden sonra, yazdığım şiirlerden bir seçme. O sıralar yazmaya karşı koyuyordum. Bir yıl, iki yıl başardım bunu. Sonra, Colette’in deyişiyle “kabuk tutmuş yara kaşınmaya başladı.” Ve bu şiirler ortaya çıktı. İlk şiirlerimi babamın ölümünün yarattığı sıkıntı içinde yazmıştım Ah Min’el Aşk’taki şiirler ise, 12 Mart sarsıntısı içinde çıktılar ortaya.*” (Edgü, 2003: 18) şeklinde açıklamada bulunur. Radikal imajların yoğunlukla hissedildiği şiirleri, dilsel çağrışımları ve metaforik imgelemi ile dikkat çeker:

“*Bir Ah Min’el Aşk*

Duvarında yüreğimin

Bakar durur herkes.

Kimse göremez.

Bir Ah Min'el Aşk

Okuyla delinmiş

Bağrı ozanın

Herkes durur okur

Kimse anlamaz.

Bir Ah Min'el Aşk

Kentin üstündeki bulutlarda

Gözyaşlarından çizilmiş.” (Ah Min'el Aşk, “Ah Min'el Aşk”, s.10)

Varoluşçu göndergelere sahip şiir, kurtarıcı, yaşatıcı bir imge olan aşk ana matrisi üzerine kuruludur. Dünyanın yaratılma sebebi olan aşkın zaman ve uzamdaki varlığı, batık imgeler ile bütünlenerek yansıtılır. “*Duvar*”, “*yürek*”, “*ok*”, “*bağır*”, “*bulut*”, “*gözyaşı*” sözcükleri ile belirginleştirilen yaşam, bir sürgün yerine dönüşerek bireysellikleri yok eder.

Ses yapısı ve imge düzeniyle Ferit Edgü'nün şiiri, kendi oluşun sancısı ile yaşama tutunmaya çalışan bireyin, kendiliğindeki arayışları dile getirir:

“Yokluk süzülüyor içeri, duyuyorum

Açık bıraktığın kapıdan” (Ah Min'el Aşk, “Kapıyı Açık Bırakma”,s.82)

Somut değerlerin nesnelliğinde özneli yakalayan bireyin, içkinden aşkına dönüşümü ontolojik yapısı ile ilişkilidir:

“Bir maun sandık ısmarladım

İçine anılarımı koyacağım

Kapağını bir daha açmayacağım” (Ah Min'el Aşk, “Maun”,s.44)

Onun şiiri, bireyin gündelik yaşamda durdurulamaz zaman ve labirentleşen uzamdaki direnişinin ifadesidir.

Bu dönemde, tiyatro eseri (oyun) ve deneme türlerinde de eserler veren Ferit Edgü, minimize edilmiş, dilin damıtılarak kullanıldığı ve tek bir an'ın anlatımı olan “*Küçürek*” (Korkmaz, 2003: 26) öykü anlayışı ile karşımıza çıkar. İçerik ve biçim bağdaşımının örnek metinleri olan küçürek öykülerinde, birey ve toplum düzeyinde gündelik gerçekliği evrensel gerçeklikle dile getirir. Uzamsal ve zamansal sınırlılıkların dilsel kullanımlarla

aşıldığı bu anlatılarda varlığı, dil yoluyla anlamaya ve anlatmaya çalışan yazar, kişilerini dil boyutuyla kurgular.

“Sanatın işlevi, yalnız içinden çıktığı toplumun aynası olmak değildir. Sanatın, topluma ışık tutma işlevinin altını çizmek istiyorum. İçinden çıktığı topluma yeni bir soluk, yeni bir umut, yeni bir ses ve daha insancıl, daha doğru, daha “hakiki” bir geleceği sunmak işlevini. Sanat, bunu temelsiz, içi boş bir kavram olarak değil, o toplumun insanlarına, içinde yaşadıkları dünyanın bilincine varmalarını ve değişim inancını vererek gerçekleştirebilir. Bunu da ancak (yanılmıyorsam) her şeyden önce kendi içinde bir devrimi, bir oluşumu, bir yeniliği gerçekleştiren sanat başarabilir. (...) Sanatçı, “bu dünyanın olası tek dünya olmadığını” (Klee) yapıtlarıyla ortaya koyarak da yaratma, değiştirme, boyun eğmeme istemini uyandırabilir.” (Edgü, 1979: 20)

Hakkâri Sonrası farklı yazın türleri ile de dikkat çeken Edgü, 1960’dan itibaren tuttuğu notlardan oluşturduğu, *“kimi yerde aforizmalar, kimi yerde paradokslar deyimi”* (Hızlan, 1996: 221)’yle tanımlanan denemelerini, *“Bir öğretmenin değil bir öğrencinin”* (Edgü, 2001: 7) notları şeklinde oluştur. Bu denemeleri, *“Ders Notları”* (1978), *“Yeni Ders Notları”* (1991) ve *“Tüm Ders Notları”* (2001) olarak yayımlar. *“Ders Notları”* ile 1979 yılında Türk Dil Kurumu Deneme Ödülü’nü alır.

“Yazmak Eylemi” (1980)’nde farklı üslup denemelerinde bulunan Edgü, *“yazmak”*ı *“eylem”* olarak kavramlaştırır. *“Yazmak”*ın *“eylem”*; *“eylem”*in de, *“yazmak”* olduğu yapıtta; 14 Şubat 1980/ Perşembe günü, İstanbul’da bir eylem sonucu dükkanların kepenk kapatmaları, 101 değişik üslupta yeni’den kurgulanır.

“Şimdi Saat Kaç” (1986), adlı deneme türündeki yapıt, Ferit Edgü’nün 1970-1986 yılları arası yazın, resim ve sanat tarihi üzerine yazdıklarından, kapsamlı bir seçmedir.

“Seyir Sözcükleri” (1996) adlı deneme yapıtında yer alan metinler, *“resimlere, fotoğraflara eşlik etmek için kaleme alınmış ve ilk kez söz konusu görsel imgelerle birlikte yayımlanmıştır”* (Edgü, 2001:9).

Yazmak-yaşamak; görmek-algılamak, uzam-zaman ve yaşam-ölüm gibi bağdaşıklık üzerine kurulan *“İnsanlık Halleri”* (2003) aforizmaları; bireyin kozmostaki yerini ve varoluş durumunu, savsöz ve öz deyiş niteliğinde, felsefi söylemlerle dile getirir.

1.2.4. Ferit Edgü'nün İfadeleri ile Dil, Edebiyat, Sanat Görüşleri

Sembol, Simge, İmaj

“Sembol ve simge karşılığı benim sözcüğümde aynı. Metafor, istiare dersiniz daha kolay yanıt veririm size. Simge, okuyucunun kafasında oluşan bir şeydir. Yazarın kafasında değil. Eğer simgeci bir yazar değilseniz, ben değilim, bu nedenle de bir öykümde şu söz, şu imaj, şu kişi, şu hayvan neyin simgesidir, diye sorarsanız onun yanıtını bilemem. Gerçekten bilemem. Örneğin, Bir Gemide. O gemi, neyin simgesidir. Batmakta olan bir ülkenin mi? Peki, kaptanı Tanrı'nın simgesi mi? Yoksa bir başbakan mı, yoksa bir diktatör mü söz konusu olan? Gerçekten bilmiyorum. Okuyucu onda bir simge görüyorsa, ben ona karşı çıkamam. Kendi bileceği iş.

Her sanat dalı, yalnız şiirin değil, bir imge sanatıdır. Sözcüklerle yazıyorum ama o sözcükler ister istemez, iyi- kötü bir imgeyi oluşturur. O imge, kimilerinin sandığı gibi büyük benzetmelerden yola çıkan, bir atmosfer, bir hava yaratmak isteyen, içinde simgeler barındıran bir şey değildir. Benim için Çehov'un bir öyküsündeki bir kişinin karın yağışına bakması bir simgedir, hatta çok büyük bir simgedir. Sait Faik'in bir öyküsündeki, dülgerbalığının kayığın içinde can çekişmesi bence bir imgedir. Ben imgeyi bu kadar yalın ama aynı oranda da çok zengin bir araç olarak görüyorum.”

Şiirde Şekil ve Muhteva

“Çok önemlidir; ama ben bir şair olarak konuşamam. Genel olarak kendi şiirlerimden yola çıkarak değil de, şiirden yola çıkarak şunu söyleyebilirim, muhteva yani özle biçim iki ayrı şey değildir; biçim içeriği doğurur, içerik biçimi doğurur, diye yapılan tartışmalar, içi boş tartışmalardır. Biri olmadan diğeri olmaz; öz ve biçim birlikte doğarlar. Özü, içeriği, konusu öne çıkan şiirler vardır. Ben o tür şiirden bir şey anlamam. Yalnız şiir için söylemiyorum bunu, öykü de öyledir. Roman da öyledir. Ama şiir özellikle öyle.

Yalnız kafiyeye değil ölçü de, kimi şairlerin, kimi zaman, kimi şiirlerinde kaçınılmaz olarak kullandıkları bir şeydir, örneğin, bir döneminde kafiyeye, uyağa, ölçüye karşı olan Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın en güzel şiirleri ölçülü uyaklı şiirleridir. Çünkü şiirleriyle gelmiştir. Az önce biçim içerik dedik ya biçim içerik onu gerektirmiştir. İkisi birlikte yürütülmüştür.”

Dil- Söz Ayrımı

“Şair, kamunun sözcüklerini kullanır. Ama öylesi bir imge yaratır ki o sözcükler kamunun malı olmaktan çıkar. Hatta anlamları da sözlükteki anlamları olmaktan çıkar. Buna şairin sözü demek kanımca, doğru olur. Bu, halk ozanı olan Karacaoğlan için de geçerlidir, Melih Cevdet için de.

Sokak Türkçesi, günlük dil, herkesin konuştuğu dille biz yapıtlarımızı kuramayız görüşüne karşıdır çağdaş Türk şiir dili ve modernitesi. Kimi zaman büyük yenilikler küçük bir ayrıntıdan doğar. O güne değin insanlar, “Ah! Onu görmüştüm” der, ama bunu bir şair, bir ressam ortaya koyduktan sonra diğerleri de görür.

Orhan Veli ve arkadaşları bir devam olmak istemediler. Değişen dünya içerisinde Türkiye'nin de değişmesi gerektiğine ve değişeceğine öngördüler ve şiiri o anlamda Cemal Süreyya'nın deyişiyle: “demokratikleştirdiler.” Bence bu bile onların büyük bir şair olduklarını gösterir.

Dil, hemen geçiştirilecek bir konu değil özellikle bir Türk yazarı için. Bizim düzyazımız yoktu. Romanımız yoktu. Bu nedenle, ilk romancılarımızın, daha sonraki denemecilerimizin, öykücülerimizin işleri zordu.

Ataç, öz Türkçe'nin önemini çok iyi vurguladı. Hepimize bunun çok doğru olduğunu, dili sevmemiz gerektiğini, dile dikkat etmemiz gerektiğini, dilimizin bir yazar için biricik bir varlık olduğunu öğretti. O yaşarken, biz dil yanlısı yapmaktan korkardık, hemen okuyacak ve eleştirecek diye. Ama bu dil bilinci, Ataç ve bugünkü Türk Dil Kurumu'nun bizlere verdiği dil bilinci, kanımca bir yazar için yeterli bir dil bilinci değildi. Neden? Çünkü, öz Türkçe yazmak, yalnızca öz Türkçe yazmak bir yazarın amacı olamaz. Yazar kendi dilini, üslubunu demiyorum, zaten üslubunu kurmak zorunda, ama onun bir adı ötesi olan kendi dilini yaratmak durumundadır. İkincisi bu dilin olanaklarını çok iyi bilip onu zenginleştirmeye katkıda bulunması gerektir. Bu çok uzun bir süreçtir. Bütün dünya dilleri bunu yaşamıştır. Batı dilleri, Latince'den, Grekçeden geliyordu ve ulusal bir dil kurmak istiyorlardı. Türkçemiz ise, işgal altında bir dildi. Birincisi, biz onu bir işgalden kurtarmak istedik. İkincisi zenginleştirmek istedik; üçüncüsü, kanımca, ilk ikisi kadar önemli, bir düşünce dili durumuna getirmek istedik.

Ben şuna inanırım: Bizim kuşağımızla, bizden öncekilerinin de yardımıyla, öncülüğüyle Türkçe ilk kez düşünmeye başladı. Türkçe, Türkçe olarak düşünmeye başladı ve bizim gerek düşünsel alanda, gerek yaratıcı alanda öykü ve şiirde, romanda, tiyatrodan yarattıklarımızın, değil Tanzimat Türkçesiyle 1930'ların Türkçesiyle yazmamızın olanağı

yoktur. ancak o dille yazılabilir o öyküler, o şiirler, o romanlar. Asıl sorun, Türkçe düşünmektir, Türkçenin olanaklarını göz önünde tutarak, dile yeni açılımlar kazandırmaktır.”

Olaylar ve Kişilerin Gerçek Yaşamla İlişkisi

“Yazar gerçeği uydurur. Ama uydurduğu gerçektir. Bir şey, ancak onun uydurduğu ölçüde varolur ve yaşamaya devam eder. Size birkaç örnek vereyim. Yanılmıyorsam, Çılgılık'ta yer alan öykülerden birinde, öykünün kişisi bitirilmediğini söylediğim birinde, bir kış günü çöp dökmeye gittiği deniz kenarında kayıkhaneye bir kadın cesedinin geldiğini görür. Kimse görmesin diye kürekle onu denize doğru iteler. Bunu ben yaşadım. Aynen yaşadım ve aynen yazdım. Ama bunu uydursaydım bundan az gerçekçi olmazdı, anlatabiliyor muyum? Bir kişiden yola çıkarak bir şeyler yazıyorsam o insanın adını değiştiremiyorum. Ama o insan, o parçayı okuduğunda adından başka kendisiyle ilgili bir şeyler göremiyor.”

İzleksel Tercih

“İzlekler/ temler, sanıyorum, ortaktır. Nedir onlar? diye sorduğunuzda, insanların çaresizliği, insanların yalnızlığı, yaşamın saçmalığı, direnç arama isteği, uzlaşmama, arayış, çaresizlik ve başkaldırı, diyebilirim. Sanırım, oldukça zengin bir çeşitleme.”

Zaman ve Mekan

“Melih Cevdet üstadımız der ki, "Zaman yoktur." Ben de, ona, bir gün, "Peki zaman yoksa ben neden saat 12'de acıkıyorum" dedim. "Bunun zamanla ilgisi yok, sizinle ilgisi var" dedi. Biliyorsunuz zamanın olmadığı tek sanat resimdir. Müzik ise tümüyle zamanla ilgili bir sanattır. Sinema yarı yarıya zamanlıdır. Roman kendi içinde zamana sahiptir. Bir de insanoğlunun içinde yaşadığı mekan ve zaman vardır. Bunların ikisi her zaman çakışmaz. Benim içinde bulunduğum mekan ve zamanla olan ilişkilerim tek düzedir. Hiçbir karmaşası yoktur. Ama yapıtımında en fazla güçlük çektiğim, özellikle romanda, romanın kendi zamanını yaratmaktır.”

Bakış Açısı

“Birinci tekil kişiyi yeğliyorum. Ama “Ben” olmayan Birinci tekil kişi.”

Romanda Sosyal Gerçekçilik

“Yazardan yazara değişir, ancak tariflerden hoşlanmayan ben, sosyal gerçekçilik dediğinizde bir tanım gereği duyarım. Bana sorarsanız, benimkilerde yok, onunkilerde var. Sosyal gerçekçiliği bir okul olarak algılıyorsanız, “Benim tipim değil.”

Hayal- Gerçek İlişkisi

“Ben gerçeğin içindeki düşü ve düşün içindeki gerçeği aradım.Bize gerçek diye sunulanlar, önünde sonunda yazarın uydurduklarıdır. Ben özellikle romanlarımda görsel sanatlardan, sinemadan ve fotoğraftan yararlandım. Örneğin Eylül’ün Gölgesi Bir Yazdı’nın birinci bölümü, tümüyle fotoğraflardan oluşmakta. Gerçeğin içindeki gerçeğe varmanın tek yolu kanımca düşten geçer.”

Sanat Dallarında Çok Yönlülük

“Rönesans’ta sanatçılar her biri çok yönlüydü. Mimar, mühendis, heykeltıraş, ressam ve şair. Michelangelo’nun ve Leonardo da Vinci’nin öylesine güzel soneleri vardır ki.. Michelangelo’nunkilerin bazılarını ben çevirdim Türkçe’ye. Tabii hemen belirteyim, Rönesans’tan önce sanat kavramı da yoktu. Sanat yapılıyordu ama adına sanat denmiyordu. Sanat bir Rönesans kavramıdır. Rönesans’tan sonra, uzlaşma demeyeyim de artık ressam resmini, heykeltıraş heykelini, romancı romanını, müzikçi müziğini yapmaya başladı. Türk aydını, Türk sanatçısı hep çok yönlü olmuştur. Biz Rönesans’ı yaşamadık ve hiçbir dönemde yeterince aydınımız, bilim adamımız, düşünürümüz, sanatçımız olmamıştır. Bu nedenle çoğumuz, elinden ne geliyorsa, o alanda ortaya bir şeyler koymaya çalışmıştır.

Eski Çinliler, sanatların doruğuna resmi yerleştirmişlerdir. Diğer sanatlara biraz küçümseyerek bakmışlardır. Biliyorsunuz, zengin bir şiir gelenekleri de vardır Çinlilerin. Çok eski ve zengin bir şiir geleneğidir bu. Ama resmi, tüm sanatların üstünde görüyorlardı. Ben de doğrusu resim sanatını daha çok önemserim. Ama yazın türlerine geldiğimizde tek sanat, tartışmasız şiirdir. Resim yaptım ama kendimi ressam olarak görmedim. Şiir kitapları yayımladım, ama bir şair olmadığım biliyorum. Kendi yeteneğimin sınırları içinde ilk göz ağrım öyküyü yeğlerim.”

1.3.Yapıtları

1.3.1. Öyküleri

Kaçınlar

(4 ÖYKÜ: I.Kaçın: Öndeyiş, Odada, Dışarı, Sondeyış; II. Kaçın; III. Kaçın; IV. Kaçın)

Çan Yayınları, İstanbul 1959, I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003 (İlk Öyküler; Kaçınlar- Bozgun- Devam adıyla)

Bozgun

(12 ÖYKÜ: Bozgun, Anı, Bir Kadın, Sanrı-I, Sanrı-II, Kule, Karabasan, Cellat, Leş, Bir Cinayetın İki Öyküsü I, Bir Cinayetın İki Öyküsü II, Dönüş)

Çan Yayınları, İstanbul 1962; I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003 (İlk Öyküler; Kaçınlar- Bozgun- Devam adıyla)

Devam

(10 ÖYKÜ: Devam, Kendisi, Yaşayan, Bakış, Bir Delikten, Yalandöngü, Karabasan, Sonuç, İki Gözlem, Duvar)

Sel Yayınları, İstanbul 2001; I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003 (İlk Öyküler; Kaçınlar- Bozgun- Devam adıyla)

Av

(11 ÖYKÜ: Yitik Gün, Havana, Kötü, Karanlıkta, Durum, Aşağı, Aşağı, Yoğun, Köpeğin İsırdığı Kriptozoolog, Yargıç Karak, Av, Bir Ortaçağ Öyküsü, Celladın Ölümü)

Sürek Yayınları, İstanbul 1967; I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, IV.Baskı

Bir Gemide

(8 ÖYKÜ: Kaza, Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku, Bir Gemide, Kanca, Dönüş, Seksek, Olanak-sız, Melek Cici)

Ada Yayınları, İstanbul 1978; I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, VII.Baskı

Çığlık

(21 ÖYKÜ: Üç Düş/ üş, Papağan, Kedi ile Fare, At, Deniz Kıyısında, Kör ve Oğlu, Sahaf, Yusuf'un Utkusu, Büyük Ustayı Ziyaret, Aslan ve Ressam, Çığlık, Balkonda, Beklenmeyen Konuk, Ozan ve Köpek, Yazar ile Yazman, Merdiven, Teyzemin Sonu, Çevirmen, Yargı, Gelişigüzel Bir Konuşma, İkinci Yaşam)

Ada Yayınları, İstanbul 1982; 1.Baskı

Binbir Hece

(8 KISA ÖYKÜ: Adam Yerinden Kalkmadı, Yazmıyordu, Susmuyordu, Dalına Tünedim, Yok, Üç Kişi Değiliz, Yaşamayan, Anlaşılacak Umurunda Değil;

77 KÜÇÜREK ÖYKÜ: Meşk, Mutluluk, Tanık, Balıkçı, Yankı, Umut-suz, Savunma, Konuşma, Konuk, Eşik, Sarhoş, Sorgu, Uykuda, Eski Günler, Nisyan, Kardeşler, Bir Köpek Sorunu, Açık/Kapalı, Kiralık, Zaman, Kartpostal, Giderayak, Gizsiz, Tüze, Soru, Mut, Renkli, Yanıt, Akıntıda, Yenilik, Saplantı, İstek, Varolmayan Karşıtlık, Anı, Yalın, Gel-Git, Fark-sız, Hayır, Yolcu, Olanaksız, Morgda, Kıyıda, Kaçınılmaz, Özel, Talih, Sorumluluk, Az/Çok, Ölçüt, Usulanmayan, Sevgi, Bilinmeyen, Yanılgı, Ten, Düş İdi, Güven, Giden, Avutma, Soru, Bekçi, Kösnül, Garip, Simurg, Uyum, Susku, İkili, Cesaret, Uşak, K.F., İş, Aracı, Karşı, H, Yaş-İlik, Uykuda Çocuklar, Dil, Kadın, Son ve Romen rakamıyla numaralandırılmış 24 adet Beckett'in Ardından *Hecelemeler*)

Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, 1.Baskı

Doğu Öyküleri

(4 KISA ÖYKÜ: Mirza, İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü, İnsan Kokusu, Mutluluk;

17 KÜÇÜREK ÖYKÜ: Atsız, Söyleşi, Bu, Annem ve Ben, Yıkılmış, Fal, Kayıt, Konuşma, Rastlantı, Nöbetçi, Pusula/sız, Karakış, Ses, Kim, Hoş, Kerem, Ne)

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, 1.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, IV.Baskı

İşte Deniz, Maria

(5 KISA ÖYKÜ: Perisiz Ev, Kör ve Hançer, Adam/Kadın/Çocuk, Güvercinler, Bir Konuk;

30 KÜÇÜREK ÖYKÜ: Bir Öykü, İçerdeki, Yaşam Öyküsü I, Yaşam Öyküsü II, Gece Bekçisi, Rastlantı, Keşke, Kısa, Yılan, Şaşılacak Bir Şey, Üç sözcük/ Tek Kurşun, Öç,

Yanlılık, Sevdiğini Söylesene, Hayalhane, Yolda, Dağılma, Görünüş, Roman, Eşik, Elma, İtiraf, Sikke, Dostluk, Giderayak, Adsız, Garip Çocuk, Denizkızı, Bilinen, Ecco İl Mare, Maria)

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, II.Baskı

Do Sesi

(1 KISA ÖYKÜ: Geçişler;

59 KÜÇÜREK ÖYKÜ: Do Sesi, Beklenti, Son Hece, Adlar, İmdat, Acımasız, Arşivden, Kayıp, Düş, Son Yüzücü, Sonumsu, Durak, Yürüyen, Düşüş, Mezar, İnsanoğlu, Masum, Medetsiz, Üşüyen, Dil, Özet, Şanslı, Bir Garip Sürgün, Aykırı, Köpek, Kendiliğinden, Artı. Eksi, Yol, Yeterli, Garip Aile, Koşucu, Belki, Sessizlik, İtiraf, Konuşma, Bir Öykü, İz, Şerbetli, Çöl, Kilit, Kaçış, Susuzluk, Ayrılış, Rastlantı, Başlangıç, Sohbet, Özellikle, Ardından, Erteleme, Hiç, Karakış, İlenç, Işık, Gün, İkili, Kaf, Az, Yürekli, Cesaretsiz)

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, I.Baskı

Kar Kapkara Hecelemeler (Yayımlanmamış)

Kasım 2004; Eldeyapım kitaplar dizisi-01

Pusulalar (Yayımlanmamış)

Aralık 2004; Eldeyapım kitaplar dizisi-02

1.3.2.Romanları

Kimse

I-VI.Baskılar: Ada Yayınları, İstanbul 1977, 1980, 1983, 1985, 1986, 1990; VII. Baskı: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999

O/ Hakkâri'de Bir Mevsim:

I-VI.Baskılar: Ada Yayınları, İstanbul 1977, 1980, 1983, 1985, 1986, 1990; VII-VIII. Baskılar: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, 2000, 2001

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı

I.Baskı: Ada Yayınları, İstanbul 1988; II.Baskı: Can Yayınlar, İstanbul 1989; III-IV.Baskılar: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, 2001

1.3.3. Şiir Kitapları

Ah Min'el-Aşk

Ada Yayınları, İstanbul 1978, I.Baskı; Ada Yayınları, İstanbul 1984, II.Baskı

Dağ Şiirleri

P Kitaplığı, İstanbul 1999, I.Baskı

Gece Konuşuyor (yayımlanmamış)

Michelangelo'dan 15 Aşk Şiiri 26 Çeşitleme; Ocak 2005, Eldeyapım kitaplar dizisi- 03

1.3.4. Denemeleri

Kitap& Ressamın Öyküsü

Ada Yayınları, İstanbul 1991, I.Baskı

Ders Notları

Ada Yayınları, İstanbul 1978, I.Baskı; Ada Yayınları, İstanbul 1988, IV.Baskı

Yazmak Eylemi

Ada Yayınları, İstanbul 1980, I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, IV.Baskı;

Yazmak Eylemi: Bir Toplumsal-Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme adıyla

Sel Yayınları, İstanbul 2005, V.Baskı

Şimdi Saat Kaç

Ada Yayınları, İstanbul 1978, I.Baskı

Yeni Ders Notları

Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, I.Baskı

Tüm Ders Notları

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, II.Baskı

Seyir Sözcükleri

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, I.Baskı; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, II.Baskı;

Sözlü/Yazılı

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, I. Baskı

Urfalı Mateos'un Yazgısı (yayımlanmamış)

Şubat 2005; Elde yapım kitaplar dizisi- 04

1.3.5. Aforizma

İnsanlık Halleri

Sel Yayınları, İstanbul 2003, I.Baskı

1.3.6. Oyun

Yayımlanmamıştır ve metni yazardadır.

1.3.7. Diğer Yapıtları

Yaşayan Bedri Rahmi

Vakko Yayınları, İstanbul 1976

20. Yüzyılda Sanat (Enis Batur, Barış Pirhasan, İlhan Usmanbaş, Uğur Tanyeli, Işıl Kasapoğlu, Adnan Çoker ile Birlikte)

Sel Yayınları, İstanbul 2003

Abidin

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003

Aliye Berger

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998

Arslan

Ada Yayınları, İstanbul 1982

Berlin Paintings (1989-1990)

Vakko Yayınları, İstanbul 1990

Doğa Dostları (Sadi Pektaş İle Birlikte)

Adam Yayınları, İstanbul, Ekim 2004, I. Baskı

Eren Eyüboğlu

Ada Yayınları, İstanbul 1981

Fotoğrafların Öyküsü Şakir Eczacıbaşı

T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları , İstanbul 1999

Füreyya: Ateş ve Sır

Ada Yayınları , İstanbul 1992

Görsel Yolculuklar

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2003

Karapınar Tülü Carpets,

Ada Pres Puplichers, İstanbul 1989

Osman Hamdi Bilinmeyen Resimleri (Mustafa Cezar ile Birlikte)

Ada Press Puplichers, İstanbul 1986

Van Gogh: Yüzyıl Sonra,

Ada Yayınları, İstanbul 1990, I. Baskı

İKİNCİ BÖLÜM
VAROLUŞ VE BİREYLEŞME AÇISINDAN
ÖYKÜ VE ROMANLARDA YAPI VE İZLEK

2. Öykü ve Romanlarda Yapı ve İzlek

2.1. Öykülerde Yapı ve İzlek

2.1.1. Öykülerde Yapı

2.1.1.1. Öykülerde Anlatıcı ve Bakış Açısı

2.1.1.1.1. *Ben* Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kendini tanıtan *Ben* olarak öykünün merkezinde yer alan ve 1. tekil şahıs anlatıcı konumuyla görümlenen kişi, öykü başkışisidir: “*Kahraman anlatıcı hem vakanın yaşandığı devirdeki halini, hem ferdi geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatlerini nakled(er).*” (Aktaş, 1991: 101) Ferit Edgü’nün *Ben* anlatıcı konumuyla ele aldığı öykü sayısı 41’dir. Kurgunun odağında yer aldığı için anlatı unsurlarının tanımlanmasında birinci derecede rol oynar.

“*Dönüş*” öyküsünün *Ben* anlatıcısı zamansal ve mekansal düzlemde kendiliğini sorgular. Geçmişini şimdiye taşıyan *Ben*, mekansal gözlemleriyle de var oluşunun “*şimdi ve burada*”lığına göndermede bulunur:

“*Niçin döndüm buraya? Niçin? Bu yarın kıyısına? İşte hiçbir şey değişmemiş. Ben? Ben de öyle. Hiçbir şey. Eskiden çöp dökerlerdi burdan. İşte gene kokuyor. Kayaların üstünde hayvan leşleri olurdu. Çöplerin arasına, kayaların üstüne bakındım ama yoktu. Hayvan leşi yoktu. Deniz dalgalıydı. Çok dalgalıydı. On beş gündür hep böyle. Bugün on altı.*” (İ.Ö.-B., “*Dönüş*”, s. 135-136)

Anlatıcı *Ben*, mekan-insan ve zaman-insan bağlamında sorguladığı özne-*Ben*’i “*yarın kıyısı*”nda bulur. “*Niçin geldim buraya?*” sorusu, içinde bulunduğu durumun değişme umudunu ve arayışlarının sonucunu gösterir. Değişmeyen umutsuzluğu ile gelinen yer, “*yarın kıyısı*” olur. *Uçurumun kıyısı* belirteci, *Ben*’in mekana yansıyan yüzünün göstergesi gibidir. Varlık olarak *Ben*, insan artıklarının döküldüğü, hayvan leşlerinin bulunduğu noktada yaşamın anlamsızlığını duyumsar. Şimdiki zamandan geriye, geçmişe döner. Değişen bir şey yoktur. Aynı kötü koku devam etmekte, değişmeyen kokusu olmaktadır. Yalnız hayvan leşlerini göremez; onların ölü bedenlerini, deniz/yaşam dalgaları sürükler. *Ben*’in, varoluşundaki dalgalanmalar ile denizin dalgalı oluşu

arasındaki benzeşim, zamansal olarak ifade edilir. Bu durum, öyküleme zamanında, “*on beş gündür, hep böyle. Bugün on altı*” diyerek, sıradizimsel olarak ifade edilir.

Benzer durum ve olaylarda, daha önce edindiği tecrübeler doğrultusunda değerlendirmeler yapabilen anlatıcı *Ben*, sebep-sonuç ilişkisi kurma yeteneğine de sahiptir:

“İşe en azından bir yarım saat geç kalmışımıdır. Gitsen, şef tepeden tırnağa süzer: Hiç değilse bugün erken gelseydin der. Aybaşı olduğunu...

Aybaşı olduğunu unuttur muyum?” .” (A., “Yitik Gün”, s. 13)

Sosyal zamanla ilgili bilgilerin aktarıcısı durumundaki aktarıcı anlatıcı *Ben*, kendine ait unsurların değerlendirilmesinde geçmişten şimdiye ve gelecekteki olabirliklere taşıdığı deneyimlerinin ışığında yorumlarda bulunur. İşe geç kaldığında şefin gösterebileceği tavır ve davranışları, daha önce yaşadıkları doğrultusunda değerlendirmesine rağmen; geç kalır.

“*IV.Kaçkın*” öyküsünün anlatıcı *Ben*’i ve başkişisi, varoluş durumunun farkındalığını, geçmiş-şimdi düzleminde artan bir bilinçlilik hali olarak açıklar:

“Her şeyin bir sonu vardı. Yaşamım boyunca yalnız bunu öğrendim. Her şeyin bir sonu vardı. (...) Dışardaki hayatım, irkintili, tedirgin hayatımı özliyordum. O akıp giden kalabalıkları. Bu özlemimi açıklayamıyordum. (...) Gün geçtikçe bu sıkıntıların benim bir parçam olduğunu anladım. .” (İÖ.-K., “IV. Kaçkın”, s. 70-72)

Geçmişte yaşadıklarıyla giderek artan bir şekilde boyut kazanan anlatıcı *Ben*, geriye dönük değerlendirmelerinde şimdiki varlığının farkındalığını taşır. Yaşamı boyunca her şeyin bir sonu olduğunu tecrübe eden anlatıcı *Ben*, içinde bulunduğu yalnızlıktan kurtulma istemiyle dışarıya açılır; başkalarıyla birliktelikte yalnızlıktan kurtulma özlemi duyar. Hissettiği fakat açıklayamadığı özelemleriyle şimdiye gelen anlatıcı *Ben*, umutsuzluğu içinde karamsardır. Çünkü, açmazları, olanaksızlıkları ondan ayrılmayan bir parça gibidir. Geçmiş, şimdinin değişen ve gelişen, boyut kazanan haliyle değerlendiren *Ben*, “*bizde daha kuvvetli bir gerçeklik duygusu uyandırır.*” (Aktaş, 1991: 102) Giderek artan bilinçlilik haliyle *Ben*, şimdi’nin odak noktasında geriye ve ileriye dönük olan ve olabileceklerin farkındalığı ile varoluşsal gerçeğini değerlendirir.

Ben anlatıcı, çocukluk günlerinin olaylarını mekansal düzlemde hatırlama yoluyla otobiyografik bir anlatıma dönüştürdüğü “*Perisiz Ev*”de, yanıtı olmayan sorularla boğuşur:

“Ne korkunç bir belleğin var diyor. Ne korkunç bir bellek bu seninki ne acımasız!

Sence bir bellek mi bu? Diyorum. (...)

Bellek, diyor. Olmaz olası bellek. Birazdan bu kapıdan çıkan ölüleri de sayacaksın. Nefretin bu mu?

Hayır, diyorum. Nefret değil, boğuntu.

Benden mi? diyor,

Hayır diyorum.

Öyleyse niçin? diyor. Kimlerden? (...)

Nasıl olur, diyor. Kendimden mi?

Ah, gene sorular! Dayım da ölmeye geldiğinde çıkınından sorularla gelmişti:

Bu evde et yenmez mi? Bu evde süt içilmez mi? (...) Bu evde çalıp oynanmaz mı?”(İ.D.M., “Perisiz Ev”, s. 15)

Anlatıcı *Ben*, geçmişte yaşadıklarını, o güne ait duygu ve düşüncelerini aktarırken, çocukluk günlerinin mekanı olan, doğup büyüdüğü ev ile düşsel diyaloga girer. Kişileştirilen mekan, anlatıcı *Ben*'in iç dünyasını açılmaya aday denli anılarla doludur. Gündelik gerçekliğin sorulara ve sorgulamalara dönüştüğü ortamdan anılarına kaçan anlatıcı *Ben*, “ilk deneyimlerimizle dünyaya oradan” (Korkmaz, 2004: 136) baktığımız anıları barındıran bellek mekanına/ eve döner. Bugünü boğuntuya sevk eden sorular, çocukluk yıllarının ilk deneyimleridir. Dayısının bitmek tükenmek bilmeyen yanıtsız sorularıyla büyüyen anlatıcı *ben*, şimdi’de de aynı ruh durumunu taşımaktadır.

2.1.1.1.2. Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı

İnsanları, olayları, durumları ve çevreyi seyreden ve tanıtan konumuyla tanık *Ben*, gözlemci durumundadır. Tanık anlatıcı, olayların akışını olduğu gibi, değiştirmeden aktarır. Olayların içinde fakat gözlemleyen konumuyla olabileceği gibi, olayların içine girmeden, mesafeli bir bakış açısıyla da yer alır. Ferit Edgü’nün tanık *Ben* konumuyla ele aldığı öykü sayısı 25’dir. “*Bir Konuk*”, “*Güvercinler*”, “*Kör ve Oğlu*”, “*Papağan*”, “*Balkonda*”, “*Mirza*”, “*Ozan ve Köpek*”, “*Yazar ve Yazman*”, “*İkinci Yaşam*”, “*Bir Kadın*”, “*Kendisi*”, “*İki Gözlem I ve II*” ve “*Teyzemin Sonu*” öykülerinde tanık anlatıcıyı kullanan yazar, tanık anlatıcının gördükleri ve duyduklarıyla bilgi seviyesi üzerine öykülerini kurgulandırır:

“Teyzemi on yıl oluyor, görmemiştim.

Yatakta buldum.

Nen var? dediğimde, yanıtlamadı.

Kansermiş. (Evlathığı kulağıma fısıldadı.)

Öleceğinden korkuyormuş. (Evlathığı kulağıma fısıldadı.) (...)

Zaman zaman, öyle eziyet ediyor ki (kendine değil, yanlış anlama, bizlere) ilacına zehir katıp, benim öldüresim geliyor. Böylece o da kurtulur, biz de.

(Evlathığı, yandaki odada, açıkça söyledi bunu. Gözleri yaşlı.)” (Ç.,

“Teyzemin Sonu”, s.)

Anlatıcı tanık *Ben* konumuyla yaşananları olduğu gibi aktaran *Ben*, bu öyküde olayın içinde kendisi de bir öykü kişisidir. Teyzesiyle ve onun evlathığı ile olan diyalogunu tanık konumuyla aktaran *Ben*, öykünün ilk cümlesinde teyzesini ziyaret nedenini açıklar. Daha sonra gelişen durumları ve öğrendiklerini ise ikinci elden aktarır. Herhangi bir yorum katmaz. tanık *Ben*'in durumlarla ilgili sınırlı bilgi ve duyularını parantez içi açıklamalarda buluruz.

Kamera tekniğiyle kurgulanan “*Bakış*”, “*Melek Cici*” ve “*Kendisi*” öykülerinde tanık *Ben* farklı görüngüleriyle dikkat çeker.

“*Bakış*” öyküsünde tanık *Ben*, bir kamera objektifinden anlattığı öykü kişilerini ve durumları nakleden pozisyonundadır. Uzaktan gözlemlenen öykü unsurları “*Ben*”den “*biz*”e dönüşen bir anlatım konumuyla verilir:

“Üç adam. Ayakta üç adam. Görülen (büyük plan) yalnız ayakları, daha doğrusu belden aşağılarıdır. Kimildamamaktalar. Sarsılmamaktalar (ayaklar). Titrememekteler (ayaklar). Ayakların arkasından, yerde toprağa karışmış, çöplere bulaşmış bir insanın, belli belirsiz devinimlerini görmekteyiz. Yaralı? Can çekişmekte? Başında bekleyenlere yalvarmakta?”
(İÖ., -D. “*Bakış*”, s. 161)

Anlatıcı *Ben*'in, kamera objektifinden gördüğü kişiler ve durumlar, yorumsuz bir şekilde aktarılır. “*Büyük plan*” şeklindeki açıklayıcı bilgi, çekimde kullanılan kameranın geniş planda çekim yaptığıının teknik bilgisidir. Anlatıcının sınırlı bakışı söz konusu olsa dahi aktarılanların gerçeklik düzeyi de, o derece yoğundur. Tanık anlatıcı ve bakış açısında, anlatıcı, “*vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişi, ruh halleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer.*” (Aktaş, 1991: 113) Bir bütün şeklinde aktarılan üç

adamın durumu, büyük plan çekim şeklinde yansıtılır. Sonra parçalara geçilerek ayaklardan ve durumlarından bahsedilir. Uzak çekimden gösterime alınan bu adamlar, yakın çekimde görüntülenenin parçalarına geçilir. Görüntü büyüdükçe bütünü temsil eden görüngü nesnesinin tamamı görülemez olur, sadece görüntüye giren belli kısımları gözlemlenir. Adamların hareketsizliklerine yorum getirmeye çalışan tanık *Ben*, sadece soru üretebilir. Çünkü onların, ne iç dünyalarını ne de dış dünyalarını açımlayan konuşmalarını duyabilmektedir. Belli bir noktadan izledikleri kadarıyla bilgi sahibi olan ben, kamera dışına taşan görüntüleri göremez. Tanık *Ben*'in aktarım *Ben*'i, 1. çoğul şahıs'a (biz) dönüşürken anlatımın gerçekliği, "biz" ile kuvvetlendirilmeye çalışır. Bu değişim, bakış açısının da genişlemesini sağlar.

"*Melek Cici*" öyküsünün tanık anlatıcısı da, kamera objektifinden bakar. Yazarın öykü formundan tümüyle silindiği kamera tekniğinde gerçeklik, kameraya yansıyanlarda görünüm kazanır. Anlatıcı, kamerayı nasıl ve nereye tutarsa objektif onu gösterir:

"İkinci kat.

Geniş sofa. Loş.

Kapının karşısında, duvarda ikinci kattaki aynanın benzeri. Burası da loş.

Alt kattan daha loş. Ama genede yerde yazılmış bazı kitaplar görünür. Bazı sararmış gazeteler. Öbek öbek. Kamera ilkin sola, sonra sağa döner. Solda camlı iki kapı." (B.G., "Melek Cici", s. 78)

Gösteren bir nesne olarak kameranın da öyküye girişi, farklı bir anlatıcı perspektifi sunar. Anlatıcı, kameranın varlığını okuyucuya somut olarak gösterir; onun bakış seviyelerini, hareketlerini aktarır. Anlatıcının varlığı ise, kameranın gördüğü/ gösterdiği aynı tür iki nesne arasındaki farkı belirtmede netleşir. Yorumsal olan bu bilgi, ışık oyunları şeklinde açıklanır.

"*Kendisi*" öyküsünde de öykü kişilerinin durumlarını gösteren tanık ben, öykü içinde, fakat mesafelidir: "*Bir şeyler mırıldanır gibi oluyor dudakları. Ama sesi duyulmuyor.*" (İ.Ö.-K., "Kendisi", s.151) Üçüncü tekil kişi görünümünde anlatılan öykü kişisi, *Ben*'in öykü içindeki mesafesini açıklar niteliktedir. Mırıldandığını görmesi fakat duymaması da ben ile öykü kişisi arasındaki uzaklık ile doğru orantılıdır.

2.1.1.1.3. Tanrısal Anlatıcı ve Bakış Açısı

Ferit Edgü'nün öykülerinde Tanrısal anlatıcının kullanıldığı öykü sayısı diğerlerine göre oldukça fazladır. Kendini öykü kişisi olarak tanıtan yazar *Ben* ve aktarıcı yazar *Ben*'i de bu başlık altında değerlendirdiğimiz için Tanrısal bakış açısının kullanıldığı öykü sayısı 203 olur. Tanrısal anlatıcı, öykü dışındadır; her şeyi bilen, gören, kişilerin iç dünyasını serimleyebilen sınırsız bir görüş alanına sahiptir.

Bu bakış açısıyla kurgulandırılan öykülerde anlatıcı, sınırsız görme ve bilme yetisiyle donanır. Yazarın anlatımını da işaret eden Tanrısal durum, "*anlatıcının da itibarî bir varlık olduğunu*" (Aktaş, 1991: 94) gösterir. "*Yoğun*", "*Cellâdın Ölümü*", "*Durum*", "*Yaşayan*", "*Adam/ Kadın/ Çocuk*" öykülerinde Tanrısal anlatıcı, öykü kişilerinin iç hallerini çözümlenmede, düşüncelerini anlatmada dikkat çeker. Bu öykülerde, öykü dışı/ dış öyküleyici konumuyla kişileri 3. tekil şahıs olarak aktarılır: "*Üçüncü tekil şahıs ağzıyla konuşan hakim anlatıcı, yazarın dilini kullanır.*" (Çetişli, 2000: 31) Öykü kişilerini izleyen konumuyla onların yaşadıklarını, iç çatışma ve bunalımlarını bilir. "*Yoğun*" öyküsünün başkişisi, bunalımları içerisinde çırpınırken, onun iç görüntüsünü yorumlayan konumuyla öykü içinde gibidir:

"... aşağı kasıklarına doğru kaymaya başladı sancı. Etten bir top girdiği yerin biçimini alan, yoğun bir sıvı niteliğinde akıyor. Akıyor. Kayıp bir delikten çıkacak, kurtaracak onu." (A., "*Yoğun*", 46)

Başkişinin içsel sancılarını tespit eden, sebeplerini ve sonuçlarını kestiren pozisyonuyla birtakım tahminlerde bulunmaktan da kaçınmaz.

Tanrısal/ yazar anlatıcı, "*Cellâdın Ölümü*"nde, sık sık başkişinin ruh halini dile getirir. Yaşamsal çaresizliği içerisinde başkişinin her konumunu ve iç dünyasını açımlayan Tanrısal anlatıcı, sosyal ortamla da bağlantı kurar:

"Yüreği sıkışıyordu.

Bağbozumu vaktiydi.

Üzüm toplamak gibi geçici ama kolay sayılacak bir iş buldu. İlk iki günün sonunda tüm yaşamı boyunca üzüm toplamaya razıydı.

Üzüm toplamak, yemek ve uyumak" (A., "*Cellâdın Ölümü*", s. 89)

Başkişinin sıkışan yüreğini belirginleştiren, sosyal zaman ve mekanla ilgili bilgileri onun şahsında birleştiren konumuyla Tanrısal anlatıcı, gerekli gördüğü yorumsal bilgileri de verir. Anlatıcının, başkişi için kullandığı "*üzüm toplamaya razıydı*" belirteci, düşüncelerin açılımında sınırsız imtiyazına göndermede bulunur.

Ferit Edgü'nün yazar *Ben* olarak kurguladığı bazı öykülerinde de yazar; öykü kişilerinden biridir ve *Ben* şeklinde görüngülenir. “*Deniz Kıyısında*”, “*Sahaf*”, “*Yusuf’un Utkusu*”, “*Büyük Ustayı Ziyaret*”, “*Aslan ve Ressam*”, “*Çevirmen*”, “*Gelişigüzel Bir Konuşma*”, “*Sonuç*”, “*Olanak-sız*” gibi öykülerde, yazar *Ben* kimi zaman öykü kişisi olarak kendini tanıtır, kimi zaman sanatçı kişiliğine göndermede bulunur, kimi zaman da bir yazar kimliğiyle diğer öykü kişilerini iç öyküsel konumda tanıtır. Yukarıda sıralanan ve bu tür anlatıcı ile kurgulanan öykülerde bakış açısı, çalışmamızın “*Kişiler Dünyası*” ana başlığı altında, “*Anlatıcı Ben’in Görüngüleri*” bölümünde anlatıldı. Tekrara düşmemek için, burada sadece öykü isimlerini vererek yetindik.

Ferit Edgü, diyalog tekniğiyle kurgulandığı küçürek öykülerinde ise, yazar-aktarıcı *Ben* konumundadır. Küçürek öyküler, yapısı itibariyle yazarının düş gücü ürünlerini yansıttığı için anlatıcılık vasfı da yazarın dili kullanma gücü ile bağıntılı olarak yazara aittir. Bu öykülerde, karşılıklı konuşmaların büyük bir bölümü dış-diyalog halindedir. Bu tür öykülerde (*dedim-dedi*), (*dedi-dedi*) dolaylı aktarımları kullanılırken; her iki türde de yazarın ben’i anlatıcı/ aktarıcıdır. “*Dedim*” çekimli fiilinde, I.Tekil kişi olarak öyküye dahil olan yazar, “*dedi*” ile aktarımını yapacağı kişinin konuşma cümlesine göndermede bulunur. Konu ile ilgili olarak; “*Dil ve Üslup*” ana başlığı; “*Aktarımlar*” alt başlığında ve “*Kişiler Dünyası*” bahsinde örneklerle çözümlendiği için, tekrara düşmemek adına açıklamalarımızı tamamlıyoruz.

2.1.1.2. Öykülerde Zaman

2.1.1.2.1. Öykü Zamanı

Öykünün kurgulandığı zamansal süreç olan öykü zamanı, öykü kişilerinin varoluşunu hissettiği anlar bütünüdür. Geriye dönüşle, artzamanlı ya da sıradizimsel nitelikleriyle metne yansıyan öykü zamanı, dramatik aksiyonun zaman boyutu olarak vazgeçilmez bir yapı unsurudur. Kurmaca dünyanın zamanı olan öykü zamanı, anlatılan olayların ya da durumların tümünü kapsar.

“*Bir Cinayetin İki Öyküsü I*”de öyküleme zamanından, öykü zamanının belirsiz başlangıcına dönen anlatıcı ben, sıradizimsel bir süreç içinde yaşadıklarını anlatır:

“*Onu ilk, akşamüstü, sokakta, kalabalığın arasında görmüştüm. Yağmurlu bir gündü. (...) Birkaç gün sonra gene bir akşamüstü, gene o kalabalığın*

içinde karşılaştık. (...) Akşam çökerken yan sokaklardan birine saptı. (...) O akşam, oturduğu eve değin izlemiştim.” (İ.Ö.-B., “Bir Cinayetin İki Öyküsü I”, s.121)

Öyküleme zamanında tanıtılan öykü kişisini, ilk karşılaştığı an’dan itibaren anlatan anlatıcı, öykü zamanının başlangıcını da vermiş olur. “*Bir akşamüstü*” başlayan öykü zamanı, öykünü akışını ve izleksel birimlerin oluşumunda etkilidir.

“*Av*” öyküsünün anlatıcı *Ben*’i, anlatma zamanından öykü zamanının başlangıcını geriye dönüşle verir:

“Avdan bir gün önce, günbatımına yakın, kapım çalındı.” (A., “*Av*”, s.74)

Öykü zamanı, av’dan önceki günün *günbatımından* ava çıkılan ertesi gün *Ben*’in öldürülmesine kadar sürer. Av’dan bir gün önce başladığı için 2 günlük zamansal sürede gerçekleşir.

“*Kanca*”da, hatırlama yolu ile anlarına dönen *Ben*, öykü zamanını, sevgilisi Gün ile birlikte geçirdiği bir yaz gününden başlatır:

“Kayığa bineceğim, ama seninle geliyorum demek değil bu. Temmuz güneşi çiplak sırtımı yakıyor.” (B.G., “*Kanca*”, s.42)

Fon karakter Gün’ün konuşma cümlesi ile verilen öykü zamanı belirteci, öykü sonunda anlatma zamanına dönen *Ben* tarafından dile getirilir:

“Bugünmüş gibi ansıyorum, bir gün, bir temmuz günü, koca bir orkinosun kanlı gırtlığından çekip çıkarmıştım.” (B.G., “*Kanca*”, s.58)

Geriye dönük başlayan öykü zamanı, temmuz ayının bir günüdür. Öyküleme zamanı ise, öykü zamanı sona erdikten sonra artzamanlı olarak anlatılır:

“Çürümüş döşeme tahtalarından bir ikisini söktüm; getirdim, sönmekte olan ateşin üstüne attım.” (B.G., “*Kanca*”, s.57)

Örnek tümcede öykü zamanı, bir temmuz gününe tekabül ederken; öyküleme zamanı, sönmüş ocağın yakılması doğrultusunda soğuk bir gün çağrışımı ile kış ya da sonbaharın soğuk aylarından biri olarak sezdirilir.

Öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığı “*İnsan Kokusu*” öyküsünde, başkişi hoca/ öğretmen, otobüs yolculuğunu anlatır:

“Balçık çamur. Kışta kıyamette, gözü kara giden şoför, şimdi, inişte yavaş yavaş sürüyordu otobüsü.” (D.Ö., “*İnsan Kokusu*”, s.40-41)

“Şimdi” belirteci ile gösterilen öykü zamanında, şoför, aracını yavaş sürmektedir. Geçmişte yaşananlarla şimdi arasında karşılaştırma yapan anlatıcı Ben, geriye döner. Öykü zamanında gelişen yolculukta, otobüs bir yerde durur:

*“Az sonra, dokuz ay önce, dağdaki köyüme yolculuğumun ilk durağı olan
Genze Jandarma Karakolu önünde durduk.”* (D.Ö., “İnsan Kokusu”, s.41)

Otobüsün durduğu yer, geçmiş ile ilgili çağrışımla Hoca’yı buradan geçtiği ilk güne götürür ve anılar yolu ile öykü zamanından geriye dönmesine neden olur.

Halit ile Hoca’nın diyalogundan oluşan “Karakış” öyküsünde ise, öykü zamanı bir kış gününü işaret eder:

“-Halit bu ne kar!

-Sen daha beterini görmedin Hocam, bu henüz bahar.” (D.Ö., “Karakış”, s.63)

Öykü zamanının doğa ile açıklanan yüzü, yaşam deneyimleri ile bütünlenerek sunulur. Hoca’ya göre bu kar, kışı çağrıştırırken; orada sürekli yaşayan Halit için ise, kış mevsiminin unsuru olmasına karşın süreklilik arzeden bir yaşam gerçeğidir. Kışın niceliksel zaman olarak gelişi önemli değildir; önemli olan karakışa dönecek olan yoğunluk halidir.

“Balıkçı” öyküsünde, öykü zamanı ile öyküleme zamanı paralel ve sıradizimseldir:

*“Kayık kıyıda ayrıldıktan sonra
ağlar atıldıktan sonra
kayık kıyıya döndükten sonra
Bekleyelim bakalım, dedikten sonra
ve ağdan, istavritler, izmaritler, iskorpitlerle
birlikte genç bir kadın cesedi çıktıktan sonra
Bu kadarı fazla, deyip kadının cesedini yeniden
Denize attı.”* (B.H., “Balıkçı”, s.14)

Aktarıcı Ben’in gözleme dayalı anlatımı, öykünün başlangıç ve bitiş süresini de belirler. Eylem bildiren sözcüklerin ardından kullanılan “sonra” zaman belirteçleri, öykü zamanı olan an’ın hızlı ilerleyişini yavaşlatan bir nitelik kazanır.

“Bir Gemide” öyküsü ise, belirli eylemlerin belirli zaman dilimi içerisinde sürekli yapıldığını yansıtan ifadelerle başlar. Öykü zamanının başlangıcını belirten bu açıklama, Ben’in kendi ile ilgili bilgileri aktarması bakımından önemlidir:

“Yemekten sonra, her akşam yaptığım gibi, güverteye çıkmıştım. Hava ağırdı. Eriyen bir kurşun.” (B.G., “Bir Gemide”, s.28)

Öyküleme zamanından öykü zamanına dönen anlatıcı *Ben*, sürekli yaptığı eylemleri dile getirirken, gündelik yaşamın monotonluğunun kendisini nasıl kuşattığını da vurgular. Sürekli devam eden ve birbirinin aynı olan eylemler, zamanın bireyi tüketmesine neden olur.

2.1.1.2.2. Öyküleme Zamanı

Öyküleme zamanı, anlatıcının öyküdeki görüngü düzeylerine ve metni anlatış biçimine göre belirlenir. Anlatıcı öyküleme zamanını, geriye dönüşler, henüz yaşanmamış olayların anlatımı, öykü zamanı ile paralellik (çakışma) ve öykü zamanı ile iç içelik yoluyla gerçekleştirir.

“Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog” öyküsü, öyküleme zamanının dışından, öykü zamanının henüz yaşanmamışlığına göndermede bulunarak başlar:

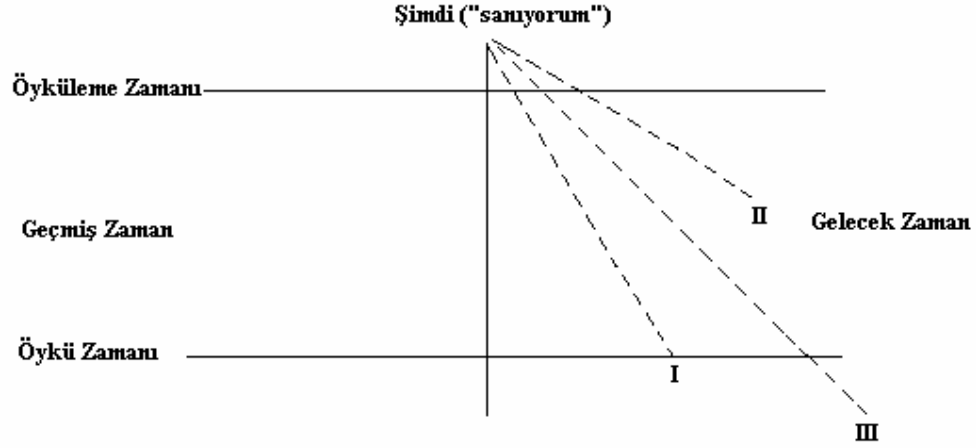
“Bir Kriptozoologlar grubuna Hû bölgesinde yapacakları araştırmalarda, yazmanlık göreviyle, eşlik edecektim.” (A., “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog”, s.51)

Anlatıcı *Ben*'in öyküleme zamanından öykü zamanını gelecek zaman kipleriyle işaret etmesi, öykü zamanının henüz başlamadığını, kesin bir zaman belirteci olmasa da yakın bir gelecekte başlayacağını ifade eder.

Gelecek zamanda olabilecek olayların öyküleme zamanının dışında aktarıldığı bir başka öykü de, “*Cellât*”tır:

“Bir gün öldürecek adam getirmeyecekler, o zaman sokaklara fırlayacağım, önüme geleni öldüreceğim sanıyorum.” (İ.Ö.-B., “*Cellât*”, s.112)

Başkişi *Cellât*, işi ile ilgili kaygılarının dile geldiği geleceğe yönelik düşüncelerini, şimdi'nin şekillendiriciliğinde yaşanmamışlıklara, fakat yaşanılabilir olanlarla kurgular.



Tablo: 1- Kurgusal Zamanının Görünümleri

Öyküleme ve öykü zamanının dışında olan şimdi, Cellât'ın, gelecekte olabileceklerle ilgili kaygısını dile getirdiği "sanıyorum" sözü ile netleşir. Şemada I ve II olarak belirtilen zaman göstergeleri, gelecek ile ilgili kaygının yaşanabilme ihtimali olan belirsiz "bir gün"ü karşılar. Bu belirsiz gün, öykü zamanında olabileceği gibi öykü zamanının dışında da olabilir. Şimdi'deki "sanıyorum" ile ifade edilen kaygı, öyküleme zamanının dışında olmasına rağmen hem öyküleme hem de öykü zamanını kapsar.

"Garip Çocuk" öyküsünün anlatılış biçiminde de şimdi, öyküleme ve öykü zamanının dışında olabilirlik içerir:

"Güleyim bari. Bu yaşta ne mene bilgi ve deneyimmiş bunlar?"

Doğrusu, bunları tam olarak ben de bilmiyorum, dedim. Beni hizmetinize kabul ederseniz, bunları birlikte yaşayarak göreceğiz." (İ.D.M, "Garip Çocuk", s.71)

Çocuğun deneyimleriyle, "yaşayarak görme" beklentisi, yaşanmamışlıkların şimdi'nin bakış açısıyla olabilirlik düzeyinde verilir.

Öykülemenin, olayın geçtiği anda yapıldığı "Pusulatsız" öyküsünde, Hoca ile Ramazan'ın düşünsel çatışmaları aktarılır:

"Elimde pusula, soruyorum:

-Nereye gidiyoruz Ramazan?"

-Köye.

-Köyün yolu buradan değil ki. (...)

-Ama yanlış yoldasın Ramazan.

-Öyleyse beni bırak, pusulayı izle. Ya da kendi yolunu kendin aç.” (D.Ö., “Pusula/sız”, s.62)

Yer ve yön gösteren ve teknolojiyi temsil eden pusulanın dahi, doğanın olumsuz şartlarına yenik düştüğü Doğu’da, insanlar iç güdülerini bulmaya çalışırlar. Ramazan’ın temsil ettiği iç güdüsel yaşam, bir deneyime dayanırken; Hoca’nın yaşamı bilimsel ve teknolojik niteliklidir.

“Kaza” öyküsünde, öyküleme zamanından geriye dönülerek, öykü zamanını tarihsel/ kronolojik olarak belirtilir. Başkışı, öyküleme zamanının bakış açısıyla öykü zamanını yorumlar:

“Geçtiğimiz Ağustos ayının on ikisinde, kişisel bir işimi izlemek için başkente gitmem gerekmişti. Benim gibi dar gelirli bir yurttaş için (bir devlet memuruyum), taşıt aracı konusunda bir seçme söz konusu değildi; en ucuzunu, otobüsü seçtim. Bir şirketin sabah sekiz otobüsünde yer ayıttım. Saat yedi buçukta, elimde bavulum, garajın nündeydim.” (B.G., “Kaza”, s.8)

Öyküleme zamanından geriye dönen anlatıcı *Ben*, öykü zamanını “geçtiğimiz ay” belirteci ile ifade eder; öyküleme ve öykü zamanı arasında *bir aylık* bir sürenin olduğunu yansıtır. Öykü zamanına ait düşüncelerinin öyküleme zamanı ile örtüşmesini sağlayan bu durum, sıradizimsel nitelik arz eder.

Bireyselden hareketle toplumsalı açınıldığı öykülerde, sosyal zaman belirleyici bir unsurdur. “Bekçi”, “Anı”, “Eski Günler” öykülerinde, sosyal zaman metnin göndermelerine etki eden işleviyle sunulur:

“Kurşun askerler.

Çocukluğum.

Savaş yılları.

Karartma geceleri

Ablamın koynunda uyuyoruz

kurşun askerlerim ve ben.” (B.H., “Anı”, s.44)

Çocukluk yıllarına dönen anlatıcı *Ben*, öyküleme zamanından öykü zamanına döner ve sosyal zamanın birey üzerindeki etkilerini imler. Savaş, bireyin özgürlüklerini kuşatan yıkıcı bir evrensel sorundur. Savaş yıllarının olumsuzluklarını yansıtan “karartma

geceleri”, anlatıcı *Ben*’in çocuk yüreğinin korku ve tedirginlik içinde olmasına neden olur.

Sosyal zamanın belirginleştiği öykülerin ortak özelliği, savaş ve çocuk imgeleri ile birlikte kurgulanmasıdır. Yoklukları, tükenişi çağrıştıran savaş ile umudu, yaşamı imleyen çocuğun aynı düzlemde sunulması, yaşanan çatışmayı netleştirme adınadır. “*Eski Günler*” öyküsünde “*Savaş günlerinde, çorba tenceresi kaynamadan karnı acıkmazdı çocukları.*” (B.H., “Eski Günler”, s.24) şeklinde ifade edilerek, sosyal zamanın bireysel oluşları engelleyişinin boyutuna dikkat çekilir. “*Bekçi*” öyküsünde de, sosyal zamanın bu yansıması dile getirilir:

“Karartma günleri.

Akşam.

Babam gaz lambasını yakmış demleniyor.

Bekçi:

-Işık sızıyor, ışık.

Babam:

-Hadi sen de gel.” (B.H., “Bekçi”, s.69)

Öyküleme zamanından öykü zamanına dönen anlatıcı/ çocuk, savaş yıllarına ait göndermeleri olan sosyal zamanının yaşama etkisini anlatır. Öykü zamanı olan “*karartma geceleri*”, bireysel çözümleri barındıran bir süreç olarak yaşamı kuşatır, bütün oluşları engeller.

Ferit Edgü’nün kısa ve küçürek öykülerinde, zamansal ifadelerin anlatıcının anlatış biçimine göre şekillendiği ve kullanılan zaman kipleriyle belirginleştiği dikkat çeker. Öykü ve öyküleme zamanı, anlatıcını görüngü düzeylerine göre farklı şekillerde metne taşınır.

2.1.1.3. Öykülerde Mekan

Anlatma esasına bağlı edebi türlerde mekan, anlatıyı oluşturan öğelerin ilişki içinde bulunduğu yer, çevredir. Metni anlama ve anlamlandırma açısından karşılıklı ilişkiler dizgesini çözmek, insan-mekan ve zaman bağdaşımalarını birlikte ve karşılıklı değerlendirmekten geçer: “*Bütün varlıklar tek bir mekana açılır, dünyadaki içtenlik mekanına.*” (Okyay, 2000: 83) Bu açıdan mekan, insanın diğer insanlarla olan ilişkilerinde kendiliğini ortaya koyduğu, “*dünyadalığın ortaya çıktığı*” (Nalbantoğlu, 1997: 44) yer olarak tanımlanabilir.

Mekan- insan bağdaşımı içerisinde fiziksel algılanışları ve işlevsellikleri açısından Ferit Edgü'nün öykülerindeki mekan görüngülerini öykü kişilerinin psikolojik/ ruhsal yaşantısına ve varoluş durumuna göre şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

1.1. Dar/ Kapalı Mekanlar

1.2. Geniş/ Açık Mekanlar

2.1.1.3.1. Dar/ Kapalı Mekanlar

Ferit Edgü'nün kısa öykülerinin büyük çoğunluğunda mekan, dar/ kapalı niteliklidir. Dar/ kapalı mekan, otantik oluşlarını gerçekleştiremeyen, çaresiz, umutsuz, karamsar, yalnız, bunaltılı, kaygılı ve yabancılaşmış kişilerin varoluşlarını hissettiği/ hissedemediği yerdir: “*Mekan, onun karşısında hayatın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta, kahramanın tahakkümüne almış durumdadır, onu ezmektedir.*” (Korkmaz, 1997: 170) Çevre ile insan arasındaki bütünsellik, öykü kişilerinin varoluş ve bireyleşme sıkıntısının mekan algısına da yansımaları olanaklı kılar. Bu sınırlılık durumundaki bireyler için mekan, “*labirent*” (Korkmaz, 1997: 170)'leşir; içinden çıkılmaz bir olanaksızlık imgesi olur.

Mekan belirteci ile başlayan “*I.Kaçkın*” öyküsünde, birey içinde bulunduğu yer/ yerler ile çatışma halindedir.

“...bir hücreye tıktılar. Soluktu, sapsarıydı ışık. Tepeden geliyordu. Köşede yatan adamı gördüm.” (İ.Ö.-K., “*I.Kaçkın*”, s.15)

Başkişinin camı kırdığı ve akvaryumdaki balığı öldürdüğü için atıldığı hücre, bireyin istemi dışında, zor kullanılarak kapatıldığı labirent mekandır. “*Tıktılar*” eylemi, bireyin bu mekana tutsak edilişindeki dışsal baskıyı işaret eder. Hücre, bireyin özgürlüğünün elinden alındığı, toplumdaki yadsındığı, yoksan olarak yalnızlığa itildiği dar/ kapalı mekandır. Hücrenin fiziksel darlığı ile bireyin içinde bulunduğu bunaltılı ruh hali örtüşür ve işlevsel anlamda dar'lık/ dar'alma özdeşleşir. *I.Kaçkın*'in iletişimsizlik merkezli yalnızlığı, “akvaryum” sözcüğünde netleşir:

“*Akvaryum... Bu sözcük güneşli bir gün gibi. Saçma yalnızlık.*” (İ.Ö.-K., “*I.Kaçkın*”, s.16)

insanın dünyadaki nesnel varlığını imleyen “*akvaryum*”, yaşamın dışına itilerek, kuşatılan, sınırlandırılan bireyin dünyaya atılmışlığını da işaret eder. Hücreye tıktılan birey ile akvaryuma kapatılan balık, aynı yazgıyı paylaşır. Yaşama hapsedilen bu iki

varlık, aydınlık içinde karanlıktadırlar. “*I.Kaçkın*” öyküsünün “*Odada*” ve “*Dışarsı*” adlı bölümlerinde de mekan- insan bağdaşımı vurgulanır:

“Sandalyeler, sandalyeler, sandalyeler, masa, yatak, yorgan, tikiş tikiş, darmadağın. Loş. Perdenin aralarından ışık sızıyor. Tıkırtı yeniden, sandığın üstünden atlayıp ordaki çamaşırlarım –sırtımdan çıkardıklarımı yığıyorum, fırlatıp atıyorum, bir zaman sonra yeniden alıp giyiyorum- arasında yitiveriyor.” (İ.Ö.-K., “*I. Kaçkın*”, s.16)

Fiziksel anlamda evin bir bölümünü işaret eden oda, bireyin içinde bulunduğu psikolojik sarsıntılar gereği, yalnızlaştığı bir ortama dönüşerek, içe/ kendine döndüğü içsel mekanı somut ifadesi olur. Başkişinin ruh durumu ile bağlantılı olarak oda ve odadaki eşyalar da karmakarışıktır. Kişiye ait eşyaların doldurduğu bu mekan, bilinçaltına itilen kişisel veriler ile başkişinin sıkıntılarını da imleyen bir işlev kazanır. Başkişinin giysilerini/ eşyalarını kullanmadaki dağınıklığı ve boş vermişliği, bilinçaltının bilinç düzeyine taşınmasıdır. “*Dışarsı*” adlı bölümde de, kendilik bilincine varamadığı/ onlar gibi olduğu günlere geri dönen başkişi, dışardakilerle birlikte ve ilişki içerisinde yaşar. Odasından hiçbir farkı olmayan *dışarsı*, bireyler arası ilişkideki bozulmuşluğun yansımasıdır. Birey, odada ya da dışarda içsel iletişimsizliği, uyumsuz kişiliği, aykırılığı ile hep yalnızdır. Bu yalnızlık, içinde yaşadığı mekanları da dar/kapalı algılamasına neden olur.

Bireyleşme sürecinde sıkıntı, bunaltı, yalnızlık, karamsarlık, çaresizlik yaşayan bireylerin anlatıldığı ilk dönem öykülerinde mekan da labirentleşir. Mekan, “*Yarın kıyısında*” (B., “*Dönüş*”, s.135); “*hiç kimselerin dolaşmadığı, sokakları, pencerelerinin demir kepenkleri iyice kapatılmış odaların, geniş sofaların karanlığında, çıplaklığında da kimselerin olmadığı, evleriyle, o garip insansız kentte*” (B., “*Bozgun*”, s.83); “*evin alt katındaki bodrumda*” (B., “*Bir Cinayetin İki Öyküsü*”, s.129); “*sesler, onlar gelip geçecekler; ben, burda, bu duvarın önünde, elinde fırça, hep aynı yeri boyayarak*” (B., “*Sanrı-II*”, s.106); “*Çevrem sularla kaplı (...) Aşılmaz duvarlar (arasında)*” (B., “*Kule*”, s.107); “*evin kıyısına, bucağına, en karanlık köşelere kurmuşlardı yuvalarını bir kez*” ve “*yapayalnızdım yatağında, yapayalnızdım odamda, yapayalnızdım evimde*” (B., “*Karabasan*”, s.110, 171); “*Çukurlar*” (D., *Devam*”, s.148); “*Çökmekte olan*” (D., “*Yaşayan*”, s.169); “*Kanatlı bir böceğin sesinde*” (D., “*İki Gözlem I*”, s.45); “*Biliyorum bu duvarı benim için yapmışlar*” (D., “*Duvar*”, s.177); “*kıçıma bir şeyler battıyordu. Bir kiremit parçası, buldum. Onu da attım sıkıntıyla denize.*” (A.,

“Karanlıkta”, s.35); “buzlu cam” (A., “Durum”, s.36); “önüne geçilmez gücümle iteliyordum aşağı doğru” (A., “Aşağı, Aşağı”, s.45), “bu evlerin kişileri taş duvarların ardında, geniş odalarda erinçte” (A., “Yoğun”, s.46); “Arşiv odasında” (A., “Yargıç Karak”, s.72); “Ölüm çukuru” (A., “Av”, s.80); “Evin içindeki yağ kokusu. Sonra bir başka koku daha, evden ayrılalı beri duymadığı, eve adımını atar atmaz duyduğu, ama adlandıramadığı” (A., “Celladın Ölümü”, s.92); “hastane odası” (B.G., “Kaza”, s.18); “berbat, dayanılmaz, iğrenç bir koku” (B.G., “Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku”, s.21); “gemide” (B.G., “Bir Gemide”, s.27); “çürümüş döşeme tahtalarından bir ikisini söktüm; getirdim, sönmekte olan ateşin üstüne attım. Biraz da kendimizden bir şeyler yakalım.” (B.G., “Kanca”, s.57); “Niçin geldim buraya, niçin döndüm bu toprağa, dört bir yanı suyla çevrili, bu çorak adaya, havasına dayanamadığım, iklimi sağlığıma zararlı ve her dönüşümde pişmanlık duyduğum bu kara parçasına geldim niçin?” (B.G., “Dönüş”, s.59); “Cehennem” (B.G., “Seksek”, s.70); “Doruk” ve “ard arda aynı evler, aynı köyler, aynı insanlar, aynı yoksulluk, aynı ölüm” (D.Ö., “İbrahim Oğlu İbrahim’in Öyküsü”, s.29); “varlık ve yokluklarıyla ve genzimi yakan o insan kokusuyla burda, otobüste yanı başımda, benimle birlikte geliyordu.” (D.Ö., “İnsan Kokusu”, s.43) gibi görünüşleri ile öykülerde yer alır. Birey, kendini kuşatan bu mekan içinde güçsüz, yalnız, bilinçdışı ile savaş halinde, yersiz- yurtsuz, sanrılarla dolu, korkulu, engellenmiş, sınırlı, bunaltılı, toplumsal kokuşmuşlukla çevrili olarak duyumsar. Dünyada uzamsal olarak da varolmak isteyen birey, mekanı içselleştirir ve iç ve dış çatışmalarını mekanla bütünler. Mekanın dar/ kapalı niteliğinin netleştiği bu durumda, umutsuzluk ve olanaksızlıklar içindeki bireyin kendi ile yüzleşmesi ve kendini bulma çabası belirginleştirilir.

Dilin damıtılarak kullanıldığı küçürek öykülerde mekan, fiziksel görünüşlerinin yanısıra işlevsel olarak da kullanılır. Betimlemelerin birkaç sözcükten öteye gitmediği bu öykülerde, birey ile bütünlenerek metnini yapısında varlık bulur. Tek bir an’ın işlendiği küçürek öykülerde bu yönüyle mekan yaşamsal algılamalara göre şekillenir.

“Doğu Öyküleri” yapıtındaki küçürek öykülerde, mekan- insan ilişkisi bireysel ve toplumsal varlığı belirleyici işleviyle belirginleşir. Fiziksel, coğrafi ve iklim şartlarının olumsuzluğu içinde varolmaya çalışan insan, mekan ile çatışma halindedir. Yüksek dağlar, kapalı yollar, kar ve yabani hayvan tehlikesi bu mekanın dar/ kapalı niteliğinin yansımalarıdır:

“-Böyle kar hiç görmemiştim.

-Burda daha neler göreceksin. (...)

-Bu karda mı?

-Bu karda, eğer yolunu bulabilirsen.” (D.Ö., “Bu”, s.53)

İklim şartlarının bireyi kuşatarak sınırladığı bu mekan, “*yolunu bulmak*” isteyen insanlar için engellerle doludur. İronik söylemler ile pekiştirilmeye çalışılan mekanın dar/ kapalı oluşu, “*Karakış*” öyküsünde de ifade edilir:

“-Halit bu ne kar!

-Sen daha beterini görmedin Hocam, bu henüz bahar.

-Bahar mı? kış baharı mı bu? (...)

-Sonra kurtlar iner. İşte o zaman yeniden karakış.

-Peki o zaman ne yapacağız?

-O zaman kendi içimize döneceğiz Hocam.” (D.Ö., “Karakış”, s.63)

Mevsim şartlarının olumsuzluğu içinde yaşamaya çalışan insanlar, çaresizlik içinde kendilerine verilmiş olan bu mekanı kabullenirler. Bireysel ve toplumsal açmazların kaynağı olan dar/ kapalı nitelikli mekan, bütün atılımların engeli ve tehdidi olarak olumsuzlanır. “*Yıkılmış*”, “*Konuşma*”, “*Rastlantı*”, “*Kim*”, “*Hoş*”, “*Ne*” öykülerinde de kendi oluşun belirleyici nesnesi olan *dağ* engelleyici bir imge halinde entrik kurguyu şekillendirir. “*Tanrı'nın olmadığı*” bu *dağ* imgesi, bireyin dünyadaki atılmışlığını, bırakılmışlığını yoğun olarak duyumsamasına zemin hazırlar.

Dünyadaki varlığını, atılmış bir ‘yaban’ olarak algılayan “*Sikke*” öyküsünün özne-ben’i kendisine verilmiş olanları mekan- insan düzleminde ifade eder:

“Kuşkusuz, bu sikkenin de yolu, benimki gibi bir rastlantı sonucu düşmüştü bu dağ başına.” (İ.D.M., “Sikke”, s.63)

Bireyin içinde bulunduğu dünyaya/ çevreye yabancılaşmasının bir sonucu olan bu *rastlantı* merkezli düşünüş, doğa şartlarıyla bütünlenerek dünyayı dar/ kapalı bir mekana dönüştürür.

Verilmiş olan olumsuzluklar içinde birey, yalnızlığa ve çıkmaza sürüklenerek olanaksızlık yaşarken, dar/ kapalı mekanlar da onunu bu tek başınlığının dışsal görünümler halini alır. Nesnelleşen yaşamın dondurulmuş yüzü, “*Morg*” öyküsünde *ceset* imgesi ile yansıtılır:

“-Buzdolabında yiyecek var mı?

-Hiçbir şey.

-İçecek bir şey de yok mu?

-Hayır.

-Buzdolabı boş mu?

-Hayır, içinde bir ceset var.” (B.H., “Morg”, .,51)

Tinsel içeriklerden yoksun olan cesedin buzdolabındaki varlığı, bireyin dünyadaki mekan algısıdır. Tinselliğin bedensel dondurulmuşlukla ifade edildiği bu öyküde, bireyin kendilik değerleri *dondurulur*, silinir. Böylesi bir mekan, dar/ kapalı konumuyla birey oluşu engeller, nesnelleşme tehlikesinin imgesi olur.

“*Beklenti*” öyküsünde de bireyi sıkan, boğan dar/ kapalı mekan anlayışı vardır. bu dünya ile öteki dünya arasında sınırlı bir yaşam süren birey, varoluş olanaklarını kullanamaz. Yaşamın tekdüzeliğinde varolmaya çalışan bireyin mekan algısı ise, “*Koşucu*” öyküsünün özne ben’inin arayışları ile bütünlenir:

“*Böyle koştuğuna göre varacağın bir yer olmalı, dedim. Dünyanın yuvarlak olduğunu öğretmediler mi sana? Ne kadar koşarsan koş varacağın yer burası.*” (D.S., “*Koşucu*”, s.48)

Dünyanın yuvarlaklığı, yaşamın saçmalığı ile örtüşürken, dünya mekanı, birey için bütün çabalarına rağmen dar/ kapalı bir alandır. Koşucu ile engelleyici öznenin dünyaya bakıştaki farklılığı, dar/ kapalı ve geniş/ açık mekan algıları ile ilişkilidir.

2.1.1.3.2. Geniş/ Açık Mekanlar

Bireyin iç dünyası ile şekillenen mekan, “*insanı sıkan, ona engeller çıkararak ve onu diğer insanlarla ilişkiye girmekten men eden*” (Korkmaz, 1997: 177) niteliğinden ayrılarak varoluşunu olanaklı hale getiren ve uzamsal bir dinginliğe ulaştıran görüntüsü ile metne dahil olduğunda geniş/ açık bir işlevsellik kazanır.

Yaşamın anlamsızlığına, özgürlüklerin yaşanmazlığına gönderme yapan dar/ kapalı mekanın aksine; açık mekan, yaşamı anlamlı kılan, vareden niteliklere sahiptir. Ferit Edgü’nün kısa öykülerinde geniş/ açık mekan, oldukça düşük bir oranda görüntülenir.

Zaman ile mekanın bütünleştiği “*Anı*”, öyküsünde başkişi, kalabalıklardan kaçarak “*gece*”ye sığınır:

“*Bazı geceler çıkıp dolaşıyorum. Gelişigüzel yürüyorum. Gece yarısından sonra sokaklarda hemen hiç kimseler olmuyor.*” (B., “*Anı*”, s.97)

Gece ve gecenin sessizliği, başkişinin sığınağı olur. Bireyin, kendini özgür hissederek yaptığı bu zamansal süreç, aynı zamanda mekanın dingin, rahatlatıcı niteli kazanmasına da kaynaklık ederek, mekanı geniş/ açık hale getirir.

“Leş” öyküsünde varlığına yapışan ve kendini bırakmayan bilinçdişi içeriklerin simgesi “leş”ten kurtulduğunu hissettiği anlarda başkişi için mekan dar/ kapalı niteliğinden çıkararak geniş/ açık olur:

“Bir ara bulutlar dağıldı, yıldızlar, tam tepemde bir de ay doğdu. Dalgalar da hafıfledi. Az sonra tümüyle yitti. Hafıften ortalığı aydınlatan bu ay ışığı altında bir kara parçası görür gibi oldum.” (B., “Leş”, s.115)

Dalgalı deniz ortasında sürüklenen anlatıcı ben, bedenine yapışmış leş ile mücadele içindedir. Mücadeleden vazgeçtiği bir an, leş kaybolur. Leş’in yokluğunda rahatlayan ben, mekanı da farklı algılar. Bulutların dağıldığı, yıldızların çıktığı, denizin durulduğu ve rüzgarın kesildiği bu görünümüyle mekan geniş/ açıktır.

“II.Kaçkın” öyküsünde, çıkmazlaşan yaşam içinde var olmaya çalışan başkişi denizin/ suyun rahatlatıcı çağrışımlarına yönelir:

“Yıldızlı gecelerin ertesi günü hava güzel olur. Denize gireriz. Ben denizi çok severim. Denizden çıkınca daha başka, daha güzel olur her yeri. Dipdiri bir şey.” (İ.Ö.-K., “II.Kaçkın”, s.47-48)

Cinsel öğelerle bütünlenen mekan unsurları, başkişinin deniz ile kadın arasında bağıntı kurması ile geniş/ açık niteliğe sahip olur. Tenselleşen cinsellik ve denizden/ su dun çıkınca yenilenme düşünçesi, mekanın bireyi dingin bir ruh haline sürükleyerek kendine çekmesine olanak tanır.

Düş ile gerçeğin iç-içe geçtiği öykülerde, düşsel mekan kurguları geniş/ açık niteliklidir. Dış gerçekliklerin bunaltıya sürüklediği, özgür seçimler yapamayan, sorumluluklarını üstlenemeyen birey için düş, vazgeçilmez bir kaçış ve arayış mekanıdır. Bireyin özgürlüğüne kavuştuğu ve kendi olmanın rahatlığını hissettiği bu düş mekanları, geniş/ açık imgelerin sınırsız dünyasıdır.

“Üç Düş/üş” öyküsünde, düşüş yaşayan anlatıcı ben’in düş mekanlarına yönelerek özgürlüğünü korumaya çalıştığı görülür:

“Bir kuşum. Uçuyorum. Boşlukta süzölmekten duyduğumu mutluluktan soluğum tıkanacak gibi. (...) Bir kanat çırpışıyla yükseliyorum. Soluğum tıkanan değin yükseliyorum.” (Ç., “Üç Düş/üş”, s.7)

Kuşun/ anlatıcı ben'in düşsel mekanı, özgürlüğüne açıldığı, kendi olduğu yeri imler ki, bu yer geniş/ açık bir mekandır. Özgürlüğün verdiği mutluluk, mekana yansıtılırken uçmak ile varolma aynı düzlemde algılanır.

“*Perisiz Ev*” öyküsünde ise, çocukluğunun geçtiği evi belleğinde taşıyan, geçmişini, çocukluğunu özleyen başkışı, mekan- insan bağdaşımında kendisiyle yüzleşir:

“Evet, senden ayrıldım.

Uzağında yaşıyorum. Evet, yıllar boyunca semtine uğramadım. Ama sen her zaman düşlerimdeydin.” (İ.D.M., “Perisiz Ev”, s.12)

“*İçtenliğin muhkem kalesi*” (Korkmaz, 2004: 136) olan evini kişileştirilmesi, onunu yaratıcı ve yaşatıcı öğeler bütünü olması ile bağlantılıdır. Çocukluk dönemlerinin geçtiği ev, bir “*düş*” (Bachelard, 1996: 83) mekanı olarak, bireyin varoluşunda etken rol oynar. Kendilik değerlerini barındıran ev, sığınak ve korunak olma nitelikleri ile birlikte bireysel oluşumun başlangıcı olan anne rahminin dünyadaki somut görüntüsüdür ve bu yönüyle geniş/ açıktır.

“*Mirza*” öyküsünde ise, başkışı, çocukluk yıllarında kendine anlatılan öykülerin gerçek olup olmadığının merakı ile mekana yönelir. “*Dolambaç*” adı verilen bir mekanı bulmak ve görmek ister; böylece kendilik değerlerinin tamamlanacağına inanır:

“Penceresi ve damı yoktu dolambacın. Başını kaldırdığında gökyüzü görünüyordu. (...) Birçok kez dönüp aynı yere geldiklerini ayımsadı. Ama geçtiği yerlerin hiçbirinde hiçbir insan izi yoktu. (...) Yukarıdan, gökyüzünden değil, karşıdan yeryüzünden gelen ışıkla karşılaşana değin sürdü bu yolculuk.” (D.Ö., “Mirza”, s.21-22)

Hiç kimselerin girmedığı, girmekten korktuğu dolambaca giren Mirza, çıkışa kadar yolculuğuna devam eder. Gökyüzünün/ Tanrısal ışığın, yeryüzünü aydınlattığı bu yolculuk mekanı, bireyin kendiliğini bulmasını sağlayan açık/geniş nitelikleriyle dikkat çeker.

“*Mutluluk*” öyküsünde, iskan sorumlusu olarak bir dağ köyüne giden anlatıcı ben, *değişmeyende değişen* olma konumuyla mekan ile insan arasındaki çok yönlü ilişkiyi netleştirir. Yaşadıkları mekanlar ile bütünleşen köylülerin içinde bulunduğu dinginliği duyumsayarak onların arasında yaşamaya karar veriri ve mutluluğu yakalar.

“*Bir Konuk*” öyküsünün başkışısı Garip Kadın ise içselliğini mekanla birleştiren bir bireydir:

“Zifiri karanlıkta yolunu çok iyi bilen bir hayvan gibi, sendelemeden, duraksamadan ilerledi.” (İ.D.M., “Bir Konuk”, s.37)

mekanla birlikte tanımlanan kadın, mekanın izlerini taşır. Zifiri karanlığın ışıksızlığına rağmen görürü, içsel ışığıyla aydınlanır ve ‘hayvan’ içgüdülerinin belirleyiciliğinde yol alır.

Bireyin iç huzuruna göndermede bulunulan geniş/ açık mekan algısı, küçürek öykülerde belirleyici unsur olarak yer alır.

“Giderayak” öyküsünde, yaşamdan kopan birey, fiziksel darlığı ve yokluğu imleyen *mezar*’da huzuru bulur:

“Burda çok iyiyim, dedi.

Rahat mısın? Dedim.

Çok rahatım. Hayatımda hiç olmadığı kadar.” (İ.D.M., “Giderayak”, s.65)

Yaşamda huzuru bulamayan, rahat edemeyen bireyin *“mezar”*da kendini *“hiç olmadığı”* kadar rahat hissetmesi, mekanın geniş/ açık nitelik kazanmasına da sebep olur.

Yozlaşmış kişiliği ile *“İtiraf”* öyküsünün öznesi, gittiği yere ve insanlara uyum sağlarken mekan algısı geniş ve açıktır:

“Bir zamanlar Afrika’da bulunmuş.

Onların arasında kendimi hiçbir zaman bir yabancı olarak

Duymadım, dedi. Bir yamyam olarak, evet.” (D.S., “İtiraf”, s.51)

Yabancılığın, bireylerarası iletişimsizlikle açıldığı öyküde, özne ben böylesi bir yabancılığı yaşamaz ve mekansal değişimden olumsuz bir etkilenme içerisine girmez.

“Şanslı” öyküsünde ise özne, mekan olarak bir mezarlıkta gezer ve mezarlık imgesinin ölüm/ yokluk çağrışımını algılayan diğer özne ile çatışma yaşar:

“Mezarlıklarda mı? dedi, bir hayli şaşkın. Peki ne gördün mezarlıklarda?

Bir bahar gününde görülecek ne varsa onları, dedim.

Gelincikleri, zehirli mantarları, tarlafarelerini ve tabii çingene kızlarını. (...)

Başını kitaptan kaldırıp, şaşkın gözlerle (...) bi yaşıma geldim ne gördüm bunları, ne de yedim. Çingene kızları, öyle mi? seni gidi talihli köftehor.

Yarın beni de mezarlığa götür, unutmazsan.” (D.S., “Şanslı”, s.39)

Kitaptan başını kaldırmayan özne için, mezarlık canlıların bulunmadığı sıkıcı, olumsuz çağrışımlar içeren dar/ kapalı bir mekandır. Fakat, oradaki güzellikleri farkedenden özne için, geniş/ açık niteliklidir ve yaşamsal değerlerin yansıtıcısıdır.

2.1.1.4. Öykülerde *Ben*'in Görüngüleri Açısından Kişiler Dünyası

2.1.1.4.1. Anlatıcı *Ben*'in Görüngüleri

2.1.1.4.1.1. Kendini Tanıtan *Ben*

Ferit Edgü, ilk dönem kısa öykülerinde, “*kendini tanıtan ben*” olarak kurmaca dünyanın anlatıcı ve başkişisini belirler. *Ben* anlatıcının görüngüsü, anlatıdaki kurmaca dünyanın merkezinde, olayları birinci derecede yaşayan ve anlatan kişinin; başkahraman ile anlatıcının aynı kişide birleşmesidir.

Dört bölüm halinde kurgulanan “*Kaçkınlar*” yapıtının anlatıcı *Ben*'leri ve başkişileri, uyumsuzlukları, tepkileri, karamsarlıkları, umutsuzlukları, bunaltıları, çıkmazları, yalnızlıkları, iletişimsizlikleri ile yabancılaştıkları yaşama, varoluşsal şizofrenik tepki verirler: “*Şizofrenik tepki, (...) duygusal, davranışsal ve zihinsel bozuklukların eşlik ettiği, gerçeklik ilişkilerinde derin bozukluklarla karakterize olan psikotik tepki gruplarından biridir. Bu tepkiler, düşünce akımında olağandışı sapmalar, (...) gerileme eğilimleri ve çoğu kez, sanrılar ve hezeyanlarla belirlenirler.*” (Geçtan, 2000: 121). Kendine, içe dönük olan Kaçkınlar, gündelik gerçek karşısında kendi gerçeklerini yaşayamamanın bunaltısıyla narsistçe içsel yaşamlarını öncelerler. “*İçe dönük sezgisel tipler*” (Stevens, 1999: 97) olan bu kişiler, içsel dünyalarını somutlaştıran, bilinçdışı içerik imgelerini, “*nesne derecesinde*” (Stevens, 1999: 98) kabul ederler.

“*I. Kaçkın*”, “*II. Kaçkın*”, “*III. Kaçkın*” ve “*IV. Kaçkın*” öykülerinin kendini tanıtan *Ben*'i, yaşamdaki çıkmazları ve yalnızlıkları içerisinde içe dönük, kendine, başkalarına ve dünyaya yabancı, narsist kişiliği ile şizoid görüngü sergiler. “*Kaçık*”, “*Kaçak*” ve “*Deli*” (Yaşar, 1997: 46-47) olarak değerlendirilen Kaçkınlar, “*Ben*” ile “*diğerleri*”, “*bilinç*” ve “*bilinçdışı*” arasında sıkışıp kalır. Karabasansı ve sanrılı yaşamlarıyla kimi zaman dirençli ve umutlu, kimi zaman da dirençsiz ve umutsuz görüngü sergileyen Kaçkınların birçok noktada birleştiği görülür: “*I. Kaçkın, II. Kaçkın... diye giden başlıklarla “Kaçkın”ın anlatıldığı kitapta, öykü kişilerinin birçok özelliği ortak. Gençlik, okumuşluk, amaçsızlık, yalnızlık, karamsarlık.*”

(Yaşar, 1997: 47) I.Kaçkın, mağazanın camını kırıp hapse atılınca, kendisini sorgulayan polise yaşamdaki varoluş durumunu tanıtır:

“Ben herkes değilim, dedim. (...) içimde birşeyler akıp gidiyordu. Tam göğsümden. Bir daha. Bütün organlarımı yitirdim. Bomboş kaldım sandım. Belki gerçekten yitirdim. Bomboşumdur artık. Böyle yaşayıp gitmek.” (İ. Ö. K.-“I. Kaçkın”, s. 19)

Anlatıcı ve birinci derecede başkişi olarak kendini tanıtan *Ben*, çevresiyle kendini ayıran, sınır koyan nitelikleriyle *ben* merkezli olarak içten-dışa bilen konumuyla vardır.

“I.Kaçkın” öyküsünün *Ben*’i öykünün “*Sondeyiş*” bölümünde, kendi gerçeğini tüm çıplaklığıyla açıklarken dış dünyanın gerçeği karşısındaki içedönüklülüğünü ve ayrımını dile getirir.

“Sandalyeler, sandalyeler, masa, yatak, yorgan, tıkiş-tıkiş darmadağın... Odaya girer girmez üstüme üstüme gelmeye başlıyorlar. Yorgunum. Her gece bu sanrı. Faresiyle, Aysel’iyle, Josef’iyle, Hasan’ıyla, üstüme çullanan bu pis, bu çürümüş eşyalarıyla, polisiyle, yargıcıyla her gece karşımdalar. Her gece daha kalabalık. (...) Her gece daha dayanılmaz. İciyorum, içiyorum, kurtulamıyorum. Aydıktan sonra gene karşımdalar. Çıldıracağım. Bu baş ağrıları, bu bulantı, bu... bu... dayanamıyorum.” (İ. Ö. K. “I. Kaçkın Sondeyiş”, s. 42)

I. Kaçkın’ın mekan-insan, insan-insan ve bilinç-bilindışı uyumsuzluğu, “*şizoid kapmış kişi*” (Guntrip, 2003: 38) özelliği taşıması ile bağlantılıdır. Bu temel kişilik problemi, öykülerin kendini anlatan *Ben*’lerinin/ başkişilerinin kişiliklerini açıklar niteliktedir. Şizoid kişiliğin; “*Geri çekilmişlik, Narsizm, Kendine Yeterlilik, Duygulanım Kaybı, Yalnızlık, Kendine Yabancılaşma ve Gerileme*” (Guntrip, 2003: 38-43) özellikleri, Kaçkınlar’ın *Ben* ’inde eşdeğer şekilde görüngülenir.

“II.Kaçkın” öyküsünde ise, kendini tanıtan *Ben*, anne, baba, kadın ve sevgili arasında cinsel dürtülerini anlatırken kişisel değerlerini ortaya koyar:

“Doktor olmak isterdim. Doktor. Yalnız kadınlara. Onlara bakardım. Sayardım onları. Doktorlara hiç karşı koymuyorlar. Daha soyunmalarını söylemeden soyunuyorlar. Annem de. Annem, doktor gelince nasıl değişiyor.” (İ. Ö. K. “II. Kaçkın”, s. 47)

Kendini tanıtan *Ben*, bu öyküde karşı cinse dönük cinsel isteğini anlatan konumuyla dikkat çeker; onun kadına bakışı, giderek anneye yönelir. Annesinin de diğer kadınlardan farklı olmadığını fark eder. Bu aşamada durumları ve olayları gözlemleyen, yorumlayan ve nakleden konumundadır.

“II. Kaçkın” öyküsünün *Ben*’i, sıkıntı ve bunalımları içerisinde baba evine döner. Baba evinden kaçışı, otoriteyi ve normları temsil eden babadan nefret ettiği içindir. Bu nefret, onun ölümünü istemeğe kadar varır. Ölüm haberiyle eve dönen *Ben*, eski günlere ait bir şarkıyı çalan pikabın dönüşünde kendisini bulur:

“... bana verdiler ... anamla, babam... bizi dinle...öldür, çal... ama bir şey yapmadılar... benim için... hiçbir şey... ihanet... intihar... bir can verildi bana... ve ben ona ihanet...” (İ. Ö.-K., “III. Kaçkın”, s. 61)

Kendini tanıtan *Ben*, anne, baba, ihanet ve intihar kavramlarının belirginleştiği müzikte kendi varlığını duyumsarken, yaşama başkaldırmanın öncelikle verilmiş değerlere, insana hükmeden normlara olması gerektiğini düşünür. Biyolojik varlığın sona erdirilmesiyle yaşamın hiçlenmesi anlamına gelen ihanet, çıkışa varamamanın sonucu olarak tek çözüm olur. *Ben*’in yaşam karşısındaki çıkmazları, bir plak gibi sabitlenmiş ve olduğu yerde dönmektedir. Ol’amamanın verdiği suçluluk, “setleri yıkmak ve bilinmeyene doğru başını alıp gitmek” (Kundera, 1987: 99) içerikli ihanet duygusuna dönüşerek intihara değin varır.

“IV. Kaçkın” öyküsünün *Ben*’i, topluma zararlı olduğu kanaati ile hastaneye yatırılır. Onların/ verilmiş yazgıya boyun eğenlerin, bu kararına boyu eğmek zorunda kalan kendini tanıtan *Ben*, hastanenin penceresinden dışarı bakarken gördüklerinin etkisi altına girer:

“Avludaki büyük ağacın altında bir cenaze arabası duruyordu. Hastanenin hemen bütün pencerelerinden süzülen ışıklar altında, araba, açılan demir kapıya doğru gitti. Bu birkaç dakika süren olay beni çok ilgilendirdi.” (İ.Ö.-K., “IV. Kaçkın”, s.73)

Ben, ölüm ile karşılaşır, kurtuluşun ölümde olduğunu düşünür. Bu birkaç dakikalık görüntü, kendi ölümünü deneyimlemesini olanaklı kılar.

“Kule” öyküsünde, dış dünyayla bağlarını koparmış, benliğine çekilmiş görünümündedir. *Kule* simgesiyle yalıtık ve yalnız olduğunu açımlayan *Ben*, kendini koruma çabasındadır:

“Pencereme tırmanyorlar. Kalkıp baltamı arıyorum. (...) Nöbetçilerim de yok. Yoksa hepsi beni bırakıp kaçtılar mı? Hepsi onlara mı katıldılar?. Onlar? Kim onlar? Düşman. Kim? (...) Sonra bu temellerimdeki kazma sesleri. Çevrem sularla kaplı. (Çevrem sularla kaplı sanıyorum.) Aşılmaz duvarlarım var. (Aşılmaz duvarlarım var sanıyorum.)” (İ.Ö.-B., “Kule”, s.107)

Kendini *kule* olarak tanımlayan kendini anlatan *Ben*, “*onlar/ düşmanlar*” dediği yabancılar tarafından kuşatıldığını ifade eder. Özne- *Ben*’in oluşumu “*Kule*” öyküsü, dış dünyaya ve bilinçdışı içeriklere karşı, içsel *ben*’ini korumaya çalışan kendini tanıtan *Ben*’in belirtme halidir: “*Özne-ben’in oluşumu, çevresi korunmalı bir kalede, hatta sınırlı bir sahada düşsel olarak kendisini simgeler.*” (Orhanoğlu, 2000: 53) Sularla çevrili, aşılmaz duvarları olan *kule/ Ben*, bilinçdışına karşı benliğini korumaya çalışır.

Düş ve gerçeğin iç-içe geçtiği “*Üç Düş/ üş*” öyküsünde *Ben*, hem gerçek dünyanın hem düşsel olanın başkişisidir:

“Bir kuşum. Uçuyorum. Boşlukta süzülmekten duyduğum mutluluktan soluğum tıkanacak gibi.

Uyku ile uyanıklık arasındaki anda (o ara bölgede) kuş değilim, kuş olmadığının bilincindeyim, bir başka deyişle kuş olmadığını bilen, ama bir kuş olan, bir kuş gibi uçabilen, boşlukta süzülen bir yaratığım. (İnsan?)” (Ç., “Üç Düş/üş”, s. 7)

Üç bölüm halinde düzenlenen öykünün ana izleğini, *Ben*’in düşünde, kendini üç farklı konumda (kuş, avcı, köpek) görmesi oluşturur: “*Anlatıcı, iki farklı gerçeklik düzeyinde birden yer almaktadır: Hem rüya görmekte olduğunun bilincinde olan, yani gündelik gerçeklikte yer alan bir anlatıcı var karşımızda, hem de düş gerçekliğinde metamorfoza uğrayan, kurmaca gerçeklikte yer alan (kuş, avcı, köpek) bir anlatıcı” (Aytaç, 1984: 11). Her bölümün görülen düşe göre değişen *Ben*’leri, gerçek yaşamda düşü gören anlatıcı *Ben* ile bütünlenir.*

“*Kanca*” öyküsünde *Ben*, zaman ve mekan düzleminde varoluş durumu ile yüzleşir:

“Tüm eşyalar, tozlu beyaz örtülerin altında. Birer hayalet gibi. Anıları da böyle örtmeli. Beyaz örtülerle. Ve örtüleri hiç kaldırmamalı. (...) El sürmemek, dedim. Anılara. (...) Yere serdiğim döseğe uzandım. (...) Ne kadar zaman geçti, bilmiyorum. Uyumadım, ama geçen zamanı bilmiyorum.

Yanımda, saat, takvim yok. Duvardaki çalar saatse, yıllardır durmuş, hep aynı zaman parçasını gösteriyor. Beşi beş geçiyor. Hangi haftanın, hangi günün beşi beş geçesi bu? Hangi ayın, hangi haftasının, hangi gününün? Hangi yılın?” (B. G., “Kanca”, s. 57)

Kendini tanıtan *Ben*, anıların eşyaya sinen yüzünü görmek istemediği için, üzerlerindeki beyaz örtüyü kaldırmaz. Giderek içinde, belleğinde yer etmiş anıları da böylesi bir beyaz örtüyle örtmek gerektiğini düşünür. *Beyaz örtü* simgesi, kapladığı nesneyi tekdüzeleştirdiği, onu olduğundan farklı, sadece bir hayalet gibi görüntü şekline soktuğu için dikkat çekicidir.

“*Perisiz Ev*” öyküsünde kendini tanıtan *Ben*, düş yoluyla doğup büyüdüğü eve döner. Kişileştirilerek konuşturulan ev, *Ben*’in içtenlik mekanıdır:

“Aradan yıllar geçti. Benden uzaklarda yaşadın. Bambaşka bir adam oldun. Ama unutma ki sen de bende doğdun. Bende büyüdün. Ben seni hiç unutmadım. (...) Çünkü beni yaşatacağını umdum. Bunu hep bekledim.

Ah, böyle konuşma! diyorum ona. (...)

Ya ben, diyorum, seni unuttum mu sanıyorsun?

Unutmasan uğrardın, diyor.” (İ.D.M., “Perisiz Ev”, s.12)

Ben, eve dönüşü ile başlayan, geçmişe, anılara yönelik hatırlamaları ile evin nesnel varlığı, *Ben*’in öznel varlığının birleşmesidir: “*Mitolojik anlamdaki ‘yitik cennet’ düşü, dünyadan koparılmış bir parça olan ev’le gerçeğe dönüşür. İçtenliğin bu muhkem kalesi, ruhu ve bedeni yaşamın tüm olumsuz saldırılarına karşı aynı kararlılıkla korur ve kollar.”* (Korkmaz, 2004: 136) İçtenliğin kalesine dönen *Ben*, aynı zamanda kendisini vareden geçmiş değerler dizgesine de tutunmuş olur. *Ben*, eşyaların hatırlattığı geçmişi beyaz örtüyle kapatarak içinde ne olduğu belli olmayan hayalete/ görüntüye çevirirken, mekan-insan bağdaşımı içinde anıların çağrışımından kaçır. Bellekteki anıları da bu şekilde örtmek düşüncesindedir.

“*Cellât*” öyküsünde, kendini tanıtan *Ben*, insanların varoluşlarına engel olan bir Cellât görünümündedir ve yozlaşmışlıklara, yozlaşmışlık silahıyla cevap verir:

“Herkes kötü kötü bakıyor yolda bana. Niçin? Yaptığım onlarınkinden başka bir şey mi? Ben onların isteklerini yerine getirmekten başka ne yapıyorum ki? (...) Alın işte, oğlum da Cellât yetiştireceğim.” (İ.Ö.-B., “Cellât”, s.113)

Yozlaşmış değerlerin ve özgürlüklerin kısıtlanmışlığını ifade eden Cellât simgesi, aynı zamanda verilen emirleri sorgusuzca yerine getiren insanı da açılar. Bu anlamda

yazgısal düzene boyun eğen toplum da, cellât *Ben* gibi cellâttır. Yetke gücünün/ yazgı-norm uygulayıcısı, boyun eğicileridir. cellât *Ben* ile; Cellât toplum arasındaki en önemli fark, *Ben*'in eylemlerinin farkında oluşudur.

2.1.1.4.1.2. Öykü Kişilerini Tanıtan *Ben*

Kişileri tanıtan *Ben* ile kurgulanan öykülerde, anlatıcı durumundaki *Ben*, öykü kişilerini gözlemediği kadarıyla verir. Kişinin dünyasına kendini tanıtan ben kadar giremez. Kişiler hakkındaki yorumları kendi bilgisi ve gözlemleriyle sınırlıdır. Gösterme metodunun yoğunlukta olduğu bu tür öykülerde, anlatma ve tasvir azdır: “*Hikâye kahramanları burada, ya tamamen olayların dışındaki anlatıcı ya da olayları uzaktan gözlemleyen (müşahit) ben tarafından tanıtılır durumdadır.*” (Çelik, 2002: 37) Kamera objektifinden bakılan kişiler, sadece görüntüden ibarettir; konuşmalar/ diyaloglar ben’in duyumsal alanı içinde olanlardır. “*İki Gözlem I ve II*” öykülerinde tanık *Ben*’in göstermeye ve gözleme dayalı obje tanıtımı vardır.

“Bir manda

Yaşlı bir manda

Kalın kara derisi kırış kırış

Kurumuş çamurla kaplı. (...)

Gözleri yarı kapalı

Soluğu kesik kesik.

(Sıcaktan mı? Can çekişmeden mi?)

Bir ara

ahırdan on metre kadar ötedeki kümesten

bir horoz çıktı. (...)

Sonra

yaklaşıp burnunu gagalamaya başladı mandanın.

Mandada güç yok horozu ürkütecek.” (İ.Ö.-D., “İki Gözlem II”, s. 176)

Ferit Edgü’nün insan dışında varlıkları/ hayvanları anlattığı öykülerinde, adı geçen hayvanlar olumsuz değerleri ile varolan insanları sembolize ederler. Bu öyküde de *Ben*, gözlemediği hayvanları tasvir yoluyla gösterirken, kendini parantez içi ifadede konumlandırır: “*Ben*’in bu tarzda karşımıza çıktığı hikâyelerde “ben” süje, anlatılan kahramanlar da obje durumdadır.” (Çelik, 2002: 38) “*Papağan*”, “*Kedi ile Fare*” öykülerinde de öykü içi hayvanlar kişileştirilir, konuşmaları nakledilir.

“Balkonda” öyküsünde tanık Ben, öykü içinde yer alarak obje durumundaki öykü kişisini tanıtır:

“Elinde bir kitap, öyle duruyor balkonda.

Gözleri karşı kıyıda.

“Biliyorum bu saatte vapur yok.”

Sanki beklemekle yükümlü. Hayır, değil.

Gözlerini karşı kıyıdan kitabın sayfalarına çeviriyor.” (Ç., “Balkonda”, s.75)

Ben’in öykü kişisine yönelik tutumunun ortaya çıktığı öyküde, tanıtılan kişinin beklentisini eleştirir. Öykünün ilerleyen kısımlarında ben ile tanıtılan kişi arasındaki diyalog gittikçe belirginleşir.

Yazarın öyküde sözünü emanet ettiği tanık Ben, “Güvercinler” öyküsünde norm karakter olarak konumlanır ve birinci derecedeki öykü kişisini tanıtır:

“Abi, dedi, sende de böyle oluyor mu, göğüs boşluğunda güvercinlerin kanat çırptığını duyuyor musun? (...) Yüreğin çarpar, şakakların zonklar, başın döner, ayakların yerden kesilir. Çünkü içindeki güvercinler, durup dururken kanat çırpmaya başlamıştır. Bilmem sende de oluyor mu abi?

Bir zamanlar olurdu, dedim. Ama nicedir yok.

Aynen anlattığım gibi mi oluyordu abi? diye sordu.” (İ.D.M., “Güvercinler”, s.31)

Yazar, diyaloglaştırma tekniği ile Ben ve başkişiyi konuşturur; Ben’i, öykü içinde konumlandırır. Gözlemci sıfatıyla olaylara ve durumlara müdahale etmeyen Ben, bu öyküde kişiler arası diyalogda yer edinen konumuyla olaya dahil olur. Yarattığı düşlerle mutlu ve özgür olan başkişiyeye rağmen Ben, düşsüz bir yaşam sürmektedir. Düşlere sığınan başkişi, varoluşunun özgürlüğünü orada bulur. Ben ise, yitirdiği düşlem evi ile gündelik gerçeklerde tutuklu kalır.

“Bir Konuk” öyküsünün kişileri tanıtan Ben’i, zamansal çözülüş yaşayan başkişiyi betimler:

“Kalktı, kapıya yürüdü. Sahanlıktan bıraktığı çamurlu ayakkabılarını, geçirdi ayağına. Bana fırsat vermeden kapıyı açıp gitti.

Bahçenin ışıkları yanmıyordu. Karanlıkta düşmemesi için kolundan tutayım dedim. Korkuyla çekti kolunu.

“Ben yolu biliyorum.”

Gerçekten de, zifiri karanlıkta yolunu çok iyi bilen bir hayvan gibi, duraksamadan ilerledi.” (İ.D.M., “Bir Konuk”, s.37)

Yitirmiş olduğu Kaptan’ını arayan “*garip kadın*”/ “*Hayalet Hanım*” olarak tanıtılan başkişiyi, fiziksel özellikleriyle anlatan tanık *Ben*, onun iç dünyasını da yansıtmaya çalışır. Giyimiyle, düşünceleriyle ve sosyal yaşantısı ile geçmişte tutuklu kalan “*garip kadın*”, şimdiye uyum sağlayamazken, düşünce akımının etkisiyle geçmiştir.

“*Bir Kadın*” öyküsünde kart karakter görünümündeki *Ben*, başkişi ile çatışma halindedir. Hiç kimseyi rahatsız etmeden bir duvarın kıyısında oturmuş olan başkişinin/ kadının yanına giderek, onu sorularıyla rahatsız eden *Ben*, sorgularını tartaklamaya, tekme atmaya değin vardırı ki, bu onun güçsüz bir insana/ kadına güç gösterimidir. Bu bağlamda öykü, özgürlüklerin, varoluş ve sınır durumlarının güçlü insanlar tarafından nasıl ihlal edildiğinin anlatımına dönüşür. *Ben* insanı anlama ve tanımanın fiziksel güç kullanılarak sağlanabileceği düşüncesiyle hareket ederken, yozlaşmış bir insan görünümündedir.

“*İbrahim Oğlu İbrahim’in Öyküsü*”nde *Ben*, birinci derecedeki öykü kişisi olarak Hoca’dır. İnsani değerlere önem vermeyenleri eleştiren tavrı ve yozlaşmışlıklar karşısında çaresizliği ilk sorgulayan konumundadır.

“İbrahim, dedi Halit boğuk bir sesle. (...) Benim mapusluk arkadaşım olur.

Başımı sallamakla yetindim.

“Ama niçin mapusa düştüğünü bilmiyorsun.”

“Birini öldürmemiş miydi?” dedim.

“Evet” dedi.

“Siz ne biçim insanlarsınız, dedim, birbirinizi öldürmeden yaşayamıyor musunuz?”

Güldü.” (D.Ö., “İbrahim Oğlu İbrahim’in Öyküsü”, s. 31)

İbrahimlerin öyküsünü Halit’ten dinleyen Hoca/ *Ben*, dinlediği öykü karşısında şaşkındır. Ölüm, öldürme gibi insanlık dışı eylemlerin giderek ahlaki yozlaşmışlığa değin varması *Ben*’i dıştan içe bakmaya yönlendirir.

2.1.1.4.1.3. Yazar-Ben

2.1.1.4.1.3.1. Kendini Öykü Kişisi Olarak Tanıtan Yazar-Ben

Ferit Edgü, sayısı az olmakla birlikte, kimi anlatılarda *yazarın kendisi* olarak anlatı kişisidir. Bu tür öykülerde varlığı açıkça hissedilir. Diğer öykülerinde *Ben*’i ile okuyucu

arasına koyduğu ikincil *Ben*leri, bu öykülerinde kaldırır ve okuyucuyla konuşur. Çok yönlü sanatçı kişiliğini, güzel sanatların hemen her dalında gördüğümüz Ferit Edgü, roman, öykü, şiir, resim ve sanat tarihi gibi pek çok kulvarda etik ve estetiği ile ön plana çıkan yapıtlar ortaya koyar. Kendini öykü kişisi olarak tanıtan *Ben*, bazen, “*bu satırların yazarı*”, bazen resim ve sanat tarihçisi, bazen de öykü konusunu nasıl yarattığına dair bilgi veren yazardır.

Anılarından hareketle kurgulandığı “*İkinci Yaşam*” öyküsünde, romanlarının da öykü kişisi olan Çakır’ı anlatır. Öyküye, hatırlama yoluyla, geçmişte tanıdığı üç kişinin yaşam öyküsü girer. Bu kişilerden üçüncüsü, Çakır’dır:

“Çocukluk anılarında saklı bir üçüncü ihtiyar daha vardır: bir araba sürücüsüydü. Yoksul doğmuş, yoksul yaşamıştı.(Yeryüzü nüfusunu oluşturan insanların büyük bir çoğunluğu gibi). Onun ikinci yaşamı yoktur.

Nerde doğduğunu bilmiyorum.

Ama nerde yaşadığını, nerde öldüğünü biliyorum: atlarıyla paylaştığı bir ahırda.

Bu üçüncüsü (ki bu yazımı ona adıyorum) çocukluğumun ilk düşünüyü, daha doğrusu uyandığımda ansıdığım ilk düşü kendisine anlattığımda çok şaşırmış ve kendisinin hiç düş görmediğini söylemişti bana.” (Ç., “İkinci Yaşam”, s.94)

“*Çakır’ın anısına*” ithaf ile başlayan öykü, metin içerisinde parantez içi açıklamayla tekrar vurgulanır. Kişileri tanıtan *Ben* şeklinde görünse de bu kişi, yazarın kendisidir. Anılarındaki Çakır’ı tanıtırken, kendisine ve çocukluk yıllarına döner; Çakır’ın yaşadığı yılların sosyal yaşamıyla ilgili bilgileri de verir. Yazar-*Ben*, yoksulluk içinde yaşayan ve ölen bu öykü kişisine karşı sevgi ve acıma duygusunu hissetmekten ve hissettirmekten de kendini alıkoyamaz. Bu durum, *Ben*’in anlatım tutumuna da yansır.

“*Deniz Kıyısında*” öyküsünün kendini tanıtan yazar-*Ben*’i, gerçek yaşamda karşılaştığı bir olayı öyküleştirebilir. Bir sabah çöpleri dökmek için evinden çıkar ve karaya vurmuş bir kadın cesediyle karşılaşır. Polise haber vermek ister; fakat bu insanı tanımadığını anlatamayacağını, anlatsa da onların anlayamayacağını düşünür ve vazgeçer. Cesetten kurtulmanın yollarını arar, bütün uğraşlarına rağmen cesedi kıyıdan uzaklaştırılmaz:

“Akıntıya değin sürükleyebildim. Akıntıya kapılıp aldı başını gitti. (Böyle denir? denir değil mi?). Ben de çöp kovasını denize boşaltabildim. Karım, kıyıda niçin böyle oyalandığımı sordu.

-Bir insanın üzerine dökmek için çöpleri, dedim.

-Hangi insanın ? dedi.

-Herhangi bir insanın, dedim.

-Saçmalıyorsun, dedi. Galiba gene bir öykü yazacaksın.

-Hayır, dedim, yazacağım hiçbir şey yok. Böyle bir günde ne yazılabilir?

Elime dürbünü aldım ...

Söyler misiniz, her öyküyü ille de bitirmek mi gerek?” (Ç., “Deniz Kıyısında”, s.26)

Eşinin, *“galiba gene bir öykü yazacaksın”* belirteci, öykülerindeki düş gücü ve gerçek ilişkisini açığa çıkarır. Yazar-Ben’in, yazarlığına göndermede bulunan eşi, yazarın öyküdeki konumunu da netleştirilir ve öykü kurgularını nasıl gerçekleştirdiği de örtük bir şekilde belirtilir. Öykü, yazar-Ben’in tamamlanması için okuyucuya seslenişi ile biter.

“Çevirmen” öyküsünde de yazar-Ben, son çevirdiği kitabın kendi üzerinde yaratmış olduğu olumlu etkiyi dile getirir:

“Bir gün, çevirdiğim kitaplardan birinde şöyle bir cümleyle karşılaştım. (Olduğu gibi çeviriyorum): “Ben’i bir başka dile çevirmek isteyen sen sözcükleri evirip çevirme, ne anlıyorsan kendi dilinde onu yaz, ama bunu yaparken yalnız sözcüklerle yetinme.” (...) Ve ilk kez kendimi (uğraşımı bir kalemde yitirmiş olmama karşın) bir tüy denli hafif, bir ... bir... bir bilmiyorum ne kadar özgür duydum.” (Ç., “Çevirmen”, s.88)

Ben, çevirdiği kitaptan aldığı, *“kendin ol”* çağrısıyla, özgür olmanın tarif edilmez rahatlığını hisseder.

“Yusuf’un Utkusu” öyküsünün *Ben*’i, bir yazar olarak öykü kurgusu içine dahil olur. Hem öykünün yazarı olarak kurguyla ilgili bilgiler verir, hem de öykü sonunda başkışı Yusuf’un eşi Ayşe Hanım’la bir öykü kişisi olarak diyaloga girer.

“Sahaf” öyküsünde *Ben*, gerçek yaşamda dostu olan Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı yazarlarından Demir Özlü tarafından kendisine yazılan mektuptan hareketle öyküsünü kurgular. Öykünün kurgulandırma aşamasını anlatan yazar *Ben*, düş ile gerçeğin nasıl koşut gittiğini kendi yazın yaşamına vurgu yaparak anlatır.

“Sonuç” öyküsünde *Ben*, içsel yoğunluğu ile dikkat çekicidir. *Ben*, üst anlatıcı konumuyla varlık bulduğu bu öyküde, kendi kendini anlatan *Ben*’e dönüşür:

“*Bilinmez nedendir bu satırları yazan, bu çılgınlığı bir zamanlar (şimdi artık ansıyamadığı bir devirde, ansıyamadığı bir yerde duyduğunu ansımıştır.*”
(İ.Ö.-D., “Sonuç”, s.172)

Üst anlatıcı olarak *Ben*, öykü içi yazarlığının ruh dünyasını açımalar iç öyküsel yazarın dış öyküsel anlatıcısı olarak gözleme aldığı *Ben*’ini okuyucuya tanıtır.

“*Olanak-siz*”in *Ben*’i, okuyucuyla yüz yüzedir. Oluşturacağı öykünün konusunu metin düzleminde deneyselleştirir. Dil yolu ile oluşturduğu öykülerin neyi anlattığı değil, nasıl yazıldığının anlatımını yapar:

“*Size bir öykü anlatacağım*
(*İster dinleyin ister dinlemeyin*)
Son olarak
bir öykü
En son
ve bambaşka bir öykü
deneyeceğim.
Yazarak anlatmayı deneyeceğim.
(*İster okuyun ister okumayın.*)
Hiçbir öyküsü olamayan bir öykü.
Anlatırken ya da yazarken oluşan bir şey. Öyle geliyor.” (B.G., “Olanak-siz”, s.72)

Ben’in Ferit Edgü olarak belirginlik kazandığı bu öyküde, okuyucu için değil, kendisi için kendini yazdığını belirten bir yazar *Ben* vardır.

Resim ve resim ile ilgili her türlü bilgi, birikim ve yeteneğe sahip Ferit Edgü, “*Büyük Ustayı Ziyaret*” ve “*Aslan ve Ressam*” öykülerinde bu yönlerini açımlayan *Ben* olarak karşımıza çıkar.

“*Büyük Ustayı Ziyaret*” öyküsündeki Büyük Usta, kitabın sonunda yazarın “*Öykülerin Öyküsü*” başlığı ile verdiği bilgilere göre ünlü ressam Cezanne’dır. “Cezanne’la yapılmış konuşmalardan yararlanarak” (Edgü, Çılgılık, “Öykülerin Öyküsü”, s.98) kurgulandırılan bu öyküde yazar ben, “*ressam ve resim meraklısı*” (Ç. “Büyük Ustayı Ziyaret”, s.57)dir. “*Aslan ve Ressam*” öyküsünde ben, “*Büyük Usta*’yı

Ziyaret” öyküsünü okuyan bir yazardır. Öyküyü okur ve sonunda yer alan Japon ressamı merak eder ve onunla ilgili araştırmalar yapar.

2.1.1.4.1.3.2. Aktarıcı Yazar-Ben

Ferit Edgü, konuşma teknikleri ile kurgulandığı küçürek öykülerinde, dili, hem öykü içi kişi iletişimde hem de öykü ile okuyucu arasındaki yazınsal iletişimde bir araç olarak kullanır. Kişilerin konuşma ve düşüncelerinin yazarın aktarımlarıyla gerçekleştiği küçürek öyküler, *“bir söylem ya da metin içerisinde, birbiriyle uyuşmayan sosyal ya da düşünsel bakış açılarının bir arada dile gelmesi”* (Aytaç, 1999: 218) şeklinde diyalog halinde kurgulanır. Bu öyküler, konuşma tekniği ve dil üzerine şekillendiği için konuşmacı durumundaki kişiler de yazarının dil yoluyla yarattığı geçmişi ve geleceği belirtilmeyen, tam bir kahraman kimliğinde vücut bulamayan kişilerdir. Bir an’ın yansıması, bir durumun aktarılması olan küçürek öykülerde, metinde başlayıp metinde biten bir yaşam süreçleri var olan bu kişiler *“silik baş figür”* (Aytaç, 1999: 242) niteliğindedir: *“Olumlu kahraman, olumsuz kahraman terimlerinin karşıtı olarak, kahraman olamayan figür: Zaman ve toplum şartlarının bireyin sivrilmesini, kahraman olmasını imkansız hale soktuğu savının gereği olarak pasif, silik figür”* (Aytaç, 1999: 242) Sadece konuşmaları ve düşünceleri ile varlık bulan bu kişiler, yazarın yaratımına ve niyetine göre bazen isimleri ile, bazen de isimsiz herhangi biri olarak kimliksiz olarak metne dahil olurlar. Yazarın kimlik belirteci, isim olarak değil, konuşmalara yansıyan görüş ve düşünceleri ile şekillenir: *“Ben, minimal öykülerimde her şeyden önce “olay”ı önemsiyorum. Ama benim “olay”larım, gözümüzün gördüğü olaylar değil. Çünkü ben, kendimi bir tanık yazar görenlerden değilim. Olayları, gözlerimi kapadığımda daha iyi görüyorum. Yıllar önce söylediğim gibi, düş ile gerçek koştur gidiyor yazdıklarımda.”* (İ.D.M., “Öykülerden Önce Birkaç Sözlük”, s.7-8) Ferit Edgü’nün küçürek öykülerindeki kurmaca dünyanın oluşum serüveni, düş ile gerçek bağdaşımından doğar. Dolayısıyla öykü kişileri de düş-gerçek arası, yazarın dil yoluyla yarattığı kişilerdir. Bir ya da birden fazla durum öznesinin olduğu küçürek öykülerde, aktarımı sağlayan silik figür, yazar anlatıcı’dır:

“Hatırlarım, güzel, güneşli bir gündü.

Kır gezintimiz sırasında, o koca yılan babamı sokup öldürdü.

Böylece kabilenin başına ben geçtim.” (İ.D.M., “Yılan”, s.49)

“Kabilenin başına geçen” aktarıcı yazar ben’dir ve düş dünyasında yarattığı olay’ın düşsel öznesidir. Aynı zamanda yazarın örtük sesi konumundadır. Yozlaşmış toplumsal

yapının kabile düzeni içerisinde sınıflara ayrılmasını ve belli kişilerin liderliğinde sürdürülmesini açımlayan öykü, babadan-oğul'a geçen bir sistematige de vurguda bulunur.

Küçürek öykülerde, iki kişinin karşılıklı ve sesli diyalogu da oldukça fazladır. Bu durumda, her iki öykü kişisi temsil ettikleri değerler, görüşler açısından çatışma halindedirler. Bu tür iki kişilik konuşmalarda, konuşan kişiler, yine aktarıcı yazar-*Ben*'in örtük seslerini temsil ederken silik görünüşleri ile vardır:

"-Yazıyor musun? diye soruyor ihtiyar, ıslak koyun yünü kokan köylü.

-Görmüyor musun, yazıyorum işte, diyorum. Sen anlatmaya devam et.

-Bu ne saçmalık diyor." (D.Ö., "Söyleşi", s.52)

İki öznenin konuşması şeklinde kurgulandırılan öyküde aktarıcı yazar-*Ben*, kendini I. Tekil Şahıs ekinde gösterir. Yazan kişi görünümüyle konumlanan *Ben*, ihtiyar köylüyü sıfatlarla betimler.

Aktarıcı yazar-*Ben*'in öykü dışında gözlemleyen konumuyla belirlediği öykülerde vardır. "*Ses*" öyküsünde öykü dışına çıkan aktarıcı yazar- *Ben*, "*ses*"leri konuşturur:

"-Kim ölmüş? dedi bir ses.

-Kim öldürmüş? dedi bir başka ses.

-Kaç kişi ölmüş? dedi bir üçüncü ses.

-Ne zaman öldürmüşler? dedi tanımadık bir ses.

-Öldüren de ölür, dedi tanıdık bir ses.

-Üç de çocuk, dedi değişik bir ses.

-Beş de kadın, dedi aynı ses.

-Nereye gidiyoruz, diye sordu yaşlı bir ses.

-Bilmez gibi konuşma, dedi genç bir ses.

-Valla bilmez, dedi son ses." (D.Ö., "Ses", s.64)

Farklı dokuz sesin diyalogunu yansıtan öykü, kimlikleri ve kişilikleri "*ses*"lerle oluşturulmuş silik figürleri temsil eder. Onların isimleri yoktur, sesleri vardır. Aktarıcı yazar- *Ben*'in, gerçekliğin dozunu artırmak için "*ses*"lerle ördüğü öykü, dokuz farklı kişiliğin ölüm'e bakış açılarını yansıtır. Bu öyküde *Ben*, aktarıcı yazar- *Ben* olmanın dışında 10. kişi gibi konuşulanları tanık görüngüsünde aktarır. Öyküde konuşmacılardan biri olmadığı, dinleyici ve gözlemci olduğu için öykünün gerçeklik düzeyi artar.

“Sonunda bir köpeği evlat edindi” (D.S., “Çaresiz”, s.79) cümlesinden ibaret olan “Çaresiz” adlı öyküde de *Ben*, öykü kişinin varlığını silikleştirir ve “o”ya dönüştürür. O’nun edimini, dışardan bir tanık olarak bilen *Ben* konumundadır.

Yazar -*Ben*, “*Uykuda Çocuklar*” öyküsünde adam ve kadın olarak beliren öykü kişilerini birer obje olarak göstererek silik figürler yaratır. Süje konumundaki *Ben*, öyküdeki konuşmalara tanıklık eder:

“Çocukları yatırdın mı? dedi adam.

Çoktaaan, dedi kadın.

Kimbilir nasıl bir düş görüyorlardır şimdi,

Dedi erkek.

Kimbilir, dedi kadın. Git kulaklarına fısılda

İstersen.” (B.H., “Uykuda Çocuklar”, s.84)

Dolaylı, dolaysız konuşma ve düşünceleri aktaran *ben*’in konuşmacılara yakınlık yada uzaklık durumuna göre belirlenen görüngüsü, kimi öykülerde dolaysız aktarımla ilk elden konuşturur. Bu öykülerde, “*dedim*” ve “*o*” gibi aktarıcının yerini ve durumunu gösteren belirteçler yoktur:

“Ay ışığı. Deniz. İki sevgili. Deniz kıyısında.

Sessizlik.

Dalgaların kıyıya varışı ve çekilişi. Çakıllar.

Çakıllara vuran dalgaların sesi. Başka hiçbir ses.

Bir kartpostal.” (B.H., “Kartpostal”, s.31)

Anlatım teknikleri ve biçimleriyle konuşmalar üzerine kurgulandırılan küçürek öykülerden “*Kartpostal*”da, *Ben*’in konuşmaları değil, sessizliği ve görünenleri objektif olarak aktardığı görülür. Dondurulmuş bir resim olan kartpostalda, kişilerin susturularak, doğanın konuşturulması, bireylerin silikleşerek nesnelleşmesinin sonucudur. İnsanların sustuğu yerde doğa, canlılığı ile insanın yerini alır ve iki sevgilinin suskunluğunun/ edimsizliğinin ironik ifadesi olur. *Ben*, gerçeklikle dil arasında konumlandığı kartpostalda, obje durumundaki iki sevgili ve doğa ile, gerçekliği/ sessizlik ve dalgaların sesi ile gerçekliğin farklı görünüşlerini yansıtır.

2.1.1.4.2. Sosyal Durumlarına Göre *Ben*'in Dışındaki Kişiler

2.1.1.4.2.1. Köylüler

“*Mirza*” öyküsünün dört kadınlı, yirmi altı çocuklu ihtiyar Muhtarı, öykünün kart karakteridir. Muhtarın ve çocuklarının isimleri ve sayıları verilerek başlayan öyküde Muhtarın ve en çok sevdiği oğlu Yakup’un sosyal yaşamı, çok eşlilik anlayışları ile birlikte verilir. Aynı zamanda anlatıcı *Ben*’in ironik söylemine de dönüşen bu anlayış, kız çocuklarının, çocuktan sayılmamasına değin varır: “*kızları saymazsak, ki, o saymıyordu.*” (D.Ö., “*Mirza*”, s.13). Doğu aile yapısının ve kız – erkek çocuklara bakış açısının Muhtar ve oğlu Yakup’a yansıyan yüzü erkek çocuğun üstünlüğü anlayışıyla açıklanır. İhtiyar muhtarın belirgin özelliği, köyünde büyük, saray gibi bir ev yaptırmak isteğinin oluşu ve Mardin’den getirttiği aynı zamanda öykünün başkişisi de olan Mardinli Usta Mirza ile iletişim kuramayışıdır. Kentli – köylü çatışmasının, dile dayalı iletişimsizliği üzerine kurgulanan öyküde Yakup’ta babası gibi aynı çatışma ekseninde belirir. “*Yalınkat bir kişiliğe sahiptirler ve daha çok ‘hedef obje’ye varmayı engelleyen karşı güç grubunda yer al(an)*” (Korkmaz, 1997: 300) Muhtar ve oğlu Yakup, başkişi Mirza’nın *Dolambacı* görme istemini engelleyici konumları kart karakterlerdir. “*Mirza*” öyküsünde, sadece isimleri ile varlık bulan Muhtarın çocukları ise, öykünün fon karakterleridir. Bu karakterler “*sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı olurlar.*” (Korkmaz, 1997: 300) Ailelerin çocuk sayılarındaki fazlalıkla ve kız çocuklarının istenmemesi ile beliren köy gerçeği, aynı zamanda yabancıya / dışa kapalılığı da beraberinde getirir.

“*İbrahim’in Oğlu İbrahim’in Öyküsü*”nde aydın-köylü çatışması ile açıklan farklı bir köy gerçeği anlatılır. Halit, öykünün norm karakteri olarak, öykü başkişisi Hoca’nın değişim sürecine eşlik eder. “*Birinci derecedeki kahramanlardan sonra ferdi planda en çok boyutlu olan ve en fazla derinliği olan kahraman*” (Korkmaz, 1997: 298) olan Halit, yer yer Hoca ile anlaşamamasına rağmen düşünce yapısındaki olumlu değişimler tek boyutluluktan kurtulur. Öykünün diğer norm karakteri ise, Abdülhayın oğlunu öldürdüğü için hapse atılan İbrahim’dir. Aynı zamanda üst kurmaca metnin başkişisidir. Öykünün kart karakterleri ise Abdülhayın, Baba İbrahim ve oğul İbrahim karısıdır. Fon karakterler ise öldürülen Memo, çocukları ve köylülerdir. Sebebi her ne olursa olsun ölüm ve öldürmeye yönelik düşmanlık duygusuyla hareket eden bu insanlar, yozlaşmışlıkları ile de köy yaşamının farklı olduğu kadar acı yüzünü de yansıtırlar.

Yazar, olaylarla ilgili hiçbir yorumda bulunmayarak olaylar dizgesinde farklı yöre, yaşam ve insan gerçeğini aktarır.

“*İnsan Kokusu*” öyküsünde, Doğu’dan görevini tamamlayarak ayrılmak üzere olan Hoca’nın yolculuğu bir kadınla karşılaşır ve toplumda bir yaban olan kendisiyle özdeşleştirir. Öykünün norm karakteri durumundaki bu kadın, kocası tarafından “*Boş ol*” (D.Ö.,“*İnsan Kokusu*”, s.43) denilerek boşanmıştır ve Muş’a, köyüne dönmektedir. Otobüste karşılaşılan kadın, çaresizliği, toplumdaki ve ailesinden dışlanmışlığı ile farklı bir yaşam gerçeği yaşayan itilen, hor görülen Doğu kadını temsil değerindedir. Öykü de fon karakter durumunda ise, jandarmalar, şoför, çevrede oynayan çocuklar, muavin, inen ve binen yolcular, kahveci, çevredeki erkekler dekoratif unsur olma özellikleri ile dikkat çeker.

“*Mutluluk*” öyküsünde iskan sorumlusu olarak görevlendirilen başkışı, mağaralarda yaşayan köylülere yeni konutlar yapmak için bir dağ köyüne gider. Fakat işini yapmasına izin verilmez. Köylüleri ikna edemeyen başkışı, *değişmeyen de değişen* olarak bu köye yerleşir ve artık şehre geri dönmez. Öykünün fon karakterleri durumundaki köylüler ve içlerinden en ihtiyarları başkışının değişim ve gelişim sürecine yardımcı olurlar.

“*Bir Konuk*” öyküsünün kurgusu da Boğaziçi’nin bir küçük köyünde geçer. Anlatıcı *ben*’in *garip kadın / Hayalet Hanım* diye tanıttığı öykü başkışısı, zamansal çözümleri ile geçmişte yaşayan bir kadındır. Hem fiziki hem de ruhsal görünümü ile betimlenen garip kadın sürekli olarak geçmişte kaybettiği Kaptan’ını aramaktadır. Öykünün fon karakteri olarak beliren, manav, yazlıkçılar, köyün yerlileri mekana ait unsurları açılar nitelikte dekor vazifesi görürler. Kahramanları tanıtan anlatıcı ben ise, öykünün norm karakteri olma özelliği ile başkışiyi bütün yönleriyle okuyucuya tanıtmaya çalışır.

“*Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog*” öyküsünün anlatıcı *Ben*’i, aynı zamanda saklı hayvanları araştırmakla görevlendirilen bir yazmandır. Öykünün başkışısı de olan yazman, gittikleri köyde kendilerine rehber bulması için muhtar ve köylüler ile iletişime geçer. Sonuçta gönüllü bir rehber bulunur ve onları istedikleri yere götürür. Köylüler kendilerine ilgi göstermeyen devletin, saklı hayvanlar için yaptıklarını eleştirir. Öykünün norm karakterleri olan muhtarın babası ve rehber, araştırma grubunun başı olan ve aynı zamanda kart karakter görünümüyle varlık bulan, Prof. Dr. Başeve ile

çatışır. Öykünün fon karakterleri ise köylüler, muhtar, yazmanın karısı ve çocukları, müdür Canko, uzmanlardan biri, baş yardımcı ve veteriner'dir.

"Av" öyküsünün kurgusu da bir köyde geçer. Öykünün başkisi ve anlatıcı *Ben*'i, köyün Bey'i tarafından ava çağrılır. Bey, başkisinin bilinçdışı yaşamını açıklaması bakımından kart karakteri temsil eder. Beyin karısı, Beyin oğlu, arabacı ise fon karakterlerdir. Yabancı olarak tanımlanan ve baş kişiyi öldüren öykü kişisi ise, kart karakter görünümündedir.

"Atsız" öyküsünde bulunduğu yerde tutuklu kalmış anlatıcı *Ben*'in çaresizliği dile gelir. Kendisi gibi çaresizliğin içinde orada kalanların engelleyiciliği ile karşılaşan başkisi *Ben*, "*buradan kaçamayanlar*" (D.Ö., "Atsız", s. 51) dediği kart karakterlerle çatışır.

"Söyleşi" öyküsünün başkisi ihtiyar köylü ile norm karakter görünümündeki anlatıcı *Ben*'in diyalogu dikkat çekicidir. "*Islak koyun yünü kokan köylü*" (D.Ö., "Söyleşi", s.52) olarak betimlenen ihtiyar, Doğu insanının yaşam şartlarını imler. Öykünün fon karakteri konumundaki kişiler ise, sadece adlarıyla varlık bulur. Bunlar ihtiyarın kızları, oğulları, torunları, gelinleri ve eşleridir.

"Bu" öyküsü, anlatıcı *Ben*'in Doğu'daki yaşam şartlarını belirleyen mekana ait bakışı üzerine kurgulanır. Yöre insanının deyiimiyle burada bir insanoğlu ile karşılaşmanın karşılaşılan kaybolması ya da ben'in işinin rast gitmesi dışında olasılığı yoktur. *Ben*'in diyaloga girdiği yöre insanı, norm karakter olarak diyalogdaki düşünceleri ile vardır.

"Annem ve *Ben*", "Yıkılmış", "Rastlantı", "Pusulatsız", "Karakış", "Ses", "Kim", "Hoş", "Ne" öykülerinde köy insanlarının bireysel ve kolektif bilinçdışı yaşamlara terk edilmesi; yalnızlıkları ve çaresizlikleri içerisinde kendi olmaya çalışmaları; yaşam şartlarını doğanın, fiziksel coğrafî ve iklim şartlarının belirlediği bir ortamda mücadele etmeleri ve yazgılarına boyun eğmeleri anlatılır. Köy insanını şekillendiren, doğa insanı yapan ruhsal ve bedensel süreçler bilinçdışı yaşamlar olarak belirtilir.

"Nöbetçi" ve "Konuşma" öykülerinin kişileri töreye ve emirlere boyun eğen, kendi oluşlarını normlara ve kendi dışındaki insanlara bağlayan bu silik figürler, karşıt güç grubunda yer alan yabancılaşmış insanları temsil eder. "Konuşma"daki eli tüfekli bekçi, anlatıcı ben'i durdurarak burada ne aradığını sorar:

“Bey’den izin aldınız mı? (...) Kimse Bey’in izni olmadan burda sayım yapamaz. (...) Ama madem izinsiz de olsa buralara değin taban teptin, sana bir şeyler ikram etmeden gönderemem. Bu Bey’imize ve törelerimize saygısızlık olur.” (D.Ö., “Konuşma”, s.59)

Yoksulluğun, insanın kendi kendine terkedilmişliğinin ve doğa şartlarının imkan vermediği köy yaşamı, insanların inanç dizgesini de belirler:

“- Dağlar, diyor gülererek, sonra ekliyor: Bu dağları da Tanrı yarattı.

- Hepimizi, diye yanıtlıyorum .. Seni de, beni de. Hepimizi.

- Yoo hepimizi değil, diyor. Alay etme

- Peki kimleri? diyorum.

- Bu sarp dağları, bu topraksız dağları, bu ağaçsız dağları, diyor o.

- Peki, insanları yaratmadı mı? diyorum.

- Hayır, diyor, insanlar kendi kendini yarattılar.” (D. Ö. “Hoş”, s.67)

Öykünün başkışisi genç adam, varlığa bakış açısı ve yorumlaması ile inanç-inançsızlık düzleminde norm karakter görünümünde tanıtılır. Genç adam, nesneyi temsil eden doğaya süje gözüyle bakar. Ona göre tüm olumsuzlukları içerisinde *sarp-topraksız-ağaçsız* bu dağları yaratan Tanrı’dır. Bu şartlarda ise, insan kendi kendini yaratan; kendi kendinin Tanrısı olmalıdır.

2.1.1.4.2.2. Aydınlar

“Doğu Öyküleri” adlı yapıtın *“İnsan Kokusu”, “İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”* adlı kısa öyküleri ile *“Karakış”, “Pusulatsız”, “Söyleşi”* adlı küçürek öykülerinde aydın tipi *“Hoca”* kimliğinde belirir. Doğu Öyküleri yazarın, Doğu’da bulunduğu süreçte öz yaşam öykülerinde gözlemci sıfatıyla derlediği ve bir kısım öykülerinde Hoca (Öğretmen) olarak kendi varlığına işaret ettiği öyküleri kapsar. Bu öykülerde kendini ve diğer öykü kişilerini tanıtan kimliğiyle Hoca, doğu yaşamından kesitler aktarır. Ülkü değerleri temsil eden görünümüyle Hoca, *“İbrahim Oğlu İbrahim’in Öyküsü”*nde başkışı ve anlatıcı ben olarak Doğu insanının farklı yaşam gerçeklerini tanıtır ve tanıtır:

“Ve bu gecenin soğuşunda, bu yoğun karanlık içinde biri, tanımadığım, adını bilmediğim yolunu yitirmiş biri, bana seslenip kendisine yol göstermemi istiyordu.” (D.Ö., “İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”, s.36)

Köyde bulunduğu süreçte, kendisi de o insanlar gibi çaresiz ve yalnızdır. Aydın / kentli gerçeği ile köylü gerçeğinin farklılaştığı bu öykünün yanı sıra “*İnsan Kokusu*”nun Hoca’sı (öğretmen), görev yeri olan bir Doğu köyünden ayrılırken rastladığı bir kadın da kendi yaban’lığını bulur. “*Pusulatsız*” da, doğa şartlarının insanı kendi varlığına tutukladığı bir ortamda yolunu bulmaya çalışan Hoca’yı temsil eder. “*Karakış*”ta Hoca, ağır iklim şartlarının karşısında yalnızlığı ile kendine/içine dönen bireyi temsil eder. “*Söyleşi*”nin aydın tipi Hoca kimliği ile adlandırılmasa da ihtiyar köylünün çaresizliğini mektupla dile getirmesine mektubu yazarak yardımcı olur.

“*Yusuf’un Utkusu*” öyküsünde, ülkü değerleri temsil eden Yusuf ve karısı Ayşe Hanım, aydın tiplerdir. Yusuf varoluşunun bir gereği saydığı uçmak tutkusunu zaferle sonuçlandırmak için tüm gücüyle çalışır. Yaptığı deneyler ve denemelerin sonuçsuz kalması onda yılgınlığa sebep olmaz. Son uçuş denemesinde başarılı olan Yusuf, zafere dönüştüğü tutkusunu bilim ve teknolojinin ışığında bireysel becerileriyle gerçekleştirir. Bu süreçte tek dayanağı eşi Ayşe Hanım’dır. O da, Yusuf gibi insanın kendini aşmasını insanın varoluş gücünde olduğuna inanan aydın bir insandır.

Ferit Edgü’nün, çok yönlü sanatçı kişiliğini ve aydın insan görünümünü yansıtan öyküler de vardır. Bu öykülerden “*K.F*” de varlığa ve yaşama bakışını Kafka’nın bakışı ile örtüştüren Edgü “*K.F.*”nin “*F.*”sidir. Kafka’nın K.’sı ile birleşen Edgü, aynı zamanda K’dan bir nokta (.) nispetinde de olsa ayrılan kendilik “*F.*”sini taşır. “*Kaf*” adlı küçürek öyküde de Kafka ile öykü kişinin Berlin’de karşılaşması anlatılır. “*Geçişler*”de de, Türk ve Dünya edebiyat ve sanat çevrelerinde yer edinen otuz farklı sanatçı-aydın tipi olarak birey ve varoluş düşünce yapılarıyla aynı mekanda (“*Paris / Cafe Select/1960 baharı*”) buluşurlar.

Yazar- anlatıcı Ben, “*İkinci Yaşam*”, “*Çevirmen*”, “*Yazar ve Yazman*”, “*Büyük Ustayı Ziyaret*”, “*Aslan ve Ressam*”, “*Deniz Kıyısında*”, “*At*”, “*Olanak-siz*” ve “*Sonuç*” öykülerinde, gerek kendini anlatan bir öykü kişisi olarak anlatıcı Ben konumuyla, gerekse öykü kişilerini tanıtan Ben konumuyla sanatçı-aydın görüngüsünde belirir.

“*Şaşılacak Bir Şey*” ve “*Elma*” adlı küçürek öykülerde de anlatıcı Ben konumuyla kimliği “*Yazar*” olarak görüngüleşen aydın kişiler, yapıtları ile bütünlenerek tanıtılır.

2.1.1.4.2.3. Yargıçlar- Savcılar

Ferit Edgü'nün öykülerinde, adaleti temsil eden Yargıçlar iki farklı görüngüde metne taşınır: Bunlardan biri, birinci anlamda, devletin görevlendirdiği devletin toplumsal adalet anlayışını temsil eden kişiler; diğeri ise, bireyin kendi kendini yargılaması anlamında vicdanın temsil ettiği içsel/bireysel yargıçlardır. Metin düzeyinde her iki Yargıç da öykü kişileri ile çatışma yaşar. Vicdanı temsil eden Yargıç, kişiyi bulunduğu olumsuz yaşam görüngüsüne karşı uyarıcı ve cezalandırıcı bir işleve sahiptir. “Yargıç Karak” öyküsü, böylesi bir vicdani-yargıç pozisyonundadır. Devletin yetke gücünü temsil eden yargıçlar da öykü kişileri ile çatışan, bireyselliğine engel olan cezalandırıcı işlevi ile dikkat çeker:

“Yargıç karşısındayım. (...)

İddia edildiğine göre, ailenizi bırakıp kaçmışsınız ve onlara karşı olan yükümlülüğünüzü yerine getirmemişsiniz, doğru mu? diyor.

Doğru diyorum.

Yargıç yazmana dönüp,

Yaz diyor. Sanık suçunu kabul etmiştir. (...)

Ama, diyorum yargıca niçin ailemin bana karşı yükümlülüğünü yerine getirip getirmediğini sormuyorsunuz?” (Ç., “Yargı”, s.89)

Devletin toplumsal adaletini temsil eden Yargıçlar, karşı değer grubunda yer alırken, vicdanın sesi/temsilcisi durumundaki bireyselliği sorgulayan yargıçlar ise ülkü değer konumundadır. “Yargı” öyküsündeki yargıç, yargıladığı kişiyi dinlemeden karar verir. Yargılananın savunması ile değişen tutumu öykünün ilerleyen kısımlarında, “*siz de ailenizi şikayet ederseniz onları da cezalandırırız*” söylemine dönüşür.

“İtiraf” öyküsünde de tek taraflı ve belli kalıplara göre yargılanan karşıt güç grubundaki yargıç söz konusudur. “Tüze” öyküsü de “Yargıç Karak” öyküsü ile metinlerarasılık oluşturacak şekilde kurgulandırılır ve tüze’yi temsil eden öykü kişinin diyaloguna dönüşür. Yargıç da vicdanın temsilcisi konumunda olup ülküdeğerdir.

Devlet adaletinin bir başka temsilcisi de savcılardır. Öykülerde savcı kimliğiyle beliren kişiler fon karakter olarak dikkat çekmekte, sadece soruşturma ile ilgili olaylar olduğunda görünürler. “Kaza”, “Bir Cinayetin İki Öyküsü I” ve “Bir Cinayetin İki Öyküsü II” öykülerinde kaza sonrası ve cinayet sonrası olay yerine gelerek soruşturma yaparlar.

2.1.1.4.2.4. Doktorlar

“Bir Cinayetin İki Öyküsü I ve II” ile “Kaza” öyküsünde, fon karakterler olan doktorlar, başkişilerin sağlık sorunlarıyla ilgilenirler. “II. Kaçkın” öyküsünün doktoru Fazıl Bey ise, başkişi ile çatışan kart karakter özelliği ile karşıt güç grubunda yer alır. Fazıl Bey ile II. Kaçkın’ın annesi arasında yasak ilişki söz konusudur. İlişkilerini gizlemelerine karşın II. Kaçkın durumun farkındadır:

“Fazıl Bey geldi. Yaralarımı temizledi. Bunları yaparken yüzüne baktım. Gözlerinin içine. Gözlerinin içine, ki tedirgin olsun. Onun incecik gırtlakını sıkmayı tasarlamıştım dün. Ölecekti.” (İ.Ö.-K., “II. Kaçkın”, s.58)

Dr. Fazıl Bey, öykü boyunca anlatıcı başkişinin ben’i ile tanıtılır ve onun bakış açısıyla değerlendirilir; hiç konuşurulmaz, suçluluk psikolojisi içerisindedir.

2.1.1.4.2.5. Cellâtlar

İnsanların birbirini öldürmelerine şiddetle karşı çıkan Edgü, öldürmeyi bir meslek haline getirerek kurumsallaştıran cellât/lık’a da o denli karşıdır. “Cellâdın Ölümü” adlı öyküde geçmişten şimdiye değin ata/ baba mesleği olarak sürdürülen cellât ve cellâtlık, sıradan bir meslek olarak görülür ve savunulur:

“Yasalarımız, diye sürdürdü babası, belki bilmiyorsun, birini yaralayan ve öldürene, Cellâtlık görevini vermez.” (A., “Cellâdın Ölümü”, s.92)

Cellâtlığın yasaların dahi koruyuculuğu altında savunusunu yapan baba Cellât, oğlunun kendisi mesleğini devam ettirmesini ister:

“Babası suçların niteliğiyle ilgilenmezdi. Bir ırz düşmanı, ya da haydut; bir anarşist, ya da suçsuz. Bu onun işi değildir.” (A., “Cellâdın Ölümü”, s.87)

Dededen oğul Cellâda, ondan da üçüncü kuşağı temsil eden başkişi Cellâda değin sıradizimsel bir Cellâtlık öyküsüdür bu. Edgü, “*korkunç Cellât görüntüsünü, hikayenin başkişisine konduramamış, onu da sevimli bir düş adamı, imge (mecaz) adam halinde yazmıştır.*” (Kabaklı, 1998: 8) Cellât olmamak için direnen fakat toplumsal baskılara karşı boyun eğen oğul Cellât, öykü sonunda cellâtlığa razı olur.

“Yüreği sıkışıyordu.

Çaresizlik, diye düşünüyordu yürürken, bunun adı, çaresizlik.

Denedim olmadı. Daha fazlasına gücüm yok.” (A., “Cellâdın Ölümü”, s.91)

Yazgısına boyun eğen Cellât, özgür olamama, sıkıntısını öykü boyunca yüreğinde taşır. Çaresizlik içinde sonuçsuz kalan denemeleri, onu dede-baba mesleğine mahkum eder.

Toplumsal mahkumiyet yaşadığı, direndiği halde çaresizliğine yenik düştüğü için oğul Cellât ülküdeğer; öldürmeyi sanat edinen baba Cellât ve eşi'de karşıdeğeri temsil eder.

“Cellât” öyküsünde de öykü başkisi Cellât, toplumsal ötekiliğin temsilcisi durumundadır. Mesleğini yadırgamadan, para kazanmanın bir yolu olarak görür. Kendisine kötü göz ile bakıp dışlayanlara karşı, “*Yaptığım onlarınkinden başka bir şey mi? Ben onların isteklerini yerine getirmekten başka ne yapıyorum ki?*” (İ.Ö.-B., “Cellât”, s.113) diyerek kendini ve mesleğini savunur. Astığı kişilerin yalnızlığını, yokluğunu duyumsayan Cellât öldürmek isteğini hırsa çevirecek kadar acımasızdır. Temsil ettiği değerler itibarıyla karşı değer konumuyla vardır.

2.1.1.4.2.6. Çocuklar

Ferit Edgü anlatılarında, geleceğin bilinçli insanları olarak görüngülenen çocuklar, bozulmamışlıkları ve duyarlılıkları ile yeni bir yaşamın temsilcisidir. Tüm öykülerde ülküdeğer konumlarıyla yer alan çocuklar, anlatıcı Ben’lerin ve başkişinin en büyük yardımcıları olarak norm karakter görünümleriyle konumlandırılırlar. “*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*” öyküsünde başkişinin dışında hiç kimsenin duymadığı, duymuş olsa dahi sessiz kaldığı, toplumsal çürümüşlüğün ifadesi olan kötü kokuyu, sadece çocuklar duyar. “*Seksek*”de anlatıcı ben ve başkişinin yaşamsal cehennemden kurtaran, uyarıcı ve güç verici nitelikleriyle yine çocuklar olur. “*Do Sesi*”nde, Do sesi’ni vererek ölümü yenen kadını, sokağa çıktığında küçük bir kız çocuğu karşılar:

“*Hiç kimseler yok sokakta. Yalnızca küçük bir kız çocuğu, elinde bir demet gelincik, gözlerinin içi gülerek, koşar adım yaklaşıyor ona..*” (D.S., “Do Sesi”, s.13)

Tüm güzelliklerin küçük kız çocuğunda toplandığı bu öykü sonu belirteci, yaşamın açılımı gibidir. Ölümü yenen kadına doğru koşar adım giden çocuk, temsil ettiği yaşamla ona doğru yaklaşır.

“*Adam/ Kadın/ Çocuk*” öyküsünde de çocuk, yozlaşmış yaşamı temsil eden diğer öykü kişilerine rağmen bilinçli insan varlığıyla ön plandadır. “*Anı*” öyküsü, kendisine zarar vermek isteyen adamdan kurtarılmayı bekleyen çocuğun çaresizliğinin ve başkişinin bu duruma kayıtsız kalışının anlatımıdır.

2.1.1.4.2.7. Diğerleri

Ferit Edgü'nün öykülerinde yer edinen bazı öykü kişilerinin sadece isimleriyle varulup, yoğunluk kazanmadıklarını görülür. “*Bir Konuk*” öyküsünde, manav, köyün yerlileri, yazlıkçılar; “*Güvercinler*”de, başkişinin düşsel algısıyla gördü Necla ve Selda; “*Kaza*”da, hasta bakıcı, radyolu hasta, şoför, yolcular, iki Arap turist, hostes vd; “*Dönüş*”te, mülki amir ve biletçi gibi sadece adı geçen öykü kişilerine rastlanılır. İnsan dışı varlıkları konu edinen öyküler de vardır. Bunlardan hayvan figürleri üzerine kurgulananları, “*At*”, “*Papağan*” ve “*Kedi ile Fare*” öyküleridir. Ayrıca öykü kişilerinin ruh durumunu açıklamada yararlanılan ve olumsuz değerleri temsil eden köpek, kurt, çakal gibi hayvanlar da kullanılır.

2.1.2. Öykülerde İzleksel Kurgu

2.1.2.1. Bireyin Kendini Keşfi ve Oluşumu

2.1.2.1.1. Farkındalık

Düşünsel değişim edimi olan farkındalık, bireyin kimliğini sorgulayarak kendilik değerlerini belirginleştirme çabasıdır. Bu süreçte bilinçlenme itkisi ile “*benlik bilinci*” (Stevens, 1999: 63)’ni keşfetmeye çalışan birey, olanaklılığını eylemsel düzeyden düşünsel düzleme yönlendirir. Böylece kendilik değerlerinin ayırıcı unsurlarını duyumsar ve yansıtır. “*Kişinin kendi eşsiz benliğini bulması “kimlik arayışı”*” (Budak, 2000: 444) olan kendini keşif, bireyin kimlik arayışına dönük farkındalıktır.

Farkındalık sürecinde birey, kimlik sorgulaması yaparak bilinçlenme yolunda ilk adımını atmış olur: “*Bilinçli olmak, içinde bulunduğu ilişkileri nedeniyle dış dünyayı algulamak ve onu tanımak demektir. (...) Bireyin kendini dış dünya ile ilişki içinde görmesi, kendisini çevresi içinde tanıması anlamına gelir.*” (Jung, 2001: 71) Bilincin merkezi olan *ben*, bireyin yaşadığı çevre içinde kendini keşfetmesine olanak verir. Benlik bilincinin farkındalığı ile şekillenen bu süreç, bilinçli olma girişimleri ile belirginleşir.

Ferit Edgü öykülerinde, bireyin benlik bilincinin oluşumunu, kimlik arayışları düzleminde farkındalık ile başlayan bir süreç olarak metinleştirir. “*Ressamın Öyküsü-Kitap*”ta kendini, yaşamını sorgulayan birey, algı düzeyini açıklama ve kendini gerçekleştirme gayreti içerisindedir:

“Her zaman (hemen hemen) sorguladım gözümü.

Baktığımı görüyor musun?

Gördüğünü algılıyor musun?” (R.Ö., “Kitap”, s.15)

Bakmak-görmek ve görmek-algılamak ikilikleri ile ifade edilen ve içselleştirilen diyalektik sorgulama, anlatıcı *ben* konumundaki bireyin, bireysel sınırların ve sahip olduğu olanakların farkındalığını belirginleştirir. *Bakmak*, gözün fiziksel olanı seyretmesidir ki, bakışı bir şey üzerine çevirmek; görüneni nesnel boyutuyla seçmektir. *Görmek*, gözün bir şeyin varlığını algılaması, kavraması, değerlendirmesi; bakmak ile gerçekleştirilen objektif görüntünün ötesine geçebilmektir. Bakılan şeyin fenomenolojik görüş düzeyine taşınması olan *algılamak* ise, bir olayı ya da nesnenin varlığını bilinç alanına taşıyarak içselleştirmektir. Nesnel bakma eyleminden, görme-algılama eylemlerine geçiş, bireyin kendi olma/ bilinçlenme süreçlerindeki olanaklarını imler. “*Baktığımı gören*” bireyden, “*gördüğünü algılayan*” bireye dönüşüm, bireysel farkındalığın kendine ve dışarıya dönük ifadesidir.

Ontik olarak kendi olmayan, kendini gerçekleştirmeyen birey, sadece bakar. O, görme ve algılama yetilerine sahip değildir. Kendi varlığı da diğer bütün varlıklar da sadece nesnel olarak vardır. Kendinin ve olanaklarının farkındalığını yaşayan birey ise, bakmak ile yetinmez; o varlığın ötesini görmek ve gördüklerini içselleştirmek ister. Varoluşsal olmayan bir yaşamı ifade eden baktığımı görmemek ve gördüğünü algılayamamak durumu, “*Büyük Usta’yı Ziyaret*” adlı öyküde kendini keşif aşamasındaki farkındalığına göndermede bulunularak aktarılır:

“Göz yeterli değildir. Düşünmek gerek. Çünkü resim sevilmek, hoş gitmek için değil, algılanmak için yapılır.” (Ç., “Büyük Usta’yı Ziyaret”, s.61)

Bakmak, düşünmek ve algılamak ile ilişkilendirilmediği takdirde, *yeterli* olmaz. Dışsal olanın/ görünüşün biçimsel boyutuyla yansıtıldığı resim sanatında bile algılamaya yönelik unsurlar/ nitelikler yoksa, eser anlamını yitirir. Ressam, baktıklarını gören ve gördüklerini içsel boyutta yeniden yaratan kimliğiyle varlık bulur. Resim, bakmak ile başlayan farkındalık aşamasının görmek-algılamak ile derinleştirilerek tuvale yansıyan biçimlerin özgünleştirilmesi ve benlik bilincinin ifadesi ile bütünlenmesidir:

“Eğer gerçekten resmi görmeyi biliyorsanız (bakmayı değil, görmeyi...) belleğinizdeki resimlerle bunun arasındaki karşıtlıklar kendiliğinden ortaya çıkacaktır.” (Ç., “Büyük Usta’yı Ziyaret”, s.61)

Bellek algılanan şeyleri benzerleri ile ilişkilendirerek farklarını ortaya koyar; algılanan her fenomen bellek yoluyla ileriye dönük tinsel atılımların hazırlayıcısı olur. Büyük Usta, bakıp görüp algıladıklarını resmeden ve resim severlerden de algılanmayı bekleyen bir ressamdır. Büyük Usta, bakmayı değil, görmeyi ön plana alarak kendini tanımlar: *“Duygularımı değil, algıladığımı resmederim ben.”* (Ç., “Büyük Ustayı Ziyaret”, s.62) derken ressamları, birbirinden ayıran özelliğin algılamalardan ibaret olduğunu vurgular. Dolayısıyla algılamak bireyin kendine dönük farkındalığı olarak açıklanır.

Benlik bilinci, bireyin kendini, yaşadığı çevre ile bütünleyerek tanınmasıdır. Yaşadıklarını ve düşünsel değişiminin sınırlarını farkederek birey, öncelikle bir sorgulama aşaması yaşar. “Av” öyküsünde başkişi, *“bilincinde olmak”* şeklinde serimlenen farkındalığı yaşar:

“Sunulan” bu avın kendi avım olduğunun bilincinde miydim? –Bilincinde olmak? Büyük söz? –Sanmıyorum. Yoksa bu çağrıyı böylesi bir gönül rahatlığıyla kabul edebilir miydim.” (A., “Av”, s.74)

Yaşamın kendisine sunduklarının bilincinde olmayan ve “kendi av”ına katılmayı kabul eden başkişi, yaşadığı farkındalık sonrası durumunu değerlendirir ve bilinçsiz bir gündelik yaşamın avı olduğunun bilincine varır. O, bakan fakat görmeyen; gören fakat algılayamayan ressam ile örtüşen niteliklere sahiptir. Çağrıldığı av, onun avlanması/ öldürülmesi ile son bulur. Bunu görmeyen/ algılayamayan başkişi, bilinçdışı yaptırımların etkisinden kurtulamaz. Bey’in çağrısını kabul eder ve kendi ölümüne doğru yolu çıkar.

“Üç Düş/üş” öyküsünde ise, düş mantığı içerisinde kimlik arayışına giren varlığın benlik bilincine yönelişi açıklanır:

“Kuş değilim, kuş olmadığımın bilincindeyim, bir başka deyişle kuş olmadığını bilen, ama bir kuş olan, bir kuş gibi uçabilen, boşlukta süzülen bir yaratığım. (İnsan?)” (Ç., “Üç Düş/üş”, s.7)

Düşünsel bir keşif yaşayan anlatıcı ben konumundaki başkişi, kendi olanaklarının sınırlığını bilen bir kuş olduğunu düşünür. Kendisi ile insan arasında *“boşlukta süzülme”* yönünden benzerlik gören fakat *“insan”* olup olmadığını da sorgulayan kuş/

başkışı, av olmanın tehditkar ortamında kimliğini bulma çabası içindedir. Kendi avına davet edilen birey ile yaşamın av olarak belirlediği kuş, aynı acziyet düzleminde buluşurlar. Onların varoluşsal kaygıları, benlik bilincinin ölümle yoğunlaşarak korkuya dönüşür. Av olduğunu keşfeden birey ile av olmanın kaçınılmazlığını yaşamak zorunluluğundaki kuş'un yaşadığı düşünsel değişim, farkındalık sürecinin anlatımıdır.

“*Mirza*” öyküsünde ise, bu farkındalığa sadece bakan bireyin, yaşadığı kendi oluşu anlamlandıramama sorunsalı dile getirilir:

“Atına atladı Yakup (...) Dönüş yolunu tuttu. O güne değin bilmediği bir şeyler öğrenmişti bu adamdan. Ama neydi öğrendiği? Sağlam kerpicin nasıl yapıldığı, kirişlerinin yerleştiriliş biçimi, temelin derinliği ve kullanılacak harç değildi kuşkusuz. (...) Ama şimdi atının üzerinde, dönüş yolunda bunlardan başka, çok daha önemli bir şeyler öğrenmiş olduğunu duyuyor, ama bunların neler olduğunu, (kerpiç, kiriş, temel, harç misali) adlandıramıyordu.” (D.Ö., “*Mirza*”, s.20)

Mardinli Usta *Mirza*'dan teorik bilgiler öğrenen Yakup, düşünsel bir değişim yaşar; fakat bunu adlandıramaz. Kendine ve dünyaya yabancılaşmış kimliğiyle Yakup, bilinçsiz yaşamının kuşatması altındadır. Sorgulamadan, sadece fiziksel/ nesnel varlığını devam ettirir; öznel oluşumlara kapalıdır. Mardinli Usta *Mirza*, onun bakma düzeyinden görme-algılamaya doğru boyut kazanmasına öncülük eder.

Birey, kendi oluş sürecinde öznel ve nesnel varlığını sorgulayarak, benlik bilincine ulaşmak ister. Kendini ve çevresindeki nesnelere anlamlandırmaya çalışır. Bu aşamada yaşanan çözümlüş, kendine yabancı olma ve çevre/ başkaları tarafından sınırlandırılma durumundan kaynaklanır. “*II.Kaçkın*”, “*III.Kaçkın*” ve “*Karanlıkta*” öykülerinin başkışileri, kimliklerini sorgularken bireysel değişimlerinin farkındalığında bunalırlar. *II.Kaçkın* kendini keşif aşamasında *ayna* simgesi ile “kendini” ya da “kendi olmayan”ı farkeder: “*Aynada kendimi gördüm. Ne tuhaftı. Sanki bir başkası, bir yabancıydı. Bana bakan.*” (İ.Ö.-K., “*II. Kaçkın*”, s.56) *II.Kaçkın*'ın aynaya yansıyan görüntüsü kendi değil, bir yabancı gibidir. Aynadaki görüntüyü tanıyamama, yaşanan içsel değişimin nesnel alana taşınmasıdır. Yaşadığı farkındalık, daha önce *tanıdık* olan kendi yüzünü tanıyamama, kendi kendine yabancılaşma şeklinde yansıtılır. Kişiyi yutan olumsuzluklardan *ben*'ine yönelerek kurtulmaya çalışan *II. Kaçkın*, aynaya bakarken artık fizikseli değil içselleştirileni algılamaktadır. Bu durum, “*tanıdık*” olan görünümünden farklı yeni/ yabancı biri'ne geçiştir. Bilinç, bedeni kendine dönüştürerek;

bireysel varlığın tamamlanmasını olanaklı kılar. Aynadaki görüntü, içsel algılamaların bütünü olarak, bilinçlenme aşamasındaki *ben*'in kendini tanımlama çabasının imgesi olur.

“*III.Kaçkın*” öyküsünde, varoluşsal çıkmazları içerisinde bunalan bireyin yabancılığı, *ben*'in nesne-varlığını fark edişi düzleminde yansıtılır:

Pikabın kolunu kaldırınca plak çalar, yüzlerce, binlerce kez, sonsuza değin çalar. Sen bu tek şarkıyla uyumuş, uyumuşsun, gözlerin kapalı, en azından bu, güçlkle soluyorsun, sayıklıyorsun, hiç kuşkusuz sayıklıyorsun, korkulu düşünde sayıklarken sen...” (İ.Ö.-K., “III. Kaçkın”, s.61)

“*Tek şarkıyla uyuyan*” ve “*korkulu düşünde sayıklayan*” III.Kaçkın, kendisine sunulan yaşamın tekdüze/ monoton gidişinden bunalır. “*Tek şarkı*”, onun, kendilik değerlerine ulaşmasının engel imgesidir. Hep aynı olan, hiç değişmeyen, uyutan “*tek şarkı*”, yaşamda bireysel özgürlükleri sınırlayan labirent halindedir. Ötekiliğinin/ ötekileştiğinin farkında olan III.Kaçkın, “*uyumuş, uyumuş*” ve “*yüzlerce, binlerce kez, sonsuza değin çalar*” ifadelerinde vurgulanan bir tükeniş içerisindedir. *Korkulu düş*'e dönüşen yaşam, kurulmuş/ ayarlanmış bir plak halinde devam eder. Bu süreklilik, değişmezlik III.Kaçkın'ın dışsal ve içsel kaosun nesnesi olmasına zemin hazırlar ve onun bir *devam*'ın ötesine geçmesini engeller.

Dünyaya bırakılmış varlık olarak insan, kendi özünü yaratma yükümlülüğündedir. Atılmışlığın bunaltısı, kendini keşif aşamasını hazırlayan yapıcı bir süreçtir. Kendini *tek şarkıyla uyutulan* bir *devam* olarak gören bireyin, çevresini kuşatan ve kendini gerçekleştirmesini engelleyen durumları aşması şarttır. “*Duvar*” öyküsünde başkişi, özünü yaratmak adına bu bunaltıyı yaşar:

“Boyuma bosuma göre ördükten sonra mı beni getirip içine attılar. Atmış olmalılar. Evet. Çünkü kapısı ve penceresi yok bu duvarın. Yuvarlak (köşesiz) bir duvar.” (D. ,”*Duvar*”, s.49)

Olanaksızlık, dünyaya atılmışlığının farkındalığı ile bütünlenirken; yaşam *kapı* ve *pencere* gibi dışa açılmaya olanaklı kılan unsurlardan yoksun olarak yansıtılır. Bireysel bilinçdışının, özgürlüğü kısıtlayışı benlik bilincini de etkiler. Duvarın, “*köşesiz, yuvarlak*” ve aşılmaz oluşu, yaşamın döngüsel düzeninde tutuklu olmayı çağırır -ki, burada hapsolan başkişi için yaşam, anlamsızlaşır. Çıkmazların, “*tek şarkı çalan pikap*” ve “*duvar*” imgeleriyle ifade edilişi, “*Bozgun*” öyküsünde de bedeninde, iyileşmeyen, hep derinleşen bir çıbanın varlığına dönüşerek derinleşir:

“Başım dönüyordu. Göğsümde garip bir sızı duymuştum. Evet ilk o gece duymuştum. Bir yara vardı sanki. Bir çıban çıkıyordu. Elimi mintanımın altına soktum, parmaklarım sıcak, deşilmiş bir et çukuruna değdi. Yapayalnızdım sokakta. Korkuyla, irkintiyle çektim elimi: parmaklarımın ucu kanlıydı. Yanılmıyorsam ilk o gündü. Evet, ilk içki içtiğim akşam. Bir çan sesi duydum uzaktan. Sonra bir yığın acı çeken insan bağırışları. haykirmalar, inildemeler, yakarma, ağlayış...” (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.85)

Yaşamın anlamsızlığı karşısında bozgun yaşayan başkişiyi tüketen, *ben*'indeki çıkmazlar, bedenine de çürümüşlük olarak yansır: *“Ben, bilincin temel ögesidir: Bilinç ne ise, beden odur; giderek, bilinç bedenden başka bir şey değildir.”* (Foulguie, 1998: s.76) Ben ile bilinç birlikteliği, benlik bilincindeki çürümüşlük hissinin bedensel yapıya geçişi ile bütünlenir. Bırakılmışlığını fark eden başkişinin *ben*'i, bedensel varlığı ile çatışma halindedir: *“Göksel muhabbetin öznesi ruh, varlığın cehennemi çukuruna bırakılmıştır.”* (Korkmaz, 2004: 133) Kendini gayya çukurunda hissedene ve çevresini kuşatan çürümüşlüğü bedenine taşıyan *ben*, ötekiliğinin farkındadır. *“İlk o gece duymuştum”, “ilk o gündü”, “ilk içki içtiğim akşam”* şeklindeki zamansal belirteçler, öykü kişinin farkındalığını yaşadığı benlik-bilincinin *“ilk”* keşif anına göndermede bulunur.

“Karanlıkta” öyküsünün anlatıcı *Ben*'i de bireysel bir farkındalık yaşar:

“Günün ilk ışığında, ilkin soluk, sonra aydınlığa kavuşmuş nesnelere yeryüzündeki varlığı denli berrak, elle tutulabilecek (diyebileceğim) düşünceler beliriyordu kafamda. Ne yapmıştım bu akşam? (...) Dalgalar suyun altında birikmiş pislikleri yüze mi vurmışlardı?” (A., *“Karanlıkta”*, s.34)

“Günün ilk ışığı”, “aydınlık”, “berrak” gibi olumlanan kavramlarla değişimini somutlayan başkişi, kafasında beliren düşünceleri anlamlandırmaya çalışır. *“Dalgalar suyun altında birikmiş pislikleri yüze vur”*ması gibi o güne değin olan *“pislikler”* olarak tanımladığı farkındalıktan uzak yaşamını sorgular. Başkişi kendini keşfini ve farkındalığını *“ilkin soluk”, “sonra aydınlığa kavuşmuş nesnelere yeryüzündeki varlığı denli berrak”* şeklinde gittikçe aydınlanan ve belirginleşen bir süreç olarak açıklar. *“Elle tutulabilecek”* şeklinde somutladığı düşünceleri de, bireysel farkındalığın birer göstergesidir.

Ferit Edgü'nün metaforik imgelerle ördüğü öykülerinden biri olan “*İnsan Kokusu*”nun anlatıcı *Ben*'i ve başkişisi, görevini tamamladığı köyden ayrılırken belleğinde yer edinenler ile birlikte geleceğe taşınır. *Islak tezek* ve *çamur* kokusunun sindiği kentten ayrılan başkişi/ Hoca (öğretmen) tanımlayamadığı üçüncü bir koku duyumsar:

“Jandarmaların yanındaki kadın, elinde bir çıkın otobüse binde. (...) İşte o an, az önce kentten ayrılırken havada duyup da ne olduğunu anlayamadığım o üçüncü kokuyu, bu kez belleğimden bir daha çıkmamacasına duydum. (...) Bulduğum yerden alıyordum kokusunu. Sanki yıllardır yağmura hasret kalıp da gün boyu aralıksız bir yağışı yaşamış, yağın yağmura doymuş, böylece artık değişmiş toprağın kokusuydu bu.” (D.Ö., “*İnsan Kokusu*”, s.41-42)

Otobüse binen yeni yolcu, kocası tarafından terkedilmiş bir kadındır. O da, başkişi gibi yalnızlığı ve dışlanmışlığı ile insanlar arasında yabancı/ yabandır. Koku, farkındalığın yaşamasını olanaklı kılan, kendi keşfi sağlayan bir imge halindedir.

“Tüm renkleriyle, varlık ve yokluklarıyla ve genzimi yakan insan kokusuyla burda, otobüste yanı başımda, benimle birlikte geliyordu.” (D.Ö., “*İnsan Kokusu*”, s.43)

Köy insanının yaşamsal çıkmazları Hoca'nın belleğinde kazınırcasına yer eder. Bu koku kendinin köyde yaban oluşunun kokusu gibi, giderek köydeki insanların da yaşamdaki yaban(cı) oluşlarının kokusudur. Anlatıcı *Ben*'in, kendini ve yaşamı keşfediş süreci de kokunun çağrısı ile olur ve farkındalığını bu kokudan aldığı çağrı ile tamamlar.

Ferit Edgü'nün farkındalık aşamasındaki bireyleri otantik olma yolunda attıkları ilk adımlarda; *kendilerini*, *nesnelere*, ve *dünyayı* algılama şeklinde üç farklı görüngü ile karşımıza çıkar. Uyum ve uyumsuzluk bağlamında, kendilerini algılarken, eylem ve eylemsizlikleri ile; nesnelere algılarken bilince taşınıp taşınamamaları ile; dünyayı algılarken de aklın yetersizliği ile yüzleşirler.

2.1.2.1.2. Arayış

Bireyin, uzam ve zaman içerisinde yaşamın anlamını içselleştirerek, kendine mal etmeye çalışması, varoluşunun temel belirleyicisidir. Yaşamı kendine mal eden birey, yaşama katılır ve etken bir varlık olarak görülür: “*İnsanın 'kendisi olma' yolunda ilk adımdır 'anlam arayışı'”* (Ecevit, 1996: 52) Bireye mal edilemeyen yaşamlar, edilgen

bir yapının ürünü oldukları gibi bu tür yaşamların anlamı yoktur/ anlamsızdır. Böylesi bir yaşam içeriği, toplumsal bir yapının sunduğu durumdan (tamamen olmasa bile) ve öznellikten uzaktır. Yaşamın anlamını keşfetmeye çalışan birey, kendine dönük olmanın, kendiliğini fark etmenin yaratıcı düzleminde. Buradaki keşif itkisi, varolan hazır yaşamın anlamını bulma değil; kendi yaşamını bu yaşam içerisinde keşfetme eğilimidir. Varoluşçu felsefede bireyin yaşamını anlamlı kılma çabasının temelinde de bu vardır: “*Varoluşçular, yaşamın anlamını keşfetmeye çalışmakta değil, yaşamımızdan bir anlam yaratmaya çalışmakla uğraşırlar, yaşama nasıl cevap vereceğimiz sorusuyla değil, yaşamın bir soru olmadığı cevabıyla ilgilenirler.*” (Göka, 1997: 142) Yaşamın soru olmadığını düşünen ve soruyla değil cevabıyla ilgilenen birey, yaşamını anlamlı kılma itkisiyle dış gerçekler karşısında kendi gerçeğini oluşturmaya çalışır. İçerikten yoksun bir yaşam, bireyin yaşamsal sınırlarını daraltarak benliğinden uzaklaşmasına ve edilgenleşmesine neden olur. Uzam içerisinde toplumsal bir varlık olarak birey, doğaya ve yaşadığı topluma uyum sağlayabilmek için yaşadıklarından bir anlam çıkarmaya çalışır. Arayışa dönük bu anlamlılık, bireysel öz’ün yaratılması ile ilgili olup kendini keşfetme çabasını karşılar. Birey yaşamın anlamını arayışa dönüştürürken, arayışının boyutu dışsal değil, içseldir; dışa dönük bir anlam arayışına girerek, onu keşfetmeye çalışmaz. Bireyin yaşamın anlamını arayışı, toplumsal içeriklere uyum sürecinde bir durum olmaktan çok, etken varlık olma yolunda atılan ilk adımdır:

şemalarımızın

fark edilenle fark edilene evrensel ve

“ *Anlam = farkına varma + iletişim + gelecekteki + ölümsüz*

kurmak şemalarımızda olmalarını

yer vermek istemek” (Dökmen-1, 2002:

146)

Farkındalık ile kendini keşif yolculuğuna başlayan birey, kendi olma ve yaşamın anlamını arama aşamasında fark ettikleriyle iletişim kurma yoluna gider. Kurulan iletişimin boyutu, bireyin kendisiyle, toplumla ya da doğayla olan uyumunun gereklerini yansıtır. Sonraki aşamada, farkındalığını yaşadığı şeylere gelecekteki zamansal süreçlerinde yer verir. Anlamın son aşamasında ise, bireyin gelecek ile ilgili tasarılarında evrenselliği ve ölümsüzlüğü etkili olur. Tüm bu aşamalardan sonra yaşam, anlam kazanır. Aşamaların toplamından geçmeyen birey, uyum sürecinden yoksun olarak arayışlarını sürdürür.

Ferit Edgü'nün öykü kişileri yaşama uyum sağlama, onu kendine mal etme, anlamın anlamlılığını ortaya çıkarma, bireysel ve toplumsal iletişim kurma ve kendisi olma çabası içerisinde. Sürekli arayışta olan bu kişiler, gündelik gerçekler ile yüzleştiklerinde kendilik yaşamlarının anlamsızlığını da farkeder.

“*Ressamın Öyküsü-Kitap*”ta yaşamı sorgulayarak anlamlandırmaya çalışan bireyin arayışları anlatılır:

“Sorusuz nasıl yaşanır anlamıyorum.

İşim zor. Biliyorum. Boş bir sayfayı sorgulamak.

O sayfa pek o kadar boş değilse bile.” (R.Ö., “Kitap”, s.18)

Aydınlanmış bilinci ve farkındalığı imlenen birey, yaşamın/ sayfanın boşluğu karşısında çözüm arayışı içerisinde. “*Boş bir sayfa*” olarak nitelenen yaşam, bireyin atılımları ile doldurulabilecek ve anlamlı hale getirilebilecektir. Fakat, yaşamı kendine mal etmedikçe bu mümkün değildir. Yaşamı anlamlı kılma adına yapılan sorgulama, bireyin bilinçlenme öncesi ve sonrası arasındaki durumunu da belirginleştirir. Sorgulanan yaşam, tümüyle yabancı değildir; zira yaşamın anlamı yine kendisinde gizlidir: “*Her soruşturma bir ‘arayış’tır. Her arayışa önceden arananın kendisi yol gösterir.*” (Çüçen, 1997: 24) Arayış, var olan anlamı ortaya çıkarma ve anlamlığa dönüştürme yolunda sorgulama süreci başlatır. İçkin olanın aşkın olana dönüşümünü başarmak zordur. “*Bir tanışıklığın sınırında deviniyor ol(an)*” (Çüçen, 1997: 24) birey, iletişime geçtiği yaşamın anlamını, ben-bilinciyle anlamlığa taşımak ve kendine mal etmek ister. “*Pek o kadar boş*” olmayan sayfa, yaşanmışlıkları içerir. Geriye dönük olan bu tespit, şimdi'nin kurulumunda da belirleyicidir:

“Bu kez sormadım. Yalnızca düşündüm. Düşündüğümü sanıyorum. Belleğimdeki sözcüklerle. Sayıları çok az. Kimi kez sözcükler olmadan düşünüyorum. Bir sağır-dilsiz gibi. Ve o zaman hiçbir şeyi dile getiremiyorum.” (R.Ö., “Kitap”, s.11)

Yaşamın anlamını ararken anlamsızlığı ile yüzleşen birey, sorularının yanıtızsızlığı karşısında olanaksızlığını farkeder. “*Düşünmek*” edimi dahi ileriye dönük atılımlara kaynaklık edemez ve birey pasifize olur. “*Sağır-dilsiz*” konumuyla, çaresizlik içinde bocalar ve kendilik değerlerinin yok oluşuna seyirci kalır. Anlam arayışında, kavranamaz oluşa sürüklenen birey, saçma duygusuna kapılır ve akıldışı olanla yüzleşir: “*Dünyadaki olayları kavramlarımızla, sözcüklerimizle ‘düşünmek’teki güçsüzlüğümüz*” (Sartre, 1965: 100) de bu şekilde ortaya çıkmış olur. Nedensizlik ilkesinin

yoğunlaştırdığı bu durum, görünen dekorların arkasındaki bilinmez kavramlaştırılmaması sonucundaki yaşam algısıdır.

“Yalandöngü”, “I.Kaçkın (Dışarı)””, “Kötü”, “Durum” ve “Bir Gemide” öykülerinde de öykü kişileri karamsarlık, umutsuzluk, iletişimsizlik içerisinde çıkmaza sürüklenir ve yaşamı kendilerine mal edemeyerek bozguna uğrarlar.

“I.Kaçkın (Dışarı)” öyküsünde başkışı, şimdi’de yaşadığı çıkmazlarının yarına da taşınacak olmasının bunaltısını yaşar:

“Ama şimdi ile yarın olması arasında bir ayrım olmalıydı. Üstelik benimki bunu kendi elimle kolaylaştırmaktan başka bir şey değildi. –Yoksa bir çocuğu doğar doğmaz öldürmeli miydik? Kurutmalı mıydık bu dünyayı? İssizliğe mi gömmeliydik, ağaçlarla, hayvanlarla, denizlerle, ırmaklarla?- Bu büyük, çok büyük bir şey olurdu. Ne olurdu? Böylesi bir dünyada tek başıma olsam hemen öldürürdüm kendimi. Ama kimselerin olmadığı bir adada bir başıma yaşayabilirdim. Gün gelip bu ıssız adadan kurtulacağımı umarak. Yalnızlık, tiksinti, tüm bunlar insanlar içinde vardı. İnsanları anlayacak gene insanlardı. Senin verdiğin kurşunla seni öldürecek insanlar. Bir odada sıkılmadan karşı karşıya oturabileceğin birileri. Birisi. Ben kalabalıkları istemiyorum.”(İ.Ö.-K., “I.Kaçkın”, s.30)

Şimdi’nin yarını etkilemesi ya da yarının şimdi’den etkilenmesinin kendi edimlerinin sonucu olduğunu bilen I. Kaçkın, çıkmazlar içerisinde bunalır ve yaşamı tümüyle silmek ister. Bir çocuğun dahi doğar doğmaz öldürmek istenmesi, *Ben*’in yaşam karşısındaki yenilgisinin işaretidir. Böylesi insan dışı bir isteme sahip olmak, mal edilemeyen yaşamlara cinayet boyutlu başkaldırmaktır. Nefret içeren düşüncelerin eyleme dönüşmesi ile dünyada yalnız kalacağını da farkında olan birey, yalnızca kendisinin olduğu bir dünyada yaşayamayacağını da bilir. Bu farkındalık, ıssız bir *adada* yalnız yaşamak düşüncesine yönlendirir. Yalnızlık istenciyle kaçılan bu tek umut mekanı, ıssız ada, bireyin içe dönük yaşamını anlamlı kılma çabasını gösterir. “*İnsanları anlayacak gene insanlardı*” sözleri ise, yalnızlığın çözüm olmadığını ve başkalarının varlığıyla var olmanın gerekliliğini işaret eder. Bu bağlamda, kaçış ve sığınış mekanı olan *adada*, “*sıkılmadan karşı karşıya oturabileceğin birileri*”ni bulmak tek çıkar yol olur. I.Kaçkın’ın ölüm ve öldürmeye dönük başkaldırısından giderek bireysel yalnızlığa sığınış, iletişimsizliklerini, yaşamı kendine mal edememişliğini ve

uyumsuzluğunu gösterir. “*Senin verdiğiğin kurşunla seni öldürecek insanlar*” söylemi, yaşamdaki tüm umut kapılarını kapandığını ve umutsuzluk yaşadığını gösterir.

Anlam arayışına dönük söylemlerin bireysel yaşamı tamamlayamaması, “*Yalandöngü*” öyküsünde dile getirilir:

*“Her zaman aramak gerek, her zaman, bulduğunda bile
Yeniden aramaya koyulmak gerek. Başka nasıl yol alınabilir?
Ben, m artık alınacak yolum kalmadı
Başka nasıl ilerlenebilir ki?
Ben ilerlemek istemiyorum. (...)
Ben olduğum yerde, olduğum konumda dinlenmek istiyorum.”* (İ.Ö.-D.,
“*Yalandöngü*”, s.34)

Kendisi olma farkındalığından uzak birey, yaşama uyum sağlayamaz. “*Her zaman aramak gerek (...)* *bulduğunda bile*” ifadesindeki yaşamda yol alma dürtüsü ve kendilik yaşamına ulaşma içtepisinin, “*benim artık alınacak yolum kalmadı*” ve “*ben ilerlemek istemiyorum*” söylemlerine dönüşmesi, bireyin yaşama umutsuz ve karamsar baktığını gösterir. Dünyanın bir parçası olma isteğinin yadsındığı bu durumda birey, ben-bilincinden uzaklaşır ve kendi varlığını yok edecek tehlikeyle karşı karşıya kalarak yabancılaşır, *kendi olmaktan çıkar*: “*Ansızın yanılısama ve ışıktan yoksun kalmış bir evrende insan, kendini bir yabancı gibi duyar. Yitik bir vatanın anılarından ya da söz verilmiş bir toprağın umudundan yoksun olduğu için onulmaz bir sürgün’dür bu*” (Sartre, 1965: 91). Dolayısıyla yaşamın saçmalığı karşısında aklın yetersiz kalışı, akli temsil eden varlık olan insanı dünyaya yabancılaştırmış olur. Artık, dünya/ yaşam karşısında akıl, değerini yitirmiş ve birey yaşamdan kopmuştur.

Anlam arayışı içindeki Edgü bireyleri farkındalıkları sayesinde gözlemledikleri canlı-cansız tüm varlıkları bilinç düzeyinde değerlendirirler. Gözlemlediklerinin bir kısmını anlamlı, bir kısmını da anlamsız bulurlar. Kendi dışındaki varlıklara, nesnelere, olaylara anlam yükleyerek yapılan bu değerlendirmede anlamlı olan, bireyin kendisidir. Ölümlü olduğunu bilen için yaşam anlamsızlık mekanıdır. Ölüme giden varlık olarak Edgü bireyleri de, yersiz-yurtsuzlukları içinde, yaşamın özünü yakalamaya çalışan insan görüngüsündedirler.

2.1.2.1.3. Seçim

Varoluşçu felsefeye göre dünyaya bırakılmış olan insanın tek yazgısı özgür olmasıdır. Özgürlüğünü duyumsayan insan, bilinçli bir varlık olarak, öz'ünü yaratmak için geleceğe dönük projeler/ tasarılar geliştirir. Özgürlük ile seçim, insan, *nasıl olmak istiyorsa öyle olur*, prensibinden hareketle, tasarıların eyleme dönüşümü noktasında birleşir.

“*Kendi kendini seçe(n)*” (Sartre, 1999: 65) insan, olmak istediğini yaratırken, aynı zamanda bütün insanların nasıl olması gerektiğini tasarlar; kendisini seçerken diğerlerini; diğerlerini seçerken de kendini seçmiş olur. Özünü yaratmak için tasarı geliştirirken -seçimleri hangi yönde olursa olsun (olumlu-olumsuz)- *herkes için* olmaya dikkat eder. Bu nedenle sorumluluğu da artar. Zira, seçimleri ile sadece kendisi için değil, başkaları adına da karar vermiş olur; özgür seçimlerinin sorumluluğu hem kendini hem de bütün insanlığı etkiler. Yaratıcı bireyin kendi oluşuna da göndermede bulunan bu durum, *önce insan gelir* mantığından da hareket edişin bir sonucudur.

Seçim, bireyin özgür iradesini kullanarak, bilinçli tasarılarıyla bu ya da şu olma yolunda almış olduğu kararlardır. Bir şeyi yapıp yapmamaya karar verme gücü olan irade'nin; “*seçme/ karar verme ve eylem olarak iki temel bileşeni*” (Dökmen-2, 2002: 217) vardır. Özgürlük, seçim ve sorumlulukla olan yakın ilgisi nedeniyle bireyin kendisini ve kendisi dışındakileri (çevresini) kontrol etme eğilimine göndermede bulunan irade, dinamik bir yapıdır. Otantik birey, iradesini, eyleme dönüştürebildiği seçimlerinde gösterir. Eyleme dönüşmeyen seçimler ise, otantik varoluşun yeterince gerçekleşmediğine işaret eder: “*Seçme yapmayan kişi, kararı rastlantıya bırakır.*” (Foulguie, 1998: 61) Seçim yapmayarak otantik oluşunu gerçekleştiremeyen birey, tekdüze/ monoton bir yaşamın, kapalı varlığı halinde *olmak*'tan uzak bir yaşam sürdürür. Seçim, “*seçmekten vazgeçmek (seçmemeyi seçmek), mevcut seçeneklerden bir tanesini seçmek, mevcut seçeneklere yenilerini ekledikten sonra içlerinden bir tanesini seçmek*” (Dökmen-2, 2002: 219) şeklinde üç düzeyde gerçekleşir. Birinci düzeyde, “*seçme hakkını başkasına devreder*”; ikinci düzeyde, “*mevcut seçeneklerden birisini seçer*”; üçüncü düzeyde ise, “*araştırarak, üreterek, mevcutlara yenilerini ekleyerek bir anlamda yaratıcılık gösterdikten sonra birini seçer.*” (Dökmen-2, 2002: 219) Seçmemenin de bir çeşit seçme oluşu, yaşam kurallarını ortaya koyan bireyin aşkın olma yolunda yaratıcılığını gerçekleştirmesine olanak verir. Seçmemekteki seçimde,

varlığın bilinçliliği söz konusudur. Bilinçsiz varlık özgürlüğünü duyumsamaz ve seçimde bulunamayarak özünü yaratmaz.

Ferit Edgü'nün öykülerinde, özünü yaratma çabası içindeki bireylerin özgürlüklerinin ağır baskısı altında seçim yapma zorunluluklarını fark etmeleri anlatılır. Edgü kişileri, otantik olma yolunda, seçimlerinin sorumluluklarını alıp eyleme dönüştürür ya da seçim yapmaktan kaçarlar. Mevcut seçeneklerden birini seçerek ya da yaratarak özgür seçimlerini oluşturmayan öykü kişileri ise, farkındalıktan uzak günübirlik bir yaşam sürdürürler.

Başkalarının yönlendirmesi ile yaşamlarını belirleyen bireyler, kendilik yaşamlarını sürdüremez; başkalarının seçimleri ile hareket ederler. Böyle olunca da, yaşamları kendilerinin olmaktan çıkar. Bu tür yaşamlar, bireye ait değil, başkalarına aittir. “*Kiralık*” öyküsünde, kendine ait olmayan yaşamda varlığını devam ettiren bireyin, özgür seçimlerinin başkaları tarafından yönlendirilmeye çalışılmasına tepkisi dile getirilir:

“Bana önerdiğiniz ben size önerseydim kabul eder miydiniz?”

Evet mi? Öyleyse aynı öneri sizin için geçerli.

Karşılığında ne mi alacaksınız? Bana önerdiğiniz paranın iki katı.

Hangi silahla mı öldüreceksiniz? Az önce bana sunduğunuz bu silahla.”

(B.H., “*Kiralık*”, s.29)

Başkasının yaşamına son vermek amacıyla kiralanmak istenilen özne, buna karşı çıkarak yaşamsal seçimlerinin kendisine ait olduğunu belirtir. Kendisinden istenilen şey, başkasının yaşamına son vermek, özgürlüğünü elinden almaktır. Özne, öneriyi kabul etmesi durumunda yaşamsal seçimini başkasına devretmiş olacağı için, *kiralık* konumuna düşeceğinin, farkındadır. Özgür seçimlerin başkasına devredilmesi anlamına gelen *kiralık* olma durumu, *karşılık* ve *para* kavramları ile birleşerek nesneleşen, şeyleşen yaşamlara işaret eder. Kiralanmayı kabullenemeyen özne, aynı öneriyi, “*iki kat para*” karşılığında kendisini kiralamaya çalışana teklif eder. Böylece kendi yaşamını özgür seçimi ile yönlendirme taraftarı olduğunu vurgular. Özgür bir yaşama son vermek olan öldürmek eylemi, silahın soğuk yüzüyle birleşir. Kendisine yapılan öneriyi ters yüz ederek geri çeviren özne, kiralık bir yaşamı ve ötekileşmeyi kabullenmeyerek özgür iradesini ortaya koyar. Başkasını öldürmeme, özgürlüğünü elinden almama yönündeki seçimi ile kendi özgürlüğünü kiraya vermeme kararlılığını birleştiren özne, hem

başkasını hem de kendisini özgür iradesiyle seçmiş olur. Bu tavır onun varoluşsal bilinçliğinin işaretidir.

“III. Kaçkın”, kendi özünü kendisi yaratmak isterken baskı unsuruna dönüşen ailesiyle çatışma yaşayan *Ben*'in öyküsüdür. Özgürlüğü normlarla kısıtlanan başkişi, anne, baba, kardeş ve yakınlarından oluşan başkaları tarafından kaçışa zorlanır. Fakat babasının ölümü ile normların gereğini getirmek adına evine döner/ dönme zorunda kalır:

“Çözümlememez sıkıntılarımı alıp bu vurdumduymazlıkların acı gösterilerinden, yakarmalarından uzak, ne, ne istediğini bilen, ne, ne istemediğini bilen, karmakarışık durumumda, kendimle başbaşa, kendi kendimi kurtarmanın yollarını arayacaktım. (...) kulağımı tırmalayan, sinirlerimi bozan sesler. Alınan görevler. Devredilmeyecek ilgili ve ilgisiz tasarılar. Düşlerimde hep o. İçinde bulunduğum durumdan daha özgür, daha rahat, daha bir başıma, dilediğimce...” (İ.Ö.-K., “III. Kaçkın”, s. 62)

Özgürlük farkındalığı ile kendini gerçekleştirme adına evinden kaçan başkişi, baba evine geri dönüşünde çıkmazlarının daha da arttığını duyumsar. Onlarsız bir yaşam kurma ve kendisiyle başbaşa kalma istenci ile sadece kendinden sorumlu olma, kendini kurtarma, başkalarını dışlama düşüncesine yönelir: “*Kendi kendimi kurtarmanın yollarını arayacaktım*” Onun kaçmak, kurtulmak görünümündeki kendine dönük bir seçimi, kendisiyle başkalarını ayıran özgürlük tasarısının söylemidir. Seçme sorumluluğunun ağır yükünün ve özgürce yaşama isteğinin bunaltısı, başkişinin ne isteyip ne istemediğini bilmeyecek denli karmakarışık duygular içerisinde sıkışmasına sebep olur. O, sorumluluktan uzak bir yaşam seçimi olan *kaçma* ve hem kendisinden hem de başkalarından sorumlu bir yaşam seçimi olan *kaçmama* ikileminde, seçim hakkını *kaçma/ kurtulma* yönünde kullanır. Fakat, bu seçim onu, “*içinde bulunduğu durumdan daha özgür, daha rahat*” kılmaz ve otantik bir yaşamdan da uzaklaştırır.

Gerçeğin düş, düşün gerçek ile birlikte kotarıldığı “*Üç Düş/üş*” öyküsünde ise, başkişi, insan olduğunun bilincinde “*uyku ile uyanıklık arasındaki anda (o ara bölgede)*” (Ç., “*Üç Düş/üş*”, s.7) üç düş görür. İlk düşünde; “*bir kuş*”; ikinci düşünde, “*bir avcı*”; üçüncü düşünde ise, “*bir köpek*” konumundadır. Üç farklı gerçeğin simgesel olarak kurgulandığı öyküde *kuş*, *avcı* ve *köpek* simgeleri ile varoluşsal seçimlerin sonuçları anlatılır.

Başıkişi, ilk görünümde, düşün tanıdığı sonsuz olanaklılık ile *kuş olmadığını bilen fakat kuş gibi uçan bir varlıktır*. Düşün evrensel boyutunu bireyselliği ile birleştirir: *“Uçtuğuna aldanma, bir insansın. Gördüğün bir düş. Düşte insan da uçabilir”* (Ç., “Üç Düş/üş”, s.7) Öyküde kuş imgesiyle, varlığın özgürlük çağrışımı ve özgürlüğü kısıtlayan karşıt güç grubu (avcı ve köpek) ile yaşanan çatışma yansıtılır. Her şeyden habersiz bir şekilde havada kanat çırpın, süzülen kuş, avcı tarafından vurulur/ avlanır. Kuş için özgürlüğünü, giderek özünü kaybetmek anlamını taşıyan yere düşmeyi engellemek için uzun süre direnir:

“Düşme, diyorum kendi kendime. Düşersen bitiktir sonun.

Bu arada, içimden bir ses, bana olağanüstü bir kuş olduğumu, canımı verdiğimde (kime vereceğim canımı, köpeğe mi, insana mı?) küllerimden yeni bir kuşun doğacağını söylüyor.

Küllerimden... Yeni bir kuş...” (Ç., “Üç Düş/üş”, s.8)

Kuşun düşme kaygısı, ölüm dolayısıyla değildir; canını, yönlendirilen/ şartlandırılan bir köpeğe ve köpeği yöneten, ona hükmeden, bir avcıya vermemekten kaynaklanır. Yaşamın av ve avcıdan ibaret yapısı içinde özgür yaşamasına izin verilmeyen kuş, verilmişlikler ile kuşatılan bireyin kendiliğinin imgesidir. Kuş, *“olağanüstü bir kuş”* olduğunu duyumsayarak içselleştirdiği *“küllerinden yeniden doğacak”* olma düşüncesi ile ölüm kaygısını ötelir. Ölüm anı geldiğinde bir kaknüs gibi, küllerinden yeniden doğmak isteği ve böylece kendi kendinin yaratıcısı olma seçimi ile aşkınlaşır: *“Bağrımdaki acının ateşiyle, ben düşer düşmez ateş alacak ve kendisiyle birlikte beni de yakacak çalılık”* (Ç., “Üç Düş/üş”, s. 8) Kuşun düşerken yeniden yaratılma adına kendini içine atarak seçtiği çalı, küllerden doğumunu sağlayan koruyucu bir nesnedir. Kuş, köpeğe ve avcıya teslim olmamak için, içsel/ varoluşsal oluşumunu dışa yansıtır: *“Ateşi isteyen. Yeniden doğmayacak olsa bile yokolmayı isteyen bir kuşun çılgılığı”* (Ç., “Üç Düş/üş”, s. 8) Bu durum, ateş simgesinin yakıcılığının, yaratıcılık ve yeniden oluşturuculuk ile yapıcı boyut kazanması; kendisi için varlığın (bilincin), kendinde varlığı (dünyada varlığı) hiçleyerek yeniden yaratmasıdır. Kuşun pozitif düşüşü, varlığın yoklukta kendisini anlamlandırma ve yeniden yaratım sürecinde boyut kazanma edimleridir: *“Özgürlüğümüzün sınırları doğum ve ölüm arasındadır. Bunun farkında olmak yaşadığımız toplumda aşkınlaşmak gerektiğini kabul etmeliyiz. Ne kurallara bağlı kalmak, ne de kural dışı olmak varoluşçuların sorunu değildir. Önemli olan kuralları kimin koyduğudur. Bu nedenle varoluşçular kendi yaşam kurallarını seçmede*

özgür olduklarını vurgularlar.” (Göka, 1997: 141) Varlığın düşüşü, otantik oluş’a dönüşürken, pozitif yönelişi ile dikey boyutlu bir ivme kazanır.

İkinci düşte, aynı durum avcının bakış açısıyla kurgulanır. Avcı/ başkişi, daha önce görmediği kadar güzel ve büyük olan bir kuş görür. Bu kuşu, merak duygusu ve asli görevi olan avcılığın gereklerini yerine getirme adına öldürmek ister:

*“O güne değin görmediğim bir büyüklükte ve güzellikte. Tavus mu desem, anka mı? Bilmiyorum. Ne avladım böylesini, ne de avlanmışını gördüm.”
Sonunda avcılık ağır bas(arak)”* (Ç., “Üç Düş/üş”, s.9)

Avcının merak ile birleşen avlanma hırsı, güzel ve büyük bir kuşun yaşamasına izin vermek değil, vurmak/ avlamak yönünde olur. Böylece kendini avcı olarak seçer, fakat başkalarını/ kuşu seçmeyerek; varlığın kendini yaratım sürecinde otantik olmayan bir yaşama takılı kalır ve yatay boyutlu bir yaşam sürme anlamına gelen negatif düşüş yaşar.

Üçüncü düşte ise, avcıya ait bir köpek olarak görüntülenen başkişi, ötekileşmiş boyutuyla yaşayan bir varlıktır. Kayıtsız şartsız başkasına itaati simgeleyen bir hayvan olan köpek, sahibinin yönlendirdiği ve şartlandırıldığı şekilde hareket eder. Öyküde avcının vurduğu avı/ kuşu getirmekle görevlidir ve ötekiliğin en uç noktasındadır:

“Bu avcıyı daha önce görmüşlüğüm yok. Beni yetiştiren (efendim) o değil. Ama gerçek efendimi, onun kokusunu, sesini, yüzünü de anımsıyorum. Birbirine iki yabancı (ben: köpek, o: avcı), bir avdayız.

Köpek ve avcı

Avcı ve köpek.

Birbirimizi tanısak ne olur, tanımasak ne olur?” (Ç., “Üç Düş/üş”, s.10)

Köpeğin, sahibi ve kendisi ile ilgili düşünceleri, ötekileşmiş yüzlerini belirginleştirir. Köpeğin *efendim* olarak tanıttığı yetiştireni, onun başkalarına bağımlılığını ve başkalarının seçimiyle varolduğunu işaret eder.

Köpek-avcı ilişkisinde, birbirinden farklı olmayan bir yaşam tarzını kabullenen iki varlığın farksızlığı dile getirilir. Köpek için, sahibi herhangi bir efendidir; avcı için de köpek herhangi bir köpektir. Önemli olan öznel farklılıklar değil; yapılan eylemin, kendilerine ve görevlerine uygunluğudur.

Öykü sonunda düşünden uyanan *Ben/* başkişi, kuşun pozitif, avcı ve köpeğin negatif boyutlu düşüşünü üç farklı yaşam gerçeği olarak algılar:

“Uyanyorum.

Bir avcı

Bir kuş

Bir köpek olarak

Ve-“ (Ç., “Üç Düş/üş”, s.11)

Gündelik yaşamın dikey boyutluluğundaki kuş ile yatay boyutluluktan kurtulamayan avcı ve köpek arasındaki ilişki, kendilik- ötekilik çatışması olarak şekillenir. Anlatıcı *Ben*, özgür seçimlerin, bireyleşim sürecindeki belirleyiciliğini düşsel bir metamorfoz olayı halinde anlatır.

“*Düş*” öyküsünde ise, iki kişinin bireysel seçimlerinin çatışması minimize edilerek metne taşınır:

“Beni öldürmeye ant içmiş.

Ben de onu öldürmemeye ant içmişim.

Düello silahını benim seçmem gerekiyormuş.

Gözlerim iyi görmediği için ben de tutup tabancayı seçmişim.

İşe bakın ki ölen gene o oluyor.

Ama, kimin kurşunuyla, bunu ne ben anımsıyorum, ne de düellonun tanıkları.

Uyanmışım.” (D.S., “Düş”, s.22)

Öykü, düşteki bir düello sahnesindeki iki kişinin *öldürmek* ve *öldürmemek* seçimleri ile şekillenir. Öldürmemek için *ant içtiğini* belirttikten sonra, “*gözlerim iyi görmediği için, düello silahını benim seçmem gerekiyormuş*” şeklinde sözde bir sebep ileri sürerek *tabancayı* tercih eder. Bu durum, onun seçim sorumluluğunu başkalarına yükleyerek, kendini kandırma merkezli bir savunma mekanizması geliştirmesidir.

Başkişiyi *öldürmek* yönünde seçim yapan ve bu yönde ant içen diğer öykü kişisinin, *kimin kurşunuyla* öldürüldüğünün belli olmaması da, yine başkişinin yalanıdır: “*Ama, kimin kurşunuyla, bunu ne ben anımsıyorum, ne de düellonun tanıkları.*” Özgür seçimlerinin sonuçlarını üstlenmeyen başkişi, düşünüyü kendine göre aktarır; çünkü düş ona aittir ve düşteki diğer kişilerin varlığını ve edimlerini onun aktarımıyla öğreniriz. Öykünün “*uyanmışım*” belirteci ile sona ermesi ise, başkişinin varoluşsal suçunun

bilincindedeliğinde bir çeşit günah çıkarma ve kendini aklama çabasıdır. Artık, uyku halinden uyanıklık haline geçerek/ “uyan(arak) bilinçli bir birey olma yönünde adım atar.

“I. Kaçkın” öyküsünde, “Düş” öyküsünün aksine öldürmeyi seçen başkişinin, özgür seçimini eyleme dönüştürme ve eyleminin sonucunu üstlenme adına kararlılığı söz konusudur. Odasında fare sanrısı ile simgeleştirdiği varoluşsal çatışmalarını, bunalımlarını yenmeye çalışan I. Kaçkın, fareyi öldürmeye karar verir. Yapmış olduğu sanrıları yok etme seçimi, bilinçli bir varlık olarak eyleme dönüştürmek istediği eylemsizliğini yenme çabasıdır:

“Farenin gelişmesini düşleyince –en sonunda odayı kaplayan, ama hiçbir şekilde benimle ilgilenmeyen bir hayvan oluyordu-onu gerçekten öldürmekte karar kıldım. Burda da onların akılları bana karşı çıkar. Sana dokunmayan yılanı öldürme demeyi öğrenmişler. (...) Onlara, hiçbir zaman, bir oda içinde, nasıl bir rastlantıyla karşı karşıya geldikleri bilinmeyen iki insandan birinin, durup dururken karşısındakini öldürmek isteğini duyabileceğini anlatamam.” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.25)

Fare sanrısı, *Ben* ile çatışma içerisinde olan *Öteki*'dir. Bu çatışmada, *Öteki*/ bilinçdışı, *Ben*'i sıkıştırır ve bunaltır. Bunaltılarından kurtulmak isteyen *Ben*, *Öteki*'yi yok ederek kurtuluşa ermek ister. Bu seçimde, *Öteki*'nin giderek büyümesi ve kendini iyiden iyiye tehdit etmesi etkili olur. Öldürme kararı ile kendinden başkasını düşünmeyen, kendi sorumluluğundan öte hiçbir şeyin sorumluluğunu almayan, nemelazımcı ötekileşmiş kişilerin düşünceleri ayrımsandır. İnsancıl değerlerden uzak bir yaşamın tutsağı olan bu kişiler, “sana dokunmayan yılanı öldürme” mantığı ile hareket ederler. Bireysel çıkarların ön plana olduğu bu önyargılı tutum, bencilliğin etkinleşerek etik kuralların silinişidir. Başkişinin *ben*'inde parçalanmalara neden olan *Öteki* konumundaki fareyi yok etme seçimi, aynı zamanda başkalarını seçimini de netleştirir. Böylece başkişi, hem kendi *ben*'ini kurtarma çabası içinde sanrılarıyla boğuşur, hem de başkalarının ötekileşmiş *ben*'leriyle mücadelesini sürdürür.

Bireyin kendini ve başkalarını özgür seçimleriyle tanımladığı öykülerden, “*Bir Garip Sürgün*”, “*Giden*” ve “*Medetsiz*”de de, bireyin özgür seçimlerinin önemine dikkat çekilerek, başkalarının yönlendirmelerine boyun eğmenin sonuçları anlatılır. Bu öykülerden “*Bir Garip Sürgün*” adlı küçürek öyküde, başkalarının müdahaleleri ile

özgürlüğünün kısıtlandığına tepki veren başkışı, hem kendini hem de başkalarını seçmeye karar verir:

“Ben daha önce hiçbir yabancı tanımamıştım.

Çocukluğumda onlardan uzak durmam söylenmişti; ben de uzak durmuştum. Ama, tüm yaşadıklarımın sonra, artık gönül rahatlığıyla söyleyebilirim, onların dillerini öğrenip, kitaplarını okuyup, hatta, aralarından birkaçıyla dostluk kurduktan sonra yaşamım değişti.

Bir an durdu. Sonra ekledi: Biliyor musun, kimseye verecek hesabım yok.”

(D.S., “Bir Garip Sürgün”, s.40)

Çocukluğunda başkaları tarafından yönlendirilen ve kendi olma ayrıcalığından uzak yaşayan *Ben*, daha sonra kendisine yabancı olarak tanıtılan kişilerle iletişim kurar, dillerini öğrenir ve anlatılanların aksine onlarla dostluk kurmanın güzelliklerini yaşar. Öykünün sonundaki “*Biliyor musun, kimseye verecek bir hesabım yok*” söylemi, yaptığı seçimin sorumluluğunu bilinçli bir şekilde üzerine aldığı ifade edilmiştir.

Aynı şekilde “*Giden*” adlı küçürek öyküde de, bir çocuğun, bilinçli seçimi anlatılır:

“Daha büyümeden söylemişti, bir yaz günü, bahçede dut ağacının altında:

-Bir gün ben de büyüyeceğim ve sizler gibi olmayacağım.

Gerçekten de, o, bizler gibi olmadı.

Büyür büyüzem çekip gitti.

Bir daha da hiçbirimiz onu görmedik.” (B.H., “Giden”, s.66)

Çocukluktaki kararlılığın, büyüyünce eyleme dönüşmesi; başkışının kendini seçerken başkalarını da seçme edimidir. Çevresi ile arasındaki çatışmayı yok etmeye karar kılan çocuk, çevresindeki *büyümüş* insanların eylemsizliklerine eylemleriyle karşı çıkar. Onun özgür seçimi, gitmeyenler gibi olmama ve kendi oluşunu gerçekleştirme çabası ile belirginleşir.

“*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*”da, toplumun kokuşmuşluğa tepkisiz kalışının eleştirisi yapılır ve anlatıcı *Ben*, yığınlara dönüşen insanların yaşamsal seçimlerdeki yanlışlarını dile getirir:

“Sabahtan beri, bu kokudan tedirgin olan biriyle karşılaşmamıştım. Boyun eğmek, alışmayı (bu kokuya) seçmek mi? Tanrı korusun! Bu benim yapacağım iş değildir.” (B.G., “Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku”, s.25)

Hiç kimsenin toplumun bozulmuşluğunun imgesi olan bu kötü koku'yu fark etmemesi, toplumu var eden insanların yığınlaşarak duyarsızlaşmasıdır. Bu durum, yaşamın bir alışkanlıklar bütünü olarak algılanması ile sonuçlanır. Başkişi, yazgısal bir düzene boyun eğen, vurdumduymaz ve bilinçsiz kişilerin varlığından tedirgin olur ve bu tükenişe boyun eğmez. Alışkanlıklara dönüşen yaşamları reddeder, otantik bir varlık bilinciyle özgür seçimini yapar.

“Başlangıç” öyküsü, vurdumduymaz yaşantıların varoluşsal anlamda eleştirildiği bir bakış açısı ile kurgulanır:

“Şenlik, işte o zaman başladı.

Tam o zaman, aramızdan birinin (kimdi?) kalkıp,

Nereye gidiyoruz? demesiyle.

Hiçbirimiz nereye gittiğimizi bilmiyorduk.

O an, bir yere gidiyormuş gibi kımıldamaya, oynamaya, zıplamaya, türkü söylemeye başladık. Nerden geldiği belli olmayan o garip müziğin eşliğinde.

İşte yolumuzu yitirmemizin eğlenceli olduğu kadar acılı öyküsü.” (D.S., “Başlangıç”, s.65)

Kendisini yaşamdan soyutlayan bireyler, sorgusuz ve bilinçsiz bir topluluğa dönüşür. Başkişi, kendisinin de içinde yer aldığı bu ötekileşmiş yığın, başkaları tarafından yönlendirilmesini olağan karşılar. Hiç kimsenin nereye gittiğini bilmediği bu gündelik yaşam, sürü psikolojisiyle şekillenen bir *şenliktir*. Onlar, yaşamı ve varlığın gelişimini sorgulayan soruyu algılayamazlar. Birbirlerine benzeyen bilinçsiz insanlar topluluğu olarak, seçmesiz ve sorumsuz bir şenlik havasında, eğlencelerine devam eder. Duyguların, düşüncelerin tek veya çok sesli olarak dile getirildiği müzik sanatına, *garip* sıfatının eklenmesi, bireyin nesnel dünyayla bütünleşidir. “İşte yolumuzu yitirmemizin eğlenceli olduğu kadar acılı öyküsü” şeklinde ironik olarak özetlenen yoz yaşam ile haritasız ve pusulasız devam eden insanlar bütünlenir.

“Mutluluk” öyküsünde eylemlerini özgür seçimleri doğrultusunda yaşama dönüştüren ve kendi oluşunu dışarıya kapalı bir şekilde sürdüren köy halkı ile köye gönderilen mimar arasındaki çatışma anlatılır. Mimarın köye geliş sebebi, köy halkının mekansal boyutta daha rahat yaşamalarını sağlamak, yaşadıkları yerleri düzenlemek, yeni konutlar yapmak ve oraya yerleşmelerini sağlamaktır. Fakat köy halkı,

yaşamlarına/ özgürlüklerine müdahale olarak algıladıkları yeni konutlarda yaşama teklifine karşı çıkararak, sadece mağaralarının tamir edilmesini isterler. Atalarından kalmış olan mağaralara, yeni konutlar yapılıncaya yabancıların gelebilecek olması ihtimali ile kaygılanır ve karşı çıkarlar.

Yabancılara tahsis edilmiş bir mağarada yaşayan mimar, köylülere göre yaban'dır. Toplumsal yapı olarak kendilerine açık, yabancılara kapalı köy halkı, başkalarının kendileri için yaptığı seçimleri kabullenmezler. *“Mevcut iki şeyden birini seçme”* (Dökmen-2, 2002: 219) aşamasında, köylüler yaşadıkları mağaralar ile yapılması düşünülen konutlar arasında, seçimlerini mağarada yaşamak yönünde kullanırlar. Mimar, köylülerin bu tercihi karşısında *“mevcut seçimlere yenilerini ekleme”* (Dökmen-2, 2002: 219) çabası ile mevcut olanı onarma ve sağlamlaştırmaya karar verir. *Değişmeyende değişmeyen* olan köylüler, dışa kapalı olmalarına rağmen özde varoluşlarını yenilemeye devam ederler. *“Bir dağ köyünün iskân sorumlusu olarak görevlendirilen”* (D.Ö., “Mutluluk”, s.44) mimar ise, *değişmeyende değişen* görünümü ile onların dünyasında kendini bulur. Mağarada yaşayan insanlara yeni konut yapmak için devletten aldığı maddi kaynakları, farklı bir seçim ile mağaraların onarımına harcayan mimar, bu seçiminde, üzerine düşen sorumluluğu üstlenir:

*“Geçmişimle ilgimi kesip yaşamımı, burda, mağaralar içinde yaşayan insanlar arasında sürdürmeyi seçtim,
Artık ne günleri, haftaları sayıyordum, ne de ayları, yılları. Ne arayanım vardı, ne de soranım”* (D.Ö., “Mutluluk”, s.46)

Altı yıl boyunca köylülere yardımcı olur ve sonunda dağ köyüne yerleşen mimar, hem kendisini seçme hem de başkalarını seçme özgürlüğünü eyleme dönüştürmekten ve bunun sorumluluğunu almaktan dolayı oldukça rahattır:

“Mağarada yaşamış insanların, o bilmediğim, dolayısıyla inanmadığım tanrılarının bana inanmaya başladıklarını düşünüyor, ve niçin saklayayım, içimde garip, mutluluğa benzeyen bir duygunun ürkek kanat çırpışlarını duyar gibi ol(ur).” (D.Ö., “Mutluluk”, s.47)

Resimleri yapan insanların yaratıcılıklarına inanması, geçmişiyile, geçmiş yaşantısıyla ilgisini kesmesine zemin hazırlar. Onun seçimi köy halkının geçmişe/ atalara bağlılığına karşın, geçmişini unutma şeklinde olur. Başkişi/ mimarın şimdi'de karar kılışı ile varoluşçu felsefedeki varlığın *şimdi ve buradalığına* göndermede bulunur. Köy halkı ile

mimar, temsil ettikleri varoluşsal değerler açısından görüntü seviyeleri KORA (Korkmaz-2, 2002: 293) şemasında şu şekildedir:

	<i>Ülküdeğer</i>	<i>Karşıdeğer</i>
<i>Kişiler</i>	-Mimar	-Köy halkı
<i>Kavramlar</i>	-şimdi ve burada -değişime açık -değişmeyende değişen -başkalarını seçen/ açık -kendinden ve başkalarından sorumlu -yaratıcı -özgür	- geçmişte ve burada -değişime kapalı -değişmeyende değişmeyen -başkalarını seçmeyen/ yabancı/ kapalı -kendinden sorumlu -yaratıcı değil -bağımlı (normlara, geçmişe)

Tablo: 2- Bireyin Seçim Aşamasındaki Değerler Sınıflaması

Köy halkının geçmiş değerlere bağlılığı, onların özgürlüğünü kısıtlar ve seçimleri de geçmiş zamanın tahakkümü altındadır. Ülküdeğer mimar ile karşıdeğerdeki köylülerin çatışmasındaki kavşak nokta, değerlerin ve Doğu'daki/ dağ köyündeki insan gerçeğinin niteliksel farklılığıdır. Yaşam koşullarının alışkanlıkları da beraberinde getirişi ve geçmişe tutuklu kalış, köylüleri dışarıya kapalılığa zorlar. Değişimden uzak kalışları ile köylüler, verili bir yaşamda tutukludur: “*İnsanın geçmişinde yaptığı seçimler büyük ölçüde nasıl bir gelecek seçtiğini, bu gelecekteki seçimlerini yansıtan bir varoluş aynası gibidir.*” (Ulaş, 2002: 1249-1250) *Değişmeyende değişerek* boyut kazanan mimarın, geçmiş seçimlerini değiştirerek şimdiye ve geleceğe bağlanması, reddedilmesi imkansız varoluş yükünden kurtularak mutlu olmasını sağlar.

Doğumdan itibaren cinsiyet, boy, ırk vs. dışında seçimlerde bulunma özgürlüğüne sahip tek varlık olan insan, verilmişlikler üzerinde düşünce ve tavır geliştirme gayreti içerisinde. Seçmemenin de bir çeşit seçme oluşu, yaşam kurallarını kendi özgür seçimleriyle ortaya koyan Edgü bireylerinin, aşkınlık yolunda yaratıcılığını gerçekleştirmesine olanak tanır: “*Ne istersek seçebiliriz; elimizde olmayan seçmemektir.*” (Sartre, 1999: 88) Seçim yapmakta sıkıntı yaşayan birey, duygu ve

düşüncelerini yeterince bilemez. Kendilik bilincine sahip birey ise, kendisi ve çevresi ile ilgili farkındalığı sayesinde seçme özgürlüğüne ulaşabilir; aksi takdirde otantik varoluştan uzaklaşarak seçim yapmakta sıkıntı yaşar.

2.1.2.1.4. Sorumluluk

Sorumluluk, bireyin kendi davranışlarını veya kendisiyle ilgili herhangi bir olayın sonuçlarını üstlenmesidir. Bireyin, karar verme yetke gücü ile donanan özgür iradesi, tutum ve davranışlarındaki seçimlerine yansıdığı gibi; kaygılandırıcı, bunaltıcı ve çıkmazlara sürükleyen sonuçlar da doğurur.

Varoluşçu felsefenin temel ilkelerinden olan sorumluluk kavramı ile gündelik yaşamda algıladığımız sorumluluk kavramı arasında açık bir ayrım söz konusudur. Varoluşçulukta ve bizim de bu başlık altında irdedeceğimiz anlamıyla sorumluluk, her türlü seçim ve yaratımların kaynağının bireyin kendisine ait olması durumudur. Sartre, sorumluluk sahibi olmayı, “*bir olay ya da şeyin tartışmasız yaratıcısı olma*” (Yalom, 2001: 346) şeklinde tanımlanırken “*yaratıcı olma*” kavramı üzerine vurgu yapılır.

Ferit Edgü, kendisiyle ve yaşamla yüzleşerek varoluşsal farkındalığa ulaşan ülküdeğer konumundaki öykü kişileri ile gündelik yaşam içerisinde varoluşsal farkındalığa ulaşamayan, sorumluluktan uzak kart karakterlerin yaşam örüntülerini anlatır.

Kimi öykülerde, özgürlüklerinin farkındalığı ile seçim yapma ayrıcalığını duyumsayan ülküdeğerin temsilcisi karakterler, seçimlerinin sorumluluklarını yüklenme ya da bu sorumluluklardan kaçma yönünde bir ikilem yaşarlar. Sadece kendilerinden değil, başkalarından da sorumlu olduklarının bilinci ile hareket eden bu kişiler, kimi zaman sorumluluklarını eyleme dönüştürerek yaşamsal sürece katılır; kimi zaman da eyleme dönüştüremeyip olanaksızlıkları içerisinde çaresizlikleri ile baş başa kalırlar. Gündelik yaşamın sınırlılığı ile çevrelenmiş, varoluşsal farkındalıktan dolayısıyla otantik yaşamdan uzak kart karakterler ise, özgürlüğünü duyumsamadan, boyutsuz birer varlık olarak yaşamsal süreçlerini devam ettirirler.

Yaşamın *gemi* metaforu ile açıldığı “*Bir Gemide*” adlı öyküde, özgürlüğünü duyumsayan bireyin içsel çatışmaları; yaşam karşısındaki olanaksızlığı ve gemideki diğer insanlarla olan iletişimsizliği ironik bir yapı içinde kurgulanır.

Başkışı, yaşam denilen bu *gemi*'yi ve içerisindeki yolcu, tayfa, kaptan, çımacı ve statülerine göre sınıflara ayrılmış yolcuları gözlemlerken; varoluşsal otantikliğinin

farkındalığını hisseder. Sorumluluk bilinci ile gemideki yaşamı sorguladığı bu süreçte, geminin yöneteni/ Kaptan'ı, çalışanları ve yolcuları arasındaki bilinçsiz, nemelazımcı ilişkiler ağı karşısında kaygılanır, çaresizliğe sürüklenir ve bunalır. İletişim kuramadığı gemi yaşayanları ile arasındaki uçurumun derinliği, onu *ben*'ine yöneltir. Umut-umutsuzluk ikilemindeki başkişinin yanına, yaşamı kendisi gibi algılayan genç bir adam gelir. Başkişi ve genç adam, içinde buldukları yaşam sorunsalını birlikte çözmeye çalışırlar:

“-Bir gün batacağız, dedim.

-Ona şüphe yok, dedi. Az önce söyledim size.

-Bir şey yapılamaz mı? dedim.

-Kafamı kurcalayan tek soru bu, dedi. Uykularımı kaçıran tek soru bu. Yapılacak bir şey olmalı.

-Yapılacak tek şey, belki kaptan olmaktır, dedim.

-Ben de öyle düşündüm ilk zamanlar, dedi. Ama bu neyi çözümler? Amacımız ne? Kendimizi mi kurtarmak, yoksa gemiyi mi?

Elbette gemiyi, dedim. Yani gemideki insanları. Öyle olması gerekir.” (B.G., “Bir Gemide”, s.35)

Yaratıcı olma bilinci ile hareket eden birey, özgürlüğünün farkındalığı ile tüm edim ve edimsizliklerinin sorumluluğunu yüklenir. Özgürlüğünü duyumsayan bireyin sorumluluk sahibi olma bilinci, onun seçimlerini etkileyerek yoğun bir süreç yaşamasına ve yaratıcılık özelliğini ortaya çıkarmasına neden olur. Sorumluluk, *“kendisini, yolunu, duygularını yaşamında karşılaştacağı zorlukları bazen de acılarını kendisinin yaratabilmesi”* (Geçtan, 1999: 178) olarak algılanır. Varoluşçulukta birey, kendinden olduğu denli başkalarından da sorumludur. Bireyin tüm yapıp-etmeleri, kendini etkilediği gibi başkalarını da etkileyecektir. İşte, bireyin varoluşsal kaygısı, çıkmazları, giderek bunaltısı buradan kaynaklanmaktadır. Anlatıcı *Ben* konumundaki başkişi ile genç adam, özgürlüklerinin bilinci ile kendilerinden ve başkalarından olan sorumluluğun farkındalığını duyumsar; gemi/ yaşam ve diğerleri/ ötekiler için yapılması gerekenleri tartışırlar. Bilinçsiz bir yaşamda savrulan gemi yaşayanlarını bilinçlendirmek ve varoluşlarının farkına vardırarak için çeşitli yollar denerler. Başkişi, sorumluluk duygusunun etkisiyle dile getirdiği *“bir şey yapılamaz mı?”* tümcesi ile, yaşamın anlamsızlığı ve insanların duyarsızlığına rağmen, seçim yapma isteği ve bu isteği eyleme dönüştürme çabası içinde olduğunu gösterir. Kaptanın, hatta rotanın dahi

belirsiz olduğu, yazgıya sorgusuzca boyun eğilen bu yolculukta, belirleyici olan hep başkalarıdır. Bu durum, başkişi ve genç adamda kaygı yaratır. Zira, birey, ancak kendi kendinin kaptanı olursa varolabilir. Aksi takdirde, öteki bir yaşamın bilinçsizliğinde ve başkalarının yönetimi altında özgürlükten uzak yok olup gider. Sorumluluk duygusuna sahip genç adamın “*yapılacak bir şey olmalı*” sözleri, umutsuzluğa dönüşen umudun ve eyleme dönük çözüm arayışının çığığıdır.

Başkişi, yöneten ve yönetilenler arasındaki iletişimsizlik ile yolcular arasındaki sınıf farklılıklarını çözme isteğı içerisinde. O da genç adam gibi, sadece kendinden değil başkalarından da sorumlu olması gerektiğinin bilincindedir. Bu aşamada, “*Yapılacak tek şey, belki kaptan olmaktır*” yargısı, yapmış olduğu seçimi ve üstlenmeye çalıştığı sorumluluğu yansıtır. Kaptan olmak isteğı, yönetici/ yöneten olarak başkalarının sorumluluğunu da üstlenme eğiliminden kaynaklanır. “*Kaptan olmak*” istenci, özenin/ bireyin yaratıcı özelliğini ortaya çıkarması; özünü, özgür seçimleri ile yaratması bakımından da önemlidir. Genç adam, “*Ama bu neyi çözümler? Amacımız ne? Kendimizi mi kurtarmak, yoksa gemiyi mi?*” sözleri ile geçmişte kendisinin de böyle bir isteğı olduğunu; fakat bu seçimin yeterli olmadığını vurgular. Başkişi, bencilce kararlar alıp sadece kendini kurtarmak değil, *tüm insanların kurtuluşu* ereğini seçerek genel bir çözümde kararlı davranır:

“-Önemli olan bu değil, dedim. Benim kurtulmam değil. Genel bir kurtuluş. Acıların ve anlamsızlığın ve bir rastlantının sona ermesi. (...) Ama ben yaşarken görmek istiyorum. Daha doğrusu bu batışı yaşamak istiyorum.”
(B.G., “Bir Gemide”, s.37)

Bir rastlantıya dönüşen yaşamın anlamsızlığı, ancak genel bir kurtuluş ile sona erecektir. Yaşamı rastlantıya dönüştüren, özgürlüğü duyumsamama, dolayısıyla özgürce seçim yapamama ve seçimlerin sorumluluğunu alamama durumudur. Başkişi, kendisi ve genç adam dışındaki “*yiyip, içip, yat(an)*” (s.34) diğer gemi yaşayanlarının duyarsızlıklarını ve sorumsuzluklarını, gemiyi batırma/ yok etme şeklinde tepki verir. Bu tavrı, olumsuzlukları yok etme ve insancıl bir dünyayı özgür seçmelerle, sorumluluklarla donanmış şekilde yeni’den yaratma itkisinden kaynaklanır. Böylece gemide bulunmanın sınırlılığı ve yaşamın bir rastlantılar bütünü olmasının saçmalığı sona erecektir. Bu aynı zamanda sorumsuzca yaşayan bireylerden öç alma duygusunun da bir sonucudur. Batışı yaşamak isteğı, başkişinin gemiyi batırma eyleminin sonucunu/ sorumluluğunun sonucunu görme isteğinin söylemidir. Fakat hem başkişi, hem de genç

adam özgürlüklerinin bilincinde olarak seçimlerini, sorumluluklarını dile getirmelerine ve olanaklarının bilincinde olmalarına karşın; bunu bir türlü eyleme dönüştüremezler ve olanaksızlık içinde yaşamaya devam etmek zorunda kalırlar.

“*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*” adlı öyküde, sorumluluk bilincine sahip anlatıcı *Ben*’in, bir sabah kenti kuşatan kokuşmuşluğun/ çürümüşlüğün imgesel ifadesi olan, “*berbat, dayanılmaz, iğrenç*” (B.G., “*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*”, s.21) bir kokuyu duyumsayarak uyanması ve kokunun bireysel ve toplumsal kaynağını bulmaya yönelik çabası anlatılır. Öykü boyunca bu çözülüşün/ bozulmanın kaynağını aramaya devam eden başkişi, kendisi gibi kokuyu duyumsayan sadece bir kız çocuğuna rastlar. *Kentin üzerindeki dayanılmaz kokuyu*, sadece başkişinin ve çocukların algılaması, dikkate değerdir. Çocuklar dışında hiç kimsenin kokuyu almadığını -almış olsalar dahi umursamadıklarını- öğrenmesi, herkesleşen/ yığınlaşan bireylerin varlığıyla yüzleşmesine ve kaygılanmasına neden olur. Başkişi, küçük kız çocuğunun varlığı ile umutlanır ve sorumlu bir birey olarak olanakları içerisinde seçimini dile getirir. Başkişi toplumdaki kokuşmuşluğu algılayan bilinçli bireyi; küçük kız çocuğu ve diğer çocuklar ise saflıkları, bozulmamışlıkları ile bu kokuyu algılayan diğer bilinçli kişileri temsil ederken ülküdeğer konumundadır. Ötekiler ise, yozlaşmış birer varlık olarak sorumluluktan uzak yaşamlarına devam eder. Başkişinin, kokunun varlığını gazeteyle bir yazı yazarak başkalarına haber verme düşüncesi, toplumu uyarma görevini yerine getirme, farkındalığını paylaşma güdüsünün sonucudur.

“*Yargıç Karak*” öyküsü, özgür olmaklığının verdiği sorumluluk bilincinden uzak *Ben* anlatıcının/ başkişinin yaşadığı çatışmaların anlatımıdır. Başkişi, kente atanan yeni yargıçtan önce hiçbir şekilde; yargı, yasa, suç ve yasa adamları gibi hukuk, adalet merkezli kavram ve kavram temsilcileri ile ilgilenmez, hatta tanık ve davacı dahi olmaktan kaçınır:

“Gerçeği hayatıma ilerde yön verecek Yargıç Karak’la başlangıçta hiçbir ilişkim olmadı. Hiçbir zaman yasalarımızın suç saydığı edimleri gerçekleştirmediğim için değil, böylesi durumlarda ne bir tanık, ne bir davacı olarak, Yargıç Karak’ın, dolayısıyla onun temsil ettiği tüzenin önüne gitmemek için kendimi bildim bileli elimden geleni yaptığım, yadsan, yasa adamlarından vebadan kaçtığım gibi kaçtığım için, bunun (...) başıma gelmediğini söyleyebilirim. (...) Tüzel işler, niçin söyleyeyim, ben de her

zaman, bir baş dönmesi, bir mide bulantısı yaratmıştır.” (A., “Yargıç Karak”, s.62-63)

Eski Yargıç döneminde olduğu gibi yeni yargıç (Yargıç Karak) döneminde de yasaların suç saydığı eylemlerden kaçan başkişi, hiçbir zaman yargı önüne çıkmamış, giderek yeni atanan yargıçla da herhangi bir ilişkisi olmamıştır. Başkişinin, “tanık” ve “davacı” olmaması, gördüğünü ve bildiğini söylemediğinin, gerçeğin kanıtlanması için herhangi bir eylemde bulunmadığının göstergesidir. Onun, hukuk ile ilgili görüngülerden uzak kalışı, özgür seçimlerden ve sorumluluklardan da kaçışıdır. Yaşamın gerçeklerini kendini kandırarak görmemeye çalışan başkişi, yasa ve yasa adamlarını, bulaşıcı, mikrobik bir hastalık olan veba denli tehlikeli bulur; tüzel işler onda baş dönmesi ve mide bulantısı yaratır. Tanık olmama, görünen ve bilinenin, dolayısıyla gerçeğin yok sayılması; davacı olmama ise, görünen ve bilinen yanlışlıklar karşısında sessiz kalışın, otantik olmayan seçimidir. Başkişi, Yargıç Karak’ın göreve başlaması ile birlikte tutuklu sayısındaki, suç ve suçlu oranındaki artışların sebebini merak eder, sebeplerini araştırmaya karar verir. O güne değin yasadan ve yasa adamlarından, tanık ve davacı olmaktan kaçan başkişi, içinde bulunduğu negatif düşünüş ortamından, diğerleri/ herkes gibi olmaktan sıyrılarak kendi varoluşuna doğru pozitif bir düşünüş’e doğru ilerlemeye başlar. Onun bu yönelimi, diğerlerinin önüne geçerek kendi varoluşunu/ özünü, otantik oluşunu yaratmasına olanak tanır:

“Baş yargıcın zamanında, kentimiz cezaevindeki tutukluların sayısı on-yirminin üstünde değildi. Bugünse bu sayı bin beş yüzün üstünde olduğu söyleniyor. (...) Tutuklu sayısının artması durumuna kafa yoran herhangi bir yurttaş olarak, bu artışın nedenleri üstünde, ister istemez, ben de durdum. (...) Tüzel işlerden, yargılamalardan olan tiksintim yüzünden, o güne (bu içinde bulunduğumuz durumu düşünmeye başladığım, o amansız yiyip bitirici kuşku kurdunun içime düştüğü güne) değin hiçbir duruşmada bulunmamıştım. (...) Belki yukarda sözünü ettiğim kurt, bir kuşku kurdu değil de bir korku kurduydü ve günün birinde kendimin de tutuklular arasında bulunabileceğim düşüncesinin kafamda belirlediği gün içime düşmüştü.” (A., “Yargıç Karak”, s.63)

Kendini rahatsız eden ve kuşkuya sevkeden, tutuklu sayısındaki artıştan ziyade bir gün kendisinin de tutuklular arasında olabileceği korkusudur. Bu bencil düşünce, sadece kendinden sorumlu olmayı duyumsadığının ve özgürlüğünün kısıtlanması korkusu

taşıdığına işaretidir. Bilinçlenme ve uyanış sürecine kadar hiçbir duruşmada bulunmayan başkişi, bir duruşma izlemeye karar verir. İçindeki “*kuşku kurdu*”nun kemirilişine dönüşen korku, başkişinin vicdanından öte bir şey değildir:

“O, senin içine düşen kurt, biliyorum, kendinden başka hiç kimseyi yargılamaya yanaşmayan bir tutumun (yoksa “usun” mu demeliyim?), bir buluncun oluşturduğu kurttur. O kurt, bil ki, her geçen gün, biraz daha kemirecek seni. Çünkü tüzel düzenin işleyişi üstünde hiçbir bilgin yok.” (A., “Yargıç Karak”, s.71)

Sorumluluktan uzak başkişi, Yargıç Karak’ın varlığı ve edimleri ile birlikte vicdani bir sorgulama süreci içine girer; başkalarının özgürlüklerine müdahaleye sessiz kalmanın, gün gelip kendisinin başına gelebileceği düşüncesi, sorumluluk anlayışının boyut kazanmasına zemin hazırlar. Vicdanı temsil eden Yargıç Karak, otantik oluşun gereklerini yerine getirirken, bireyin özgür seçimlerinin eyleme dönüşmesi ve eylemlerinden doğacak sorumlulukları yine kendisinin yüklenmesi gerektiği mesajını verir. Ayrıca, sadece kendinin değil, başkalarının da sorumluluğunu almanın zorunluluğunu vurgular. Bu bağlamda “*tanık*” ve “*davacı*” olmak, bireyin kendi ve başkalarının sorumluluğunu alması anlamında kullanılır. Sessizliği/ susmayı/ tepkisizliği tercih edip, tanıklıktan ve davacı olmaktan (eylemden) kaçmak, bireyin otantik gerçekliğine aykırı davranmasıdır. “*Kendi dışında neler olup bittiğini anlamak için başkalarının deneyimlerine ihtiyacın var.*” (A., “Yargıç Karak”, s.70) diyen deneyim sahibi Yargıç Karak, başkişinin özgürlük ve sorumluluk bilincine ulaşması çağrısını imler. Bu çağrı, varoluşçu anlayışın, “*başkalarının varlığı beni vareder.*” (Foulquie, 1998: 92) söyleminin, *insancılık*/ hümanizm yönü ile bütünlenişidir:

“Her yer, her an bir duruşmadır benim için: yerken, içerken, sevişirken, uyurken, uyanırken de insanları yargılamaktayım. (...) Garip olmasına belki garip, ama itiraf edin ki, insancıl” (A., “Yargıç Karak”, s.71)

Yargıç Karak’ın temsil ettiği adalet sisteminde, kendinin dışında başka varlıkları tanımayan ya da kendini onlardan soyutlayan bireylere yer yoktur: “*İnsan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkarak var olur. Yani, ancak dışa atılarak, dışta kendini yitirerek varlaşır.*” (Sartre, 1999: 98) Varoluşçu insancılık olarak tanımlanan bu varoluş durumu, Yargıç’ın yargılamalarının da özünü oluşturur. Kente yeni atanan yargıç olarak tanıtılan norm karakter Yargıç Karak, başkişinin kendilik bilincidir ve onun çağrısı, kendiliğin uyarısını iletir. Onun simgelediği *Ben*’in kozmostaki yeri, insancıl bir evrenin varlığına

yapılan göndermeler bütünüdür. Özgürlük farkındalığını, seçimlerini ve sorumluluklarını üstlenmeyi deneyimleyen başkişi, toplumsal bir varlık konumuyla yaşam ile yüzleşir.

Bireyin yaşamın gerçekleri karşısındaki konumunu açımlayan “*Hecelemeler III*”de, tanıklıktan kaçış, sorumluluk almak istemeyiş irdelenir:

*“Kimse tanığı değil
Kimsenin.*

*Dile gelmeyi beklerken
Boğulup kalmış
Sözcükler.*

*Yalnızca bir in-il-
Deme.
Tümü bu.*

-Çıkmazı nerde insanın?

Kendisinde.” (B.H., “*Hecelemeler III*”, s.111)

Tanıklıktan kaçarak gündelik yaşamı seçen bireyler, sorumluluk bilincinden de uzaktır. Yaşamın gerçeklerinden uzaklaşmak, otantik varoluşun gerektirdiğı yaşamsal süreçten kaçmayı ifade eder. Öyküde, dünyadaki varlığın durumu, *olan* ile *olması gerek*’in çatışması şeklinde gerçekleşir: “*Çıkmazı kendisinde*” tanısı, bireyin özünü ve dünyasını yaratmak için özgürlüğünün farkındalığını seçimlerine yansıtması ve sorumluluklarını yüklenmesi gerektiğinin ifadesidir. Bireyin *kimse* olduğu çözükle bir ortamda, kimse’ye tanık olmama, bireyin kendisinin kaynaklık ettiği otantik olmayan yaşamı imler. “*Boğulup kalmış sözcükler*” ibaresi, oluş’tan uzak, açığa çıkarılmamış öz’ü açıklarken; varlığın sözcüklere dökülerek canlanması, varoluşu ifade eder; Böylesi yaşantılar, eylemsel olarak *in-il-deme*’lerin ve mekansal anlamda da yabancı varlıkların/ hayvanların barındıkları bir mağaranın/“*in*”in ötesine geçemez.

“*Kör ve Oğlu*” öyküsünde “*kalıtımsal bir şeker hastalığının sonucu*” (Ç., “*Kör ve Oğlu*”, s.28) kör olan baba ile oğlunun yaşama bakışları anlatılır. Baba, kalıtımsal körlüğünden dolayı oğlunun da günün birinde görmeyecek olması endişesini taşır. Körlüğün kalıtımsal oluşu, yaşamın verilmişliğine ve yazgıya yapılan göndermedir.

Böylesi bir verilmişliğe/ yazgıya, insanın müdahale edebilmesi olanaksızdır; çünkü söz konusu olan istem dışı gelişen ve seçme olanağı tanımayan bir durumdur. Baba, bu fiziksel eksikliğini, “Tanrı’nın bir “lütfu” olarak gör(ür)” (Ç., “Kör ve Oğlu”, s.28) ve Tanrı’ya hiçbir zaman başkaldırmaz. Fakat, kör olmanın/ görme eksikliğinin, yaşamını olumsuz yönlendirmesine, etkilemesine ve yaşamsal düzenini bozmasına izin vermez:

“Babamın kör olduğunu çok kişi bilmez. Babamı onulmaz bir yalnızlığa (yani bir ikinci ve kuşkusuz daha tehlikeli hastalığa) itmesi beklenirken, tam tersi olmuş.” (Ç., “Kör ve Oğlu”, s.28)

Başkişi, otuz yılı aşkın bir süredir kör olmasına rağmen, kör olmadan önceki deneyimleriyle yaşamına yön vermeyi bilir ve bilinçli bir yaşam sürer. Varoluşsal seçimlerini, körlüğün yazgısal düzenine boyun eğerek değil, yaşamak üzerine şekillendiren başkişi, kendisi ile ilgili sorumluluğunu üstlenmesi kadar kalımsal körlüğün oğluna yansımından endişe duymakta ve bir baba olarak bu yöndeki sorumluluğunu da üstlenmektedir. Bu endişe ve kaygı ile, deneyimlerini oğluna da aktarır. Öykünün kahraman anlatıcısı ve norm karakteri konumuyla oğul, babasının gözü olma yolunda büyük çaba harcar; böylece babasına olan sorumluluğu yerine getirir:

“Böyle yüksek sesle okumaktan yorulmadın mı?”

“Hayır” dedim. “Yalnız senin için değil ki, kendim içinde okuyorum.”

“Bu iyi bir şey” dedi babam. “Ama artık, yalnız kendin için okusan?”

“Niçin dedim?” Bir kitabı paylaşıyoruz...”

babam sözümü kesti:

Bir kitabı paylaşıyoruz mu dedin?”

“Evet” dedim.

“Demek ki büyüdün oğlum” dedi. “Demek vaktinden önce büyüdün. Artık kendi kitaplarını kendin oku. İçinden. Tek başına.” (Ç., “Kör ve Oğlu”, s.30)

Öyküdeki diyalog, çocuğun kendilik bilicisiyle yaptığı özgür seçimini yansıtır. “Bir kitabı paylaşıyoruz.” şeklinde sorumluluk paylaşımı, babanın oğlunun büyüdüğünü/ bilince ulaştığını ve sorumluluk sahibi olduğunu anlamasına sebep olur. Sessiz ve içten okumanın bireye dönük yüzü ile kendi oluşturma göndermede bulunan başkişi, sorumluluk duygusunun varoluştaki önemine de dikkat çeker.

Bireyin kendine ve başkalarına olan sorumluluğunun izleklediği, “I.Kaçkın” öyküsünde de başkişi/ anlatıcı Ben, varoluşsal olanaksızlıkları içerisinde sanrılarıyla savaşıırken kendilik bilincine, düşsel çağrılarla ulaşır:

“Dün gece garip bir düş gördüm:

Bir köprüydüm. Yüzlerce çelik dayanak üstünde sapasağlam uzanmış yattıyordum. Ama bir canlılığım vardı. Duyularım vardı. Eşya değildim. Cansız bir madde değildim. Bir canlılık, bir dirim duyuyordum çelik putrelerimde. Üstümden trenler geçiyordu. Büyük gürültülerle. İnsan dolu trenler. Kalabalık. (...) Ben köprüyüm. Onların köprüsü. Üstünden geçiyorlar. Acıtıyorlar, kaslarım, putrelerim ağrıyor. Dirimimi duydum. Şöyle oynayayım dedim. Yüzlerce eli, kolum, ayağım vardı. Gergin duran kollarımı, ayaklarımı büzdüm. Yerlerinden oynadılar. Salladım, bir kez daha salladım. Tren raydan çıktı, altımdaki uçuruma yuvarlandı. Bağırışlar, insan sesleri... Çığlıklar, çığlıklar.. (...) Büyük bir gürültüyle yıkılıyordum. Hiçbir şey yapamıyordum. Karşı koyamıyordum. Bütün evren sarsılıyordu. Sanki. İçimde yok olmaktan doğan bir korku. Sonra bir başkaldırma. Sonumuz, işte sonumuz... Beni ayakta tutan tüm destekler birdenbire altımdan çekilmiş, yuvarlanıverdim. Kayaların, insan leşlerinin üstüne. İşte ölüyorsun, işte bittin, tamam ölüyorsun işte, sen de, kendin de, diye mırıldanıyordum.”
(İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.27)

Düşünde kendini, cansız bir nesne olarak değil, duyu sahibi canlı bir köprü olarak gören başkişi, üzerinden trenler dolusu kokuşmuş insanların geçtiğini hissederek. Öyküde, ayrılmış mekanları birleştiren veya iki şeyi birbirine bağlayan anlamıyla köprü, yığılmış, ötekileşen insanları üzerinde taşıma göreviyle simge değerlidir. Bir bağlantı noktası olarak köprü, insanlara hizmet etmek, onların işlerini kolaylaştırmak için yapılmış bir araç iken; başkişinin *canlı köprü*’lüğü, sorumluluktan kaçışı ile bütünlüğüne nesne özelliği gösterir. Köprü olarak, kokuşmuş, yığılmış insanların sorumluluklarını üzerinde taşımak istemeyen başkişi, eylemsel bir başkaldırı içerisindedir. Varoluşlarından habersiz insanların sorumluluklarını taşımak istemez, sadece kendini düşünür. Toplumsal bir varlık olarak kendini diğer insanlardan uzaklaştırması, toplumsallığını silerken; tam varlık oluşuna da engel olur. Dolayısıyla, kokuşmuş olsalar dahi, bu insanları üzerinden atmaya çalışması, sorumluluktan kaçmasıdır. Halbuki, toplumun bir üyesi olarak içinde bulunduğu olumsuz ortamdan

kaçmaması gerekir. Sorumluluktan kaçan köprü/ başkişi, insanları üzerinden atmaya çalışırken kendisi de yıkılmaya başlar. Zira, toplum çökerse, o topluma ait tüm bireyler de etkilenir. İnsanları uçuruma döken köprü/ başkişi, toplumun bir üyesi olarak, kendisi de uçuruma doğru çöker. Köprünün yaşam dirimi, çöküş ile sona erer. Yaşamın olumsuzluklarından, sadece kendini kurtararak, sıyrılmaya çalışan köprü, insan leşleri üzerine yığılıp kalır. Öyküde, içinde bulunulan olumsuzluklardan kendini kurtarmanın yollarını arayarak kaçmanın mümkün olmadığı vurgulanır. Kendi çöküşünü hazırlayan başkişi: *“Nasıl olsa günün birinde, yenileceğimi biliyordum.”* (İ.Ö.-K., “I.Kaçkın”, s.28) diyerek dışsal nedenlerle konumlandığı çöküşüne, bahane bulmaya çalışır. Eylemlerinin sonucunu başkalarına yükleyerek kendi dışında sebepler ararken kendini kandırmış olur.

Olumlu ya da olumsuz kendini yaratan birey, seçimlerinin sorumluluğunu üstlenerek otantik oluş'unu gerçekleştirir. Sorumluluğundan kaçması ve seçimlerinin sonuçlarını üstlenmemesi ise, onu, otantik varoluştan yoksun kılar ve gerçekçi bir yaşamdan uzaklaştırır: *“Her ne ise o olmayan insan”* (Gürsoy, 1991: s.31) olarak sürekli gelişen, değişen bir varlıktır ve seçmemekte özgürdür. Seçimde bulunmama özgürlüğünü bilinçli bir şekilde kullanan birey, otantik bir varoluşun izlerini taşır. Ancak seçme özgürlüğünün duyumsamayıp bilinçsiz bir yaşam sürer ise, otantik olmayan bir varlık görünümü ile gündelik yaşamına devam eder: *“Otantik yaşam kişiyi özerk kılar. Çeşitli nedenlerle kendi varoluşunun farkına varamayan, bir anlamda varoluşunu tanımlayamayan kişi ise, varoluş sorumluluğunu başkalarına devrederek “otantik olmayan” yaşama yönelir”* (Dökmen-2, 2002: 48) Kapalı bir varlık olarak yaşamını sürdüren ve varoluşunu duyumsayamayan birey, hem özgürlükten hem de yaratıcılıktan uzaktır. Ama varoluşunun farkındalığı ile açık varlık konumundaki birey, otantik bir yaşam sürerken hem özgür, hem de özgürlüğünden doğan sorumlulukları yerine getirmekle yükümlü olur. Özünü yaratma adına, yaratıcı olma özelliği gösteren bu birey için sorumluluk, *“kaygının tutsağı olmamak için kendini kandırma pahasına yerleşik alışkanlıklar ve uzlaşılarda belirlenmiş toplumsal davranışlarla yetinmemek, sonunda saçmadan başka bir şey bulunmayacak olsa bile sahici bir yaşam tutumuna geçmektir.”* (Ulaş, 2002: 1522) Seçimlerinin sorumluluğunu üstlenen birey, verilmiş olana karşı çıkarak, kendi yaşamını kendisi yaratır; bunun sonucunda saçma olan ile yüzleşse de, artık gerçekçi bir yaşam yolunda ilerler.

Yazarın “*Binbir Hece*” adlı yapıtında yer alan, “*Bir Köpek Sorunu*”, “*Roman*”, “*Belki*”, “*Şerbetli*” öykülerinde de, başkalarının sorumluluğunu almayan bireyin, kendini kandırması ve sorumluluktan kaçışı irdelenir.

“*Roman*” adlı küçürek öyküde, bireysel ve toplumsal çözülüş, sorumluluktan kaçış ile açıklanır:

“-*Bir çok öykü konum var, dedi. Belki sizin ilginizi çeker.*

-*Ah, sanmıyorum.*

-*Örneğin, kocası ölmüş, iki çocuğuyla kalmış bir kadın...*

-*Ah, hiç sanmıyorum.*

-*Çocuklardan biri hastalanıyor...*

-*Lütfen devam etmeyin.*

-*Fakat o sırada annesi dışarıda...*

-*Rica ederim, rica ederim.*

-*Niçin rica ediyorsunuz? Çocuk ölüyor ve anne aynı gün evleniyor. Öbür çocuğu da evlatlık veriyor.”* (İ.D.M., “*Roman*”, s.59)

Kendini toplum gerçeklerinden yalıtarak, düşünsel yaşamına hapsolan birey, başkalarının sorumluluğundan uzaklaşır. “*Bir çok öykü konum var*” diyen figürün, öykü kurgusunu, duymak ve dinlemek dahi istemeyen başkişinin kaçışı, ironik bir anlatımla aktarılır. O, konusunu yazarının kurgusundan alsa dahi, trajik bir yaşam öyküsü dinlemek istemez. Bu tavrı, sorumluluk bilincinin yokluğunu ve duyarsızlığını gösterir. Üstkurmaca şeklinde konumlandırılan öykü içinde öykü kurgusunda ise, sadece kendini düşünen ve çocuklarının sorumluluğundan kaçan bir annenin yaşamöyküsü anlatılır. Her iki öykünün de başkişileri, başkalarının sorumluluğundan kaçma ve bencil bir şekilde sadece kendilerine dönük bir yaşamı tercih etmeleri bakımından benzeşir. Kendini kandırma etiğinin bir sonucu olan bencillik; durumları kendi işine geldiği gibi yorumlama ve vicdani gerekleri göz ardı etme ile açıklanır. Kendini kandırma görüngüsünün ayırt edici özelliklerinden, “*ilki, ahlaksal kurallar tam olarak açık olmayıp belirsiz olduklarında kendini kandırmaya yatkın insanların söz konusu kuralların belirsizliğini işlerine nasıl geliyorsa öyle yorumlamalarıdır. Kendini kandırma görüngüsünün ikinci ayırt edici özelliği ise yerine getirilmeleri gerektiği açıkça belli olan ödevlerin yerine getirilmeyişlerinin hep dış nedenlere bağlanarak taşınan vicdan yükünün olabildiğince azaltılmasıdır.*” (Ulaş, 2002: 810) Bu noktada bireyin, kendini kendi dışındaki hiçbir şeyden soyutlamaması ve dünyadaki tüm

eylemlerden sorumluluk duyması gerektiği işaret edilir: “*Her insan, herkes karşısında her şeyden sorumludur.*” (Dökmen-2, 2002: 227) Zira, kendinden olduğu kadar başkalarının eylemlerinden sorumlu olmayan birey, otantik oluştan ve giderek evrensel oluştan uzaklaşır.

Birey, özgür olmaklığından kaynaklanan *seçim yap(ma)ma* konusunda tercih güçlüğü yaşar ve kimi zaman edimlerinin sonucundan doğacak olan bireysel ya da toplumsal sorumluluktan kaçır. Özgür seçimlerinin sorumluluğundan kaçır birey, her iki açıdan da (kendisinden-başkalarından sorumluluk) otantik olmayan bir varoluşa sürüklenir. Sorumluluğa yazgılı birey, etkisinde olduğu *iç daralması*ndan kurtulmak için başkalarını değil, kendini kandırma oyunu olarak beliren *kötü inanç/ kötü niyete* sığınır ki, bu düzenbazlığının ve yalancılığının yansımasıdır: “*Düzenbazlık bir yalandır*” (Sartre, 1999: 92) *Kötü niyet* ise, felsefe tarihinde, “*kendini kandırma/ kendini kandırma etiği*” (Ulaş, 2002: 808) olarak tanımlanır. Bireyin yaşamdaki can sıkıntısından ve iç daralmasından kaçışını simgeleyen bu görüngü, bir çeşit savunma mekanizmasıdır. Sorumlulukları yerine getiremeyişi sürekli olarak dış nedenlere bağlama ve kuralları işine nasıl geliyorsa öyle yorumlanma şeklinde iki görünüme sahip olan kendini kurtarma durumu, özde sorumluluktan kaçıştır.

“*Rastlantı*” adlı küçürek öyküde, tesadüfen karşılaşır iki kişinin sorumluluk anlayışı, yaşamı ve varlığı algılayışları oranında şekillenir:

“*Gözlerim görmüyor, dedi adam.*

Kulakların duyuyor mu? dedim.

Gözlerim görmüyor, diye inledi o.

Keşke gözlerin görüp, kulakların duymasaydı, dedim.

Gözlerim görmüyor, diye sürdürdü inlemesini.

Bana bak dostum, dedim, iki kez şanslısın.

Daha doğrusu üç. Hem gözlerin görmüyor, hem kulakların duymuyor, hem de konuşabileceğin birini buldun. Üstelik, o, bunları görüp, duyup, sezip sözcüklere aktarabilecek bir yeteneğe sahip.” (D.S., “*Rastlantı*”, s.64)

Öyküde, gözleri görmeyen ve kulakları duymayan figür, özgürce seçim yapamama ve eylemlerinin sorumluluklarını yüklenememe durumunu, fiziksel eksikliğine bağlar. İnsanın en önemli organlarından biri olan ve onun dış dünya algısını sağlayan göz, bilmenin yaratıcısıdır: “*Göz, kendini görmek isterse, bir göze, bu gözle de gözün erdemi yani görme erdemi olan yere bakmalıdır.*” (Foucault, 1999: 19) Gözlerin görmemesi

“bilme” eksikliğini de beraberinde getirir ve dış dünyadan dolayısıyla bilinçten uzaklaştırır. Kör figürün, şeyleri görme eksikliği, onu bir şey hakkındaki bilinçten yoksun kılar. Bu eksiklik de seçim yapmasını, giderek sorumluluk üstlenmesini engeller. Öyküde, seçim yap(a)mayan insanın yaşamı şans ve rastlantıyla açılır. Öykünün leit -motifi şeklinde beliren ve kör figür tarafından *inlemelerle* üç kez tekrar edilen “*gözlerim görmüyor*” belirteci, bilme’den uzak yaşamlara göndermede bulunur ve kör figürün sorumluluklarını üstlenememesinin sebebine dönüşür. Otantik varoluştan uzak bireylerin kendilerini kandırarak sorumluluklarından kaçmaları, onların rastlantılarla örülü bir yaşama mahkum oldukları anlamına gelir. Dolayısıyla kör figürün yaşamı da, şansa ve rastlantıya dayanır: “*Bir seçme yapmayan kişi, kararı rastlantıya bırakır. İnsan, dünyada bulunmanın yüklediği zorunluluğundan yakasını kurtaramaz.*” (Foulquie, 1998: 50) Aktarıcı *Ben*’in, kör figürü *üç kez şanslı* saymasının nedeni, böylesi yaşamların, ancak şans ile yürütülmesi durumudur. Çünkü o, *görüüp, duyup, sezip sözcüklere aktarabilecek bir yeteneğe sahip* birey olarak, kör figürün yaşamını şansa bağlı sürdüreceğinin bilincindedir. Aktarıcı *Ben*, kör ve sağır figürün seçimlerinin sorumluluğunu üstlenmeyerek, fiziksel/ dışsal nedenlere bağlamasını, ironik bir söylemle dile getirir.

“*III. Kaçkın*”ın anlatıcı *Ben*’i de, ahlaksal kuralların baskısı altında bunaldığında, yaşamın kıyasına tutunmaya çalışır ki, bu olumsuz ruh hali, onu kuşatan normların/ kuralların belirsizliğinden kaynaklanır. Ailesini özellikle de babasını baskı objesi olarak gören başkişinin, babasının ölümünü istemesi, bu ölüm ile birlikte rahata kavuşacağını düşünmesinden kaynaklanır:

“Onun ölümünden sonra. Benim rahatım. Benim kocaman rahatım. Başlamıyordu. Bitiyordu. Sona eriyordu. Ermek üzereydi. Bunlardan kurtulmak istercesine, ortalık daha temizlenmemiş, dedim. Bilseydim...”
(İ.Ö.- K., “*III. Kaçkın*”, s.63)

III. Kaçkın, babasının ölümüyle sonuçlanacak rahatı istese de, bunun gerçekleşmeyeceğini anlar. Başkasının ölümünü istemekle, içinde bulunduğu varoluşsal gerçeğin olumsuzluklarından kurtulamayacağını bilincine varır. Dolayısıyla kendi oluş sorumluluğunun yükü altında, “*ortalık daha temizlenmemiş*” diyerek arayış merkezli kaçışa yönelir.

Kendini kandırarak sorumluluktan kaçan bireylerin farklı görüngülerini, “Yanılıgı”, “Başlangıç”, “Sohbet”, “Tanık”, “Savunma”, “Keşke”, “Yargıç Karak” öykülerinde de görmek mümkündür.

“Yanılıgı” öyküsünde geçmişteki eylemlerinin sorumluluğunu almayan bir kadının öyküsü anlatılır:

“Yanıyorsunuz, dedi kadın. Ben size hiçbir zaman mektup yazmadım.

Daha doğrusu o mektupları yazan ben değildim.” (B.H., “Yanılıgı”, s.62)

“O mektupları yazan ben değildim.” ifadesi, mektupların yazıldığı zaman ile şimdi arasında Ben’deki değişimin söze dönüşümüdür. Geçmişte yazdıklarını şimdi’de kabul etmeyen kadın, bilinçlenme sürecinde, sürekli yenilenen, ileriye atılan varoluşu ile geçmiş eylemlerinin yüklediği sorumlulukları almak istemez: “Birey bilinci ortaya çıkmadan seçim yapamaz; bu yüzden bilincinin ortaya çıkmadığı zamanlarda gerçekleşmiş olaylarda sorumluluğu yoktur.” (Dökmen-2, 2002: 216) Geçmiş değiştiremeyeceğinin bilincindeki kadın/ ben, “şu andaki ben değilim” sözleri ile eski’nin ve o dönemin sorumluluğunu kabullenmez. Şimdi’deki varoluşsal seçimi, geçmişteki seçimlerinden farklıdır. Dolayısıyla kadın için önemli olan, şimdi’yi ve geleceğini yönlendirecek seçimlerini tasarlamak ve bu düşüncesindeki sorumluluğu yüklenmektir.

Metinlerarası bir yapı arzeden “Tanık” ve “Savunma” öykülerinde, yaşamın tanıklığını kabullenmeyen, sadece kendilerini savunan, olayları ve durumları, işlerine geldiği gibi algılayan bireylerin sorumluluktan kaçışları anlatılır. Kendini kandırma görüngüsünün belirgin olduğu her iki öyküde de, yaşamın tanıklığından kaçan bireylerin varoluş durumları serimlenir:

“Hayır hayır, bu imza benim değil.

İmza benim olmadığına göre ifadeyi neden okuyayım?” (B.H., “Tanık”, s.13)

“Beni tanık göstermenize izin veremem, dedi.

Çünkü, o gün ben de, sizin gibi, orda değildim.” (B.H., “Savunma”, s.17)

“Tanık” öyküsünde, yaşamı kabullenmeyen, dolayısıyla kendisinin olmayan bir yaşamdaki olayları yadsıyan özne, “imza benim değil” bahanesiyle ifadeyi okumak istemez. “Savunma” öyküsünde ise, özne, kendini aklamayı imleyen “ben de sizin gibi, orda değildim” sözleri ile suçu başkasına yükleyerek sorumluluğunu azaltma çabası

içerisine girer. Her iki öyküde de, kendilerini kandırarak otantik varoluşlarının ağır yükünden kurtulmaya çalışan bireyler, ego savunma mekanizması içerisinde, yaşamın tanıklığından, her şeyden/ herkesten sorumlu olmaktan kaçarlar.

İnsan, yaşamı süresince aldığı kararlar öncesinde, çoğu kez yoğun bir kararsızlık yaşar. Bireysel ve toplumsal sorumluluğun ağır yükü altında ezilen insanın kararsızlığının sebebi, sonuçlarından kendisinin sorumlu olacağı içsel arada kalmışlığın eylemlere yansıtılıp yansıtılmama duygusundan kaynaklanır. Özel kararlar, hem bireyi, hem de toplumu yakından ilgilendirir ve etkiler. Bu aşamada yaşanan içsel baskı, bireyi kararsızlığa sürükler.

Ferit Edgü'nün öykülerinde, kendini iyi-kötü ya da olumlu-olumsuz seçen bireyin öznel seçimi, evrensel anlamda başkalarının da tercihi olarak aktarılır. Başkaları, bireyin edim ve edimsizliklerine bakarak kendilerini konumlandırır. Bu durum, seçim yapan bireyin sorumluluğunu ortaya çıkarır. Edgü'nün kimi öykü kişileri, varoluşsal sorumluluklardan kendini kandırarak kaçmaya çalışır. Sorumluluğunu başkalarına yükleyen, otantik varoluşun gerçekleriyle yüzleşemeyen, nemelazımcı bir yaklaşımla sorumluluktan kaçan birey, yaşamına ötekileşmiş yüzüyle devam eder. Sadece kendinden sorumlu olmanın olumsuzluğu, bireyin kendini düşünmesinden öte bir şey olmadığı gibi, onu toplumsallıktan, giderek evrensel oluştan uzaklaştırır. Varoluşu ile ilgili bütün olay ve durumları işine geldiği gibi yorumlayan bu bireyler, kendilerini kandırarak otantik oluşlarını gerçekleştiremez. Kimi öykü kişileri de, seçimlerinin sorumluluklarını üstlenerek tam oluş'un gereklerini yerine getirir.

2.1.2.1.5. Kendi Oluş

Bireyin, kendini ve başkalarını aşması ile olanaklı hale gelen kendi oluş süreci; özgürlük, farkındalık, seçim ve sorumluluk bağdaşımında kendilik bilincine varması ile başlar. Kendinin önünde ve arkasında olan, sürekli atılım halindeki varlığın aşkınlığı, gelişim ve değişimi de beraberinde getirir. “*Her ne ise o olmayan insan*” (Gürsoy, 1991: 31)'in, kendi oluş'unun aşkınlıkla açılınması, kendinin olduğu denli başkalarının da önüne geçişine zemin hazırlarken, insanın, yaratıcılığına da göndermede bulunur.

“*Yusuf'un Utkusu*” öyküsünde yazar Ben, başkişi Yusuf'un kendi oluşunu gerçekleştirmesi sürecinde kazandığı boyut açısından, bir öykü kahramanı gibi düşünülmemesi giderek onun, bir roman kahramanı gibi algılanması gerektiğini önceler:

“Aslında o, bir roman kahramanıdır.” (Ç., “Yusuf’un Utkusu”, s.69) Okuru bir bakıma yönlendiren ve kahramanı yücelten bu anlatım tekniği, öykü konusunun gerçek yaşamdan alınmışlığı ile ilgilidir. “Çılgılık” yapıtının sonunda “Öykülerin Öyküsü” nü anlatan yazar; “Yusuf’un Utkusu” öyküsünün kurmaca dünyanın dışında gerçek dünyayla açıklanması gerektiğinin altını çizer: “Bu öykü gerçek bir olayın öyküsüdür. İster istemez küçük bazı değişiklikler yapmak zorunda kaldım.”(Ç., s.98) Öyküde Yusuf, tutkuya dönüştürdüğü uçmak istencini, kendini aşarak gerçekleştirir ve tam oluşa ulaşır.

“Tam yirmi yıl uğraşmıştı. (...) Yusuf’un tutkusu bir uçağa, planöre, balona, helikoptere binip uçmak değildi.

O kendisi uçmak istiyordu.

İpekten kanatlar yaptı.

Ne yazık ki ilk denemesinde düştü.

Bu düşüşten gerekli dersi aldı.

Kanat sistemini değiştirdi.” (Ç., “Yusuf’un Utkusu”, s.49)

Her denemesinde yaşadığı başarısızlık, onu yıldırılmayarak denemelerindeki eksikliklere ışık tutar. Yusuf’un uçmak isteği, nesnelere yardımıyla değil; kendi oluşuyla gerçekleştirdiği bir atılımdır:

“Allah kahretsin! Bu ne şans!

Hayır, böyle demedi Yusuf (...)

Nerde yanılıyorum? Hesaplarım niçin yanlış? Evdeki hesap havadaki hesaba niçin uymuyor? diye kafa yordu.” (Ç., “Yusuf’un Utkusu”, s.50)

Uzun bir zamansal sürece yayılan denemelerin bir kaçında kısa süreli de olsa havada kalmayı başarır; fakat bu onun için yeterli değildir. Öykü sonunda Yusuf, tutkusunu utkuya dönüştürürken yaşadığı tinsel değişim süreci de belirginleşir:

“Şimdi... böyle yükselmişken, bir daha geri döner mi, bilemiyorum. Sanırım onu aşan bir şeydi bu. Ne bulacağını bilmiyordu. Göklerde demek istiyorum.

Şu anda ne buldu, bilmiyorum (...) Eğer benim bildiğim Yusuf’sa uçabildiğince uçacaktır. Onun utkusu bana yeter.” (Ç., “Yusuf’un Utkusu”, s.55)

İnsan olarak uçmak gibi bir özelliğe sahip olmayan Yusuf, “bir şey yapmak, onu yaparken kendini oluşturmak” (Wahl, 1999: 33) utkusunu gerçekleştirir ve kendi sınır durumunu aşar. Kendi dışındaki sınırlarda (gökyüzünde) neyi bulacağını bilmesede o

bilinmeyen evrene doğru kendi evrenini aşarak ulaşır. Böylece “*hep bir “dışa çıkış”ı çağrıştıran varoluş(unu)*” (Wahl, 1999: 20), sürekli geleceğe atılımı sonucunda kendi, dolayısıyla başkalarının önüne geçiş ile eyleme dönüştürür: “*Dasein’in diğerlerinin önüne sıçrayıp ve geçişi onun kendi kendinde olmasını yani otantik Dasein varoluşunda olduğunu gösterir.*” (Çüçen, 1997: 122) Öyküde, kendini dışa doğru aşan Yusuf, dünyaya dönük bir aşkınlık ya da kendi türündeki varlıkların önüne geçme edimi ile ön plana çıkar.

“*Bozgun*” öyküsünde ise, kendiliğindelik ile kendini aşmaya yönelik kazanılan içsel boyutluluk anlatılır:

“Saptamak istediğim:

Boşluk duygusu. Hep. Hep bu; çevremde olup bitenler. Değişim. Benim değişimim. Benim kendi değişimim.

Nasıl varılabilir?

Geri dönebilir miyim? O hiçbir şeyleri bilmediğim, görmediğim zamanlara?

Ya da çıplaklığa?

Cevapsızlık.

Sonunda (işte) gene bir çıkar yol olmadığını görmek, hiçbir dönüş yolu olmadığını.

D

E

R

İ

N

L

İ

K

Her yerde aradığım. Arayacağım. Karanlıkta. Kendimde. Kendi içimde. Gelip geçenlerde. Yaramda.

Yaram derinleşiyor. İşte deneylerin sonucu. İşte derinlik. Gülmek gerek bu yaşantıyla. İşte ben de öyle yapıyorum. Yakında ölecek bu bir yığın deneyden başka bir işe yaramayan varlık. Derinlik! Hah! Varlık! Deney! Hah! Ben! Hah!” (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.90)

Çaresizlikler içerisinde bozguna uğrayan birey, kaygılanır ve hiçlik duygusuna kapılır. Öyküde, kendi oluşunu gerçekleştirme çabası içerisindeki *Ben*, kendi oluşunun farkındalığında içsel “derinlik”inin yansımaya dönüşen ve iç daralması şeklinde ortaya çıkan kaygısını dile getirir. Heidegger’in, aşma kavramının beş ayrı türünden biri olan varlığın “hiçliğin dışına doğru aşma” (Wahl, 1999: 22)’sına göndermede bulunan yazar, *Ben*’in iç dünyasındaki hiçlik boğuntusundan doğan *derinlik*’ini açıklar. “Hiçbir dönüş yolu olmadığını” duyumsayan *Ben*/ başkişi, “bilinç ne ise, beden odur.” (Foulquie, 1998: 76) düşüncesinin bir yansıması olarak bilinçteki değişimleri bedeninde de hissederek. “Benim kendi değişimim” şeklinde algılanan bilinçsel değişim sürecindeki farkındalık bunaltısı, bedeninde, “yaram derinleşiyor” olarak ifadesini bulur. İçsel ve dışsal derinlikle kendi oluşun sancılarını yaşayan başkişi, varlığın karanlık noktalarını kendi oluşu ile aydınlığa kavuşturmak ister:

“Bir gün hepsini anlatacağım. Karanlık hiçbir şey kalmasını istemiyorum. Yakınmıyorum. Yakınmıyorum. Biliyorum ki, benim için kurtuluş yok. Benim için dönüş yok. Doğru yoldayım. Doğru yolu seçtim. Buna inanıyorum. Buna inanıyorum. Buraya geldimse? Bu ben. Kendim. Bu göğsümdeki yara da benden başka bir şey mi?” (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.83)

İçinde bulunduğu durum bir iç sıkıntısı şeklinde görünüm kazansa da, yapmış olduğu seçimin sorumluluğunu üstlenmekte kararlıdır. “Doğru yolda” olma bilinci, kendi oluşta yaşadığı olumsuzlukların etkisini azaltır. Bilincindeki boşluk/ hiçlik duygusu bedenine, “göğsündeki yara” olarak akseder ve bundan kurtulmak için belleğine ve anılarına yönelir: “Tüm gücümle belleğimi zorluyor, anılarımı deşiyorum.” (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.83) Bilincindeki boşluğu, bedeninde kokuşmuş bir yara ile keşfeden başkişi, bilinçaltına/ “kapısının üstünde YİTİK BOKPÜSÜRLERİ ARAMA ODASI gibi bir şeyler yazılı oda” (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.85)’ya iner. Aynı boşluğun belirginleştiği bilinçaltının kokuşmuşluğu içinde kendini arar. Öyküde, hiçliğin dışına doğru kendini aşarak boyut kazanmaya ve varoluşunu keşfe çalışan başkişinin, hiçlik kuyusundaki kendi oluşu’nu gerçekleştirme çabası irdelenir.

“Çöl” adlı küçürek öyküde *Ben* anlatıcı, bireysel varoluşu tamamlamanın yokluğu/ çölü görmekle mümkün olacağını vurgular:

*“Çok yerler gördüm. Dağlar, ovalar, yaylalar,
denizler, kentler, başkentler...
Ama bugüne değin, çölü görmüş değilim.*

Çölü görmediğim halde, biliyorum ki, çölü görmeyen

Hiçbir şeyi görmüş sayılmaz.” (D.S., “Çöl”, s.59)

Yaşamı temsilen, *“dağlar, ovalar, yaylalar, denizler, kentler, başkentler...”* görmüş olmak, varlığı tam anlamıyla algılamaya yetmez. *Çöl*, sessizlik, cansızlık, canlının yaşamasına ve barınmasına olanak tanımayışın imgesidir. Hiçliği yaşamadan onu aşmak, hiçliğin önüne geçmek mümkün değildir. Kendi oluşunu, hiçliği aşarak tanımlama isteği *Ben*'in çölü görmek isteği ile bütünlenir. Görmenin, bireyin varlığını algılayarak, bilerek ve kavrayarak farkındalığını duyumsamasıdır. Bu bağlamda, *“biliyorum ki, çölü görmeyen hiçbir şeyi görmüş sayılmaz.”* söylemindeki, *“biliyorum”* belirteci, bilmenin görme ile ilişkilendirilmesidir: *“Yunanca anlamıyla tékhne bir bilme şekli, bilme de, en geniş anlamıyla görmek demek. Eski Yunan’da bilmek alétheia ile diğer bir deyişle, açığa çıkışla ilgilidir.”* (Nalbantoğlu, 1997: 51) Anlatıcının çölü görme, bilme, algılama, kavrama istemi; hiçliğe duyulan özlemi ve hiçliği görünce her şeyi görecektir olma bilinci ile ilişkilendirilir: *“Hiçliğin dışına doğru aşma”* (Wahl, 1999: 22) gayreti içerisindeki başkişi, bu edimi ile varlığı aşarak üst varlık olma konumunda kendi oluşunu tamamlamak ister.

*“Karabasan”*da kendi oluşu ile yüzleşen bireyin, karabasansı izleklerle örülü yaşamı irdelenir: *“Birden, bu sesleri benden başka çıkaracak bir varlık olmadığını düşündüm. Ben. Ben? Benim canlı varlığım.”* (İ.Ö.-B., “Karabasan”, s.110) *“Kendin ol”* çağrısını anlamlandırmaya çalışan başkişi, yaşadığı farkındalık ile bu seslerin kaynağının kendi *Ben*'i olduğunu fark eder. Başkişiyi kendi oluş’a götüren bu içsel ses, onun derinlik kazandığının göstergesidir.

*“İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”*nde, üst kurmaca olarak kurgulandırılan başkişi Hoca'nın yazdığı *“Doruk”* adlı metinde, bireyin olanaksızlıklarla dolu dışsal dünyayı aşma istemi; aynı zamanda kendi içinde kendini aşma, aşkınlık istemidir:

“Doruk”

“Köylülerden birine sordum:

-Doruğa varılabilir mi?

Bu soruma aldığım yanıt, üç soru oldu:

-Doruğa varmak mı? Bu mevsimde mi? Ne yapacaksın dorukta?

-Hiçbir amacım yok yalnızca soruyorum: Doruğa varılabilir mi?

-Tabii varılabilir, dedi. Eğer kendinde o gücü görüyorsan ve oraya niçin çıkmak istediğini biliyorsan.

Doruğa niçin çıkma istediğimi biliyordum. Ama ne zaman doruğa baksam, orada olmak istiyordum. Belki doruğu da aşıp, dağın öbür yamacını görmek. Kuşkusuz bu istek, bir güçten değil, bir güçsüzlükten kaynaklanıyordu. Önünde sonunda ben de bir insanoğluydum. Birtakım insanoğulları gibi bir yere varmaya çabalamak istiyordum. Bir yeri aşmaya. Görmediğimi görmeye. Oraya varmak, sonra oradan geri dönmek.” (D.Ö., “İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”, s.28)

Hoca'nın doruğa çıkma, varlığı aşma özleminin sonucu olan yolculuk, genel anlamda dünyayı, özel anlamda dağ köyünün yazgıya dönüşen olumsuz şartlarını aşma istediğinden kaynaklanır. Doruğa niçin çıkmak istediğini bilmesede, isteğini gerçekleştirmeye çalışır. Anlamlandıramadığı bu duygu, kendini aşarak yükselme, zirveye ulaşma anlamına gelen *doruk*'un, çağrısıdır. Göndericinin, “*Doruğa varılabilir mi?*” sorusunun, alıcısı olan köylü, önce şaşır, sonra soruyu, “*tabii varılır*”, “*eğer kendinde o gücü görüyorsan*” ve “*raya niçin çıkmak istediğini biliyorsan*” şeklinde yanıtlar. Köylünün verdiği yanıt, Hoca'nın bilinçli bir seçim yapıp yapmadığını sorgular niteliktedir. Çaresizliklerle dolu bir yaşama başkaldıran ve bu şekilde olanaksızlıkları aşmak isteyen Hoca'nın özellikle, “*insanoğluydum*” söylemindeki acizliği, bireyin güçsüzlüğünün anlatımıdır. Köylüler gibi boyun eğici değil, “*bir yeri aşmaya*” karar vermiş bir insan olarak bölgenin tüm gerçeğini görmek ister. Doruğa çıkmak için yola koyulan başkişi, doruğa varmadan *yüreği duracak* bir hale gelir. Onun bu durumu, varolanı aşmanın vermiş olduğu enginlik duygusunun sonucudur. Doruğa ulaşıncaya yorgunluğunu hissetmemesi ise zirveye ulaşmanın, dışsal dünyayı aşmanın ve zirve çağrısına uymanın rahatlığıdır.

Bakma ile görme'nin kendi oluş ile ilişkilendirildiği öykülerden biri de, “*Kör ve Oğlu*”dur. Kör olmadan önce kendi oluşunu tamamlayan baba, kör olduktan sonra da bu oluşun bilinçliliğini yaşar; oğlunu da bu yönde yetiştirir:

“Bakmak diyorum, çünkü babamın, özellikle çiçeklerini parmaklarıyla gördüğüne inanıyordum. (...) Hayır, körlük bir sakatlık değildi. Bir yaşamın değişik iki dönemiydi onun için. (...) “İnsan gözü açıkken okumalı ki, benim gibi okuyamaz duruma geldiğinde, bir zamanlar okudukları ile avunabilsin”, demişti. (...) Yaşım ilerledikçe seziyorum ki, babam ışığı yitirmemişti. Işığı gözlerine inen perdenin ardında saklıyordu.” (Ç., “Kör ve Oğlu”, s.29–30)

Kör olmasına rağmen parmaklarıyla gördüğü çiçekler, onun körlükten önceki yaşamına ait değerleri bugüne taşıdığına göstergesidir. Bir yaşamın iki farklı dönemi olarak algıladığı körlük, onun için bir sakatlık değildir. Kendi oluşun farkındalığını yaşayan baba, geçmişte okuduklarını, yaşam deneyimine dönüştürerek şimdi'ye taşımıştır. O, verilmişliklerin olumsuzluğunu geçmişten gelen kendi oluş değerleriyle öteleyer. Oğlu, babasının gözündeki ışığı yitirmediğini düşünür ve onu anlamaya başlar. Kör baba, aydınlık ve kendi oluşu çağrıştıran ışığın rehberliğinde yaşamını devam eder. Gözlerine inen perde, dış dünyayla olan ilişkisini engellerken, perdenin arkasındaki ışık iç aydınlanmasını sağlamaya devam eder. Baba, iç aydınlığın dışsal olanı algılamaya da yardımcı olduğunu: *“Çok şükür görmüyor gözlerim. Ya kör olmayıp da göremiyor olsaydım.”* (Ç., “Kör ve Oğlu”, s.37) sözleriyle dile getirir. Öyküde, sakatlık olarak algılanmayan körlük, kör olmayıp da göremiyor olmaktan üstün tutulur.

Ferit Edgü öykülerinde, insanın kendi oluşunun; içi ile dışının aynîliğinde saklı olduğunu da belirtir:

“Bizi ancak içimizle dışımızın bir olması kurtarır. Böyle diyordu kitaptaki adam.” (İ.Ö.-K., “II. Kaçkın”, s.55)

II.Kaçkın, okuduğu bir kitaptaki bu sözleri hatırlar ve yalıtılmış benliği ile yüzleşir. Annesinin, Dr. Fazıl Bey'le olan yasak ilişkisini açıklayamadığı, onların yüzüne haykıramadığı için kendi oluştan uzaklaştığını düşünür. *“Böyle diyordu kitaptaki adam”* belirteciindeki *“adam”*, *“Ya olduğun gibi görün ya görüldüğün gibi ol”* diyen, Mevlâna'yı anımsatır.

Kendi oluşun, kendi dilini/ sözcüklerini, kendi seçimlerini kullanmakla mümkün olacağı düşüncesi, *“Sevdiğini Söylesene”* küçürek öyküsünde de dile getirilir:

“-Çok güzel, elâ gözleri vardı.

-Göğüsleri de fena sayılmazdı.

-kalçaları olağanüstüydü.

-tenini anlatmak için sözcük bulamıyorum.

-Dudakları ve ağzının içi...

-Daha fazla ileri gitmeyin, diye bağırdım. Onu böyle göklere çıkarırsanız, ben onu nasıl yeryüzüne indirebilirim.

-Ellerinden tutarak. Sımsıcak ellerinden, sıkıca tutarak ve kulağına, vakit geldi, hadi bakalım, diyerek

Bana söyleneni yaptım. Ama ona hiçbir zaman kavuşamadım.

-Kopya çekmenin sonu budur, dedi yoldaşım. Başkalarının değil, kendi sözcükleriyle konuşmasını öğren. Ona, kendisini sevdiğini söyle. Bunu söylemesini bilemiyorsan, boynuna dokun, gözlerinin içine bak, teninin kokusunu içine çek. Sonra da derinden bir "Ahhh!"

Kendi "Ah"ın olsun bu.

Hadi bir deneyiversene." (İ.D.M., "Sevdiğini Söylesene", s.54)

Fiziksel özellikleri ile yüceltilen kadını, "göklere çıkaran"lara karşı çıkan aktarıcı *Ben*, vurguyu, dışsal görünümünden çok, içsel görünüme bağlamaya çalışır. Böylece kendi oluşu, fiziksel özelliklerle anlamanın mümkün olmadığı düşüncesini açığa çıkarır. Bireyin kendi olmayıp başkalarının seçimleriyle hareket etmesi, karşısındakinin onu anlamasında da eksiklik yaratır. Dil, insanın kendi oluşunu göstermesi açısından "varlığın evi" (Göka, 1997: 105)'dir. Kullanılan sözcükler bireyin içsel varlığını ortaya çıkarırken, kendi oluşunu da ortaya koyar. Yoldaşının, "-kopya çekmenin sonu budur" uyarısı kendi oluşta, "başkalarının değil, kendi sözcükleriyle konuşmasını öğren" vurgusuna dönüşür. *Kendi ve sevmek* sözcüklerinin bedensel ve içsel/ tinsel çağrışımlarla birleşmesi, karşılıklı kendi oluşları ortaya çıkarır. Öznenin, "Boynuna dokun, gözlerinin içine bak, tenini, kokusunu içine çek. Sonra da derinden bir "Ahhh! Kendi "Ah"ın olsun bu." tümcesi, bedensel isteklerin tinsel bağdaşıklığı, giderek sevgiyi de beraberinde getireceği uyarısıdır.

Kendi oluş'unu gerçekleştirilmeyen insanların kokuşmuşluğundan, ötekiliğinden kendi oluşuna yönelen IV. Kaçkın, içinde bulunduğu bunalımları yok etmek istercesine ötekilere karşı direnir:

"Solukları dayanılmaz bir koku taşıyordu. Pis. İçlerinin, beyinlerinin, düşüncelerinin kokusu. Kurtulmak için çabaladıkça etleri etime daha çok yapışıyordu." (İ.Ö.-K. "IV.Kaçkın", s.69)

Kendi oluş'tan uzak ve ötekileşmiş yaşamları ezerek yok etmek düşüncesine kapılan Iv. Kaçkın, kurtuluşu kaçmakta bulur. Onlardan uzaklaştıkça -ironik bir biçimde- daha çok yaklaşır:

"Bu düşlediğim sessizlik içinde dipdiri yaşayan ben, benim kuş misali hafifliğim, başkalığım. Bir dağın tepesine oturmuş, ayaklarımın dibinde oynayan pirece küçük insanlara hükmediyorum."

(İ.Ö.-K. "IV.Kaçkın", s.71)

Düşsel olanın özgürlüğü ile kendi olmaktan uzak insanları ezen IV. Kaçkın, “*bir dağın tepesine otur*”up ayağının altında oynayan “*pirece küçük insanlara*” hükmeder. Dağın, yücelik ulaşılmaz çağrışımı, öteki insanlara göre kendi oluşunu gerçekleştirmiş yüce insan ile birleşir. “*Pirece küçük insanlar*”, kendi oluşlarını gerçekleştiremediği için küçülmüşlerdir. Bu insanlara hükmetmek ancak onların efendisi/ Tanrısı olmakla mümkündür. IV.Kaçkın, hükmeden sıfatıyla, kendini gerçekleştiren, kendi oluşunu yaşayan insan görünümüyle Tanrılaşır, üst insan görünümü kazanır.

Yaşamın her anını içselleştirerek yaşayan bireyin, olumlu-olumsuz tüm değişimlere karşın kendi oluşunu gerçekleştirmesinin anlatıldığı, “*Hecelemeler XXII./*” de yazmak yaşamakla aynı düzlemde ele alınır:

“Bir sol-

uk yaş-

ama

yaşa-

ama yaz

son sol-

olukta sen

çok dağ-

lara çık-

tin

çok çöl-

lari geç-

tin

böylesi-

ini görmedin

diriler ölü

ölüler diri

düşler ger-

çek ger-

çekler düş

at imzanı

çek

git.” (B.H., “Hecelemeler XXII./”, s.130)

Her an son soluğunu vermeye yazgılı varlığın, yaşamda tutunmasının ve kendini gerçekleştirmesinin biricik yolu, yazmak/ yaşamaktır. Varlığı ve yokluğu duyumsayan kişiler, otantik yaşar; duyumsayamayanlar ise, yaşayan ölülerdir. Gerçeğin düşle, düşlerin gerçek ile örtüştüğü yaşamda, izlenecek tek yol, kendi oluş’un imgesi olarak yaşama atılan *kendilik imza*’sıdır.

Ferit Edgü, öykülerinde kendi oluş, insanın evrenselliği ile tanımlar. Ülküdeğer konumundaki öykü kişileri, ötekilerin yönlendirilmelerinden uzak, özgür yaşamı seçerek sürekli bir aşma eğilimi gösterirken; karşıt güç konumunda ötekileşmiş, kendi oluştan uzak kişiler yer alır.

2.1.2.2. Bireyin Kendisi ve Yaşam ile Yüzleşmesi, Tanımlama Çabaları

2.1.2.2.1. Çağrı ve Uyanış

Bireyleşim sürecindeki insan, kendi oluş’unu gerçekleştirebilmek için, başkalarından/ *onlardan* ayrılarak, gündelik yaşamın tekdüzeliğinden sıyrılmak zorundadır. Başkalarından ayrılma, bireye, kendini tanıma ve anlama olanağı sunar. Gündelik yaşamdan sıyrılmayan ve herkesleşen birey, kapalı varlık konumunda kalır, otantik oluşunu gerçekleştiremez. Dünyaya ve kendine açık varlık olma aşamasında ise, varoluşunu tamamlama ve kendini yeniden kurma ayrıcalığına sahip olur. Böylece, kendilik sınırlarını belirler, olanak ve olanaksızlıklarının farkına varır.

Bireyin kendisiyle ve yaşamla yüzleşmesinin ilk adımı olan çağrı, uyarıcı ve uyandırıcı işleve sahip tinsel seslenişler bütünüdür. Başkaları ile birlikte günöbirlik bir yaşam süren birey, vicdanına, yani kendine dönerek aydınlanma yolunda ilerlemeye başlar. Aydınlanma yolunda atılmış bir ilk adım olan uyanış, “*bir tür çağırmadır veya seslenmedir. Söylemin bir tarzı olarak seslenme, anlamayı ve vicdanı oluşturur.*” (Çüçen, 1997: 64) Kendini tanım(lam)a ve anlama aşamasında vicdanın sesi olan çağrı, bireyin öze dönük yüzünün ifadesidir. Başkalarından ve gündelik yaşamdan ayrılmanın eşiğinde, kendini ve olanaklarını ayırmsayan birey, vicdanın çağrısı ile uyanış içerisine girer ve “*onun yardımıyla seçim yapar.*” (Çüçen, 1997: 64) Böylece, kapalı varlık konumundan açık varlık konumuna geçer. Bu aydınlanmışlık, “*kimileyin Sokrates’in uyarıcı sesi olarak; kimileyin her birimizin içinde bulunan ‘Tanrı’nın sesi’ olarak, kimileyin de insana özgü ussal bir yeti ya da ahlak duyusu olarak*” (Ulaş, 2002: 1536) tanımlanan vicdanın çağrısı ile gerçekleşir.

Ferit Edgü'nün öykülerinde birey, kendini gerçekleştirme serüveninin yansıması olan; yüzleşme, tanımlama, olanaklarını fark etme ve tutunma sürecinde tinsel çağrılarının etkisi altındadır. Edgü, tinsel çağrıyla, bireyin kendini anlayarak vicdanın sesine dönüştürdüğü içsel bir “*ahlaki bilinç*” (Ulaş, 2002: 236) şeklinde kurgulandırır. Uyarıcı nitelikli çağrılar, vicdana sesleniş ve vicdanın seslenişi olarak; dıştan içe ve içten dışa görünüşleri ile iki yönlü bir uyarı mekanizması halinde öykü kişilerini şekillendirir. Ferit Edgü çağrıyla, kimi zaman soyut şekilleriyle, kimi zamanda soyuttan somuta doğru simgelerle ve işlevsel olarak ifade eder: *Ses, çığlık, koku, sessizlik, ılık, karanlık, ateş, düş, yazmak, gece, yankı, kapının çalınışı, mektup* gibi çağrı belirteçlerini, somutlaştırır ve çağrı nesnelere şeklinde görüntüler.

“*Çığlık*” adlı öyküde, üç kişi tarafından bir adamın zorla sürüklenişine tanık olan öykü başkışisi, duyumsadığı tinsel çığlığa anlam veremez. Tanık olduğu bu olay karşısında ahlaki bir sorgulama süreci içerisine girer ve vicdanının sesinden kaçmak isterken edilginliği içinde ikilem yaşar. Başkışinin çağrıya tepkisizliği, “*kendini kandırma etiği*” (Ulaş, 2002: 808)'nin göstergesi olur. Başkışinin vicdanî çağrıdan kaçışı, kendini gündelik yaşamın mekanikliğinden alamayan kapalı varlık durumundaki bireyin, açık varlık olma yolundaki kaygısal çatışmalarının açılmasındadır:

“*Üç kişi bir adamı sürüklüyordu. Adam onlarla gitmek istemiyordu. (...) Tam o sırada bir ses duyuldu. Biri bağırdı. Daha doğrusu bir çığlık attı. (...) Bu ne zorbalık, dedim kendi kendime. Güpegündüz bir adamı sürüklüyorlar ve karşı koyan bir Tanrı kulu yok. Yeniden duydum o çığlığı. Bağıran, sürüklenen kişi değildi. Ben de olmadığımı göre, onu sürükleyen zorbalarda olamayacağına göre nereden geliyordu bu çığlık? (...) Bu çığlık sanki bana yöneltilmiş bir çığlıktı. Bana orda olduğumu ansıtıyor, adamı kurtarmamı istiyordu.*” (Ç., “*Çığlık*”, s.69)

Başkışinin duyduğu çığlık, “*üç zorbanın sürüklediği kişiyi kurtar!*” uyarısını yapan vicdanın çağrısıdır. Çağrının kaynağını bilmediği ya da işine geldiği gibi yorumladığı için kendini kandırır ve başkalarının sorumluluğunu almak istemez. Sürüklenen kişinin varoluşsal sınır durum ihlaline tanık olan başkışinin bu olay karşısındaki edimsizliği, vicdanının sesini ve kendini kandırma eğilimiyle çığlığa dönüşen çağrıyı anlamlandırılmamasının ve kendisiyle yüzleşmekten kaçışının sonucudur. Başkışi varoluşsal seçimini edimsizlik şeklinde yansıtırken aynı zamanda varoluşsal sorumluluğunu da yerine getirmez. Onun seçimi, kendilik bilincinden uzak ve kendine

yabancılaşmış bireyin değerler dünyasından kopukluğuna da işaret eder. “*Hem kendinden hem de başkalarından sorumlu*” (Sartre, 1999: 89) olması gereken başkışı, tinsel çığılığına duyarsız kalarak, sadece kendinden sorumlu olmanın rahatlığına sığıdır.

“*Karabasan*” adlı öyküde, çıkmazları ve olanaksızlıkları içerisinde bozguna uğrayan başkışinin kendi/ *Ben*’i ile yüzleşme süreci metinleşir. Çağrı ve uyanış merkezli olarak kendi kendini sorgulayan başkışı, kendini/ dünyayı/ yaşamı anlamlandırma gayreti içindedir:

“*Soluğumu tutuyor, yandaki odadan, sofadan taşıp gelen, ince bir çizgi gibi biçimlendirdiğim sesleri dinliyor, bu seslerin kaynağını bulmaya zorluyordum kendimi. “Biri mi girdi? Bir yabancı? Benden başka kimse yoktu –yok muydu?” Kaynağı belirsiz bu bir yığın ses – vızılı kulak zarımı yırtarcasına çınılıyordu. Sessizliğin sesi, diye düşündüm. (...) Oluk oluk akan sesler uykumu açıyor, gelecek rahatlığı örterek, ötelere iterek, akıntısına almak (beni) bu tedirginlikte zamansız, yersiz hiçbir yerlere doğru sürüklemek istiyordu. Birden bu sesleri benden başka çıkaracak bir varlık olmadığını düşündüm. Ben. Ben? Benim canlı varlığım?” (İÖ.-B., “Karabasan”, s.109-110)*

Karabasanları ile çıkmazlaşan, labirentleşen yaşamda kendine yönelen öykü kişisi, varoluş durumunu anlama çabası içerisinde girer. Ayrımsamaya, kaynağını bulmaya çalıştığı seslerin *Ben*’inden geldiğini fark eder ve endişelenerek tehlike saydığı bu durumdan kurtulmak için uykuya yönelir. Uyku, vicdanının çağrısı ile kendini kurtarma arasında ikilem yaşayan bireyin çaresizlik içinde sığındığı, kurtarıcı niteliğindeki kaçış simgesidir: “*Tehlike hali, bilinen, hatırlanan ve beklenen güçsüzlük durumudur. Endişe, tedirginlik halinde güçsüzlüğün ona tepkisi olmaktadır. Bu, tehlike halinde bir imdat çağrısı olarak ortaya çıkar.*” (Freud, 1977: 95) Uykuya yöneliş, gündelik yaşamın tekdüzeliğinde varlığını koruma içgüdüsünün sonucudur; bireyin kapalılığını ve aydınlanma ihtimalindeki zayıflığı işaret eder. “*Kaynağı belirsiz bu bir yığın ses-vızılı*” şeklinde beliren çağrı göstergesi, *Ben*’i/ başkışiyi rahatsız eder: “*Çağrının söylediği, sözcüklerle değil, gizemli sesin belirsizliğinde ifade edilir. (...) Çağrının belirsiz seslenmesi Dasein’i endişe içinde bırak(ır)*” (Çüçen, 1997: 65) Çağrı ile gelen endişe, gündelik yaşam ile otantik yaşam arasında seçim yapmak zorunda olan bireyin, aydınlanmaya dönük yüzü ile karanlık yüzü arasında çatışma yaratır. Duyulan sesin kaynağındaki belirsizlik, sesin niteliksizliği ile açılabilir. Başkışinin uyku hali

imlenerek gündelik yaşamına yapılan gönderme, aydınlanmamış kapalı varlık olduğunun vurgulanışıdır. “*Oluk oluk akan ses*” imgesi, öykü kişisini, öz’ünü/ kendi oluş’unu yaratmaya çağırır; kendini ve olanaklarını anlamaya yönlendirir. Fakat bu çağrıya duyarlılık ve aydınlanmış bilince geçiş, sancılı olur.

“*Beklenmeyen Konuk*” öyküsünde de uyuyan aydınlanmamış bilinç/ kapalı varlık konumundaki öykü kişisi, kendi olmaya, olanaklarını anlamaya ve geçmiş yaşantıları anımsamaya çağrılır. *Beklenmeyen Konuk* olarak nitelenen çağrı öznesi, uyuyan bilince yapılan uyarının simgesidir. Bir gece vakti kapısı vurulan başkişi, gelenin kim olduğunu anlama ve hatırlama çabası içerisine girer. İlk aşamada varoluşsal suç işleyerek gelen kişiyi ve onun aracılığıyla yapılan çağrıyı tanımamakta ısrar eder. Uyuyan/ uyumak isteyen *Ben*, yüzleşmekten kaçır:

“*Kim o?*”

Ses yok.

“*Defol öyleyse*” diye bağırdım.

Merdivenleri çıktım.

Işıkları söndürdüm. Yatağıma girdim.

Ama uyku, bir yerde kesilmiş bir uyku, başınızı yastığa vurduğunuz anda yeniden gelmez.

Bir süre bekledim.

Yeniden bir ses: adımı çağırıyor.

Aldırmadım. (...)

“*Kim o? dedim. Kimsin? Ne istiyorsun?*”

Kısa bir sessizlik. Sonra kapının ardında değil de, bir mağaranın dibinden gelir gibi bir ses:

“*Ben*” dedi. “*Ben, eski dostun, tanımadın mı?*”

“*Hayır*” dedim. “*Sesin bana bir şey demiyor. Tanımadım. Adını ver.*” (Ç., “*Beklenmeyen Konuk*”, s.78-79)

Öykü başkişisinin anlamlandıramadığı ses, *kendin ol* çağrısının öznesinden gelmektedir. Sesi ve sesin sahibini ısrarla tanımayarak varoluşuna kapalı kalır; çağrı öznesinin gideceğini anlayınca da endişelenerek durdurmaya çalışır. Onun, “*Tanımasam da seni, gel*” (s.79) sözleri, kendi olma’nın ilk adımı ve kendi ile yüzleşme aşamasındaki varoluşsal farkındalığından kaynaklanır. Çağrı öznesini, “*ocağı yakma(k)*” için “*ateşin başı*”na davet ederek çağrısını algılamaya ve aydınlanmaya çalışan başkişi, onun

gidişine vicdani bir sorumluluk ile engel olmaya çalışır. Bu yönelim, çağrı özne'sini/ Beklenmeyen Konuk'u tanıma ve böylece kendilik değerleri ile yüzleşme isteği içinde olduğunu gösterir: “*Ocak imgesi, yüceliğe çağrı, arınma, aydınlanma ve 'geçmiş ile şimdi birleşsin' sesinin çağrısıdır.*” (Deveci, 2003: 188) Beklenmeyen Konuk olarak beliren çağrı, öykü kişisini kendisiyle, geçmişiyile yüzleştirerek bilinçdışına attıklarını bilinç düzeyine çıkarmasına olanak verir. Çağrı öznesinin gelişi, öykü kişisinde endişe ve kaygı yaratsa da, uyuyan bilincini uyandırması ve ontolojik anlamda varoluşunu yeniden yaratması için uyarıcı bir işlev kazandırır.

Bireyin kendi ile yüzleşmesinde çağrı'nın ön plana çıktığı öykülerden biri de, “*Bir Cinayetin İki Öyküsü*”dür. Ferit Edgü, bu öyküde dilin olanaklarını kullanarak aynı olayı iki farklı bakış açısıyla kurgulandırır. Her iki öyküde de *mektup* simgesiyle dile getirilen çağrı, öykü kişilerinin kendini anlamasına olanak tanıyan bir uyarıcı niteliğindedir:

“*Sizin kim olduğunuzu biliyorum. Nerden geldiğinizi, neden kaçtığınızı, niçin bir dostunuz olmadığını... hepsini. (...) Bu akşam meyhanede, size bakarken anladım, o yalnızlığınızın içindeki erinci gördüm. (Günler var ki izliyorum sizi.) Şunu bilin ki, erinçli bir yaşam şu günlerde hiçbirimizin hakkı değil. Olmamalı. Hele sizin. Hiç.*

Ek: Bunları salt sizi tedirgin etmek için yazmış olabilirim. Doğrusu kazuratınızın katılık derecesini bunları okuduktan sonra değişip değişmediğini öğrenmek isterdim.” (İÖ.-B., “Bir Cinayetin İki Öyküsü-I”, s.122)

Öldüren konumundaki öykü başkışisi, geçmişte öldürdüğü ya da öldürdüğünü sandığı diğer öykü kişisinin varlığından rahatsız olur. Onu tekrar öldürerek kendisiyle ve geçmişiyile yüzleşme zorunluluğundan kurtulmak ister. Ölenin/ öldürülenin yazdığı mektup ile yaptığı ‘kendin ile yüzleş’ çağrısı, öldüren konumundaki öykü kişisinin tek başına sürdürdüğü yaşamını altüst eder. Vicdanın çağrı nesnesi olan mektup, geçmişteki kişi ve olayları şimdiye taşır ve bireysel uyanışı gerçekleştirir. Foucault, “*Vicdan muhasebesi mektuplarla başlar.*” (Foucault, 1999: s.45) der. Öyküde de *mektup* simgesi, öykü kişisinin vicdan muhasebesi yapmasına, aynı zamanda rahatının kaçmasına neden olur. Mektubu yazan /öldürülen, öldüreni bilinçlendirmeye, kendisi olmaya ve kendini tanıyıp anlamaya çağırmaktadır: “*O gece uyuyamadım. (...) İşte burda da bulmuşlardı beni. Bana rahat yoktu. Bu yeryüzünde. Herhangi bir köşesinde.*” (İÖ.-B., “Bir Cinayetin İki Öyküsü-II”, s.127) Bilinçdışına itilmiş kendilik bilincinin

çağrı öznesi halindeki ölen/ öldürülen ile öldüren bağıntısı, bilinçaltı ve bilinç çatışmasının kaynaklık ettiği kendi olma-yabancılaşma ikileminin metne taşınmasıdır: *“Bir cevap bulamadım. “O” olabilir miydi? Ama öldürmemiş miydim onu ? O kentten kaçmadan, buraya gelmeden önce? Yıllar önce? Öldürmemiş miydim?”* (İÖ.-B., “Bir Cinayetin İki Öyküsü-II”, s.127) Geçmişte de bu tarz bir çağrı alan öldüren, çağrıya duyarsızlığı ve çağrının yarattığı tedirginliği bilinçaltına öteler. Varoluşsal durum ihlali yaparak ‘kendi ol’ çağrısının öznesini öldürür ve işlediği cinayetin gölgelediği korku dolu, kaçak ve yalnız, yeni bir yaşam kurar. Şimdi’de aynı tarz bir çağrı ile yüzleşme zorunluluğu yaşamak, bilinç düzeyine çıkan bilinçaltı içeriklerin yansımaya dönüşür. Öldüren, cinayet ile varoluşunu gerçekleştirme olanaklarından uzaklaşarak kapalılığına dönmeyi tercih eder: *“Sanık tek kişilik hücreye kapatıldı.”* (İÖ.-B., “Bir Cinayetin İki Öyküsü-II”, s.121) İşlenen cinayetin ceza mekanı olan *tek kişilik hücre*, dar/ kapalı nitelikleri ile içsel sorgulamanın yapıldığı; varoluşsal özgürlüğü kısıtlanan, hapsedilen, yaratılamayan bireysel öz’ü imler.

Çağrının simgeleşerek bireyin kendi ile yüzleşmesinde uyarıcı görev üstlendiği bir başka öykü olan *“IV.Kaçkın”*nda, başkişi, “gece”yi zamansal bir çağrı nesnesi olarak algılar. Ferit Edgü kişilerinin tercih ettiği zaman dilimi olan “gece”, gündelik yaşamın tekdüzeliğinden ve baskısından kaçan ve içsel yoğunlaşma yaşayan bireylerin olanaklarını gerçekleştirme anıdır:

“Gecenin çökmesini bekliyordum. Kendimi hapsettiğim bu evden, karanlığın yardımıyla kaçacak, içimde, bir çocuk yazısı gibi kargacık burgacık, okunması güç sıkıntımın kaynaklarına doğru doludizgin gidecektim. Gece olunca insanlar fare deliği evlerine girer ve..” (İÖ.-K., “IV.Kaçkın”, s.69)

Yaşamın saçmalığı IV.Kaçkın’ı başkalarından/ çevresinden uzaklaştırır ve yabancılaştırır. Saçma olanın farkındalığı ile söylenen, *“Kendimi hapsettiğim bu evden, karanlığın yardımıyla kaçacak, içimde, bir çocuk yazısı gibi kargacık burgacık, okunması güç sıkıntımın kaynaklarına doğru doludizgin gidecektim.”* sözleri, geceye/ gecenin düşünsel yoğunluğa olanak sağlayan niteliğine ulaşma isteğinin belirtisidir. Gecenin çökmesiyle, gündüz kalabalıklarının hapsettiği varlığını ve çocuksu sıkıntılarının kaynağını yalnızlıkta bulmaya çalışacaktır. Dolayısıyla niteliksel bireysel zamanı ifade eden gece çağrısı, içsel yoğunluğun dışsal/ kamu zamanı ile örtüşerek yoğunlukta kendini bulma istencini açılar. Çağrının yönü, gerçek anlamda; IV.Kaçkın’dan geceye doğru değil, gece’den/ yoğunluktan IV.Kaçkın’a doğru ters

yönlüdür; yani, IV.Kaçkın geceye değil, gece, IV.Kaçkın'a çağrıda bulunur. Böylece, *gece* ile kendini anlama ve tanıma süreci tetiklenir.

Ferit Edgü'nün küçürek öykü (Korkmaz, 2003: 25)lerindeki çağrılarının ortak bileşeni ise, bireyin kendiliğini bilerek uyanışını ve öz'ünü yaratmaya yönelik olanaklarını açımlar. "*Işık*" adlı öyküde, ışığa dönüşen çağrı imgesi, olanaklılığın fark edilmesinde somutlaşan değerler bütününe ifade eder:

"Koridorun ucundaki ışığı görüyor musun?"

Tabii görüyorum.

"Öyleyse niçin yazmıyorsun?" (DS., "*Işık*", s.73)

Öykü, olanaklarını bilen aydınlanmış bilince sahip öykü kişisi ile olanaklarını bilmeyen kapalı varlık konumundaki diğer bir öykü kişinin karşılıklı diyalogu şeklinde kurgulanmış gibidir. Gerçekte, bir monologun diyaloga dönüşümü olarak algılanması gereken öykü, iç diyalog tekniği ile kurgulanmıştır. Öyküde, bireyin, *Ben*'i ile *Öteki* yüzü/ *Ben-olmayan* karşılıklı söyleşmektedir. Işık ile yapılan çağrı ile gündelik varlık, kendi olmaya davet edilerek kapalı yönü açığa çıkarılır. Kendini tanımaya, anlamaya yönlendirilen *Ben*, öz'ünü konumlandırmaya davet edilir. Öyküde, mekansal anlamda farklı yerlerin aynı noktada kesişmesini ifade eden koridor göndergesi, bir bağlantı yerini işaret eder. Aynı zamanda uzaklık/ mesafe imgesini de içinde taşır. Bu bağlamda koridorun ucundaki ışık, bireyin aydınlanması için çağrı nesnesi konumundadır. Işık imgesinin aydınlık çağrışımı ile kendine yönelen birey, içindeki değerleri ortaya çıkarmak için harekete geçecektir. Işığı görmesine/ kendisinde olan potansiyeli bilmesine rağmen harekete geçemeyen birey, aydınlanma ve ışık ile aynı göndergeye sahip, *yazma*'ya çağrılır: "*Yazma eylemi sayesinde, kişinin kendisiyle deneyimi yoğunlaşır.*" (Foucault, 1999: 42) Yazmak yaşamak ise; yazmak eylemine çağrılan öykü kişisi, kendini bu çağrı sayesinde ortaya koyup anlayacak ve var edecektir.

Birey olma sürecinin sözcüklerle değil, hecelemelerle sorgulandığı, "*Binbir Hece- XIII*" öyküsü, narsist eğilimlerinden uzaklaşarak *Ben*'ine yönelen bireyin yaşadığı çatışmalar ve yaşamın en temel unsuru olan *yazma* edimi üzerine kurgulanır. Öyküde varoluşunu ifade etmekte güçlük çeken birey, yaşadığı çözülüşü, dilsel boyutta hecelemeler ile yansıtır:

"Beni

sevmeden

sevmeden

yaz
kar yağar
iken pencere
enden
beni
seyret
erken (...)
ondan
beni

sev.” (BH., “Hecelemeler XIII/”, s.121)

Anlaşılmaya ve algılanmaya ihtiyaç duyan *Ben*'in “yaz” çağrısı, kendini yazmak yoluyla açılmaya olanaklılığını gösterir. Tekdüzeliliği ifade eden “yağan kar”ın, *Ben*'i örtebilme ihtimalini, yazmak ile aralamak isteyen birey, yaşadığı kaygıları silmek, çatışmalardan kurtulmak ister. Varoluşsal yüzleşmenin imgesi olan “ayna” ise, içinde bulunan sınırlanmışlığın yansıtıcısıdır. Kendilik değerlerine yazmak/ yaşamak ile tutunabilecek birey, ertelenen yaşamını yeni'leme ve kendini yeni'den kurma isteği ile öz'ünü yaratmaya çağrılır.

“*Düş İdi*” öyküsünde de çağrı, söyleminin nesnesi, *düş* içeriğinde somutlanarak verilir:

“-Görmekte olduğun düşü, düşünde yorumlama, dedi.

- Ne yorumu? dedi.

- Babanın kucağında. (...) Erikle hurma ağacı arasına gerili salıncak boş.
Ama sallanıyor. (...)

Ve düşün bu noktada uyanır gibi oluyorsun.

Ve tabii ki kendi kendine soruyorsun:

- Salıncak niçin boş? Ben nerdeyim peki?” (BH., “*Düş İdi*”, s.64)

Yaşamdaki gerçeklerin birer yansıması olan düşler, düş gören figürün geçmişten/ çocukluktan şimdiye değin süren bilinçsiz yaşamını anlatır. Öyküde çağrı nesnesi olan düş, bize: “varoluşumuzun tek başına, yalnız ve endişeli bir şekilde bekleyen bir çılgınlıkla başladığını düşündürü(r).” (Yalom, 2001: 580) Düşünde kendisini bulamayan öykü kişisi, gerçek yaşamda da otantik oluştan uzaktır. Düşünden “uyan”ır gibi olduğunda; yani kendisiyle yüzleşme anında ise, nerede olduğunu sorgulamaya başlar. Dolayısıyla düş ile gelen çağrı, gerçek yaşamın ve varoluşun anlamlandırılmasına yardımcı olur.

“Görmekte olduğun düşü, düşünde yorumlama” diyen öykü kişisi, diyalog halinde bulunduğu kişinin uyanışını sağlayan çağrı öznesidir. Bilinçli bir bireyin söylemini yansıtan bu çağrı, kendiliğinin farkında olmadan yaşayan bireye yapılan uyarıdır.

“İçerdeki” adlı öyküde, tek kişilik bir hücreye hapsedilen *Ben*’in varlık alanlarının sınırlandırılmışlığı anlatılır:

“Kapıyı siz mi çaldınız?(...)

Beni mi istiyorsunuz?

Ama ben içerdeyim. Ben dışarı çıkamam.

İstesem de çıkamam ben.

Bana izin yok.” (İDM., “İçerdeki”, s.42)

Kapalı kapı imgesi ile sınırlandırılmış, hapsedilmiş *Ben*, kapalı varlığı/ aydınlanmamış bilinci işaret eder. Kendilik bilincinin ortaya çıkmasına engel olan bu durum, anlatım tekniği olarak *Ben*’in söyleminde beliren bir iç diyalogdur.

İşsel çağrının yeni’den oluşa yaptığı gönderme ile şekillenen “*Üç Düş/üş*” öyküsünde, kendini bir kuş, bir köpek ve bir avcı olarak düşleyen başkişinin yaşamdaki varoluş durumu açıklanır. Öyküde, av-avcı ilişkisine dönüşen toplumsal yaşam, bireyselliğin silindiği bir ortamda tutunmaya çalışan bireylerin çıkmazları ile bütünlenir. Başkişinin, kuş olarak algılandığı birinci düşte, kendi özgürlüğüne kanat çırpan kuş, avcı ile köpeği tarafından avlanır. Yere düşerken, varoluşsal olanaklarının bilincine varır:

“Bu arada, içimden bir ses, bana olağanüstü bir kuş olduğumu, canımı verdiğimde (kime vereceğim canımı, köpeğe mi, insana mı?) küllerimden yeni bir kuşun doğacağını söylüyor. Küllerimden... Yeni bir kuş...(...)
Bağırıyorum. Ama sesim çıkmıyor. Ateşi isteyen. Yeniden doğmayacak olsa bile yok olmayı isteyen bir kuşun çılgılığı. Sanırım köpek duydu bu çılgılığımı ve dönüp kaçmaya başladı.” (Ç., “Üç Düş/üş”, s.8)

Mitolojide küllerinden yeni’den doğan kaknüs kuşu ile örtüşen niteliklere sahip olan bu kuş, yeniden doğma isteğine dönüşen başkaldırısı ve çaresizlikten kaynaklanan olanaksızlığı içinde ikilem yaşar. Düşünsel başkaldırısına rağmen yere düşme çaresizliği ile karşı karşıyadır. Düşmemek, köpeğe ve avcıya teslim olmamak için son çarpınışlarını gerçekleştirirken; ateş’in çağrısı ile yeni’den olmaya doğru adım atar. Yakalanmama, teslim olmama gayreti içerisinde direnen kuşun, yeni’den oluş çağrısına dönüşen işsel çılgınlıkları, onun düşmesini bekleyen köpeği korkutur ve kaçırır. Bu

çıgllıklar, toplum karşısında bireysel direnişin, toplumsal olana (normlara, yazgıya vs.) boyun eğmeyişin vurgulanışıdır. Bu aşamada çağrı, kendini bilme eşiğindeki bireyin varoluş düzlemindeki konumunu ortaya çıkararak uyanışını sağlamış olur.

Varoluş ve bireyleşme açısından Ferit Edgü'nün öykü anlatılarında, çağrı ve uyanış merkezli izleğin oluşturduğu söylem, kimi zaman vicdanın seslenişi şeklinde, bireyi kendi olmaya çağırırken kimi zaman da bireylerin kendi olmak adına giriştikleri mücadelenin anlatımına dönüşür. Bu açıdan anlatılarında, bireylerin varoluş durumlarını sorgulayan Edgü, gündelik yaşamda varoluşsal seçimlerini yapmayan ve sorumluluğunu üstlenmeyen kapalı konumdaki varlıklar ile açık varlık konumundaki bireylerin yaşamın saçmalığı karşısında farkındalıklarını, çağrı ve uyanış izleği çerçevesinde ele alarak görüngüler.

2.1.2.2.2. Bunaltı

Sosyal birer varlık olarak yaşayan insanlar, birbirleriyle etkileşim içerisindedirler. Varoluşçu felsefede, bireyin öz'ünü oluşturmak için öncelikle kendini, daha sonra da tüm insanlığı seçme sorumluluğu vardır. Bu nedenle, olumlu ya da olumsuz ne ve nasıl olmak istediğine karar vermesi; bu kararına göre yaşamını yönlendirmesi gerekir.

Bireyin kendini seçme özgürlüğünün temelinde, ne ve nasıl olmak istediğinin yanı sıra, yapıp-etmelerinin sorumluluğunu üzerine alması kararlılığı yatar. Bu bağlamda birey, tüm insanları/ başkalarını seçerken, *“o derin ve tümel (küllî) sorumluluk duygusundan kurtulamaz.”* (Sartre, 1999: 67) Birey, edimlerinin başkaları/ insanlık için gösterge niteliğinde olduğunun bilincinde olduğu zaman, seçimlerini dikkatli ve sorumluluk bilinciyle yapma zorunluluğunu duyumsar. Bireysel seçimler ve evrensel kararların kuşatılmışlığı altındaki birey, *yanlış yapabilme* olasılığının kaygısıyla bunaltı (boğunç, iç daralması, bungaluk, bunalım, boğuntu ve sıkıntı) yaşar: *“Özünü şu ya da bu yönde yaratabilmek için sürekli bir seçme sorunuyla karşı karşıyadır. Seçme*

durumunda kalışı, insanda bunalım yaratır. Edimlerinden doğacak sorumluluğu kendisinin dışında başka bir varlığa yükleyememesinden doğar bu bunalım” (Özdemir, 1999: 366) Bireysel olanın toplumu, toplumsal olanın da bireyi etkilediği bir ortamda, bilince sahip her insanın yaşamak zorunda olduğu bulantı, değerler dizgesinin oluşumuna da yardımcı olur.

Ferit Edgü'nün özgürlüğe yazgılı öykü kişileri, seçimlerinin sonucunda yapıp-etmelerinin sorumluluğunu başkalarına yükleyememe ile ortaya çıkan bunaltılarını en üst seviyede hissederler. Öykülerde bunaltı, kuralları öykü kişileri tarafından

belirlendiği ve özgür seçimlerin kendilik değerlerine dönüştürülerek evrenselleştiği bir sorumlulukla açılırlar.

Seçim yapma özgürlüğü ile donanan bireyin, sorumluluklarının bilincinde olması gerektiğinin vurgulandığı 'Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku' adlı öyküde, anlatıcı Ben aracılığıyla bunaltının tanımı yapılır:

“Doğrulduğumda, bulantım, bunaltıya dönüşmeye başlamıştı.

Yıkılmışım. Sanki son gününü yaşayan bir dünyada, son gününü yaşayan ve her ikisinin de bilincinde olan (bunaltı bu değil mi?-bilincinde olmak) bir insandım.” (B.G., “Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku”, s. 24)

Bir sabah sadece kendisinin duyumsadığı pis bir kokuyla uyanan öykü başkışisi/ anlatıcı Ben, nereden geldiğini bilmediği bu dayanılmaz kokunun kaynağını araştırır. Toplumsal çürümüşlüğü/ kokuşmuşluğun simgesi olan kötü koku, toplumsal çürümüşlüğü fark eden bireyin bunaltısına dönüşür. Hem kendinden hem de başkalarından sorumlu olan başkışi, kokunun kaynağı hakkında yaptığı araştırmalardan sonuç alamaz. Kendisinden başka hiç kimsenin duymadığı -daha doğrusu herkesin duyduğu fakat sorumluluktan kaçarcasına önemsemediği- bu koku, sorumluluk sahibi başkışiyi bunaltıya sürükler. O, kendini sınırlandırılmış görür ve edimlerinin sorumluluğunu yüklenmesine rağmen, başkalarının sorumsuzluğu karşısında çaresiz kalır. Bu çaresizlikle çıkmaza dönüşen kokuşmuş yaşamda, bir parçası olmak istemediği dünya ile kendi sonunun örtüştüğünü duyumsar. Toplumsal kokuşmuşluğun bireysel farkındalığı, sorumluluk ile birleşir ve başkışi çıkmazlaşan yaşamın bilincinde olmanın bunaltısını yaşar.

Seçme özgürlüğünün normlarla ve yazgı ile sınırlandırıldığı, aile bağlarının baskı unsuru haline dönüşerek öykü kişilerinin bunaltı yaşamalarına sebep olduğu öykülerde de, kendisi ve yaşamla yüzleşen bireyin yaşam görüngüleri irdelenir. Aile yapısı içerisinde anne-baba ve çocuk bağlarının normlara dayalı düzeninde, özgürlüğünü yaşayamayan “III. Kaçkın” öyküsünün başkışisi, babasından nefret eder ve onun ölümünü ister. III. Kaçkın'ın babaya olan tepkisi, özgür seçimini kısıtlayan verilmiş değerler sistemine dayalı düzenden kurtulmak isteğinin yansımasıdır. Baba evinden kaçan III. Kaçkın'ın amacı, devam olmanın verdiği kuşatılmışlığı aralamaktır. Babasının ölüm haberini alınca eve geri dönmek zorunda kalır ve verilmişliklerden/ yazgı düzeninden kurtulmanın olanaksızlığını farkederek:

“Sanki göğüs boşluğuma yerleşmiş düşsel bir pikaba konulmuş, durmamacasına dönen, bittiğinde yeniden başlayan, böylece bitmez

tükenmez yinelemelerle beni büsbütün ezen, ben bir yere tutunmak istedikçe ayıran, bana hak veren, vermeye çalışan bir sestir. Eski günlerin bu şarkısı diyordu ki:

... bana verdiler... anamla, babam... bizi dinle... öldür, çal... ama bir şey yapmadılar... benim için... hiçbir şey... ihanet... intihar... bir can verildi bana... ve ben ona ihanet..." (İ.Ö.- K., "III. Kaçkın", s.61)

Babanın ölümü ile eve dönen III.Kaçkın hiçbir şeyin değişmediğini görür ve bunalır. *Göğüs boşluğuna yerleşmiş bir pikabın sürekli dönüşü gibi*, içten içe tekrarlanan özünü yaratamama ve sorumluluğunu gerçekleştirememeye olanaksızlığının bunaltısını yaşar. Sürekli ve yinelenerek dönen bu varoluş durumu, öz'den yoksun kalışın çıkmazları ile kendine ihanete sürükler. Özünü yaratmada anne ve babadan beklentisi olan başkışı, verilmişliklerin sorumluluğunu onlara yükler. Anne ve babasının hiçbir şey yapmadığını/ yapamadığını düşünen başkışı, kendini kandırmaya dönük bir eğilim içerisindedir. Kendi oluş'unu gerçekleştiremeyişin bunaltısı ile anneye, özellikle de babaya düşmanca tavır sergiler. Öykü sonunda da bunaltılarının çıkmazında intihar ederek yaşama *hayır* der.

"*Yoğun*" öyküsünde, kendilerini günübirlik yaşamın akışına bırakan ve sorumluluktan uzak yaşayan aile bireyleri içerisinde bunalan başkışının açmazları ifade edilir. Kendisi ile birlikte, ötekileşen yaşam düzenin temsilcileri olan aile bireylerinin sorumluluğunu da üstlenen başkışı, yalnız kalmışlığın ve bir şeyler yapamamamın bunaltısı içerisindedir:

"Tırnaklarını taşa geçirmek ister gibi. Debeleniyor. Banyoda. Musluk açık. Su akıyor. (...) durmadan akan suyun serinliğini duymak istiyor. Her yanı sırılsıklam. Giysilerini yırtmış. Çırpınmada. Bağırmasına kimsenin aldırmadığını –bu evlerin kişileri taş duvarların ardında geniş odalarda, erinçte-bağırдықça acısının daha da arttığını sezip sunmuştu." (A., "Yoğun", s.46)

Varoluşsal sorumluluktan uzak, duyarsız "*evin kişileri*"ni gören başkışı/ kadın, sorumluluk bilinci ile onları eleştirir. Onlar, "*geniş odalarda*" ve "*erinçte*" iken; kendisi sorumluluk bilinci ile var olmaya çalışır. Onlarla kendisi arasına koyduğu *duvar*, yaşamsal ayrımı belirten simge halindedir. Duvar'ın engelleyici ve iletişimi sağlayan unsurları yok edici nitelikleri, kadın ile evde yaşayanlar arasındaki bağdaşımın kopukluğunu vurgular. Belirsiz yaşam sürenlere karşı tepki veren kadın, içinde

bulunduğu ruhsal durumdan kurtulmak istercesine çırpınır, akan suyun rahatlatıcı etkisine ihtiyaç duyarak bağırır; sonra sessiz kalışlara, tepkisizliklere karşı suskunluğa bürünür. Bu duyarsızlık ve tepkesizlik, onun gittikçe yoğunlaşan çıkmazlara sürüklenmesine ve bunaltı yaşamasına sebep olur.

“II. Kaçkın” öyküsünde; annenin yozlaşmış, yasak cinsel ilişki ile babayı aldatması ve babanın bu durumu bilmesine rağmen sessiz kalışı, bunaltının temel sebeplerinden biri olarak sunulur. Bu durum, II.Kaçkın’ı evi ile dışarısı arasında tercihe zorlar; fakat bir türlü çıkar yol bulamaz. Yaşana yasak ilişkiyi, çoğu kez söylemek istemesine rağmen bir türlü başaramaz ve sessiz kalarak içten içe bunaltır:

“Bizi ancak içimizle dışımızın bir olması kurtarır. Böyle diyordu kitaptaki adam. Şimdi görüyorum ki aynı denizde, ben de, ben de çalkalanıyorum. Çalkalanıyoruz. Hepsini söylesem onlara. Hiçbir şey saklamadan. Böylece her şeyi noktalsak. Bitirsek. Her şeyin bitişi. Dayanabilir miyim buna? (...) Gene de söylemedim. Katlanamadım buna. İkisinin de bildiği bir gerçeği dışa vurunca, kayalara çarpıp batacaklarını, yok olacaklarını biliyorum. Onun için... Büyük batıştan kurtardım onları. Sallanıyorum. Bu kez daha yalnızım. Başım tüm bedenimi kaplıyor.

Onların karşımda sessiz duruşları bile sıkıntı veriyor.” (İ.Ö.-K., “II.Kaçkın”, s.57)

Hiçbir şey olmamış gibi davranan aile bireyleri; bir aile dostu olan Dr. Fazıl Bey ile annesinin ilişkisi onda onulmaz yaralar açar. II.Kaçkın’ın bunaltısı bildiği gerçekleri dışa yansıtamamanın doğurduğu iç sıkıntısından kaynaklanır. Söylememe yönündeki seçimi, onu rahatsız eder; sorumluluğunu yerine getirememenin bunaltısına sürükler. Söyleyip söylememe tereddütü, gerçeğin saklanması yönünde bir seçime dönüşür. Bu tavır, II.Kaçkın’ın içi ile dışının bir olmadığını da gösterir. Anne ve babasını/ ailesini korumak için gerçekleri söylememesi, gizlilik suçu ile bunaltı yaşanmasına neden olur. Kendine olan sorumluluğundan taviz veren ve kendini kandıran II.Kaçkın, anne ve babasının sorumluluklarını da üstlenir.

“Cellâdın Ölümü” öyküsünde, başkişinin, babasından miras kalan cellâtlık mesleğini devam ettirmeyi, yazgısal bir süreç gibi algılaması ve sürekli kaçmasına rağmen, maddî yokluklar ve ailevî-toplumsal normların baskısına yenik düşmesi anlatılır. Babası gibi cellat olmak istemeyen başkişi, evinden kaçarak yaşamını maddî açıdan devam ettirebilmek için çeşitli meslek gruplarında (tayfalık, marangozluk,

demircilik, bahçıvanlık, hamallık, rençberlik) çalışır; fakat bu işlerde bir türlü tutunamaz, çünkü gittiği her yerde kendisi ile birlikte geçmişi/ babası/ babasının mesleği sorgulanır. Sonuçta, çaresizlik içinde baba evine geri döner ve baba mesleğine mahkum olur. Eve dönüşü ile yazgısal düzene boyun eğmek zorunda kalan başkişi, çaresizlik içinde özünü yaratamadığı için ironik bir tavırla idam edilir.

Öyküde, genç cellâdın yaşamsal çıkmazlarını belirgin kılmak için 50 kez tekrar edilen “*yüreği sıkışıyordu*” leit-motivi, kahramanın özünü seçmesine olanak vermeyen yazgısal düzenin baskın oluşunu ve bunaltı içinde sürüklenişini ifade eder:

“Kendi isteği dışında bir yaşamı olmuştu. Evet, bu yaşamı o istememişti. Bu yaşamı kabul etmek zorunda kalmıştı. Yapacak başka bir şeyi yoktu. Yaşamak için keşke oğlum değil de, ben kör doğmuş olsaydım, diye düşündüğü günlerin sayısı az değildi.” (A., “Cellâdın Ölümü”, s.86)

Sorumluluklarının ve seçme zorunluluğunun farkındalığı ile başkişi, çaresizlik içinde kendi(sinin) olmayan bir yaşamı sürdürür. Kendi sorumluluğunu alamadığı için edimlerinin de sorumlusu olamaz ve yazgısal düzene yenik düşer. Baba mesleğinin Cellâtlık olması; doğan çocuğunun kör oluşunu ve girdiği tüm işlerde normların baskın gelişini hazırlar niteliktedir. Yaşam karşısında sıkışan genç celladın, oğlunun yerine kör olmak istemesi, hem yaşananları görmemek hem de sorumlulukları altında ezildiği varoluşunun bunaltısından kurtulma çabası içerisinde olduğunun göstergesidir:

“Acıdığı kendi yazgısı mıydı, yoksa ipe çekilenin yazgısı mı? Bunu, belki, kendisi de bilmiyordu.

Oğlunun kör olduğunu öğrendiğinde de (bir idam dönüşüneydi bu) gene aynı sözcükler dökülmüştü dudaklarından: Ne yazgı!...” (A., “Cellâdın Ölümü”, s. 88)

Görev bilincine dönüşen bir yaşamın anlamsızlığını duyumsayan başkişi, bir şeyler yapamamanın bunaltısı ile edimlerindeki sorumluluğu ne kendisi yüklenebilir ne de başkalarına yükleyebilir. Tinsel anlamda, idam edilenlerle aynı kaderi yaşamaktadır ve yaşam şansları başkalarının elinde olan bireylerin çıkmazı içerisinde bocalamaktadır. Öyküde, yazgının/ verilmişliğin bireyin özgürlüğünü kısıtlaması, özgür seçim yapmasına ve kendi özünü oluşturmaya engel oluşu imlenir. Yaşamı boyunca bireysel seçimlerinde başkalarının ya da normların kısıtlamada parantezlenen başkişi, seçimlerini gerçekleştiremediği gibi sorumluluklarını da yerine getiremez ve bu kendi iradesi dışındaki yaşam, onun bunaltılarını yoğunlaştırır.

“I.Kaçkın” (Odada) öyküsünde, verilmiş olana (yazgıya) yenik düşmemek, özünü yaratmak için seçim yapmak zorunda olduğunu fark eden, sorumluluklarının bilincindeki bireyin, yaşadığı bunaltının bireysel yönü dile getirilir:

“İşte gözlerimi bir noktaya dikip, göz kapaklarımı yavaşça kapayıp karalı, kırmızılı, mavili dalgaların arasında bocalayıp bunalırken, her dakika daha çok bunalırken, bu yoğun, bu yoğun, gırtlığımda sıkışan, zaman zaman içimde kocaman, varlığımı çok aşan, koca-kocaman boşluğu duyduğumda, dayanamamış, savaşmak gerek demiştim.” (İ.Ö.-K., “I.Kaçkın”, s. 22)

Bir odaya kapanarak yalnızlığa mahkum edilmiş bir halde varlığını sorgulayan başkişi, sanrılarla/ farelerle ördüğü yaşamının anlamsızlığını duyumsar. O, “*varlığımı çok aşan, koca-kocaman boşluk*” olarak söyleme dönüştürdüğü iç sıkıntısında, hiçliği duyumsar. Varlığın hiçliği ile yüzleşen başkişinin, sorumluluk bilinci ile “*savaşmak gerek*” seçimi, bunaltısını yenmek için başvurduğu bilişsel edimidir. Zira hiçlik, iç sıkıntısında ortaya çıkar. Sartre’ın bilince karşılık gelen varlık tipi “*kendisi için varlık*” (Gürsoy, 1991:23) ile bilinçdışının ifadesi olan “*kendinde varlık*” (Gürsoy,1991: 13)’ın iç sıkıntısını yaşayan başkişi, bilincin, bilinçdışına hükmedememesi sonucu hiçlik yaşar. Göz kapaklarını kapayarak bilinç yoğunluğuna döndüğü süreçte rengarenk (karalı-kırmızılı-mavili) bilinç dalgalanmaları karşısında bocalar ve hiçlik farkındalığı ile bunalır. Kendini kandırmaktan uzak bir şekilde özünü yaratmaya kararlılığı ile başkişi, bunaltının ve bunaltı kaynaklarının/ sonuçlarının üzerine gitmeyi tercih eder:

“Tek bir şeye karar vermiştim, bunaldın mı, üstüne üstüne gideceksin. Daha çok bunalmaktan korkma ve yalan yeliyle yelken açma” (İ.Ö.-K., “I.Kaçkın”, s. 22)

Bilinçdışı yanılısımlarıyla gördüğü fareleri yok etmek isteyen başkişi, onlara savaş açar. Böylece bunaltı, özünü yaratmak ve kendi olanaklarıyla yüzleşmek için gerekli olan ön şartlardan biri olur.

2.1.2.2.3. Ölüm

Ölüm, bütün varlıklar gibi insan için de en trajik yaşam gerçeğidir. Ölümün farkındalığı, insana yaşamını, bireysel yönelimlerle şekillendirme/ kurma ayrıcalığı verir. Uyumlu ve dinamik bir oluş süreci halindeki yaşamın güzelliğini idrak eden birey

ölümü; duyuşsal tepkilerle anlamlandırmaya çalışır. Ölüme yazgılı olduğunun bilincine rağmen, insan ölümle sınırlandırılmış olarak varoluşunu sürdürür.

Varoluşçu felsefeye göre, ölüme doğru giden varlık olarak insan, yaşamı ve varlığı(nı) algılamada, diyalektik bir süreç yaşar. Bu süreçte, belirgin ya da yok düzeyde tepkilerle yaşama tutunmaya çalışır. Şüphesiz ölüme yazgılı olmak, kendi oluşun gerekliliği ile aralanabilecek; aksi takdirde yaşam da ölüm de anlamsızlaşacaktır. Ferit Edgü'nün öykülerinde, ölümle sınırlandırılmış olduğunun bilinciyle yaşam-ölüm bağdaşımını duyumsayan birey; ölümü, kaçınılmaz son olarak kabullenme ve kurtuluş-sığınma psikolojisinde içselleştirir.

2.1.2.2.3.1. Kaçınılmaz Son

Varlığını kurma çabası içerisindeki birey, ölümü kaçınılmaz son olarak algılar. Bu trajik gerçeğin kaçınılmazlığı karşısında, yaşama farklı bir pencereden bakar. Varoluşun tamlığına ulaşma sürecinde ölüm farkındalığı, temeli *ölüme gitmek* değil; varoluşunu tamamlayamadan *yok olmak* görangüsündeki korku ile bütünlenir: “*Ölüm korkusunda kendisini açığa vuran farkındalığın kişinin yaşamının anlamını yükselttiği düşüncesindedir. Her an ölünebileceğine yönelik olarak yaşanan ölüm korkusu, yaşamda yapılması gerekenlerin bir an önce yapılması bağlamında, insanı varoluş uykusundan uyandırmak gibi son derece önemli bir değer taşımaktadır.*” (Ulaş, 2002: 1096) Ölümü, varlığını en önemli varoluşsal gerçeği olarak kabul eden birey için ölüm korkusu, kendisiyle yüzleşme, kendini tanımlama, kendi oluşunu açığa çıkarma ve kendini yüceltme aşamasında etkili olur. Ölüm korkusunun yüklediği sorumluluk ile “*Açık Varlık*” (Çüçen, 1997: 20) konumuna yükselen birey, sonluluk bilinciyle varlığına ve yaşamına yön verir.

Ferit Edgü, “*Üç Düş/üş*” öyküsünde, anlatıcı *Ben*'in düşsel düzlemde üç farklı simgesel kimliğe bürünüşünü aktarır. Öyküde anlatıcı *Ben*, kuş, avcı ve köpek konumunda varlığını kurmaya çalışır. Bu süreçte iç ve dış çatışmalar yaşar. İkinci düşte kuş olan anlatıcı *Ben*, boşlukta süzülürken avcı tarafından bir anda vurulur ve yere düşmeye başlar. Ölüme hızlı gidiş sırasında, düşüşe/ ölüme karşı koymaya çalışsa da bunu engelleyemez. Yaşama mı? Ölüme mi? tutunması gerektiği konusunda ikilem yaşayan kuş, son çare olarak ölümü tercih eder. Onun ölümü seçişi, kendine yabancılaşmış avcı ve ötekileşmişliği temsil eden köpeğe yenik düşmemek içindir:

“İçimden bir ses, bana olağanüstü bir kuş olduğumu, canımı verdiğimde (kime vereceğim canımı, köpeğe mi insana mı?) küllerimden yeni bir kuşun doğacağını söylüyor.

Küllerinden... Yeni bir kuş..

Bu yeni doğacak kuş, gene ben mi olacağım?” (Ç., “Üç Düş/üş”, s.8)

Ölmek üzere düşen kuş, avcı insan ve köpek arasında ayırım yapmaz. Son devinimleri içerisinde ölümün kaçınılmazlığını fark eder; insana ve köpeğe ait olmayacağı bir çalının arasında ölümü beklemeye karar verir. Avcı ve köpeğin ulaşamayacağı çalıların arasındaki ölümü seçme, onun ölüm anında bile özgürlük bilincini taşıdığını gösterir: *“Ölüm beklentisi Dasein’i “Onlar”dan ayırarak kendi olanaklarını görmesiyle onu ölüme-doğru-özgür kılar.”* (Çüçen, 1997: 63) Ölüme giden varlık konumuyla kuş, ölümle tamamlanmak ister. Küllerinden yeniden doğma umudu, ölümü bir son değil; bir başlangıç/ yenilenme olarak algılanmasıdır.

“Kaza” öyküsünde, başkışı Muhtar Güde’nin maddi yükümlülüklerden ve ailevi olumsuzluklardan uzak bir yaşam seçimi yapması ve ölüm gerçeğiyle yüzleşme sürecindeki çatışmaları irdelenir:

“Orada musalla taşında kaldırılmayı bekleyen cenaze bana kendi ölümümü ansıtır:”O tabutun içindeki sen olabilirdin şu anda. Eğer değilsen, bu bir rastlantıdır. Öyleyse bu rastlantıdan yararlanmasını bil. Borçlarını düşünme. Karının dırıldırından tasalanma. Yaşamana bak.” (B.G., “Kaza”, s.10)

Muhtar Güde, bireysel ve giderek toplumsal iletişimsizliklerin yaşandığı bir ortamda kaza geçirir. Kazadan önce karşılaştığı bir cenaze töreninde ölen kişi ile empati kurar ve yaşamın rastlantılarını iyi değerlendirmek gerek düşüncesine ulaşır. Ölen kişinin yerinde olmamayı bir rastlantı olarak değerlendirirken, kendini yaşama karşı bilinçli olmaya çağırır. Ölüm ile yüzleşen sonluluk duygusuna sahip bireyin yaşamını anlama ve anlamlandırmaya dönük bilinçlilik korkusudur bu durum: *“Varoluşun yıkılabileceğinin, kendisi ve duygularını yitirebileceğinin, bir hiç olabileceğinin farkına varan”* (Karaca, 2000: 151) Muhtar Güde, yaşamdaki varlığının sona ermesi ile kendini gerçekleştirememe kaygısı taşımakta ve cenaze törenlerinde, süresiz ölüm korkusu duyumsamaktadır. Ölüm psikolojisinin yarattığı korku, giderek varoluşsal seçim yapmasına olanak tanır.

“*Duvar*” öyküsünde ölüm, *yok olmak* bağlamında algılanır ve kaçınılmaz son olarak kabul edilir:

“*Ben yok olacağım. O tek başına kalacak.*”

Sonra bir gün o da çökecek.

“*Çökmeyen yapı mı var?*” (İ.Ö.-D., “*Duvar*”, s.51)

Anlatıcı *Ben*, ölüm ile yok olmak korkusunun kesiştiği noktada, çöken, yığınaşan bir yapıyla özdeşleşerek nesnelleşir. *Ben*, yok olma gerçeği ile karşı karşıya olmanın bunaltısı içerisinde içsel bir çöküş yaşar. “*Çökmeyen yapı mı var?*” ifadesi, bir teselli arayışıdır. Tüm yapılar gibi, yaşamdaki en büyük yapı olan insanın çökmesinin/ yok olmasının kaçınılmazlığı, ölüm korkusunu hafifletir, bu trajedinin anlamlandırılmasını sağlar. Böylece çökmeye yazgılı tüm yapılar gibi insan da, çaresizlik içinde sonunu bekler: “*Kaçınılmaz ölüm, bireyi kaçınılmaz bir duygu olan umutsuzluğa sürüklemektedir.*” (Yakupoglu, 2001: 112) Öyküde, *duvar* ile sıkıştırılmış, kuşatılmış, sınırlandırılmış bir yaşamda bozguna uğrayan *Ben*, umutsuzluğa düşerken ölüm karşısında olanaksızlığı ile yüzleşir. Bu süreçte, ölümden tamamlanmak arzusuna sığınarak, ölümün kaçınılmazlığından kurtulmayı ümit eder: “*Yoktan korkmayı, “bir şeyden” korkmaya dönüştürdüğümüzde, kendimizi bir şeylerden korumak için, bazı mekanizmalarda geliştirebiliriz. Ama “yok”un karşısında insan tümünden çaresizdir.*” (Karaca, 2000: 152) Anlatıcı *Ben*, yok olmaktan kendini kurtaramayacağını anladığı an, olanaksızlığına da boyun eğer. Yaşamdaki varlığını anlamlı kılma ve ölümün kaçınılmazlığı ile yaşamını tehdit edişini hafifletmek için *herkesin/ herşeyin* kendisiyle aynı yazgıya sahip olduğunu düşünmekle avunur. Bu tavrı, yok olma endişesi içerisindeki egonun “*neden bulma (Radionalization)*” (Geçtan, 2000: 75) şeklinde bir savunma mekanizması geliştirmesidir. Dolayısıyla, kaçınılmaz son olarak algılanan ölüm, yaşamdaki sonluluğun farkındalığı olarak bilince taşındığında varlık kendini aşmaktadır.

Edgü’nün öykülerinde Cellât imgesi ve kurumsallaşan Cellâtlık mesleği ironik bir biçimde irdelenir. “*Cellâdın Ölümü*” adlı öyküde, Cellâtların insanları sorgusuzca öldürdüğü ve böylece sözde adaletin uygulandığı bir ortamda, yozlaşmış ve içselleştirilmiş yargı düzeni açılabilir. Ataerkil bir ailenin normlarına mensup olan başkışı/ Cellât, dededen babaya, babadan kendisine kalan Cellâtlık mesleğini yapma zorunluluğu içerisinde. Bu mesleği istemeyen başkışı, bütün baskılara rağmen Cellâtlık mesleğinden kaçır; yazgısına boyun eğmek istemez.

Geçimini sağlamak için pek çok iş bulur; fakat hiçbirinde tutunamaz. Maddi sıkıntılar, onu Cellâtlık mesleğine muhtaç hale getirir; çaresiz geri döner ve dede-baba mesleği olan Cellâtlığa mahkum olur. Onun çaresizliği, yazgısına geri dönmek zorunda kalışıdır. Öykü sonunda Cellâtlık, kendi kapısını da çalar ve hiç düşünmediği kendi ölümü ile yüzleşir:

*“Sakallı, gülyüzlü bir adam. Elinde, ona yakışmayan bir kement tutuyordu.
Yağlı bir kement. (...)*

İhtiyar yumuşacık bir sesle, hadi yavrurum, dedi, şimdi senin sıran.

Uzat boynunu.

Ama benim oğlum kör ve başka oğlan çocuğum yok.

Ziyanı yok, dedi ihtiyar. Sen uzat boynunu.

Ama tasalar buna engel, dedi o.

Ben, sizin yasalarınızı uygulamıyorum, dedi ihtiyar,

Handiyse sevecen bir sesle. Hadi, uzatma.

Uzattı boynunu.” (A., “Cellâdın Ölümü”, s.92-93)

Kaçınılmaz son olan ölüm ile aniden karşı karşıya kalan karşısında başkışı, sözde yasalara sığınsa da başarısız olur. Çünkü ölümün kendi yasası, toplum yasalarının dışında bir yaptırım gücüne sahiptir ve engellenemez. Bu yaptırım, seçilmiş belli kişiler için değil, herkes için uygulanmaktadır ve herkes ölümü tecrübe edecektir.

Cellâtlık mesleğinin yasalarına göre, hem baba mesleğini yapmayı kabul ettiği için; hem de geride bırakacak kendinin devamı olan sağlam bir oğlu olmadığı için Cellâdın ölmemesi gerekir. Babasının astığı insanlar gibi çaresiz olan başkışı, ailesinin tek çocuğudur; oğlu ise, kördür, cellâtlık işini yapamayacaktır. Oğlunun kör oluşunu, kendisine ve ailesine verilmiş bir ceza olduğunu düşünen başkışı, verilmişliklere lanet yağdırmaktan başka bir şey yapamaz.

Kaynağını yasalardan alan öldürme eylemi ile ölüme yazgılı olan insanın kaçınılmaz ölümlülüğü farkını ayımsayamayan Cellât, ölüm gerçeğinden uzak kalır. Ölüm gerçeğiyle yüzleştiği an ise, artık çok geçtir. Ötekileşmiş yaşamın olumsuzluklarına çaresizliği ile boyun eğen başkışının idamı, aynı zamanda örtük bir biçimde sözde yasaların da idamı olur. Çünkü yasaların insan özgürlüğüne karşı

kayıtsızlığı ve ölümlerin yasalar tarafından belirleniş, insan gerçeğini yadsımaktadır. İnsan ölüme, yasaların belirlemesi ile değil, doğal bir ölüm yazgısı ile gitmelidir.

“*Adam/Kadın/Çocuk*” öyküsünde, varoluşlarının anlamını kavrayamadığı için bireyleşemeyen ve yaşamlarında varoluşun farkındalığından uzak bir tutum sergileyen bireyler, ölümü, olağan bir durum, yaşamın bir parçası olarak algılar:

“*Sonra uzun bir sessizlik.*

Sonra bir çılgılık:

-N’oluyoruz? (Kadının sesi) Bu deprem mi bu?

-Korkacak bir şey yok, ölüyoruz. (Dayısının sesi)” (İ.D.M., “Adam/ Kadın/ Çocuk”, s.30)

Yaşamı yüzeysel algılayan insanların ölüme bakışları da, yüzeysel olur. Öyküde çocuk, gözlemlediği yozlaşmış yaşam ilişkileri ile kendi algı düzeyindeki yaşam farkını eylemlerine yansıtır: “*Sessizliğin ardına gizlenen bilinç, çevresindeki etik çözümlüğün farkındadır.*” (Eliuz, 2004: 82) Tensel/ fiziksel isteklerin şekillendirdiği bir yaşam süren kadın ve adam, ölümün kaçınılmazlığını da sıgı algı düzeyinde dışa yansıtırlar. Onlar için ölümün de yaşam gibi bir anlamı yoktur. Beklenmedik bir anda meydana gelen “*depresyon*” gibi olağandır ve engellenemez.

Ölümlerle yüzleşme, farkına varma ve giderek ölümü tanımlama, yaşamdaki ölüm tecrübeleriyle ilintilidir. Bu tecrübelerden toplumsal yaşamdaki ölümlere tanık olma; özellikle yaşamsal süreçte tanınan ve birlikte olunan kişilerin ölümünü yaşama insanda derin izler bırakır: “*Hal böyle olunca insanın değer verdiği kimseleri kaybetmesi, bir yandan onda derin psikolojik boşluklar oluşturmakta diğer taraftan kendisine, kendi ölümünü de hatırlatmaktadır. (...) Bireyin sevdiği insanların ölümünü tecrübe etmesinin, kendi ölümüyle ilgili tutumlarına yansıdığı, çoğu araştırmacı tarafından kabul edilmektedir.*” (Karaca, 2000: 274) Anne, baba, kardeş veya bir yakınının ölümü ile yüzleşen kişi, bu etkiyi derinden hissedebilir. Yakınlık derecesinin de etkili olduğu bu ölüm deneyimi, kişinin kendine yönelmesine sebep olur.

“*III.Kaçkın*” öyküsünde, varoluşçu felsefenin kaçınılmaz son olarak gördüğü ölüm, sosyal ilişkiler ağı içerisinde birlikte yaşama ve bağlanma zorunluluğu hissedilen kişi/ kişilerle deneyimlenerek yüzleşilen bir gerçek olarak sunulur:

“*Evet, onun ölümünü istemiştin. Babamın. (...) Bir insanın ölümü. Aynı kandan. Baban. Aynı çatı altında yaşadığın. Ölüme karşı hiçbir şey*

yapamamak. Çaresizlik. Sonu beklemek. Son soluğu. Onunla birlikte başlayacak sorumluluk. (...) zamanla alışılmış, beklen de olsa, bir ölümün karşısında kim bilir ne yapacağını sanıyorlardı? Bilseler ki bunu bekleyen bendim.” (İ.Ö.-K., “III. Kaçkın”, s.60,66)

Kendi dışındaki kişilerin ölümü, bireyin bu gerçeği nesnel bir biçimde tecrübe etmesine olanak tanır. Kendisinin ontik olarak deneyimleyemediği ölümdaki tamlığını/ tamlığın nesnelliğini başkasının ölümünde yaşar. Ölen bireyin vücudu, diğer bireyler için “önünde-hazır nesne” (Çüçen, 1997: 60-61)’dir. III.Kaçkın, babasının ölümünde, ölümü; nesnel bir biçimde deneyimler: “Başkalarının ölümü, ölüm fenomenini insana, daima ‘ölünür’ kipliği ile tanıtmakta ve o, rol almadığı bir oyunu seyretmek gibi bir durum içinde bulunmaktadır.” (Karaca, 2000: 274, 275) III.Kaçkın, babasının ölümünü istemekle somutladığı özgürlük istencine ulaşamaz. Çünkü, başkasının ölümüyle deneyimlenen yaşam, kendinin değildir. O, kendi yaşamını ve ölümünü kendinde deneyimlemek ister. Sorumluluğunun artışı da buradan kaynaklanır. Ölümü yaşayarak öğrenme dürtüsü, yaşamın anlam arayışına sebep olur. Yaşamı, kaçınılmaz sona giderken sorgulayan III.Kaçkın, anlamsızlıkla yüzleşir. Şimdiye değin anlamsızlığın sorumlusu olarak gördüğü baba, ölmüş fakat değişen bir şey olmamıştır. Anlamsızlığı ile devam olan yaşam, babanın ölüm döşegindeki varlığının yaydığı kötü kokuda hissedilir.

Ölüm haberi üzerine döndüğü evde; annesi ve kız kardeş ile birlikte “olduğu yerde sallanıp duran ihtiyar” gibi norm temsilcisi olan yığın insanların olduğunu görür. Anne ve kız kardeş ağlarken; sakallı ihtiyar da babanın yattığı odada elinde tuttuğu, “kenarları sararmış, cildi yıpranmış” kitabı okumaktadır. Böylesi bir cenaze evi ortamına giren anlatıcı Ben, yazarın da niyete bağlı olarak “Yaşlı, acılı bakışlar.” (III. Kaçkın, s.60) betimlediği “yığın insan”ların oyun’una dahil olmak zorunda kalır. Kafka, “Ölüm döşeginin çevresindeki feryat figan, aslında gerçek anlamda bir ölümün burada gerçekleşmemiş olmasından feryat figan etmektir. Hâlâ böylesi bir ölümle yetinmemiz gerekiyor; hâlâ bu oyunu sürdürüyoruz.” (Kafka, 2000: 78) der. Ölüm oyununun figürlerine dönüşen yığın insanlar, başkalarının ölümü karşısında kendi ölümlerini içselleştiremez ve “başkasının ölümünde Varlığın- olanak- tamlığının nesnelliğini ontolojik olarak tecrübe ede(mezler)” (Çüçen, 1997: 61). Ailesi ve çevresi tarafından kendine yöneltilen “zamanla alışılmış, beklenen de olsa, bir ölüm karşısında kim bilir ne yapacağını sanıyorlardı?” (III. Kaçkın, s.60) sorusu, cevabını bilmediği

sorgulamanın yansımasıdır. Bu soru, babasının ölümü karşısındaki tepkisini ölçmekten çok, yaşamdaki varoluş durumunu hatırlatma amacına hizmet eder.

Yaşamla yüzleşen bireyin ölümle birlikte varoluşu, diğer bir deyimle dünyaya ölüm ile birlikte gelişi, ölüm gerçeğini sorgulamasına da zemin hazırlar. Metafizik anlamda ölümün farklı boyutlarını ve farkındalığını yaşayan Edgü bireyleri için ölüm, “beklenti”ye dönüşür: “Ölüm beklentisi, Dasein’in olanaklarını görmesini sağlar. Ölüm beklentisinde o kendisinde, kendisinin olanaklarını anlar ve onların peşinden koşar. Beklenti, otantik olanağımızı ve varlığımızı anlamlandırır.” (Çüçen, 1997: 63) Ölüm, varoluşsal olanaksızlığını bilen varlığın otantik oluştaki olanaklılığının farkına varmasına sebep olur.

2.1.2.2.3.2. Kurtuluş/ Sığınma

Yaşam ve ölümün diyalektik birlikteliği, bireyin varoluşunu gerçekleştirmeye olanak tanımadığı an, ölüm kurtuluş/ sığınma imgesine dönüşür. Bu nedenle birey, varolmadığını hissettiği dünya mekanının yersiz-yurtsuzluğundan ve yaşanmazlığından isteyerek ölüme sığınır. Ferit Edgü’nün öykülerinde, yaşamın anlamsızlığına karşı varoluşunun olanaklarına tutunmaya çalışan, fakat tutunamayan öykü kişileri içinde buldukları çıkmazlardan kurtuluş/ sığınma olanak’ı olarak gördükleri ölümü, sağaltım boyutunda algılar. Bu durum, “Duvar” öyküsünde başkişinin ölüm gerçeği karşısındaki farkındalığı düzleminde yürür. İçsel çalkantılarının çıkmazında ölüme sığınan öykü başkişisi: “Bir gün öleceğim. Çok yakında. Belki: Umarım.” (İ.Ö.-D., “Duvar”, s.51) diyerek içinde bulunduğu bu durumu ifade eder. Kurtuluşa/ sığınmaya dönük ölüm isteği, umut arayışı ve beklenti anlamında “ummak” fiiliyle birleşerek çıkmazlardan kurtuluş imgesine dönüşür.

“Yoğun” öyküsünde öykü kişisi, varolmaya çalıştığı dünyada hiç’likle yüzleşince içinden çıkamadığı ve kurtulamadığı varoluşsal olanaksızlıklardan kaçarak ölüme sığınır:

“Korku. Bu boşlukta yuvarlanışın korkusu soluk borusuna yerleşti. Daha güç soluyacak artık.” Hep buydu. Hep. Hep bu boşluk. Hep bırakılmışlık. Hep. Hep aldatmalar. Hep. Hep yalanlar. Çocuklar. Kocalar. Bulmamak. Bulma-yitirmeler. Hep. Hep. Hep. Öleceğim. Ölmek istiyorum. Ama nasıl?” aynı güçsüzlük devamda.” (A.,”Yoğun”, s.47)

Yaşamla yüzleşen, kendini ve yaşamı tanımlamaya çalışan öykü kişinin yüzleşme anında farketdiği hiç'liği, "hep" ve "devam" olma bilincinin olumsuzluğundan kaynaklanır ve çaresizlik görüngüsü ile ölümü ister. Onun yaşam karşısındaki güçsüzlüğü, "hep" ve "devam" şeklinde sürekli olanın/ değişmeyenin bunalıtısında belirir. Bu bunalım ise, onu nasıl olacağını bilmediği ölüm isteğine götürür.

"Hep" sözcükleriyle vurgulanan süreklilikteki sıkışmışlık, "devam" ile süregelen boşluk duygusuyla birleşince bırakılmışlığından, aldatma ve yalanların dünyasından ölüme kaçır. Kaçış, onun hiç'likten kurtulma çabasıdır: "Ölüm, kişiyi tümüyle yok olmaktan ve hiçlikte yitmekten kurtarır ve onu geçici yaşamın soyutluğundan çıkarıp somutlaştırır." (Kuray, 1998: 111) Hiçliğiyle yüzleşen başkışı, boşlukta yuvarlanış olarak nitelediği varlığını korku merkezli algılar. "Bunalıtıda egonun korktuğu şeyin "bir yıkılma ya da bir yok olma özelliği taşı(ma)" (Brown, 1996: 121) korkusu içinde pozitif düşünüş yaşayan bireyin varoluşsal durumunu açıklar:

"Ölümümü kurardım. Ne saçmalık! Bir boşlukta tutunacak bir dal? Ama nerde? Ne? Ölüm içinde? Ölüm dışında? Yaşamın içinde. Nasıl?" (İ.Ö.-K., "I. Kaçkın", s.24)

Başkışı tarafından bir kurtuluş olarak algılanan ölüm, cevapları kendi içerisinde gizli sorulara neden olur. Ölüm, artık onda bir "boşluk" duygusu yaratmaktadır. Kendi ölümüyle yüzleşen başkışı, tutunacak bir dalın yine yaşamın içinde olduğu bilincini taşır. "Nasıl?" sorusuyla yön verilen yaşamdaki varoluşsal değişim, başkışının sınır durumunu açıklar: "Sınır durumu insanı dünyadaki varoluşsal "durumuyla" yüzleşmeye iten bir olay, acil bir deneyimdir. İnsanın kişisel ölümüyle (benim ölümüm) yüzleşmesi benzersiz sınır durumudur ve insanın dünyada yaşama şeklinde büyük bir değişim yapma gücüne sahiptir." (Yalom, 2001: 260) Kendisiyle ve yaşamla yüzleşerek sınır durumu'nu fark eden Ben, "ölüme giden varlık" olarak yaşamı ve varlığı anlamlandırmaya çalışır.

"II.Kaçkın" öyküsünde de kendisiyle ve yaşamla yüzleşen anlatıcı Ben/ başkışı, sıkışmışlığını ve bunalıtısını toplumsal düzlemde görüntüler. Toplumun ve ailesinin yozlaşmış ilişkilerle varolduğu bir dünya mekanında bunalan başkışı, ölme ve öldürme isteğiyle başkaldırısını dile getirir:

"Yapış yapış bir sıcak vardı. Yanımızda, gerimizde, üstümüzde insanlar oturuyordu. İnsanlar, Fazıl Beyler oturuyordu. Annemler, babamlar oturuyordu. Gözlerimi yumdum. Yalnız denizi düşledim. Yalnız denizi.

Üzerinde olduğumuz. Ve, keşke batıversek, dediğim.” (İ.Ö.-K., “II. Kaçkın”, s.54)

Başkaldırının ölüme ve öldürmeye yönelik düşünselliği, başkişinin, toplum ve ailesi tarafından kuşatılmışlığının bir yansımasıdır. Başkişi, içleri ve dışları bir olmayan Dr. Fazıl Bey ile annesinin kaçak ilişkisi ve babasının sessiz kalışı şeklinde beliren aile bireylerinin giderek toplumun benzer tutumlarına başkaldırır. Eylemselliğe aktaramadığı ölüm ve öldürme dürtüsünü, düşünsel anlamda beklentiye dönüştürür. Bunaltısının dışsal boyutunu göstermesi açısından bulunulan zamanın ve mekanın işlevsel ve psikolojik algısı da önemlidir. “*Yapış yapış bir sıcak*” ile “*yanımızda, üstümüzde insanlar oturuyordu*” belirteçleri, başkişinin içselleştirdiği olumsuzluğunun dışı yansımasıdır.

İçinden çıkılmaz bir hal alan yaşamın, deniz simgesiyle verilmesi ve orada batma ve batır(ıl)ma isteğiyle bütünleşen ölüm çağrışımı başkişinin yozlaşmış toplumdan ölüm ve öldürme yoluyla oç alma dürtüsünü açılar. Öykünün sonunda öldürme dürtüsünden uzaklaşan başkişi, öldürme isteğiyle beliren düşünsel başkaldırısının kendisini rahata ulaştıramayacağını bilincine varır:

“Ah! Hiçbirinin ölümünü düşünmemiştim. Hiçbirinin. Kendi ölümümü? Belki. Beni kurtaracak başka kimin ölümü olabilir? belki. Bu da, kötü bir tasarı. Duymamak. Görmemek. Dokunmamak. Acı duymamak. Hiçbir şey duymamak. Boşluk. Hiçlik. Onu bile duymamak.” (İ.Ö.-K., “II. Kaçkın”, s.59)

II.Kaçkın’ın başkalarını öldürme düşüncesinden sıyrılarak kendi *Ben*’ine yönelmesi, tasarladığı eylemin kötülüğünü farketmesi ile onu hiçlikle yüzleştirir. Başkalarının ölümü, onu huzurlu kılmayacaktır, çünkü bu onun kendi ölüm deneyimi değildir: “*Hiç kimse diğerinin ölümün ondan alamaz. (...) Ölüm her zaman ve her durumda bana aittir.*” (Çüçen, 1997: 61) II.Kaçkın’ın “*Duymamak. Görmemek. Dokunmamak. Acı duymamak. Hiçbir şey duymamak.*” ifadelerindeki eylemsizlik, hiçlik duygusuyla nesnelleşmeye başlamasıdır. Bu aşamada son’luluk duygusu, ölümü kurtuluşa giden yola dönüştürür.

“*I. Kaçkın (Odada)*” öyküsünde, başkişinin kendi kendini tanımlamaya çalışan başkişi, içsel ortamda/ odada bunalım yaşar:

“Tek bir şeye karar vermişim, bunaldın mı, üstüne üstüne gideceksin. Daha çok bunalmaktan korkma ve yalan yeliyle yelken açma.” (İ.Ö.-K., “I.Kaçkın”, s.24)

I. Kaçkın, farelerle giriştiği onulmaz savaşımında yenik düşerken öldürme isteğiyle bütünlenen düşsel bir sağaltıma başvurur:

“Uykumda bir düş görüyorum. Evi ateşe vermişim, fareler, eşyalar, her şey yanıyor. Kurtaracak hiçbir şeyim yok. Dışarıdayım. Yangını seyrediyorum. Her şey yanıyor. Yalnız alevleri görmüyorum, yanışın sesini de duyuyorum. Yıkılıyor işte, yıkılıyor. Çevrede mallarını kurtarmak için telaş içinde ordan oraya koşuşan insanlar var. Onlara bakıyorum. Gülümsüyorum.

Hiç değilse böylece kurtulmak...” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.43)

Gerçekte yenik düştüğü farelere karşı, düşteki galibiyeti toplumsal göndergelerle açıklanır. *“Çevrede mallarını kurtarmak için telaş içinde”* koşuşan insan betimlemesi yaşama sadece maddî açıdan bağlanan yozlaşmış insan gerçeğinin örtük açılımını yapar. Yalnız kendisinin durup izlediği ve kendinden başka kurtaracak hiçbir şeyinin olmadığı bir ortamda kurtuluşun sevincini yaşayan I.Kaçkın, düşsel dahi olsa kurtuluşu öldürmekte bulur.

Ölüm ve öldürme dürtüsünün şekillendirdiği I.Kaçkın, içinde bulunduğu bunaltıdan kurtulamadığı yoğun anların belirleyiciliğindeki bir başka düşünde; kendini insanların üzerinden geçtiği bir köprü olarak görür:

“Bir köprüydüm. (...) Ama bir canlılığım vardı. Duyularım vardı. Eşya değildim. (...) Üstümden trenler geçiyordu. Büyük gürültülerle. İnsan dolu trenler. (...) İnsanlar koridorlara taşmışlar. Birbirlerinin üstüne yığılmışlar. (...) Kokuyorlar. Duyuyor gibiydim. Ben köprüyüm. Onların köprüsü. Üstümden geçiyorlar. Acıtıyorlar. Kaslarım, putrellerim ağrıyor. Dirimimi duydum. Şöyle oynayayım dedim. (...) Gergin duran kollarımı, ayaklarımı büzdüm. Yerlerinden oynadılar. Salladım, bir kez daha salladım. Tren raydan çıktı, altımdaki uçuruma yuvarlandı. Bağırışlar, insan sesleri... çığlıklar, çığlıklar...”

Kıvandı: Gittiler, hiçbiri kurtulamaz artık.” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.27)

Yozlaşmış toplumun yükünü çeken bir köprü olarak başkişi, yükünden arınmayı öldürme ve ölüm ile sonlandırma çabasındadır. Toplumun simgesel çöküşü karşısında, kendisi de toplumun bir ferdi olarak ayakta kalamaz/ çöker:

“Bir güçsüzlük duydum. Bir köprü yoğunluğu. (...) Lime, lime çözülür gibiydim. Birden demir dayanakların sarsıldığını duydum altımda. (...) Büyük bir gürültüyle yıkılıyordum. Karşı koyamıyordum. Bütün evren sarsılıyordu. Sanki. İçimde yok olmaktan doğan bir korku. Sonra bir başkaldırma. Sonumuz, işte sonumuz...” (İ.Ö.-K., “I.Kaçkın”, s.27)

İçinde bulunduğu toplumla birlikte çöken bireyin ölüm karşısındaki korkusu, “yok olma” iç güdüsünde belirir: “Korkuların psiko-dinamik çekirdeği olarak ölüm, bütün ürküntülerin geometrik kavuşma noktasıdır.” (Karaca, 2000: 148) Ölümün bireyi korkuya sevk eden soğuk yüzü, varoluşu tamamlamadan yok olma ürküntüsünden kaynaklanır. Karabasansı izleklerin belirlediği “Kule” öyküsünde de, anlatıcı Ben için ölüm, bir kurtuluştur. Yaşam karşısındaki bozgun, bireyin ölüme sığınma ve yaşamsal çaresizliklerden kurtulma edimi ile somutlanır.

Edgü'nün öykü kişilerindeki ölüm düşüncesi, ölüm ve öldürmeyle bağdaşık olarak iki yönlü gelişir. Kendilik farkındalığını yaşayan öykü kişileri, gündelik yaşamın yozlaşmış kişilerine karşı, kurtuluşu, onları yok etmekte bulur. Aynı zamanda bu kişiler, ölümü, varoluşun tamamlanma süreci olduğunu da bilir.

2.1.2.3. Bireyin Tutunma Çabası ve Direnç Araması

2.1.2.3.1. Başkaldırı

Varoluşunun özgürlüğünü duyumsayarak kendilik bilincine ulaşan birey, dünyaya, yaşama ve varlığa karşı sorgulayıcı bakar. Yaşamın/ dünyanın gerçeklerini akıl süzgecinden geçirirken, dünyanın anlamdan yoksun/ anlamsız olduğuna karar vererek saçma duygusuna kapılır. Saçma duygusu, aklın bu dünyayı anlamlandırma gayreti ve akıldışı olana karşı oluşan bir bilinç halidir.

Bireyin varoluşunu gerçekleştirebilmesi için, saçma olana karşı başkaldırması gerekir. Sözcük anlamıyla isyan ve ayaklanmayı ifade eden başkaldırı, bireyin anlamlandıramadığı dünyaya ve yaşama olan tepkisidir. Dünyaya atılmışlığının bilincindeki varlık, verilmiş dünyayla yüzleşir ve saçma duygusundan kaçmayarak kendine ait hissedemediği yaşamın ve dünyanın verilmişliğine başkaldırır. Bu başkaldırının temelinde, verilmiş olanın yaratıcısının kendisi olmadığı bilinçliliği yatar ki böylece başkaldırı, verilmiş olanın yaratıcısı Tanrı'ya yönelik olur.

Birey, kendinde varlık (bilinçdışı/ akıldışı) olarak adlandırdığı hazır dünyaya dolayısıyla Tanrı'ya iki farklı şekilde tepki gösterir. Bunlardan ilki düşünseldir ki, eyleme dönüşmeyen içsel yargılama şeklindedir. İkinci şekli ise, düşünsel başkaldırıyla bağlantılı olarak gerçekleşen eylemsel başkaldırıdır. Her iki başkaldırı şekline de, bireysellik kaynaklık eder.

2.1.2.3.1.1. Düşünsel Başkaldırı

Düşünsel başkaldırıda hedef Tanrı'dır. Tanrı, akıldışı olan, verilmiş saçma dünyayı yaratan konumundadır. Özgürlüğünün farkında olarak özünü seçen birey, özünü yarattığı gibi kendi dünyasını da yaratmak ister. Fakat önünde, kendisi yaratmadığı için saçma olarak algıladığı verilmiş bir değerler dünyası vardır. Bu değerler dünyasını, bilincinin gücünü kullanarak yıkmaya çalışır. Eyleme dönüşmeyen düşünsel başkaldırıda, Tanrı yargılanır.

Birey, verilmiş dünyayı ve verilmiş yazgıyı, bilinç süzgecinden geçiremediği için kendine ait olmadığını düşünür. Saçma olarak algıladığı yaşama ve dünyaya düşünsel başkaldırısı, onu yaratıcı olma konumuna yükseltir. Bu yaratıcılık, bireyin Tanrı olma istemini açıklamaz. O, Tanrı'yı yok sayarak varlığının aklî yönünü ön plâna çıkarmak; "*Tanrı'yi öldürdüğü*" (Nietzsche, 2000 :5) bir ortamda, kendini yaşama adayarak, "*üst insan*" (Nietzsche, 2000:6) konumuna yükselmek gayreti içerisindedir. İnsan, düşünsel başkaldırısı ile insancılığı amaçlar ve evrensele dönük olarak kendini, insanlığa ve dünyaya adar.

Başkaldırının düşünsel boyutunu yaşayan birey, Tanrı'yı yok sayarken verilmiş normlar, kader/ yazgı ve ahlâkî değerler dünyasını da ortadan kaldırır ve bireysel özgürlüğü içinde kendi dünyasını yaratmayı düşünür. Önünde hazır bulunan dünyaya ve yaşama *hayır!* diyen otantik birey, kendilik bilinciyle yaratacağı dünyayı *evet*'ler. Varoluşsal olumlu başkaldırının *olan*'ı yadsıyan gizil gücü, *olması gerek*'i onaylamasıdır. Varoluşsal olmayan olumsuz başkaldırı ise, terör ve yakıp yıkmaya gibi insancılıktan uzak, ayaklanmalardır. Birey bu tarz bir düşünsel başkaldırı ile her *olana hayır!* derse, hiçliğe giderek her şeyi olumsuzlamış olur ve varoluşsal açıdan hiçlik yaşar. Dolayısıyla düşünsel başkaldırı, hem hiçlik boyutuyla, hem de sadece akıldışı olanı olumsuzlamaya yönelik olarak belirir.

Ferit Edgü'nün ülkü değerleri temsil eden öykü kişileri, varoluşlarının farkındalığı ile varlığa ve dünyaya bakışta kendilik değerlerini ön plâna çıkarırlar. Dünyanın

verilmiş, hazır oluşu gerçeği karşısında kendi dünya gerçeklerini yaratmak için mücadele ederler. Verilmiş hazır olan ile yaratmak istedikleri arasındaki çatışma, dünyanın saçmalığı fikrini doğurur. Saçma olanla mücadele ancak bilinçli bireyler tarafından gerçekleştirildiği için bu mücadeleden kaçmak otantik oluşun gerçekleşmesine engel olur.

Saçma insan konumu ile görüngülenen Edgü bireyleri, bilince ulaşmış kendi oluşlarını yaşayan kişilerdir. Kendi dünya gerçeklerini yaratırken, kimi zaman bunalır, kimi zaman hiçlik duygusuna kapılır, kimi zaman çaresizlikleri ile karamsar ve umutsuz kişiliklere bürünür, kimi zaman da yakıp yıkmak, öldürmek gibi olumsuz başkaldırı özelliği gösteren düşünceler taşımış olsalar dahi onların başkaldırıları, saçma olana karşıdır ve insancıdır.

Düşünsel başkaldırının saçma olanı yok etmek ve saçma olanda yer edinmiş insanları öldürmek şeklinde izleklesen, “*Bir Gemide*”de, sorumsuz ve sorgulamasız insanların yozlaşmış yaşam görüngüleri öyküleşir:

“Açıkça söyleyeyim ki, o günü, kasırganın patlayışını ve bu geminin batışını bir an önce yaşamak isterdim. Yalnızca, kaygısızca, sorumsuzca yemeğini yiyen, yatıp uyuyan bunca yolcunun, bunca tayfanın KAPTAN BABAMIZ NERDE? NİÇİN KURTARMIYOR GEMİMİZİ? İMDAT! diye bağıışlarını duymak için.” (B.G., “Bir Gemide”, s.30)

Ben anlatıcı konumundaki başkişinin, geminin (yaşamın) batışını/ yok oluşunu istemesi, varoluşlarının farkına varamayan aciz insanların sadece fiziksel ihtiyaçları için yaşamalarına duyulan tepkidendir. Bu kişiler, varoluşlarını, “*Kaptan Babamız*” dedikleri, kim olduğu bilinmeyen, bir değer yaratıcısı olarak adlandırılan varlığa bağlar. *Kaptan Baba* imgesinin, *Tanrı* ya da *gizli lider/ yönlendiren güç/ yetke*, çağrışımları, yolculuktaki yaşamsal süreçlere de yansır.

Öyküde yozlaşmışlığı ve kendi dışında birine bağlanarak varoluşlarını yaşa(ya)mayan insanların farklı görüngüleri şu şekildedir: Sınıf ayrımına göre yolculuk yapma; adaletsizlik; daha alt kademedede bulunan, ayakları paslı çivilerle zincirlenmiş, aynı dili konuşamayan, bütünüyle itilmiş forsalar; rotanın *Kaptan Baba* tarafından belirlenişi; hiç kimsenin *Kaptan Baba*’yı göremeyişi, sadece varlığını duyumsayarak ona boyun eğişleri; sırası gelenin dümene geçerek önceden belirlenmiş rotayı takip etmesi; dümene geçmek istemeyenlerin zincirle dümene bağlanması vs.

Başkişi, geminin batması için çıkmasını istediği kasırgadan çok, batış sırasında, yolcuların boyun eğdikleri/ güvendikleri Kaptan Baba'larını nasıl sorgulayacaklarını merak eder: "*KAPTAN BABAMIZ NERDE? NİÇİN KURTARMİYOR GEMİMİZİ?*" soruları, Tanrı'nın varlığına yöneliktir. Başkişi, "Eğer, Tanrı var ise, bu kasırga anında gemi içindekilerle birlikte batarken neden yoktur?", giderek "Tanrı (Kaptan Baba) var ise, gemimizi neden kurtarmıyor?" şeklindeki imdat çılgınlıklarını duymak istemektedir. Böylece, özgürlüğünü yaşamayan bireyler gerçeklerle yüzleşerek kendiliklerinin farkına varacaktır. Başkişinin yolculara vermek istediği bu kurgusal ceza/ beklenti, kişinin kendi dünyasını/ yaşamını, kendisinin yaratması isteminden kaynaklanan düşünsel başkaldırısıdır:

"-Yapılacak tek şey, belli ki, kaptan olmaktır, dedim.

-Ben de öyle düşündüm ilk zamanlar, dedi. Ama bu neyi çözümler? Amacımız ne? Kendimizi mi kurtarmak, yoksa gemiyi mi?

-Elbette gemiyi, dedim. Yani gemideki insanları öyle olması gerekir." (B.G., "Bir Gemide", s.30)

Öykü başkişisinin/ Ben'in diyaloga girdiği genç adam, başkişiyi çeşitli yönleriyle tamamlayan ve onun özelliklerinin ortaya çıkmasında etkili olan norm karakterdir. Başkişinin özgürlük istencinden ve sorumluluk duygusundan kaynaklanan, "*Yapılacak tek şey, belli ki, kaptan olmak*" düşüncesi, sadece kendini değil tüm gemi yaşayanlarını kurtarmak içindir. Başkişi ile yanına gelen genç adamın dayanışma içerisinde oluşu, adaletsizliğe, sınıf ayrımına, bilinçsiz, ötekileşmiş yaşamlara ve yazgısal düzene karşı tek başına mücadele edilemeyeceğinin evrensel göstergesidir: "*Başkaldırmada hem kendisini hem de başkalarını bulan insan başkalarıyla dayanışmaya girer. Çünkü acının bireysel olmadığının, bütün insanların ortak acısı olduğunun bilincine varır."* (Gündoğan, 1997: 119) Dayanışma, ortak değerlerde birliktelik anlamına geldiği için başkaldırma aşamasındaki bireyleri, içinde buldukları yalnızlıktan, iletişimsizlikten de kurtarır.

Otantik bir birey olarak özgürlüğünü ve sorumluluğunu bilen genç adam da, gemideki (yaşamdaki) olumsuzlukları/ çaresizliği gidermek için tek çözüm yolunun, gemiyi batırmak olduğu, düşüncesindedir:

"- Bu durumda, yapılacak bir tek şey kalıyor dedi. Kaptan köprüsüne çıkmak, geminin yönetimini ele almak, sonra haritaları incelemek. Güzel bir rota çizmek. İlman bir ülkenin limanına, en kısa zamanda ulaşmak. Bütün

tayfaları, bütün yolcuları bu limana çıkarmak, sonra da gemiyi batırmak. Bir güzel batırmak” (B.G., “Bir Gemide”, s.35-36)

Başkişinin ve norm karakterin düşünsel başkaldırıları, sadece kendilerini değil, herkesi kurtarmak gibi insancı bir yapıya bürünerek boyutluluk gösterir. Yeni kaptan/ üst insan olarak, haritaları incelemek ve yeni bir rota belirlemek isteği içindeki genç adamın düşüncesi, “*insan, bir Tanrı yaratamayacağına göre üstün insanı yaratmalıdır. Üstün insan, güç iradesiyle, insanı kurtuluşa erdirecek olan yaratma, yeni değerler yaratma işini*” (Gündoğan, 1997: 129) üstlenmektir. Yeni değerler yaratmak isteyen üst insan konumu ile genç adam, gemide yaşayan tüm insanları kurtardıktan sonra gemiyi batırmak ister ki, bu olan’ın yıkılışı, olması gerek’in yapılandırılışı anlamını taşır. Gemiyi batırmak şeklinde olan’a yönelik, *hayır* başkaldırısı, yeni değerler yaratarak insanları kurtarmak düşüncesindeki özgür insanın, *evet*’ini gösterir.

Umutsuz olsa dahi umudunu yitirmeyen norm karakterin (genç adam) aksine, başkişi, umut taşımaz ve tümüyle olumsuzluk içeren söylemlerde bulunur:

“-Yalnız ben bir noktada ayrılıyorum sizden: O sözünü ettiğiniz ılıman limanı düşleyemiyorum ben. Çünkü harita okumasını bilmem. Dolayısıyla sağlıklı bir rota da çizemem. (...)

-Ben denizin ortasında batırmayı düşünüyorum bu gemiyi.

-Ya içindekiler?

-İçindekilerden kurtulan kurtulur, dedim.” (B.G., “Bir Gemide”, s.36)

Başkaldırısını tümüyle yok etmek üzerine kuran Başkişi, kötülüğü yıkmak için kötülükle (denizin ortasında içindekilerle birlikte gemiyi batırmak) cevap vermek gibi nihilist bir düşünceye sahiptir. O, tümüyle olumsuzlama yoluna giderek *hayır*’larının yanında *evet*’i barındırmaz. “*O sözünü ettiğiniz ılıman limanı düşleyemiyorum ben.*” söylemi ile başkişi, karamsar olduğu denli umutsuz, giderek nihilisttir (yoksayıcıdır). Ayrıca, kendisi de dahil olmak üzere gemiyi batırmak istemesi ve “*içindekilerden kurtulan kurtulur*” demesi, onun, “*olumsuz bir kişilik*” (B.G., “Bir Gemide”, s.37) olduğunu gösterir. Genç adamın iyimserliği, düşünsel başkaldırısını olumlu kılarken; başkişinin, nihilist ve kötümser yapısı, düşünsel başkaldırısına da olumsuz yansır. Bu olumsuzluk, onun, sınırsız/ sonsuz özgürlük istencinden kaynaklanır. Sınırsız özgürün başkaldırısındaki *evet*’i de *hayır*’dır.

Ferit Edgü’nün öykü kişileri; çaresiz, bunalımlı, umutsuz ve aykırı görüngüleri ile saçma olana başkaldırırlar. Başkaldırılarının düşünsel boyutu çoğu zaman hiçlikleri ile

derinleşir. “*Binbir Hece*” yapıtının ikinci bölümü olan “*Olumsuz Metinler*” kısmında yer alan “*Adam Yerinden Kalkmadı*” (s.91-93), “*Yazmıyordu*” (s. 94-96), “*Susmuyordu*” (s. 97-98), “*Dalına Tünemedim*” (s. 99-100), “*Yok*” (s. 101), “*Üç Kişi Değiliz*” (s. 102-103), “*Yaşamayan*” (s. 104), “*Anlaşılmak Umurunda Değil*” (s.105-106)’de Edgü, bu öykülerin yaratıcısı/ yazar olarak hiçlik boyutuna varan bir olumsuzlamaya giderek düşünsel başkaldırı örnekleri sunar. Tanrısal anlatıcının kullanıldığı “*Adam Yerinden Kalkmadı*” öyküsünde, olumsuzlanan ve hiçlik ile kotarılan, saçma bir yaşamın diyalektiğine ayna tutulur:

“*Postacı, ona kendi kendisine yazmadığı, dolayısıyla postalamadığı mektupları da getirmiyordu. (...) Yaşam bu değildir, demiyordu. Yaşamın, gerçek yaşamın ne mene bir şey olduğu konusunda bir fikri yoktu. Böyle bir yaşamın olduğuna da inanmıyordu. Böylesi bir düşü de yoktu. Zaten düş görmezdi.*” (B.H., “*Adam Yerinden Kalkmadı*”, s.91)

Öyküde Tanrısal anlatıcı konumuyla yazar, niyete bağlı olarak *olan* bir kurgusal yaşamı diyalektik olumsuzlama ile *olması gerek* şekline dönüştürür. Edgü, “*Olumsuz Metinler*” bölüm başlığı altında Aragon’dan yapmış olduğu metinlerarası alıntıda da, *hayır*’ın arkasındaki *evet*’i açılar: “*Bu, olumsuz cümlelerin olumluya dönüşmesinin diyalektik gelişmesi, öyle mi?*” (B.H., s.89) Aragon’un söylemindeki diyalektik gelişim, “*Olumsuz Metinler*”deki yaşam durumlarına da siner.

“*Adam Yerinden Kalkmadı*” öyküsünün başkişisi olan “Adam”ın iletişimsizliği, postacının, “*ona, kendi kendisine yazmadığı dolayısıyla postalamadığı mektupları da getirmiyor*” olması ile belirginleşir. Adamın bireysel iletişimsizliği, kendine yabancılaşan bir varoluş durumu içerisinde olduğunu gösterir. Sürdüdüğü yaşamı sorgulamayan ve düş yoksunu olan adam, yaratıcılıktan uzaktır. Bireyin kendi kendine gönderdiği mesajlar olan düş’lerden yoksun insanın yaşamı da, varoluşunun çağrısına (mesaj/ düş) kapalı bir varlığın durumuyla özdeştir.

Yazar, öykünün tamamında -son cümle hariç- başkişinin/ adamın yaşamını ve yaşamdaki varoluş durumunu olumsuzlar. “*Olumsuz Metinler*”de yaratıcı yazar sıfatıyla Edgü, yarattıklarını da hiçleyerek, olumsuz bir diyalektik yapı oluşturur. Başkişinin edimleri ve edimsizlikleri, çevresindeki nesnelere, giderek cinsel yaşamı dahi, yazarın kendince yarattığı kurgusal dünyaya başkaldırması sonucu olumsuzlanır. Her şeyin olumsuzlanması nihilizm ile açıklanırken; yazarın nihilizmi, yazdıklarını/ yarattıklarını yıkmaya yönelik, özgürlüğü içinde başkaldırmadır.

Başkaldırının; Tanrı'yı yok sayma, onun yazgı/ kader gibi verilmiş değerlerini ve ahlâkını kabullenmeme ve bu değerlerin yaşamdaki temsilcileri (ana-baba-eş-çocuk) ile varoluşsal çatışmaya girme gibi, belirgin özellikleri vardır. Ayrıca toplumsal değerlerin, ahlâk kurallarının, gelenek, görenek, örf ve adetlerin kısaca yerleşik kuralların bağlayıcılığı ile açıklanan normlar, baskı unsuruna dönüşerek bireysel özgürlüğü ve yaratıcılığı kısıtlarken, başkaldırıya neden olur: *“Yaratıcı olmak için, değerleri yıkmak gerekir. Tanrı’dan, devletten, toplumdaki, ahlâktan gelen bütün değerleri yıkmak, yaratıcılığın ilk şartıdır. Başkaldırma burada başlar.”* (Gündoğan, 1997: 129-130) Başkaldıran birey, yaratıcılığını ve özgürlüğünü kısıtlayan bu değerleri yıkarak, kendi yaratıcılığını ortaya koymak ister.

Ferit Edgü'nün öykülerinde, toplumdan ve aileden gelen kısıtlayıcı norm unsurlarına başkaldırı da dikkat çeker. Düşünsel anlamda başkaldıran *“Dönüş”* öyküsünün başkişisi, varoluşunun yaratıcılığına engel olan nedenleri (normları) yıkmaya düşüncesi ile dalgalı yaşam denizinde tutunmaya çalışmaktadır:

*“Deniz dalgalı. (...) Bugün çok dalgalı. (...) Belki birazdan fırtına patlayacak. (...) Aşağıya baktım. Eskisi gibi. Bir dalga geliyordu ilerden. (...) bir dalga...
...caddeyi silip süpürüyordu, caddenin kıyısındaki büyük ama yıkıldı yıkılacak yapıların, o bizlere babalarımızdan kalan, onlara da babalarından kalan yapıların temellerine, mağazaların camlarına, kalın kırılmaz diye bize yutturulan camlarına, ışıklar içindeki camlarına, gerilerindeki güzel giyimli mankenlerin, oyuncakların, giysilerin, otomobillerin, buzdolapların, kutu kutu ilaçların, kumbaraların olduğu camlara... yıkmak hırsı içindeymişçesine.”* (İ.Ö.-B., “Dönüş”, s.136)

Başkişi şimdiye ait varoluş durumunu (başkaldırısını), düşünsel açıdan mekana yansıtır ve mekan-insan ilişkisi içerisinde dile getirir. Dalgalı deniz, kendi iç çalkantılarını da yansıtır niteliktedir. Başkişinin, *“Aşağıya baktım”* ifadesi, hem bulunulan yerden aşağı bakışı hem de içe dönük yapısı nedeniyle bilinçaltına bakışını çağırır. Önüne gelen her şeyi alıp götüren dalga seli, *“o bizlere babalarımızdan kalan, onlara da babalarından kalan yapıların temellerine”* değin tüm yapıları yıkmaktadır. Yapı benzetmesi, ailede tek yetke temsilcisi olan babanın geleneksel temsil değerinin yıkılışını açıklar. Başkişi, *“kalın kırılmaz diye bize yutturulan camlar”*ın kırılabilirliği gerçeği ile yüzleşir ve sorgusuzca kabullenişlerin insanları nasıl yönlendirdiği

konusunda tespitlerde bulunur. Aynı zamanda *kırılmaz gibi görünen ışıktı (gösterişli) camlar*, toplumun fiziksel görüntüsünü ortaya koyar. Toplumsal ve bireysel ötekileşmenin fiziksel ve tinsel görünüşü karşısında yıkma hırsı ile donanan bilinç, o camların (görüntülerin) arkasındaki şey'leşen, nesneleşen varlıkları yıkma arzusu ile dalgalar halinde başkaldırır:

“İlk esriklik gecesi, o dar, o karanlık sokaklardan geçip kentin bütün evlerinin, bana anamdan kaldığı, başımı sokacak bir başka delik bulamadığım için oturduğum evden bir ayrımı olmadığını görüp, yıkmalı bunları, hepsini yıkmalı, diye düşünmüştüm yeniden. Başka çıkar yol yoktu. Pis pis kokuyorlardı. Eskimiş, çürümüş, çürümekte olanın kokusu. (...) Yabancıların duyabileceğini sanmıyorum.” (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.84)

Normların baskısı ile çıkmazlaşan yaşamlar, kendi oluşu gerçekleştirilmeye de engeldir. Başkişi yaratıcılığını gerçekleştirilememenin çaresizliği içinde *devam olan*'ı yıkmak ister. *“Pis pis kokan”*, *“çürümüş”* yapılar içerisinde varoluşunun farkındalığını duyumsar. Yabancıların duyamadığı bu koku ile, normlara boyun eğen ötekileşmiş insanlara göndermede bulunulur. Kendi bilinç durumunu, *“ilk esriklik gecesi”* olarak dile getiren başkişi, o güne değin sürdürdüğü bilinçsiz varoluş durumundan sıyrılarak, yeni bir varoluş durumu olan, sarhoşluk/ kendinden geçme halini tercih eder. Bu yeni varoluş durumunda başkaldıran bir insan olarak yaşamı sorgular: *“İçimde salt bir tiksinti, kin, bir öldürme isteği. Hepsi bu.”* (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.89) Kentin bütün evlerini yıkmak isteğinin nedeni, annesinden babasından kalan evden farksız oluşlarıdır. Mekan-insan ilişkisi içinde tüm yapıların çürümüşlük, eskimişlik ve kokuşmuşlukla açılanan görüngüleri, başkişinin kine, öldürme isteğine dönük başkaldırısını önceler.

“Kötü”, *“III. Kaçkın”* ve *“IV. Kaçkın”*, düşünsel başkaldırının normları yıkmak ve norm temsilci olarak görülen anne ve babayı öldürmek ile izlekştirildiği benzer kurgulu öykülerdir.

“Kötü” de, ahlâkî olanın temsilcisi durumundaki hasta bir annenin, kızı tarafından ölümü istenir:

“Annem, dedi. Annem hasta, dedi. Yukarıda yattıyor. Çık bir bak istersen.

“Gebersin.” dedim.

“gebersin de biz de kurtulalım.” dedi. (...)

“Öl” dedim. (içimden). “Öl. Geber. Hepiniz. Geberin. Hepiniz. –Yaşayan leşleri yeryüzünün.” (A., “Kötü”, s.28)

Annesinin ölümünü isteyen öykü kişisi, tensel isteklerini gerçekleştirme engeli olarak gördüğü normlara/ anneye tepkilidir. O, anne ile simgelenen bağımlılık ve etik kuralların sınırlılığında kurtulma düşüncesi içinde *kin* duygusu ile koşut giden düşünsel bir başkaldırıya sahiptir. Kendisi dışındaki bütün insanları, “*yaşayan leşleri yeryüzünün*” olarak niteleyen *Ben* anlatıcı/ norm karakter, çözümlenmiş ve tüketilmiş toplumun yığılmasına, kokuşmuşluğuna tepkilidir.

“*III. Kaçkın*” öyküsünde başkisi, anne ve babanın giderek toplumun temsil ettiği normların/ değerlerin varoluşunu yaşamasına engel olduğu düşüncesindedir. Ailede ve toplumda yetke kabul edilen babanın ölümünü ister ve nihilizme değin varan düşünsel bir başkaldırı yaşar: “*Önüme çıkan her şeyi kırayım, yıkayım, yakayım, öldüreyim...*” (İ.Ö.-K., “*III.Kaçkın*”, s.65) Toplumun temsil ettiği inançlarla, ailenin temsil ettiği ahlâkî kuralların tümü ile çatışan *III.Kaçkın*, ölümün yaşamın sonunu ifade eden farkındalığını duyumsadığı an saçma ve anlamsız fikrine kapılır. Ölümün varlığı, yaşamı saçma kılarken, babasının ölümünü isteyerek saçma olanı ortadan kaldırmak ister. Fakat bu gerçekleşmez ve başkaldırısı çaresizlikle sonuçlanır:

“*Bir insanın ölümü. Aynı kandan-Babadan- Aynı çatı altında yaşadığın ölüme karşı hiçbir şey yapamamak çaresizlik. Sonu beklemek. Son soluğu. Onunla birlikte başlayacak sorumluluklar.*” (İ.Ö.-K., “*III. Kaçkın*”, s.60)

Kendi ölümünü kendinde tecrübe etmeyen birey için başkasının ölümü de anlamsızdır. Sorumluluğunun artacağı düşüncesindeki *III.Kaçkın*’ın yaşama başkaldırısı da babasının ölümü aracılığıyla değil, kendi ölümü tecrübesinde gerçekleşecektir. Öykü sonunda saçma olandan kaçan *III.Kaçkın*, intihara giderek yaşama *hayır!* der. *III.Kaçkın*’ın intihar yollu başkaldırısı, olumsuz değer taşır ve amacına ulaşmasına izin vermez.

“*IV.Kaçkın*” öyküsünde, kendi varoluşunun farkındalığı ile diğer insanların ötekileşmiş varlıklarını ezerek yok etmeye çalışan başkisi, düşünsel/ düşsel başkaldırı içerisinde: “*Onların üstünde, bir kule gibi, ayaklı bir kule gibi yürürüm. Onların ayakları yerde. (...) Herhangi birini turnaklarım arasında ezebilirim. Hiçbirinden hoşlanmıyorum.*” (İ.Ö.-K., “*IV.Kaçkın*”, s.70) Kule simgesi ile ötekileşmiş insanlardan daha yüksekte ve daha güçlü olduğunu somutlaştırmaya çalışan *IV.Kaçkın*, “*üst insan*” (Nietzsche, 2000: 6) olma boyutuna çıkar. Ezmek, yok etmek isteyen düşünceleri ile var olan değerleri bütünüyle yıkarak, ulaşmak istediği varoluşsal durumu ortaya koyar. Bu, durum onun Tanrısal bir güç ile donanması ve üst insan/ üstün insan konumuna

yükselmesi anlamına gelir. Başkışının öldürmeye yönelik olumsuz değerlere sahip düşünsel başkaldırısının temelinde, olan'ın ve olması gereken'in tümüyle reddedilmesi özelliği ile ön plana çıkan nihilizm vardır.

Cinselliğin ve cinsel tercihlerin normlarla belirlendiği düzende bir başkaldırı öyküsü olan “*Havana*”da normlara kapanan toplum ile özgürlüğe açılan bireyin cinsellik anlayışları çatışır:

“Beş beş daha kaç eder?” dedim

“On” dedi

“On on daha?”

“Yirmi”

“Yirmi sonsuz daha?”

“Yirmi artı sonsuz” (A., “*Havana*”, s.21)

Öykü girişinde, anlatıcı konumundaki *Ben* ile sevgilisi *Aysel*'in diyaloglarında yer alan “*sonsuz*” imi, varlığın sınırsızlık istemini açıklar: “*Sonsuz diye geçirdim içimden, Aysel'in oraları sonsuz.*” (A., “*Havana*”, s.21) Başkışının, *Aysel*'in acılarını sonsuz buluştaki düşlemsel sınırsızlığı, cinselliğe bakışını da açıklar. Onun nicelik bakımından değerlendirdiği cinsellik anlayışı, yaşamdan zevk alma üzerine kurulmuştur ve ahlaksal değerlerin sınırlandırmalardan uzak, özgürlüktür. Diğer bir öykü kişisi *Tom* ise, kendisine verilmiş olan cinsiyetini, varoluşunun özgürlüğü içinde değiştirme seçiminde bulunan ve bu seçiminin sorumluluğunu üstlenen bir kişidir:

“Ahlaksız Tom. Ne biçim tutuş o puroyu! Gözlerine baktım: Puro değil bu. Bakışları her zamanki gibi baygın istekliydi. Elbet puro değil.”
(A., “*Havana*”, s.22)

Öyküde *puro*, erkek cinsellik organını simgeleyen bir sözcük olarak kullanılır. *Tom*, cinsel seçimini özgürlüğü içinde yaşarken, diğer insanların *Tom*'a/ *Tom*'un cinsel tercihlerine karşı baskısı sözkonusudur:

“Bir el cebindeki purolara uzandı.

O zamana değin aldırıışsız duran Tom, söylenenleri duymamış gibi duran Tom, cebine uzanan eli havada yakaladı. Sesler kesildi. Puroları çekip aldı bu elden” (A., “*Havana*”, s.24)

Erkeğin cinsel organını simgeleyen *puronun Tom*'un cebinde oluşu, bu puroları içtiği anlamıyla açıklanır ki bu da onun sapkın bir cinsellik seçiminde olduğunu gösterir. *Tom*'un purolarına müdahale edenlere karşı savunmaya geçmesi, cinsel tercihlerine

müdahale karşısındaki başkaldırısıdır. O ana değin sesi dahi çıkmazken, bir anda eyleme geçer. Purolarına uzanan el, toplumsal normların yasaklayıcı kurallarıdır. Tom, öykü boyunca bu yasaklayıcı kurallara başkaldırarak karşı koymaya çalışır.

Başkişinin Aysel ile olan ilişkisi de fiziksel bir cinsellik üzerine kuruludur. Toplum, Aysel ile ilişkisini hoş karşılamayarak normların baskısı altında onları ayırmaya, ezmeye çalışır. O, fiziksel cinsel isteklerini gidermek için Aysel'e yaklaştığı bir anda eşcinsel eğilimler hissedilir. Öykü boyunca başkişinin, Tom ve Aysel'in temsil ettiği varoluşsal cinsel özgürlük istenci, toplumun belirlediği normların katı kurallarına yenik düşer.

“*Sanrı II*” öyküsünde *Ben/* başkişi, kendilik bilincinin farkındalığı ile başkalarından olan ayırımının bunaltısını yaşar. İçer, kendiliğine çekilen başkişi, yaşamın saçmalığı karşısında çaresizliğini duyumsayarak başkaldırıda bulunur:

“*Tükenik*”. *Bilmiyorum bir şey var-vardı “tükenik” dedim. Demeye çalıştım “Öldürmek bile.. Bir zamanlar anam, babam, karım, çocuklarım vardı. Hepsini öldürdüm. Karım her dokuz ayda bir çocuk doğuruyordu. O doğuruyor ben öldürüyordum. Bir gün yoruldum. Artık dayanamayacağım, dayanamayacağım dedim. Bağırdım. Hepsini, anamı, babamı, karımı zehirledim. Hepsini.. Sonra...Hiç işkence etmediler”* (İ.Ö.-B., “*Sanrı II*”, s.106)

Başkişinin yaşam karşısındaki varoluşsal tükenişi, başkaldırıya dönüşür. Dokuz ayda bir doğuran kadının mekanikleşen varlığını yaşamın monoton ve tekdüzeleşen yüzü olarak kabul eder. Anne ve baba'nın temsil ettiği soydan gelen norm kısıtlayıcılarını da tümüyle reddederek başkaldırısını eyleme dönüştürür/ hepsini öldürür. Toplumun, “*her dokuz ayda bir çocuk doğuran kadın*” anlayışını, doğan çocukları öldürerek yıkmaya çalışan başkişi, giderek yorulur. Eşi ile birlikte, kendisine yakın olan diğer kişilerin de yok edilmesi gerektiğini düşünür ve başkaldırısının sınırlarını genişletir. “*Hepsini, anamı, babamı, karımı zehirle(dim)*” der. Sonra “*hiç işkence*” edilmediğini söyleyerek kendi dünyasını yaratan, yaratıcı varlık konumuyla özgürlüğünü gerçekleştirerek kurtuluşa erer.

“*Nisyan*” öyküsünde de, cinsel normların ve etik değerlerin çıkmazında sınırlanan kadının, toplumca yasak olarak değerlendirilen cinsel ilişkisi anlatılır. Kendince olumsuz duygularını, “*istememek*” (Sunat, 1999:35) şeklinde *unutma* ile bastıran kadın,

kocasının olmadığı bir anda, onu aldatır, nisyân/ unutma'ya sığınır ve toplumsal sorumluluğundan, özgürlüğüne/ bireyselliğine kaçmaya çalışır:

“Uzun bir yolculuğa çıkmadan önce, karısına hep aynı şeyi söylerdi:

-Seni sevdiğimi unutma!

Karısı, uzun yalnızlık günlerinden ya da gecelerinden birinde, kocasının kendisini sevdiğini unuttu.

Aşığının kollarında inlerken (gün henüz ışımamıştı) bir ses duydu:

-Seni sevdiğimi sakın unutma!

-Bir daha benden böyle bir şey isteme, dedi kadın iki inleme arasında”

(B.H., “Nisyân”, s.25)

Kadının unutmaya bağlı olarak ahlaki normları işine geldiği gibi yorumlaması, yasak ilişkisinin toplumsal engelleyicilerinden kaçma düşüncesiyledir. Kocasının, “*Seni sevdiğimi sakın unutma!*” söylemlerine karşı çıkan ve eylemlerinin sonucundan doğacak olan sorumluluğu “unutma” ile kendi üzerine alan kadın, kocasının unutulma kaygısı taşıyan söylemine başkaldırarak tepki verir. Kocanın gücü temsil eden varlığı, kadının özgür yaşamını engellerken, yaşamındaki seçmelerine ve sorumluluklarına da müdahale olur. Kadın, kendi yaşamını, kendisi yönlendirme istenci ile harekete eder. Kocasının yöneten konumuyla yönlendirmelerine karşı, kendi oluşunu ön plana çıkararak kadın-koca ilişkisinin toplumsal normlarına başkaldırmış olur. Kendi eylemlerinin sorumluluğunu kendisi yüklenen kadın, aşığının kollarında iken kocasından gelen ve içsel bir çağrıya dönüşen yerleşik olmaya yüz tutmuş engelleyici normlara, unutarak karşı koyar. Kadının, belleğin unutmak işlevine yüklediği normlardan kaçışı; *Bir daha benden böyle bir şey isteme*” söyleminde belirir:

“Hecelemeler VII./” öyküsünde, gücü temsil eden Tanrı'ya sığınmasını isteyen sese karşı, varoluşunun yaratıcılığına inanan insanın eylemsel (tarihsel) başkaldırısı anlatılır:

“Yaradana sığın, diyor bir ses.

Hayır, diyor, o yok edene bile sığınmayan” (B.H., “Hecelemeler VII./”, s.116)

Yaradana sığınmak, varlığın, çaresizlik anında kendi varoluşsal gücünü yok sayarak, Tanrı'nın var ediciliğine boyun eğmektir. Sorumluluğun üstlenilmeyerek, Tanrı'ya bırakılması ve ondan yardım beklenilmesi gerektiği şeklindeki söylemiyle ses, varlığı

boyun eğmeye zorlar. Fakat özgürlüğü ve farkındalığı ile Tanrı'nın değil, kendi yaratıcılığının gücüne inanan kişi, kimliği dahi belli olmayan, bir sesin yönlendirmesine, kendilik kimliğiyle karşı çıkar. Çünkü, “o yok edene bile sığınmayan”, eylemlerinden sorumlu özgür bir varlıktır.

“II. Kaçkın” öyküsünde başkişi, sevgilisi Aysel, annesi ve babası arasında sıkışıp kalır. Annesinin yasak ilişkisi, babasının buna göz yumarak ses çıkarmayı II.Kaçkın'ın insanların varoluşlarındaki ötekileşmişliklerini sorgulamasına neden olur. Ötekileşmiş insanları ötekilikten kurtaracak olan içi ile dışının bir olmasıdır. Bilinçakımı tekniğiyle kurgulandırılan öykü, Aysel ile olan birlikteliğine karşı çıkan ailesiyle II. Kaçkın'ın çatışmasına dönüşür. Aysel ile birlikte olduğu sırada okuduğu bir kitaptan hatırladığı mitolojik öykü, yaşamını değiştirir. Kitaptaki öyküde, yazgıya ve güce dayalı yaşam düzenine karşı çıkan insanın, içi ile dışının bir olması gerektiği vurgulanır. Ayrıca, bireyin Tanrısal ve toplumsal/ ailevi olanın baskısına boyun eğmeyerek özgürlüğünün verdiği varoluş gücüne inanması gerektiği ifade edilir:

“denizlerin ortasında üç adam var. Başları çok büyük. İlk öyle değilmiş. Sonradan olmuş. Tanrı'ya, büyük Tanrı'ya başkaldırmışlar, sövmüşler ona. Tanrı kızmış, kafalarını kocaman yapmış. Denizlerin ortasına salmış...(...) Adamlar denizle göl arasındaki boşlukta asılı kalmışlarcasına ve ellerinden hiçbir şey gelmeden yatıyorlar. Toprak adamlarıymış onlar. Atlarının, karılarının olmadığını, onlara artık bir daha sahip olamayacaklarını biliyorlar. Gene de küfürlerini geri almayı, başeğmeyi kabullenmiyorlar. Kök salmış bir ağaç, diyor kafası en büyük olan. (...) Gene o adam, kurtuluşlarının ancak içleriyle dışlarının bir olmasıyla gerçekleşebileceğini söylüyor. (...) Koparıp atsalar da, varlığımıza son verseler de köklerden biri gene sürgün verecek, filizlenip yeşerecek. (...) yanındaki iki adam bunun üzerine, Öyleyse tam bir kurtuluşu yaşıyoruz, diyorlar. (...) Biz dünya cehenneminden uzağız ya, şu içi başka dışı başka insanların yaşadığı yerlerden uzaktayız ya, derler, kurtuluşlarını yaşarlarmış.” (İ.Ö.-K., “II. Kaçkın”, s.54,55)

Mitolojiye göre ‘cezalandırılan adamlar’, Tanrı'ya başkaldıranlardır. Tanrı, onları, başlarını kocaman yapıp, toprak adamı olmalarına karşın denizle göl arasındaki boşlukta asılı tutarak yaşama tutunmalarını engelleyerek cezalandırır. Buna rağmen başkaldırılarını devam ettiren bu üç adamdan kafası en büyük olanı, kurtuluşlarının

ancak içleriyle dışlarının bir olmasıyla gerçekleşebileceğini söyler. Varlığın kendi kendini yaratan güç ile açıldığı kök salmış bir ağaca benzetildiği bu mitolojik öykünün etkisiyle kendi varoluşunu değerlendiren II.Kaçkın, özgür varoluşunu engelleyen ahlaksal değerlere başkaldırısını eyleme dönüştürür. Yok edilecek olsa bile köklerinden yeniden filizlenen bir ağaç gibi kendi kendini yaratmaya/ özünü oluşturmaya çalışır. Ağaç, kök ve filiz insanlık tarihini imler. Tanrı'nın yerine tarih/ tarihsellik koyulur. Ailesinin özellikle de annesinin kötü kadın, ahlaksız kadın saydığı Aysel ile görüşmesini istememesi ile beliren koruyuculuk vasfı, II.Kaçkın'ın mitolojik olan bu öyküyü okumasından sonra eyleme dönüşen başkaldırısına neden olur:

“Babam susmasını işaretledi.

Genç. Koruyacağım onu, dedi annem.

Ben. Genç. O. Anam. O beni koruyacak. Soruları süreliydi. Konuştum dayanamadım. Bir yer altı ırmağı gibi. Kaynağımdan taşıp..Bir akışta..Ya da kapkara bir denizde, dalgaların etkisiyle oradan oraya çarpan bir...bir....sal. Bu kabaran denizde. Başlı büyük adam. Salda. Susmuyordu . susmuyordu. Ben. Susmuyordum.” (İ.Ö.-K., “II.Kaçkın”, s.57)

Annesinin koruma içgüdüyle ilişkilerine engel olmasının nedeni Aysel'in pek çok kişiyle olan ilişkisini bilmesindedir. Fakat, varoluşun farkındalığı II. Kaçkın'ı, normlara karşı başkaldırtır. Mitolojik öyküdeki başlı büyük adamlar gibi, içi ile dışının bir olduğu varlık oluşu gerçekleştirir. O, artık kendini yaratmıştır.

2.1.2.3.1.2. Eylemsel Başkaldırı

Eylemsel başkaldırıda birey, önünde hazır bulduğu akıldışı dünyanın verilmişliklerine eyleme geçerek tepki gösterir. Temelinde Tanrı'ya, ahlâkına, yazgısına kısaca hazır bulduğu dünyaya/ yaşama tepkinin eyleme dökülerek gerçekleştirildiği düşünsel başkaldırının eylemsizliği ve edilgenliğine rağmen; eylemsel başkaldırı, bireyin kendi gücüne inanarak etkinleşmesine olanak tanır. *“Tarihsel Başkaldırma”* (Gündoğan, 1997: 131) olarak da tanımlanan eylemsel başkaldırı, *“düşünceden eyleme geçiştir; bu fikir metafizik başkaldırmadan doğar.”* (Gündoğan, 1997: 131) Düşünsel başkaldırının üst insan yaratımı, bireyi aşkınlaştırırken gücünü de belirginleştirir.

Edgü'nün öykülerinde düşünselden eylemsele dönüşen başkaldırı, toplumsal yerleşik ilkelere (normlara), Tanrısal verilmişliklere, devletten gelen (yöneticilerden) köle-efendi ilişkisine ve toplumsal-bireysel yozlaşmışlıklara karşıdır. Toplumsal

yerleşik ilkelerin (norm), bireyi yaşamsal anlamda kısıtlaması, özgürlüğüne ve yaratıcılığına engel olması düşünsel başkaldırıdan eylemsel başkaldırıya geçerek boyut kazanmasını sağlar. Normların baskısı ile eyleme dönüşen başkaldırıların izleklediği, “Karşı”, “Cellâdın Ölümü”, “Yargıç Karak”, “Bir Kadın”, “Kötü”, “Sarhoş” adlı öykülerde toplumsal yerleşik ilkelere başkaldıran öykü kişilerinin edimleri anlatılır.

“Karşı” öyküsünde, yaşamı boyunca babasını hiç dinlemeyen başkişinin, babasının ölümünden sonra (“öleli çeyrek yüzyıl oluyor”) yaşamını kendi mutlak özgürlüğü içinde sürdürmesi anlatılır. Babanın temsil ettiği otoriter düzenin aksine özgürce yaşamını sürdüren başkişi, şimdi’de bu normların dışındadır. Geçmişten şimdi’ye taşınan normlara başkaldırı, gerçeklerin izdüşümü olan düşlere de yansır. Eylemsel başkaldırıda insanın tarihsel olanı seçmesi, öykünün ana hipogramıdır:

“Seni hiç dinlemedim, dinlemeyeceğim. Senin de babanı dinlemediğin gibi. Adam olmaya gelince... Ne demek bu? Sen olmuş muydun?” (B.H., “Karşı”, s.81)

Hem kendisi hem de babası, yaşamın tarihselliği içerisinde hiç kimseyi efendi olarak algılamaz ve kendi yaşamlarını kendileri seçerler. Geçmişte kendi yaşamının yaratıcısı olan baba, şimdi’de oğlundan istedikleri ile yaşamsal fark yaratır. Başkişinin/ oğul özgürlüğünü belirginleştiren eylemsel başkaldırısı ile baba, hem düş’ten, hem de temsil ettiği ilkelerle birlikte gerçek yaşamdan çıkarılır.

“Cellâdın Ölümü”nde de, babasının sürdürdüğü “Cellâtlık” mesleğini bir zincirin halkası olmama adına yadsıyan oğul başkaldırısı anlatılır:

“Babası işini gerçekleştirirken o kalabalığın arasına karışmış, sonra da çekip gitmişti. (...)

Babası o akşam, yemekte, kendisine adam olamayacağını bağıarak söylemişti. Babası, ona mesleğini öğretmek istiyor o ise halkın arasına karışıp cızlamı çekiyordu.

Lahana çorbasından başka yemek yok çalışmaya, demişti babası.

Tuzsuz, yağsız lahana çorbası. (A., “Cellâdın Ölümü”, s. 87)

Baba mesleğini yapmamak istemeyen başkişi/ oğul, yaşamın maddî yönüne yenik düşer. Önceleri boyun eğmek istemez, sürekli arayışlar içine girer, evinden dahi kaçır. Girdiği tüm işlerde tutunamayan başkişi, kimi zaman yaşamını sürdürmesine olanak veren bir iş bulunduğunu düşündüğü anlarda, toplum tarafından kimliği sorgulanarak rahatsız edilir. Gerek toplum, gerek aile/ baba baskısı, onun evine geri dönmesine sebep olur. Bir

Cellâdın oğlu olması ve bunu söyleyememesi, evden ayrı kaldığı süre boyunca hiçbir işte tutunamayarak evine geri dönmesine sebep olur. Bireyin varoluşsal gücünü gerçekleştirilmesine izin verilmeyen öyküde, normlara/ yazgıya boyun eğen kişinin tarihsel ceza motifi ile cezalandırıldığı görülür. Başkişinin eyleme dönüştürmeye çalıştığı fakat başaramadığı başkaldırısı, yenilgi ile sonuçlanarak otantik olmayan bir yaşamın mahkumiyeti ile sonuçlanır ve öykü sonunda insanlık adına (insanın tarihselliği adına) idam edilir:

“Çünkü ben yakında emekli oluyorum. Yerimi sen alacaksın. (...) Biliyordum, dedi. Bunun için geldim. Karşısında yaşlı bir adam duruyordu. Ak saçlı, ak sakallı, güler yüzlü bir adam. Elinde, ona yakışmayan bir kement tutuyordu. Yağlı bir kement. (...) İhtiyar yumuşacık bir sesle, Hadi yavrurum, dedi. Şimdi senin sıran-Uzat boynunu. (...) Ama yasalar buna engel, dedi o. Ben, sizin yasalarınızı uygulamıyorum, dedi ihtiyar, handiyse sevecen bir sesle, Hadi, uzatma. uzattı boynunu.” (A., “Cellâdın Ölümü”, s. 91-92)

Babadan devralınan Cellâtlık mesleği, bir yaşamın idam edilişi/ kendilik yaşamının idam edilişi olarak kurgulanır. Babasının yerini alacağını kabullenerek eve dönen oğul, varoluşunun gereklerini yerine getiremeyip yenik düştüğü/ boyun eğdiği için düzenin kanunları tarafından idama mahkum edilir. Ak saçlı, ak sakallı yaşlı bir adam motifiyle beliren ölüm, onun sonunu getirir. Elinde kendisine yakışmayan yağlı bir kement ile yeni Cellâdı asacak olan/ varoluşuna son verecek olan ölüm, oğul Cellâdın karşı çıkmalarına rağmen kaçınılmazdır. Bir insanın diğer bir insan tarafından asılması/ öldürülmesi olan Cellâtlık ile ölümün Cellâtlığı arasındaki fark, ak saçlı, ak sakallı, güler yüzlü yaşlı adam ile belirginleştirilir. İnsanları asmaktan varoluşsal güç sayesinde kaçılabilir; fakat ölümün Cellâtlığından kaçılmaz. Ölümün Cellât motifiyle bütünleşmesi, insanın tek, değiştirilmez ve kaçınılmaz yazgısı oluşunu vurgulamak içindir.

“Yargıç Karak”da varoluşsal farkındalığa ulaşan ve özgürlüğünü duyumsayan başkişinin, olan ve olacakların değişmemesi ilkesine dayanan akıldışı yazgısallığa başkaldırısı anlatılır:

“bavullarım elimde, son bir kez daha, bu doğup büyüdüğüm eve baktım. Artık ilençli saydığım bu kentte ardımda hiçbir iz bırakmamak için, Yargıç

Karak'ın mektubuna değin ayrılmayı aklımın köşesine getirmedğim doğup büyüdüğüm baba ocağını tüm anılarımla birlikte ateşe vermeyi de unutmadım.” (A., “Yargıç Karak”, s.73)

Başkişinin doğup büyüdüğü ve ilençli saydığı kentini bırakıp gitmesi ve giderken tüm anılarıyla birlikte baba ocağını ateşe vermesi, onun yaşam karşısındaki başkaldırısının eyleme dönüşümüdür. Yaşanılan mekanların (*doğup büyüdüğü baba ocağı ve kenti*) terk edilmesi, devam olmak istememenin göstergesidir. Özellikle kentin “*ilençli*” sayılması, başkişinin kentteki yaşayanların bilinçsizliklerine yönelik tespitidir. Bir dönem kendisinin de içinde bulunduğu bu kentte varoluşunun farkına varan başkişi, bilinçsiz insanlar arasında kalmayı reddederek oradan ayrılır. Yargıç Karak'ın mektupları da dahil olmak üzere tüm anılarıyla birlikte baba ocağını da yakarak geçmişine yönelik tüm değerleri yok eden başkişi, yeni fark ettiği kendilik değerleri ile birlikte *yeni* bir yolculuğa çıkar.

“*Kötü*” öyküsünde, ötekileşmiş insanlar arasında yaşamaktan bunalan ve cinselliği bir kaçış yolu olarak tercih eden başkişi, toplumsal normların yaptırım gücü ile karşı karşıya kalır. Başkişinin bilinçsiz kalabalıklar içerisindeki yalnızlığını gidermek için cinselliğe yönelmesi, tinsel bir isteğin sonucu değil tensel (bedensel/ fiziksel) bir isteğin/ dürtünün sonucudur: “*Çıplaklığını özlemişim. Çıplak etin sıcaklığını.*” (A., “Kötü”, s.29) Tensel bir isteğin sonucunda birlikte olduğu kadın ile sevişme sırasındaki hareketlerini birer “*devinim*” (A., “Kötü”, s.29) olarak görür. Devinimler halindeki sevişme, -anlamının aksine- başkişiyi, bir ruh durumundan başka bir ruh durumuna geçirmez. Başkaldırısını, eyleme dönüştürmek ister; fakat toplumsal düzen buna izin vermez. Çünkü normlarda kısıtlanma, içsel olarak devam etmektedir. Sevişme anında bu ruh durumu, toplumsal normların baskısının düşsel olarak devam edişiyile süreklilik kazanır:

“Yeryüzünde biz ikimiz. Açık kapıdan insanlar doluyordu oraya. Biz öldüreceklerini, bir çukura gömüp taşılayacaklarını söylüyorlardı. Gözlerimi kapıyor, kulaklarımı tıkayıp duymamaya çalışıyordum. Ama başaramıyordum. (...) O yeniden kıpırdamaya başlamıştı ki altımda, muhtarın, imamın da geldiğini gördüm. (...) “Siz kendiniz ayrılmazsanız, biz sizi ayırmanın yolunu biliriz” dedi. Yanında bir yığın polis, bir yığın bekçi, bir yığın da polis görevlisi vardı. Hepsi selam çakıp, bir ağzıdan, “Peki Vali Bey, dediler. Emredersiniz.” Ama o (altımdaki) duymuyordu bunları. (...)

Tutuşlar gevşedi, tekmeler kesildi. Ses, “Yasa adına ayrılmanızı buyuruyorum.” diyordu. Bu İçişleri Bakanının sesi olmalıydı. Ne buyuruyordu? Kimin adına buyuruyordu? (A., “Kötü”, s.30 -31)

Toplumsal değerlerin yasakladığı bir ilişkiyi yaşayan başkişi, sevişme anında bu değerlerin temsilcileri (kocası, anası, odaya taşılayacaklarını söyleyerek giren insanlar, Vali Bey, bir yığın polis, bir yığın bekçi, bir yığın polis görevlisi, içişleri bakanı, imam, muhtar, itfaiye genel müdürü, savcı, yargıç, devlet adamları, din adamları ve yabancı devlet temsilcileri...) ile çatışma yaşar. Gerek toplumun, gerek dini öğretilerin ve gerekse devlet ve devlet kanunlarını temsil niteliğindeki kişilerin baskısı, içinde bulunduğu devinim ortamından ayırır: *“Yasa adına ayrılmanızı buyuruyorum” (A., “Kötü”, s.31)* diyen bir ses, onların özgürlüklerini engeller. Başkişi, tanımlayamadığı bu sese rağmen, yasa kurallarına karşı düşünsel başkaldırısını sürdürür: *“Ne buyuruyordu? Niçin buyuruyordu? Kimin adına buyuruyordu?” (A., “Kötü”, s.31)* Düşünsel tepki, eyleme dönüşmediği için varoluşsal gücünü tam olarak yansıtmaya imkanı bulamaz. Seviştiği kadın ise, varoluşsal gücünün bilinci ile başkaldırısını eyleme dönüştürmeyi başarır:

“N’oluyor” diye inledi. “Geldiler” dedim. “Kim” dedi. “Onlar” dedim. (...) Sözümü bitirmeden (...) onların üstüne doğru bütün gücüyle “ELİ LAMA SABAKTANI” diye bağırdı. Bu sözler üstüne, oda bir anda boşaldı, yeniden yapayalnız kaldık. (...) Dudaklarının arasından, “sözcükleri bilmek, güçlerine inanmak ve onları yerli yerinde kullanmak gerek” dedi. (A., “Kötü”, s.30)

Kadının, kendilik bilinci ile söyleme dönüştürdüğü sözcükler, norm temsilcilerini kovduğu gibi eylemsel başkaldırısındaki yaratıcılığını da ön plâna çıkarır. Sözcük, insanın varlığını açıkladığı gibi, kadının sevişme anında sözcüklerin gücüyle birleşen varoluş durumu da kendilik değerleri ile örtüşür.

“Bir Kadın” öyküsünde de, yaşamın kıyasına tutunmaya çalışan bir kadının toplumun duyarsızlığına ‘kasma’ eylemiyle başkaldırışı anlatılır:

“Bir kadın duvarın kıyasına oturmuştu. Gittim, yanında durdum. (...) Papucumun ucuyla baldırına dokundum.”

“Ne arıyorsun burda bu gece vakti? Böyle pis? Ne arıyorsun, ne yapıyorsun burda?”

“Guuuurhrrrrguhrhıtşellbokleş...” dedi.

Tekmeledim.

“Konuş, cevapla beni, ne arıyorsun burada? Yok mu senin bir kocan? Bir-iki çocuğun? Başını sokacak bir odan?”

“Bokbokbokbokbokbokbokbok” diye mırıldandı gene. (...)

İki üç kişi geçti yanımızdan. Başlarını döndürüp tiksintiyle baktılar ikimize.

Bir tekme daha vurdum. Devrildi. Büsbütün devrildi. Üstünden atlayıp geçerken de kusmaya, ağızından pislikler çıkarmaya başladı. Tam

çıkardıkları üstüme geliyordu. (...) Üstüm başım, ağızından çıkan pisliklerle

berbat olmuştu. Durmadan kusuyordu.” (İ.Ö.-B., “Bir Kadın”, s. 99-100)

Bir kadın olarak isimlendirilen başkışı, toplumdaki herhangi bir kişidir. Görünümü ve bakımsızlığı dolayısıyla tiksintiyle karşılanan bu kadın, yanına yaklaşanlar tarafından tekmelenir, yaşamı irdelenir: *“Yok mu senin bir kocan? Bir-iki çocuğun? Başını sokacak bir odan?”* Kahraman/ Ben anlatıcı, yaşamda birilerine ya da bir yere bağımlı kılınma düşüncesiyle kadını normlar arasına sıkıştırmak istercesine sorgulamaya tabii tutar. Koca, çocuk ve bir odaya mahkum edilmek istenen kadına, kahraman anlatıcının tekme atması, yanından geçen diğer insanların tiksintiyle bakması ve yaklaşmamaları, toplumsal duyarsızlığı yansıtır. Kadın ise, tüm bu olumsuz davranışlara karşı gücünün yettiğince başkaldırır. Onun anlamsız sözcüklere dökülen varoluş durumu, yaşamın saçmalığı ile örtüşerek *“bok”*lara dönüşür. Kendini tekmeleyen anlatıcı konumundaki öykü kişisine de eylemsel başkaldırısını üzerine kusarak gösterir.

Anlatıcının reddettiği varoluşsal kadın-erkek eşitliği, onun eylemlerine de yansır. Toplumsal öngörülere, normlara ağızından/ içinden gelen pisliklerle tepki veren kadının çaresizliğini, zayıflık olarak algılayan anlatıcı, kendi (erkeksi) gücünü de tekmeleyerek gösterir. Anlatıcının tekmelemesinin sebebi, kendisinin çaresiz olmadığını kanıtlamak; dolayısıyla kendisi ile kadının eşitliğini reddetmek düşüncesiyledir. Güç kullanarak varoluşunu ortaya koymaya çalışan anlatıcı, aslında çaresizliği tekmeler: *“Gerçek kendiliğimiz, yani aslında olmamız gereken kişi, güç senaryosuyla aşağı doğru itilmektedir. Kimse bizim çıplak kendiliğimizi istemediğinden, güç kalıpları arasında sıkışıp kalırız.”* (Gruen, 2004: 89) Anlatıcının olması gerek kişiliği, tekmelerle kişiliksizliğe doğru düşüşe geçer. Böylece olan durumuyla kalır; *olması gereken*’e ulaşamaz. Onun şiddet aktarımı, kendi ilkel güdüsünü görmesini engeller.

Çaresizliğin eylemsel başkaldırıya dönüştüğü ve bireyin varoluşunu kendisinin yaratması gerektiğini açımlayan bir başka öykü de *“Sarhoş”*tur:

“Sokaktan geçen yaşlı bir adam durup sordu:

-Yardıma ihtiyacınız var mı?

dizleri üzerinde doğruldu. Dudaklarının kıyısındaki

kusmukları iç cebinden çıkardığı ipek mendille sildi.

-Hayır teşekkür ederim, dedi. Şimdi geçer.

Yaşlı adam uzaklaşır uzaklaşmaz yeniden kusmaya

başladı.” (B.H., “Sarhoş”, s. 21)

Değerlerin temsilcisi yardımsever görünümündeki yaşlı adam, çaresizliğini gördüğü başkişiye/ sarhoşa yardım amacıyla yaklaşır ve onun karşısında kendi gücünü tanımlar. Yaşlı adamın, fiziksel güçsüzlüğüne rağmen yardıma ihtiyacı yoktur, güçlüdür. Sarhoş’un ise, yardıma ihtiyacı vardır, güçsüzdür. Varoluşsal durumunun farkında olan sarhoş, güçsüzlüğünü kabul etmeyerek sunulan yardımı geri çevirir. Böylece, yardım etmek isteyen yaşlı adama/ güçlüye itaat etmez ve özerkliğini kaybetmez. Bu bilinç ile yardıma/ güçlüye *hayır!* diyerek, eylemsel başkaldırısını ortaya koyan sarhoş, *“cebinden çıkardığı ipek mendille”* kusmuklarını silerek, maddî değerlerin gücünü de reddeder. İpek mendil simgesi, maddî olanı temsil ederken sarhoşun kendilik değeri/ özerkliği de ortaya çıkmış olur.

“Seksek” öyküsünde, bireyin kendi varoluşunu sorgulamasına sebep olan toplumsal ötekileşmenin tüm boyutuyla yaşandığı bir ortamda, varoluşsal çaresizliği ile tutunmaya çalışan bireyin çıkmazlaşan yaşamı anlatılır. Başkişi, düşünsel başkaldırısını eyleme dönüştürmek isteği ile direniştir. Ötekileşme karşısında sessiz, eylemsiz kalan insanların yaşamlarını gözlemleyen başkişi *“Hiç kimse gerçeği söylemiyor”* (B.G., *“Seksek”*, s.67) diyerek başkaldırısının sebebini de belirginleştirir.

Başkişi, *“Halk bahçesi”*nde otururken toplumsal ötekileşmişliğin bilinci ile düşüncelere dalar ve yıllar önce gördüğü sessiz bir filmi anımsar. Filmde, askerlerin yemeği için hazırlanan etin kokuşmuşluğu ve etin kokuşmuşluğu üzerine karşıt düşüncelere sahip, itaat etmesi beklenenler/ askerler ile emreden kumandan arasındaki çatışma anlatılmaktadır:

“Ansıdığım filmde (sessiz) kokmuş bir et parçası vardı. Bir sığır butu ya da domuz. Askerler üsteliyorlardı: İyi bak. Gözünü aç da bak!” “Kokmuştur her şey: Etler. Tüm yiyecekler. Her şey” Ama gene de: Hayır, kokuşma olayı yok. Bu et yenilebilir, diyor doktor.”

Bu et yenilebilir demek. Öyleyse sen ye, itoğlu it. Etin kokuştüğünü bilenler başkaldırıyordu. Güvertede ayaklanma. Açlık daha iyi. Ölmek daha iyi. Bu kokuşmuşluktan. Başkaldırma. Gemide. Ya da zırhlıda. Her neyse. Askerler olduğunu söyledim, Bahriyeliler.” (B.G.,“Seksek”, s. 67)

Filmdeki kokuşmuş et simgesi, gerçekte yaşamdaki insanların kokuşmuşluklarını açımlar. Komutanların etin kokuşmuş olmadığına dair zorlamaları ise, gündelik yaşamdaki otoritenin baskılarını anlatır niteliktedir. Etin ve tüm yiyeceklerin kokuşmuşluğu, nihilizm ile sonuçlanan bir olumsuzlamayı çağırıştırır. Askerlerin eylemsel başkaldırıları ayaklanma şeklinde olurken; filmin sessiz kurgusu yaşamdaki sessiz kalıplara, boyun eğişlere de göndermedir. Eylemsel başkaldırımı temsil eden askerlerin yönetenlerine karşı ayaklanmaları, haklı olduklarının bilinci ile güç kazanan varlıklarının başkaldırısı olarak kendi değerlerini ifade eder: *“Herhangi bir biçimde, herhangi bir yerde bizim de haklı olduğumuz duygusu uyanmadıkça başkaldırma olmaz. Öyleyse başkaldırmanın temelinde yatan şey, haklı olma durumudur.”* (Gündoğan, 1997: 115) Askerlerin haklılığı eylemlerine yansırken, hayır! dedikleri bir gerçeğin evet’e dönüşmesi karşısındaki zorunlu kabullenişleri ifade edilir. Başkişinin sessiz filmde izlediği gündelik yaşam, sessiz kalan toplum’la örtüşür.

“Seksek” öyküsünde, “Ulusal Park” olarak tanımlanan Halk bahçesi, içinde bulunulan ötekileşmenin toplumsal yapısını da ortaya koyar. Bu ortamdan çıkmak isteği ile tüm gücünü toplayan, Halk bahçesindeki gözlemlerini ve üst kurmaca yapısına sahip filmi düşünen başkişi, düşünsel başkaldırısını eyleme dönüştürmek için harekete geçer:

*“sonra fırladım
çıkmak için
tümüyle çıkmak için
tümüyle çıkmak için
içinde bulunduğum çemberden
bu bahçeden
ve kendimden
ve kendimden*

kurtulmak için bahçenin kapılarından birini aramaya başladım, bir kez çıkarsam bir daha dönmeyeceğim, diye ant içerek, çıktıktan sonra nereye gideceğimi düşünmeden yalnızca çıkışı düşünerek. Bacaklarımda on sekiz yaşında duymadığım bir güç, fırladım.” (B.G.,“Seksek”, s.71)

Bulunduğu ötekileşmiş toplumdaki kaçmak isteğiyle tüm gücünü toplayan başkişi, hem bahçeden, hem içinde kısıtlanmış olduğu yaşam çemberinden, hem de kendi çaresizliğinden kurtulmak için, tekrar geri dönmek üzere, and içerek, gider. Onun eyleme geçerek içinde bulunduğu yaşamdan çıkma çabası sonuçta, başkaldırısına dönüşerek varoluşsal gücünün farkındalığı ile kendi kendinin yaratıcılığını (özgür) ortaya koyar.

Yöneten yönetilen ilişkisinin bireysel yaşamı olumsuz etkilediği “*Yitik Gün*” öyküsünde, ötekileşmiş düzenin kişileri paraya/maaşa bağımlı hâle getirerek maddî koşulların ağırlığı ile varlığının tahakküm altına alınışı anlatılır:

“İşe en azından bir yarım saat geç kalmışımdır. Gitsem, şef tepeden tırnağa süzer: Hiç değilse bugün erken gelseydin der. Aybaşı olduğunu... (...) Aybaşı olduğunu unutmuyum? (...) “Para bilmem neme, gitmeyeceğim bugün işe” dedim kendi kendime.” (A., “Yitik Gün”, s.13)

Kendi yaratıcı yaşamından uzaklaşmak zorunda bırakılan başkişi/ Ahmet Hırçın, gündelik yaşam içerisinde sıkışan, kendilerini bu yaşamın maddî dünyasına kaptıran insanlar arasında yaşar. Varoluşunu gerçekleştirmediği için düşleri ile gerçekler arasında sıkışıp kalır. Öykü boyunca düşlerdeki kendilik dünyası ile belirsiz nesnelere dönüşen gündelik yaşam gerçekleri çatışır. Kendi varoluşunu hissettiği zamanda değil, başkalarının belirlediği zamanlarda yaşamaktan bıkar ve başkaldırır. Onun işe dahi gitmeyerek başkaldırısını eyleme dönüştürmesi, şefinin, “*hiç değilse bugün erken gelseydin*” sözü ile süreklilik gösteren geç kalışlarını ya da yaşama dahil olmayışını belirginleştirir. “*Hiç değilse bugün*” söylemi ile vurgulanan “*aybaşı*”, birey yaşamının yaratıcılıktan yoksun bırakıldığı günlerdir. Maddî olana yönlendirmenin olduğu bir ortamda, Ahmet Hırçın varoluşunun yaratıcı gücünü kullanamaz. Başkaldırısını işe gitmeyerek eyleme döker. Varoluşsal yaratıcılığının kaynağını maddî olandan/ paradan olamayacağını bilincindedir ve kendi olmaya, kendiliğini gerçekleştirilmeye çalışır.

“*Mutluluk*” öyküsünde de, “*bir dağ köyünde iskan sorumlusu olarak*” (D.Ö., “*Mutluluk*”, s.44) görevlendirilen başkişi, gittiği köyün mağaralarında yaşayan

insanlarına ev yapmak ister. Fakat köylünün eve değil, başka şeylere ihtiyacı olduğunu (yol, elektrik vs.) görür ve konut yapımı için gönderilen paraları mağaraların onarımında kullanır: *“Bana verilen görevin dışına çıktım: Yeni konutlar yapmak yerine, oturdukları mağaraları onarma yolunu seçtim.”* (D.Ö., “Mutluluk”, s.46) Altı yıl süren onarım çalışmaları süresince mimar, kendinden önce yabancıların kaldığı bir mağarada yaşar. Yabancılardan kalma resimlerin ve çizgilerin bulunduğu mağarada, başkişi hiçbir çizgi çizmeyerek yabancı olduğu bir dünyanın gerçekleriyle yaşamını sürdürür. *“Tek bir gerçeklik”* (Edgü, 2001: 10) barındırmayan yaşam, bireyin kendilik değerleriyle şekillenir. Mimar, köye gelmeden önceki tek gerçekliğine başkaldırarak kendini kurar:

“Geçmişimle ilgimi kesip yaşamımı, burada, mağaralar içinde yaşayan insanlar arasında sürdürmeyi seçtim. Artık ne günleri, haftaları sayıyordum, ne de ayları, yılları. (...) Mimar olarak geldiğim bu dağ köyünde bir avcı olarak yaşıyorum. (...) Zaman zaman (...) bu duvar resimlerine bakarken bir zamanlar bu mağarada yaşamış insanların, o bilmediğim, dolayısıyla inanmadığım tanrılarının bana inanmaya başladıklarını düşünüyor...” (D.Ö., “Mutluluk”, s. 46-47)

Mimarın avcı'ya dönüşümü, başkaldırısından daha önce görevlendirmelerle sürdürdüğü yaşamın eylemsel başkaldırı ile değişimidir. Yaşamın farklı gerçekleriyle yüzleşen mimar önceki yaşamına eylemsel başkaldırıda bulunarak hem özgür seçimleri ile yaratıcılığını gerçekleştirir; hem de kamu zamanının sınırlandırdığı birey olmaktan çıkar. Böylelikle yaşamın avladığı birey oluştan sıyrılıp; kendi kendinin yarattığı birey olma yolunda avlayan/ avcı konumuna ulaşarak eylemsel başkaldırısının mutluluğunu yaşar. Kendi yaratıcılığının gücüyle hareket eden mimar, yabancıların inanmadığı Tanrıların Tanrısı olma boyutuna yükselir: *“Tanrıların buna inanmaya başladıklarını düşünüyor.”* Mimarın, Tanrıların ona inanmaya başladığı düşü, onun kendi kendini yaratan aynı zamanda yaratıcılığı ile insanlık tarihini mağara duvarlarına değil, eyleme dönüştürerek yazan, bir üst varlık konumuna yükselişidir.

Tanrısal verilmişliğin yazgısına boyun eğmeyerek, kendi varoluşlarını gerçekleştiren bireylerin düşünsel başkaldırılarının eyleme dönüştüğü öyküler ise şunlardır: *“Bozgun”, “Çaresiz”, “Dönüş”, “Cellât”, “I.Kaçkın”, “Sanrı II”, “Kör ve Oğlu”, “Üç Düş/üş” ve “Bilinen”*.

“Sonunda bir köpeği evlat edindi” (D.S., “Çaresiz”, s.79) tümcesinden ibaret olan *“Çaresiz”* adlı küçürek öyküde, bireyin verilmiş yazgısını değiştirmek, kendi yazgısını

kurmak için mücadele ederken geldiği çaresizlik noktası anlatılır. Bugüne, şimdiye yakın bir zamanı ifade eden “sonunda” zarfı, yaşamın saçmalığı karşısındaki çaresizliğin zamansal göstergesidir ve başkişinin eyleminden öncesine de göndermede bulunur. Yaşamda edindiği tecrübeler “sonunda” bireyin geldiği nokta, bir köpeği evlat edinecek kadar ironik olanaksızlık çıkmazdır. Köpeği evlat edinmeden önceki (başkaldırıdan önce) umut, umutsuzluğa dönüşür. *Sonunda* edinilen, “köpek evlat”, umudun yıkılışını umutsuzluğun başlangıç noktasını belirler. “Evlat” simgesi, soyun devamını çağrıştıran çocuk anlamıyla manevî olanı simgeler; insanlığın devamı için Tanrı’nın bir lütfüdür. Köpeğin evlatlığı ise, Tanrı’nın bu lütfunu geri çevirerek, ona başkaldırarak kendi evladını kendisi seçmesi ve saçma olanı duyumsama ile bütünleşir: “Zaten kötülüklerin, felaketlerin kısaca absurde bir dünyada insanın çaresizliğinin nedeni Tanrı değil midir? (Gündoğan, 1997: 167) Başkişi, Tanrı’dan umudu keserek bir köpeği evlat edinir ve kendiliğini ortaya koyar.

“Kör ve Oğlu” öyküsünde başkişinin, Tanrısal yazgıya boyun eğmeyerek varoluşun yaratıcılığını üstlenen yazgıya başkaldırısı yansıtılır. Anlatıcı konumundaki oğlunun doğumundan birkaç yıl önce gözlerine inen perde nedeniyle kör kalan başkişinin, “ kalıtsal bir şeker hastalığının sonucu olan bu körlük” (D.S., “Kör ve Oğlu”, s.28) durumu ilerideki yaşamının da belirleyicisi olur. Kalıtsal’lık ile istem dışı soydan gelen bir verilmişlik durumu açıklanırken, başkişi içinde bulunduğu durumun aksine, yaşamını anlamlandırarak boyun eğmez:

“Buyruk sahibi olmadım

Karanlığa bile boyun eğmedim.

Gözlerim görmez olduğunda bile

Işık içinde yaşadım.

Bu yol, buyruğa boyun eğmeyen tüm insanlara açıktır.” (D.S., “Kör ve Oğlu”, s.32)

Başkişi, ölümünden önce kaleme aldığı babasının varlık anlayışını otuz yıl sonra yayımlamayı düşünür. “Babamın Dedikleri” başlığı altında topladığı kitap, yaşamı boyunca buyruk sahibi olmayan kör’ün, buyruk sahibi olanlara boyun eğmeyerek boyut kazanmasının ifadesidir.

Varoluşsal seçim olan “bu yol”, buyruk sahibi olmadan ve buyruklara boyun eğmeden kendiliğin gerçekleştirilmesidir. Başkişi, buyruk sahibi Tanrı’ya boyun eğmeyerek başkaldırısını, “gözlerim görmez olduğunda bile ışık içinde yaşadım”

sözlere ile ifade edildiği şekilde eyleme döker. O, seçtiği yolun aydınlığında özgür ve kendi kendinin varoluşunu şekillendiren otantik varlıktır. Bu yolun herkese açıklığını ve “buyruğun boyun eğmeyen”ler için olduğunu, insanın tarihselliği açısından değerlendirir. Buyruğun ve sahibinin verdiği yazgıyı kabul etmeyen ve ona başkaldırıp yaşamını başkaldırısının eylemi ile gerçekleştiren her insanın yolu, bu tarihsel oluştan (kendi kendinin ve insanlık tarihinin yol göstericisi, yaratıcısı olmaktan) geçer.

“Bilinen” öyküsünde, Tanrısal yazgının ve normların temsilcisi anne ile, yaratıcılığın insana ait olduğunu düşünen ve bunu içselleştiren oğlunun öyküsü anlatılır:

“Tanrı'nın bildiği kuldan saklayamam, derdi annem. Ben de ona, Tanrı'nın hiçbir şey bilmediğini söyledim. Bunu, ancak O'na inanmayan biri söylesin, derdi annem. Eğer inanmıyorsan, Bu senin sorunun, O'nun değil. Kim bilir, gün olur, beni de tanımazsın. Bu da, gene senin sorunun olur, benim değil. Bu aynı şey değil, derdim anneme. Sen bir insansın, beni doğurup emzirdin. Devam etme, derdi annem. Kötü biri değilsin, ama sende eksik olan düşünce gücü. Yalnız gözünle görüp, parmaklarınla dokunduğunun var olduğuna inanıyorsun. Oysa bilsen ki- (...)

Bir gün, bunu sana söylemem gerekiyordu, dedi. Ama ne zaman, nasıl, bunu kestiremiyordum. Sanırım o an şimdi geldi. Üstelik bunu sen istedin. Hadi, ağzında geveleme, söyle, dedim. Bunu gerçekten istiyor musun? Evet, dedim. Sen babanın oğlu değilsin, dedi. Annemin alnındaki elini alıp dudaklarıma götürdüm. Ama bunu biliyordum, dedim. Ben bunu her zaman bildim. Annem şaşırmadı. Tanrı da biliyordu, dedi. Onun için söyledim.” (İ.D.M., “Bilinen”, s.75)

Ataların özlü sözlerinin geçmişten geleceğe aktarımı olan atasözleri, geçmişteki deneyimlerin şimdiye aktarılmasında bir araç görevi üstlenen özlü ve anonim sözlerdir. Öykü, geçmişle şimdi arasındaki kültürel bağı kuran atasözlerinden, “Tanrı'nın/Allah'ın bildiği kuldan saklanmaz”ın montaj tekniğiyle kullanımı ile başlar. Bu atasözünü kullanan atanın/annenin temsil ettiği değerler bütünü atasözünün kültürel

temsil değeri ile birleşir. Dolayısıyla anne bir değerler temsilcisi olarak normların ve Tanrısal yazgının boyun eğicisi olarak kart karakter konumundadır.

Başkişi olan oğul ise, insanın kendi kendinin yaratıcısı olmasını savunan ülküdeğerlerin temsilcisidir. Normları temsil eden annenin söylediği, “*Tanrı'nın bildiğini kuldan saklayamam*” tümcesi, insanın yaptıklarını gizlemesinin anlamsızlığını işaret eder. Bu söz, insanın kendi dışında bir yaratıcıya boyun eğmesinin dile getirilişi ve Tanrı'ya karşı sorumlu olmanın açık bir ifadesine dönüşür. Vicdanî bir iç dökme halinde olan bu sözle, anne varoluşsal özgürlüğünün farkında olmayan kapalı varlık konumuna taşınır ve Tanrı bağlamında inanç sistemine de göndermede bulunulur. Oğul ise, “*Tanrı'nın hiçbir şey bilmediği*” şeklindeki söylemi ile Tanrı'ya ve yazgisına yaratıcılığının gücü ile başkaldırır ve yaratıcı özgürlüğünün bilincinde sorumluluğunu üstlenen üst insan konumuna geçer. Tanrı'nın hiçbir şey bilmemesi, aynı zamanda Tanrı'nın bir varlık konumuna indirgenerek eleştirilmesini ve yargılanmasını gösterir. Anne, gün gelecek kendisini dahi tanımayacak konuma gelecek olan oğluna, çağrıda bulunur. Annenin o güne değin gizlediği etik dışı davranışı açıklamak zorunda oluşu, Tanrı'ya olan sorumluluğundan kaynaklanır. “*Sen babanın oğlu değilsin*” diyen anne, Tanrıya olan vicdani sorumluluğunu yerine getirdiği düşüncesi ile huzur bulduğuna inanır. Çünkü anne varoluşundan değil, varlığını yaratandan sorumludur. Tanrı'yı kuldan ayıran anne, O'nu asıl yaratıcı ilan ederken, kendini ve temsil ettiği varlık türünü de aşağılar. Annenin normlara uymayan kendi gerçeğini açması karşısında oğul, şaşırılmaz:

“Annemin alnımdaki elini alıp dudaklarıma götürdüm: Ama ben bunu biliyordum (...) Ben bunu her zaman bildim” (İ.D.M., “Bilinen”, s.75)

Bu açıklama anneyi şaşırtmaz; çünkü o inancı gereği “*Tanrının her şeyi bildiğini*” bilir. Oğul da annesinin açıklamasına şaşırılmaz. Zira o, baba kim olursa olsun, kendi kendini yarattığını düşünür. Dolayısıyla, oğul, “*ben bunu her zaman bildim*” söylemi de, varoluşunun, babaya/ normlara/ yazgılara değil, kendine ait olduğu bilincine sahip olduğunu gösterir. Başkişinin alnından, dudaklarına giden eli, bilinçten/ akıldan söze dönüşen yolu işaret eder. Bu bilinç ile Tanrıya ve temsil ettiği yazgıya; anneye/ babaya ve temsil ettikleri normlara başkaldırır ve yaşam şekline dönüştürdüğü eylemleri ile karşı çıkar: “*Bilme' de en geniş anlamıyla görmek demek(tir).*” (Nalbantoğlu, 1997: 51) Annenin, “*yalnız gözünle görüp, parmaklarınla dokunduğunun var olduğuna inanıyorsun*” sözleri, oğul yaşamını bilme üzerine kurgulandırmasına ve görmenin

bilmeye dönüşen, *bilinçliğine* göndermede bulunur. Çünkü bilincin olması için, bilincinde olunan şeyin somut varlığı gereklidir. Varoluşçulukta da bilinç, “*her zaman, bir şeyin bilincidir*” (Foulquine, 1998: 77). Dolayısıyla oğul, kendisinden başka her şeyi hiç’e indirger.

Varoluşunun çıkmazları içerisinde bozguna uğrayan, yaşama ve yaşamın saçmalığına yenik düşen “*Bozgun*” öyküsünün başkişisi, bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı ile mücadele içerisinde. Çocukluğundan şimdiye değin olan zamansal süreç içerisinde, varoluşsal durumunu düşünen çoğu zaman çıkmazlarıyla çaresizlik yaşayan başkişi, kendiyile olduğu denli çevresiyle, başkalarıyla ve dünyayla da çatışır. Kendine, başkalarına ve dünyaya yabancılaşan varlığı ile hiçlik yaşar. Zamansal ve mekansal olanın sıkıştırdığı başkişinin verilmiş olanlara başkaldırısı varoluşunu yaşayamamasından kaynaklanır:

“*Birden kendimi sofada bu sarı ışığın altında, iki saatin, üstünü pis bir örtünün örttüğü sandığın karşısında buldum. Avluya açılan pencereyi açtım. Saatleri, sandığı, sonra kafesi hepsini fırlatıp attım, pencereden.*” (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.88)

Varlığın hiçliği ile eyleme dönüşen başkaldırı, varoluşunu gerçekleştirilmeye engel olan kendinde varlıkların reddidir. Zamansal bir simge olan *saatin*, geçmişten geleceğe saklanan ve normların koruyuculuğunu ifade eden *sandığın* ve özgürlüklerin *kafesinin* pencereden dışarı atılması, başkişinin varoluşunu hissettiği yeri ve zamanı ifade eden zaman ve mekan kavramlarının sıkıştırması karşısında, varoluşunun özgürlüğünü yaşamak için yazgısal zamanı ve yazgısal engelleyicileri ortadan kaldırmasıdır.

Düş ile gerçeğin örtüştüğü “*Üç Düş/üş*” öyküsünde, kendini bir insan olarak duyumsamasına rağmen düşsel alanda av/ kuş, köpek ve avcı konumundaki olan başkişinin dünyaya düşüşü/ atılmışlığı üç farklı düş boyutunda verilir.

İlk düşünde kuş iken avcı tarafından vurulan başkişi, gökyüzünden yere düşüşü anında, varlıksal sorgulamasını yapar:

“*Bu arada, içimden bir ses, bana olağanüstü bir kuş olduğumu, canımı verdiğimde (kime vereceğim canımı, köpeğe mi insana mı?) küllerimden yeni bir kuşun doğacağını söylüyor küllerimden...Yeni bir kuş...*” (Ç., “Üç Düş/üş”, s.8)

Kuş/ başkişi, özgürlüğünün bilinci ile düşünsel başkaldırısını Tanrıyı yok sayarak dile getirir. “*Kime vereceğim canımı, köpeğe mi insana mı?*” söyleminde, ölüme giden

varlığın canını kime vereceği sorgusu vardır. Bu sorgulama da Tanrıya değil, efendi-köle ilişkisi içindeki köle konumuyla, boyun eğen, köpeğe; bencilliği ve özgürlüğü kısıtlayan varlık konumuyla avcıya varoluşunu teslim etmeme çabası içindedir. Onun olağanüstü bir kuş olduğunu bilmesi, varlığının özgürlükle kotarıldığı kendilik bilincinden kaynaklanır. Ölüme giden varlık olarak da kendi kendini yaratan özgür bireyin, ölümünün de özgür olması gerektiği düşüncesindedir. Bu düşünceyle başkaldırısını eyleme dönüştüren kuş, kendi ölümünü de kendisi belirleme adına (onlara boyun eğmiş olmamak için) ulaşamayacak bir yere düşmek ister. Bu yer çalılıkların arasındadır ve içindeki varoluş özgürlüğünün verdiği ateşle o çalılığı yakacak; böylelikle hem boyun eğmemiş olacak, hem de kendi ölümünü kendisi belirleyen yaratıcı bir varlık özelliğiyle varoluşunu tamamlayarak yeniden oluşa geçecektir.

Bütün değerleri yıkararak kendi yaratımını ortaya koyan Edgü bireyinin, yapıp etmeleri eylemsel başkaldırısını doğurur. “*Tanrı'nın yerine tarihi*” (Gündoğan, 1997: 131)'n seçilmesi, düşünsel başkaldırının eyleme dönüştürülmesidir: “*Aşkın, dikine ve zamanın sınırları dışında kalan varlıktan umut kesilince, başkaldırma zamanın içinde yatay ve geçici olarak insanlara aşkın olan bir boyutu ortaya çıkar(ır).*” (Gündoğan, 1997: 131) Birey, yaratıcılığının bilinciyle yapmış olduğu özgür seçimlerinin ve sorumluluklarının gereği olan eylemde bulunma ve eylemlerinin sonucunu yüklenme boyutuna ulaşır. Varlığından ümit kesilen Tanrı'nın yerini alan insan, içinde yaşadığı zamansal eylemleri ile yücelir.

2.1.2.3.2. İntihar

İntihar, insanın kendi istemi doğrultusunda biyolojik yaşamını sonlandırmasıdır. İntihar eden ya da intihar düşüncesine sahip insan, varoluşunun tek gerçeği halindeki ölümü, yazgısallıktan çıkarır; nedenleri ve sonuçları kendine ait seçim(ler)iyile yaşama(ya) hayır! der.

İnsanın varoluşunu “*yaşam-ölüm çelişkisinin ötesine taşıyan bir eylem*” (Yakupoğlu, 2001: 23–24) olan intihar, yaşamın anlamını arayış sürecindeki çaresizlik, bozgun, yalnızlık, umutsuzluk, karamsarlık ve çözümsüzlük sonu ortaya çıkan bir ruh durumudur. Yaşamı ve dünyayı anlama ve adlandırma çabası içinde “*iç ile dış zıtlaşması*” (Edgü, 1968: 100) ile karşı karşıya kalan birey, bu aşamada varlığını hiçlikle tanımlama ve yeni bir oluş'u gerçekleştirme gayreti içerisine girer ve “*olanaksızlığın olanağı*” (Çüçen, 1997: 62) niteliğindeki ölüm/ intihar, kaçınılmaz olur:

“Dış dünya ile barışık olmamalı, özlenen dünyanın hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğine olan inancın ağır basması, Mutlak’ı elden etmeye çabalayıp bu kavramın varolmadığının sezinlenmesi öyle sanıyorum ki intihar nedenlerinin en önemlileridir.” (Edgü, 1968: 101) Bu dünyadan uzaklaşma ve yeni bir yaşama/ dünyaya geçme eğilimi ile hareket eden birey, “varoluşun geldiği yere dön(erek)” (Yakupoğlu, 2001: 24) özgür seçimini gerçekleştirmiş olur: “Bu-dünyada-olmayı kendini öldürmekle gerçekleştirmeyi seçen bir insan, varlığın tanımını hiçlikle yapıyor demektir.” (Edgü, 1968: 99) Bireyin iç dünyası ile dış gerçeklerin uyumsuzluğundan kaynaklanan intihar, yaşamın hayır’lanması, ölümün evet’lenmesidir.

Edgü’nün öykülerinde bireyin intihara yönelik eğilimleri, kimi zaman düşünsel/mantıksal kimi zaman da eylemsel düzeydedir. Her iki durumda da bireyin yaşamı çıkmazlarla örülüdür. Yaşamdan beklentilerine cevap alamayan, yaşamın ağırlığı karşısında yenik düşen öykü kişilerinin yöneldiği intihar, kurtuluş, varlığın hiçlikle bütünlenişi ve seçme hakkını özgürce kullanma biçiminde algılanır. İntiharın yaşama başkaldırı niteliğinde izleklediği öykülerden “Yitik Gün”de, gerçek ile düşün çakıştığı bir yaşamda neyin gerçek neyin düş olduğunu ayırmsayamayan başkişi Ahmet Hırçın’ın çıkmazlar ve bunaltılarla intihara gidişi anlatılır:

“Eve vardım. (...) Yüksek sesle seslendim. Cevaplayan olmadı. (...) Odadaki masanın üstünde bir kâğıt. Üstünde titrek bir iki satır. Soluk. Bir iki sözcük. Yan yana. İğri iğri. Uzun uzun noktalı:
Eflatun çiçekli ağaç... kulübe... onun mavi gözleri... son umut... deniz soğuktu... cam mavisini... açık... son umut... Anastas... vale... vale... oynuyorum... oynadım... son umudumdu... kara sakallı papaz... (...) dayanamayacağım... son umut... bitti... bitti her şey... her şey... para... pul... aylık... haftalık... (...) tükettim... başka çıkar yol yok yok’tan başka... bu çıkmaz da... olan... benim için... benim için... gönül rahatlığıyla bıkkınlığıyla ve tiksintiyle ve ut(s?)ançla öldürüyorum kendimi.” (A., “Yitik Gün”, s.19)

Yaşamın gerçekleri ile kendi gerçekleri arasında uyumsuzluk yaşayan başkişi Ahmet Hırçın, maddi ve manevi olarak tüm çabalarına rağmen yaşama yenik düşer ve kurtulmak için intihara başvurur. Masasının üzerinde bulduğu kağıttaki *titrek, soluk, bir iki sözcüğü geçmeyen, iğri iğri ve uzun uzun noktalı* yazının karakteri, kendi yaşamından izler taşır. Bu yazı gibi onun yaşamı da bir iki sözcükle sınırlıdır;

sözcüklerin yerini alan uzun uzun noktalar denli doldurulmayı bekler, fakat doldurulamaz boşluk halinde kalır.

Başkişi, bir oyuna dönüşen yaşamın anlamsızlığını farketmişçe, oynanan oyunun kaçınılmaz bitişi gibi umutları da tükenir. Olanaksızlıklar ile kuşatılan başkişi, tek çıkar yolun kendini öldürmek olduğunu düşünür; bu çözümsüzlük, içinde bulunduğu umutsuzluğun boyutunu açığa çıkarır. Değişmeyen ve değişmeyecek olan yaşam, çaresiz, umutsuz ve karamsar başkişinin normal dışı davranışlar sergilemesine neden olur. Öykünün fantastik kurgusu gereği, başkişi hem intihar eder, hem de intihardan sonra evine gelerek kendi bıraktığı intihar notunu okur. İntihara giden varlığının ve intihar sonrası kendisiyle yüzleşmesinin yansıması olan bu “*çoğul kişilik*” (Geçtan, 2000: 222) durumu, bölünmüş benliğinden kaynaklanır.

Başkişi, düşleriyle var olduğu yaşam ile dış dünyanın gerçekleri arasındaki dengesizlik ve sürekli çatışmadan bıkararak, evinden, ailesinden ve işinden sürekli kaçar. Hayır! diyerek başkaldırdığı bu çatışma ortamından, evet’lediği yeni yaşamına doğru koşarak gider:

“Ay ışığının altında parıl parıl yanan eflatun çiçekli ağacın altındaki kütübeye doğru koşmaya başladım.” (A., “Yitik Gün”, s.20)

Geçirmiş olduğu depresyon varoluşunun başarısızlığı ile birleşerek intihar merkezli bir kaçışa sebep olur. Bıraktığı mektuptaki “(…)” noktalama işareti ile belirtilen kesik düşünceler, ruhsal bozukluklardan biri olarak adlandırılan, “Büyük Depresif Dönem”in duygu durumunun belirtilerindedir: “*Dikkat toplayamama, düşünmede yavaşlık ve karar verme güçlüğü sık görülen belirtiler arasındadır. Ölümle ilgili düşünceler, kendisinin ve diğerlerinin ölümle huzura kavuşacakları inancı, intihar düşünceleri ya da girişimleri görülebilir.*” (Geçtan, 2000: 155) Bu bağlamda “*Hırçın*” soyadı da, onun yaşam karşısındaki varoluş durumunu açmılayan tepki belirteci gibidir. Zira *hırçınlık*, depresif dönemin yan belirtileri arasındadır.

“*Bozgun*” öyküsünde de, beklentileri yanıtsız kalan başkişi, çaresizlikleri içinde bozguna uğrar ve intiharı tek çözüm yolu olarak görür:

“Biliyorum bu böyle sürüp gitmeyecek. Aradığımı hiçbir zaman bulamayacağım diyorum. Diyorum, gireyim mutfığa, pencerenin kenarlarına iyice bir şeyler tıkıştırayım hava girmesin diye ve kapının altına sonra açayım havagazının musluklarını ya da tabancamın (6.75) boş kovanına-” (İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.88)

Eyleme dönüşen intihar, başkaldırıdan kaçıştır ve başkaldırıcıyı varoluşsal süreç açısından olumsuz kılar. Eyleme dönüşmeyen, “*mantıksal intihar, insanı özgürlüğüne kavuşturduğu için takdir edilir ama mantıksal intihardan fiziksel intihara geçiş onaylanma(z)*” (Gündoğan, 1997: 87). Eyleme dönüştürülen intihar düşüncesi bireyi yaşamdan aldığı için, kendini gerçekleştirmesine, saçma olanı yaşamasına engel olur. Hâlbuki birey, saçmayı yaşayarak, ona başkaldırarak varlığının özgürlüğünü oluşturmalı, yaratıcılığını ortaya çıkarmalıdır. Başkişinin yaşadığı bozgun, olanaksızlıklara karşı intihar yollu bir düşünsel başkaldırı seviyesindedir. Öykünün anlatıcı *Ben*'i, intihar düşüncesiyle sonuçlanan başkaldırısını, eyleme dönüştürmeksizin kendi sınırları içinde kabullenir.

“*IV.Kaçkın*” öyküsünde ise, bireyin yaşadığı varoluş çöküntüsü, yönlendiren işleviyle irdelenir. Yaşamın saçmalığı karşısında anlam arayışına giden *IV.Kaçkın*, kendisi ile yüzleşme sürecinde varolamama korkusuna dönük çaresizlik yaşar. Kendini olduğu denli herkesi de hiçlik boyutunda algılayarak, çözümün intihar ve öldürmek olduğunu düşünür:

“Gözlerimi aynaya diktim. İyice baktım kendime. Her hücreme ayrı ayrı baktım. Bir an elimdeki usturayı... Böylece sonumu, gerçek sonumu görecektim. Fıskıran kan aynanın üstünde bir leke oluşturacak, evdekiler banyonun kapısını kırıp girdiklerinde... Al bir saçmalık daha, usturayı yerine koydum. (...) Herkes benden tiksiniyor. Ben de tiksiniyorum. Herkesten. Ve kendimden. Çaresiz kendimden. Sürüp giden yaşamaktan. Ah! niçin o anda. (...) Işığı yaktım odanın içinde bir duvardan bir duvara gidip gelirken anlamsız, boş bir hayatı ardımda sürüklemekten ne elde ettiğimi sordum kendime (...) Bir mağazanın camında silik görüntümü gördüm. Eskisi. Bir korkuya kapıldım. Sanki kendimden... (...) Bütün hapları avucuma boşalttım. Düşsüz, sıkıntısız bir uykuya dalmak için. Hiç ses olmayacak. Kimse... Çöken dünyanın yıkıntıları altında, kımıltısız, dümdüz, uzandığım gibi öylece korkmamı bekleyerek, devinmesiz, ama gene de doludizgin gidiyorum karanlığın içinde.” (İ.Ö.-K., “*IV. Kaçkın*”, s.71-72, 74, 75)

IV.Kaçkın'ın intihar düşüncesi, *ayna*'da *Ben*'i ile yüzleşmesi sonucu oluşur. Çevreye uyumsuzluğu, yaşama yenik düşüşü *herkesten* ve *kendinden* tiksintisi ile başlayan yabancılığı, yaşamın anlamsızlığına dönüşür. Geçmişten şimdiye sürüklediği tekdüze

yaşamın, gelecekte de değişmeyeceği düşüncesine kapılır. Camdaki silik görüntüsü “*eski*”sinden farklı değildir. IV.Kaçkın, bu yaşama ve varolamamaya başkaldırmak adına, tek çıkar yol olarak intiharı görür. Çıkmazların sürüklediği varlığı intihar’la huzura erecek; “*çöken dünyası içinde karanlık çukurdan aydınlığa doğru uzun ve çilekeş bir yolculuk*” (Yakupoğlu, 2001: 24) yapacak ve yeni bir başlangıca doğru yol alacaktır.

Öyküde ışık simgesiyle netleştirilen başkişinin aydınlanan yüzü, kendine dönüktür ve hem kendini hem de çevresindekileri yok etme düşüncesi ile örtüşür: “*İntihar olgusu ona yol açtığı sanılan, aslında gerekçe olmaktan öteye gitmeyen “nesnel” olayın açısından değil, fakat “kendi”ni varoluş sisteminin temeli yapan görgüler, bu görgülerin çevresinde bulunan kimselerden kişiye yansıma şekli yönünden değerlendirilmelidir. Kişinin başkalarına karşı tutumu ile kendi’ne olan karşı çıkışın çoğunlukla birbirinde yansıdığını bu konuda önemle göz önünde tutmak gerekir. Dolayısıyla intihar bir bakıma da, kişinin kendi ile olan ilişkisindeki değişiklik olması dışında, bu olayın başkalarınca kabullenilişi üstüne bir uğraştır da*” (Özek, 1968: 73). Birey, kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkilerin etkisi altında yaşamsal tercihler içerisine girer. Bu tercihler, onun dünyadaki varlığını belirleyici işleve sahiptir. IV. Kaçkın, çevresiyle ve kendisiyle olan “*tiksintili*” birliktelikten kaçarak, kendini intihar ile cezalandırır. Bu ceza ile aslında, “*leke*”li bir yaşam içerisinde sürüklenen başkalarına, varolamadıkları mesajını gönderir.

“*Bir Cinayetin İki Öyküsü I ve II*” öykülerinde, şizofren kişiliği ve bölünmüş benliği ile varlığının hiçliğini duyumsayan başkişinin, cinayet görünümündeki intihar edimi irdelenir. İki farklı kişilikle (ölen ve öldüren konumuyla) ve iki farklı bakış açısıyla (I. öyküde ölen’in; II. öyküde öldüren’in) kurgulandırılan öykülerde, kendinden, başkalarından ve yaşamın gerçeklerinden kaçan bireyin, içsel çatışmaları ve çözülüşü vurgulanır:

“*O, aşıya vardığında ben tam deniz kenarındaydım. Yüz yüzeydik. (...)*

karşı koyamadım. Elini tutabilirdim. Ya da kurtulup kaçabilirdim. Göz

gözeydik. “Nasıl olsa ölecektim: Zaten yaşamın ağırlığını şu son günlerde

taşıyamaz olmuştum.” Ama sesim çıkmadı. O bunun bir intihar olduğunu

anlamış mıydı? (İ.Ö.-B., “Bir. Cinayetin İki Öyküsü-I”, s. 125)

Başıkinin, “*Nasıl olsa ölecektim*” sözleri ile ifade ettiği boyun eğiği, *değişmeyende değişmeyen olma*’nın çaresizliğini ve umutsuzluğunu yansıtır. Yaşamdaki bozgun’un gelecek zamanda değişmeyeceğini bilme, ben’iyle yüzleşen başıkinin kaçınılmaz son olarak gördüğü ölümü isteyişini zorunlu kılar. Yaşamın yükünü taşıyamayarak, bu yükün altında ezilen başıkişi, çıkmazlara boyun eğerek intihara kaçışla yeni bir oluş’un beklentisi içerisine girer:

“Bir an gerçekten niçin kaçmadığını sordum kendi kendime.”Nereye”

Nereye gidebilirim? Artık hiçbir yer yok. Artık. Artık dört duvar. Kinsiz, sevgisiz, acımasız, duygusuz, dört kara, taş duvar. Benim gibi çevremde hep onlar. Artık. Karanlıkta. Cevapsız. Dört kara taş duvarın sessizliği. Artık.

Onlar. Onlar da hiç. Artık hiç.” (İ.Ö.-B., “Bir. Cinayetin İki Öyküsü-II, s.132)

Başıkişi, *dört kara taş duvar* ile çevrili varlığının sıkışmışlığı ve sınırlandırılmışlığı içerisindedir; bu anlamsız sürüklenişten kurtulmak ister. Fakat bunu yaşamla/ varoluşla bütünlenerak gerçekleştiremez ve yokluğu tercih etmek zorunda kalır. Öyküde ölüm/ intihar, hiçlikte varolma çabasının edimi halindedir: “*Kendini öldürmekle gerçekleştirmeyi seven bir insan, varlığın tanımını hiçlikle yapıyor demektir.*” (Edgü, 1968: 99) Varlığını hiçlik ile örten, çevresi ile sınır-durum ayırımındaki başıkişi, kendini, yaşamını olduğu gibi, çevresindekileri de hiçler. İçselleştiremediği yaşamın dışında kalan başıkişi, duygusuz bir karanlık içerisinde sürüklendiğin duyumsar ve “*Nereye gidebilirim?*” ile söyleme dönüşen yersiz yurtsuzluğunu, ölümün/ intiharın hiçliğinde aralamak ister.

“*III. Kaçkın*” öyküsünde, varolamayışı kolektif bilinçdışında bulunan aile- özellikle de baba- arketipine bağlayan başıkinin, çaresizlik ve çıkmazlar ile bozguna uğrayışı anlatılır. Bir hiç-yaşam süren III.Kaçkın, kolektif bilinçdışının belirlediği ve ailenin/ babanın temsil ettiği normlara kendi özgürlüğünün olanakları ile karşı koymaya çalışır. Öykü sonunda babasının ölümünü istemekle de kurtuluşa eremeyeceğinin bilincine varan III. Kaçkın, bozguna uğramış bir varlık olarak ölümü intiharı seçer:

“Sandalyenin döşemesindeki yırtıklara, lekelerden birine dalıp gidiyor gözlerim. Orada kendimi görüyorum. Geçmiş yaşamımı. Gelmeyecek yaşamımı. Sandalye ile bu yaşamı özdeşleştirmeye çalışıyorum. (...) Ve

ikimiz içinde zaman yok. Zaman çoktan durdu. Bundan sonrası bir düş. Yalnızca bir düş. Yaşamın dışında. Ama içinde belki biraz yaşam olan.”
(İ.Ö.-K., “II. Kaçkın”, s.67)

Sandalyenin dört ayak üzerinde duran nesneliliği ile yaşamda iki ayak üzerinde duramayan kendisini özdeşleştiren III. Kaçkın, yaşadığı bozgunu belirginleştirir. Bir sandalye nesneliliğinde, iki ayak üzerinde tutunamayan ellerini de kullanmak zorunda kalan, yaşamda sürünen bir varlık konumundadır ve sandalyenin yırtık döşemesi de onun *Ben*'indeki çatlaklık ve yırtıklıkla eşdeğerdedir. Nesnelleşen varlığın yaşama dönüştüremediği ve zamanlaştıramadığı bir ortamda, yaşamak bir yük'e dönüşür. (*“Bedenim nasıl da ağır. BENİ aşan bir ağırlık”*). Babasının ölümü sonrası III. Kaçkın, yeni bir yaşam başlangıcı istercesine ölüme gider, intiharı seçer:

“Toprağın iyiden iyiye yükseldiği yere varıyorum. Tek başınayım. Bıraktılar beni. Ohh! Gözlerimi, az ilerde, yeşilliğin bittiği, geçit vermeyen kızıl kayaların, denize, karşıdaki sisin içindeki renksiz tepelere ulaştığı yere dikiyorum. Yüzümü o boşluğa çeviriyorum. Birden ayaklarımın yerden kesildiğini duyuyorum. Uçmaya başlıyorum.” (İ.Ö.-K., “II. Kaçkın”, s.68)

Birey, hiçleştirmeye açılanan öldürme/ ölümü isteme dürtüsünü, dışa/ başkalarına yönlendiremediği sürece, kendine dönük ölüme/ intihara gidişi kaçınılmaz olur. III. Kaçkın'ın babasının ölümünü istemekle başlayan çıkmazları, onun ölümüyle birlikte sonlanmayan varolamama güdüsüne dönüşür ve intihar ile sonuçlanır: *“Başka”yı, kendi dışında bir hayat yaşayan kimseyi öldürmek isteğini ve amacını içinde hiç duymamış biri intihar edemez; kendini öldürecek enerjiyi bulamaz*” (Özek, 1968: 93). III.Kaçkın, babasının ölümünü istemekle kendi ölümünü/ intiharını gerçekleştirme gücü kazanır. Babasının ölümü ile birlikte bu gücünü, eyleme dönüştürerek intihara, *hiç-yaşama* gider.

Yaşamı/ dünyayı varlığında içselleştiremeyen *“Dönüş”* öyküsünün başkişisi de, intihar yoluyla hiçliğe gider:

“Bir anda; hiçbir şey düşünmeden, oradan öbürüne... Bir ara duraladım. “Şu uçtaki?... Ama ya çökerse? Tutunacak hiçbir şey yok.” Kısa bir an. “Hiçbir şey yok.” Güldüm. Korkunç bir kahkaha attım. “Korkacak hiçbir şey ...” diye düşündüm. Sonra hiçbir şey. O kayadan gerisi bile. Sıçradım boşluğa.” (İ.Ö.-B., “Dönüş”, s.141)

Yaşama tutunma çaresizliği ile yaşam-ölüm arasındaki “*yarın kıyısına*” (İ.Ö.-B., “Dönüş”, s.135) gelen başkişi, varoluşunu gerçekleştirememe korkusu içinde karabasana dönüşen yaşamını sonlandırmak ister. Şizofren kişiliğe sahip olması, hiçliği/boşluğu tercih ederek varoluşsal seçimini intihar yönünde kullanmasında etkili olur.

Özyaşamöyküsel nitelikli “*Deniz Kıyısında*”da ise, denizde bir kadın cesedi bulan öykü kişinin ölüm düşüncesine yoğunlaşması sonucu yaşadığı çatışmalar ve ikilemler dile getirilir: “*Çılgılık’ta yer alan öykülerden birinde, bitirilmediğini söylediğim birinde, bir kış günü çöp dökmeye gittiğim deniz kenarında yani I. Tekil şahıs. Çöp dökülen kayıkhaneye bir kadın cesedinin geldiğini görür. Kürekle kimse görmesin diye onu denize doğru sürükler. Bunu ben yaşadım. Aynen yaşadım ve aynen yazdım. Ama bunu uydursaydım bundan az gerçekçi olmazdı, anlatabiliyor muyum? Sevmediğim bir tarafım var. Birinin resmini ressam yapar ya; birinden yola çıkarak bir şey yazıyorsam eğer o insanın adını değiştiremiyorum, onun adıyla yazıyorum. Ama o insan onu okuduğu zaman adından başka kendisiyle ilgili pek bir şey göremiyor.*” (Deveci, 2002) Öyküde, kıyıya sürüklenen bir kadın cesedi ile karşılaşan bireyin, yaşam-ölüm ikiliğini sorgulayışı anlatılır. Kendini ölümün sorumluluğundan kurtarmak isteyen başkişi, kadın cesedini tekrar denize iter:

“Ve elimdeki kürekle itelemeye çalışıyordum cesedi.

Denize düşüp yüzme bilmediğimden boğulmuş muydu?

Yoksa kendini bu soğuk kış gününde denize atacak denli umutsuzluğa mı kapılmıştı? Biliyorum. (Hiçbir zaman öğrenilemez bir intiharın gerçek nedeni” (Ç., “Deniz Kıyısında”, s.27)

Başkişinin kadının ölümü ile ilgili çıkarımları, intiharın/ölümün nedeninin hiçbir zaman bilinemeyeceğinin kesinliğini işaret eder. Bütün varsayımlar, yüzeysel anlamdaki düşüncelerden öteye gitmez. Öyküde, “*ya yüzme bilmediği için boğulmuş ya da yaşamdaki umutsuzluğu*”, intihar yolunu seçmiş olan kadının cesedi ile yaşamın saçmalığı ve bireysel- toplumsal çözülüş imlenir.

Ferit Edgü tarafından Füreya’ya adanan, “*Son Yüzücü*” adlı küçürek öyküde de, intiharın felsefi nedensizliği üzerinde durulur:

“Bir an, kararsız duraklıyor. Sonra kararlı, suya doğru ilerliyor. Ürperiyor. Su dizini bulduğunda, bedeni suya atılmış bir çiçek misali suya bırakıyor. Hiçbir devinimde bulunmuyor. Kulaç atmıyor. Kolları iki yana açık, gökyüzünde, suyun akıntısına bırakıyor bedenini.

*Çocuk, kıyıya vardığında, kadın gözden yitmek üzereydi.
Çocuk, iki elini ağzına götürüp bağırdı:
Fufu... Dönnn!
Ama ses ulaşmadı kadına.
Sirtüstü, yüzünde bir gülümseme, uzaklaştı, uzaklaştı kıyidan.
Çocuk, Nereye gidiyor böyle uzaklara? diye sordu kendi kendine.
Sabah.
Gün ışıyor.
Herkes uyuyor.
Yanıtı verecek kimse yok.
Zaten çocuk da kimseye bir şey sormuş değil.” (D.S., “Son Yüzücü”, s.23–24)*

Başkişi Fufu'nun denize, devinimsiz bıraktığı bedeni intihar seçiminin kararlılığını yansıtır. “*Kolları iki yana açık*” olarak suyun akıntısına bırakılan beden, yeni bir oluşa gitmektedir. Fufu'nun intihar seçimindeki bilinmezlik, yaşama dönük yüzüyle öykünün norm karakteri konumundaki “çocuk”un bakış açısıyla verilir. Hiçbir devinimde bulunmayan Fufu'nun gözlerinin gökyüzünde oluşu, yeni yaşamının *yaratıcısı* olma isteğinin göstergesidir. Gökyüzünün sonsuz çağrışımı, ölüme/ intihara giden varlığın, sonsuzluk istemine de göndermede bulunur. İntiharın yanıtını/ nedenini bilecek kimse olmadığını vurgulamak için, çocuğun “*nereye gidiyor böyle uzaklara?*” sorusu da, dışa yansıtılmaz. “*Sabah. Gün ışıyor.*” zamansal belirteçleri, hem öykü zamanını, hem de simgesel olarak varoluşsal farkındalıktan uzak, ötekileşmiş yaşamları imlemektedir. Yaşamdan umudunu keserek intihara giden Fufu gibi, çocuk da insanlardan umutsuzdur; onun için de “*kimseye bir şey sor(maz).*” Çocuk olmasına rağmen uyanık/ bilinçli bir yaşam süren norm karakter, herkesin uyuduğu/ varoluşunun farkında olmadığı bir yaşamda olduğunun bilincindedir.

Edgü öykülerinde, intiharların gerçek nedeninin asla bilinemeyecek olduğunu ve birden çok nedene bağlı olabileceğini de vurgular: “*Herhangi bir intihar olayının temelinde bir tek neden aramak saçmalaktır.*” (Edgü, 1968: 100) Bu bağlamda, öykü kişilerinin intihara gidiş nedenlerini, intiharın nedeninin bilinmezliğine dair felsefi görüş ile bütünleyerek de kurgulandırır.

2.1.2.4. Bireyin Çözülüşü ve Tükenişi

2.1.2.4.1. Umut/suzluk

Umut, yaşamın akıl dışı olan saçmalığına karşı farklı bir yaşam ortaya koymak isteyen bireyin beklentisini açıklarken; umutsuzluk ise, kendilik bilincine ulaşmış bireyin varoluşunu gerçekleştirmek sürecinde yaşamın saçmalığını duyumsayarak güçsüzlük, bitkinlik, bozgun ve çöküşü yaşamasıdır.

Ferit Edgü'nün anlatılarında umut, dilek/ istek/ temenni ile geleceğe tutunma şeklinde yansırken; umutsuzluk, olmuş/ bitmiş/ geçmiş olan ile birlikte şimdi'deki bireyi kuşatır. Umudun, başka varlıktan beklentiye dönüşen kavramsallığı karşısında; umutsuzluk, bireyin aklına ve kendi sınırları içindeki olasılıklara inancını yansıtır.

Bireyin, yaşamın saçmalığından kaçmak için izlediği iki yoldan biri olarak (diğeri intihar) umut; *“bu dünyayı ortadan kaldırıp, onun yerine başka bir dünyayı koymak, absürde'ü ortadan kaldırma”* (Gündoğan, 1967: 77) yönelimidir. Bireyin gelecek ile ilgili varoluşsal beklentilerinin kavramsal düzeye taşınması olan umut, *“sanıldığıнын tersine boyun eğme anlamına gelir.”* (Gündoğan, 1967: 80) ki, edilgenliği de beraberinde getirir. Umut, bireyin yaşamdaki edimlerini engelleyen pasif kılan niteliklere sahip iken; *“insanın yaşam karşısında içine düştüğü “yılgınlık”, ya da “tükenmişlik duygusu”nu dile getirmek üzere kullandığı kavram”* (Ulaş, 2002: 1476) olarak tanımlanan umutsuzluk ise, *“dünyadan el çekmeyi değil, dünyaya bağlanmayı öğütleyerek”* (Kaufmann, 2001: 51) bireyi aktif kılar.

Ferit Edgü anlatılarında umut ve umutsuzluk, bireyin, dünyada/ yaşamda içinde bulunduğu durumu ifade etmesi bakımından önemlidir. Umut sözcüğünün; iyimserlik, umutsuzluğun kötümserlik/ karamsarlık çağrışımına rağmen, her iki sözcüğün de insan doğasının farklı iki yüzü olarak algılanması gerekir.

Sorumluluklarının bilinciyle ve özgür seçimleriyle özünü oluşturmaya ve kendilik yaşamını olanakları doğrultusunda gerçekleştirmeye çalışan birey, yaşamdaki yalnızlığını duyumsadığı an, umuda yönelir ki, bu varoluşsal gerçek onun umutsuzluğunun da göstergesi olur. Yaşadığı dünyanın yabancı'sı/ yaban'ı olan birey, olanaksızlıkların kısıcında umutsuzluk içine sürüklenir; bu aşamada varoluşunu gerçekleştirebileceği bir dünya arayışı içinde umuda yönelir ve yardım beklemeksizin yine kendi olanaklarıyla yol alır. İyimserlik ve umut/suzluk bağdaşımının açılımı olan bu durum, *“umutsuzluk da istemle iç içedir; gerçek iyimserlik umutsuzlukla başlar. (...)*

tek başına eyleme geçmenin tadını çıkararak insanın iyimserliğidir.” (Sartre, 1981: 323) ve bireyin kendi isteği doğrultusundaki eylemleriyle kendi yazgısını yaratmasını açıklar. Umudun eylemsizliği ve beklentiye dönüşen içeriği de umutsuzluktan kaynaklanır.

Beklentilerin yoğunluğunun ifadesi olan umudun, arka fonunda umutsuzluk yer alır. Bu anlamda bir beklenti, dışsal olandan değil; bireyin kendisinden/ varoluşundan ve olanaklarının sınırsızlığından/ özgürlüğünden kaynaklanan beklentidir.

Ferit Edgü’de umut; insandır. Tüm yolların insana çıktığı bir yaşamda, insanı yadsımak olanaksızdır. Varoluşçulukta insan, ancak başkalarının varlığıyla varlık olur; onlarsız düşünülemez:

“Bütün yollar insana çıkar.

Ne kadar kaçarsan kaç insanlardan

Sonunda gene onlara gidersin.

Çünkü başka “çıkarmak” yoktur.

İnsanların dışında

Başka hiçbir “çıkarmak yolu” yoktur.” (Edgü, 1980: 86)

Umutsuzluğun sürgününde kendi olmaya çalışan bireyin, insan dışında başka hiçbir *çıkarmak yolu* olmaması, Edgü’nün umutsuzluğu denli iyimserliğini de açıklar. Başkalarını yadsımanın yalnızlığını/ umutsuzluğunu duyumsayan bireyin, *çıkarmak yolu*, *çıkarmak yolu*, umudu yine insandır. *Çıkarmak yolu* ve *çıkarmak yolu* söylemlerinin örtük anlamı, insanların içinde bulunduğu güç durumlardan, çaresizlikten kurtulma istemidir. İnsanın varoluşsal yalnızlığını ve yabancılığını açıklayan umutsuzluğu, başka insana/ insanlara yönelmekle umuda dönüşür: *“gerçek iyimserlik umutsuzlukla başlar.”* (Sartre, 1981: 323) Umut bağlamındaki iyimserlik, Edgü’de umutsuzluk ile bütünlenerek *çıkarmak yola* dönüşür. İnsanların, insanın dışında, *“başka çıkarmak yolu”* aramaması gerektiğini vurgulayan Edgü, Kierkegaard’ın, *“umutsuz kişi tüm gücüyle kendi başına ve yalnızca kendi başına umutsuzluğu yok etmek isterse, bu umutsuzluktan çıkamadığını ve tüm bu boş çabasının onu yalnızca daha derin bir umutsuzluğa düşer.”* (Kierkegaard, 2001: 225-23) demesinde olduğu gibi derin bir umutsuzluğa düşmez. Edgü, buyruk sahibine yönelik bir tutunmayı değil, özgürlüğe yazgılı insana tutunmayı tercih eder:

“İnanç,

Türü ne olursa olsun (dinsel ya da politik),

*Kendinden başkasına hak tanımıyorsa
Tapılan bir inançsa
Düşüncelere tek yön veren bir inançsa,
Kör değilse bile
Mutlak ileri bir astigmattır.*

*Kör ya da hastalıklı bir gözle
Bakılmaması gerekir insana.”* (Edgü, 1980: 69)

Sağlıklı bir gözün (hükmetmeyen) bakış açısıyla insanı algılayan Edgü, insanî olanı ön plana çıkarır. Yapıtlarında insanı ve insanî olanı vurgulayan Edgü, “*acelenin yarı uykusunda(ki)*” (Brod, 2000: 26) insanların, yaratıcılığı ile ilgili kara/ koyu ve kalın çizgilerle çizmiş olduğu görünümü reddetmese dahi inceltir ve bir saplantı olmaktan çıkarır. O, olumlu ile olumsuz, umutlu ile umutsuz, iyi ile kötü kavramlarının bağdaşımında varlığı sorgular:

*“Dünyayı değiştirmeye çalışanlar
Biraz da insanı değiştirmeyi düşünseydiler,
Bunun bilincinde olup
Bu yolda çaba harcasaydılar
Benim gibi bazı kişilerin
Umutsuzluğunun kara rengi
Az-buçuk açılırdı.”* (Edgü, 1980: 82)

Edgü, umutsuzluğu, “*dünyayı değiştirmeye çalışan*” bilinçsiz “*bazı kişilerin*” insana yönelmemesinden kaynaklanan bir sorunsal olarak irdeler. Dünyayı değiştirmeye çalışarak umuda yönelen “*bazı kişiler*”, insan gerçeğinde “*insanı değiştirmek*” yerine, “*kör ya da hastalıklı bir gözle*” hareket ettikler için, umutsuzluğa olanak tanırırlar. “*Değişmeyende değişmeyen*” niteliğindeki bu insanların bilinçsizliği, Edgü’de, “*değişmeyende değişen*” olarak, dünyadaki varlığı değiştirme bilinçliliği ile bütünlenir. Bu bağlamda umutsuzluk kavramının bilinç-bilinçsizlik kavramlarıyla açılanması, varoluşçu felsefenin bakış açısıyla da ilintilidir: “*Bilinçliliği kaybetmek genellikle rahatlatıcıdır. (...) Bilinç derecesindeki her artışla, umutsuzluğun yoğunluğu da bu artış oranında artar. Bilinçlilik ne kadar çoksa umutsuzluk o kadar yoğundur.*” (Yalom, 2001: 599) Dolayısıyla bilinçsizliğin rahatlığında olanlar, “*umutsuzluğun kara rengi*”nin artmasına neden olur.

“Bir Konuk”, “Kendisi”, “Güvercinler”, “Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku”, “Olanaksız” ve “Koşucu” öykülerinde, bireysel beklentiler, umutsuz bilgeliliğin umudu şeklinde metinleşir.

“Kendisi” öyküsünde, gündelik yaşamın saçmalığı ile sınırlı olan başkişi, gerçekleştirdiği bütün edimlere rağmen şimdi’ye tutsaktır. Onun, şimdiki zamandaki tüm edimleri, monoton ve sıradan bir yaşamın getirilerini yansıtır. Başkişinin yazmaya başladığı döneme kadarki eylemlerini işaret eden fiillerin zamanı da, yazarın niyetine bağlı olarak şimdiki zaman (-yor) kipiyle düzenlenir ve öykü tanık anlatıcı ve bakış açısı konumuyla kurgulanır:

“Bir gün bitecek. Tüm bunlar. Her biri. (...) Deniz denizi siliyor. İnsan insanı. Böyle bu. İnsan insanı silemeyecek (yorgunluk? bıkkınlık?). böyle bu. İşte o zaman... İşte o gün bitecek. Ve başka bir şey -ne, adlandıramıyor şu anda. Sona erecek. Bir gün. Tümü. Bir yaz günü. Güzelim bir yaz günü-“ (İ.Ö.-D., “Kendisi”, s.18)

Başkişinin yaşamın saçmalığının gün gelip biteceğine ait umudunun, iyimserliğinin temelinde şimdi’deki umutsuzluk yer alır. Deniz’in denizi sildiği bu saçma yaşam imgesi, insanın insanı sildiği bir yaşam imgesi ile birleşerek sıkışan, yorulan ve bıkan bireyin umutsuzluğuna dönüşür. Başkişi şimdi’nin belirsizliği ile boyut kazanan yaşamın saçmalığından geleceğin umuduna kaçır; onun umut istemi, iyimserliğini ortaya koyar. “Yorgunluk?” ve “bıkkınlık?” sözcüklerinin umutsuzluk çağrışım, soru işaretiyle vurgulanarak başkişinin tükenikliğini açıklar. Onun gelecekte beklenmesi, kendi dışında bir varlığa tutunma çabasıyla kaynaklanmaz ve “Zeytinliklerin altında bir gün, güneş, yeryüzüne, olduğun yere, dikey inerken” (s.18) tüm saçmalıklara karşı tek başına kendi eylemleriyle karşı koymaya çalışır. Güneşin yeryüzüne dikey inmesi ise, bireyin göksel olan’ın/ Tanrının gücünü kendisinde bulması, kendi olma yolunda güç kazanmasını ve hiç kimseden yardım beklemezsizin yaşamını kurmasını imler: “Akbabaların kanat çırpışlarının gölgesi üstüne düşerken sesin, Leş kokuyor. Su akıyor” (s.18) Yaşamın saçmalığının bilincine varmamış insan topluluğu (akbabalar) içinde, kendi oluşunu gerçekleştirmeye çalışan birey, onların önüne geçtiği zaman, “dikey varlık”ın/ Tanrısal olanın aşkınlığını, yeryüzüne indirip yatay varlığı (yeryüzünde) aşkınlılaştırır ve “tüm bunlar bitecek” bilincine, iyimser bir umutsuzlukla ulaşır.

“Bir Konuk” öyküsünde, şimdiye uyum sağlayamayıp geçmişte yaşayan orta yaşlı bir kadının sefere gidip de dönmeyen, Kaptan’ını arayışı anlatılır. Orta yaşlı kadın, şimdi’deki gündelik yaşamını (alış-veriş-giyim), tümüyle ‘eski’ şekliyle sürdürür. “Sevdikleri bir insanı yitirdiklerinde, akıllarını da yitirip onları yaşatmaya çalışan insanlardan biri” (İ.D.M., “Bir Konuk”, s.35) olan kadının umuda yönelik iyimser yaşamı, aslında umutsuzluğunu işaret eder; “Olsun, demişti, siz gene de, kaptan geldiğinde, benim kendisini aradığımı söyleyin.” (s.35) Gelmeyeceğini/ dönmeyeceğini ya da o evde yaşamadığını bilmesine rağmen umutsuzluğunu umutla maskeleyen yaşlı kadının bu tavrı, iyimserlik taşır.

Umut/suzluğu, olanak/sızlığı ve güç/süzlüğü ile tüm varlığını yazarak yaratmaya çalışan, “Olanak-siz” öyküsünün anlatıcı Ben’i, umutsuzluğunu umutla gizlemeye çalışır. Varoluşunu gerçekleştirme çabası, yaşam sorunsalı üzerine kurulu olan başkişinin yazma edimi’ne yönelişi, “kurtulmak”, “anlatmak”, “susmak”, “kusmak”, “mutlu günlere ulaşmak”, “bilinmek”, “umutsuzluğu” ve “güçlüğü yenmek” içindir:

“O okur için yazdığını söylemeyeceksin umarım.

Hayır, söylemeyeceğim.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Yazmak için.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Kurtulmak için.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Anlatmak için.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Susmak için.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Kusmak için.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Mutlu günler için.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Bilinmek için.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Umutsuzluğun yenmek için.

Öyleyse niye yazıyorsun?

Güçlüğü yenmek için. (...)

yazıyorum” (B.G., “Olanak-siz”, s.75)

Yazma sebebinin, başkaları özellikle de okurlar olmadığını söyleyen başkışı, varoluşunun farkında ve sorumluluğunda bir yazardır. O, yaşamın anlamını arar ve sorgularken yaşamın saçmalığını da duyumsar ve yazı’ya sığınır. Böylece kendine ait olan bir yaşamın çıkmazlarını ve umutsuzluğunu, *yaz-* eylemi ile umuda dönüştürerek var olmaya çalışır. Bu durum, onun, *yazmanın* yaşamak olduğuna ait inancını gösterir. *İçin* edatları ile yapılan açıklamalar, umutsuzlukla çıkılan yolda, umut arayışını dile getirir.

“*Koşucu*”da hiç durmadan koşan koşucu ile engelleyicinin umutsuzluğu, yaşama ve varlığa farklı bakış açılarından kaynaklanır:

“Hep koşuyorsun, hep koşuyorsun, hiç durmayacak mısın sen? dedim.

Ben durmasını bilmem ki, dedi. Yeter ki sizler yolumdan çekilin ve bana böyle anlamsız sorular sormayın.

Böyle koştuğuna göre varacağın bir yer olmalı, dedim. Dünyanın yuvarlak olduğunu öğretmediler mi sana? Ne kadar koşarsan koş varacağın yer burası.

Yol açın bana, yol açın, diye inledi. Bir kez durursam bir daha koşamam, bunu anlamıyor musun?” (D.S., “Koşucu”, s.48)

Yaşamda, kendini *koşucu* sıfatı ile vareden özne, yazgısının yükümlülüklerini (*koşucu* olmak) yerine getirmenin dışına çıkamaz. Verilmiş olanın dışına çıkınca duracak; başkaları önüne çıktığı ya da sorularla onu bilinçlendirdiğinde, *koşma* yükümlülüğünü yerine getiremeyecektir. *Koşucu*, yaşamı umut olarak algılar ve öyle olmak ister. *Koşucunun* “*umudu içinde kendisi olmak isteyen, umutsuzluğun reddettiği şeydir.*” (Kierkegaard, 2001: 81) Durmasını bilmemesi, umudu *koşmak* eyleminde bulduğunu gösterir. Engelleyici özne ise, umutsuzluğu ile ön plandadır. Dolayısıyla yazgısal olandan uzak, dünyanın tekdüzeliğinin bilincinde (“*dünyanın yuvarlak olduğunu öğretmediler mi sana? Ne kadar koşarsan koş varacağın yer burası*”) bir niteliğe sahiptir. Ona göre, “*varacağı yer*” hep aynı iken *koşmak*, bireyin özgürlük ile bağlantılı tasarılarının olmadığını gösterir. Umuda dönük bir varoluş içerisindeki *koşucu*, *koşma* eylemini gerçekleştirdikçe beklentilerine varacağını düşünür.

“Bir Gemide” ve “Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku” öykülerinde ise, öykü kişilerinin kaynağı umutsuzluk olan fakat tümüyle karamsar olmayan umuda dönük iyimserliği anlatılır:

“Bir Gemide” öyküsünde, umutsuzluğu ve karamsarlığı temsil eden başkişi ve onunla dayanışma içerisinde olan norm karakter genç adam arasında, umutsuzluktan kaynaklanan iyimserlikte, fikir ayrılığı yaşanır:

“Bak delikanlı, dedim, bir gece, ben de böyle bir ışık görmüştüm. (...)Yıllarca önce. Belki senin yaşındaydım. Kollarım güçlüydü. Yüzerek o ışığa varacağıma güvenim vardı. (...) Atamadım kendimi denize. Kurtulamadım. Ve geldiği gibi gitti ışık. Bir daha ışık mışık görmedim. (...) - Nasıl olur? dedi. Nasıl olur anlamıyorum. Capcanlı, kıpır kıpır, tam karşımızda ve bize doğru yaklaşıyor. (...)

-Atlayıp yüzsem ve o ışıklara varsam bile kurtulmuş olmam ki, dedi. Benim istediğim ortak bir kurtuluş.

-Ortak bir kurtuluş yok, dedim. (...)

-Gerçek bir umutsuzluktan doğan gerçek bir kurtuluş. Bir gün göreceksiniz bunu. (...)

O, gecenin son sözünü, bir âhir zaman peygamberi gibi söyledi:

-Öyle günler yaşayacağız ki bu geminin üstünde, yalnız gençler bilecek.”

(B.G., “Bir Gemide”, s.38-39-40)

Başkişinin umutsuzluğu, hiçbir kurtuluş yolu olmadığı yönündedir ki, karamsar bir yapının sonucudur. Geçmişte/ gençlik yıllarında bir kez bu ışığı/ umudu yakalamış, fakat cesaret edip de kendini bu ışığa doğru atamamıştır. Başkişinin geçmişten şimdi’ye taşınan umutsuzluğu karamsarlığı ile birleşerek geleceğe de yansır. Fakat içinde bulunduğu umutsuzluğa karşın genç adam, sürekli, “gerçek bir umutsuzluktan doğan gerçek bir kurtuluş” umudu taşır. Tüm insanlardan sorumlu olma bilinci, genç adamın umudu yakalama inancı ile de örtüşür. “Bir âhir zaman peygamberi gibi” insanlardan, özellikle de gençlerden, umudunu kesmeyen genç adam, “öyle günler yaşayacağız ki bu geminin üstünde yalnız gençler bilecek” sözleri ile yaşamın kotarılmasında gençlerin bilinci temsil eden güç olduğuna dikkat çeker.

Ferit Edgü anlatılarındaki umutsuzluk, gerçek iyimserliğin de bir sonucudur. Edgü, bireysel yozlaşmışlıkların belirlediği toplumsal yapı içerisinde duyarsızlıkları dile getirdiği “Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku” öyküsünde de, umudu gençlerde

gördüğünü ifade eder. Öyküde, başkişi aracılığıyla bilinç halindeki birey ile bilinçsiz, iç güdüleriyle yaşayan duyarsız toplum'un çatışması anlatılır. Bir sabah kaynağını bilmediği kötü bir kokunun varlığı ile uyanan başkişi, bu kötü kokunun kaynağını aramaya koyulur. Arayışları sonuçsuz kalınca, bu kez, kokuyu sadece kendisi mi duyuyor diye arayışını kendi dışındaki insanlara yöneltir. Görür ki, kendinden başka hiç kimse bu kokuya duyarlı değildir. Toplumun duyarsızlığı, başkişinin umutsuzluğunu derinleştirir. Öykü sonunda karşılaştığı kendisi gibi kokuyu hissedeni *“balonuyla oynayan bir kız çocuğu”*, arayışlarını/ umutsuzluğunu umuda çevirir:

“Sağ eliyle burnunu tıkadı.

Boğuk bir sesle:

—Hem de nasıl, dedi.

—Gerçek mi söylüyorsun? Dedim. (...)

—Arkadaşların da duyuyor mu bu kokuyu? dedim.

—Tabii, hepimiz, dedi. (...)

Koku ordaydı. Burnumun ucunda ve kentin üzerinde.

Ama umutsuzluğum bir anda yok oldu.” (B.G, “Kentın Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku”, s.26)

Çocukların duyduğu fakat büyüklerin duymadığı -duymuş olsalar bile tepkisiz kaldıkları- kötü koku, *Ben* başkişinin tüm insanlardan sorumlu olma bilinciyle arayışlara girmesine sebep olur. Toplumu uyarmaya yönelik çabalarında yalnız kalma durumu, duyarlı çocuk imgesi ile umutsuzluktan umuda dönüşür.

Edgü umutsuzluğunun umuda dönük yüzü, geleceği yapacak olan gençler ve çocuklardadır. Umutlu-umutsuz diyalogu şeklinde kurgulandırılan *“Artı, Eksı.”* ve *“Gün”* adlı öykülerinde zıtlıkların birlikteliği söz konusudur. *“Artı, Eksı.”* öyküsünde, başkişinin, yaşamda mutluluğun söz konusu olmadığı düşüncesi, karamsarlık ile örtüşerek umutsuzluğun dile getirilişine dönüşür:

“Bana mutluluğu aradığını, mutluluğun peşinde olduğunu, mutluluktan başka bir şey düşünmediğini söylemiş olsaydı, ben de yalan söyleyip umut vermezdim ona.

Böylece o, düş kırıklığına uğramaz; ben de, yıllar sonra, pek fazla pişmanlık uymuyor olsam da, bu satırları yazıyor olmazdım.” (D.S., “Artı, Eksı.” , s.44)

Umut vererek yalan söylediğini düşünen özne, umutlandığı öykü kişisini hayal kırıklığına uğratmış olmanın pişmanlığını da yaşamaz. Öznenin, yıllar sonra olsa dahi pişmanlık duymaması, yaşama dair umutsuzluk bilincinin giderek arttığını, koyulaştığını gösterir: “*Umutsuz kişi olası tüm geçmişi bir şimdi gibi taşır.*” (Kierkegaard, 2001: 35) Geçmişteki umutsuzluk, şimdide değişmeden yaşanan bir umutsuzluk imgesi halindedir. Mutluluğu arayan öykü kişisinin, “*düş kırıklığına uğraması*”, geçmişte olanın şimdide değişmesi, umudun umutsuzluğa dönüşümü gibi beklentileri boşa çıkarır. Özneye göre en güzel duygular (mutluluk gibi) umutsuzluğu örten şeyler değildir. Gerçek mutluluk da (pişman olmama), bu umutsuzluktan doğacaktır.

“*Gün*” adlı küçürek öyküde, *şimdide* yaşanan güzelliklerin *geleceği* de şekillendireceği umudu, yazgısal süreç olarak değerlendirilir;

“Ah! ne güzel bir gün

Dur, daha gün batmadan

böyle bir şey söyleme” (D.S., “*Gün*”, s.74)

“Gerçek güzellik umuttur” söyleminin, olumsuzluk beklentisi içerisinde, umutsuzlukla engellenmesi, olan’ı algılayan bireyin, geleceği dikkate alması konusunda uyarılmasıdır. *Gün batımı*’nın yarı aydınlık çağrışımından umutlanan bireye, yaşanmamış olanı yaşanmışa göre değerlendirmenin doğru olmayacağı fikrini umutsuzluğun karanlığında aktarılır.

Geçmişten şimdiye taşınan değerlerin umutsuzluk ile açıldığı “*Kanca*” öyküsünün başkışisi, varoluşunun umutsuzluğu içinde, şimdi’de yıkılmayan varlığının devamlılığına güvenir. Onun iyimserliği şimdi’ye taşınan umutsuzluğunun bir sonucudur: “*Bu güne değin dayandı bu ev. Bu çürük ahşap ev. Bu geceki fırtınaya da dayanır.*” (B.G., “*Kanca*”, s.56-57) Başkışı, gücünü umutsuzluktan alan bir iyimserlik içindedir. Ev imgesiyle bütünlenen varlığı, dışardan gelen güçlere (fırtına) karşı, ahşap ve çürük olsa dahi, dayanıklıdır. Onun dayanıklılığı, kaynağı varoluş olan kendilik bilincidir.

“*Yenilik*” adlı küçürek öyküde de Edgü, umutsuzluğu, varoluşun yaratıcılık gücü ile sentezleyerek umuda dönüştürür. Umutsuzluğu içinde edilgen görünüme sahip iyimser özne ile bilinçsizliğin kuyu karanlığında yaşayan öznenin çatıştığı görülür:

“-Her şeyi gene birbirine karıştırdın, dedi.

-Ziyanı yok, çözecek olan gebe benim.

-Öyleyse niçin karıştırıyorsun? Dedi.

-Kimbilir, belki de her çözüştten sonra artık bir şeylerin değiştiğini ve bir daha, hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını düşündüğüm için.” (B.H., “Yenilik”, s.40)

Başkalarından, dünyadan umudunu kesmiş, yaşamın saçmalığını duyumsayan öykü kişisi, varoluşunun yalnızlığında sadece kendine güvenerek, umudu kendisinde görerak, bazı şeyleri değiştirmeye, çözmeye çalışır. O, dışarıdan, bilinçsiz insanlar tarafından *karıştırma* gibi algılanan eylemleri ile *eskiyi* değiştirerek *şimdide* olması gerekeni yaratmak için özgür seçimlerini eyleme dönüştürür. Onun tasarısı, (bir şeylerin değişmesi, eskisi gibi olmaması) umudunun yol haritasıdır. Çözme ve değiştirme eylemine neden olan itki ile öznenin umutsuzluğunun kaynağı aynı düzlemde dir.

Umutsuzluğun gerçek kurtuluş olarak algılandığı “*Sonuç*”, “*Yol*”, “*Umut-suz*”, “*Soru*” ve “*Olanaksız*” öykülerinden “*Sonuç*” öyküsünde, sorumluluk farkındalığını “*yazma*” eylemi ile gerçekleştirmek isteyen üst anlatıcının, varoluş olanaksızlığındaki umutsuzluğu vurgulanır:

“Yazarın istediği (...) okuyucuya içinde bulunduğu duruma değgin bir düşün vermek, bunun çevresinde okuyucunun kendi özel koşullarının bilincine varmasını sağlamak ve belki bir de ilerde okuyucunun (başka bir alanda) karşılaşacağı tehlikeyi ona şimdiden haber vermek. Biliyor ki bunu da başaramadı. Ama tüm başarısı da zaten burada. Gene biliyor ki bu başarısı da süreksizdir.” (İ.Ö.-D., “*Sonuç*”, s.44)

Öykü, yazarın/ sanatçının okuyucu ile olan bağının işlevselliğini ortaya koyar. Yazarın (öykü başkışisi), varoluş sorumluluğu, bireyci olduğu denli bireyseli de içine alan, başkalarından/ okuyucudan da sorumlu olan bir bilinci işaret eder. Yazarın umutsuzluğu sorumluluğunu yeterince yerine getirmeme bilincinden kaynaklanır. Başarısızlığın “*gene biliyor ki bu başarısı da süreksizdir.*” şeklinde söyleme dönüşmesi, bilinçli bireyin açık yürekliliğini itirafıdır. Sorumluluğunu yerine getirememenin varoluşsal olanaksızlığı, umutsuzluğa dönüşür ve iyimserlik ön plana çıkar. Umutsuzluğu başarı olarak adlandıran yazar, gerçek iyimserliği de *başarısının süreksizliğinde* bulur. Devam etmeyecek olan (“*süreksiz*”) başarısı, bilinçliliğinin arttığı denli umutsuzluğunun da derinleşmesinden kaynaklanan umudu ile varlık bulacaktır.

“*Yol*” öyküsünde ise, başkışinin umutsuzluğu, varoluşunun gerçeklerinden kaynaklanır:

“Bir ormanda ilerlemeye, yolumu bulmaya çalışıyorum.

Kim bilir, belki de geriliyorum.

Aslında, öyle ya da böyle, beni şaşkırtan ya da korkudan bir şey yok yeryüzünde. Dolayısıyla yolumu bulmamın ya da bulamamamın da bir anlamı yok.” (D.S., “Yol”, s.45)

Yeryüzünde yolunu bulmaya, kendi oluşunu gerçekleştirmeye çalışan birey, dünyanın saçmalığı karşısında bilinçliliğin verdiği bilgelikle şaşkırmadan yoluna devam eder. Bu bakış açısına göre, yaşamın yazgısal düzenine boyun eğmeyen birey için dünya/ yaşam olanaksızlıklar mekanıdır.

“*Umut-suz*” (B.H., s.16) öyküsünde, umudunu gelecek zaman diliminde arayan öznenin şimdi’deki yanılıgı; “*Soru*” öyküsünde, “*Beni gene unutacak mısın?*” (B.H., “Soru”, s.35) diyen kadının, “*gene*” ifadesindeki umutsuzluğunun “*unutacak mısın?*” sorusuyla derinleşerek örtük bir umuda/ beklentiye dönüşmesi anlatılır.

Edgü’nün ilk dönem öykülerindeki öykü kişileri, benlik bilincine sahip olmak istedikleri oranda, umutsuz bireylerdir. Benlik bilincine sahip olmak/ *kendi olmak* isteyen bu bireylerin umutsuzluğu, *şimdiyi* yapan değerlerle yüzleşme düzeyindedir: “*Düşünüş benliktir. (...) Benlik kendine gönderme yapan bir ilişki ya da ilişkide kendi kendine gönderme yapan bir şeydir. Benlik, ilişkinin kendisi değil; ilişkinin kendine dönüşüdür.*” (Kierkegaard, 2001: 21) Benlik bilincine sahip olan birey için, kendine dönük düşünüş önemine dikkat çekilirken, davranışlara yön veren ahlak tutumu ve düşünme biçimi olan düşünüş ile kendi olmayı gerçekleştiren benlik, eşdeğerde algılanır: “*Aydınlanma hareketinin de bel kemiğini oluşturan Cartesianism’e göre, varoluşun ön koşulu*” (Sunat, 1999: 23) olan **düşünüş’ü; benlik = kendine dönüş/ yeniden yapılanma** içeriği şeklinde formülize edilebilir.

Doğum ile birlikte verilmiş aynalanan benliği, yeniden yapılandırmaya çalışan birey, idealize ettiği benliğini kurmaya çalışır. Olması gerekenin olanaksızlığını duyumsayınca da dünyadaki varlığı temsil eden *bilinç* ile olmasını istediği benliğini birleştiremez ve parçalanmışlık, yalıtılmışlık yaşar. Dolayısıyla yeniden yapılanma gerçekleşmediği için, benliklerini birleştirme istenci dürtü düzeyinde kalır. Birey, olanaksızlığı ile yüzleştiği an, umutsuzluğu da, istencinin dürtü düzeyinde kalışı oranında artar. Bu durum, aynı zamanda bireyin kendine yabancılaşmasını; yaşam ve varlık karşısındaki bilinci artarak umutsuzluğunun koyulaşmasını sağlar. Edgü’nün ilk dönem öykülerinde hissedilen umutsuzluk yoğunluğu/ koyuluğu, kişilerin benlik

bilincinin oluşumu ve/ya oluşmaması ile ilgili yaşadıkları yabancılaşma duygusudur. Bu dönem öykülerinde, öykü kişilerinin yaşadığı çıkmazlar, Edgü'nün karamsar dönem de diyebileceğimiz öykücülük anlayışının ürünüdür.

“*I.Kaçkın*”nda, anlatıcı *Ben* ve başkişinin, hiçlik derecesine varan varoluşsal tükenişi, yaşadığı iç daralmasında yansıtılır:

“Huzurlu deliliklere razıyım. Gülüp oynayan, kendini bir başkası sanan delilerden olmak... Ama Hasan bin yıllık dostçasına ansıyorum şimdi adını – o da bizlerden.

Alıp götürdüler. Karanlık bir köşeye götürüp atacaklar. Hapsedecekler. Bilseler ki... Ama bilseler de ne olacak? Hapis.” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.29)

Benliğinde (içerde) ve dünyada/ dışarıda, hücrede, hapsolan I. Kaçkın, bilinçli bir birey olarak varoluşunun hiçliği karşısında kendisiyle ve dünyayla çatışma yaşar. Bu açıdan, huzurlu deliliklere dahi razı olan I. Kaçkın, umutsuzluğunun, çaresizliğinin yoğunluğu ile varolan benlik durumundan kurtulmak istercesine başkası olmayı tercih eder. “*Kendisini başkası sanan deli*” imgesi, benliğin bilinçdışı arketiplerden kaçma/ kurtulma isteğidir: “*Deliyi cezai sorumluluktan kurtaran, (...) özgürlüğün askıya alınışı*” (Foucault, 2000: 626)’dır. I. Kaçkın’ın özgürlüğünün verdiği sınırsız yetke gücünden kaçması ve sorumluluğunu deli olmaya yükleyerek sorumsuzluğa sığınması, varlığının olanaksızlığı ile bağlantılıdır. Hem içsel benliğine hapsolan hem de yaşadığı dünyada hapsolan I. Kaçkın, çıkar yol bulamaz:

“yakında çıkarım buradan. Dışarıdaki bence insanların arasına katılırım. (...) dışarıdakilerin biri belki bana çok yakındır. O lokantanın duvarına işiyen gibi. Fakat şimdi aramızda duvarlar var. Onları göremiyorum bile. Yalnız sesleri. Onların arasındaki yaşayışım da çok sürmez. Biliyorum. Geçen sefer olduğu gibi... Birisi gelir çıkarır beni. Yeniden insanların içine salarlar.

“Sanki dışarıda daha az hapis-“ (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.20)

Yaşamın saçmalığı karşısında kendine ve başkalarına yabancılaşan I. Kaçkın, içinde bulunduğu bıkkınlıktan, tükenmişlikten kurtulmak umuduyla dışarı çıkmak ister: “*yabancı, kendi kendime karşı ben, yani akıl karşısında doğa insanı’dır: “bazı saniyeler bir ayna içinde karşımıza gelen yabancı.”* (Sartre, 1965: 91) Aklı temsil eden *Ben*’i ile dünyada varlığını temsil eden kendisine, yabancılaşan I. Kaçkın, hem içsel tutuklanmışlık, hem de *Ben*’inin dünyaya ya da başkalarına yabancılığını ifade eden

diğerleri ile birliktelikten kaçmak ister. Her iki anlamda da (kendine-başkalarına) yabancılaşan varlığın dışarı çıkma/ kaçma istemi, umutsuzluk ile örtüşür. Dışarının umut vaat eden görüntüsü de sonuçta, “hapis”liktir. “*Sanrı II*” ve “*Bozgun*” öyküleri de aynı izlek etrafında kurgulanır. “*Bozgun*”da başkişi, varlığının olanaksızlığı içinde çıkmazlaşan yaşamı ile son bir umut olarak yokluğa sığınır:

“Salt bir deriyim sanki. İçim hava dolu. İçimde hiçbir şey yok. Hiçbir organ. Yaram. Hiçbir şey. İçmek. İçmek. İçmek. Yoluğa yakın. Belki o. Belki o zaman. (...) Her şey eski, çürümekte, kokuşmakta, yıkılmakta. Her şey. Geç. Çoktan geç. Gecikmişim. Her şeyle ben de. Eskimiş. Onlarla. Onlarla. De.”
(İ.Ö.-B., “Bozgun”, s.91, 93)

Bu sığınış, yaşadığı bozgun dan kurtulma isteğini de ifade eder. O, içinde hiç bir şey olmayan bedeni ile bilinçsiz bir kendinde varlıktır. Varoluşçuluktaki, ‘*bilinç ne ise beden odur anlayışı*’ ile örtüşen bu bakış açısı, insanı nesne-varlık konumuna sürükler. Dünyadaki varlığını içi hava dolu olan bir deriden ibaret sanan başkişi için en büyük umutsuzluk, kendi olamamasıdır. Bedenin bilinçsizliğini, bilince taşıyamayınca da hiçliği ile yüzleşmesi kaçınılmaz olur.

“*Kule*”, “*Bozgun*” ve “*Bir Cinayetin İki Öyküsü II*” adlı öykülerde, yaşamın saçmalığının farkındalığı ile umutsuzluk içerisinde kendine ve başkalarına yabancılaşan bireylerin varoluş durumları anlatılır. “*Kule*” ve “*Bir Cinayetin İki Öyküsü II*” öykülerinde öykü kişileri, kendileri ve *Ben*’leri ve benleriyle başkaları arasında duvar örer. *Ben*lerinin hem içerde hem dışarıda yersiz-yurtsuz kalışı, onları karamsarlığa ve umutsuzluğa iter:

“Ama kapkara sürüler halinde, bağırıarak geliyorlar. Yabanlar. (...) Savaşamayacağım. (...) Taşlarım sökülmeye başladı. Hiç kimseler yok. Yalnız onlar. (Onlar? Düşmanlar?) Herkes bırakıp kaçtı beni. Ya da öldüler. Boş ölüm. Dayanmak diye düşünüyorum. NİÇİN? Birazdan kendiliğinden açılacak kapılarım. Girecekler. Yakıp-yıkmaya başlayacaklar beni, bir utku esrikliği içinde.”
(İ.Ö.-İ.Ö.-B., “Kule”, s.108)

Anlatıcı *Ben* başkişi, kendi kendine cevabını bildiği retorik sorular sorarak varlığının korku, kaygı ve umutsuzluğunu dile getirir. Kaçacağı hiçbir yerin olmadığını, içinde yaşadığı evin gün gelip yıkılacağını bilmektedir. “*Önümüzdeki kış*” zaman belirteci ile, gelecek zamanla ilgili umutsuzluk dile getirilir. Yalnızlığı içerisinde, kendinden başka dayanağı olmayan başkişi, umutsuzluğun koyu karanlığında bozgun yaşamaktadır.

“Yargıç Karak”ta da, vicdanından kaçan başkişi, öykü sonunda çıktığı umut yolculuğunun aslında umutsuzlukla özdeş olduğunun bilincine varır:

“İçimdeki o küçük umut kıvılcımına karşın, bu kaçış hiçbir şeyi çözümleniyordu gerçekte. Ama insanların birer uyurgezer olarak dolaştığı, cellâtları çocukların sütüyle beslediği, kurtuluşlarını gerçekleştirmek için küçük parmaklarını oynatmak istemedikleri bir ülkede yapılacak tek şey, insanın kendi parçasını kurtarması (...) diye düşünüyorum.” (A., “Yargıç Karak”, s.73)

Kendisi ile Beni yabancılaşan, bunun yanı sıra yozlaşmış ilişkiler ağı içerisinde yaşamlarını sürdüren, tepkisiz toplum ile arasında ayrım olduğunu fark eden başkişi, farkındalığı ile kaçış yolunu seçer.

Kolektif bilinçdışının belirlediği yaşamsal düzende, kadın-erkek ilişkilerindeki kopukluğu anlatan “Durum” öyküsünde, kadın ile erkek arasına engel olarak konan, *buzlu cam* imgesi, bilinçdışı içeriği ile normları temsil eder. Erkeğin animası ile kadının animus’u arasında yükselen kırılmaz *buzlu cam*, birbirlerini görüp de ulaşmalarına engel olan bilinçdışı arketip halindedir. Gündelik yaşamda, kadın-erkek yakınlaşmasını engelleyen normlar seviyesinde yansıyan bu cam, öyküdeki kadın ile erkeği birbirinden ayırarak birleşme beklentilerini/ umudunu, umutsuzlukla sonuçlandırır:

“Bir umut. Küçük bir umut. Umudun? Bu sona ermeyen bir şey değildi kendisi için. Nicedir yalnızlığı korumak seçmişti. Günün birinde umudu hazırlayan, yeşerten nedenlerde çekip gidiyor, yitiyor, ölüyordu.” (A., “Durum”, s.38)

Umudun, umutsuzlukla sonuçlanacağını bilinçliliği ile kadın, yalnızlığının korunağında, hiçliği ile baş başa, yaşamdan hiçbir beklentisi olmadan yaşamaya devam eder. Erkek de, aynı umutsuzlukla yaşamı sorgular:

“Her gün her gece soruyorum: Bugün elde ne var? Cevap aynı: sıfıra sıfır elde var sıfır. Bugün? Bugün de öyle. Hep böyle olacak. Hep aynı, hep hiçbir şey. Olabilir mi bu? Gerçekten? “Kafasını didik didik eden düşünceleri kovmak istercesine iki yana sallıyor başını. “Yoksa yaşamdan hiçbir şey istememek mi?” (A., “Durum”, s.39)

Yaşamın karanlık dehlizlerinde yol almaya çalışan kadın ve adam, saçmalıklarla açıldıkları yaşamdan beklentilerinin olmaması gerektiği şeklindeki umutsuzlukları ve yalnızlıklarıyla kendilerine, kendi oluşlarına dönerek umudu yaşamda değil kendi varoluşlarında aramaya koyulurlar.

“Dönüş” öyküsünün başkişisi de, yozlaşmış toplum ve yaşam gerçekleri içerisinde kendi varlığını, kendi oluşunu sorgular ve yaşamın saçmalığı karşısındaki güçsüzlüğü ve olanaksızlıkları ile yüzleşir:

“Beni doğuran kadın, ölü. Çocuk belleğim, ölü.

Ölünün gözleri görür mü?” (B.G., “Dönüş”, s.59)

O, bu soruyla doğumdan şimdiye değin süregelen varoluş karşısındaki umutsuzluğunu yansıtır. Kendini dünyaya getiren kadın/ anne ve çocuk/ çocukluk belleği ile bugüne gelen başkişi, şimdi’de tutukludur. Geçmişten gelen anne-çocuk bağdaşımındaki kopukluk ile doğup büyüdüğü adaya dönen başkişi, yaşamın saçmalığı karşısında varlığını yeniden oluşturmak ister. Daha önce de birçok kereler kendini yeniden yapılandırmak için buraya gelmiştir. Anne/ kadın ve çocuk imgeleri, ondaki yeniden doğuş isteğini açıklar. Sayısını anımsamadığı dönüşler, yaşama tutunma adına hep umut içerir. Fakat umutsuzluğu da beraberinde taşıyan bu her dönüş, şimdi’deki bellek yitimi ile “bilinmezlik” boyutunda çıkmazlarını açıklar: “gözlerimi burada açmış olup olamayacağıma göre niçin bu dönüş?” (s.59) Umutsuzca gidilip-gelinen bu ada, varlığı dünya ile sınırlandıran labirent mekandır. Sık sık kendine dönen başkişi, varlığa anlam verememenin (“ölünün gözleri görür mü?”) umutsuzluğu içerisinde. Kendini yaratma sürecinde bireyin doğuşsal özellikleri önemsemez: “Kişinin hangi doğuşsal özelliklerle dünyaya geldiği (...) önemli değildir.” (Sunat, 1999: 259) Önemli olan atılmışlık içerisinde olan varlığın, “aşkınlık fırsatı” (Sunat, 1999: 259)’nı yakalama özgürlüğüdür. Başkişinin bu fırsatı yakalamak, kendi oluşunu gerçekleştirmek için geçmişten gelen şimdi’deki varlığını aşma güdüsüyle döndüğü bu ada/varlık, her dönüşte kendini aşmak umudu taşır. Fakat gerçekleştirilemeyen aşkınlık ya da yeniden oluş/ anneye dönüş imgesi kahramanın, “bilmeden dönüyorum” (s.60) sözleri ile umutsuzluğu ifade eder. Metaforik anlamda kurgulandırılan bu öykü, bireyin tasarılarla kendini gerçekleştirme ve kendini seçme serüvenini anlatırken, aynı zamanda olanaksızlıklarla çevrelenen varlığın umutsuzluğunu da açıklar. Çocukluk yıllarının varlık ölçütü olan anne ile çocukluk belleği, şimdi’de ölüdür. Şimdi’deki ölçüt, varlığın güçsüzlülüğünü ifade eden ölü imgesi denli bilinmezlik (görememe) içerir.

Yaşamın yazgısal düzeninin, birey oluşu ve varoluşu engellediği olumsuz yapı üzerine kurgulandırılan “Cellâdın Ölümü” öyküsünde, babadan oğula devreden cellâtlık mesleğinin varoluşu sınırlayışı anlatılır. “Cellât(lık)” metaforu ile açıklanan “devam olma” durumu, oğul cellâdın yazgısına yenik düşmemek için kendi oluşunu seçmedeki

güçlükleri dile getirilir. Oğul Cellât, yaşama -maddi açıdan dahi olsa- tutunabilmek için baba mesleğini istemez, fakat yaşamın toplumsal gerçeklerine yenik düşer. Yazgısına boyun eğmek zorunda kalır ve varoluşunu gerçekleştiremeyen bir *devam* olur. Baba mesleğinden kaçıp umudu başka mesleklerde (maddi olanda) arayan oğul, toplum baskısıyla karşılaşır ve yaşamın her anında “*yüreği sıkış(ır)*” (A, “Cellâtın Ölümü”, s.85) Umutsuzluğu içinde umut arayışında olan başkışı, tüm meslekleri dener, her işte çalışır; hiçbir işte tutunamaz, ayrılmak zorunda bırakılır. Onu bu duruma getiren hem Tanrısal yazgı, hem de toplumsal içerikli normlardır. Çaresizliği içinde umuttan umuda koşan oğul, hem Tanrı'nın hem de toplumsal değerler olarak bilinen normların cellâtlığında *asılı* kalır. Öykü başkışısının tek varoluşsal suçu, umuda sığınıp tekrar baba evine ve cellâtlık mesleğine geri dönüşüdür. Umudun edilgenleştirdiği oğul, yazgıya başkaldırısında yenik düşer ve yaşamsal süreçte yok olur. İnsanın tarihselliği, oğul cellâttan öç alırcasına -yazgısında olduğu gibi- onu idam eder.

Ferit Edgü'de umutsuzluk izleğinin yaşam-ölüm bağdaşımındaki belirleyiciliği, inanç-inançsızlık dizgesinde de açılır: “*Yıkılmış*”, “*Annem ve Ben*”, “*Kerem*”, “*Hecelemeler I.I*”, “*Hecelemeler II.I*”, “*Hecelemeler VII.I*”, “*Hecelemeler XXIII.I*”, “*Mut*”, “*Adam Yerinden Kalkmadı*”, “*Konuşma*”, “*Susuzluk*”, “*Beklenti*” ve “*İşte Deniz, Maria*” öyküleri, bu izlek ile kotarılmış metinlerdir.

Doğunun fiziksel, ekonomik ve sosyal olumsuzluğunda kendilerini varetmeye; yaşama tutunmaya çalışan insanlar, gerek inanç gerekse yoksunlukların verdiği zorunlulukla doğa ile baş başa kalmakla yükümlüdür. Doğa ile girilen mücadelede ise, kendi oluşlarını, yazgısal olana, normlara bağlayarak unuturlar. Tüm kimliği ile doğaya bağlanan bu insanlar, inanç dizgeleri ile de Tanrı'ya bağlı kalır, boyun eğer, kaderlerine razı olurlar.

“*Yıkılmış*” öyküsünde, köyde karşılaştığı insanlık dışı görüntüler karşısında şaşırarak kahraman anlatıcının Tanrı'ya yönelişi anlatılır:

“*Yıkılmış köy. Öldürülmüş insanlar, atlar, köpekler.*

- *Bunlar Tanrı' dan korkmaz mı? diye bağırdım.*

Bekledim.

Sesimin yankısı yok.

- *Burası ne biçim bir yer Tanrım! diye ekledim.*

- *Tanrı'nın bu dağ başında işi ne? Diye yanıtladı yanımdaki adını bilmediğim köylü. Biz burada işimizi kendi aramızda görüyoruz.*

Sustuk.

Sonra uzaktan bir köpek havladı.” (D.Ö., “Yıkılmış”, s.55)

“*Bunlar Tanrı’dan korkmaz mı?*” seslenişi, öznenin, geri dönüşü (yankısı)/ yanıtı olmayan çağrısıdır. Kendi gerçeğinin dışında farklı gerçeklerle yüzleşen başkişi, sesinin yankısızlığında her şeyin mümkün olabileceği kanaatine varır. İçsel olan sesin, dışsal olanda yankı bulmaması, geri dönüşümsüzlüğün işaretidir. Sesin bir yere çarparak geri dönüşünü ifade eden yankının yokluğu, tepkisizliğin dile getirilişidir.

‘Tanrı varsa her şey mümkündür’ olasılığı ile yüzleşen başkişi, tepkisizlik, yanıtızsızlık ve çözümsüzlük karşısında tekrar Tanrı’ya yönelerek, “*Burası ne biçim bir yer Tanrım!*” der ve isyan eder. İnançları doğrultusundaki gerçek ile dışarının gerçeğinin farklılığı karşısında çağrıda bulunan özne, Tanrı’nın yokluğu duyumsanır. Başkişinin umutsuzluğunun kaynağı, Tanrı’nın olmaması, ondan yanıt alınamamasıdır. Köylülerden birinin, “*Tanrı’nın bu dağ başında işi ne?*” şeklindeki açıklaması, kendi kaderlerine terkedilmişliğin/ Tanrısızlığın kabullenilişidir. “*Tanrıdan yoksun olmak, benlikten yoksun olmaktır. Kadercî Tanrısızdır; diğer bir anlatımla onunki zorunluluktur*” (Kierkegaard, 2001: 50). Tanrının insanları kaderlerine mahkum ettiği bu ortamda, yöre insanı kendi oluşu dışında yazgısal zorunluluklarla çevrelenen bir yaşam sürdürür. Anlatıcı konumundaki başkişinin ve köylünün Tanrı’nın var olduğuna dair inançları, “*sustuk*” söyleminde boyun eğişe dönüşür. İnsanın kendi kendisiyle kurduğu iletişim de susma şeklindedir. Kendi kendisiyle yüzleşen insanın “susarak” kurduğu iletişimin bu öyküde ceza motifine dönüştüğünü görürüz.

Bireyler, varoluşların gereği olan özgürlüğü üzerlerine almayıp, yazgıya boyun eğerek edimsizliklerinin cezasını çeker. “*Kadercinin tapınması en fazla içe atmadır ve özü gereği suskunluktur, sessiz boyun eğmedir.*” (Kierkegaard, 2001: 50) Olasılığı Tanrı’da bulup, olanaksızlığı içerisinde yükselmeyen, boyut kazanmayan bireyler, yaşama başkaldırmayarak zorunluluk karşısında boyun eğer, *susarlar*. Yazgılarına boyun eğen bireylerin olanaksızlığı, Tanrısızlık olasılığında kaybolarak umutsuzluk halini alır. Bilinçli varlık konumuyla insanlar *sustukça*, yaşamdaki boşluklarını köpekler doldurur: “*Sonra uzaktan bir köpek havladı.*” *Susarak acizliğini kabullenen insanın yerini, havlayan köpekler almış olur ki, böylece insan-hayvan (köpek) özdeşliği kurulur. Bireylerin susmak eylem(sizli)ği, bilinçli varlığın geriye çekilimi ile bilinçsiz varlığın (köpek) ileri çıkışını sağlar.*

“Annem ve Ben” öyküsünde de köy gerçeğinin/ doğu gerçeğinin, yaşayanları kuşatan umutsuzluk durumu, yaşam-ölüm ikiliği içerisinde verilir:

“-Biz mi? Biz de yakında öleceğiz. Annem de ben de.

-Peki, niçin gitmiyorsunuz buradan? Diyorum

-Gitmek mi? Diyor (şaşkın). Biz her yere gittik. Annem ve ben.

Buradan başka neresi kaldı ki?” (D.Ö., “Annem ve Ben”, s.54)

Ölümün kaçınılmaz son olduğunu duyumsayan anne ve çocuk, ölüm gerçeği karşısında yaşamak yerine, yaşamdan el çekmek düşüncesindedirler. Onlar için ölüm varsa, yaşamın anlamı yoktur. Doğunun yaşam şartlarına göre herkesin “çocuklar(ın) bile” (s.54) öldüğü bir ortamda her an ölümü duyumsayan bu kişiler yokluk/ yok olma ile yüz yüzedir. Ölümden kaçarken “her yere giden” ve “buradan başka” hiçbir yeri kalmayan insanların çaresiz boyun eğdikleri yerdir *burası*. Örtük bir iyimserlik de taşıyan, “buradan başka neresi kaldı ki?” söylemi, umutsuzluk anlamını da içerir.

Yaşamın saçmalığını duyumsayan ve yaşamın her anını umutsuzluk içinde geçiren “Konuşma” öyküsünün aykırı başkişisi, kapanmayan yaralarıyla varoluş mücadelesi verir:

“Hayat soğudu.

Hava soğudu mu dedin?

Hayır, soğuyan hayat.

Yaraların mı sızlıyor?

Yaralarım, evet.

Dayanılır gibi değil, öyle mi?

Evet, aynen.

Zavallı insan.

Bunun insanlıkla ne ilgisi var?

Peki neyle ilgisi var?

Yaralarım. Yalnızca o kapanmak bilmeyen, gövdemi kemiren yaralarım.” (D.S., “Konuşma”, s.52)

Kapanmayan yara imgesi, benlik bilinci ile gündelik yaşamdaki kendi'nin ayrışımından kaynaklanan olanaksızlıklarının farkındalığını yansıtır. Özne'nin yaşama bakıştaki aykırılığı, umutsuzluğunun sonucudur. “Yalnızca kapanmak bilmeyen, gövdemi kemiren yaralarım” diyerek umutsuzluğunu dile getiren başkişi, yaşamın saçmalığı karşısında varoluşunun düştüğü onulmaz umutsuzluğu ifade eder. Soğuyan hayat bilinci ile

kapanmayan yara bilinçliliği örtüşünce, özne'nin umutsuzluğu yoğunlaşır. Hayatın soğuyarak kapanmayan yaraya dönüştürdüğü insanlık durumu, ölümcül hastalık açılımı ile umutsuzlukla eşdeğerdir. “Beklenti” öyküsünde ise, ölümü isteyen annenin ölmek korkusuna dönük umutsuzluğu anlatılır:

“Annem, hasta döşeğinde, kulağıma, Niçin ölemiyorum? diye inliyordu.

Bende onu avutmak için, Ölürsün anneciğim, biraz sabret, ölürsün diyordum.

Bir akşam, iş dönüşünde, Artık sabrım kalmadı, dedi. Babamı özledim. Babama kavuşmak istiyorum.

Babamı mı özledin? Dedim hırsızca.

Yok be yavrum, diye inledi. Semin değil, kendi babamı.

Nasıl olsa yakında göreceksin anneciğim, dedim.

Kim bilir, dedi. Oraya gitmeden ne söylesem boş.” (D.S., “Beklenti” , s.14)

Yaşamdan umudunu kesen anne, tek çıkış yolunu ölüme bulmasına karşın bu son beklentinin gerçekleşmiyor olması, onu umutsuzluğa iter. Umutsuzluk, “ölümcül hastalıktır. Çünkü daha açık bir anlatımla bu hastalıktan ölümesinden veya bu hastalığın bedensel ölümlerle sona ermesinden çok, bu hastalığın işkencesi, tersine can çekişmede olduğu gibi ölümlerle savaşmasına rağmen kişinin gene de ölememesinden kaynaklanır” (Kierkegaard, 2001: 26). Yaşamdan beklentilere cevap alamayan birey, ölümün sonsuzluğunu keşfederek ona sığınır. Artık ölüm, onun için başat bir değerdir. İşte bu değer yoksunluğu, ulaşılmazlığı bireyi umutsuz kılar. “Oraya gitmeden ne söylesem boş” diyen anne için ölüm, aynı zamanda bir belirsizlik ifadesidir de.

Ölümü isteyerek, “babaya kavuşma” özlemini gidermek isteyen anne, geçmişte kaybettiklerini bugünde bulamamış yaşamı umutsuzluk içerisinde sürdürmüştür. Babasına ölüm ile ulaşabileceği umudu da, umutsuzluk içerir. Bilir ki, “oraya gitmeden ne söylese boş”tur. Dolayısıyla, “ölememenin neden olduğu umutsuzluk” (Kierkegaard, 2001: 26), onun ruh halini yansıtır. Ölüme giden varlık olarak annenin ölüm umutsuzluğunun boyutu, kim bilir ifadesi ile açıklanır. “Ölmek, her şeyin bitmesi anlamına gelir; ama ölümler ölmek, ölümler yaşamak demektir” (Kierkegaard, 2001: 26). Babayı görmek istemek, yaşama dönmek istemenin bir açılımı olarak değerlendirildiğinde, yaşamdaki umutsuzluğun getirdiği ölüm isteğinin tekrar yaşama dönme çabasını dile getirir.

“*Hecelemeler I./*” öyküsünde yaşamın saçmalığı karşısında ölmenin dahi çıkar yol olmadığı dile getirilir:

“Yaz-boz tahtası yaşam

Sen ne kadar ölürsen öl” (B.H., “*Hecelemeler I./*”, s.109)

Öykü kişinin yaz-boz tahtası şeklinde algıladığı mekanikleşen düzen, olmak istenilen benliğe ne bu dünyada ne de öte dünyada ulaşamayacağının ipuçlarını verir. Ölümün varlığının, yaşamdaki varlığı etkilediğinin vurgulandığı, “*Hecelemeler XXIII./*”de ise, ölüm umutsuzluk imgesidir:

“Ölüm orda

ise arşın kal-

em bu-

arada

kara kap

kara” (B.H., “*Hecelemeler XXIII./*”, s.131)

Yazmanın yaşamak ile eşdeğer olduğu, ölümün de bu yaşama eşlik ettiği düşüncesiyle yazar, ölüm “orada” ve “kaçınılmaz ise” bireyin tek yapacağı şey yazmak, yani varoluşunun gereği gibi yaşamaktır diyerek ölüme başkaldırır. Kalemın *kara kapkara* oluşu, ölümün kaçınılmazlığı karşısında yaşamdaki umutsuzluğu imler. “*Hecelemeler VII./*”de de yazmayı yaşamakla simgeleştiren yazar, umutsuzluğunu dile getirir:

“Lir kırık.

İz zaten yok.

Yalnızca yazımak.

Neyi?

Sokaklarda dolaş-

mak. Mezarlık-

ta solu-

mak.

Tanı: Onulmaz bir

*hasta-
lıklık*

Keşke aşk da olmasaydı.

Ne ilk ne son.” (B.H., “Hecelemeler VII.1”, s.115)

Yaşamda iz bırakmadan, benliğini ortaya koymadan yaşamın çaresizliği içinde yazıya sığınan yazar, umudu sokaklarda ve mezarlıkta, umutsuzca arar. “*Mezarlıkta solumak*”, umut isteminin ölümle açıldığını gösterir. Yaşamın varoluşu engellediği, sıkıldığı ve nefes almayı engellediği umutsuzluk ortamında ölüm bir nefes alma, yaşama yeridir. *Onulmaz hastalık* olan umutsuzluk, yaşamdaki olasılıkların silinmesine, olanaksızlığa dönüşmesine neden olur. Böylece umutsuzluk, “*Aşk*” ve “*Zaman*” gibi bütün güzellikleri siler. “*Hecelemeler II.1*”de bireysel zamanın silinişi: “*kupkuru her şey her şey/ Çekti elini zaman*” (B.H., “Hecelemeler II.1”, s.110) ile dile getirilir. Yaşamın çıkmaz sokağında, insanın tüm değerlerinin yok oluşu, umutsuzlukla kuşatılarak hiçliğe sürüklenir.

Umutsuzluğun bilinçle açıldığını öykülerin yanı sıra, umutsuzluğun yaşanmadığı bilinçten yoksun insanların oluşturduğu öyküler de vardır. Bunlardan: “*Adam Yerinden Kalkmadı*” da, düşten yoksun, varlığın sonsuzluğunu içselleştiremeyen başkışı/ Adam, farkındalığını yaşayamaz:

“Bıkmamıştı. Hiçbir şeyden bıkmamıştı. Yılgın da değildi. Yaşam bu değildir, demiyordu. Yaşamın, gerçek yaşamın ne mene bir şey olduğu konusunda bir fikri yoktu. Böyle bir yaşamın olduğuna da inanmıyordu. Böylesi bir düşü de yoktu. Zaten düş görmezdi.” (B.H., “Adam Yerinden Kalkmadı”, s.91)

Yazarın, “*Olumsuz Metinler*” başlığı altında verdiği bu öyküde, umutsuzluğun bilincinde olmayan Adam’ın umutsuz varlığı söz konusudur. Umutsuzluğun olumsuz çağrışımı ile olumsuz metin düzeyindeki olumsuzluğun birleşimi, bilinçsiz yaşamların varlığını olumsuzlayarak yok sayma, onları *hiçleme* yönelimidir.

Edgü, umut/suzluk izleğini verirken, umut ve umutsuzluk bağdaşımı kurar. Ne tümüyle koyu bir umutsuz, ne de tümüyle kendini umuda kaptırarak boyun eğici olur. Onun umudu ve inancı insan’dır, insanın varlığıdır. Yaşamda bağlandığı, beklentiye dönüştürdüğü varlığı da insana dayandırır. Yaşamın saçmalığı karşısında aykırı insan konumuyla yarattığı bireylerin umutsuzlukları da iyimserlikten doğar. Kendi olmaya ve

kendi olmak istedikleri *Ben*'lerini/ benliklerini yaratmaya çalışan Edgü kişileri, yaşam karşısında umutsuzdur. Benliği yaratmak ve benlik özgürlüklerini yaşatmak isterken, benlik bilincine sahip oldukça ve bu yaşam karşısında bilinçlilikleri de arttıkça umutsuzlukları da o derece koyulaşır. Benlik bilincini yaratmak ve özgürce sorumlulukları üstlenerek seçim yapmak kaygısıyla yaşama atılan Edgü kişileri, olanaksızlıkları derecesinde umutsuzdur.

2.1.2.4.2. Yalnızlık

Sosyal bir varlık olarak insan, kendi dışındaki bireylerle olan ilişkileri sonucunda yaşama tutunur ve varoluşunu gerçekleştirir. Bireyin kendilik değerleri ile toplumsal değerlerin hızla gelişmesi veya çatışması, bireyi yalnızlığa ve yabancılaşmaya götürür. Bireyin kendinden, toplumdan ve doğadan kopuşu şeklinde beliren yalnızlık duygusu, kendisi, toplum ve doğa ile uyumsuzluğunu/ iletişimsizliğini gösterir. Duygu ve düşünce yapısındaki ortak değerlerin azalıp kaybolmasına değin varan yalnızlık, giderek bireysel ve toplumsal anlamda çatışmalara neden olur. İletişimsizliğin yarattığı çatışkı ile birey kendinden, toplumdan ve doğadan uzaklaşarak yalnızlığa gider.

Bireyin kendini diğer insanlardan ayırarak tümünden soyutlaması veya kendini yalıtması, sosyalleşmesine engeldir. Bu durum, onun başkalarıyla birlikte varoluşuna engeldir. Öyleyse bireydeki yalnızlık, bir içe kapanma halidir. Kalabalıklar arasında bile yalnız olma hali, bu içe kapanmanın sonucudur. Bu durumda birey, başkalarıyla olan iletişimsizliğini yaşarken yalnız kalır. Çünkü diğerleriyle olan bildirişimi, kesintiye uğrar. Bireylerarası bildirişim eksikliği, kalabalıklar arasında bile yalnızlık duyumsatır. Bu yalnızlık, kişinin kendisini bir adaya ya da sırça bir köşke kapatarak toplumdan soyutlanması anlamında bir yalnızlık değildir.

Varoluşçu yalnızlık, bir iletişimsizlik sonucudur. Sağlıklı bir iletişim sağlamak, bireylerin birbirlerini anlamaları, algılamaları ve gönderdikleri mesajları anlamlandırmaları sayesinde olur. Bunu gerçekleştiremeyen bireyler, iletişimsizlikleri içinde yalnız kalır. *“Katılanların, bilgi/ sembol üreterek birbirlerine ilettikleri ve bu iletileri anlamaya, yorumlamaya çalıştıkları bir süreç”* (Dökmen-1, 2002: 321) olan iletişimsizlik, bilgi üretmeyen, ürettiği bilgiyi (yaratıcılığını) aktaramayan ve anlayıp yorumlayamayan bireyin yalnızlığının kaynağıdır.

Ferit Edgü'nün ilk dönem öykülerinde, yalnızlık izleği bireysel merkezlidir. Son dönem öykülerinde ise, toplumsal iletişimsizliğin, ilişkisizliğin temellendirdiği yalnızlık

duygusunun ağır bastığı görülür. O, iletişimsizliğin bir sonucu olarak beliren yalnızlık duygusunu, bireysel (kişi-içi) iletişimin dışında, toplumsal ilişki kuramamanın bir sonucu olarak da irdeler. Sosyal bir varlık olan bireyin, toplum ilişkilerinde kendi dışındaki insanları anlaması ve onlarla anlaşması üzerine temellenen toplumsal ilişki kurma modeli kişiler arasındaki iletişim ile mümkündür. Edgü kişileri, bireyden topluma; toplumdan bireye dönük iletişim modelinde karşılıklı anlama ve anlaşma güçlüğü içerisindedirler. “*Kaynağını ve hedefini insanların oluştur(duğu)*” (Dökmen-1, 2002: 23) toplumsal/ kişilerarası iletişimde, bireylerin ürettiklerini aktarmada sıkıntı yaşadığı görülür ki, bu durum gerek aktarılanların yanlış algılanması gerek kültürel farkların iletişimin sağlıklı olmasını engellemesinden kaynaklanır. “*Karşılıklı iletişimde bulunan kişiler, bilgi/ sembol üreterek, bunları birbirlerine aktararak ve yorumlayarak iletişimi sürdürürler*” (Dökmen-1, 2002: 23). Bu çatışma zemini üzerinde tutunmaya çalışmak ise, yalnızlık doğurur.

Ferit Edgü anlatılarında öykü bireyleri, iletişimsizlikleri ile temellenen yalnızlığı yaşarlar. Gerek kendileriyle gerekse başkalarıyla olan anlaşmazlıkları, Edgü bireylerini yalnızlık içerisinde çaresizliklerini yaşamaya mahkum kılar. Bireylerinin yalnızlığı, otantik oluş'u gerçekleştirmek için bir içe kapanma şeklindedir. Onlar, yalıtık ve gündelik yaşamın sürüleştirdiği birer varlık değildir. Bireyleşme aşamasında yada bireyleşmiş öykü kişilerinin yalnızlığında insanlar vardır. İnsansız bir yalnızlık söz konusu değildir: “*Kafka'nın “Her yalnızlık insanlarla doludur”* (Edgü, 1984: 31) söyleminde olduğu gibi Edgü'nün yalnız bireyleri de insandan uzak değildir. Aynı şekilde: “*benim yazdıklarında, yalnızlık duygusu daha çok bir iletişimsizlik sonucu ortaya çıkar.*” (Edgü, 1979: 11) diyen Ferit Edgü, öykü kişilerinin yalnızlığını, insanlarla olan düşünsel ayrıma, anlaşmazlığa bağlar. Çünkü, iletişim, en az iki kişinin karşılıklı etkileşiminden oluşur.

Ferit Edgü' nün öykülerinde bireylerin iletişimsizlikleri ile temellendirdiği bu izlek, bireysel ve toplumsal ilişki kuramama şeklinde kurgulandırılır. Buna göre, bireysel ve toplumsal iletişim kuramayan bireyler, sürekli bir çatışma içerisindedirler. “*Kişi-içi iletişim ve çatışma, kişilerarası iletişim ve çatışma, örgüt-içi iletişim ve çatışma, kitle iletişimi ve çatışma*” (Dökmen-1, 2002: 21) olarak dört başlık halinde kurgulanan iletişim/sizliğin temelinde birey vardır. Bu bağlamda, kişi-içi (bireysel) iletişim ve çatışma, diğer üç iletişim türünün kaynağı niteliğindedir.

Öykülerdeki yalnızlık, birey- toplum ikiliği çevresinde şekillenen ve varoluşsal kendilik çabasını bütünleyen işleviyle izleklerir. Kendisi, başkaları ve dünya ile iletişimsizlik yaşayan bireyin yaşadığı içsel ve dışsal kopuşlar, yalnızlığın boyut kazanmasına neden olur. Buna göre öykülerde yalnızlık, bireyin varlığını sorgulayışını harekete geçiren ve içe kapanarak tükenişine yol açan iki yönüyle belirginleşir:

1. Bireysel İletişimsizlik Kaynaklı Yalnızlık

2. Toplumsal İletişimsizlik Kaynaklı Yalnızlık

Her iki yönelimin de temelinde, bireyin varlığını tamamlama çabası yer alır. Böylece yalnızlık, bireyleşme sürecinde, birey-toplum bağıntısını bütünleyici bir kavrama dönüşür.

2.1.2.4.2.1. Bireysel İletişimsizlik Kaynaklı Yalnızlık

İletişim/sizlik ve çatışma, bireyin başkalarıyla ilişkisini şekillendirici işleve sahiptir. Bireysel iletişim, bireyin kendine dönük mesajları yorumlaması ve *“düşünmesini, duygulanmasını, kişisel ihtiyaçlarının farkına varmasını, iç gözlem yapmasını, rüya görerek kendi içinden mesaj almasını ya da kendine sorular sorarak bunlara cevaplar üretmesi”* (Dökmen-1, 2002: 21)'dir. Birey, bu mesajları algılayıp anlamlandıramaz, kayıtsız kalırsa bireysel iletişimsizlik yaşar ve kendine yabancılaşır. Böylece içsel bir çatışmaya dönüşen iletişimsizlik, kişinin bilinç dışından gelen baskılar neticesi doğabileceği gibi farklı ihtiyaçların da bireyin iletişimine engel olacağı unutulmamalıdır. Yeni ihtiyaçların doğurduğu farklı bakış açısına uyum sağlayamayan birey, çeşitli savunma mekanizmaları geliştirerek bireysel iletişiminden kopar ve iletişimsizlik yaşar.

Edgü kişilerinin, bireysel iletişimi ve iletişimsizlikleri de ürettikleri içsel-mesajları algılama veya algılayamama boyutunda gerçekleşir. İletişimsizlik, onları yalnızlığa sevk eder.

“Dönüş” öyküsünde, varoluşsal çıkmazları içerisinde bunalıma dönüşen yaşamını ve varoluşunu sorgulayan anlatıcı *ben*, içine kapanıp özne-*Ben*'i ile iletişime geçerken, *beninin* mesajlarını anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır. Fakat bu içsel ses ile anlaşmazlık yaşar; kişi-içi iletişimi/ bireysel iletişimi sağlayamaz. ve yalnızlığa sürüklenir:

“Burda hiçbir şeysiz kalmak, boş, anısız, geçmişsiz, sessizlik içinde... (...) bir yığın, kalabalık, geceleri o boş sofalarda koşuşan, o boş odaları

dolduran, bağırarak, asarak düşlerimde beni, her yerde izlenerek, maskeme, sakallarına, kara gözlüklerime, renklerini tanınmayayım diye her gün değiştirdiğim saçlarım, çöküşüme karşı, ne iş yaptığımı soruyorlar. Hiç, diyorum. (...) Kalabalıklar. Bir yığın ses. Hiçbir şeycikler anlamıyorum duyduklarımdan, kulaklarımı tıkmak istiyorum ama ellerim ardımda bağlı. Ayağımın altındaki iskemleyi çekiyorlar. Uyanıyorum.

“O ben miyim?”(...)

Tüm bunların, birer düşten, karabasandan, sanrıdan başka bir şey olmadıklarını sanan? Yalnız, her yerde yalnız, yapayalnız, kaçan, aradığı sessizliği bulamayan, bulamayacağını bilen, gerisinde kendisinden hiçbir şey bırakmayacak” (İ.Ö.-B., “Dönüş”, s.138,139)

Anlatıcı konumundaki *Ben/* başkişi, belleğinin silindiği bir ortamda sessizlik içerisinde iken anlamlandıramadığı seslerle örülü bir yaşamın içerisine girer. Bu sesler, bireyin duyduğu fakat anlamlandıramadığı, kendisini çıkmaza düşüren *Ben*'inin çağrısıdır. *“Kişiler kendi içlerindeki iletişimlerin yanı sıra iç çatışmalar da yaşarlar. Kişilerin bilinç-dışlarındaki ve bilinçlerindeki birtakım dinamikler, iç çatışmalarına yol açabilir. (...)Psikolojik gürültü: Kaynakta ya da alıcıda yer alan psikolojik engeller bu gürültü türüne yol açar. (...) hedefin amaçladığından farklı şekilde yorumlanması, psikolojik gürültüye örnek sayılabilir”* (Dökmen-1, 2002: 22, 322). *Benin, kendin ol* çağrısından (mesajından), kendini maskeleyerek, çeşitli yollarla kendini gizleyerek kaçan başkişi, bir türlü kaçışını gerçekleştiremeyerek bu seslerden kurtulamaz. Tüm yaşamını ve yaşamında ne yaptığını sorgulayan başkişi, bu seslere cevap veremez ve içsel bir hesaplaşmanın merkezinde kendini bulur.

Ben'in algıladığı sesler, olumsuz psikolojisinden kaynaklandığı için gürültü şeklinde duyumsanır; dolayısıyla anlamlandırılmaz. Kendisiyle kurduğu iletişim, anlaşmazlığa dönüşünce içsel bir çatışmayla karşı karşıya kalan başkişi, *“hiçbir şeycikler anlamıyorum duyduklarımdan”* diyerek kaçışına devam eder. Temel zeminsizliğinin göstergesi olarak, *“ayağımın altındaki iskemleyi çekiyorlar”* söylemine dönüşen düşsel algısı, *“uyaniyorum”* diyerek, gerçeğe döner. Uyandığında kendine/ ben'ine yönelik ilk sorusu, *“O ben miyim?”* olur. Bu durum başkişinin, kendine/ benine dönük düşlerinde bir sorgulama süreci yaşamasıdır. Kendi ile olan bu *“rüya görerek kendi içinden mesaj almasını ya da kendine sorular sorarak bunlara cevaplar üretmesi”* (Dökmen-1, 2002: 21) şeklindeki iç iletişimi, örtük bir yüzleşme edimidir. Düşlerde

gerçekleşen bu iletişim, gerçeğe taşınarak düş-gerçek birlikteliği kurulur. *Ben* başkişi, uyku halinin bitiminde düşsel öğeleri, karabasan, sanrı şeklinde algılayarak kendinden kaçır ki, bu, iç iletişimi engeller. İletişimsizlikten dolayı, “*yalnız, her yerde yalnız, yapayalnız*” olduğunu duyumsar ve kaçışını sürdürür; fakat aradığı sessiz ortamı bulamayacağını bilinci, çıkmazlarının artmasına ve bozgun halinin yoğunlaşmasına neden olur.

Bireysel iletişimin sağlanamayarak çatışmaya dönüştüğü “*Bozgun*” adlı öyküde, bireyin kendi kendisiyle iletişimsizliğinin yalnızlık ile sonuçlanması, başkişinin günlükleri aracılığıyla anlatılır:

“Sonra kızgın bir güneş. Yakıp kavuruyor başımı. Beynimi. Ben’in beynini. Yanımdaki kadın gitmiş olmalı. Ben çukurun dibinde. Yalnız. Yapayalnız. Güneş tepesinde. Doğrulamaya çalıştı.” (İ.Ö.-B., “*Bozgun*”, s.91)

Başkişi, günlüğünde özne-*Ben*’i ile kendisini (bedenini) ayırır ve *Ben*’i ile iletişime geçer. *Beni* bir çukura gömülmüş ve yapayalıdır. *Benin* çukurda oluşu, iletişim sağlayamamanın bir sonucudur: “*Ben. İşte gömülmeye başladı bile. Bir zaman sonra daha da.*” (s.91) İletişimsizliğin artarak devam etmesi, *Ben*’in gittikçe gömülüğü ile doğru orantılı olarak hissedilmektedir. Anlatıcı *Ben*’in, olumsuz psikolojisi, kendini özne-ben’inden ayırarak ‘*Ben*’ ile ‘*Ben olmayan*’ ayrımını yapmasına ve iletişimsizlik yaşayarak yalnızlığına gömülmesine neden olur.

“*II. Kaçkın*” da başkişi, Aysel’in söylediklerini anımsar ve yalnızlığının, iletişimsizliğinden kaynaklandığını fark eder:

“Bu söz ve sesindeki kıvanç anlamsız gelmişti. Şimdi anlıyorum. Ne demek istediğini anlıyorum. Yalnızsın sen. Ve hep yalnız kalacaksın. Tâ ki, benim gibi yalnızlığını bilen bir denginle karşılana dek.” (İ.Ö. -K., “*II. Kaçkın*”, s.58)

II. Kaçkın, ne kendisiyle ne de başkasıyla iletişim kuramaz. Bunu fark ettiğinde de hep yalnız kaldığının-kalacağını fikrine kapılır. Aysel’in empati kurarak, içindeki yalnızlığı hissetmesi, kişilerarası iletişimde empatinin rolünü önceler.

“*Duvar*” öyküsünün *Ben*’i, yalnızlığını, bireysel iletişim kopukluğuna bağlar. Varoluşunun güçsüzlüğünden kaynaklanan bireysel iletişimsizliği, kendini hapsedtiği duvarın dilsizliği ile simgelenir:

“Üzerine hiçbir şey yazacak, kazıyacak durumda da değilim. Elimde hiçbir şey yok. Tırnaklarımsa yeterince sert değil. İlk günler bağırdım. Sonra

bunun da boşuna bir çaba olduğunu anladım. Duvardan başka duyan kimse yoktu beni. Duvarsa dilsiz.” (İ.Ö.-D., “Duvar”, s.51)

Duvarın dilsiz oluşu, bireysel iletişimin olmadığını göstergesidir. Duvardan alınamayan mesaj ya da duvara gönderilen mesajın geri dönüşümsüz oluşu, *benin* yalnızlığının nesnel yansımasıdır. *Ben* ile *Ben olmayan/ duvar* arasındaki kopukluk, başkişiyi yalnızlığa götürür. *Yazmak* ve *kazımak* eylemlerini gerçekleştirememesi, bireysel iletişimsizliğini gösterir. Yazmanın yaşamaya dönük yüzü, *yazmamak* ve *çizememek* ile, yalnızlık karşısında eli-kolu bağlılığı işaret eder.

“*Devam*” öyküsünde ise, “*susmak*” ile “*konuşmak*” arasında karasızlık yaşayan *Ben* başkişi, “*niçin konuşmaya başlıyorum*” (İ.Ö.-D., “*Devam*”, s.5) sözleri ile susmanın edimsizliğine sığınır ve ‘*niçin?*’ konuşmak gerektiğini sorgular:

“Niçin paslanmış dili kullanmaya çalışmak? Hiçbir zaman susamayacak (mutlak) mıyım? Hiçbir zaman susmamı sürdüremeyecek miyim? Bilmiyorum. Hiçbir zaman susmamı (kesin) sürdüremeyecek miyim?” (İ.Ö.-D., “Devam”, s.5)

Konuşmaktan kaçıp susmayı isteme şeklinde ifade edilen bu durum, bireyin içinde bulunduğu varoluş çatışmasının kişi-içi iletişimsizliğe dönüştüğünün göstergesidir. *Konuşmak*, bireyin kendi ile iletişime geçmesi, bastırdığı duygularını ve *benini* ortaya çıkarmasıdır.

Ferit Edgü, bir tür iletişim olarak algıladığı susmak eylem(sizli)ğini, genellikle olumlu anlamda kullanır. Yazarın olumladığı *susmak* eyleminde, birey içine kapanarak bireysel iletişimini gerçekleştirir. Fakat, bu öyküde başkişinin susması, onun kendi ile iletişiminden kaçması adına olumsuzlanan bir değer olmuştur. Başkişi, iletişimin asli unsurlarından olan dilin işlevini yitirinişi “*paslanmış dil*” ile simgeleştirir. “*Dilin paslanmış*”lığı, varoluşsal olanaksızlığı/ varoluşun gerçekleştirilememesi, aynı zamanda iletişimin gerçekleştirilememesi sonucunu doğurur. Bu aşamada başkişinin yaşadığı kendi ile iletişim kurma ve kuramama arasındaki çelişki, varoluşsal çıkmazlarını yansıtır.

Olumsuz metin kurgusu ile oluşturulan “*Adam Yerinden Kalkmadı*” öyküsünde, başkişinin edimsizlikleri ile bütünlenen bireysel iletişimsizlik anlatılır:

“Yıllardır kimseden bir mektup almamıştı. Postacı, ona kendi kendisine yazmadığı, dolayısıyla postalamadığı mektupları da getirmiyordu.” (B.H., “Adam Yerinden Kalkmadı”, s.91)

Başkişinin yalnızlığı, olay örgüsünün olumsuz metin olma özelliği ile örtüşen niteliğe sahiptir. İletişim nesnesi olan *mektup* imgesi, kendi kendisinden haber alma-verme şeklinde bir bilgi aktarımına dönüşürken; mektup aracılığıyla iletilen yada iletilmeyen mesajların hiçbir zaman ulaş(a)maması, bireysel ve toplumsal iletişimsizlik temelli yalnızlık duygusunun başkişiyi kuşatmasına sebep olur. Böylece, yazmadığı ve postalamadığı mektuplar, öykü kurgusu içinde yazar tarafından diyalektik olarak olumsuzlanır ve başkişinin bireysel iletişimi çabası iletişimsizlik şeklinde izlenir. *Yerinden Kalkmayan Adamın* yalnızlığı, beklentisizliği içinde edimlerin edimsizlikler halinde ifadesi ile bireysel özgürlüğü kısıtlanır. Yazarının metne ve öykü kişisine olumsuzlama ile yaptığı müdahale, yalnızlık duygusunun içsel ve dışsal bir kopukluk yaratmasına olanaklı kılar.

“*Bir Gemide*” öyküsünde de, kendi kendine sorular sorarak iç gözlem yapan başkişinin drama dönüşen yaşam kesiti anlatılır. Başkişinin bilincine vardığı yaşam gerçeğinin, *gemi* sembolü ile ifade edildiği öyküde, dünyaya kendi iradesi dışında bırakılan bir insanın çaresizliğine çıkar yol arayışı ifade edilir:

“Yemekten sonra, her akşam yaptığım gibi, güverteye çıkmıştım. (...) bir köşeye sığınmış, serinlemeye çalışıyordum. Bir yandan da, kafamı nicedir çelen şu sorunun karşılığını arıyordum: Nerden binmişim bu gemiye? Nasıl binmişim bu gemiye? (...) Ne zamandan beri bu gemideydim? Bunu bile ansımıyordum. Anılarımda bir toprak parçası var. Yemyeşil bir toprak parçası. Güz alabildiğince uzanan. Belki de bir çöl. Külrenge. Ya da boz. Ayırt edemiyorum. Ansımıyorum.” (B.G., “Bir Gemide”, s.28)

Başkişinin kendine dönük iletişimini bellek yardımıyla kurmaya çalışması ve bu yönde kendi kendine sorular sorması, bilincindeki ve bilinçdışındaki birtakım şeyleri ortaya çıkarması ile ilgilidir. Fakat, sorduğu soruların yanıtızsızlığı, bu iletişimin olanaksızlığını ve bireysel bir çatışmayı işaret eder. Anılardaki toprak parçası ile gerçekteki deniz simgelerinin çatışması, olan ve olması gereken arasındaki bocalama somutlanmasıdır. Gemideki yaşamından hoşnut olmayan başkişinin toprak arayışı, düşsel bir imge olarak rengini/ niteliklerini dahi tam olarak belirleyemediği bir yaşam arayışına dönüşür. İçsel iletişime geçilen bu anda, *toprak* imgesi iletişimsizlik yaratan ve yalnızlığa sürükleyen bir olgu işlevi kazanır. Geminin diğer yaşayanları, içinde buldukları bu çıkmazların farkında değildir.

2.1.2.4.2.2. Toplumsal İletişimsizlik Kaynaklı Yalnızlık

Ferit Edgü, toplumsal ilişkisizliklere/ çatışmalara dayalı iletişimsizlik kaynaklı yalnızlık izleğini, kadın-erkek ilişkileri, zaman ve mekan algısı, ön yargılı düşünceler, dil, köylü-aydın, devlet-halk/ köylü çatışması merkezli ele alır. Onun öykülerinde yalnızlık, kimi zaman sığınılan kimi zaman da kaçılan konumuyla karşımıza çıkar.

Bireyin yalnızlığının temelinde duyumsadığı özgürlüğün etkisi de söz konusudur. Özgürlüğün bilincinde olan bireyin başkalarıyla olan farkını ortaya çıkaran bu durum, onun iletişimine etki ederken aradaki kopuklukla da yalnızlığa dönüşür. Dolayısıyla, özgürlüğünün bilincinde olan her birey, yalnızlığı da beraberinde taşır: “*Beni çevremdeki her şeyle-minareller, bitkiler, hayvanlar, öbür insanlar-ilişkiye sokan insan yaşamının, özü gereği yalnızlık’tır.*” (Gasset, 1999: 71) Varoluşu gereği, özünü yaratmaya yazgılı olan birey, bu süreçte yalnızlığa kapanarak içsel/ bireysel ve dışsal/ toplumsal olanı sorgular. Varoluşsal anlamda yalnızlık, olumsuz bir değer olmaktan çıkarak olumlu bir değer konumuyla izlenir.

Özgürlüğü içerisinde özünü yaratmaya çalışan, herkes (gibi) olmaktan kaçan birey, varoluşsal yalnızlıkla yüzleşir ve kendine kapanarak yoğunlaşır. Bu kapanış ve yoğunlaşma olmadıkça birey, gündelik yaşamın monotonluğunda kendi oluştan uzaklaşır. Kimi zaman gündelik yaşamın çekiciliği, kimi zaman da yalnız kalmaktan korkma, bireyi diğerleri gibi olmaya götürür: “*Yalnız kalmamak için ilişkisizliklerin yaşandığı kalabalıklarda kendini afyonlayan insan, doğal olarak kendine yabancılaşır.*” (Geçtan, 1999: 133) Bireyin kendine yabancı oluşu ile açıklanan sürü halinde yaşamı seçmesi onun otantik varoluşuna da engeldir.

Edgü, otantik oluşunu yaşayan bireylerin toplumsal iletişimsizlik sonucu ortaya çıkan yalnızlıklarını, onların otantik oluştan uzak toplum ile aralarındaki zemin(sizlik) farkını da ortaya koyar. Bu bağlamda toplumsal iletişimsizliğin yalnızlıkla bütünleşerek “*I. Kaçkın*”, “*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*”, “*Büyük Usta’yı Ziyaret*”, “*Dönüş*”, “*Elma*”, “*İbrahim’in Oğlu İbrahim’in Öyküsü*”, “*Kule*”, “*Bir Gemide*”, “*I. Kaçkın-Dışarsı*” adlı öykülerde izlekselleşir.

“*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*” öyküsünde, bir sabah nereden geldiği belli olmayan dayanılmaz bir koku ile uyanan başkışı, gün boyu kokunun kaynağını ve kendinin dışında bu kötü kokuyu duyan olup olmadığını araştırır. Toplumun duyarsızlığını ve kokuşmuşluğunu/ yozlaşmışlığını imleyen bu kötü/ dayanılmaz *koku* imgesi, başkışının yaşamını alt-üst eder:

“Bu koku, birkaç gün bile sürse yaşamım zehir olacaktı. Ne bir şey yiyebilir, ne bir şey içebilirdim. Uyumanın bile olasılığı yoktu.

Ne yapabilirdim?

Kime ne diyebilirdim?

Anlaşma olasılığım ancak bu kokuyu duyan kişilerle olabilirdi. Oysa sabahtan beri, bu kokudan tedirgin olan biriyle karşılaşmamıştım.” (B.G., “Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku”, s.25)

Nereden geldiğini bilmediği kokuyu araştıran başkişinin tek umudu, kendisi gibi bu kokuyu duyan ve rahatsız olan kişilerle iletişim kurmaktır. Arayışları, kokuyu duyan kimselerin olmadığını gösterirken, aynı zamanda toplum ile iletişimsizliğini de ortaya çıkarır. Hem kaynağına ulaşamayan, hem de kendinden başka kimsenin duymadığı bu koku, başkişinin yalnızlık duygusuna kapılmasına neden olur. Öykü sonunda karşılaştığı küçük bir kız çocuğunun bu kokuyu kendisinin ve arkadaşlarının da algıladığını söylemesi, çocuklar ile iletişim kurmanın olanaklılığının ve çocuğun geleceğe dönük yeni oluş ve bozulmamışlık özelliklerinin göstergesidir. Büyüklerin kokuyu duymuş olsa dahi duyarsız yaşamaları, ortama uyum sağlayarak sessiz kalışları, başkişi ile onlar/ yozlaşmış insanlar arasındaki iletişimsizliği yansıtır. Bu iletişimsizliğin farkındalığındaki başkişi, toplumun bilinçsiz yaşam süren bireylerinden ayrılır ve iletişimsizlik yaşar. Bu iletişim sorunu, onun toplumda yalnız kalmasına neden olur.

“Bir Gemide” öyküsünde de, varlığını sorgulayan, özgürlüğünün bilincindeki anlatıcı *Ben*'in iç dünyası aktarılır. Geminin diğer yaşayanları, sorgulama ve sorumluluk bilincinden uzak bir şekilde yaşamlarını sürdürür. Zorlamalarla sorumluluk alır; içinde sürüklendikler bu geminin/ yaşamın, kim tarafından yönlendirildiğini umursamazlar. Bütün bu duyarsızlığın ve olumsuzluğun bilincindeki başkişi, toplumsal çözülmüşlüğün ve yozlaşmışlığın içerisinde bunalır ve kendini yalnız hisseder:

“Bence, kaptanımızı (yemeğini götürdüğünü söyleyen garson yamağı, dümen başında gördüğüm yabancı ya da o insan kalıntısı prangalı zavallı dahil) hiç kimse görmemişti bu gemide. Bunu belki herkes biliyor, ama yüreklilik gösterip kimse kimseye açıklayamıyordu.” (B.G., “Bir Gemide”, s.29-30)

Kimsenin kimseyle iletişime geçemediği bu gemide, gerçek kopukluk bireylerin kendileri ile olan iletişimsizliğinden kaynaklanmaktadır. Zira, hiç kimse, “*yüreklilik gösterip*” diğeriyle iletişime geçmemektedir. Bu noktada, toplumsal iletişimin öncelikli olarak kendi kendisiyle kurulan iletişim ile gerçekleşeceğine ve bireysel iletişimsizliğin

toplumsal iletişimsizliğe dönüşeceğine dikkat çekilir. Yazgısal bir boyun eğiş ile herkesin ‘olan’ ile yetindiğini gören başkişi, *olan*’ı değil; *olması gereken*’i duyumsadığı için yalnız kalır.

Yaşamın saçmalığı ve toplumsal yozlaşmışlığın bireysel direniş/ başkaldırıya dönüştüğü “Kule” öyküsünde, anlatıcı *Ben*, kendisi ile başkaları/ onlar arasına aşılmaz duvarlar örer:

“Pencereme tırmanıyorlar. (...) Sonra bu temellerimdeki kazma sesleri. Çevrem sularla kaplı. (...) Aşılmaz duvarlarım var. (...) Ama korkuyorum. Bu kazma sesleri? (...) İçerde hemen hiç kimse kalmadı. Öldüler, öldüler ya da dışarıdakilere katıldılar. Yalnızım. Biliyorum yalnızım, tek başıma. Ama bırakmayacağım, giremeyecekler içeri. Çok kalabalıklar. Ama giremeyecekler. (...) Uzun merdivenlerini dayamışlar, ucu kancalı halatlarını atıp aşmaya çalışıyorlar duvarlarımı. Duvarlarımı: Benim duvarlarımı. Açacaklar mı? Hayır (...) Her şeyimle savaşıacağım” (İ.Ö.-B., “Kule”, s. 107)

Yozlaşmış yaşamın bireylerine karşı koyan ve aralarına duvar ören anlatıcı *Ben*, yıkılmamak/ ulaşılmamak için direnir. Etrafı sularla ve duvarlarla çevrili kule imgesi, varoluşunu gerçekleştirmeye çalışan başkişinin korkular içerisinde varlığını koruma çabasını imler. Onun varoluş korkusu, yıkılmamak üzere yükselen bir kulenin kendi oluşunu koruması ile aynı düzlemde. Bir direnç abidesine dönüşen kule, başkişinin *beni/ kendiliği*; çevresine ördüğü de; *“ben’in duvarları”*dır. *Ben* bilinci ile oluş yaşayan ve kule imgesi ile özünü korumak isteyen başkişi, çabasında yalnızdır. Onun yalnızlığına sebep olan, *“Kapkara sürüler halinde, bağırsarak geliyorlar (dediği). Yabanlar”* (s.108)’in varlığıdır. Yabanların yıkmaya çalıştığı varlığını/özünü/ benini korumak için başkaldıran başkişi, aralarındaki kopukluğu onların *yaban* olmasına bağlar. Ötekileşmiş yaşamların yaban/ sürü/ kalabalıklara dönüştürdüğü ve bireyselliğin silindiği bu ortamda başkişinin, iletişimsizlik yaşaması ve yalnızlığa sürüklenmesi kaçınılmazdır.

*“İbrahimın Oğlu İbrahimın Öyküsü”*nde ise, bir köyde öğretmenlik yapan başkişi Hoca ile norm karakter görünümündeki Halit’in kişilerarası iletişimsizliğine dikkat çekilir:

“Sen beni dinlemiyorsun hoca” dedi.
Doğruydu. Onu dinlemiyordum. Kendimi de.

Hatta az önce radyodaki haberleri de dinlememiştim. Sanki bir başka yerdeydim. Bir başka kişiydim. Karşımda konuşan insan da tanımadığım biriydi ve anlamadığım bir dilden konuşuyordu.(...)

Yanıtlamadım.

Kuşkusuz öyleydim.

“Öyle anlar var ki, sanki dünyada hiçbir şey yok. Sanki kendin bile yoksun. Nasıl başarıyorsun bunu? (...)

sanki ne ben buradaydım, ne sen burada; cigaran bitti, çayını içtin; şimdide odanın içini insanlarla doldurdun. Sanki anlatacağım hikayeyi daha önceden biliyorsun. Belki sonunu da biliyorsun. Senin gibi birine, bildiği şeyi ben nasıl anlatayım?” (D.Ö., “İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”, s.27-29-30)

Köydeki yaşamın insanları çaresizliğe ittiğini gözlemleyen, yaşam şartlarının olumsuzlukları içerisinde farklı insan gerçekleri ile yüzleşen Hoca içine kapanır. Halit’in anlattığı, İbramların öyküsünü dinlerken, bu yaşanmışlıklar karşısında bunaltı yaşayan Hoca, kimi zaman bulunduğu mekandan kimi zaman da benliğinin bilinmeyen mekan ve zamanlarına giderek ortamdaki kopar. İbrahim babası ile komşusu Abdülhayın oğlu Memo arasında otağa giren koyunlar ve kuzular yüzünden kavga çıkar. Kavgada, Memo, İbrahim babası İbrahim’i sürükleyip götürdüğü sırada oğul İbrahim yetişir ve Memo’yu öldürür; tutuklanır ve hapse atılır; hapiste cezasını çekerken baba İbrahim, oğul İbrahim’in karısı ile evlenir ve köyden ayrılır. Halit’in anlattığı bu öykünün etkisi ile Hoca, kişilerarası yozlaşmış ilişkileri/ yaşantıları ve kendi oluşunu sorgular. Halit’le olan yüzyüze iletişimini bireysel iletişimiyle kesintiye uğratan Hoca’nın bu durumu, “*anlamadığım bir dilden konuşuyordu*” ve “*Seni hiç anlamıyorum*” söylemleri ile aralarındaki kopuşun ifadesi olur. Bir an kendinin ve hiçbir şeyin olmadığı bir dünyada ‘hiç’ olan Hoca, Halit tarafından anlaşılır. Kimi zaman da, Halit’le iletişim ortamına dönen Hoca, onun anlattıklarını biliyor muşçasına tavır sergiler. Hoca’nın kişilerarası iletişimsizliği yaşadığı anlarda *benine* dalarak bireysel iletişime geçtiği görülür. Bireysel iletişimden çıkıp Halit’in *beni* ile empati yoluyla iletişim kurduğu anlarda ise bireysel yalnızlığını, çıkmazlarını giderme isteği ön plandadır.

Ferit Edgü’nün, toplumsal iletişim/sizliğin sanat yapıtlarına yansıdığı öyküleri de vardır. Gönderici konumuyla yazar, ressam vs. sanatçılar, yapıtları aracılığıyla mesajlarını alıcı konumundaki topluma/ bireylere ulaştırırlar: “*Varoluşçuluğun iletişim*

yolu özgürdür. Her çeşit iletişimi özellikle de özgürlüğün olduğu iletişim türlerini kullanır. Doğaldır ki bu iletişim türü sanat olmalıdır. Çünkü sanat, bireyin kendini ve varoluşunu özgürce anlatabileceği tek yerdir.” (Çüçen, 1997: 179) diyen Heidegger, varoluşçu felsefede, sanatın ve sanat yapısının bireyselden toplumsala gidişte iletişimi sağlayan en önemli araçlardan biri olduğunu vurgular. “Büyük Usta’yı Ziyaret” adlı öyküde, sanatın bireysellik ve evrensellik nitelikleri irdelenir. Japon ressamın resimlerinden hiçbir şey anlamayan Büyük Usta, resimleri geri gönderir:

“Şu sıralarda başkentte yabancı bir ressamdan söz ediliyormuş. Bir dostun birkaç resmini gönderdi bana. Bir Japon ressamı. Bu resimleri size versem, dostuma geri verir misiniz? Çünkü hiçbir şey anlamadım bunlardan. Kim bilir, anlamak için belki Japonca bilmek gerekir. Ola ki başkentteki dostlarımız bu dili de öğrenmişlerdir bu arada.” (Ç., “Büyük Usta’yı Ziyaret”, s.64)

Resmin ortak dili, evrensel insan gerçeğinde tablolama ile mümkündür. Japon ressamın resimlerindeki bireysellik, evrenselliğini siler ve ulusal resim dili, ulusal oluşla sınırlı kalır. Japon ressam, varoluş çizgisini evrensel bir fırça ile tualine yansıtamadığı için mesajını da tıpkı Büyük Usta’da gibi başkalarına/ farklı toplumlara ulaştıramaz. Japon ressam ile Büyük Usta arasındaki gönderici-alıcı iletişimi, mesaj yoksunluğu nedeni ile gerçekleşmez. Japon ressam, kendinde/ kendi dilinde tutsaklığa ve yalnızlığa itilerek, sanatında evrensel oluşu yakalayamaz.

“Elma”da, kişilerarası iletişimin herhangi bir zamana ve mekana bağlı olmaksızın; hatta, bir nesne/ elma aracılığı bile gerçekleşebileceği anlatılır:

“O, sınıfın en suskun çocuğuydu.

Aradan yıllar geçti.

Bir gün, gazetede fotoğrafını gördüm.

Hiç değişmemişti.

Yazar olmuş. Kitapları yayımlanıyormuş.

Sekreterimden, bana, kitaplarından birisini almasını istedim.

Ertesi sabah masamın üzerinde buldum, onun Elma adlı kitabını.

Sekreterim, gece okumaya çalıştığını, ama başaramadığını söyledi.

O akşam TV setretmedim. Elimde çocukluk arkadaşımın kitabı odama çekildim.

Bir saatte tüm kitabı okudum. Ama sabaha değin uyuyamadım. Tüm kitap, bir gün, bir okul arkadaşının, ona, iki ders arasında ekşi bir elma verip boynunu, kulaklarını, dizlerini nasıl okşadığını anlatıyordu.” (İ.D.M., “Elma”, s.61)

Gönderici ile alıcı arasındaki iletişimlerde, iletilen her mesaj, bir algılama ile sonuçlanıyorsa kişilerarası iletişim gerçekleşmiş olur. Anlatıcı, okul yıllarında, sınıfının “*en suskun çocuğu*” olan bir arkadaşının yıllar sonra yazar olduğunu öğrenir ve sekreterine, onun “*Elma*” adlı kitabını satın aldırır. Kitabı alan sekreter: “*gece okumaya çalıştığını, ama başaramadığını*” söyler. Sekreterin okuma denemesi, yazar ile yazarın iletimini algılayamayan okurun iletişimdeki başarısızlık ile sonuçlanmasıdır. Arkadaşının gazetede fotoğrafını gören anlatıcıya göre o, hiç değişmemiştir. ‘*Hiç değişmemişt*’ söylemi ile başlayan kişilerarası iletişim, geçmişte olduğu gibi, sınıfının “*en suskun çocuğu*” ile olan ilişkisini yansıtır. Kitabını okuyunca rahatı kaçar ve “*sabaha değin uyuyama(z)*”. Kitapta anlatılan ve *Elma* simgesiyle somutlanan durum, yazar-okur/ gönderici-alıcı arasındaki kişilerarası iletişimin sosyal algı boyutunu gösterir.

Kadın-erkek ilişkisizliklerinin bireyleri yalnızlığa ittiği öyküler ise şunlardır: “*Raslantı*”, “*Köpeğin İsrırdığı Kriptozoolog*”, “*Sessizlik*”, “*Aşağı, Aşağı*”, “*Durum*”, “*Karabasan*”, “*Kısa*”, “*Kaza*”, “*Odada*”. Bu öykülerden “*Sessizlik*”, “*Odada*”, “*Kısa*”, “*Durum*”da herhangi/ genel kadın-erkek iletişimsizliği ile temellenen yalnızlık duygusu verilirken; “*Köpeğin İsrırdığı Kriptozoolog*”, “*Aşağı, Aşağı*”, “*Karabasan*”, “*Kaza*” öykülerinde ise, eşler-arası iletişimsizlik açıklanır.

Kadın-erkek ilişkilerinin ön plana çıktığı öykülerde, kimi zaman kadınlar kimi zaman da erkekler ilişkilerinin devamı açısından anlaşmazlıklar yaşarlar. Çeşitli nedenlerle birbirlerini anlayamayan iki farklı cinsin birlikteliğine dönüşen bu durum, onları yalnızlığa iter. Bu tip öykülerden biri olan “*Durum*” öyküsünde, kadın ile erkek arasındaki iletişimsizliği belirgin kılan “*buzlu cam*” imgesi dikkat çekicidir:

“Odasıyla sofa arasında buzlu bir cam olduğunu gördü: “Daha önceden yoktu bu. (...) “Bu yeni bir şey değil” diye düşündüler. “Buzlu cam her zaman vardı.” Şimdi ikisi de bu aralarındaki buzlu camın kırılmazlığını düşünüyorlardı. Kadın hırsla ayağa kalkıp yumruklamaya başladı camı. Adam da camın önündeydi: elleri (güçsüz) iki yana sarkık. (...) Kapıyı kapayıp odasına girdi. Odaya girmesiyle de bir uzaklık duygusu belirdi

içinde. Kadın çok uzaklardaydı. Sanki çocukluk günlerinin bir sevgilisi. Onu ancak, çok zaman önce gördüğü bir kimse gibi düşünebiliyordu.(...) Odanın köşesindeki, duvara gömülü dolabı karıştırdı. Karyolanın altındaki sepete baktı. Ne aradığını kendi de bilmeden dolaştı bir süre. “Yalnızız. Hepsi bu. Bu demek. “Oturdu. Yeniden gözünün önüne getirdi kadını. Bir görüntüden çok, elle tutulur bir varlık gibiydi şimdi.(...) Bir beraberliğin, anlaşılmanın kıvancından çok, bir acının, yanındayken bile aralarında bir uzaklığın bulunduğunu biliyordu.” (A., “Durum”, s.36-37)

Kadın gelmeden önce olmayan buzlu cam, kadının gelişile birlikte belirginleşir. Buzlu cam, kadın ile erkeğin yüz yüze ve beden bedene iletişimini engelleyen imge konumundadır. Bu imgeyi yaratan kadın ve erkeğin/ gönderici ve alıcının kolektif bilinçdışlarıdır. Kim tarafından yerleştirildiği belli olmayan buzlu cam, ikisi arasındaki mesafeyi gösterirken, aynı zamanda kadın-erkek ilişkisindeki verili yasakları da imlemektedir. Buzlu cam, ikili ilişkideki toplumsal normların yasakçı nesnesi konumuyla somutlanır. Kadının camı/ engeli, aşma isteği ile erkeğin “*elleri (güçsüz) iki yana sarkık*” çaresizliği camı kırmaya, engeli aşmaya yetmez. Dolayısıyla erkek ile kadın arasındaki buzlu cam/engel normlar, iletişime izin vermeyen, dışsal olan ve bilinçdışında bastırılan öğeler bütünüdür. Kadının gelmesi, kadın ile erkek arasındaki yasakçı normların bilinçdışından bilinç düzeyine çıkışını hazırlar. Bu durum onların yüzyüze iletişimlerini engellerken, karşılıklı iletişimsizlikleri ile her biri kendi ortamında (yaşamında) yalnız kalmış olur. Adam odasına geçerek bireysel (kişi-içi) iletişime girer; iç gözlemde bulunur. Bu sırada kadın ile arasındaki uzaklık gittikçe artar. Artık çocukluk günlerindeki sevgili imgesi kadar uzaktır o.

Kadın, çocuksu aşkların bastırılan duyguları gibi dışarıya yansıtılamayan bir duygu öznesine dönüşür. Uzaklık, iletişimi sağlayan öğelerden gönderici ile alıcı arasındaki mesafeyi aştığı ölçüde iletişim de iletişimsizliğe dönüştürür. Adamın ayağa kalkarak, “*duvara gömülü dolabı karıştır(ması)*” ile imlenen gömülü dolap ise, adamın bilinçaltına inme ve kendini arama ediminin dışı vurumudur. Gizil değerler imgesi gömülü dolap ise, karyola altındaki sepet ile birleşerek adamın cinsel çağrışımlı içsel iletişiminin boyutunu açılar. Bu arayışta “*Ne aradığını kendi de bilmeden*” dolaşması, onun kendisiyle ve kadın ile iletişimsizliğini, dolayısıyla yalnızlığını gösterir: (“*Yalnızız. Hepsi bu. Bu demek*”) Belleğindeki çocukluk sevgilisi ile şimdideki kadın arasında sürekli engelleyici konumuyla beliren bilinçdışı öğeler, onunla kadın

(sevgilileri) arasında engel teşkil ederken: “yanındayken bile aralarında bir uzaklığın bulun(ması)”, kadın-erkek ilişkisindeki iletişimsizliğin yalnızlığa dönüşen en belirgin söylemi halindedir.

“Sessizlik” öyküsünde, kadın-erkek ilişkisinin iletişimsizlikle açılanan kurgusu yalnızlık izleğiyle şekillenir:

“Kadın, Ne kadar sessizsin, dedi. Üç gündür birlikteyiz. Üç sözcük çıktı ağzından.

Adam, gözleri kadının gözlerinde, yanıtlamadı.

Kadın, Ama böyle giderse ben seninle hayatımı birleştiremem, dedi.

Adamın sağ gözü seğirdi, üst dudağı titredi.

Kadın, Biliyorum, bu seninki inat, dedi. Beni sınyorsun.

Adam, gözlerini kadının gözlerinden ayırmadan, Ceketim nerde? dedi.

Kadın, Hayret, dedi. Dördüncü sözcük: ceket. Yukarda, yatak odasında.

N’apacaksın ceketini?

Adam, merdivene doğru yürürken, Uzatma, dedi. Ceketimi ver. Gitme zamanı geldi.” (D.S., “Sessizlik”, s.50)

Kadına göre, erkeğin üç günü üç sözcük ile geçiştirmeye çalışması aralarındaki iletişimsizliklerin temel nedenidir. Kadının konuşmaya dayalı sözlü iletişim isteği, erkeğin sözsüz iletişim tercihi ile çatışarak ikisi arasındaki anlaşmazlığı açığa çıkarır. Kadının konuşma isteğine karşın, erkek (“sağ gözü seğirdi, üst dudağı titredi”, “gözlerini kadının gözlerinden ayırmadan”) sözsüz iletişimin yüz ve beden fonksiyonlarını kullanır. Sözlü iletişim ile sözsüz iletişimin çatışmasına dönüşen bu yapı, birbirini anlayamayan kadın ve erkeğin iletişimsizliğini doğurur.

Öykünün “sessizlik” adı ile kurgulandırılmasında da gizil bir iletişim isteğine gönderme vardır. Bir iletişim şekli olan sessizlik, bireyin kendi-iç iletişimini sağlar. Sessizlik, aynı zamanda bireyin içe kapandığı ve kendisiyle iletişime geçtiği bir yalnızlık sürecine göndermede bulunur. Kadın ile erkeğin üç günlük beraberliği, onların bedensel temaslar yoluyla iletişime geçtiğini gösterir. Fakat kadının bunu anlayamaması, ondaki iletişimsizliği açılacak niteliktedir. Bütün bunların doğurduğu çıkarım ise, kadının birlikteyken bile kendini yalnız hissetmesidir: “Hayatımı birleştiremem” diyen kadının söylemindeki örtük anlama dikkat edilecek olursa, “hayatların birleşmesi” yalnızlıkların birlikteliklerle giderilebileceğinin ifadeye dönüşümüdür. Kadının iletişimsizliği, yalnızlığının giderilemeyecek olması korkusunu

da yaratır. Bu durum, onda varoluş çatışması yaratır: “*Varoluş çatışmasında kişinin dikkati karşısındakinde değil kendisine yönelmiştir. Yani bu tür çatışma sergileyen kişilerin her biri kendi varoluşunu yaşamaktadır. Bu yüzden de gönderdikleri mesajlar yerine ulaşmaz adeta teğet geçer.*” (Dökmen-1, 2002: 52) Kadının yalnızlığına dönük yüzü ile erkeğin gidişini engellemeye çalışması, aralarındaki çatışmanın, dolayısıyla iletişimsizliğin de belirginliğini ortaya koyar.

“*Kısa*” adlı küçürek öyküde de, cinsel dürtülerin kadın-erkek ilişkisindeki iletişimi nasıl etkilediği anlatılırken, varoluş çatışması yaşayan genç bir kızın kendine dönüklüğü ile ortaya çıkan iletişimsizliği söz konusudur:

“-Siz bizim yeni komşumuz mu oluyorsunuz? dedi genç erkek, genç kıza.

-Biz burdu oturuyoruz, dedi genç kız, genç erkeğe.

- Biz de burda oturuyoruz, dedi genç erkek, genç kıza.

Kız kısacık eteklerini kaldırıp sordu:

-Niçin kısa kesmiyoruz?” (İ.D.M., “Kısa”, s.48)

Komşuluk ilişkileri bağlamında komşusunu ziyarete giden genç erkek, ilk defa gördüğü genç kızla sözlü iletişim kurmak ister. Genç kız ise, sözsüz iletişim aracı olarak bedensel iletişimi (“*kız kısacık eteklerini kaldırıp*”) tercih ettiğini gösterir. Genç kızın sözlü iletişimi istemeyip sözsüz iletişim/yakınlaşma isteği ile bedensel temas çağrısı kadın-erkek ilişkisindeki iletişimin farkını gösterir.

Genç kızın ön yargılı düşünüp erkeğin gelişini cinsellik bağlamında algılaması, kendine yönelmişliği ile beliren bir çatışma sergilemesinden kaynaklanır. Karşısındakini anlamak ve ona göre iletişime geçmek yerine bireysel cinsel dürtülerini ortaya çıkarması, egosunu tatmin etme isteğini gösterir. Bu durum aynı zamanda genç kızın cinsel yalnızlığını da açığa çıkarır.

Kişilerarası (bireylerarası) iletişimin kadın-erkek ilişkisi/ ilişkisizliği ile izlenilen bir başka yön ise, eşlerin birbiriyle anlaşamaması, ilettikleri mesajları algılayamamasından doğan iletişimsizlik sonucu yalnızlık duygularıdır. Bu tür öykülerden biri, “*Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog*”dur. Hayvanlara olan ilgisi ve onları anlamaya çalışması ile dikkat çeken ve yazmanlık görevi ile saklı hayvanları araştırıp ortaya çıkarmakla görevlendirilen başkişi böylesi bir araştırma grubuna katılır. Kişilerarası iletişimsizliğin bütün yönleriyle ve türleriyle kurgulandığı bu öykünün

girişinde, hayvanlarla ilgili araştırma görevine kabul edilen yazman ile karısı arasındaki iletişim çatışmasının nedeni açıklanır:

“Sevincimi paylaşmak istediğim eşim,” ‘şu hayvanları sevdiğin kadar beni ve çocuklarını sevseydin durumumuz bugün bambaşka olurdu’ dedi. Onunla bir tartışmaya girmek, hayvanlara duyduğum ilgiyle insanlara duyduğum ilginin ayrı ayrı şeyler olduğunu, kendi dünyası içinde kalmaya kararlı, onun gibi bir insanın bunu anlayamayacağını söyleyerek, bir kez daha, o hiçbir sonuca varamayan tartışmamıza başlamak istemedim.” (A., “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog”, s.52)

“Kendi dünyası içinde kalmaya kararlı” kadın, eşinin özgür seçimlerine müdahale ederek, kendine ve çocuklarına dönük bir yaşam sergilemesi için kocasını baskı altına almaya çalışır. Onun varoluş çatışması kendine ve çocuklarına dönük yapısıyla ben merkezci oluşuyla bağıntılıdır. Kadının günübirlik/ gündelik yaşamın dışına çıkamaması ve eşini anlamaya çalışmak yerine, kendini ve çocuklarını öncelemesi, yaşadığı kültürel ortamla ilgilidir. *“Git de bir gör bakalım, ondan sonra böyle hoplayıp zıpla olduğun yerde”* sözleri ile tepkisini gösteren kadının maddî kaygıları da vardır. *“Olduğu yerde”* kalmak, bir adım dahi gelişmemek, ilerleyememektir. *“Git de gör”* diyen kadının yalnızlığını, “git” sözcüğünün kinayeli söyleminde gizlidir. Onun asıl söylemek istediği, *“gitme”*-mesi yönündeki isteğidir. Kadın ilgi isteğini maskeleyerek, eşiyile aktif bir çatışma içerisine girer. Yazmanın kısır çatışmalara girmekten kaçınması, eşinden farkını gösterir.

“Kaza” öyküsünde de, eşi ile iletişimsizlik yaşayan Muhtar Güde’nin, düş ile gerçeğin iç içe geçtiği yaşamından kesitler, bilinçakımı tekniği ile verilir. Otobüs yolculuğuna çıkan öykü başkışisi, otobüs mü yoksa uçak kazası mı geçirdiğini bilemez. Ona göre otobüs, başkalarına göre uçak kazası geçirmiştir. Hastaneye, bir uçak kazasının tek kurtulanı olarak yatırılır. Kazayı öğrenen karısı, hastaneye geldiğinde ağlamaklı olarak kızgınlığını dile getirir. Kazadan sonra bilinçakımına uğrayan başkışide, zaman, mekan ayrımı ortadan kalkar, dil tutulması görülür. Başkışi, içinde bulunduğu durumu eşine bir türlü anlatamaz:

“O göz işaretlerime bakmadan, elinde tuttuğu gazeteyi, yaramaz bir çocuğa salları gibi yüzüme karşı sallayıp:

-Ben sana uçağa binme demedim mi? diyordu. Uçak havada uçar ve düşerse tam düşer, demedim mi? Ne zorun var beni dul, çocuklarını yetim

bıramaya? Kendinden başkasını düşünmez misin sen?” (B.G., “Kaza”, s.16)

“Kendinden başkasını düşünmez misin sen?” söylemi, kadının aktif saldırganlığını ve kocasını suçlayıcı bir bakış açısı içerisinde olduğunu gösterir. Onun bu yaklaşımı karşısında Muhtar Güde, iletişim kurmaktan vazgeçerek yalnızlığına sığınır:

“Bakışlarımı karımdan (ağlayan bir kadın, her zaman, bir acıma duygusundan çok, bir tiksinti uyandırmıştır bende) çevirdim. Duvarda bir hamamböceği vardı. Onun tavana doğru yükselişini izledim.” (B.G., “Kaza”, s.17)

Kadının aktif çatışmayla ön plana çıkışına karşın Muhtar Güde’nin ilgisini başka yöne çevirmesi (“hamamböceğine”), onun pasif çatışma yaşadığını gösterir. Dolayısıyla her ikisinde de yoğunlukla hissedilen iletişimsizlik çatışması ikili ilişkinin yalnızlığına dönüşür.

“I. Kaçkın” öyküsünün başkişisi I. Kaçkın, sanrılarıyla oluşturduğu fare imgesiyle mücadele eder:

“O kocaman fare. Ama ben savaşmayı bıraktım. Çünkü o da bir başına. Dişisi yok. Yoksa var da ben mi görmüyorum. Bunlar o kadar çok birbirlerine benziyorlar ki.” (İ.Ö., “I. Kaçkın”, s.21)

Farenin de kendisi gibi karşı cinsten bir eşi olmadığı için yalnız olduğunu düşünen başkişi, kendi yalnızlığını farenin yalnızlığıyla karşılaştırır. Kendisi bir insan olarak yalnızlığını eş isteği ile çözebileceği düşüncesindedir. Fakat onların yalnız olup olmadıkları konusunda kararsız kalır; çünkü fareler dişi- erkek yönünden ayırt edilemeyen hayvanlardır.

Fare imgesi, kendinde varlığı açılar. Bilinçdışının oluşturduğu birer yaratık olarak algılanır ve onların benzerlikleri yalnızlıklarını da ortadan kaldırır. Onların kendi aralarındaki iletişimleriyle ile kendisinin karşı cinsle iletişime girme istemi arasındaki fark, aynı zamanda insan-hayvan; bilinç-bilinçdışı öğelerinin özelliklerini de yansıtır niteliktedir. İnsanın yalnızlık duygusu ile hayvanın bu duygudan uzak oluşu; bilincin farkındalık boyutu ile bilinçdışının itilmiş/ atılmış öğeleri barındırması arasındaki fark kadar açıktır.

Ferit Edgü öykülerinde, kişilerarası iletişim/sizliği yansıtırken, dilin rolünü de vurgular. “Garip Aile”, “Mirza”, “Rastlantı”, “Fark-sız”, “Aracı” adlı öykülerde dilin iletişimdeki işlevi irdelenir.

Dünyadaki birlikteliklerin, bireysel ve kolektif bilinçdışı ile açıldığı “*Garip Aile*” başlıklı küçürek öyküde, birlikteliği ifade eden *aile* kavramı; yabancılığın ve alışılmamışlığın ifadesi olan *garip* sıfatıyla nitelenir. Dar ve bilinen anlamıyla, toplumun bireysel birliktelikteki en küçük birimi olan aile, geniş anlamda, dünya içindeki varlıkların birlikteliğidir. Bu bakımdan her iki anlamı ile düşünülmesi gereken aile kavramı, öyküde, dar ve bilinen anlamı ön plana çıkarılır, sezdirme yoluyla da geniş anlamı verilir.

Bilinen anlamı ile aile, toplumun birbirine kan bağı ile bağlı kişilerinin oluşturduğu en küçük birimidir. Önceden tanımlanmışlığı ile verilmiş bir durumu ifade eden bu kavram belli rollerin üstlenilmesini gerektirir. Bireysel ve kişilerarası/ aile-içi iletişimsizliklere ve aileyi oluşturan bireylerin yalnızlığına göndermede bulunan öykü, aynı zamanda dünyadaki birliktelikleri de açılar niteliktedir:

“Buraya nerden geldiğimi bilmiyorum.

Onlar da bilmiyor.

Benim nerden geldiğini değil, kendilerinin nerden geldiğini.

Ayrıca, onlarla aynı dili de konuşmuyorum.

Ayrıca, onlar da, kendi aralarında aynı dili konuşmuyor.

Böylece, (garip aile!) bir arada yaşayıp gidiveriyoruz işte.” (D.S., “*Garip Aile*”, s.47)

Öykü kişinin, buraya/ dünyaya/ aile birlikteliğine atılmışlığını ve yabancılığını ifade eden, “*nerden geldiğimi bilmiyorum.*” belirteci, bireysel bilinçdışının *aile arketipini* açılar. Onların da buraya nereden geldiklerini bilmemesi ile *bura/ aile*, kolektif bilinçdışı bir arketip’e dönüşür. Öyküdeki asıl vurgu ise, toplumu/ aileyi oluşturan her bireyin özgürlükleri içerisinde kendi oluşudur. Hiç kimsenin aynı dili dahi konuşmadığı bu ortamda bireyler, iletişimsizlikleri içerisinde yalnız/ tek başındadır ve çatışma halindedirler. O halde toplumu/ aileyi bir arada tutan şey nedir? diye düşünüldüğünde, verilen cevap/sızlık anlatıcının bireysel bilinçdışından gelir: “*(garip aile!) bir arada yaşayıp gidiveriyoruz işte.*” Aynı zamanda kolektif bilinçdışının da içeriği olan bu cevap, dünyadaki varlığın yersiz-yurtsuzluğunu da açılar. Çünkü o, bilinçdışı içerikleriyle dünyaya/ dünyada yabancıdır.

Dilsiz(lerin) diyalogu şeklinde kurgulanan “*Fark-sız*” öyküsünde, kişilerarası iletişim, ironik bir biçimde anlatılır. Konuşamayanların-konuşması/ dilsizlerin-diyalogu;

farklı-farksız; yazmak-yazmamak/ yaşamak–yaşamamak, dilsiz/ sözsüz-sözlü aktarım gibi dil ve algı ile ilgili göndergeler öykünün ana matrisidir:

“-Sen de dilsizsin ben de. Aramızda ne fark var?

-Sen yazıyorsun.

-Bu gerçek bir fark değil.” (B.H., “Fark-sız”, s.47)

Öyküde dilsiz(lik) metaforu, sözcüğün birinci anlamıyla, konuşma organının ya da varlığın fiziksel eksikliğinden kaynaklanan konuşamama durumunu değil; sessizliği imler. Dolaylı bir anlatım şekli olan sessizlik, tıpkı konuş(a)mama gibi sözsüz iletişimdir. İlk cümleyi söyleyen Özne-1, dilsiz/ sessiz olmasına rağmen yazmak’tadır. Dolayısıyla sözsüz iletişiminin/ aktarımının yanı sıra sözlü (yazmak şeklinde) iletişime/ aktarıma da sahiptir.

Yazmak, birey oluştaki eylemselliği, yaratıcılığı, yaşamayı ve kendilik farkındalığını çağrıştıırken dolaysız bir anlatım şeklini de ifade eder. Tüm bu iletişim/ aktarım özelliklerinden dolayı Özne-1, Özne-2’den farklıdır. Bu durumu, “-Sen yazıyorsun.” sözleri ile ifade eden Özne-2, *sözlü* iletişimi ve dolaysız aktarımı gerçekleştirmediğini vurgular. Özne-1’in, “-Bu gerçek bir fark değil.” cevabı ise, kişilerarası iletişimde sözsüz/ dolaylı ya da sözlü/ dolaysız aktarımın değil, iletişimin gerçekleşmesinin önemli olduğunu işaretidir.

Göndericinin alıcıya olan mesajını *aracı* kullanarak dolaylı aktarımda bulunması bağlamında kurgulandırılan “*Aracı*” öyküsünde, bireyin dili kullanmadaki yetersizliği, beceriksizliği/ eksikliğinden kaynaklanan kişilerarası iletişimsizliği anlatılır:

“Ben, burda yalnızca bana anlatılanı aktardım
sizlere. Kendinden hiçbir şey eklemedim.

- Peki size bunları kim anlattı?

- O gün orda olan biri.

- O gün orda olan biri niçin doğrudan doğruya bunları bize anlatmamış?

- Bilmiyorum. Korktuğu için olabilir. Ya da anlatmayı beceremediği için.”

(B.H., “Aracı”, s.80)

Aracı konumundaki özne, ilettiği mesajın tümüyle göndericiye ait olduğunu belirterek başladığı konuşmasında, dolaylı aktarımda bulunduğunu: “Ben, burda yalnızca bana anlatılanı aktardım sizlere. Kendinden hiçbir şey eklemedim.” diyerek belirtir. Dolayısıyla, *burada asıl konuşmacı ben değilim, aracı konumuyla, anlatıcıyım*, demektedir. Gönderici ile alıcı arasındaki üçüncü kişi konumuyla engelleyici öznenin

aracılığı, çatışmaya neden olur. Alıcının, “O gün orda olan o biri niçin doğrudan doğruya bunları bize anlatmamış?” ve “niçin doğrudan doğruya bunları bize anlatmamış?” soruları ile aracıya olan güvensizliğini ortaya koyar. Bu güvensizlik, aracının aldığı mesajı kendine göre yorumlayabileceği ihtimalindedir. Çünkü yapılan konuşma gerçek bir konuşma değil, aktarılmış, çevrilmiş, dönüştürülmüş ve iletilmiş bir konuşmadır. “Kişilerarası iletişime katılanların, “kendi adlarına” iletişim kurmaları şartı” (Dökmen-1, 2002: 24) aranırken, bireylerin çeşitli rollere bürünerek sürdürmüş oldukları iletişimler kişilerarası iletişim olmaz.

Alıcının tedirginliği ve güvensizliğini fark eden aracı, bağımsız düşünceleri ile devreye girer ve anlatıcı konumundan sıyrılarak konuşmacı konumuna yükselir: “-Bilmiyorum. Korktuğu için olabilir. Ya da anlatmayı beceremediği için.” diyerek yorumlarını dile getirir. Konuşan konumuyla aracı ile alıcı arasında kişilerarası gerçek bir iletişim başlamış olur. Zaten, göndericinin, “korktuğu” ya da “anlatmayı beceremediği” için aracı kullanması, kişilerarası iletişim kurmaktaki beceriksizliği olarak açıklanır.

“Rastlantı” öyküsünde, bireysel/ kişi-içi iletişim ile örtüşen kişilerarası iletişimsizliğin anlatımı söz konusudur:

“Kadın, Ne çok şey unuttun, dedi.

Adam, O kadar çok şey ansıyorum ki, dedi. Onlar da senin unuttukların.

Uzun bir susuştan, birkaç yudum şarap içildikten sonra, kadın, Üşüyorum, dedi.

Erkek, kulağı, çakıllara çarpan küçük, kırılğan dalgalarda, duymadı üşüyorum sözcüğünü.

Gene de, (sözcüklerin garip rastlantısı!), ben de, dedi.” (İ.D.M., “Rastlantı”, s.46)

Kadın ile adamın karşılıklı diyalogları şeklinde kurgulanan öyküde, gündelik yaşam içerisinde karşılıklı iletişimde bulunan iki kişinin varoluş çatışmasına dönen iletişimsizlikleri imlenir. Kadının, adama “ne çok şey unuttun” demesiyle başlayan öykü, adamın kadının unuttuklarından daha çok şey ansıdığını söylemesi ile devam eder.

Buraya kadar olan kısımda kadın ile adamın dile dayalı yüz yüze kişilerarası iletişimleri, “uzun bir susuştan, birkaç yudum şarap içildikten sonra” tümcesi ile kesintiye uğrar. Bir kırılma/ kopma noktası ile kesilen diyalog, kişilerarası iletişimden,

bireysel/ kişi-içi iletişime geçiş anını simgeler. “*Uzun bir susuş*” ve “*birkaç yudum şarap içmek*” ile kendilerine/ varoluşlarına dönen kadın ve adam öykünün geri kalan kısmında varoluş çatışmaları ile diyaloglarına devam ederler. Kadının “*üşüyorum*” şeklindeki varoluş durumunu dile getirişini, “*çakıllara çarpan küçük, kırılğan dalgalar*” yüzünden adam duymaz.

Kişilerarası iletişimi engelleyen konumuyla “*çakıllara çarpan dalga sesleri*”, öykü kurgusunda gündelik yaşamın iletişimi engelleyen yönünü ortaya koyar. “*Susmak*” ve “*(şarap) içmek*” varolan ortamdan uzaklaşmaktır. Dolayısıyla kadın ve erkeğin susuşları ve içkiye yönelmeleri onların karşılıklı iletişim ortamından bireysel iletişimlerine/ kendilik ortamlarına dönüşleridir. Karşılıklı iletişimsizliği sağlayan, susma ve içme eylemleriyle başlayan kendi varoluşlarına çekilmeleridir. Kadın ve erkeğin kendi varoluşlarına çekilmeleri sonrası yaşanan iletişimsizlik, tümüyle kendi varoluşlarıyla ilgilidir. Varoluşlarının çatışması sonucunda yaşadıkları iletişimsizlikleri onları birlikte iken ayrı ya da birlikte iken yalnız kılmıştır. Kadının, “*üşüyorum*” belirtecine, adamın, “*ben de*” şeklinde karşılık vermesi, “*garip bir rastlantı*” olarak ifade edilir. Sözcüklerin rastlantısı olan bu durum, adamın kendine dönük halini maskeleyen çabasıdır ve karşılıklı bir oluş gibi görünse de özde kopuktur. Adam bu tavrıyla, varoluşunu hissettiği anın “*ben de*”liğini onaylarken, onay ve katılım içeren cevabı iletişimsizlik temellidir. Rastlantı olarak nitelenen bu tarz bir iletişim, gündelik yaşamdaki bir anlık çakışmalara göndermedir. Bu durum, aynı anda kadın ile adamın içe çekilmeleri/ kendi varoluşlarına dönmeleridir: Rastlantının sözcük düzeyinde oluşu da dilsel iletişimsizliği açmışlar. “*Diyalogda içkin olan şey, dilin, insana içerisinde yer alacağı bir uzay açmış olmasıdır.*” (Altuğ, 2001: 7) Çünkü bireylerin iletişim kurarken kullandığı araçlardan biri (en önemlisi) dil’dir. Sözcüğe dökülen varoluş, bireyin kendiliğini ortaya koyar. Dolayısıyla, dil/ sözcük, varlığın kendisidir.

“*İtiraf*” ve “*Konuşma*” öykülerinde de, kişilerarası iletişimde ön yargılı olmanın yarattığı iletişimsizlik problemi dile getirilir.

“*İtiraf*” öyküsünde, sanık ile savcı ve yargıç diyalogunun iletişimsizlikle kurgulandırılan yapısı, bireylerin ön yargılı çatışmasına tavırlarından kaynaklanan iletişimsizliğe örnektir:

“-Anlattığınız bu olayı kendi gözlerinizle mi gördünüz?”

-Sayın Yargıç, Savcının bu sorusunu anlayamadığımı itiraf edeyim.

-Demek itiraf ediyorsunuz.

-Neyi?

-Her şeyi.

-Ama ben ...

-Sanık itiraf etmiş ve dava bitmiştir.” (İ.D.M., “İtiraf”, s.62)

Sanık konumundaki başkışı, savcının “anlattığınız bu olayı kendi gözlerinizle mi gördünüz?” sorusunu algılayamaz. Yargıç, onun soruyu anlayamadığını itiraf etmesini/bildirmesini ön yargılı bir tutumla suçu kabullenme anlamında algılar ve hükmünü verir: “İtiraf, konuşan ‘suje’nin (öznenin, failin) aynı zamanda ifadenin ‘sujesi’ (konusu, nesnesi) olduğu bir söylem rituelidir.” (Foucault, 1999: 84) Böylece sanık- savcı-yargıç üçgeninde iletişimsizlik belirginleşir. Savcı-sanık ve sanık-yargıç iletişimsizliğinin merkezi olan sanık, çatışma merkezi/ kurbanı olur: “Ön yargısını test etmeye niyetli olmayan kişi, bu yargısını değiştirebilecek nitelikteki bir takım yeni bilgilere kulaklarını kapatır. Dolayısıyla karşısındaki kişinin sözlerine de kulaklarını kapatmaya çalışır; o ne söylerse söylesin, kendi görüşünü sürdürür.” (Dökmen-1, 2002: 57) Yargıcın ön yargısı sanığın itirafını/kabullenişini bekler. Sanıktan itiraf sözcüğünü duyunca henüz onun açıklamalarını dinlemeden peşin hükmünü ortaya koyar ve bu fikir ile sanığın konuşmasına, yeni fikirler üretmesine dahi engel olur. Çünkü o, kararını çoktan vermiştir.

Ön yargılı tutumun iletişimsizliğe neden olduğu benzer bir öykü de “Konuşma” adlı öyküdür:

“Ne diyordun?”

Ben hiçbir şey demedim.

Demek hiçbir şey demedin?

Evet.

Evet mi dedin?” (B. H., “Konuşma”, s.18)

Hiçbir şey söylemeyen başkışının, konuşma yaptığı konusunda baskı altına alınması, karşılıklı iletişimsizliği maskeleyen çabasıdır. Diyalogsuzluğun aralanması amacıyla yapılan konuşma, “Evet” sözcüğündeki onay anlamından dolayıdır. Hiçbir şey söylemeyen başkışı, bir şey söylemeye zorlanırken, iletişimsizliğin yoğunlaştığı görülür.

Kişilerarası iletişimsizliğin zaman algısıyla ilişkilendirildiği ve öykü kişilerinin zaman algısından kaynaklanan iletişimsizliklerinin onların yalnızlıkları ile açıldığı öyküler de vardır: “Bir Konuk” ve “Zaman”, bu şekilde kurgulanan öykülere örnek teşkil eder.

“Bir Konuk”da geçmişte tutuklu olan ve toplumda (yaşadığı yerde ve zamanda) “garip kadın” diye algılanan orta yaşlı bir kadının öyküsü anlatılır. Başkışı olan orta yaşlı kadın, çok önceleri kaybetmiş olduğu *Kaptanı* aramaktadır. Bu arayış, onun şimdi’den ve şimdije ait bütün değerlerden (insanlar- olaylar- durumlar ve sosyal yapı) kopuk olmasına neden olur. Şimdi’de geçmişi yaşayan, bu nedenle bulunduğu ortama yabancı/ garip olan kadının aradığı, *Kaptan*, geçmişe tutukluluğun ve şimdije ait olamamanın simgesidir. Garip kadının, kişileri tanıtan *Ben* anlatıcı ile diyalogu ve evini ziyareti, yaşama tutunmasını sağlayan *Kaptanını* bulabilme beklentisinden kaynaklanır:

“Bana, kaptanın seferden dönüp dönmediğini sormuştu.

Kendisine yanıldığını, bu evde benden başka kimsenin oturmadığını söylediğimde ise, “olsun, demişti, siz gene de, kaptan geldiğinde, benim kendisini aradığımı söyleyin.” (İ.D.M., “Bir Konuk”, s.35)

Anlatıcı *Ben*, *Kaptan*’ın, geçmişte yaşadığı evde oturmaktadır. Bu nedenle orta yaşlı garip kadın, sık sık evini ziyaret etmekte ve *Kaptan*’ın dönüp dönmediğini sormaktadır. Yaşlı kadın ile anlatıcı arasında gerçekleşen iletişim, yüzeyseldir; anlatıcı da diğer insanlar gibi, kadının arayışını anlamlandıramaz. Böylece garip kadın ile toplum arasındaki iletişimsizlik, derinleşir:

“Meyvelerden bir tek alıyor ve borcunu sormadan, yıllar öncesinden kalma madenî bir para (kimi zaman tırtıklı bir kuruş, kimi zaman ortası delik bir yüz para) bırakıyormuş.” (İ.D.M., “Bir Konuk”, s.35)

Kadının, yıllar öncesine ait paralarla alışveriş yapması; zamansal açıdan geçmişi yaşadığını ve sosyal çevreye uyum sağlayamadığını gösterir. Bilinçdışı içerikleri ile hareket eden garip kadın, duygusal, düşünsel ve davranışsal çatışma yaşadığı toplum ile iletişim kuramamaktadır. Garip kadın, öykü sonunda, gündelik yaşamını şekillendiren bilinçdışı içerikleri ile birlikte, anlatıcının evine tekrar gider:

“Bahçenin ışıkları yanmıyordu. Karanlıkta düşmemesi için kolundan tutayım dedim.

Korkuyla çekti kolunu.

“Ben yolu biliyorum.”

Gerçekten de, zifiri karanlıkta yolunu çok iyi bilen bir hayvan gibi, sendelemeden, duraksamadan ilerledi.” (İ.D.M., “Bir Konuk”, s.37)

Geçmişten kalan alışkanlıkları ile eve gelen ve evden ayrılan kadın, *Ben* anlatıcının yol göstermek ve yardım etmek isteğine karşı çıkar: “Zifiri karanlıkta yolunu çok iyi bilen

bir hayvan gibi” içgüdüsel yaşayan garip kadın, sadece geçmişi ile bireysel iletişim halinde olup bilinçdışını yaşar. Toplumsal iletişimini, zamansal ve mekansal açıdan kuramadığı için *şimdide* yalnız kalan garip kadın, ilişkisizlikleri ve iletişimsizliği ile içgüdüsel yaşamının belirlediği *yaban/ Öteki* konumundadır.

Toplumsal iletişimsizliğin zamansal ilişkisizliğe dönüştüğü ve her bireyin kendi varoluş zamanını yaşadığı bir başka öykü de “*Zaman*”dır.

“-Kahyaya sordunuz mu?

-Sordum.

-Ne dedi?

-Hiçbir şey bilmediğini. O saatte burada değilmiş.

-Hangi saatte?” (B.H., “*Zaman*”, s.30)

Başkişi, diyalog halinde olduğu diğer karakter ile varoluş zamanı açısından iletişimsel bir çatışma içerisindedir. Başkişinin bireysel zamanı ile diğer karakterin kamu zamanı arasındaki farklılıkların yarattığı bu iletişim çatışmasında, kişilerarası algılamaların iletişimdeki rolüne dikkat çekilir.

Kişileri yalnızlığa sürükleyen zamanın, belirleyici olduğu öykülerin yanı sıra; çevrenin/ mekanın/ ortamın belirlediği yalnızlıklardan da söz etmek mümkündür. “*Karakış*” ve “*Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog*”, “*İbrahim Oğlu İbrahim’in Öyküsü*” bu tür öykülere örnektir.

“*Karakış*” öyküsünde, çevre şartlarının kişilerarası iletişime etkisi, yaşamını farklı ortamlarda sürdüren kişilerin varoluşsal önceliklerine de yansıtılarak kurgulanır:

“Senin, benden uzakta, o uzaklarda,

bensiz, ben yanında olmadan,

ben senin sesini duymadan,

sesimi sana duyurmadan, çok acı çektiğini düşünmüşümdür.

Doğrusu çok acı çektiğimi söyleyemem.

Ama çok üşüdüm.

Karakış.

Ne kömür vardı, ne de odun. Hatta tezek bile.” (D.S., “*Karakış*”, s. 71)

İkili ilişkilerin ve iletişimin çevre/ortam/meکان şartlarıyla açmlandığı öyküde, değişen yaşam şartlarının etkisiyle kişilerarası iletişimsizliğe dönüşen bir süreç ele alınır. Seven ve sevilen olarak beliren, gönderici ve alıcı konumundaki öykü kişilerinin iletişimini engelleyen tek neden aralarındaki mekansal uzaklıktır.

Göndericinin/ seven, “*bensiz, ben yanında olmadan*”, söylemindeki fiziksel (bedensel) iletişim eksikliğinden doğan kaygısı, “*ben senin sesini duymadan, sesimi sana duyurmadan*” ifadesi ile sözlü iletişim isteğiyle birleşir. Alıcı ile empati kurarak onun yaşadığı sıkıntıları dile getirmeye çalışan göndericinin bu davranışı, “*bilgi edinme ve yalnız kalmama isteği*” (Dökmen-1, 2002: 155) ile bütünlenir. Gönderici, alıcının yalnız kaldığına dair empati yoluyla inanarak yalnızlığını giderme çabası gösterir. göndericinin/sevenin empatik yaklaşımı, onun yalnız kalmadığının, yalnızlık duygusu taşımadığının göstergesi olur: “*Empatik iletişimde ise, hem yeterli bilgi aktarımı olur, hem de taraflar yalnız kalmazlar.*” (Dökmen-1, 2002: 156) Göndericinin “uzakta”, “uzaklarda” belirteci ile vurguladığı mesaj, bireysel algılarla değişebilecek yapıdadır. Çünkü çok uzakta birini kendimize çok yakın, çok yakın birini de kendimize çok uzak hissedebiliriz. Mekansal ve zamansal bir algının tezahürü olan bu durum, kişiden kişiye değişen bireysel algılarla açıklanır. Gönderici için uzaklık, kendi açısından değil; alıcı açısından gerçek anlamda uzaklık ifadesine dönüktür. “*Benden*” ve “*bensiz*” belirteçleri, uzaklığın kendinden değil, karşıdan algılanış şeklini öğrenmek için ifade edilir.

Uzaklık bildiren mekansal ve zamansal ifadeye göre, alıcı uzak'ta dahi olsa, gönderici tarafından yakın olarak algılanır. Gönderici aynı durumun alıcı için de geçerli olup olmadığını empati yoluyla çözmeye çalışır ve “*acı çektiğini düşünmüşümdür*” diyerek kendini avutma çabası içerisine girer. Alıcının, “*doğrusu çok acı çektiğimi söyleyemem*” söylemi ise, bu endişenin ve beklentinin karşılıksız olduğunu gösterir. “*Ama çok üşüdüm. Karakış. Ne Kömür vardı, ne de odun. Hatta tezek bile.*” sözleri ise, empatik iletişimden uzak oluşun izlerini taşır ki, bu durum bulunduğu ortamdaki doğa ile empati kurmasını engeller. “*İnsanlarla empati kuramayan bir kişi doğa ile de empati kuramaz, dolayısıyla doğaya yeterince uyum sağlayamaz*” (Dökmen-1, 2002: 164). Fiziksel gerçekliği olumsuzlayan alıcı, göndericinin tinsel gerçeklerini de algılayamaz. Alıcının empati eksikliği, ona iletişimsizlikle birlikte yalnızlığı da getirir. Alıcı için sevdiği/ gönderici gerçek anlamda (kamu zamanı ve işlevsel olmayan fiziksel mekan) açısından uzak'tır. Göndericinin bu uzaklığı, alıcıyı da bulunduğu ortamda yalnızlığa iter. Böylece alıcı, hem insanlarla hem de doğa ile empati kuramayarak oluş'unu gerçekleştiremez.

“Karakış” öyküsünden farklı olarak başkişi olan yazmanın, doğa ve yaşayanları (insan-hayvan) ile empati kurduğu “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog” adlı öyküde de kişilerarası ve doğayla kurulan iletişiminden kesitler sunulur:

“Çevreme ilk kez alıcı bir gözle baktım. Garip bir güzelliği vardı, buraların. İnsan burada kendini gökyüzüne daha yakın duyuyordu.(...) Karşı tepeler bulutla kaplıydı. Dorukları görülmüyordu. Eşsiz bir görünüm, diye mırıldandım kendi kendime, eşsiz, ama aynı zamanda, garip, yabancı, korkunç. Ufuksuz topraklar. Dört bir yanı dağlarla çevriliydi köyün. Hangi akla hizmeten gelip bu yükseklikte, bu ufuksuz topraklar üstünde kurmuşlar köylerini? Belki düşman korkusundan. Belki şu akan su uğruna. Belki başka bir yerde toprak bulamadıkları için. Buraya ilk geldiklerinde (ataları demek istiyorum) benim gibi bir baş dönmesi duymuşlar mıydı?” (A., “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog”, s.57-58)

Saklı hayvanları araştırmak için bir grup ile birlikte araştırma yapmaya giden başkişi, doğa ile içsel bir empatiye girer. Doğanın işlevselliğini ön plana çıkaran yazman, “İnsan burda kendini gökyüzüne daha yakın duyuyordu” diyerek, doğa ile kurduğu empatisini/ iletişimini açıklar. “Eşsiz bir görünüm” olarak algıladığı bu mekanın “garip”, “yabancı” ve “korkunç” niteliklerini de duyumsar. Başkişinin mekana bakışı, işlevseldir.

Doğayla kurduğu empatiyle eş zamanlı olarak orada yaşayan insanlarla da empati yoluyla iletişime geçer. Başkişinin, “Hangi akla hizmeten gelip bu yükseklikte, bu ufuksuz topraklar üstünde kurmuşlar köylerini?” şeklindeki iç konuşması, aynı zamanda orada yaşayanlar ile empatiye geçiştir. Onlar adına cevaplar da verir: “Belki düşman korkusundan. Belki şu akan su uğruna. Belki başka bir yerde toprak bulamadıkları için. Buraya ilk geldiklerinde (ataları demek istiyorum) benim gibi bir baş dönmesi duymuşlar mıydı?” Köyün yaşam gerçeğinin doğa gerçeği üzerine kurulduğuna dikkat çekilen bu ifadelerde, doğa- insan ilişkisi ön plandadır. Tüm bunlar başkişinin, kişilere ve doğayla da kurmuş olduğu empatinin bir açılımıdır. Empati, başkişinin bu dağ köyünde kendini yalnız hissetmesini ve iletişimsizlik yaşamasını önler.

Ferit Edgü, özellikle Doğu’yu anlattığı öykülerinde, kişilerarası iletişimsizliği varoluş çatışması olarak sunar. Bu tür öykülerde, genellikle köylü-kentli/ aydın; devlet-halk/ köylü arasında ilişkisizlikten, iletişim bozukluğundan kaynaklanan çatışmalar söz

konusudur. Köylü-kentli/ aydın iletişimsizliği, “Mutluluk”, “Söyleşi”, “Mirza” ve “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog” öykülerinde belirginleşir.

“Mirza”adlı öyküde, başkışı Mirza, Muhtar tarafından Mardin’den büyük bir ev yapması için köye getirilen taş ustasıdır. Muhtar ile girdikleri diyalogda Muhtar, Mirza’nın söylediklerinden bir anlam çıkaramadığı için iletişimsizlikle sonuçlanan bir çatışma yaşarlar. Bu çatışma, Mardinli Usta Mirza ile Muhtar ve Muhtarın oğulları arasında yaşanır:

“Düşlerinde büyük, saray gibi bir ev vardı. Taştan. İki katlı. Belki de üç. (...)

Muhtar, “Nasıl, böyle bir ev yapabilir misin bana?”

diye sorduğunda ise, kısık sesiyle,

“Ama ben yalnızca bir taş ustasıyım” dedi.

“Benim senin evini yapamam” mı demekti bu?

Hayır, yapabilirmiş.

“Peki, sizin buralarda bir taş ocağı var mı?” diye sordu Mardinli.

Muhtar şaşırды: Taş ve ocak sözcüklerini, yan yana ilk kez duyuyordu.

“Bizim burada taş da vardır, ocak da” dedi. (...)

Muhtar gene anlamadı.

Mardinli açıkladı: “Evlerin duvarını örmek için özel taşlara gerek vardır. bu taşlar da, adına taş ocağı denilen ocaklardan çıkarılır. (...)

Muhtar attan düşmüş gibi olmuştu.

Nerden bulup getirmişti Yakup bu adamı. Dillerini bile kolay kolay konuşamıyor, söylediklerinin birçoğunu Muhtar anlayamıyordu bile.” (D.Ö,

“Mirza”, s.13-15)

Köyün en büyük evini, düşündeki saray gibi evi, yaptırmak isteyen Muhtar, Mirza ile girdiği diyalog sonucu hayal kırıklığına uğrar. Mirza’nın söylediklerinin bir çoğunu anlayamaz ve evle ilgili hayalleri yıkılır. Muhtar, Mirza ile dil yoluyla ve sözcükler yardımıyla iletişimi gerçekleştiremez; çünkü Muhtar’ın kelime hazinesi yeterli değildir. Ayrıca düşlerin gerçeğe dönüşümündeki değerler dizgesinden uzaktır. Zira, düşlerin gerçekleşmesi için öncelikle gerçeğin yeterince algılanması ve düşlerin gerçeğe dönüşmesini ne kadar isteyip istemediğine bağlı olması gerekir. Mirza’nın ev için gerekli malzemeyi sıralarken kullandığı; taş, ocak, taş ocağı, şato kavramlarını Muhtar anlamlandıramaz ve iletişim kesilir:

“Kerpiçten bir şato bile yapılabilir” dedi. Mardin’li gülümseyerek.

Şato?” (D.Ö., “Mirza”, s. 16)

Öykü, köylü-kentli iletişimsizliğinden kaynaklanan anlaşmazlık (bilen ile kültürel ortam gereği bilmeyen), iki insanın düşünsel çatışmasına dönüşür. Aynı çatışma, Mirza ile Muhtar’ın en çok sevdiği oğlu Yakup’la da yaşanır. Mardinli köyden ayrılırken, yörede bir “dolambaç” olduğunu duyduğunu ve onu görmek istediğini belirtir. Muhtar “dolambaç” sözcüğünü de ilk kez duymaktadır; Mirza bu sözcüğü de anlatır. Dolambaç’a doğru yola koyulan Mirza, kendisine kılavuzluk eden Yakup’la diyalogunu sürdürür. Yakup, Mirza’yı dolambaca getirip geri dönerken dönüş yolculuğunda, Mirza’nın anlattıklarını düşünür:

“O güne değin bilmediği bir şeyler öğrenmişti bu adamdan. Ama neydi öğrendiği? Sağlam kerpiçin nasıl yapıldığı, kirişlerin yerleştiriliş biçimi, temel derinliği ve kullanılacak harç değildi kuşkusuz. (...) ama şimdi atının üzerinde, dönüş yolunda bunlardan başka, çok daha önemli bir şeyler öğrenmiş olduğunu duyuyor, ama bunların neler olduğunu (kerpiç, kiriş, temel, harç misali) adlandıramıyordu” (D.Ö., “Mirza”, s.20)

Mirza ve onun anlattıkları, Yakup’un dönüş yolunda kendisiyle iletişime geçmesini sağlar. Yaşadığı uyanışı, iç iletişimi anlamlandıramayan/ adlandıramayan Yakup, babası gibi kişilerarası iletişimi (Mirza ile) gerçekleştiremez. Kişilerarası iletişimin gerçekleşmesi için öncelikle kişinin kendi ile iletişime geçmesi gerekir. Bunu başaramayan Yakup, Mirza’nın söylediklerini anlayamaz. Onun babasından farkı, dönüş yolunda kendisi ile kişi-içi iletişime başlamış olması ve varoluş çatışmasını yenmenin ilk adımını atmış olmasıdır.

“Mutluluk” öyküsünde, *“bir dağ köyünün iskan sorumlusu olarak görevlendirilen)”* (D.Ö, “Mutluluk”, s.44) başkışı, geldiği köyde mağarada yaşayan insanların iskan sorunlarını gidermek, onlara yeni konutlar yapmak ister. Fakat köylülerin direnişi ile karşılaşır:

“Bize yeni konutlar yaparsanız, atalarımızın yaşadığı bu mağaralar ne olacak? (...)” İçinde yaşayıp yaşayamayacağımızı bilmediğimiz evleri bizler yapamayız ve bu konuda sana yardımcı olamayız.” (D.Ö., “Mutluluk”, s.45)

Köylülerin yaşadığı mağaralara bağlılıkları, onların hem atalarından kalmış olmasından hem de geçmişten gelen kültürle beslenmiş olmasından kaynaklanır. Yeni yapılacak konutların nasıl ve ne şekilde olacağını, içlerinde yaşayıp yaşayamayacaklarını

bilmedikleri için, hem yeni konutların yapılmasına hem de bunların yapılması için kendilerinden beklenen yardımı yapamayacaklarını söyleyen köylüler, “*mevcut kendi kültürel yaşamları*” ile yeni konutların getireceği “yeni kültürel yaşam” arasında tercih yaparlar. Bu noktada, kültürler arası çatışma kadar bu kültürlerin insana yansıyan yüzü de ortaya çıkar. Köylüler, gerek devletle gerekse devletin gönderdiği, devleti temsil eden mimar ile çatışma yaşarlar. Yeni konutlar yapılması yerine, kendi konutlarının tamir edilmesini isteyen köylülerin mekanlarına bağlılıkları ile mağaraların yerine yeni konutlar yapmak isteyen mimarın/ devletin dışardan müdahale ile mekanlarını değiştirmek istemesi çelişir ve karşılıklı iletişim engellenir. Öykü sonunda mimarın köylülerin isteğine uygun hareket etmesi ve resmi görevini değil içinden gelen olması gerek sesine uygun davranması, iletişimin gerçekleşmesidir.

Köylü-kentli/ aydın iletişimsizliğinin belirginleştiği öykülerden biri de, “*Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog*”dur. Saklı hayvanları araştırmakla görevli Prof. Başeve ve ekibi ile kendilerine yardım etmek için tutulan rehber/köylü arasında iletişimsizlik yaşanır. Araştırma sırasında Prof. Başeve’yi bir köpek ısırır. Bu olaya kayıtsız kalan rehber, diğer araştırmacılar ve özellikle de Prof. Başeve tarafından suçlanır: “*Ne diye kurtarmadın beni it oğlu it? Bu çiftmeyi sana bok yemeye mi verdim? Senin suratına sıçmak benim boynumun borcu olsun*” (A., “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog”, s.59) Bu hakaretlere karşı kendini savunan rehberin verdiği cevap, aydın-köylü iletişimsizliğini açımlar niteliktedir:

“*Benim itim yok dedi. Ben sizin rehberinizim*” (...) “*Sizi buraya ben getirdim. Yolu ben gösterdim. Ama buraya gelmeyi siz istediniz.*” (...)

“*Sana köpeği niçin öldürmediğini soruyorum.*”

O: “*Nereden bilebilirdim, diye cevapladı. Bana köpeği öldür diyen olmadı ki*” (...) *Tanrı’nın bu dağında itin ne işi var? Kudurmamış olsa ne işi var?*” (...)

“*Ne bilirim ben? Ne bilirim ben itin işini? İt çobanı mıyım ben? Ben rehberim.*”

“*Sizi buraya ben getirdim. Başka bir şey bilmiyorum*” oldu aldığı cevap. (...) “*Niçin öldürmedin?*” dedim.

“*Kimi*” dedi.

“*Köpeği tabii*” dedim.

“Onun köpek olduğunu nereden bilebilirdim?” dedi.” (A., “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog”, s.60-61)

Rehberin kendisine verilen rehberlik görevine/ rolüne sıkı sıkıya bağlı kalarak bu rolün dışına çıkmaması araştırmacılar ile kendi arasında, “rol katılığı” (Dökmen-1, 2002: 122)’ndan doğan iletişimsizlik yaşanmasına neden olur. Rehber görevinin dışına çıkmadığı için eleştirilmesine anlam veremez. Rehberin bu ironik tutumu, onun görev bilinciyle hareket edişi ile bağlantılıdır. Katı bir şekilde bağlı olduğu görevini, insanların yaşamını etkilese dahi terk etmemesi ve bunu savunarak araştırmacılara karşı çıkması, “fazlaca benimsediği rolü, hemen her ortamda sergi(lemesi)” (Dökmen-1, 2002: 122) edimidir. Rehberin rol katılığından hareketle araştırmacılarla yaşadığı çatışma/ anlaşmazlık, iletişim kopukluğuyla da ilgilidir. Köylünün sosyal psikolojisi ile kentli/aydının sosyal psikolojisi arasındaki ayrımı da böylece açıklanır. “Bana köpeği öldür diyen olmadı ki”, “ben sizin rehberinizim” şeklindeki savunmalarının içeriğindeki örtük gerçek, “bu benim işim değil” gerçeğidir. Zira, köpeği öldürmek, onun rol alanı olan rehberlikle örtüşmez. Rol katılığını ön plana çıkararak, “grup içinde belli bir pozisyonda bulunan kişiden beklenen işe-yani davranışlara” (Dökmen-1, 2002: 119) karşı farklı davranışta bulunur. Beklenen davranışlara rol dendiği gibi “bu rollerin niteliğinden ötürü ya da bu rolleri üstleniş biçimlerinden ötürü birtakım çatışmalar yaşamaları” (Dökmen-1, 2002: 119) da doğaldır. Rehberin üstlendiği rolün niteliğinin dışına çıkmaması, üstleniş biçiminden kaynaklandığı için buradan doğan rol katılığı, kişilerarası iletişime yansır. Yaşanan iletişimsizlik ile rehber, araştırma grubu içerisinde yalnız kalır. Araştırmacılar tarafından (“köpeği öldürmediği için”) suçlu pozisyonuyla sorguya çekilir ve baskı görür.

Toplumsal iletişimsizliğin bir başka yönü ise, devlet-halk/ köylü arasındaki örgütsel eksiklikten ya da yanlışlıktan kaynaklanan çatışmalardır: “Toplumdaki yaşam biçimi, örneğin devletin organizasyonu ve yürürlükteki yasalar, o toplumdaki kişilerarası iletişimlerin niteliğini belirler. Aynı zamanda toplumdaki mevcut iletişim örüntüsü ise söz konusu organizasyonun ve yasaların varolma nedenlerinden birisidir.” (Dökmen-1 2002: 221) Genel anlamda devlet-vatandaş iletişimsizliğinin yarattığı sorunların dile getirildiği; “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog”, “Mutluluk”, “Kayıt” öykülerinde; kimi zaman kişi-içi ve kişilerarası rol çatışmasıyla (“Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog”), kimi zaman kültürlerin yaşanılan ortamı şekillendirmesinden

kaynaklanan mekana bağılılığıyla (“Mutluluk”), kimi zaman da (“Kayıt”) devlet çalışanlarının halktan uzak/ kopuk oluşuyla açıklanır.

“Kayıt” öyküsünde, bir devlet kurumuna giden vatandaşın burada kurum çalışanıyla girdiği diyalog anlatılır:

- Sizin burdaki göreviniz nedir? dedim.

- Gelen giden evrakı kaydetmek Sayın Müfettiş, dedi.

- Peki, bu evrakları okuyor musunuz, dedim.

- Hayır, dedi. Benim görevim yalnızca kayıt defterine gerekli notu düşmek.

Dairemizde, evrakları okumakla görevli kimse yok.

- Peki şu anda ne yapıyorsunuz?

- Bağışlayın, dedi, (elindeki kalemi bırakıp) söylemeyi unuttum: Bir de çevremdeki konuşulanları yazmakla görevliyim.

- Bu konuşmamızı da yazacak mısınız? dedim.

- Şu anda yapmakta olduğum bu, Sayın Müfettiş, dedi.

- Ama ben müfettiş değilim.

- Olsun, dedi, fark etmez. Doğu’da herkes görevini yapmakla yükümlüdür.

Soru sormadan. Bakıp görmeden. Özellikle sormadan ve görmeden.” (D.Ö., “Kayıt”, s.58)

Doğudaki devlet kurumlarında çalışanların genel karakteristiğini taşıyan kurum çalışanı, “gelen ve giden evrakı kaydetme”, “bir de çevremdeki konuşulanları yazma” görevlerini yerine getirir. Göreviyle ilgili soru soran vatandaş ise, “sayın müfettiş” olarak karşılır. Mekanikleşen devlet organizasyonun temsilcisi halindeki bu kişinin, “Doğu’da herkes görevini yapmakla yükümlüdür. Soru sormadan. Bakıp görmeden. Özellikle sormadan ve görmeden.” sözleri, yozlaşmış düzenin niteliklerini ortaya çıkarır.

Devleti temsil eden görevliler ile vatandaş arasındaki iletişimsizliğin dile geldiği (“sormadan, görmeden”) söylemlerde, bir devlet çalışanının üstlendiği görevin/ rolün psikolojik baskısı altında vatandaşla yaşadığı (“sayın müfettiş”) iletişimsizlik anlatılır. Bu durum, doğudaki devlet kurumlarının işleyişini, çalışanlar ile vatandaş arasındaki kopukluğu ve yığınlar içindeki yalnızlığı belirginleştirir. Vatandaşıyla iletişim kurmayan/ kuramayan devlet/ devlet çalışanı, vatandaşın yalnız kalmasına neden olur.

Ferit Edgü’nün anlatı kişileri, bireysel ve toplumsal iletişimsizliklerinin yarattığı olumsuz psikolojiden kaçarak rahatlamak isterler. Yalnızlıktan kaçış şeklinde görünüm

kazanan bu durumun yanı sıra; sosyal varlık olmanın olumsuz psikolojisini (kendi istemi dışında gelişen olayların oluşturduğu ruh hali) yenmek için yalnızlığa sığınır. Bu durum, “yalnızlıktan kaçış” ve “yalnızlığa sığınmış” şeklinde gerçekleşir. Yalnızlıktan kaçış ve yalnızlığa kaçış/ sığınmış, bireyin varoluşsal görüngüsünün farklı yansımalarını içerir.

Yalnızlıktan kaçışın belirgin olduğu, “*Papağan*”, “*Karabasan*” ve “*Dönüş*” adlı öykülerden “*Papağan*”da, yalnızlığını gidermek için bir papağan alan öykü kişinin toplumsal iletişimsizliği, eve dönerken bindiği arabanın şoförü ve papağanın diyalogları ile yansıtılır:

“-Valla bununla sen iyi para kırarsın ağbey, dedi. (...)

-Para kırmak için değil, dedim. Evde yalnızım. Yalnızlığımı paylaşmak için aldım bunu.

-Başka bir şey bulamadın mı be ağbey? dedi şoför. Oturup bu kuşla mı konuşacaksın.

-Evet, dedi papağan. (...)

-Hayırlı olsun ağbey, dedi şoför. Çok akıllı bir kuşa benziyor.

-Aptal, dedi papağan.

-Hergeleyle bak, sen, dedi şoför. Teşekkür edeceğine kalkmış benim gibi bir insanoğlunu aşıyor.” (Ç., “*Papağan*”, s.14,15)

Yalnızlığını gidermek isteyen *Ben* anlatıcının, insan yerine, konuşan bir hayvanı - papağanı- seçmesi, toplumsal iletişimsizliğinin, insanlarla olan anlaşamamasının sonucudur. Ona göre papağanın, -şoför de olduğu gibi- iletişim kurma açısından insanlardan hiçbir farkı yoktur. Çünkü insanlar da hiç düşünmeden, yargılamadan ve sormadan yaşamlarını sürdürürler. *Papağan* imgesi, insanların bu olumsuzlukları ironik olarak dile getirilir. Mecazî olarak, “*duyduklarını düşünmeden olduğu gibi tekrarlayan kimse*” (Türkçe Sözlük, 1998: 1760) anlamındaki papağan, anlatıcının gündelik yaşamda gözlemlediği insanlardan farklı değildir. Kendi dışındaki insanlarla olan iletişimsizliği sonucunda yalnızlık yaşayan başkisi, insanoğlunun ötekileşmiş yüzünü görmektense bir papağanın/ hayvanın varlığıyla yalnızlığını gidermek ister.

“*Karabasan*” öyküsünde, anlatıcı *Ben*, varoluşsal çıkmazlarından kaynaklanan ‘karabasansı’ yaşamında yalnızlığını gidermek için bir *an* evlenmeyi düşünür. *Ben*’ini kemiren farelerden böylece kurtulacağını umut eder:

“Bu hep böyle sürecektir. Hep bu, kaynaksız sesler. Hep benim buradaki sesim ve başka bir yerdeki. Yalnız oldukça. Herkeslerle oldukça. “Evlenmeyi düşünmüştüm. Yalnızlığın karşısındaki eksikliğini böylece (evlenerek) yenmeyi. O zaman bu seslerin bir daha beni tedirgin etmeyeceğini, tahtalara yürüyen suların çekileceğini, rahatlayacağımı düşünmüştüm.” (İ.Ö.-B., “Karabasan”, s.110)

Beninden gelen çağrıyı anlamlandıramayan anlatıcı *Ben*, bulunduğu durumdan oldukça rahatsızdır. Yalnız ya da başkalarıyla olmak, onu seslere dönüşen karabasanlarından, kurtarmaz. Evlilik, bu çıkmazda yalnızlığın giderilmesi adına tek çare gibidir.

“Dönüş”de ise, kendini, verilmiş bir yaşamın devam’ı olarak gören başkişinin, varoluşsal çıkmazları içerisinde yalnızlıklarından kendine/ *ben*’ine dönüşü anlatılır:

“Evet, bir devam’ım sanki. Kendimi öyle duyuyorum. Sanki benden önce başlanan bir yaşamı sürdürüyorum. Tek değilim. Hayır, tek değilim. Seslerle, anılarla, seslerle... Oh! Tek değilim.” (İ.Ö.-B., “Dönüş”, s.139)

Başkişinin yaşamında tek olmadığını ve kendini var eden değerlerin olduğunu anımsaması, onu yalnızlık duygusundan kurtarır. *Ben*’inin sesi ve anıları, yalnızlığından verilmiş bir yaşamın devamı olmaktan da kurtarıcı imgelerdir. Onun devam’lılığı, içsel olan’da ve belleğindeki anılardadır. Artık o başkalarının değil, kendi devamı’dır. Onun için de “*tek değil*”dir. İçindeki “*kendi*” ile beraberdir.

Yalnızlığa sığınışın/ kaçışın belirginleştiği, “*Durum*”, “*Sanrı I*”, “*Yaşayan*”, “*Dışarı*”, “*Yeterli*” ve “*I. Kaçkın-Odada*” adlı öykülerde de bireyin varoluş çıkmazları etken durumdadır.

“*Durum*” öyküsünde, kadın ile adam arasındaki normların belirlediği kısıtlama ile beliren *buzlu cam* simgesi, onların iletişim kurmalarına engel teşkil ederken yalnızlık duygusuna kapılmalarına da sebep olur. Birlikte iken yalnız kalışın, *buzlu cam* ile ifade edilmesi, yaşanan çözülüşü ve toplumsal kopuşları işaret eder. Gölge oyunundaki kuklalar gibi normların ve bilinçdışı yönlendirmelerinin esiri olan adam, içe çekilir ve odasında iç diyalog/ iç iletişim kurar:

“Başım büyüyor. İçimdeki karışıklık artıyor. Çıldırıyor muyum? Yalnız bu (cam) mu? (...) Ellerini ensesinde kenetledi. Dizinin üstüne kapanıp kaldı. Sessiz. Düşüncesiz. Kapkara bir zaman parçası. “Dışarı çıksam? Ne var dışarıda?” Camın üstünde bir gölge görecekti. Devinen, bağırın ya da suskun, umutsuz, hiç. “Daha dışarılara, daha dışarılara... sokaklara,

sinemalara...” Yere tükürdü. “Onu, orda, bu durumda bırakabilir miyim? Ayağa kalktı. Nedenini bilmeden gidip, kapıyı içerden kilitledi.” (A., “Durum”, s.38)

Odada, kendi ile iletişime geçen adam, kendi yalnızlığı içerisinde bireysel zamanın sıkıştırdığı (“*kapkara bir zaman*”), bunalttığı bir insanın ruh halini yaşar. Kadından ayrı oluşun yalnızlığı ile dışarı çıkmak ister. Odadan dışarı çıkması, kendi içine kapanmışlıktan da çıkması demektir. Odadan çıktığında aradaki buzlu camdan başka bir şey göremeyeceğinin bilinci ile daha dışarıya, kalabalıklara karışarak yalnızlığını gidermeyi düşünür. Bu kurtuluş fikri de, çare olmaz; ayağa kalkar ve kapıyı içerden kilitletler. Kapıyı kilitlemek, kendini kendi yalnızlığına hapsetmek, dışarı ile bağlantıyı kesmek anlamına gelir. Dışarı ile iletişimi sağlayamadığını anlayan birey, kişilerarası iletişimsizliğin doğurduğu yalnızlıktan, kendine döner.

“*Yeterli*” öyküsünde de, gündelik yaşamında kişilerarası iletişimsizlik içinde olan figürün yalnızlığından nesnelere dünyasına çekilişi/ kaçışı anlatılır:

“Bir sıcak çorbam olsun, bir de saman döşeğim.

Ses olmasın, gürültü olmasın, kimseler kapımı çalmasın, ya da çalacaksa hiç beklemediğim, ömrümde yüzünü görmediğim bir kişi çalsın.

Küpümde suyum, ya da daha iyisi, fiçimde şarabım olsun.

Biraz da unum. Biraz da tuzum. Bir- iki çeki de odunum.

Sözcükler olmasa da olur.

Hecelerle yazarım.

Heceler olmasa da olur.

Horozun ötüşü. Eşeğin anırması. Köpeğin havlaması. Atın kişnemesi. Suyun şırıltısı.

Yağmur dam- dam- damlası.

Tüm bunlar yeter.

Gerçekten mi?

Evet, evet. Yeter de artar bile.” (D.S., “Yeterli”, s..46)

Kendisini insanlardan soyutlayarak nesnelere dünyasına (“*sıcak çorba, saman döşek, küpümde su, fiçimde şarap, biraz un, biraz tuz, bir-iki çeki odun, horozun ötüşü, eşeğin anırması, köpeğin havlaması, atın kişnemesi, suyun şırıltısı, yağmur damlası*”) çekilen ve onlarla bütünleşmeye çalışan öykü kişisi, sosyal yaşamın bir parçası olmaktan kaçır.

Nesneler dışında seslerin de insan dışı seslerden oluşu, onun insanlardan kaçtığını, kendini toplumdan soyutladığını gösterir. “*Ses olmasın, gürültü olmasın, kimseler kapımı çalmasın, ya da çalacaksa hiç beklemediğim, ömrümde yüzünü görmediğim bir kişi çalsın*” diyen başkişinin yetingenliğe dönüştürdüğü yaşamında ses ve kişilerden kaçışı, kişilerarası iletişimsizliğin sonucudur. İnsan sesinden ve varlığından, nesnelere varlığına ve doğanın doğal seslerine sığınan figür, kişilerarası iletişimsizliğin yalnızlığından nesnelere ve doğanın yalnızlığına kaçar. Asıl isteği, *ben*’i ile iletişim kurabilmektir; bu bağlamda beklediği kişi kendiliğidir. *Ben*’i ile iletişimin dışında başka hiç kimseyle iletişime geçmek istemez.

“*Yaşayan*” öyküsünde, varoluşsal çıkmazları içerisinde toplumun ötekileşmiş yüzünden kaçan bireyin kişilerarası iletişimsizlikten kaynaklanan bunaltısını yalnızlığa sığınarak gidermeye çalışması anlatılır:

“Bir yapı olacak (belki) bir gökdelen. Böylece evimin karşısında bir gökdelen içinde insanların cıvıldaştığı. Böylece göğü bile göremeyeceğim. Bu perdesiz pencerenin önüne oturduğumda bakmak için –ama o zaman bir perde almak gerekecek, ya da gazete kağıtlarını yapıştırmak, yapıştırmak üst üste ve gizlenmek, gün gece ayırımı da yitirmiş gizlenmek büsbütün büsbütün” (İ.Ö.-D., “*Yaşayan*”, s.26)

Evinde, perdesiz penceresi önünde oturup dışarıyı/ dışarıdaki insanları izleyen *Ben*, insanların yozlaşmışlığı karşısında farkındalığını duyumsar. Onun sığınağı olan evi, kendiliğidir. Penceresinin perdesinin olmaması da, dışarıyla kendi arasına bir sınır koymayıp dışarıya açık oluşunu imler.

Topluma açık olan *Ben*, gördükleri karşısında içine kapanır, onlardan kaçar. Evinin/kendi oluşunun/kendiliğinin önüne bir gökdelen dikmek ister. Ancak bu şekilde onları görmeyecektir. Ama gökdelen içerisinde de insanlar olacaktır. Dünyadan (gökyüzü) kaçmak, tümüyle kendi varlığına kapanmak ve kendini, kendi dışındaki yaşamdan soyutlamak ister. Perdesiz penceresini/ dışa açılan yüzünü, perde ile kapamak, dışarıyla kendi arasına bir engel koyma çabasıdır. Perde olmasa dahi gazete kağıtlarıyla penceresini kapatarak toplumsal iletişimsizliğin sonucu olan çıkmazlarından kendi yalnızlığına kaçarak kurtulmaya çalışır.

2.1.2.4.3. Olanak/sızlık

Varoluşçu felsefede dünyaya atılmış varlık, özgürlüğü içerisinde özünü yaratmak, varoluşunu gerçekleştirebilmek için geleceğe doğru sürekli atılım halindedir. Bireyin gelecekteki idealleriyle örtüşen olanaklılığı, özgür seçimleriyle yakından ilişkilidir. Gelecek ile ilgili zamansal çağrışıma sahip olan olanak; plan-projeleriyle yol almaya çalışan bireyin, varoluşsal ideallerini açımlayan bir kavramdır. Olanak, herhangi bir engelleyici konum ya da durum olmaksızın gerçekleşebilecek atılımlar dizgesi ve “*Dasein’in gelecekte yapmak istedikleri. Varolma plan ve projeleri*” (Çüçen, 1997: 192)’dir. Olanakları içerisinde kendisini gerçekleştiren birey, otantikliğe ulaşır, kendisini diğer varlıkların önüne geçirir ve *tamlık* yaşar. Olanaklarının, dolayısıyla atılmışlığının farkında olmayan birey ise, plan ve proje geliştiremediği için diğerleriyle birlikte varlık konumunda kalarak *tamlığa*, otantik oluşa ulaşamaz.

Düş ve gerçeğin birlikte kotarıldığı Edgü öykülerinde, varoluş ve bireyleşme sürecindeki anlatı kişileri, olanakların olanaksızlığı içinde umutsuzluk, kaygı, endişe ve bunaltı yaşarlar. Kimi zaman vicdanlarıyla yüzleşme, kimi zaman toplumsal engelleyicilerle çatışma, kimi zaman da zamansal ve mekansal kuşatılmışlık ile kaygılanan Edgü kişileri, olanaksızlıkları aşmada sonuçsuz ve dehşet duyguları içerisinde eli kolu bağlı kalarak çıkmaza sürüklenirler.

İlk dönem öykülerinden “*Kaçınlar*” dizisinde yer alan, “*I. Kaçın*”, “*II. Kaçın*”, “*III. Kaçın*” ve *IV. Kaçın*” öykülerinin içe dönük başkişileri, olanaksızlıklar içerisinde çırpınırlar. Dört Kaçın’ın da ortak yönü, iç dünyaları ile dış dünyayı *onlar* ve *ben* olarak ayırmış olmalarıdır. “*İnsanlardan uzak durmak, insan içine çıkmamak isteyen kimse*” (Türkçe Sözlük, 1998: 1146) anlamındaki Kaçın, yalnızlığına gömülü olarak yaşayan; tek iletişimi kendisi ile olan sürekli kaçış halindeki kişidir. Kaçın sözcüğünün, “*deli(lik)*” çağrışımı, toplumsal kopukluğun ve dışlanmışlığın da açılımı halindedir. Bir varoluş durumu olarak delilik, dünya ile bütün bağların yitirilmesi, yaratıcılık olanağından yoksun kalınması, toplumsal olandan uzaklaşmanın yıkıcı bir hal alarak aklın baştan gitmesidir: “*Gerçek deliliğin tinsel bir birleşene sahip olduğu ve tinsellikle aynı ontolojik problemleri taşıdığı (...) tinsellik benliğin ötesine geçmekse, delilik de benliğin bu süreçte, tin-varlığın ve onun birlikte olan ilişkisinin şiddet dolu doğası yüzünden bölünmesidir.*”(Kovel, 2000: 97). Kaçınların içerisinde bulunduğu ruh durumunun ifadesi olan delilik seviyesinde, benlik bölünür, parçalanmış benlik olarak görüngülenir.

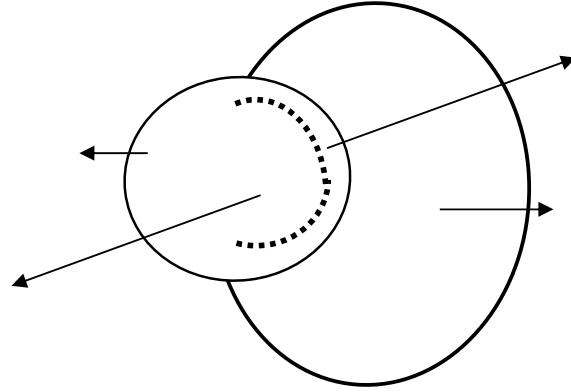
“Bir hücreye tıktılar” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.15) tümcesi ile başlayan “I. Kaçkın” öyküsü, daha ilk cümleden itibaren, ayrılmışlığın, kapatılmışlığın, koparılmışlığın, bölünmüşlüğün, yarılmışlığın, parçalanmışlığın ipuçlarını verir. Öykünün *Öndeyiş*, *Odada*, *Dışarsı*, ve *Son Deyiş* olarak bölümlenmesi, I. Kaçkın’ın içerde’lik ve dışarda’lık durumunu vermesi ve öykü kişinin ruh durumunu belirginleştirmesi açısından önemlidir. Başkaları tarafından zorlamayla bir hücreye tıklan I. Kaçkın, dış dünya gerçekliği ile iç gerçeklik arasındaki ilişkinin kopması, kaybolması nedeniyle bir tepki oluşturarak şizoid iç benliğine kapanır, “*Şizofrenik olarak adlandırılan yaşantı ve davranışlar, kişinin yaşanılmaz bir dünya içinde yaşayabilmek için yaratmak zorunda kaldığı özel bir strateji türüdür. Şizofrenik kişi, dış ve iç dünyalarının birbirine karşı düşen baskıları tarafından kuşatılmış bir biçimde hareketsiz kalmıştır. Satranç oyununda hangi hareketi yaparsa yapsın mat olacak bir oyuncuya benzer*” (Geçtan, 2000: 125). Ruh durumu açısından şizofrenik bir tip olan I. Kaçkın, kendisine ve başkalarına yabancılaşarak varoluşsal olanaksızlığını aşma eğilimindedir. Varoluşsal gerçekler ile dünya gerçekleri arasındaki dengesizlik, benliğini parçalar: “*Hayat tecrübesi bütününe iki ana yola ayrıldığı bireye gönderme yapar; ilk olarak, dünyasıyla ilişkisinde bir kopukluk ve ikincisi kendisiyle ilişkisinde bir karışıklık vardır. Bu tür bir kişi kendisini diğerleri “ile birlikte” veya bu dünya da “evde” hissetmez, tersine çaresiz bir yalnızlık ve soyutlanmışlık içinde olduğunu hisseder; dahası kendisini bütün bir kişi olarak değil de, belki de bir bedenle ince bir şekilde bağlanmış bir zihin, iki veya daha çok benlik gibi çeşitli yollarla “parçalanmış” olarak tecrübe eder.*” (Laing, 1993: 19) der. Kaçkınlar’ın tecrübe ettikleri varoluşsal gerçekliklerin olanaksızlığı, çaresizliği içerisinde giderek “*kaçkın*”/“*deli*” bir kişiliğe dönüşürler. Kaçkınlardaki deli’lik durumu, bilinçsiz bir topluma karşı bilinçli tepki veren kişinin varlığıdır. Zira, delilik bilinçli bir toplumda bilinçsizce hareket etmek değildir. Bu haliyle şizofren kişiliğe sahip Kaçkın’lar, kendine ve topluma/ başkalarına yabancılaşma şeklinde geliştirdikleri tepki, yaşamdaki sıkışmışlığın bireysel yansımasıdır ki bunu şu şekilde şematize edebiliriz:

Maske/yalıtılmış/
İzole durumu

Benlik/ i benlik

Toplum/ başkaları

Kendi/ dünyadaki özne- ben,
diğerleri içindeki kendisi,
yalıtılmış benlik, beden



Tablo: 3- Yabancılaşmanın İ ve Dış Görüngüsü

Kendine yabancılaşan birey, toplumdaki kendisi ile aklı temsil eden i benliği arasındaki uyuramazlığı farkeder. Topluma/ başkalarına yabancılaşan birey ise, i benliği ile bilinçsiz toplumun yazđı düzeni arasındaki uçurumu algılar ve bu durum karşısında i benliğini maskeleyerek dışa açılır. Aklı temsil eden i benlik ile doğayı ve akıl dışını temsil eden izole benlik arasındaki çatışma bireyi ie kapatır. I. Kaçkın'ın "*bir hücreye tıktılar*" (s.15) söylemindeki kapatma ve bölünmüşlük, bu tarz bir kendine ve başkalarına yabancılaşmanın sonucudur. "*Sanki dışarda daha az hapis-*" (s,20) söylemiyle toplumla uyuramazlığını ifade eden I. Kaçkın, üç farklı hapsedilmeyele karşı karşıyadır:

1. Durum: Kendine yabancılaşarak, kendi kendinin içinde/ benliğinde hapsolma
2. Durum: Topluma/ başkalarına yabancılaşarak, dışlanması, yalnızlığı içinde hapsolma
3. Durum: Bir yer/ mekan ifadesi olan ve gerçek yaşamda kapatılmışlığı ifade eden hapsolunma şekli (Hapishane-Timarhane)

"Onlar" tarafından hapse "*tk(ılan)*" I. Kaçkın'ın, bu üç sınır durumdaki varlık görüngüsünün ortak özelliği, özgürlüğünün kısıtlanışıdır. 1. ve 2. durumda benliğin bölünmesi, 3. durumda ise, toplumdan soyutlanmanın ve dışlanmışlığın mekansal ifadesi söz konusudur.

I. Kaçkın'ın bireysel ve toplumsal yalnızlığı, başkalarına olan yabancılığının sonucudur. Başkalarının özgürce yaşadığını düşünmesi, kendisinin yalnızlığa hapsedildiğini ve kişiliksizleştirildiğini duyumsamasına sebep olur. Bu nedenle,

başkalarının kendisine verdiği onulmaz rahatsızlığı, kendisi de en yakınından başlamak üzere yansıtmaya başlar.

Önce akvaryumda kendisiyle özdeş bir yaşama (hapis) sahip olduğunu düşündüğü balığı, bulunduğu yerden ayırarak öldürür. Daha sonra ise olanaksızlığı ile yalnızlığında bunaldığında yaşama tutunmak için yöneldiği tek kişi olan çocukluk aşkı ve sevgilisi Gün'/ Gün'ün taşbebekleşmiş güzelliğini elinden düşürür ve parçalar: *“Benliğin kendine kapanmasını tamamlayan kendi suçluluğudur. Şizoid bireyde suçluluk, her şeye yeterliği ve iktidarsızlığı, özgürlüğü ve köleliği, benliğin fantezide herhangi bir şey ve gerçeklikte hiçbirşey olabilmesinde karşılanan paradoksal doğayı taşır. (...) suçluluk kaynağını bir taraftan sahte benlikte, diğer taraftan içsel benlikte bulur. (...) Eğer, şizoid bireyin daha çok inanabileceği bir şey varsa, o da kendi yıkıcılığıdır. Kendi boşluğunu, oradaki hiçbir şeye indirgemeyerek, doldurabileceğine inanamaz. Kendi sevgisini ve diğerlerininkini nefrette olabilecek kadar yıkıcı bulur. Sevilmek benliğini tehdit eder; fakat kendi sevgisi de diğerleri için tehlikelidir.”* (Laing, 1993: 94) Kendisine duygusal olarak en yakın olan Gün'ün güzelliğini donuklaştırarak taşa döndürüp özgürlüğünü nesnelleştirerek elinden alırken; balık'ın akvaryum içindeki canlılığını da öldürerek nesnelleştirir:

“Geceleri yatağıma girince onu düşünürdüm. Uykularıma girerdi. Balıkla beraber onu da aldım. Böylece Gün'ü, onun taşbebekleşmiş güzelliğini. Elimden yere düşer düşmez kırıldı. Paramparça oldu.” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.17)

I. Kaçkın'ın yaşadığı güvensizlik sendromu, onun kendisini diğer varlıklar karşısında küçülmüş ve yalnızlaşmış hissetmesine neden olur: *“Kendi var oluşunu kimselerin etkisi, sıkıştırması, olanaksızlıkları... vb dış koşullar olmaksızın, tam bir özgürlük içinde belirleme isteğiyle kendisini duyurmaya başlayan bir küçüklük duygusu ve korku”* (Yaşar, 1997: 34) bağlamında değerlendirilebilecek bu ruh hali, çevresine zarar vermesine ve onların varlığını yok etme eğilimine kaynaklık eder. Varoluşsal açıdan güvensiz insanın yaşadığı kaygı ve korkulardan biri olarak açıklanan bu durum, *“taş kesilme ve kişiliksizleştirme”* (Laing, 1993: 48) eğiliminin de yansımasıdır. Gün'ün varlığı ve güzelliği, I. Kaçkın'ın içsel benliğini, sevgi-aşk-güzellik yönüyle kendisine bağladığı için içsel benliğinin dolayısıyla özgürlüğünün elinden alındığını/ alınmakta olduğunu hissettirir.

Güvensizliğinin sonucu ortaya çıkan bu düşünsel ve eylemsel görüntüsü ile I. Kaçkın, olanaksızlıkları içinde kaygılıdır. Bu tehditkar birlikteliğin kaygısı ile Gün'ü nesnelleştirir, taşlaştırır, donuklaştırır ve kırar. Fakat Gün'ü nesnelleştirirken içsel benliğini nesnelleştirmiş; onu kişiliksizleştirirken kendisini de kişiliksizleştirmiş olur: *“Kişiliksizleştirme, haddinden fazla yorucu ve rahatsız edici bulunduğu zaman diğerleriyle uğraşmak için evrensel olarak kullanılan bir tekniktir. Böylelikle biri kendisine diğerinin duygularına tepki gösterme izni vermez ve sanki duyguları yokmuş gibi onu değerlendirmeye veya ona davranmaya hazırlanabilir. Söz konusu insanların ikisi de kendilerini aşağı yukarı kişiliksiz olarak hissetmeye ve diğerlerini kişiliksizleştirmeye eğilimlidir; sürekli olarak diğerleri tarafından kişiliksizleştirilmekten korkarlar. Onu bir şeye döndürme eylemi, gerçekte, kendisi için taş kesilmedir (taşlaşmadır)”* (Laing, 1993: 49) Gün'e dayatılan taşlaştırılmışlık ve kişiliksizleştirilmişlik, toplumun giderek Gün'ün I. Kaçkın'a zorladığı taşlaştırma ve kişiliksizleştirme modelini yansıtır:

I. Kaçkın/ benlik →→ Gün/ toplum

Karşılıklı bir etkileşim olan bu çözümlü, ontolojik güvensizliğin olanaksızlıklar ile yoğunlaşmasıdır. I. Kaçkın, başkalarına olan yabancılığı oranında güvensizlik ve varoluşsal olanaksızlık yaşar:

“Dışarda gün ışığında insanlar var. Kara kısa pantolonlu, yarı çıplak, yarım giyimli insanlar. Benim elbiselerimi de aldılar. Öylesi kötüler. Oysa ne kadar alışmıştım. Kimse gelemey artık yanıma. Kimse. Dört yanım duvar” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s. 20)

İçsel ve dışsal engelleyiciler tarafından aşılmaz duvarlarla çevrelenen I. Kaçkın, bedensel ve ruhsal çıkmazdadır. Ona göre dışarıdaki insanlar, “yarı” ve “yarım”; “giydirilmiş”tir. Bu bakış açısı, tinsel varlığını gerçekleştirememiş, kişileri açıklamaktadır. Kendisine yabancı olan bu insanların giyimleri de olumsuz çağrışımları ile hem “kara” hem “kısa”; giderek “yarı çıplak” ve “yarım giyim”lidir. Nereden ve nasıl bakılırsa bakılsın bu insanlar, “eksik/ yarım”dır. Oyuncakçının camını kırdığı için hapse atılan I. Kaçkın, sorgusunu yapan kişi tarafından da nesnel bir kimlik ile kişiliksizleştirilmek istenir:

“Cigarasını cam küllükte ezdi. Darmadağın etti. Benim kafamı eziyor sandım. Öylesine korktum. Kafatasımın çatırtısını duydum.” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s. 19)

Kendi olmaklığının elinden alındığını ve bireysel varlığının silindiğini duyumsayan I. Kaçkın, her ortamda ve her kişiyle çatışma içerisine girer. Çevresindeki herkes ona yabancı/ düşman; kendisi ise, içe dönüklüğü oranında yaban’dır: *“Benlik-bilincindelik iki şeye işaret eder: Birinin kendisinin farkında olması ve birinin kendisinin, başka birinin gözleminin bir nesnesi olarak farkında olması. (...) (Bireyin başka birisi ona bakarken “aklını” veya “ruh”unu görebiliyormuş gibi hissetmesi durumundaki gibi.) Bu tür “cam” olma hisleri çoğunlukla metaforik veya benzetmeler bağlamında konuşulur. (...) Birinin hem kendisinin hem de diğerlerinin farkındalığının bir nesnesi olarak kendi olmasının yüksek ve yoğunlaşmış farkındalığı, evrenseldir.”* (Laing, 1993: 107) Bu farkındalık boyutu, I. Kaçkın’ın yaşamsal süreçte varlığının sürekli nesnelleştirilme, kişiliksizleştirilme ile karşı karşıya olması anlamını taşır. Yabancılaştığı toplum ve başkaları onu yok etme ya da yok sayma eğilimleri ile varlık bulurlar: *“Koca koca düzenler, o düzenlerin uygulayıcıları, korumacıları... Ve kendini küçücük duyumsayan I. Kaçkın.Sonra, ağır, hiç bitmeyen, nerdeyse deliksiz bir yalnızlık. Bu yalnızlıkta, kendini çok küçük görmek yüzünden herkesi büyük görmenin etkisi. (...) Masanın üstünde duran cetveli alır karakoldaki polis, ilkokul dersliğindeki öğretmen ve öğrenciyi anımsatan bir görünümdür bu.”* (Yaşar, 1997: 50) Kendi ve toplum içindeki yalnızlığı ile küçülen I. Kaçkın, varlığının olanaklarını (özgürlüğünü, seçimlerini) yerine getiremez; içsel ve dışsal engelleyicilerle karşı karşıya kalır:

“Delirmemek için- bu ne zaman kafamda yer etmişti?- kendi kendimle konuşmayı, gülmeyi, aynanın karşısında durmayı yasaklamıştım. Tüm bunları yapardım bir zamanlar. Uyurken, yarı-uyanıkken yüksek sesle konuşur, ürperir, yanımda beni öldürmeyi düşünen biri varmış da ona karşı koyuyormuşum gibi bağıra haykıra uyanırdım. Soluk soluğa, ter içinde gecenin sessizliği içinde farenin tıkırtısını dinlerdim.” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s.21)

Hiçbir kaçış imkânının olmadığı yaşamda, çaresiz ve olanaksız olduğunu duyumsayan I. Kaçkın, dışarıyla olan bağlantısını keserek içine (odaya) kapanır; kendince seçtiği ve çözüm olarak gördüğü bu kaçış ile diğer insanlarla aynı dünyayı yaşamamak, onlarla karşılaşmamak için arayışa içerisindedir. Fakat burada da şizofrenik sanrıları ile

savaşmak zorunda kalır. Kendinden, benliğinden delirmemek adına kaçan I. Kaçkın varoluş durumuyla yüzleşmemek (ayna) için seçtiği yol, olanaklarının farkındalığından kaçır. Kendisini kandırarak varoluşsal suç işleyen I. Kaçkın, yabancılaşma sürecine girer. Bireyin kendisinden kaçışı bu denli kolay olmadığı için içsel sanrılarının simgesi olan farenin *tıkirtısı*, hiçbir zaman eksilmez ve bu tıkirtılar, kendi ile yüzleşme çağrısının engelleyiciliğini temsil eden öznel algılara dönüşür: “*Paranoid şizofrenide hezeyanlar çoğu kez sanrılarla birlikte görülürler. (...) Giderek, davranışlarına hezeyan ve sanrılara gösterilen tepkiler egemen olmaya başlar ve beklenmedik davranış biçimleri ortaya çıkar; kişi kulağına gelen seslerin verdiği emirlere uyarak çevresindeki eşyaları kırabilir ya da benzeri şiddet gösterilerinde bulunabilir.*” (Geçtan, 2000: 129) Başkalarının yerini alan fareler ve onların tıkirtısı, I. Kaçkın’ın kendi ile yüzleşmesine ve kendi oluşuna engel niteliğindedir. Farelerle özdeşleşen yabancılar/ onlar, odada/ kendi içinde de yalnız bırakmayarak; varoluşunu duyumsama, giderek olanaklarının ve olanaksızlıklarının farkına varma sürecini sınırlar. Fareyi/ fare tıkirtılarını aşamama; olanaksızlığı içinde bunalma, kaygılanma; kendini gerçekleştirememe; varoluş durumunun önüne geçememe, ileriye atılmama sorunsalı ile bireysel olanaklara engel koyan bir işlev kazanır.

“*I. Kaçkın*” öyküsünün “*Dışarsı*” adlı bölümünde ise, olanaklarının farkına varamayan bireyin, “kendi-dışında” olduğu dönem/ dışardalığı anlatılır:

“O günlerde henüz böylesi bir hiçliğe varmamıştım. (...) Farelerin tıkirtısı daha azdı. Zaten bu odada yaşamıyordum. Bu evin en üst katında bir kadınla beraberdim.” (İ.Ö.-K., “*I. Kaçkın*”, s. 29)

Odadayken tinsel olana yönelen I. Kaçkın, *dışarsı* dediği dönemde, tinsel/ bedensel olanı yaşar ve ne olanaklarının ne de olanaksızlıklarının farkına varır; gündelik yaşamın belirsizliğinde otantik olmayan varoluşunu sürdürür. Dış dünyada olduğu dönemde yabancılaşan *Ben* negatif düşünüş yaşar. Dışardaki *ben*, olduğu bu dönemde bir kadınla beraberdir: “*parçalanma olduğunda ve diğer bir dikey benlik/beden/dünya parçalanmasıyla beraber varolduğunda beden, özellikle, belirsiz bir konumda kalır.*

Tecrübenin temel iki bölümü, normal bir yolla,

İçerisi

Dışarsı

(Ben)

(ben-olmayan) olarak da farklılaşmış olabilecek

Burası

orası

diye alınabilir.” (Laing, 1993: 176) Kadınla beraberlik, tensel/ bedensel birlikteliğin ifadesi olur. “herhangi bir kadın”, tensel arzunun nesnesi konumundadır. Bedensel isteklerine göre ve gündelik yaşamın belirsizliğinde yaşadığı bu dönem, Kaçkın’ın içsel benliğinden (odadan) hiçlikten kaçarak bedensel olana sığındığı ve öylece kurtulmayı beklediği süreçtir. Bu aşamada, *Ben* ile beden’i bir bütün olarak algılaması ise, ölüm düşüncesinden kaygılanır: “*Dasein*’in “mutlak olanaksızlığının olanağı” (Çüçen, 1997: 62) niteliğindeki ölüm, onun için bireyin tamlığa ulaştığı son noktadır: “*Şekillenmiş kişi, ten ve kan ve kemik, biyolojik olarak canlı ve gerçek olma hissine sahiptir: Kendisinin mevcut olduğunu bilir. Tamamen kendi bedeni “içinde” olma derecesine göre zamanda kişisel devamlılık hissine sahip olması daha muhtemeldir. Bedeni, tehlikelerle, saldırılma, sakatlanma, hastalık, çürüme ve ölüm tehlikeleriyle tehdit edilen bir özne olarak tecrübe eder. Bedensel arzuya ve bedenin tatmin ve hayal kırıklıklarına oturtulmuştur.*” (Laing, 1993: 67) Ruh ve bedenin birlikte yok olduğu, varlığın kendi kendisinin önüne geçtiği ve tamlığa ulaştığı son an’ın farkındalığını yaşayan I. Kaçkın olanaksızlığının olanağında ilerler:

“Çıkar yol aramıştım. Bulamamıştım. Gene de hiçliğe, bir yok olmaya boyun eğemiyordum. (...) Ama su götürmez bir gerçek vardı. Bir gün beden insanı bırakıp gidiyordu. O olmayınca da hiçbir şey yoktu. Ben yoktum. Eriyip bitiyordum. Er-geç olacaktı bu, biliyordum.” (İ.Ö.-K., “I. Kaçkın”, s. 30)

I.Kaçkın, “er-geç” gelecek olan ölümün kaçınılmazlığı içinde olanaksızlıklar tarafından kuşatılır. *Beden/ varlık yoksa ben de yokum* anlayışı içindeki bu tükeniş, ölüme giden varlık olmanın bilinçliliği ile bütünlenir.

“II.Kaçkın” öyküsünde ise, yabancılaşarak ayrıldığı toplumdan biri olmak

istememenin çaresizliği içindeki bireyin durumu irdelenir:

“Benimse elimden bir şey gelmiyor. Ben başkası olmak istemiyorum. Dalsız, yapraksız, kuru bir ağaca benzettim o an kendimi. Bir çölün ortasında. Yapayalnız. Kendisini gören bir çocuk bile yok.” (İ.Ö.-K., “II. Kaçkın”, s.58)

Yalnızlık ve olanaksızlık içinde başkası olma/ ötekileşme kaygısı ile yaşamdan kopan eli-kolu bağlı II. Kaçkın, cansız “kuru bir ağaç” gibidir. Yeni oluşun, bilincin ve bozulmamışlığın temsilcisi olan bir çocuğunun dahi olmayışı, yaşamın tümüyle yabancılaştığının işareti olurken; çocuğa bağlanan umut, umutsuzluk içinde yok olur

gider. Yaşamın saçmalığı karşısında çocuk ile olanağa dönüştürülmeye çalışılan varlığın olanaksızlığı, “*çocuk bile yok*” kesinliğinde kaybolur.

“*III. Kaçkın*” öyküsünde ise, kolektif bilinç dışının arketipi olan baba ile yaşanan çatışma merkezli olanaksızlığa göndermede bulunulur. Babanın ölümü ile rahata, özgürlüğe kavuşacağı düşüncesindeki III. Kaçkın, olanaksızlığın/ çıkmazların dışsal sebebini babanın varlığına ve özgürlüklerini sınırlayışına bağlar:

“*Kara bir plak dönüyor. İğne bir yerde takılmış. Bir can. Verdiler sana, sen ona ihanet ettin... Dönüyor plak, sözcükler.*” (İ.Ö.-K., “*III. Kaçkın*”, s. 68)

Kendi öznel dünyasını dönen plak simgesiyle açımlayan III. Kaçkın, “kara” sıfatıyla olumsuz anlam yüklediği plağın sürekli (monoton) dönüşlerini yaşama yabancılaşmış bireyin varoluşsal açmazları ile bütünler. İğnesi tutulan ve bu nedenle sürekli aynı yeri çalan plak ile birlikte sözcükler de beyinde dönmektedir: “*Bir can. Verdiler, sana, sen ona ihanet ettin.*” (İ.Ö.-K., “*III. Kaçkın*”, s.68) Yaşam mekanik bir plak gibi dönerken (olduğu yerde), varlık bu yaşama takılmış bir iğne durumunda ve ona bağımlıdır. Kendini/ varoluşunu gerçekleştiremeyen III. Kaçkın’ın yaşamsal çıkmazları olmamaklıktan; bu mekanikleşen düzenin bir parçası olmaktan kaynaklanır.

Varoluşun gerçeklerini anlamak, dünyadaki varlık durumunu çözmek ve anlamlandıramadığı yaşamsal süreci anlamlandırmak için yapılacak tek şey olanakların farkındalığını yaşamaktır. Bireyin kendisiyle yüzleşmesi şeklinde de açımlayabileceğimiz bu durum, bireyi gündelik yaşamında (onlarla olan birlikteliğinde) yönlendirir. Farkındalık aşamasına gelen birey (içsel) çağrı yoluyla kendisine, benliğine döner ve olanaklarının bilincine varır. Bireyin, “*kendini anlamak ve otantik varoluşunu yeniden kazanmak için kendi olanaklarını anlaması gerekir. Bunun için Dasein kendi vicdanına seslenir ve onun yardımıyla seçim yapar. Vicdanının seslenişiyle, kendisini anlar ve kendisinin bir varlık olduğunu kavrar.*” (Çüçen, 1997: 64). Çağrı merkezli varoluşun ve olanakların bilincinde oluş ile “vicdanın seslenmesi” bağıntısında kendisine dönen birey, hem kendisini, hem de diğerleriyle olan varlığını anlar ve anlamlandırır.

Gündelik yaşamda, olanaklarının farkında olmadan, kapalı bir varlık konumuyla yaşayan bireyleri olanaklarına çağırın ve farkındalık boyutuna taşıyan “ses”/ çağrı, Edgü kişilerinin de varoluşsal durumlarını belirleyici işleviyle karşımıza çıkar. “*İçerdeki*”, “*Yargıç Karak*”, “*Sanrı-I-II*”, “*Beklenmeyen Konuk*”, “*Çılgılık*” öyküleri, bu tarza örnek teşkil eder.

“Çığlık” öyküsünde, üç kişinin kendileriyle gitmek istemeyen bir adamı sürükleyişine tepkisiz kalan başkişi, nereden geldiğini bilmediği bir çığlık duyar: “Hayır, bağırmadım. Ben bağırmadım. Bağırana ben değilim.”(Ç, “Çığlık”, s.69) Başkişi, duyumsadığı çığlığı anlamlandırmaya çalışırken, bu çığlığın kendisine ait olmadığını söyleyerek vicdanının sesinden kaçır ve varoluşsal bir suç işler:

“Bu çığlık sanki bana yöneltilmiş bir çığlıktı. Bana orda olduğumu ansıtıyor, adamı kurtarmamı istiyordu.” .”(Ç, “Çığlık”, s.69, 71)

Kendisinden başka kimsenin görmediği bu olay karşısında tanıklıktan/ sorumluluktan kaçır başkişi, “çalılıkların ardında” (Ç, “Çığlık”, s.70) gizlenir. Bir kez daha atılan çığlıkla üç adam irkilirken, yaklaşır “siyah chevrolet” de sürüklenen adamı görmesine karşır duruma müdahale etmeyerek umursamaz bir tavır içinde hızla uzaklaşır: “Bir an, bu dört kişiden çok çığlığın nereden geldiği ve ne demek istediği” (Ç, “Çığlık”, s.72) üzerinde düşünen başkişi, kendisini: “Bir adamı zorla götürüyorlar ve sen onun yardımına koşmuyorsun” (Ç, “Çığlık”, s.72) şeklinde suçlamaya başlar; fakat daha sonra kendini/ ben’ini aklamaya çalışır. Bu durum onun, gündelik yaşamın belirsizliğinde olanaklarının çağırısından/ çığlığından kaçırarak kendisini kandırma eğiliminin yansımasıdır. “Sonra kendimi akladım: Araba durmadığına, çığlığı atan da ortaya çıkmadığına, adamı sürükleyen üç kişi, araba geçerken bile, olağır bir işi yapıyormuşçasına korkmadan, çekinmeden eylemlerini sürdürdüklerine göre, sürüklenen adam gerçek bir suçlu, onu sürükleyenler ise (Ç, “Çığlık”, s.72) Anlatıcı Ben’in, gündelik yaşamdaki belirsizliğini bölen olay karşısındaki nemelazımcı tavrı, öykü sonuna değin sürer ve vicdanından gelen çığlığı olanaklarına çağır olarak algılayamaz.

“Beklenmeyen Konuk” öyküsünde de kendilik bilincinin çağırısını anlamlandıramayan gündelik yaşamının belirsizliğinde “uyku” halindeki bireyin negatif düşüşü anlatılır:

“İlkin adam çağırıldı, kısa bir süre sonra da kapım vuruldu. Gecenin bu saatinde kim çağırır beni? Dedim. Aldırmadım.” (Ç., “Beklenmeyen Konuk”, s.78)

Uyku halindeki bireyin varoluşsal tepkisizliği, “uyandırılma”/çağır ile de eyleme dönüşmez. Varoluşsal anlamda, “çözülme eşliğindeki bireyi uyku’dan kurtarmak/ uyandırmak için adının çağırılışı ve kapının vuruluşu ile tinsel varlığı “yeniden” canlandırılmaya/ kurulmaya çalışılır.” (Deveci, 2003: 183) Adı kullanılarak yapılan

çağrı sonuçsuz kalır ve başkişi uyku haline geri döner; fakat kapısı tekrar çalınır. Bunun üzerini başkişi, kaygı ve merak duygusu ile yatağından kalkıp kapıya yönelir:

“Kim o?(..)

“Ben eski dostun, tanımadın mı?”

“Hayır” dedim. “Sesin bana bir şey demiyor. Tanımadım. Adını ver. (..)

“Tanımadım seni” dedim. “Dostlarımdan biri değilsin” (Ç., “Beklenmeyen Konuk”, s.79)

Vicdanından gelen sesi tanımamakta, adlandırmamakta ısrar eden başkişi, geçmişten kopuktur. Öykü sonunda “*ontolojik bütünleşmenin kaçınılmazlığı ile aydınlanan bilinci*” (Deveci, 2003: 187)’nin etkisi, onun “*özellikle süperegonun vicdan diye bilinen bölümü tarafından onaylanmayan durumlarda ortaya çıkan*” (Geçtan, 2000: 172) varoluşsal bir suç işlediğinin farkına vararak kapıyı açmasına sebep olur. Kapının açılışı ile kaygılarla bütünlenen olanaklılık farkındalığı, bireyin vicdanı ve gündelik yaşamdaki kendisi ile bütünleşmesine dönüşür. Öykü kişinin tehlike olarak gördüğü vicdanın sesi’nden kaçış yollarına başvurarak kaygısını gidermeye çalışması aynı zamanda suçluluk psikolojisinden de kaynaklanır. Öyküde vicdanın sesi olarak kapıya gelen kişi çağrının nesnel objesidir. Edgü’nün soyuttan somuta yönelik kurgusal yaratıcılığının belirgin örneklerinden biri de, bu öyküdür.

“Leş”, “İki Gözlem I”, “Duvar”, “Bozgun”, “Bir Cinayetin İki Öyküsü I-II” ve “K.F.” öykülerinde de kendilerine yabancılaşan bireylerin yaşamsal çıkmazları anlatılır. “Leş” öyküsünde, “*karaya boyalı bir teknenin içinde sallanıp duruyordum*” (İ.Ö.-B., “Leş”, s.114) sözleri ile yaşadığı ontolojik güvensizliğini, tutunamama ve sürüklenme edimleri ile yansıtan başkişinin, benlik ve bedeni arasındaki savaşımı anlatılır:

“*Akıntı ters yönden sürüklüyordu. (...) Ben akıntıya kapılmamak için son gücümü harcarken gittikçe şiddetlenen bir rüzgâr çıktı, kuzeyden. Deniz daha bir kabardı. (...) Bir de leş tebelleş olmuştu tekneye. Çevrede dönüp dolanyor, pis bir de koku*” (İ.Ö.-B., “Leş”, s.114)

Ruh ve beden düalizmini işaret eden *bilinç ne ise beden odur* anlayışı, ruhsal olan ile bedensel olanın bir olduğunun ve aynı şeyi içerdiğinin ifadesidir. Zira, bilinçte yaşananlar bedene yansır: “*O halde, insandaki beden ve ruh veya vücut ve ruh ya da beyin ve ruh, herhangi bir ontik karşıtlık oluşturmazlar.*” (Scheler, 1998: 112). Bireyin kendisine yabancılaşması olan bu varoluş durumu, benlik ile dışsal yaşam arasındaki karşıtlığı içerir. Buradaki karşıtlık, yaşam karşısında tek olan varlığın benliğindeki

bölünmüşlüktür. İçsel ve dışsal benlik, varlığın düalizmini değil; varlığın oluşumunda yaşadığı çıkmazları, olanaksızlıkları dile getirir. “Şekillenmemiş benliği” (Laing, 1993: 69) ile başkışı, kendine yabancılaşma şeklinde ortaya çıkan benlik ve beden ayrımı yaşar.

Dünyadaki varlığını ve yaşamını simgelerle ifade eden anlatıcı *Ben* “*karaya boyalı bir tekne*” içindedir. Tekne olarak ifadelendirilen bedenin karaya boyalı olması, olumsuzluğun işaretidir ve “nesnel” oluşa gönderme yapar. Ben tarafından algılanan nesne-beden, “*bireyin kendi olmasının özü olmaktan çok dünyadaki nesnelere arasındaki bir nesne olarak*” (Laing, 1993: 69) hissedilişidir. Benliğin duyumsadıkları dışında bir öze sahip olan bu beden, dünyanın özünü yansıtırçasına nesne’dir. Yaşam, içsel özü yansıtmadığı için nefretle bakılır ve leş imgesiyle adlandırılır. Ben’in nesnelleşmemek için harcadığı güç ve çaba, onun olanaksızlıklarının da ifadesine; “*akıntıya kapılmamak*” için verilen mücadele ise bilinçli varlığın olanaklarını gerçekleştirme çabasına dönüşür. Fakat, “*akıntıya kapılmamak*” çabası başarısızlıkla biter ve sonuçta “*sürüklenme*” olur. Bu öyküde deniz imgesi, yaşatıcı olduğu denli öldürücü su imgesidir ve bireyi çaresizliğe iten, olanaksız kılan, yabancılaşan dünyayı(doğayı)/ varlığı, yaşamdaki tutunamamayı açılar. Tekneye/ bedene *tebelleş* olan “*leş*” ise, bireyin kendi oluştaki güvenliliğini ortadan kaldıran, kendisiyle geliştirdiği ilişkiyi ortaya koyan güvensiz kişinin yabancılaşmış yaşam/ dünya karşısındaki ruh durumunun imgesidir:

“*Sonra o leşi, denizi, akıntıyı, bunların arasındaki yalnızlığımı da düşünüyordum, yeniden başlıyordum kürekleri çekmeye*” (İ.Ö.-B., “Leş”, s.114)

Öyküde, nesnelleşmeye karşı direnen ben yalnızlığı içinde olanaksızlığının da farkındadır. Onun olanaksızlığı, tam oluşa ulaşamadığı için pis kokuyla algıladığı leş imgesi ile özdeşleşen şekillenmemiş benliğin kendinden ayrılışdır: “*Ben’in, “ben-olmayan”dan ayrılmasıyla, “ben” kendisinin, kopmuş, ayrılmış, yalıtılmış ve yalnız olduğunu farkeder. (..) Yeni bir bütün, bireyleşmiş bir benlik oluşturmak üzere şiddetle ikiye bölünen bütünlük dünyası, bütün değildir artık.*” (Foucault, 1999: 90) Oluşmamış varlığın dünyadaki konumudur: Leş. Bedendeki/ leşteki bu pis koku ise, *ben-olamayışın* kokusundan öte bir şey değildir:

“*Teknenin altına çarpan o, aklaşmış irin irin dökülen, karnı şiş, niteliklerini yitirmiş-hayvan, hayvan ama ne hayvanı?- leş dönüp duruyordu çevremde,*

(...) Bu sanki bende uzun yıllar önce yitirdiğim, sonra birden bire bulduğum benliğimin bir küçük parçasıyla, içinde akşamın çökmesiyle beliren korku, gittikçe yoğunlaşıyor, sıkıyordu beni. Beni... Kendim ben? Bocalıyordum (...) Kurtulmak için çabaladıkça daha bir eziyordu. Ben'i eziyordu, eziyordu, yok ediyordu Ben'i. Kurtulmaya çalıştıkça, Ben'i..” (İ.Ö.-B., “Leş”, s.115-116)

Varlığının olanaksızlığı içinde “benliğinin bir küçük parçası” olan korkuyla yeniden yüzleşen ben, çaresizlik içinde sıkılmaktadır. Korkunun tetiklediği “kimdim ben?” sorgusu, yaşam karşısındaki Ben’in sorgulaması olup aynı zamanda dünya karşısındaki varoluşu ile yüzleşme kaygısını içerir. Dünyaya yabancılaşan bireyin olanaksızlığının açıldığı “Leş” öyküsü, bölünmüş benliğin metinleşmesidir.

“Duvar” öyküsünde şekillenmiş benliği ile kendine yabancı oluşunun farkında olan anlatıcı ben’in yabancılaşması, duvar imgesi ile somutlaştırılır:

“Biliyorum bu duvarı, benim için yapmışlar. (..) Burdan çıkamayacağımı biliyorum. Başlangıçta bir çaba harcadım. Ama bunun hiçbir işe yaramadığını gördüm. Bu duvardan başka engelim yoktu. Ama o taşı, bense et ve kemik. Ve beyin. Hiçbir işe yaramayan” (İ.Ö.-D., “Duvar”, s.49-50)

Anlatıcı ben’in dışsal olandan kaynaklanan olanaksızlığı, “biliyorum” tekrarları ve “beyin” sözcüğü ile vurgulanan bilinçlilik halinin “duvar” imgesi ile tamamlanması ile anlatılır. Bir beden içinde bulunmanın olanaksızlığı, da benlik-beden ayırımına yapılan göndermelerle açıklanır. Bedenin temsil ettiği dışsallık, duvar imgesi ile benlik arasında bir sınır konumundadır. Dışarıya açılmak ve tamamlanmak isteyen benlik, beden/ duvar ilişkisinde içerde kapalı kalmıştır. Bu durum, “işe yaramayan beyin”i tehdit eden bedensel bir ayrışmayı da yansıtır niteliktedir.

“İki Gözlem I” öyküsü, olanaksızlığını aşarak olanaklarına ulaşan bireyin yaşamsal varoluştaki mutlak olanağı olan ölüme gidişinin metaforik anlatımlarla kurgulandırılışıdır. “Hangi tahta, kurt barındırmaz?” (İ.Ö.-D., “İki Gözlem I”, s. 45) sorunsalı üzerine yoğunlaşılacak öyküde, başkişinin yatak odasında iki yıldır, “özellikle geceleri” duyduğu “cirt-cirt-cirt-cirt-” sesinden rahatsız oluşu ve bu sesteki kaçışı anlatılır. Dört yıl sonrası bir kış süresince evden ayrılan anlatıcı, tekrar

eve döndüğünde seslerin bittiğini farkeder. Pencere tahtalarını incelediğinde görür ki böcek ölmüştür:

“Serçe parmağım genişliğindeki çukurlar

İçinde kanatlı bir böcek

Ölü, kurumuş,

Kemiriş biter bitmez

Açık havaya çıkar çıkmaz,

Belki gün ışığı, belki dışarının havası

Ölüm nedeni. (...)

İki yıldır tahtayı kemiren bu böcek miydi

Yoksa onun atalarından biri mi? (Eğer böyleyse,

Onun-ya da onların – ölüleri nerde?)

Bir başka soru da şu:

Tahtanın içinde

Niçin kanatlı bir böcek?

Nereye uçacak?” (İ.Ö.-D., “İki Gözlem I”, s.46)

Öyküde, varlığın yaşamdaki konumunu imleyen böcek, iki şekilde irdelenir: kanatlı oluşu ve ataları hakkındaki sorular. “*Kemiriş biter bitmez, açık havaya çıkar çıkmaz ölen*” (İ.Ö.-D., “İki Gözlem I”, s.46) kanatlı böcek; yaşam-pencere tahtasında olanaklarının farkında olan ve yaşam-tahta olanaksızlığına rağmen kendini varederek özgürlüğü (kanatlı oluşu) içerisinde olanaklılığını gerçekleştiren varlığa gönderme yapar. Kanatlı böceğin olanaksızlığı içindeki tek olanağı ölüm’dür. Yaşamın olanaksızlıkları karşısında olanaklarını duyumsayan böcek, açık havaya çıkıncaya değin olanaklarına ulaşmaya çalışır ve gerçekleşen olanak (açık havaya çıkma) onu ölüme/ tamlığa ulaştırır. Çünkü o, ölüme giden varlık oluşunun farkındadır. Bunun yanı sıra bir başka nokta ise, bu böceğin atalarının nerede oluşudur. Böceğin ataları, olanaklarının farkına varamayan bilinçsiz bireylerdir ve bilinçsizlikleri içinde yaşamda/ tahtada kapalı kalmışlar, dışarı çıkamamışlardır.

Kafka ile Edgü’nün öykü kişileri olarak karşılaştığı, “*K. F.*” öyküsünde, Kafka ve Ferit Edgü’nün varlığa bakış açıları irdelenir:

“Bir kafes bir kuş aramaya çıktı” (K.F.)

“Bir kuş kafes aramak için uçu.” (F.E.)

Ve kanatları boş olarak döndü yanmış ormana” (B.H., “K.F.”, s.78)

Kafka'nın bir kuş arayan kafesine karşın; Edgü bir kuş'u bir kafes aramak için uçuurur. Kafka'nın *kafes* imgesi, varlığın temel yönüne gönderme yaparken özünü aramaya çıkan bu kafes, olanaklarının farkında bir varlık/ kuş olarak özgür bireyi açılar. Onun arayışı olanaklarına ulaşma isteğinden kaynaklanır. Fakat Edgü'nün özgür bireyi (*kuş*), kafes/ beden ararken “*uçma*” eylemi içerisinde. Bedeni ile özünü birleştirmeye çalışan Edgü bireyinin (*kuş*), olanaksızlıkları içinde geri dönerken kanatları boştur. Tamlığa ulaşmamış bir benliğin yaşamsal sürecini içeren “*yanmış orman*” belirteci, olanaksızlıklar içerisinde çıkmazlar yaşayan sonuçsuz yaşamlara göndermede bulunur.

“*Bu*” ve “*Rastlantı*” öykülerinde, dünya, doğa ve yaşamsal gerçeklerle, bireysel (içsel) olanın çatıştığı ve akıl yoluyla dünya/ yaşam gerçeğini içselleştiremeyen bireylerin dünyaya yabancılaşmasını anlatılır. “*Bu*” öyküsünde, Doğu'nun fiziksel yaşam gerçeklerinin tinselliği etkileyerek olanaksızlığa dönüştürmesi ve varlığın dünyadaki farklı gerçekleri algılaması üzerinde durulur:

“- Bu ne bu?

- Kar

- Böyle kar hiç görmemiştin.

- Burda daha neler göreceksin.

- Neymiş göreceklerim?

- Kurt, köpek.

- Başka?

- İşin rast giderse, bir insanoğlu

- Bu karda mı?

- Bu karda, eğer yolunu bulabilirsen. Ya da o, yolunu yitirmemişse, artık bahtına...” (D.Ö., “Bu”, s.53)

“*Bu ne bu?*” sorusuyla dünyaya olan ilgisini soru yoluyla belirten özne, aynı zamanda kaygısını da dile getirmektedir. Gördüğü kar karşısında kaygıya kapılır: “*böyle kar hiç görmemiş*”tir. Kar, gerçeklerin üzerindeki örtü görüngüsü ile vardır. Doğu'nun yapısını anlaşılır kılmak için soruya dönüştürdüğü algısal dehşeti, dünyaya/ doğaya yabancılaşma şeklinde belirginlik kazanır. Bu görüngüyü anlaşılır kılarak olanaklarını sürdürmeye çalışan özne, diyalogun ilerleyen bölümlerinde dünyadaki hazır nesnelere

(kar, köpek, kurt, ayı, tilki) karşısındaki olanaksızlıkları ile yüzleştirilir. Burada nesnelere, bir başka nesne (kar) ile örtülmüş oluşu, aynı zamanda her şeyin tekdüze görünmesine sebeptir. Bu karda insanoğlunun da nesnelleşmesi kaçınılmazdır. Bu durum, “*yolunu bulabilirsen*” ve “*o yolunu yitirmemişse*” söylemlerinde belirginlik kazanır. İnsanoğlunun yolunu yitirışı, bilincini yitirışı ya da olanaksızlıklarının silinişi ile eşdeğerdir. Dehşet verici bu “*kar*”, insanoğlunun bilincini de kapatmış, tekdüze varlık konumuna getirmiştir. Buraya uyum sağlamak bilinçsiz varlıkların (kurt, ayı, köpek, tilki) işidir. Hayvanlar için böylesi doğa şartları bir araç niteliğinde iken, insanoğlunun yaşamını olanaksızlaştıran olumsuz bir nesne/ araçtır. Yolunu bulamama ya da yolunu yitirme; yaşamın sunduklarına yabancılaşarak akıllı kullanamamayı, ya da aklın yetersizliğini gösterir ki bu da varoluşu engelleyen farklı bir olanaksızlık örneği olur.

Aynı şekilde “*Rastlantı*” öyküsünde de “*dağ başında tekne kiralamak iste*”yen öykü kişinin doğadaki/ dünyadaki durumu, “*bir yanlışlık sonucu*” ya da “*bir rastlantı*” olarak görülür. İronik söylemlerin dikkat çektiği öyküde, diğer öykü kişisi, yaşamın farklı gerçeklerini algılayamayan başkişinin isteklerini “*saçma*” olarak değerlendirir. Doğayı varoluşu için bir araç olarak kullanamamanın olanaksızlığını öykü sonunda, “*baktım: Kar yağıyordu tepelere. Çok yüksek tepelere*” (D.Ö, “*Rastlantı*, s. 60) sözleri ile dile getiren başkişi, dünyadaki varlığının sınırlandırılmışlığının bilincine varır. Varlıkların en yücesi olan insanın (tepe) üzerine “*kar*” yağarak onu nesnelleştirip, silmekte, oluşunu engellemektedir.

“*Sanrı II*”, “*Seksek*”, “*Dönüş*” (B.G.), “*Yok*”, “*Dönüş*” (B.) öykülerinde yaşamın anlamını arayan öykü kişilerinin yaşam/ dünya karşısındaki aykırı görünüşleri; kendilik bilinçleri ile yaşama tutunmaya çalışmalarına karşı olanaksızlıkları ile yüzleşirken dünyaya yabancılaşmaları anlatılır. Bu kişiler, dünyanın/ yaşamın saçma, akıl dışı görünümüne başkaldırır ve onun bir parçası olarak yok olmak istemezler.

“*Dönüş*”(B.G.) öyküsünde kolektif bilinçdışının gidişler ve dönüş’ler şeklinde “*yolculuğa*” çıkardığı başkişinin arayışlara dönük kaçışları dile getirilir:

“(Bu kaçınıcı dönüş?)

Bu sürekli dönüş

Bilmiyorum.

(..)

Bir tutku mu?

Bir saplantı mı?

Toprağın çekmesi mi?

Bilmiyorum

Bilmeden dönüyorum” (B.G., “Dönüş”, s.59-60)

Öykü, gidiş ve dönüşlerinin sayısını bilmeyen başkişinin, doğup büyüdüğünü sandığı “*dört bir yanı suyla çevrili bu çorak ada*” (B.G., “Dönüş”, s.59)’ya son dönüşü üzerine kurgulandırılır. Ada’nın çekim gücüne yenik düşen başkişinin, her gidişinin dönüşü bu çorak ada olur. Varlığın yaşamdaki yerini ve konumunu belirleyen ada simgesine eklenen “*çoraklık*” sıfatı, yaşanmazlığı çağrıştırırken, başkişinin süregelen dönüşleri, gidişlerdeki arayışlarının sonuçsuzluğunu gösterir. “*Toprağın çekmesi mi?*” (B.G., “Dönüş”, s.59) sözleri ile sorgulanan dönüş izleği, ölümü; dolayısıyla yaşamın olanaksızlıklarından kaçan bireyin ölüme/ toprağa dönerek olanaklılığını ölümden gerçekleştirmeye çabasının göstergesidir. Fakat toprağın çekim gücünü, bilinçdışının ölüm arketipiyle anlamlandıramayan başkişi neden döndüğünü bilemez. “- *Ama bu benim seçtiğim bir yaşam değil*” (B.G., “Dönüş”, s.63) diyen başkişi, iskele memurundan “-*Hangimiz kendi yaşamımızı seçiyoruz ki*” (B.G., “Dönüş”, s.63) cevabını alır. Dünyaya (adaya) bağlanmak istemeyen başkişi, varoluşsal sorumluluğunu kaçarak gidermeden verilmiş bir yaşamı reddetmeye değin vardırıarak tekrar kaçmaya çalışır. Başkişinin, yaşamın saçmalığından kaçmadan, onu yaşayarak varolma eğilimi yerine; sürekli gidiş-dönüş içerisinde olduğu görülür.

“*Yok*” öyküsünde de olumsuzlanan bir yaşam gerçeği anlatılırken verilmişliklerin, dünyaya/yaşama yabancılaşmanın diyalektik söylemi vardır:

“Yazı makinesinin başında değil.

Yazı makinesinde boş bir kağıt yok.” (B.H., “Yok”, s.101)

Yazmanın yaşamak olarak açıldığı öyküde, yaşamın mekanikleşen yönüne vurgu yapılır. Mekanikleşen yaşamın (yazı makinesinin) başına geçmeyen öykü kişisi, aynı zamanda yazı makinesinde boş bir kağıdın olmadığına da bilincindedir. “Boş bir

kağıt”, bireyin özgürce, olanakları içerisinde yaşayamadığı bir yaşamı açılar. “*Boş bir kağıt yok*” söyleminin “*dolu kağıt var*” çağrışımı, verilmiş yaşamlara göndermedir. Tüm yaşamı yazılmış olan başkişinin yazı makinesinin başına geçmesinin de bir anlamı olmayacaktır.

Olanaksızlıkları içinde yaşama başkaldıran “*Seksek*” öyküsünün başkişisi ise, dünyayı bir cehennem olarak algılar:

“... oturdum.

Artık tamam. En sonunda tamam. Çok şükür tamam.

Artık yok. Dayanacak gücüm kal- (...)

Ve sonra dinlemeye başladım: (...)

kuşların kanat çırpışlarını

yüzüme düşen su damlalarını

içime akan adsız nesnelere

(bir civa damlası ele avuca sığmayan, oynak, anlamsız sözcükleri” (B.G., “Seksek”, s.65)

Yaşamın anlamsızlığı karşısında dünyaya yabancılaşan başkişi, dünyanın bir parçası olmadığını “*adsız nesnelere*” yoluyla söyleme dönüştürür. Dünya karşısındaki acizliğini “*dayanacak gücüm kal-(madı)*” sözleri ile dile getiren başkişi, akıl yoluyla anlamlandırmaya çalıştığı nesnel dünyayı öznelletiremez. Başkişinin dünyaya, dünyanın da adsız nesnelere yoluyla başkişiye yabancılığı, saçma olanın algısından öte bir şey değildir. Kimliksizliğin açılımına dönüşen “adsız”lık nesne dünyasının özne yaşamındaki yabancılığına gönderme yapar. Oturduğu parkta dünyayı ve dünyadaki varoluşunu sorgulayan başkişi, akıldışı saydığı bu yaşamdan olanaklarının farkındalığı ile tüm gücünü toplayarak kaçmak ister. Onun dünyada başkaları ile olan birlikteliğinin mekanı olan *ulusal park* simgesi, aynı zamanda yabancılaştığı yaşamsal mekanın da açılmanması olur. Olanaksızlığını aşmak isteyen bir varoluş içerisindeki başkişi, dünyayı adlandıramadığı adsız nesnelere/ imgeler ile dolu olarak görür. Varolanın arkasındaki gizil güç “*içine akar*”:

“Neyse deneyelim

yürüyelim

belki bu kez daha kolay olur

Yürüdüm,

Ve bir çığlık...

Dur, n'apıyorsun?

"N'apıyorum?"

Durdum,

Çevremde çocuklar,

-Çık! Çık! Çık!

Çıkmak-nerden?

Olduğum yere baktım.

Toprağın üstüne kırmızı bir tebeşirle çizilmiş bir yuvarlak.

Sol ayağımı kaldırdım: CEH-yazılı

Sağ ayağımı kaldırdım: ENNEM yazılı.

CEH ve ENNEM

CEHENNEM (...)

Kapkara bir toprak parçası üstünde gördüğüm yalnızca CEH/ENNEM sözcüğüydü." (B.G., "Seksek", s.70-71)

"Cehennem, diğer insanlar(dır)" (Strathern, 1998: 80) anlayışına karşı, Ferit Edgü'nün, "bu dünya cehennem(dir)" ifadesi, varlığın/ insanın dünyadaki yabancılığını ve olanaksızlığını dile getirir. Bireyin dünyadaki/ yaşamdaki farkındalığının tek temsilcisi "çocuk" imgesi, bu öykünün başat değeridir. Öykü kişisini, içinde bulunduğu cehennem'e karşı uyarıcı çocuklar, onu bu yaşamdan/ cehennemden kurtarıcı rolünü üstlenirler. Çocuklar, aynı zamanda olanaksızlık yaşayan bireyin gelecekteki olanağı'dır. Şimdi'nin olanaksızlığını yaşatan dünya cehenneminden kurtaran, geleceğin olanaklılığını/ cennetini temsil eden çocuklar olacaktır. "Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku" öyküsünde de gelecek vadeden çocuklar, olanaksızlık yaşayan bireylerin yaşama tutunmalarındaki olanaklarının simgesi olur.

“Öç” öyküsünde gündelik yaşamda varoluşsal özgürlüğü, seçimleri kısıtlanarak toplum tarafından baskı altına alınmak istenen (genç) kızın öç’ü anlatılır. Olanakları elinden alınan: “*köyün en hoppa kızı*” (52) “*köyün en aptal gencine ver*”ilir. Kızın hoppalığını, istediğince yaşama dürtüsünü elinden alan toplum “*aptal genç*” ile iki aşırı uç noktayı birleştirmeye çalışırlar. Kızın varoluşsal farkındalığı, onu toplumdan öç almaya zorlar:

“Hiç çocukları olmadı.

Daha doğrusu, sayısız çocuklardan hiçbiri o en aptal gençten değildi.”

(İ.D.M, “Öç”, s.52)

Bireysel oluş sınırlarının silindiği, varoluşsal seçimlerin hiçe sayıldığı, “*Kendini devredemeyen insan ve sınır durum ihlali*”(Korkmaz, 2003: 27)’nin yaşandığı normlarla yönetilen bir toplumda, baskı unsuru haline dönüşen yozlaşmış düzen, kızın eyleme dönüştürdüğü seçimlerini hoppalık olarak tanımlarken cezalandırır. En aptal genç motifiyle olanaksızlıklara mahkum edilen kız, toplumsal olanın bireyseli sildiği bu ortamda bireyselliğinin öç olanağıyla kendini vareder. Onun bu tavrı, “*kendiliğın örtük koruması*” (Korkmaz, 2003: 29) olarak olanaksızlıklara başkaldırıdır. Özgürlüğü elinden alınan, normlarla sınırlanan birey, böylece kendiliğine sahip çıkar.

“*Çaresiz*” öyküsünde de “*sonunda bir köpeği evlat edin(en)*” (D.S., “Çaresiz”, s.79) başkişi, geçmişten gelen varoluşsal devam olma durumundan öç almak istemesine geleceğe aktarılan varlığını imgeleyen evlat motifini “köpeği evlat edinerek” gerçekleştirir. “*Sonunda*” sözcüğünün geçmişten şimdiye değin varan olanaksızlık açıklaması, onun çaresizlik karşısında yaşamdan aldığı öç’ü vurgular.

Yaşamdaki maddi kaygıların bireysel olanakları sildiği “*Adlar*” öyküsünde tıpkı babası gibi insanlardan çok kuşlarla ilgilenen öykü kişinin maddi olanaksızlıklar yüzünden tinselliği yeterince yaşamadığını görürüz. Kuşlarla ilgili hiçbir bilgisi ve deneyimi olmaması, kendini sadece maddi olana yönlendirmiş olduğunu gösterir:

“Bu bahar günlerinde, her sabah, gün doğarken, bahçedeki çama tüneyen bir kuş ötüyor. Ama ben, onun bir ispinoz mu, florya mı, iskete mi, saka mı yoksa bülbül mü olduğunu bilmiyorum.

Bana babamdan miras yalnızca adlar kaldı. Ne kanat, ne tüy, ne de kuş sesi.

İnsan olana bu kadarı da yeter, diyeceksin.

Doğru. Eğer geçim derdi olmasaydı.” (D.S., “Adlar”, s.17)

Geçim derdiyle zorunluluğa dönüşen yaşam, bireyin olanaklarıyla yüzleşmesine ya da olanaklarını gerçekleştirmesine engel teşkil eder. Babadan miras olarak sadece adların kaldığını söyleyen başkişi için dünyadaki varlıklar sadece yönelmeyle sınırlı kalır. Onun ontolojik ilgisi, maddi olanın engeline takılarak olanaksızlığına dönüşmüştür.

Maddi kaygıların bireysel olanı sildiği bir başka öykü de “*Cellâdın Ölümü*”dür. Oğul Cellât, baba mesleğinden kaçarken toplumsal engelleyicilerle karşılaşır. Hiçbir işte tutunamaz, çalıştırılmaz, olanaklarını gerçekleştirmesi engellenir. Böylece, baba Cellâda ve onun temsil ettiği düzene geri dönmek zorunda kalır. “*Yüreği sıkışı(an)*” (A.,“*Cellâdın Ölümü*”, s.85) oğul, “*kendi isteği dışında bir yaşama*” (A.,“*Cellâdın Ölümü*”,s. 86) mahkum edilir ki, bu durum onun kendiliğinin farkındalığına ulaşmasına engel olur.

Gündelik yaşamın belirsizliğinde negatif düşüş yaşayan “*Atsız*” öyküsünün anlatıcı *Ben*’i, dünyadaki varlığı, atılmışlığı içerisinde olanaklarından ayrılarak nesnelere dünyasına çekilir:

“Ben de burdan kaçmak istedim. Ama bırakmadılar. Sonunda, beni bırakmayanların- daha doğrusu buradan kaçamayanların- arasında buldum kendimi.

şimdi sen, buradan gitmek için benden izin istiyorsun.

Sorarlarsa bunun hesabını nasıl verebilirim ben.

Ama illâ kaçmayı kafana koydunsa, o başka. O zaman ben de seninle geleyim. Böylece alacak verecek hesabı kalmaz aramızda.

Hayır, benim atım yok, seni terkime alamam.

Silahım var, evet ama atım yok.

Atım olsa zaten ben kendim bugüne değin.” (D.Ö., “Atsız”, s.51)

Öykünün özne figürü, Doğu’nun farklı yaşam gerçekleri içerisinde “*buradan kaçamayanlar*” ile birlikte yaşamak zorundadır. “*Buradan kaçamayanların arasında*” bulunuşun zorunluluğu, yaşadığı düşüşün/ atılmışlığın negatif yönünü belirginleştirir. Dünyadaki varlığı/ bedeni temsil eden figür, olanaklarının farkındalığı ile kaçmak istemesine rağmen bunu başaramaması diğerleriyle birlikteliğindeki bağımlılığını ve olanaksızlığını ortaya çıkarır. Kaçma edimini gerçekleştirerek diğerlerinin/ onların

önüne geçemeyen figür, otantik oluş'unu da gerçekleştiremez ve içsel benliğinden ayrılır; benliği parçalanarak kendine yabancılaşır.

Kendi olanaklarını gerçekleştiremeyerek orada kalmak zorunda olanlar/ *kaçamayanlar*, figürün, dünyadaki varlığının kaçma istemine de engel olur. Öyküde, beden'in olanaksızlığı içinde nesnelere dünyasına çekilme zorunluluğu, *ben ve ben-olmayan*'ın söylemlerine yansır. İçinde bulunduğu düşüşün bilincinde olan, fakat kaçma istemini eyleme dökemeyen beden, içsel benliği ile diyalog halindedir. Beden, içsel benliğinin kaçış isteğini yerine getiremeyeceğini, "*sorarlarsa bunun hesabını nasıl verebilirim ben*" diyerek ifadelendirir.

İçsel benliğin dünyadaki varlığı, bedeninin varlığıyla görünüm kazandığı için, bedeninin olmaması durumunda içsel benliğin olması mümkün değildir. Ama beden olup içsel benlik olmayabilir. Bu durumda (içsel benliğin olmaması durumu) varlık ötekileşmiş boyutuyla gözlemlenir: "*Ruhsal aygıtın bilinçli kesimi de, bilinçdışının gerçekler (nesnelere) dünyası ile karşılaşmasından ortaya çıkar.*" (Sunat, 1999: 22) Kendinde varlığı (dünyada varlık) temsil eden bilinçdışının yokluğunda, kendisi için varlığı temsil eden bilincin (içsel ben'in) var olamaz. Öyküde ben olmayan/ beden ve ben nesnelere dünyasında kapalı kalır. "*İllâ kaçmayı kafana koy*"an *Ben* olmayan, doyumlandırılmayı bekleyen arzuları temsil eder.

Öykünün ikinci bölümü/ son üç cümlesi içsel benliğin söylemlerine ayrılmıştır. Öykünün birinci kısmında (bedenin konuşması kısmı) içsel *ben*'in kafasına koyduğu kaçma düşüncesi karşısında beden, kendini de götürmesi için onunla /içsel benliği ile anlaşma yapmak ister. İkinci bölümde bu anlaşmayı kabul etmeyen içsel benlik: "*Hayır, benim atım yok, seni terkime alamam. Silahım var, evet, ama atım yok. Atım olsa ben zaten kendim bugüne değin...*" sözleri ile durumunu açıklar. At simgesinin beden çağrışımı, içsel benliğin "*bedenim yok*" şeklindeki olanaksızlığı ile bütünleşir. İçsel benlik, nesnel benini dünyadaki beden olmayınca olanaklılığını gerçekleştiremez.

Halkbilimin önemli arketiplerinden olan at, "*hayvan olduğu için insan ruhunu değil, alt-insanı, içimizdeki hayvanı, yani bilinçdışı ruhu simgeler. (..) Taşıyıcı hayvanlar olan atlar (..) devinim ve araçtır (..) us dışı etkinliği vardır, (..) bilinç yokluğunda ürküye düşer, (..) "başlangıç yaşam'ından (anne), "bütünüyle hayvansal ve bedensel yaşam"a (at) kay(ar)"* (Jung, 1999: 195) Benlik bilincinin, bilinçdışı yoksunluğu (at), bedensel olma –mayla olanaksızlığa dönüşür. "*Ben kendim*" söylemine dönüşen tamlık (otantik oluş) gerçekleşmediği için anlatıcı *Ben*, orada nesnelere

dünyasına diğerleriyle birlikte tutuklu kalır ve “*ben kendim*” olamamanın olanaksızlığı içinde sıkışır.

Olanakların olasılıkla (olabilirlik) açıldığı bir atılmışlık ortamında çeşitli nedenlerle (içsel-dışsal) ola-mama durumuyla karşılaşan Edgü bireyi, plan ve projelerini gerçekleştirmede olanak-sızlıklar da yaşayabilir. Bir ruh durumunun açılımı olan olanaksızlık, çıkmazlaşan yaşam içerisinde varoluşsal anlamda kaygı ve endişe yaratır. Bu bağlamda, çelişik bir dünyanın varlığıyla yüzleşen öykü kişisi, çıkmazlaşan yaşamının akıl dışılığında sonuçsuz ve çaresiz bir arayışa sürüklenir. Çıkılan bu tinsel yolculuğun çelişik yapısı, onda dehşet duygusu uyandırır ve ideallerinin gerçekleşmezliği karşısında güç yitimine uğratarak bireyi edilgenleştirir. Olanaksızlığı aşmak ise, verilmişliğin önüne geçmekle mümkün olacağı için umutsuzluğu da içinde taşır. Dolayısıyla olanaksızlık yaşayan birey, umutsuzdur, karamsardır, kaygılıdır, korkaktır ve endişelidir. Kendini var edememe kaygısı taşır ve geçmiş-şimdi-gelecek düzleminde dehşete düşerek kendisine, başkalarına ve dünyaya yabancılaşır. Zamansal ve mekansal çözümlüleri ile kopan ve tutunamayan bir varlık olarak arayışlara dönük kaçışlar sergiler.

2.1.2.4.4. Gündelik Yaşam

Varoluşçu felsefede dünyaya atılmış/ fırlatılmış varlığın tek yazgısı, özgürlüğü içinde öz'ünü yaratmasıdır. Gündelik yaşam içerisinde varlığını kurmak ve varoluşunu gerçekleştirmek isteyen birey, özgür seçimleri ile şimdi'deki konumunu ve geleceğini belirler. Bireyin varoluşsal olanakların olumlu yada olumsuz yönlendirmesi, pozitif ya da negatif düşünüş yaşamasına neden olur: “*Dünya-içinde-varlık olma durumlarından, şu andaki durumudur. Çünkü Dasein eksik varlık olarak düşmüştür. Düşüş onun kalabalık içinde “onlar” olma halidir. Düşüşten ancak kendi varoluşuyla kurtulabilir.*” (Çüçen, 1997: 189) Başkalarıyla birlikte yaşama zorunluluğu içerisindeki birey, kendi oluşunu, onlar/ diğer insanlar/ ötekilerden ayrılarak, onların önüne geçerek atılıma dönüştürme yoluyla gerçekleştirebilir. Pozitif düşünüş olarak tanımlanan bu durum, düşünüşün yükselişe dönüşerek olumlanması ve bireysel olanakların tasarı/ proje/ plana geliştirerek varlığı kurma adına kullanılmasıdır: “*Buna karşılık otantik, varlık, kendisiyle bir olan ve kendisini kendisinde anlayan varlıktır.*” (Çüçen, 1997: 49) Olanakların farkına varamayarak kalabalıklar içerisinde mahkum olan ötekileşmiş birey ise, negatif düşünüş içerisinde: “*Otantik olmama, kendisiyle-bir-olmama demektir.*” (Çüçen, 1997: 49)

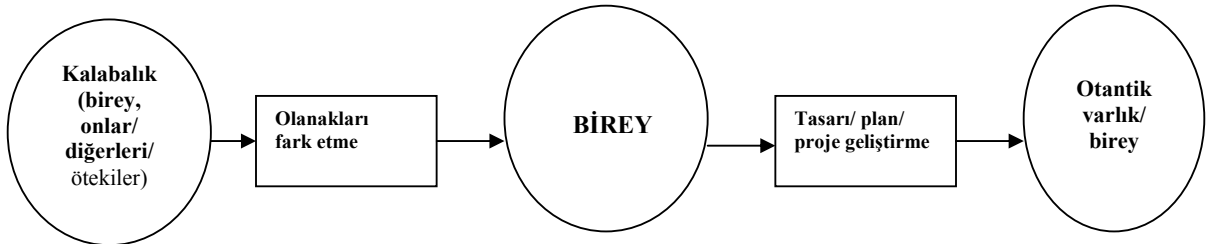
Kendi olma ayrıcalığından uzak olan bu birey, otantik olmayan/ olamayan varlıktır; herhangi bir *devam*'dır ve yaşamını yığınlar içerisinde herkes'leşerek sürdürür.

Pozitif ve negatif düşünüş yaşayan bireyin gündelik yaşamdaki varlık görünüşü aşağıda olduğu gibidir:

DÜNYADA VARLIĞIN/ BİREYİN DÜŞÜŞÜ/ ATILMIŞLIĞI	GÜNDELİK YAŞAMDA DÜŞÜŞ YAŞAYAN BİREYİN VAROLUŞSAL GÖRÜNGÜSÜ
Pozitif düşünüş Otantik varlık/ açık varlık durumu	-olanaklarının ve özgürlüğünün farkında (bilinçli) olma -Tasarı geliştirme -Kendini kendinde bulma -Kendi izinde olma -iletişim kurma -seçme ve sorumluluk alma -eylemlili/ etken olma -merak (dikkatli ilgi) duyma -geri çekilme/ içine gömülme
Negatif düşünüş Otantik olmayan/ kapalı varlık durumu	-Olanaklarının ve özgürlüklerinin farkında (bilinçsiz) olmama -Tasarı geliştirmeme -Kendini başkalarında bulma -Bşkalarının izinde olma -İletişim kuramama -Seçim yapmama -Sorumluluk almama -Eylemsiz/ edilgin olma -Merak (dikkatsiz ilgi) duyma -Fiziksel varlığı sürdürme -Ötekileşme -Boş konuşma (geveze-dedikoducu) -Belirsizlik (kendini ve dünyayı algılayamama) içinde olma -Nesneler dünyasına çekilme

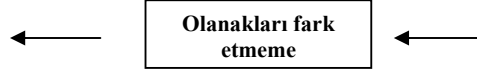
Tablo: 4- Bireyin Gündelik Yaşamdaki Varlık Görünüşü

Bireyin gündelik yaşam içerisindeki düşünüş'ünün iki farklı görünümünü ise, şu şekilde şematize etmek mümkündür:



1.Durum: Pozitif Düşüş





2.Durum: Negatif Düşüş

Tablo: 5- Bireyin Pozitif ve Negatif Düşüş'ü

1. Durumda, dünyaya atılmış bireyin gündelik yaşam içerisindeki pozitif düşüş'ü anlatılır. Düşüş yaşayan birey, kalabalık içerisinde onlar'la birlikte. Fakat olanaklarının farkındalığı ile kendi varoluşunu gerçekleştirmek için onlar'dan/ kalabalıktan ayrılarak tasarımı/ proje/ plan geliştirerek kendini de aşar, ileri/ geleceğe atılır, onlar'ın da önüne geçer. Bu durum, onu otantik varlık/ birey yapar.

2. Durumda ise, 1. Durumun ilk aşamasında olduğu gibi birey, kalabalık içinde onlar'la birlikte. Yalnız olanaklılığını fark edemediği için gündelik yaşamın kalabalığından kendini kurtaramaz, tek'leşemez, kendi varoluşunu gerçekleştiremeyerek ötekileşir. Böylece otantik olmayan varlık konumuyla gündelik yaşamda sınırlı kalır ki, bu durum da varlığın negatif düşüşüdür.

Ferit Edgü'nün gündelik yaşamda pozitif ve negatif düşüş yaşayan öykü kişileri, gündelik yaşamda otantik olma ya da otantik olmama görünüşleri ile varlık bulurlar. Düşüş, gündelik yaşamdaki varlığın kendini gerçekleştirme ya da gerçekleştirememesi durumudur. Kendi varoluş durumundan uzaklaşarak nesnelere yönelen ve otantik olmayan bir varlık olarak belirsiz bir yaşam süren bireyin gündelik yaşamdaki varlığını şekillendiren merak, *“dünya içinde varlık olarak her yerde veya hiçbir yerde yaparak üçüncü günübirlik tarzı olan belirsizliğe”* (Çüçen, 1997: 49) iter. Gündelik görüngülerden birincisi boş konuşma, ikincisi merak, üçüncüsü belirsizlik, dördüncüsü ile düşüş ve atılmışlıktır: *“Gündelik varlığı kendini boş konuşmada (söylemde), belirsizlikte, meraklılıkta, düşüşte ve atılmışlıkta ortaya çıkarır.”* (Çüçen, 1997: 47) Edgü'nün kişilerinin gündelik yaşamdaki varlıkları da bu dört görüngü ile izlenir.

Boş konuşma, bireyin gündelik yaşamda algıladıklarını, anlamlandırdıklarını yorumlaması ve bunu dil yolu ile söyleme dönüştürmesidir. *“Genel konuşma”* (Çüçen, 1997: 188) niteliğindeki boş konuşma, olumsuz değildir. Konuşmanın belli bir temele

dayanmaması, boş konuşmanın/ genel konuşmanın olumsuz oluşunu gösterir. Olumsuz boş konuşma, konuşanın nesnelere yönelimi sürecinde asıl amacından uzaklaşmasıdır. Bu durumda iletişim gerçekleşmediği gibi “varlığın-diğerleriyle-birlikteliği de engellenir. Bu söylem türüne dedikodu veya gevezelik denir.” (Çüçen, 1997: 47) Boş konuşmada, sözcükler herhangi bir temele dayanmaksızın yan yana gelir ve konuşmuş olmak için konuşulur. Bu durum, bireyin gerçek varlığını açıklamadığı gibi, “varlığın gizlenmesinden başka bir şey değildir. Boş konuşma kapanmadır ve gizlenmedir.” (Çüçen, 1997: 48). Genel olanın hakim olduğu bu konuşma türünde, özel olan/ varlık açıklanmaz, onlar’dan biri gibi konuşulur. “Yaşam Öyküsü I”, “Yeterli”, “Sohbet”, “Sarhoş” öykülerinde, bireylerin gündelikliği kendilerini gizleyerek nesnelere yönelmeleri ve genel konuşmalarına/ boş konuşmalarına yansır.

“Yeterli” öyküsünde, kişilerarası iletişimsizlik yaşayan başkişinin nesnelere dünyasına kapanarak boş konuşması dile getirilir:

“Bir sıcak çorbam olsun, bir de saman döşeğim.

Ses olmasın, gürültü olmasın, kimseler kapımı çalmasın, ya da çalacaksa hiç beklemediğim, ömrümde yüzünü görmediğim bir kişi çalsın.

Küpümde suyum, ya da daha iyisi, fiçimde şarabım olsun.

Biraz da unum. Biraz da tuzum. Bir- iki çeki de odunum.

Sözcükler olmasa da olur.

Hecelerle yazarım.

Heceler olmasa da olur.

Horozun ötüşü. Eşeğin anırması. Köpeğin havlaması. Atın kişnemesi. Suyun şırıltısı.

Yağmur dam- dam- damlası.

Tüm bunlar yeter.

Gerçekten mi?

Evet, evet. Yeter de artar bile.” (D. S., “Yeterli”, s.46)

İnsanlarla iletişim kopukluğu yaşayan figür, kendine ait nesnelere azlığını umursamayarak ya da umursamaz görünerek çıkmazlarını gizlemek ister. Onun boş konuşmaya dönüşen bu gayreti, diğerleri ile birlikte varolmasına engel olduğu gibi, gündelik yaşamda varlığını gerçekleştirmesine de izin vermez. Sözcüklerin olmaması, nesnelleşen bir yaşam içerisinde var olmayı kaçınılmaz kılar.

“Sohbet”te, yaşamı sorgulayan iki kişinin gündelik yaşamdaki negatif düşüpleri anlatılır:

“Hayatta önemli olan nedir biliyor musun? deyip rakısından bir yudum yuvarladı.

Bilmiyorum, deyip, ben de rakımı yudumladım.

Doğrusunu istersen, ben de bilmiyorum, dedi.

İlkin rakısından, sonra suyundan bir yudum aldı.

Haklısın, dedim. Ben de, rakımdan, sonra suyumdan

bir yudum aldım. Hem de çok haklısın, diye ekledim.” (D.S., “Sohbet”, s.66)

“Rakı”ya/ sarhoşluğa sığınarak kendilerini gizleyen öykü kişileri, sorumluluklarını algılayamaz ve kendilik değerlerinden uzaklaşarak boş konuşurlar. “Hayatta önemli olan nedir?” sorusu, onların varoluşsal açmazlarını ve arayışlarının sonuçsuzluğunu işaret eder. Dolayısıyla hayatla iletişimini koparan, gündelik yaşamın sığılığında rakı’ya sığınan bu kişilerin iletişimi de boş konuşma/ genel konuşmadan öteye gidemez.

“Sarhoş” öyküsünde, gündelik yaşamdaki bir görünüm sergilenir. Alkolün etkisiyle kusan başkişi, kendisine yardım etmek isteyen yaşlı adamı reddeder:

“Sokaktan geçen yaşlı bir adam durup sordu:

-Yardıma ihtiyacınız var mı?

dizleri üzerinde doğruldu. Dudaklarının kıyısındaki kusmukları iç cebinden çıkardığı ipek mendille sildi.

-Hayır teşekkür ederim, dedi. Şimdi geçer.

Yaşlı adam uzaklaşır uzaklaşmaz yeniden kusmaya başladı.” (B.H., “Sarhoş”, s. 21)

Sarhoş ile yaşlı adamın iletişimsizliklerinde, sarhoş’un alkolün etkisiyle kendini bilememesi etkili olur. Alkol, sarhoşun kendi ile olan iletişimini kestiği gibi, dışsal olanla/ başkalarıyla iletişimi de koparır. “Şimdi geçer” söylemi, kendi ile iletişim kuramayan sarhoşun, gündelik kendini saklama yönündeki boş konuşmasını yansıtır. Zira, “yaşlı adam uzaklaşır uzaklaşmaz yeniden kusmaya başlar.” Sarhoşluğu ile maskeleyemeye çalıştığı varlığını ortaya çıkaramaz ve durumunun farkında değildir. Onun bu bilinçsizliği, fiziksel ya da tinsel irade dışı niteliğe sahip *kusma* eylemi ile bütünlenerek sunulur. Kendi oluşunu tamamlayamayan ve kendi olanaklarının farkında olamayan birey, gündelik yaşamdaki açmazlarını kusmaktadır. Atılmışlığın bunaltısı ile

yalnızlığına/ tek'liğe sığınan bu kişi, yaşamın çıkmazlarını/ olanaksızlıklarını dışlayarak/ kusarak varlığın yeniden kurmak isteğinin içerisinde.

Ferit Edgü'nün anlatılarında, bireyin gündelik yaşamdaki düşüşünü ortaya çıkaran bir başka varoluş durumu da, bireyin ilgi ve dikkatliliğinin kaynaklık ettiği *merak*'tır. Görme, bilme ve anlama ilişkisi içerisinde belirginleşen merak, bir şeyi anlamak ve öğrenmek için duyulan istektir; birey ilgili ve dikkatli ise, "*bilmeyi ve öğrenmeyi sağlayabilir. Fakat ilgi ve dikkatlilik ortadan kalkarsa ya da çok özgür olursa, merak bilmeyi sağlayamadığı gibi (...) Dasein'ı günübürlük-yaşamında kontrol ederek, onun hayatına yön verir.*" (Çüçen, 1997: 48) Dikkatli ilgi ve dikkatsiz ilgi ile koterılan merak, gündelik yaşam süren varlığın varoluşsal durumunu belirler. Dikkatsiz ilgi, otantik oluşu ortadan kaldırırken, dikkatli ilgi otantik oluşu sağlar. Dikkatli ve dikkatsiz ilgi, kimi zaman birleşir, kimi zaman da çatışır.

Merakın dikkatsiz ilgi niteliğindeki görünümü, bilmeyi engelleyen konumuyla olumsuz bir yapıya sahiptir. Negatif düşüşe neden olan dikkatsiz ilgi, bireyi varoluş gerçeğinden de uzaklaştırır. Edgü'nün bireylerin dikkatsiz ilgilerinden kaynaklanan ve kendilerini varoluşlarından uzaklaştırarak otantikliğini engelleyen öyküler şunlardır: "*Belki*", "*Kilit*", "*Renkli*".

Bu öykülerden "*Belki*"de, merak unsurunun dikkatsiz ilgiye dönüşümü gündelik yaşamdaki varlığın otantikliğini ortadan kaldırır; "*belki*" ve "*belli olmaz*" leitmotivi ile perdelenen "*olmak*" fiili, "*olabilir*"lik anlamı kazanır. "*Kilit*" öyküsünde, dikkatsiz ilginin bireyi kendi gerçeğinden uzaklaştırarak bilmesini engelleyişi dile getirilir. "*Renkli*" öyküsünde ise, geçmişte gördüğü/ tanıdığı bir (kadın)ın yalnızca göz rengini hatırladığını söyleyen başkişi, "*ansıyorum*" demesine rağmen "*ansımaz*". Onun dikkatsiz ilgisini imleyen bu durum şu şekilde ifade edilir:

"Yalnız gözlerini ansıyorum. Maviydi. Deniz mavisi.

Hayır, yeşildi, zeytin yeşili. Yoksa elâ mıydı?

Benim gözüm onun gözlerindeydi. Ama o bana

Bakmıyordu." (B.H., "*Renkli*" s.37)

Kadının yalnızca gözlerini ansıyıp da göz rengini anımsaması, öykü kişinin baktığı halde göremediğini ve belleğinin onu yanılttığını gösterir. Çünkü görme, aynı zamanda bilmedir. Merakın bilmeyi engellemesi, dikkatsizliğin ortadan kalkması ile ilgilidir. Bu durum başkişinin günübürlük yaşamda belleğinden yeterince yardım alamadığını ve zihinsel karışıklılık içinde olduğunu gösterir. "*Benim gözüm onun gözlerindeydi*"

söylemi, baktığı halde dikkatsiz ilgi içinde olduğunu –ki ileride gözlerine baktığı halde göz rengini hatırlayamaz- ve belleğinin dikkatsizlikten kaynaklanan hatırlatma özelliğinin ortadan kalktığını gösterir. Gündelik yaşamda merakın bireyin varoluşsal durumunu ortaya çıkardığı öykülerden “*Garip Çocuk*”, “*Yürüyen*”, “*Şanslı*”, “*Yüreklî*”, “*Kardeşler*”, “*Saplantı*”, “*İstek*”, “*Garip*”, “*Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog*” ve “*Yargıç Karak*”da dikkatli ve dikkatsiz ilginin bilmeyi sağlama ya da bilmeyi ortadan kaldırma şeklinde işlev kazandığı görülür. Dikkatli ve dikkatsiz ilginin aynı anda varolduğu bu öykülerde, bireyin dikkatsizlikten kurtularak dikkatli ilgiye yönelmesi anlatılır.

“*Yürüyen*” öyküsünde, ben anlatıcı konumundaki başkişinin kendi oluşunu, otantikliğini kaybederek başkalarının varoluşunu takip edişi anlatılır:

“Nereye gidiyorsun böyle?”

Bilmem. Bir yere gider gibi miyim?

Burnunun doğrultusunda yürüyorsun. Her zamanki gibi.

Karşına dikilmesem beni bile göremeyecektin.

Her yürüyen bir yere mi gider ki! Her burnunun

Doğrultusunda ilerleyen sencileyin bir duvara mı toslar?

Ben yalnızca hatırını sormak istemiştim.

İşte hatırım, merakî dostum, dilersem sen, buna, hatıra da

Diyebilirsin, dedi, bacağıma doğru bir tekme savururken.

Bunun hesabını vereceksin, diye bağırdım ardından.

Aldığım yanıt, sokakları çınlatan uzun bir kahkaha oldu.” (D.S., “*Yürüyen*”, s.27)

Özne-figürün gündelik yaşamda başkaları ile ilgili olan merakı, onun düşüşüne neden olan varoluş durumunu gösterir. Başkişinin “*nereye gidiyorsun böyle?(...)Burnunun doğrultusunda yürüyorsun. Her zamanki gibi.*” söylemindeki “*her zamanki gibi*” belirteci, başkişinin dostunun varoluş durumunu sürekli izlediğini gösterir. Bu da başkişinin kendini değil, başkalarının varoluşunu takip ettiği anlamına gelir. Figürün, gündelik yaşamdaki düşüşü, başkalarına yönelme merakından kaynaklanır. Başkalarının otantikliğini izleyen birey, kendi olanaklarından ve otantik oluşundan ayrılarak diğerleriyle birlikteliğe döner. Bu durum, onun otantik varlık olmadığını ve gündelik yaşamda negatif düşüş yaşadığını gösterir. “*Yürüyen*” dostunun yolu, kendi yolu/ kendi

varoluş durumudur. “*Burnunun doğrultusunda yürüme*”si de, onun kendiliğini ortaya koyar; *yürüyen*’in varoluşu figürün aksine otantiktir.

Gündelik yaşam içerisinde varoluşun merak unsuruyla izlekselleştiği öykülerden biri de “*Şanslı*”dır. Evinden ayrılmayan ve başını kitaptan kaldırmayan yaşlı amca, ben anlatıcı olan yeğenin bütün gün yaptıklarını merak eder. Yeğenin mezarlıklarda dolaşmasına şaşırır ve gördüklerini anlatmasını ister. Yaşlı amcanın gündelik yaşamdaki düşüşünü: “*Bu yaşıma geldim ne gördüm bunları, ne yedim*” (D.S., “*Şanslı*”, s.39) söylemi netleştirir. Aynı şekilde yaşlı amcanın öykü sonunda “*yarın beni de mezarlığa götür, unutmazsan*” diye isteği de, onun başkalarının olanaklarına yöneldiğini gösterir.

“*Yürekli*” öyküsünün başkişisi ise, gündelik yaşam içerisinde kendini diğerlerinden/ başkalarından ayırarak otantik oluşunu gerçekleştirmeye çalışır. Çıkmış olduğu deniz yolculuğunda yer ve yön bildiren nesnelere bağımlı kalmadan kendi olanaklarını kullanarak (olanaklarının farkındalığı ile) varoluşunu tamamlamak ister:

“Kim kolluyor seni?”

Hiç kimse.

Öyleyse, küreğe oturmuş nereye gidiyorsun?

Hiçbir yere.

Pusulana, haritan yok mu?

Hiçbir şeyim yok.

Peki, can yeleğin?

Yüzme bilirim.

Bu akıntılı sularda kimsenin uzun süre yüzemeyeceğini, en usta yüzücülerin bile hiçbir zaman kıyıya varamayacağını sana söyleyen olmadı mı?

Söylediler, ama ben gene de deneyeceğim.

Ne büyük bir saçmalık bu!

Olabilir. Ama ben buraya da, deneye deneye vardım.” (D.S., “*Yürekli*”, s.78)

“*Pusula*”, “*harita*” ve “*can yeleği*” gibi nesnelere yardımına ihtiyaç duymayan başkişisi, aynı zamanda kimsenin de gözetiminde (kollanmasız) olmaksızın gündelik yaşamına yön verir. Başkişinin “*akıntılı sularda*”ki yürekliliğini gören diğer öykü kişisi/ Özne-2, merakını “*kim kolluyor seni?*” diyerek belirtir. Çünkü, “*bu akıntılı sularda kimsenin uzun süre yüzemeyeceğini (...) hiçbir zaman kıyıya varamayacağını*” düşünmektedir. Özne-2’nin merakı, bununla da sona ermez; “*pusulan, haritan yok mu?*”

(...) *Peki can yeleşin*” şeklinde bireyin olanaklarına dönük değil de, nesnelere varlığına dönük sorular sorar. Başkişinin, *“yüzme bilirim (...) buraya da deneye deneye vardım”* cevabı ise, onun olanaklarına dönüklüğünü gösterir. Başkişi, meraklı atılımları ile kendi oluşunu (otantik oluşunu) gerçekleştirir. Özne-2 ise uyarıları ile başkişiyi sürekli olarak nesnelere dünyasına ve başkaları ile birlikteliğe çekmek eğilimindedir. Tüm bunlardan hareketle başkişi/ otantik varlık; Özne-2 ise, otantik olmayan konumdadır ve çatışma halindedirler.

“Kardeşler” öyküsünde, başkişinin çocukluktan başlayarak bugüne kadar olan süreçte, gündelik yaşamındaki varoluş durumu sergilenir:

“Kaç kardeşlik bilmiyorum.

En küçükleri bendim ve henüz saymayı bilmiyordum.

Öğrendiğimde ise hepimiz dağılmıştık. (B.H., *“Kardeşler”*, s. 26)

Başkişinin çocukluk döneminde kardeş sayısını bilememesi, çocuk olmanın bilgi birikiminin yetersizliğiyle/ dikkatsiz ilgi ile ilişkilendirilir. Fakat başkişi, büyüyünce de kardeş sayısını bilemez. Bu durum, kardeşlerden her biri kendi otantik oluşuna yönelen aileden/ birliktelikten ayrılınca, başkişinin ailedeki birlikteliğe yönelik çocukluk merakı son bulduğunun göstergesidir. Öyküde, bilgi ve algı yeteneğinin/ dikkatli ilgi kazanılması ile dikkatsizlikten dikkatliliğe doğru yükselen bir varoluş durumu gelişir. Gündelik yaşamda boyut kazanan başkişi, böylece düşüşünü negatiftikten pozitifliğe yükselterek otantiklik kazanır. Bu kazanım, tüm aile bireyleri için de geçerlidir.

“Saplantı” öyküsünde, kadın- erkek ilişkisine yansıyan pozitif ve negatif düşüşlerin imlendiği görülür:

“-Ne iyilik, ne kötülük. Sen ve ben, yalnızca, dedi kadın.

- Bu cennet mi, yoksa cehennem mi oluyor? dedi adam.

- Araf, dedi kadın.

- Orda da sevişilir mi? dedi adam.” (B.H., *“Saplantı”*, s.41)

İyiliklerin ve kötülüklerin farksızlaştığı/ olmadığı gündelik yaşamdan kurtulmak isteyen Özne-1/ kadın, diğerlerinden kaçarak, normları imleyen iyilik- kötülük sınıflamasından uzak, özgürlüklerin gerçekleştirilebildiği bir ortamda kendiliğini yaşamak ister. Kadın’ın erkek ile diğerlerinden/ onlardan uzak bir yaşam sürme hayalinin mekanı, Araf’tır. Cennet ile cehennem arasındaki Araf, dünya içindeki varlığı hiçbir yerdeliğe sürükleyen bir negatif düşüş imgesidir: *“Böyle bir merak, Dasein’i dünya- içinde-*

varlık olarak her yerde veya hiçbir yerde yaparak üçüncü günü- birlik tarzı olan belirsizliğe iter.” (Çüçen, 1997: 49) Özne-1’in birlikte olma saplantısından kaynaklanan dikkatsiz ilgisinin otantik oluşa dönüşümü söz konusu iken; Özne-2’nin/ erkeğin “*sevişme*”saplantısı/ tenselliğe düşkünlük ile açıklanan dikkatsiz ilgisinin otantik oluştan uzaklaşmaya sebep olduğu görülür. Fakat dikkatsiz ilgi içerisindeki kadın ve erkek, farklı eğilimlerine rağmen saplantıları dolayısıyla negatif düşünüş yaşayarak otantik oluşu gerçekleştiremezler.

Merakın gündelik yaşamı kadın-erkek ilişkisi bağlamında kontrol altına aldığı “*İstek*” öyküsünde ise, pozitif ve negatif düşünüşlerin bireylerin varoluşlarına yansımaları ifade edilir:

“- *Niçin inliyorsun?*

Niçin yumuyorsun gözlerini:

Niçin bu göz yaşları?”

“- *Konuşma, yalvarırım konuşma, yalnızca devam et*” (B.H., “*İstek*”, s.42)

Kadının inlemesini, gözlerini yummasını ve gözyaşı dökmesini anlamaya çalışan adam, kadının neden böyle yaptığını merak eder. Adamın ilişki sırasında dikkatsiz ilgiye dönüşen merakı, onun varoluşunu kadına yönlendirir ve kadının varoluş durumunu sorgularken kendi varoluş durumundan uzaklaşmasına sebep olur. Kadın-adam ilişkisinde dikkatsiz ilgi, beden- tin çatışması merkezli şekillenir. İnceleyen kadının “*konuşma*” uyarısı ve “*yalnızca devam et*” isteği, onun tinsel atılımları engelleme ve sadece tensel iletişimi tercih ettiğinin göstergesidir.

Gündelik yaşamda merakın oluşturduğu varoluşsal durum, erkekte dikkatli ilgi nedeniyle o andan/ tensel iletişimden uzaklaşarak varlığını/ konumunu anlamlandırma çabasına dönüştüğü için pozitif düşüştür. Kadında ise, varoluşunu hissettiği o anı yaşamaya devam etme isteği ve kendine dönük olmanın olumsuzluğu ile şekillenen negatif düşüştür.

“*Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog*” öyküsünde, saklı hayvanları araştırmakla görevli araştırmacılara yazmanlık göreviyle katılan *Ben* anlatıcının hayvanlara olan ilgisi, bir varoluşsal durum olan merakından ileri gelir:

“*Aslında neyle, nasıl bir yaratıkla (ya da yaratıklarla) karşılaşabileceğimi gözümün önüne getiremiyordum. Beni kendine çeken de bu bilinmezlikti.*

Kriptozoologların bu konuda ne düşündüklerini de bilmiyordum. Belki

sürüngenlerden bir hayvandı aramaya çıktıkları” (A., “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog”, s.52)

Yazmanın bilme merakı, karşılaşacağı hayvanın türünü bilmemesinden dolayı dikkatsiz ilgiye dönüşür. Bilinmeze giden yazman, araştırmaya konulacak hayvan hakkında bilgisiz olmasına rağmen merak duygusu, onun kriptozoologlarla araştırmaya gitmesine neden olur.

“*Yargıç Karak*”da da yeni yargıç ile birlikte kentteki cezaevlerinde tutuklu sayısının artışı başkişide merak uyandırır:

“Tutuklu sayısının artması durumuna kafa yoran herhangi bir yurttaş olarak, bu artışın nedenleri üstünde, ister istemez, ben de durdum.” (A., “Yargıç Karak”, s.63).

Başkişinin gündelik yaşamdaki değişimi algılanması ve bunun nedenleri üzerinde düşünmeye başlaması, ondaki merak duygusunun belirmesiyle ortaya çıkar. Başkişinin suç ve suçlu oranındaki artışın nedenleri üzerinde dikkatli ilgiye dönüşen bu bilme merakı, onun gündelik yaşamın kalabalıkları içerisinde sınırlanarak otantik oluştaya yönelmesine ve pozitif bir düşünüş yaşamasına zemin hazırlar.

Gündelik yaşamda bireyin varoluşsal durumunu ortaya koyan öykülerden biri de “*Üç Düş/üş*”dür. Başkişinin düşünde kendini bir kuş/av, bir avcı ve bir köpek olarak üç farklı varlık boyutunda görmesi, gündelik yaşamdaki üç farklı boyutun serimlenmesidir. Öyküde başkişi, ilk olarak kendini bir kuş olarak algılar. Kuş simgesinin bireyin özgürlüğüyle açıldığı ilk düşte, avcı tarafından vurulan kuş, yere düşerken kendini önce köpeğe sonra da avcıya teslim etmek istemez. Kuş, bu düşünüşünde kendini yeniden yaratabileceği düşüncesindedir. Çalılıklar üzerine düşerken çalılıkları yakma ve bu ateşte küllerinden yeniden doğma/ yaratılma isteği, pozitif bir düşünüşün gerçekleştiğini gösterir. Kuşun/ bireyin otantik olma yolundaki bu tasarısı, aynı zamanda onun gündelik yaşamdaki pozitif/ olumlu düşüncesini de gösterir.

Kuşun/ bireyin özgürlüğünü elinden alan avcı/ birey, kendine av yaptığı kuşu/ bireyi güzelliği ve büyüklüğü için vurur ki, bu onun nesnelere dünyasına çekildiğini gösterir. Avcı, mesleğinin gereği olarak kuşa ulaşmak amacıyla onu öldürmeye çalışır. Böylelikle gündelik yaşamındaki temsil değeri, dikkatsiz ilgi ile bütünlenen negatif düşünüş şeklinde belirir.

Üçüncü düşte, *köpek* simgesiyle varolan başkişi, bireyin başkalarının emri ile hareket eden yozlaşmış bir yaşamın temsilcisidir. Sahibinin emirlerini yerine getiren,

ona boyun eğen konumuyla, kayıtsız şartsız itaati simgeleyen köpek, ötekileşmiş bireye yapılan göndermedir. Eğitiminin gereği olarak vurulan kuşu getirmesi gereken köpek, gündelik yaşamda otantik oluşunu gerçekleştirilmeyen konumuyla vardır ve sahibine/ diğerlerine/ onlara bağlılığı ile negatif düşünüş içerisinde.

“Aşağı-Aşağı” öyküsünün başkişisi de gündelik yaşamın belirlediği genel birliktelikler içerisinde düşünüş yaşamaktadır.

“Bir takım işler yapıyordum. Sabah kalkıp traş oluyordum. Yıkaniyordum. Çay içiyordum. Bir işim vardı. İşe gidiyordum. Bunların saatleri vardı. Zincirleme, birinin bittiği yerde bir diğeri başlıyordu. Yatmalar, kalkmalar vardı. (...) Yemek vardı.” (A., “Aşağı-aşağı”, s.43)

Gündelik yaşam içerisinde birtakım işlerle kısıtlanan Başkişi, yine gündelik yaşamın gerektirdiği şekilde yaşamını sürdürmekle yükümlüdür. Bu yükümlülük, onu sıkar ve kısıtlar. Rutin bir gündelik yaşam içerisinde varoluşsal durumdan memnun olmayan başkişinin düşünüşü, otantik olmayan bir varoluşa sürüklediği için negatif/ olumsuz niteliktedir. Gündelik yaşamda işi, işe gidiş geliş saatleri ve bunların birbirini takip eden zincirler halindeki gelişimi onu varoluşunu hissettiği bireysel zamandan da alıkoyar. Kamu zamanının bireysel zamanı engelleyişi karşısında başkişi, kendini kısıtlayan nesnelere dünyasında kendi oluşunu gerçekleştirilerek otantik varlığını kuramaz ve negatif düşünüş yaşar.

“Leş” öyküsünde gündelik yaşamda düşünüş/atılmışlık yaşayan Başkişi, olanaklarını gerçekleştirilmesine engel olan (leş) imgesine bireysel savaşıma girer:

“Karaboyalı bu hantal teknenin içinde sallanıp duruyordum. Neden buradayım? Kim getirip koydu bu teknenin içine beni? Bilmiyorum. Yalnız ekmeğim, bir şişede suyum vardı kendimi denizde bulduğumda” (Bozgun, Leş, 115)

Ben anlatıcı olan başkişinin gündelik yaşam içerisindeki sürüklenişi (sallanıp durma), onun otantik varlık olma yolundaki bilinçliliğinden kaynaklanan sıkıntıları yansıtır. Yaşamdaki çaresizliği, olanaklarının farkına varıp da olanaksızlık yaşamaması kendine (bedenine/ ruhuna) yapışan leş imgesinin engelleyiciliğiyle açıklanır. “Kara boyalı bu hantal tekne”, başkişinin bedensel varlığıdır. Kara sıfatının olumsuz çağrışımları ile bu ağır/ hantal tekne/ beden, hareketlerini, özgürlüğünü engeller. “Kim getirip koydu beni bu teknenin içine beni” sorusu, kendisi için varlık olan bilinç ile kendinde varlık olan bedeni arasındaki çatışmayı yansıtır. “Kim getirip koydu” sorusundaki “kim” belirteci

de, bedeninin (kendi varlığın) önceden verilmişliğini işaret eder. Ancak varoluşçulukta bilinç ile beden ayrımı reddedilir; varlıkta ikilik (dualizm) olmadığı ve onların bir bütünü olduğu ileri sürülür. Bu düşünceye göre, bilinç ne ise beden de odur. Öyküde de, *ben*'in çaresizliği bedene yansır. *Ben*'in savaşımlı, *leş* imgesiyle bedeninin de savaşımlı neden olurken; *ben*'in yaşadıklarını beden de kendisine yapışan bırakmayan *leş* ile sürdürür. Gündelik yaşamda bunlarla (hem tinsel-hem bedensel) savaştan *Ben*, verilmiş bir yaşam içerisinde kendini bulur: “*Bilmiyorum. Yalnız ekmeğim, bir şişe de suyum vardır kendimi denizde bulduğumda*” Bu verilmiş yaşam, başkişinin varlığının düşüşünü/ atılmışlığını göstermesi bakımından önemlidir. Başkişinin deniz, ekme ve su ile sürdürmekle sınırlandırılmış gündelik yaşamındaki varoluş durumu, çaresizlik, bunaltı içerisinde varlığın anlamını çözmeye çalışması ile pozitif nitelik kazanır. Çünkü hem dünya içinde varlık oluşunun bilincindedir hem de bu varoluşun olanak ve olanaksızlıklarını yaşayarak otantik olma yolunda çıkmazlarını dile getirerek farkındalık yaşamaktadır.

“*Leş*” öyküsünün aksine “*Karabasan*”da, varlığını saran karabasansı yaratıklarla (fare) mücadele eden başkişinin negatif yönlü düşüşü yansıtılır:

“*O yalnız bedenimi, yüzünün ortasındaki o kocaman yassı burnun üstünde soluk almamı önleyen bir canlının ağırlığını duydum. Bütün gücümü toplayıp üstümden atmaya çalıştım. Ellerimi kımlıdatamıyordum. Hiçbir üyemi . Uykum yavaş yavaş çökmeye başlamıştı., (sanıyorum) gitgide giriyordum karanlığa;duygusuz, o bomboş – (...)*

ilkın horozların, sonra işine koşan insanların sesi doldurdu ortalığı. Gün çoktan ışımsız olmalıydı.

“*Kurtuldum*

gün ışıyıp insanlar çıkınca...”

Sandalyenin üstündeki pantolonumu aldım.” (İ.Ö.-B., “*Karabasan*”, s.111)

Bu öyküde de bilincin yaşadıkları bedene yansır. “*O yalnız bedenimin, yüzünün ortasındaki o kocaman yassı burnun*” şeklinde tinsel olan ile bedensel olanın ayrımı yapılsa dahi (kendi burnunu bedeninin yüzünün ortasındaki burnun olarak kendinden ayırıp betimlemesi/ soyutlaması), aslında bilincin yaşadıklarının bedene yansımalarıdır. Bilincin yaşadığı ağırlık duygusu bedende, bedendeki yüzün ortasındaki burnun üzerinde bir yüke dönüşür. Başkişinin çaresizliği, gücünü toplamasına engel olur. “*Uyku yavaş yavaş çökmeye başlamıştı*” sözleri uyku hali, düşüşün olumsuz /negatif

yönünü temsil ettiğinden dolayı, onun negatif bir düşüğe gittiğini gösterir. Bireyin kendinden geçtiğinin, kendi oluşundan uzaklaştığının işareti olan uykunun karanlıkla olan özdeşliği, başkişiyi tümüyle boşluğa iter. Bu boşluk duygusu, varlığın hiçlik yaşama halidir. Zira, varoluşçu felsefede varlık, hiçlikle birlikte vardır. Hiçliği yaşayan *Ben/* başkişinin, uyku ve karanlıkla birleşen düşüşü negatife doğrudur. O, içinde bulunduğu boşluk/ hiçlik duygusundan kurtulmak için kendini diğerleriyle birlikteliğe/ dışarıya atarak diğerlerine/ onlara karışma isteği içerisine girer. Böylece, varlıktan/ hiçlikten kaçış ile negatif düşüş yaşar.

Başkişinin gündelik yaşamdaki düşüşünün kaçış ile izlekletirdiği bir başka benzer öykü de, “*Durum*”dur.

“Sokağa çıkınca, herhangi bir gününü yaşamakta olduğunu sezinledi. Zaman-hele bu öğlenler-kişiler, geçtiği her yer, tüm gördükleri, eskitilmiş, çürümeye yüz tutmuş bir bütünün ayrı parçaları gibiydi.” (A., “*Durum*”, s.39)

Toplumsal normların belirlendiği gündelik bir yaşamdan çıkmaya, varoluş durumlarını kendilerinin belirlediği bir ortam yaratmaya çalışan kadın ve erkeğin ilişkilerindeki çıkmazlar anlatılır. Adamın olanaksızlığı, düşüşünü negatif kılarken içinde bulunduğu bireysel (kişi-içi) yalnızlığı dışarıya/ diğer insanlar arasına çıkmakla gidermeye çalıştığı görülür. Adamın, “*herhangi bir günü yaşamak*” olarak belirtilen kalabalıklara/ sokağa çıkma isteği, varoluş durumunun olumsuzaya yönelik olduğu belirtilir. Herhangi bir günün belirsizliği içinde, gündelik yaşamın kalabalıklığına çıkan adam, otantik olmayan varlık görünüşü içindedir. Çünkü onun varlığıyla özdeşleşen sokak, otantikliği yaşamayan birbirine benzer çürümeye yüz tutmuş/ nesneleşmiş yapılarla doludur. Adam, sokağa çıkarak nesnelere dünyasına çekilir ve negatif düşüş yaşar.

“*Düşüş*” ve “*Üşüyen*” öykülerinde de, nesnelere dünyasına çekilen bireylerin, gündelik yaşamdaki varlık durumları anlatılır. “*Düşüş*” öyküsünde, tüm karşı çıkışlara rağmen düşüşün kaçınılmazlığı, *kent* olgusuyla açıklanarak negatif düzeyde açıklanır:

“Kent düşecek, dedi kadın.

Kent düşmek üzere, dedi erkek.

Kent düşüyor, dedi, -bir başka- kadın.

Ağzından yel alsın, dedi, -bir başka- erkek.

Ağzımdan yel alamadı, dedi -aynı- kadın.

Kent çoktan düştü bile.

Nerden çıkarıyorsun, som ağızlı, dedi –aynı- erkek.

Senin burada olmandan. Bir de kulağıma gelen uğultulardan, dedi kadın.”

(D.S., “Düşüş”, s.28)

Bireyin buradalığı, zamansal şimdi’de varoluşunu yaşadığı negatif düşüş ortamıdır ve “bir de kulağıma gelen uğultulardan” belirteci ile belirginleştirilir. Duyulan sesin “uğultu”lu oluşu, anlamdan uzak oluşunu, anlamlandırılmayan seslerin öznenen yoksun oluşu gösterir. Öylece o ses, nesneleşerek “kent”lileştiren ortamla da birleşir. Nesnelere dünyasındaki bireyler, otantik oluşlarını gerçekleştiremedikleri gibi kalabalıklar arasında (kadınlar-erkekler) negatif bir düşüş/ atılmışlık içerisinde yaşama zorunluluğundan kurtulamazlar.

“Üşüyen” öyküsünde, gündelik yaşamın nesnelikten kurtulamayan bireyin, en büyük olanağı olan ölüme gidişinin nesnelere dünyasına çekilme şeklinde belirlenişi ve otantik olmayan konumu açıklanır:

“Beni, öldüğünde “yatacağı” mezarı ziyarete götürmüştü.

Mezarciya, mezarın üstünü örten kalasları kaldırmasını söyledi.

Baktım: mezarın dört duvarı mermerle kaplıydı, dibi ise nemli toprak.

Niçin mezarın dibini de mermerle kaplatmadığını sordum.

Ama o zaman çık üşüyeceğim, dedi.” (D.S., “Üşüyen”, s.33)

Yaşamı tinsel yönüyle değil, fiziksel yönüyle algılayan birey için ölüm de fiziksel/ tenseldir. Öyküdeki başkişi de ölümü, “mezar”/ nesne olarak algılar ve oradaki fiziksel rahatı için mezarı mermer ile kaplamak ve üşümek için dibini kaplatmamak gibi çeşitli nesnel girişimlerde bulunur. Gündelik yaşamdaki varoluş durumu itibarıyla başkişi, negatif bir düşüş ile varlıksal olanaklarının farkındalığından uzaklaşarak bireysel (maddi) olanaklara yönelir. Gündelik yaşamdaki nesnelere dönük ilgisi, onu nesnelere dünyasına bağlı kılar. Yaşamdan kopamayan bireyin mezarı da nesneye (bedene) dönük bir fiziksel rahatlık sembolü olur. Bu bakış açısıyla algılanan yaşam, bireyin varlıksal farkındalığı ortadan kaldırarak negatif düşüş yaşamasına sebep olur.

Bireyin varoluş durumu olarak belirsizliği, onun otantik olmayan durumunun da bir göstergesidir: “Günübirlik yaşamındaki belirsizliğinde kendi ile değil de, diğeriyle özdeşleşmesi sonucu kendi-olanakları yerine diğelerinin olanakları peşinde koşan varlık olması Dasein’in düşüşüdür.” (Çüçen, 1997: 49) Bireyin belirsizliği, varoluşsal bir durum olan düşüşle ifade edilir.

Gündelik yaşamın kalabalıklığında, onlardan biri olan bireyin düşüşü, doğal olarak negatif/ olumsuz nitelikli olur. Edgü'nün, gündelik yaşam içerisinde belirsizlik yaşayan ve otantik olmayan bireyleri, "Az/Çok", "Kartpostal", "Başlangıç", "I.Kaçkın (Dışarı)", "Av", "Bir Gemide", ve "Yaşam Öyküsü I" öykülerinde yaşadıkları negatif düşüşlerle görüntülenir.

"I.Kaçkın"da, geçmişte de bugünkü gibi varoluşunun farkındalığını yaşamayan öykü kişinin belirsizliğe dönük sorgulamaları irdelenir:

"O günlerde, henüz böylesi bir hiçliğe varmamıştım. Odamda dağınık eşyalar, pis çamaşırlar yoktu. Farelerin tıkırtısı daha azdı. Zaten bu odada yaşamıyordum. Bu evin en üst katında bir kadınla bir kadınla beraberdim. Bir kadınla" (İ.Ö.-K., "I.Kaçkın", s.29)

Otantik olmayan birey, geçmişteki belirsizliğini bugüne de hiçlik olarak taşır. "Varlığın varoluşunu hazırlayan temel ilke olarak gör(ülen)" (Çüçen, 1997: 178) hiçlik, kendini/ varoluşunu anlamaktan uzak bireyin kendilik değerlerinin belirleyici unsurudur. Varoluş farkındalığından uzak maddesel/ tensel yaşamın kuşattığı, herkesleşen bireylerden biri olan başkişi, odasında /ben'inde değil; üst katta/ dışarda bir kadınla yaşamayı tercih eder. Geçmiş günlerde kendine/ varlığına dönük yüzü, dışarıya/ kadına/ cinselliğe yöneliktir. Onun kadınla olan beraberliği, kendi olanaklarının dışına çıkmasına ve başkalarının/ kadının olanaklarına sığınarak, otantik olmayan gündelik bir yaşamın negatifliğini yaşamasına neden olur.

Gündelik yaşamın belirsizliğinde negatif düşüş yaşayan bireyler düş/ rüya yolu ile bilinçsiz yaşamlarının bilinçdışındaki yansımalarına tanıklık eder. "Av" öyküsü de, böylesi bir varoluş üzerine kurgulanır:

"İçinde bulunduğum tehlikeyi daha önce düşünmüş müydüm? Daha doğrusu, bana "sunulan" bu avın kendi avım olduğunun bilincinde miydim?-Bilincinde olmak? Büyük söz!-Sanmıyorum-Yoksa bu çağrıyı böylesi bir gönül rahatlığıyla kabul eder miydim?" (A., "Av", s.74)

Öykünün çerçeve vakası görünümündeki bu girişte anlatıcı Ben, bastırıldığı güdülerinin bilinçdışında yansımalarını anlatır. Bilinçli olmadığını, yoksa böylesi tehlikeli bir çağrıya uymayacağını ifade eder. Öykü girişindeki açılıma dikkat edilecek olunursa, içinde bulunulan durumun daha önce düşünülmediği anlaşılır: "İnsanın düşlerini düşünmesi kendine dönmesi demektir. Düşünme sırasında benlik bilinci yalnız kendine dönük değildir; düşlerin nesnel verilerine de ilgi gösterir, onları bilinçdışı ruhtan gelen

bir iletişim, bir bildiri olarak algılar.” (Jung, 1999: 194) Öyküde, bilinçdışının nesnel içerikleri bakımından dikkat çeken simgesel öğeleri ve temsil ettiği değerlerin KORA (Korkmaz-2, 2002: 293) şemasındaki görünümü şöyledir:

<i>Simge</i>	Köşk'teki Bey Bey'in karısı Bey'in 'sakat' oğlu Yabancı At Av Çağrı
---------------------	---

Tablo:6- Bilinç Dışının Nesnel İçerikleri

Düşteki bilinçdışı içerikler, gerçek yaşamın bastırılan öğelerini içerdiği için öyküde geçen simgeler ve bunların temsil ettiği değerler, anlatıcı benin gündelik yaşamdaki bilinçsizliğinin düşsel görüngüsüdür. Yani her simge anlatıcı ben'den izler taşır. Dolayısıyla Bey, ulaşılmazlığın mekansal sembolü olan köşkte yaşar. Bulunulan yerin Bey'in olması, onun yetke temsilcisi olarak yaptırım gücünün olduğunu gösterir.

Düş içeriğindeki Bey, gerçekte bilinç dışına itilen ya da bastırılan vicdanı temsil eder. Bilinçdışından yapılan Çağrı, vicdanın çağrısıdır. Anlatıcı *Ben*, çağrıya uymak zorunda olduğunu: *“Biliyordum ki bu çağrıyı hiçbir zaman geri çeviremeyecektim. Bu (sanki) benim elimde değildi.”* diyerek dile getirir. Bey tarafından ava çağrılan anlatıcı başkişi, yabancı tarafından bu çağrıyı alır. Çağrıyı yapan haberci, başkişinin gündelik yaşamında kendine yabancılığını açımlayan simge değerdir. Çünkü, gündelik yaşamda kendine yabancı olarak bedensel olan ile tinsel olanı birleştiremez. Bey'in sakat oğlu ise, başkişinin ölen atı ile özdeşleşir: *“(Bir tek atım vardı. O da geçen ayın sonlarına doğru bir hendeği aşarken tökezlemiş, bu düşüşte sağ ön bacağı kırılmış; binicisi-büyük oğlum-ölmüş, ayağı kırılan atımı da, geleneğe uyup beynine bir kurşun sıkarak öldürmüştüm.)”* (A., “Av”, s.74) Başkişi, ayağı sakatlanan atı ile bilinçdışındaki Bey'in sakat oğlunu; Bey'in eşi ile kendi eşini özdeşleştirir. Gerçek yaşamdaki oğlunun attan düşüp ölüşünü ve atını öldürüşünü gören başkişi aynı zamanda köşkü, yabancıyı, arabacıyı, Bey'i, karısını ve Bey'in oğlunu da görür. *“Özellikle karısı, karanlığın içinde çırılçıplak, saçları uzun, sırtından aşağı dökülmüş beni kendine çağırır gibiydi.”* (s.78) Bey'in karısının çırılçıplak kendini çağırışı, onun gerçek yaşamdaki karısı olması

şeklinde açıklanabilir. Ayrıca gerçek yaşamda bastırılan cinsel dürtülerin de bilinçdışında/ düşlerde yansımasıdır.

Anlatıcı Ben'in, oğlunun ölümü üzerine yaralanan atı öldürmesi bastırıldığı düşüncelerin açıklaması olur. Köşkteki düşünde de bu olayı tekrar yaşayan anlatıcı Ben: *“At geliyor...geliyor... ve hendeği aşamayıp (beklediğim gibi) tekerlenip yuvarlanıyor benim içinde olduğum çukura”* (s.78) diyerek düşünü anlatır. Edgü'nün sanatsal yaratıcılığının en önemli özelliği, bu öyküde de belirginleşen *“gerçeğin içindeki düş, düşün içindeki gerçeğin”*(A., “Önsöz”, s.10) bütünlenerek kurgulanmasıdır. Başkişinin düşte oğlunun ölümünü yaşaması, bilinçdışında oluşumunu gerçekleştirmediği için kendi kendine vereceği ceza niteliğindedir. O da tıpkı oğlu gibi atına söz geçiremeyen binici olarak ölümle cezalandırılacaktır. Dolayısıyla düşteki oğul simgesi, gerçekte kendisidir. Oğul, aile yapısı içerisinde atanın/ babanın devamıdır; onu temsil eder. Başkişinin ödünç güçlerle yaşayan egosu, kendilik yaşamını gerçekleştirmediği için yaşamını içgüdüsel sürdürür. At, onun benliğinin taşıyıcısı olarak, *“bilinçdışı ruhu”* (Jung, 1999: 194) temsil eder. Düşlerde, bilinçdışında kendine dönen başkişi atı ile birlikte *“çukura düşer”*. Çukur imgesi, başkişinin varoluşsal durumunun mekansal boyutudur. Atı ile çukura düşen oğul ölür. At, ayaklarından yaralandığı için yürüyemez olur. Kendinin değil, normların temsilcisi konumundaki başkişi, *“geleneğe uyup beynine bir kurşun sıkarak”* (s.74) atı öldürür. Atı öldürürken bilinçdışı ruhunu da öldürmüş olur. Binici konumuyla beden ölümü, atın öldürülmesiyle bilinçdışı ruhun yok edilmesi, bireyin hem fizikî hem de ruhsal ölümünü açıklar. *“Atı yönlendirdiğini sanan ama atın istediği yere giden binici”* (Horney, 1995: 156) görünümündeki Ben'in yabancılaşan benliği, içsel olan ile dışsal olanın çatışmasını yaşar; hükmedicisi olarak atını/ içgüdülerini yönlendirdiğini sanarak yanılır ve çözülür: *“Hayvansal yaşam kendi kendini yok eder.”* (Jung, 1999: 195) Bölünmüş benliğin, ele geçirilemeyen bütünlüğü başkişinin içgüdüsel yaşamasına neden olur. Başkişinin ava çıkıldığı günün sabahında kendine verilen at, kendilik bilincinin oluştuğunun göstergesi olur: *“Huyunu bilmediğim bu ata binmekten korkmadım değil.” Yabancı bir atla nasıl ava gidilir?”* (s.79) Başkişi, atını öldürdüğü gibi, dış dünyadaki izole Ben'i/ maskelenmiş Ben'i temsil ettiği yabancı da öykü sonunda onu öldürür.

*“Başlangıç”*ta, gündelik yaşamın belirsizliğinde kendi varoluşunun otantikliğini yaşayamayan bireylerin negatif düşüşleri anlatılır:

“Şenlik, işte o zaman başladı.”

*Tam o zaman, aramızdan birinin (kimdi?) kalkıp,
Nereye gidiyoruz? demesiyle.
Hiçbirimiz nereye gittiğimizi bilmiyorduk.*

*O an, bir yere gidiyormuş gibi kımıldamaya, oynamaya,
Zıplamaya, türkü söylemeye başladık. Nerden geldiği
belli olmayan o garip müziğin eşliğinde.*

*İşte yolumuzu yitirmemizin eğlenceli olduğu kadar
acılı öyküsü. (D.S., “Başlangıç”, s.65)*

Varoluşlarının farkındalığını yaşayamayan, kalabalıklar içinde “onlar” olarak herkesleşen bireylerin gündelik yaşamdaki sürüklenişleri, onların geleceğini de belirsiz kılar. Kendi olanakları ile değil, başkalarının olanaklarıyla hareket eden bu bireyler “nerden geldiği belli olmayan o garip müziğin eşliğinde” nesnelere dünyasına çekilerek, nesnelere peşinden giderler. Müziğin “garip” oluşu, gündelik yaşamın belirsizliğidir. Nesnelere (müzik), belirsizliğinde (garip) nesnelere özdeşleşerek hareket eden bireylerin gündelik yaşamın belirsizliğinde (yolumuzu yitirmemiz) negatif düşünüş içerisinde dirler.

“Az/çok” öyküsünde, kuş simgesiyle kalabalıklar içerisinde kendi oluşlarından uzak bireylerin sürüleşen yaşamları anlatılır:

*“Biz üç kuştuk, sonra altı olduk,
sonra dokuz, sonra oniki.
Sonra yirmidört, sonra kırksekiz... olduk.
Doğuya doğru uçuyorduk.
Doksanaltı olduğumuzda,
yarımız yön değiştirip
batıya doğru uçmaya başladı. O andan itibaren
çoğaldık mı azaldık mı bilemiyoruz.” (B.H., “Az/çok”, s.57)*

Bilinçleri olmadığı için hayvansı güdüleri ile hareket eden kuşlar, doğal olarak sürü halinde yaşarlar. Onların doğu ve batı yönünde ayrılmaları, sürü'nün sürü'den ayrılması olarak azlık-çokluk bakımından değişiklik yaratmaz. Sonuçta, onlar, tek sürü iken iki sürü'ye bölünerek çoğalmış gibi görünürler. Aynı zamanda tek sürünün ikiye bölünmesi de matematiksel açıdan azalmayı gerektirir. Fakat gündelik yaşamda sürü'leşen bireyler,

kuşlarda olduğu gibi azalmak ya da çoğalmak gibi bir belirsizlik içinde genelleşirler. Onlar da diğerleri ile birliktelik yaşarken az yada çok olarak değerlendirilemezler. Kalabalık içerisinde genelleşen bireyler olarak kalırlar. Sürü bilinciyle hareket eden kuşların/ bireylerin aritmetik çoğalmaları/ artışları, onların birlikte hareketleri birbirilerinin olanakları peşinden gitmeleri şeklinde dile getirilir.

Yaşamın dondurularak sadece görsel yönünü ortaya koyan “*Kartpostal*” öyküsünde, özelliğın olmadığı kartpostallaşan bir yaşamda, insanların/ sevgililerin, varlıklarıyla değil, sıradanlaşmış, basmakalıp sözleriyle var oluşu metne taşınır:

“Ay ışığı. Deniz. İki sevgili. Deniz kıyısında.

Sessizlik.

Dalgaların kıyıya varışı ve çekilişi. Başka hiçbir ses.

Bir kartpostal.

Ardında “Seni hep sevdim, hep seviyorum.” yazılı.

İmza yok.

Kartpostalın ön yüzünde, ay ışığı, deniz ve

iki sevgili...” (B.H., “Kartpostal”, s.31)

Kime ait olduğu, kimin kime söylediği belli olmayan “*seni hep sevdim, hep seviyorum*” sözleri, bireylerin gündelik yaşamındaki diğerleri ile olan özdeşleşmelerini anlatır. “*Seni hep sevdim, hep seviyorum*” tümcesinin zamansal ifadesi, geçmiş ile şimdiki kapsar. Bu zaman dilimlerinde “sen” ile özdeşleşen bireyler, kendi varoluşlarının değil başkalarının varoluşlarının peşindedirler. Sevmenin, bağlılıkla açıldığı bu durumda birey, kendisi için değil, başkaları için varlık konumuyla gündelik yaşamın belirsizliğinde yer alır.

Ferit Edgü anlatılarında, genel anlamda bireyin gündelik yaşamı onun varoluş durumunu ifade eder. Bireyin gündelik yaşamdaki temel karakter yapısı, konuşması, algı düzeyi, onun gündelik yaşamdaki varoluşunu serimler. Varoluşçu felsefede atılmışlıkla/ fırlatılmışlıkla açıklanan düşünüş, bireyin dünyada varlığını, birliktelikten (onlarla birlikte olmak) koparma veya koparamaması bağlamında değerlendirilir. Varlığın dünyaya düşüşü/ atılmışlığı, onu, dünyada diğerleriyle birlikte vareder. Anlatılarda, bireyleşme sürecindeki insanın kendini onlardan ayırması, otantik oluşa götürürken; onlar içerisinde kalması, otantik olmayan varlık olarak yaşamını sürdürmesi anlamına gelir. Otantik varlığını gerçekleştiren birey, düşüşünü olumlu/ pozitif hale

getirirken (pozitif düşünüş yaşarken); otantik olmayan halktan biri varlık pozisyonunda kalırsa düşünüşü negatif/ olumsuz yönde olur ve negatif düşünüş yaşar.

2.2. Romanlarda Yapı ve İzlek

2.2.1. Romanların Kimliği

Kimse

Ferit Edgü'nün roman türündeki ilk eseri olan *Kimse*, köyde geçmesine, köy ve köylüyü anlatmasına rağmen köy romanı değildir. Özyaşamöyküsel öğeler taşıyan yapıt, bireyin kendilik bilincini sorgulayışının anlatımıdır. Düşsel ya da gerçek bir kendilik mekanında geçmiş ve şimdi düzleminde kendini keşfetmeye çalışan bireyin tinsel arayışları yansıtılır: "*Kimse'de anlatmanın olanaksızlığını, gerçekliğin değişkenliğini, roman sanatının olanaklarını ve olanaksızlıklarını, romanın içinde göstermek istedim.*" (Edgü, 1979: 10) Kimliksiz, kim-ise'nin içe dönük bir yönelimle tüm yaşamını bambaşka, yeni bir gerçekliğin içinde yeniden kavrama ve anlamlandırma çabası yapıtın entrik kurgusunu belirler. Kendi oluş sürecindeki bireyin kendi kendisiyle konuşması olan monologun, iki kişilik bir diyalog halinde düzenlendiği yapıt, yazar tarafından iki ana bölüm halinde kurgulanır: "*Kimse'de berrak, giderek, saydam bir dil yaratmaya çalışıyorum. Bir kişinin değil bir sesin dilini. Bir ses kadar saydam dil.*" (Edgü, 2001: 69) Tasarlama, yazma, eleme, çıkarma edimlerinde sanatsal anlamda titiz olan Ferit Edgü, eserin adı üzerinde çok düşünür: "*Kimse'nin adı altı kez değişti: (Sürgün/ Sürgünde/ Sürgün Konuşmaları/ Sus/ Ben ve Öteki/ Ben/ Ben ve O)*" (Edgü, 2001: 87) Tiyatro sahnesindeki seslerinin diyalogu niteliğindeki yapıt; ben-öteki, bilinç-bilinçaltı-bilinçdışı çatışmalarının birey, toplum ve evren düzleminde çözümlenmesidir. Yazar, iç sesleri konuşturarak, varlığın evi olan dil ile bağlantıya geçiş sürecini de vurgulamayan hedefler.

Toplam 7 baskısı olan eserin ilk 6 baskısı; 1977, 1980, 1983, 1985, 1986, 1990 yıllarında Ada Yayınları; son baskısı ise, 1999 yılında Yapı Kredi Yayınları arasında yayımlanır.

O/Hakkâri'de Bir Mevsim

"*Kimse*" romanındaki içe dönük bakışın dışa dönmesi üzerine kurgulandırılan roman, özyaşamöyküsel niteliklidir. Bir yedek subay öğretmen olan anlatıcı *Ben/* kendini anlatan *Ben*'in Hakkari/ Pirkanis köyündeki yaşantısı anlatılırken Doğu tez, batı

antitez olarak belirginleştirilir. Yapıtta, düş mü kaza mı olduğu belirsiz bir kaza/ deniz kazası ile buraya/ Doğu'ya sürüklenen bireyin kendini bulma serüveni irdelenir. Mekansal çözülüş içinde “*üç yıl derviş gibi*” (O/ H.B.M., s.48) yaşayan anlatıcı Ben konumundaki başkışı, yolculuğunu erginlenme ve geriye dönüş ile tamamlar: “*Pirkanis, kendimi ve bildiklerimi sınamamda yardımcı oldu. 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..*” (Andaç, 1997: 19) Kendini ararken farklı gerçeklikler ile yüzleşen birey, yaşamdaki konumunu ve varlığını da belirginleştirir. Yazarın yapıtın ismini belirleme aşamasındaki durumu bu farkındalık süreci ile içeriksel olarak örtüşür:

“İlk adı, Doğu'm idi.

Doğu'm- benim gördüğüm, benim

Yaşadığım Doğu.

Doğu'm- benim (yeniden) doğumum.” (Edgü, 2001: 87)

Hem ses, hem hece, hem sözcük, hem sayı olan O, bütün yönlerden yaşanan hiçliğin imgesidir. Sözcük olarak *III. Tekil kişi*, sayı olarak *sıfır*'a karşılık gelen O, bireysel çözülüş içerisindeki bireyin adı olur. “*O/Hakkâri'de Bir Mevsim*” adıyla Onat Kutlar'ın senaryosu ile sinemaya da uyarlanan yapıt, 1983 yılında 32. Berlin Film Festivali'nde ve 1984 yılında 2. Akdeniz Kültürleri Film Festivali'nde ödül alır.

Son baskısı 2001 yılında Yapı Kredi Yayınları arasında yayımlanan yapıtın, toplam 9 baskısı vardır. Yapıtın ilk 6 baskısı, “*O*” adı ile yapılan, 1977, 1980, 1983, 1985, 1986, 1990 yıllarında Ada Yayınları; son 3 baskısı ise, “*O/Hakkâri'de Bir Mevsim*” adıyla; 1999, 2000, 2001 yıllarında Yapı Kredi Yayınları arasında yayımlanır.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı

Yaşamın bizzat kendisi niteliğindeki bu roman, bir dönemi, bir toplumu, bütün bir sosyolojiyi içerir. Toplum tarafından dışlanan insanların farklı görünüşlerinin anlatıldığı yapıtta, bireylerin duyguları ve olaylar damıtılır, yalıtılır: “*Yazar, “Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı”’da, bir başka gerçekliğin derinliğinden gelip çıkan durumları yansıtmak istiyor. Bunda kurduğu yapıya “romansı” bir yapı sanısı vermek istemiş. Bu küçük yapıtta 50'lerin başlarında İstanbul'un her zaman büyük olan hengamesi içinde*

Çakır'ın, Bey'in Kını'nın, Esat'ın, Fethi Baba'nın, Zehra'nın, Büyücü Canan'ın, yani bizim kenar semtte yaşayan insanlarımızın sevileri- çaresizlikleri soluklanıyor." (Savcı, 1989: 192) Fotoğraf objektifliğinde yaşama tutulan bu ayna, yaşamın somut gerçekleri ile imgenin büyüünün bütünlenişidir. İki ana bölümden oluşan yapıttın, fotoğraftan foto- romana ve romansı bir metne dönüşümündeki devinimsel yapı, "*biz içinde bir ben*"in (Yücel, 1995: 36) öznelliğinin ortaya çıkarılışdır. İlk olarak 1988 yılında Ada Yayınları arasında yayımlanan yapıttın toplam 4 baskısı vardır. 1988 ve 1989 baskıları Ada Yayınları; 1997 ve 2001 baskıları ise, Yapı Kredi Yayınları arasında yayımlanır.

2.2.2. Romanlarda Olay Örgüsü

Kimse

Yazar tarafından romen rakamıyla iki bölüme ayrılan yapıttın her iki bölümünün de başında içeriğiyle bağlantılı epigrafların yer aldığı görülür. Yazar, I. Bölüm'ü 20 ve II. Bölüm'ü ise, 11 alt bölümden oluşacak şekilde kurgular. Eserin içeriksel düzenlemesini esas alarak, yapıtı üç bölümde inceleyebiliriz:

Birinci Bölüm

-Soğuktan donma ve kurt saldırısı korkusuyla evden dışarı çıkamayan başkişi
Birinci Ses ile norm karakter İkinci Ses'in konuşmaya başlaması

-Yalnızlıktan bunalan Birinci Ses'in, bir insan sesine duyduğu özlemi; her ikisinin de gelecekle ilgili umutlarını anlatması

-Birinci Ses'in, İkinci Ses tarafından yapılan bütün olumsuzluklarına rağmen içinde buldukları durumla ilgili memnuniyetini dile getirmesi

-Duvarlara baktıkça binlerce yüz/ insan yüzü gören Birinci Ses'in düşünde, öldürdüğünü gördüğü insanı anlatması

-Bu dağ başındaki sürgünün sebeplerini ve ne zaman biteceği üzerine konuşmaları; İkinci Ses'in susması ve Birinci Ses'in şikayet etmesi

İkinci Bölüm

-İkinci Ses'in düşlerindeki cellatı anlatması, Birinci Ses'in bu öyküyü beğenmemesi

-Birinci Ses'in, geçmişte evinin üst katında oturan bir kadını ve kadınla ilgili düşüncelerini anlatması

- Birinci Ses'in, İkinci Ses'in varlığından rahatsız olması ve onun her tavrını işkence olarak algılaması
- İkinci Ses'in Birinci Ses'ten herşeyi/ belleğindeki herşeyi anlatmasını istemesi üzerine Birinci Ses'in geçmişteki mekan, zaman ve kişilerle ilgili düşüşlerini aktarması
- İkinci Ses'in Birinci Ses'e geçmiş yaşantısını hatırlatması; ilk ve son evliliği, eşi, balayı, balayında gittikleri şehri anlatması
- Birinci Ses'in İkinci Ses'in anlattığı şehirde yaşadığı iç savaşını hatırlaması
- Birinci Ses'in İkinci Ses'e geçmişteki bir sevişme gecesini anlatması; cinsel arzularını dizginleyemeyişini itiraf etmesi; İkinci Ses'in cinsel arzularını bastırması için onu yazı yazmaya yönlendirmesi
- Geçmiş sürgünler ile şu anki sürgünü anlatırken Birinci Ses'in zamanın geçmemesinden şikayet etmesi, İkinci Ses'in geçmişi anma ve geleceği düşünme ile zamanın akışını çabuklaştırmayı tavsiye etmesi
- Birinci Ses'in kendisiyle aynı yazgıyı paylaşan köy insanlarının durumunu anlatması; onlarla kendini bütünleştirmesi
- Birinci Ses'in özlemlerini anlatması ve umutsuzluğa düşmesi, herşeyin bittiğini, sona yaklaştığını düşünmesi ve zamanın tükendiğini dile getirmesi; İkinci Ses'in onu umutlandırmaya çalışması
- Birinci Ses'in düşünüşü/ düşünde öğretmen değil öğrenci olduğunu anlatması
- Birinci Ses'in İkinci Ses'i susturmaya çalışması

Üçüncü Bölüm

- Bahara yakın bir kış akşamı karlar erirken Birinci ve İkinci Ses'in yeniden konuşmaya başlamaları
- Buraya ilk gelişlerini hatırlamaları ve kentin sokakları, kalesi, evleri, yolları, mezarlığı, pazarı üzerine düşüncelerini anlatılmaları
- Birinci Ses'in ilçenin hem jandarma komutanı hem de kaymakamı olan kişiyle tanışması
- Köye giderken jandarmalarla tanışması ve kumandan geldikten sonra iki jandarma eşliğinde köye doğru yola çıkması
- Yolda konaklanan köylerin ve insanların dramlarının anlatılması

- Muhtarla tanışma ve köyde ilk yemeğin yenmesi; yemek sonrası hasta bir çocuğa yardım için götürülmesi, ama bir şey yapamaması
- Köylülerin ölümü doğal karşılaması; onun ise yalnızlığın ve fiziksel tutuklanmışlığın içinde tükendiğini hissetmesi
- Muhtar'ın kızına uzak bir köyden kısmet çıkması, dünürçülerin gelmesi, “*satılacak mal*” olan kızın ve oğlanın/ damadın her iki tarafın sözcüleri tarafından övgüsünün yapılarak başlık parasına karar verilmesi
- Birinci Ses ve İkinci Ses'in bu yolculuğun ve konuşmaların zaman ve mekanı hakkında konuşurken susmaları

O/Hakkâri'de Bir Mevsim

Yazar tarafından romen rakamıyla 65 bölüme ayrılmış olan roman, Carlos Castenada'dan metinlerarası-montaj tekniği ile aktarılan epigraf nitelikli, “*Kızılderili Büyücü ve Genç Etnolog*” arasındaki diyalogun aktarımı ile başlar. “*Ön ve Sonsöz*” başlıklı bölümde ise, yazar ben, öyküleme zamanından geriye dönerek kendi ve Hakkari hakkında bilgi verir. Her bölümü içerikle ilgili bir ad ile başlıklandırılan yapıtı, üç bölüm halinde inceleyebiliriz:

Birinci Bölüm

- Ben anlatıcının kendisini bu dağ başına sürükleyen sebepleri sorgulaması; Hakkari'deki yabancılığını, iletişimsizliğini anlatması
- Okula gelen çocukların tanıtılması ve çocuklarla birlikte odayı sınıf durumuna getirmek için uğraşması
- Kente gitmesi, kentin tasvir edilmesi, kentte okula yardım için birilerini araması, Milli Eğitim Müdürlüğü'ndeki görevlilerle konuşması
- Kentte dolaşırken yalnızlığını duyumsadığı sırada Süryani bir kitapçıya rastlaması, tanışması, konuşması; Süryani kitapçının ona okuması için 10 kitap, taş baskı bir harita ve bir tılsım mührü hediye etmesi
- Süryani kitapçıdan ayrıldıktan sonra hana gitmesi, kendisine verilen dört yataklı dada kitapları, haritayı ve tılsım mührünü incelemesi; bu sırada Vali tarafından çağırılması, kente izinsiz geldiği için uyarılması, okulun ihtiyaçlarını alarak köye dönmesini istenmesi ve adına gelmesine rağmen açılmış mektuplarının verilmesi

-Hana dönmesi ve tanımadığı insanlardan gelen ve dillerini bilmediği mektupları okuması; hancıdan istediği aynadaki yüzüne bakması, kendini görmeye çalışması, belleğinde hiçbir şeyin olmadığını farketmesi

-Gece yalnızlığını düşünerek uykuya dalması; sabah handan ayrılıp Süryani kitapçının yanındaki berbere gitmesi, sakal traşı olması, kahvaltı yapması; Rize bakkaliesinden alışveriş yaptıktan sonra İlköğretim Müdürlüğüne giderek okul malzemelerini alması ve bir kamyonu yükleyerek köye doğru yola çıkması

İkinci Bölüm

-Kamyonun arkasında başkası adına yolculuk yaptığını düşünmesi, Jandarma Karakolunda mola verdikten sonra köye doğru bu kez atla yola çıkması

-Atın rehberliğindeki yolculuğunda geçtiği köylere uğramadan Pirkanis'e gelmesi, muhtarın evine gitmesi; Muhtarla Seyit'in hasta çocuğuna ilaç götürmeleri, fakat çocuğun öldüğünü öğrenmeleri ve yaşadığı bütün ölümleri hatırlayarak ağlaması

-O gece çaresizlik içinde uyuyamayan anlatıcı *Ben*'in ertesi sabah Muhtar Ağa, Zeydan ve İbrahim'le birlikte tepeye giderek mezar kazması, çocuğu gömerek köye geri dönerken kendini bulduğunu hissetmesi

-Çocuklarla okulun açılışını yaptıktan sonra onlarla iletişim kurma çabası göstermesi; *bir yeni zaman kaptanı* ya da *sahte Nuh* olarak Pirkanis'teki varlığını düşünmesi

-Çocukların bildiği/ kullandığı sözcükleri saptamaya ve onların dilini öğrenmeye çalışması ve 50 sözcüklük bir listeleme yapması

-Süryani'nin verdiği haritayı incelerken bir konuğun/ Halit'in gelmesi; mektuplarını vermesi- daha sonra çocuğu ölen köylünün/ Seyit'in gelmesi ve teşekkür etmesi; Halit ve Seyit'in gitmesi (bu olay birimi ben ve tanık bakış açısıyla iki kez kurgulandıktan sonra, bu anlatımın neden yapıldığı yazar Ben tarafından "*Açıklama*" bölümünde anlatılır)

-Halit'in getirdiği mektupları okuması ve mektuplarda kendisine '*sevgilim*' diye hitap eden kadını tanımaya çalışması; mektuplardaki kadının yazmak yerine fotoğraf çekme önerisini uygun bulması, fotoğrafla gerçeklerin daha net anlatılacağını düşünmesi ve Tanrı'ya/ yazgıya başkaldırması

- Kara kaplı seyir defterine bulunduğu mekan ve zaman ile ilgili düşüncelerini yazması; yapması gerekenleri on madde/ on emir halinde listelemesi, güçlüklerle karşılaştığı zaman bu kaynağa başvurması gerektiğini söylemesi
- Uyumaya karar vermesine rağmen Süryani'nin verdiği haritayı inceleme isteğinin baskın gelmesi; haritayı incelerken lambanın gazının bitmesi, yatağına girmek zorunda kalması, fakat uyuyamaması
- Günün doğuşundan sonra dışarıyı gözlemlemesi ve incelemek için haritayı tekrar açması, bir labirent deseni ve oklar görmesi
- Orada/ bu dağ başında bulunuşunu sorgulaması; umutsuzluğa kapılması; duyduğu korkunun bir denizciye yakışmayacağını itiraf etmesi
- Okuyucuyla konuşması ve yıllar süren uykusundan uyandığı için mutlu olması
- Çocuklarla günün ilk dersi olan Hayat Bilgisi'ni yapması
- Seyit'in bebeğinin ölümünden 13 gün sonra Piran köyünden ve başka köylerden de bebek ölüm haberlerinin gelmesi; muhtarın birlikte ölülerin yanına gitmeyi teklif etmesi, fakat hekim olmadığını, bir şey yapamayacağını, durumu kente haber vermeleri gerektiğini söyleyerek kabul etmemesi ve bir rapor hazırlayarak Ramazan'la kente göndermesi
- Çocuk ölümünün devam etmesi karşısında çaresiz kalması ve Tanrı'ya başkaldırması; ölüm- yaşam ikiliğini sorgularken yazmaya karar vermesi
- Çocuklarla ders yaparken de bebek ölümünün etkisinden kurtulamayarak dışarı çıkması; bu sırada bastırıldığı cinsel isteğin ortaya çıkması ve hayali bir kadınla sevişmesi
- Çocukların çılgınlıkları ile düşünden uyanması ve çocukların yazdığı cümlelerde yörenin dramını ve yaşamın gerçeklerini görmesi
- Bütün gece uyuyamaması, Ramazan'ın kentte yaptıkları ve dönüşü ile ilgili hayaller kurması, güneşin doğuşunu beklemesi
- Ölümlerin kaynaklık ettiği çaresizlik içinde bunalarak okulu tatil etmesi ve gemisinin bir kez daha batacağını düşünerek çareler araması; durumu Ankara'ya Sağlık Bakanlığı'na bildirmek üzere yazı yazmaya karar vermesi

- Süryani kitapçının verdiği kitaplardan birinden yazılı olan '*kendine yetmek*' sözü üzerine düşünmesi, kendi kendine yetmenin zorluklarına rağmen insanlar arasında olmaktan dolayı şanslı olduğunu düşünmesi
- Akşam Halit'in gelmesi, yaptığı evi ve bu köydeki yabancılığını anlatması; onu kendi evine götürmek istemesi
- Halit'e neden hapisaneye düştüğünü sorması, Halit'in suçsuz olduğunu, kimseyi öldürmediği halde 3 yıl hapisanede kaldıktan sonra ağasının onu kurtardığını anlatması
- Sabah Mustafa'nın gelmesi ve mektuplarını vermesi; ikinci vakti Seyit'in gelmesi ve konuşmaları ile umut vermesi; akşam Halit'in gelmesi ve suçsuz olduğunu söylemesi
- Akşam muhtarın, gece Alaaddin'in ve köylülerin gelmesi
- Geceleri düşlerine çıtırçıtır gelen kadının varlığından duyduğu sevinç dile getirmesi
- Ağanın oğlunun bayram arifesinde gelmesi, köyleri ziyaret etmesi, Muhtarın Ağanın oğlu için verdiği ziyafete gitmemesi, bunun üzerine Ağanın oğlu, muhtar ve köylülerin odasında ziyaret etmesi
- Karlı bir gece Halit'ten cinayet ve kaçakçılık olayının aslını öğrenmek istemesi, Halit'in rahatsız olarak gitmesi ve ertesi sabah da gelmemesi
- Bir öğle vakti gele Halit'in çocukluğunu, Ağanın söylediklerini yapmaktan başka çaresi olmadığını anlatması
- Uzatmalı çavuşun gelerek köylülerden bayram armağanlarını toplaması, öğretmene dağın hukuk ve kanunlarının farklı olduğunu anlatması
- Halit'in karısı Zazi ve büyük oğlu Fazıl'ın gelmesi, Zazi'nin oğlu aracılığıyla Halit'ten ve törelerden duyduğu rahatsızlığı anlatması
- Bir yabancı olarak buradaki insanların yazgısını öğrenmesi ve bütün umutsuzluklarını unutmaması gerektiğini, mekana uyum sağlamasının zorunluluğunu kendi kendisiyle konuşarak düşünmesi ve ertesi günkü derse hazırlanmaya karar vermesi
- Portakal sandığındaki kitapları ve Süryani kitapçının verdiği mührü incelerken çaresizliğini yeniden duyumsaması ve bütün kitapları ertesi sabah dağıtmaya karar vermesi

-Düşünde kendini kurban yerinde hissettiği cellat-kurban sahnesi görmesi, bunun etkisiyle köyden kaçması; uyandığında düşündeki ölüyü/kurbanı araması

-Süryani kitapçının verdiği on kitaptan dokuzuncusuna göre düşlerini yorumlaması ve bu yorumlardan bile korkması

Üçüncü Bölüm

-Süryani kitapçının verdiği “O” adlı onuncu kitap üzerine düşünmesi

-Karlar erimeye başlayıp yollar açılınca kente gitmesi, kentte önce Süryani’nin dükkanına uğraması, onu bulamaması, berberde traş olurken onun nerede olduğunu sorması, kitapları yakıldığı için kaçtığını öğrenmesi

-Berberden sonra valiye gitmesi ve onun dilekçeler ile ilgili sorularını cevaplaması

-Başkalarına yazılıp kendisine gönderildiğini ya da kendisine yazılıp kimin yazdığını bilmediği mektupların birikmesi ve bütün bu mektuplara tek bir cevap yazması; bu tek mektupta annesi, yavrusu, sevgilisi, ozan dostu, yazar dostu, çizer dostu, filozof dostu, tüm dostlarına hitaben yaşadıklarını, çektiği fotoğrafları, buradaki insanları anlatması

-Okuyucudan kendisine cevap yazmasını istemesi

-Karlar erirken müfettişin gelmesi, müfettişle köydeki yaşamını konuşmaları, müfettişin okulu kapatmasını söylemesi

-Köyde çocuklara ve köylülere öğretirken kendinin de öğrendiğini, bütün öğrettiklerinin bu yaşam koşulları içerisinde anlamsızlaştığını fark etmesi

-Sabah getirilen katıra eşyalarının yüklenmesi, kendisinin de bir ata binmesi

ve Halit’in yardımıyla yola çıkması

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı

Çerçeve vaka ile kurgulandırılan roman, yazar tarafından Romen rakamıyla ve adlandırılma yapılarak iki bölüm halinde düzenlenir. “Çakır’ın Öyküsü” adlı Birinci Bölüm, başkişi Çakır’ın yaşamının 31 fotoğraf karesinden hareketle foto-roman nitelikli anlatımıdır. Roman rakamıyla 23 bölüme ayrılan “Su Testileri” adlı İkinci Bölümde ise, başkişi Esat ve norm karakter Kını’nin yozlaşmış düzendeki varoluş mücadelesi irdelenir. Giriş ve Ara bölümlerinde öykünün oluşum aşaması, öyküleme zamanına ait

izlenimlerle aktarılır. Eserin içeriksel bütünlüğünü göz önüne alarak, her bölümün olay birimlerini kendi içinde bölümlendirerek incelemeyi uygun bulduk:

I. Çakır'ın Öyküsü

Birinci Bölüm

- Anlatıcı *Ben*'in geçmişle yüzleşmesi, öykü zamanına geri dönmesi ve başkişi Çakır'ı hatırlaması, Çakır hakkında bilgi vermesi
- Toplum tarafından dışlanan, hiçbir zaman oy kullanmayan, karşı cinsten birini sevmeyen, yaşadığı yoklukları farkına varmayan ya da bunu yansıtamayan Çakır'ın yalnızlığını atlarla konuşarak bastırmaya çalışması
- Sevgi dolu bir insan olan Çakır ile anlatıcı *Ben*'in ilişkisinin anlatılması
- Ben anlatıcının eski bir fotoğrafından hareketle Çakır'ın yüzlerce fotoğrafının düşünüy kurması, 31 fotoğraflık Foto-Biyografik öyküsünü yazmaya başlaması ve öyküyü bir ay içinde tamamlaması

İkinci Bölüm

- Çakır'ın 2 yaşındayken annesi tarafından terk edilmesi ve Darülaceze'ye teslim edilmesi
- Çakır'ın ve Darülaceze'deki diğer çocukların yemek yerken tasvir edilmesi
- Çakır'ın bir karpuz sergisinde çalışması
- Çakır'ın bir sokak köpeği ile dostluk kurması
- Çakır'ın belki de annesinin olan bir mezarın başındaki durumunun anlatılması
- Çakır'ın Haliç Yağ İskelesi'ndeki mavnalarda balık avlaması
- Çakır'ın turşucuda çalışması
- Çakır'ın helvacıda çalışması
- Çakır'ın adam yaralamaktan tutuklanması
- Çakır'ın anlatıcı *Ben* ve ailesini kayıkla Sütlüce'ye götürmek için beklemesi
- Çakır'ın anlatıcı *Ben* ve ailesiyle kır yemeğine gitmesi
- Çakır ile tay arasındaki sevgi bağının anlatılması
- Çakır'ın Bey tarafından ezilmesi
- Çakır'ın askerlik yoklamasında çürüğe çıkarılması
- Çakır'ın yem verdiği ata sevgiyle bağlanması

- Çakır'ın bir Pazar arabasındaki eşyaları taşıması
- Çakır'ın süslü bir bayram arabasını kullanması
- Çakır'ın ömrünün sonuna kadar yaşadığı ahırın tasvir edilmesi
- Çakır'ın saman döşğinde düş kurması
- Çakır'ın kok kömürü yüklü arabayı 'yüzü görülmeyen biri' ile yokuşta itmesi
- Çakır'ın fideler dikmesi
- Çakır'ın ve anlatıcı *Ben*'in babasının sohbet etmesi
- Çakır'a anlatıcı *Ben*'in annesinin bit kontrolü yapması
- Çakır'ın dizanteri olan anlatıcı *Ben*'e masal anlatması
- Çakır'ın sandalye akrobasisi yapması
- Çakır ve anlatıcı *Ben*'in babasının koçu kesmesi
- Çakır'ı anlatıcı *Ben*'in babasının arkadaşı Dr. Jozef'in muayene etmesi
- Çakır'ın ölümü
- Çakır'ın ölümünden sonra atının halinin anlatılması

II. Su Testileri

Birinci Bölüm

- Çocukluktan beri arkadaşı olan Esat'ın kız kardeşiyle ilişkisini öğrenen Kını'nın Esat'ı bu konuda sorgulaması; Esat'ın Kını'den kız kardeşiyle olan ilişkisini saklaması
- Kını'nın Esat'ı kız kardeşinden uzaklaştırmak için onunla kan kardeşi olmak istemesi ve bileklerini keserek and içmeleri
- Kını'nın Esat'tan buralardan gitmesini istemesi üzerine, Esat'ın Kını'nın kız kardeşi ile olan ilişkisini iç diyalog yoluyla düşünmesi
- Esat'ın kaçakçılık yapan ve çocukları gençleri sömüren Fethi Baba'ya askere gideceğini söylemesi, onun buna inanmaması, işleri yarım bıraktığı için kızması ve onu kovması; Esat'ın Fethi Baba'nın ve Kenan'ın bu tavırlarını iç diyalog yoluyla düşünmeleri
- Kını'nın kız kardeşi Zehra'ya, Esat'la ilişkisi olup olmadığını sorması, Zehra'nın inkar etmesi, Kını'nın Esat'la kan kardeşi olduklarını söylemesi, ağabeyiyle Esat'ın kan kardeşi olmalarına çok üzülen Zehra'nın iç diyalog yoluyla bunu düşünmesi

İkinci Bölüm

- Fethi Baba'nın yaşama bakışını Kenan'a anlatması; Kenan'ın Fethi Baba'nın anlattıklarını iç diyalog yoluyla düşünmesi
- Çakır ile Bey'in Fethi Baba'nın çocukları ve gençleri kullanması üzerine konuşması
- Fethi Baba ve Kını'nın işler ve Esat hakkında konuşması; Kını'nın Fethi Baba'yla konuştuklarını iç diyalog yoluyla düşünmesi
- Kını'yle kan kardeşi olduğu için Zehra'dan ayrılmak zorunda kalan Esat'ın bu durumu kabullenemeyişi, kendini kaybetmesi
- Esat'ın düşünde Kını'yle yüzleşmesi ve uyandıktan sonra umutsuzluk, karamsarlık içinde bitkin düşmesi
- Büyücü Canan'ın Esat'ı iyileştirmek için ilaçlar hazırlaması
- Esat'ı göremeyen Kını'nın onu araması, Fethi Baba'ya sorması; Esat'ın yokluğunu ve Fethi Baba'nın tavrını iç diyalog yoluyla düşünmesi
- Büyücü Canan'ın çabalarıyla iyileşmeye başlayan Esat'ın yaşadıklarını iç diyalog yoluyla düşünmesi
- Esat ile Büyücü Canan'ın konuşması ve Büyücü Canan'ın Esat'a kendisini Zehra'yla kavuşturacağını söylemesi
- Çakır'ın Fethi Baba ve yozlaşmış ilişkiler ağının sürü insanlarını durumunu iç diyalog yoluyla düşünmesi
- Büyücü Canan'ın, Esat'ın durumunu ve aşka verdiği önemi iç diyalog yoluyla düşünmesi
- Kını'nın Esat'ı aramaya devam etmesi; Fethi Baba'nın Kını'yi çağırması ve Esat'ın nerde olduğunu sorması; Fethi Baba'nın Kını ve Esat ile ilgili kuşkularını iç diyalogla düşünmesi
- Çakır'ın atlarla paylaştığı yalnızlığını, Büyücü Canan ve Bey'le bütünleştirerek iç diyalog yoluyla düşünmesi

Üçüncü Bölüm

- Zehra'nın okula gitmek için evden çıkması, okula değil türbeye gitmesi ve adakta bulunması
- Zehra'nın Büyücü Canan'la karşılaşması ve konuşması; Büyücü Canan'ın Zehra ve Esat'la ilgili iç diyalog yoluyla düşünmesi

- Zehra'nın Büyücü Canan karşılaşmasını ilgili iç diyalog yoluyla düşünmesi
- Büyücü Canan'ın Zehra'yı Esat'ın yanına götürmesi ve Esat'ın cesediyle karşılaşmaları
- Aynı gün polisın Fethi Baba ve Kenan'ın cesedini bulması ve Kını'nın ortadan kaybolması

2.2.3. Romanlarda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Özyaşamöyküsel bir roman olan "*Kimse*", karakterlerin iç dünyalarını yazar ben konumuyla yansıttığı bir bakış açısıyla kurgulanır. Varlığını sezimlediğimiz ve bölüm geçişlerinde metinde gördüğümüz yazar *Ben*, dolaylı bir şekilde roman kişileri ile ilişki içindedir. "*Diyor, susuyorlar, soruyor, dinliyorlar*" şeklindeki dilsel anlatımlar, anlatıcının bakış açısının dolaylı olduğunu ve öykü kişilerinin konuşmalarını kendi söylemi içinde aktardığının işaretidir. Bu eğilim, öykü kişileri ile anlatıcının sınırını da belirginleştirir. Böylece okuyucu, öykü kişilerinin diyaloglarını anlatıcının bakış açısından öğrenir.

Romanda Birinci Ses ve İkinci Ses olarak yazar-*Ben*, kendi parçalanmış benliğinin iç diyalogları aktarır. *Ben-Öteki* diyalogları olarak da nitelenebilecek bu kendi kendisiyle yüzleşme ve içsel sorgulama sürecinde, mekansal-zamansal çözülüşün ve tutunma isteğinin ön planda olduğu dikkat çeker.

İki kişi arasındaki diyaloglar şeklinde düzenlenen romanda, yazar- *Ben*, varoluşsal sancılarının parçaladığı *Ben*'i, *Öteki* ile karşı karşıya getirir. Bu yüzleşme, *Ben*'in kimliğini bulma çabasının dışı vurumudur:

"Belli bir sürede (bir kara kış boyu) belli bir noktada (ülkemizin doğusunda on üç haneli, yüz on dört nüfuslu Pirkanis adlı dağ köyünde) anmak, ansımak, anlamak, sormak, karşılık aramak ve özellikle yaşamı sürdürürebilmek için yapılmış konuşmalardan seçmeler ya da bir monolog'un diyalog'a dönüştürülmesi çaba(lama)sı."(K., s.5)

Ferit Edgü, eserin başında anlatıcının konumunu ve genel kurguyu anlatırken, izleksel göndergelerde bulunur. "*Anmak*", "*ansımak*", "*anlamak*", "*sormak*", "*karşılık aramak*", "*yaşamı sürdürürebilmek*" edimleri, adı yaşam olan sürecin özetlenmesidir. Kendi olma çabası içerisindeki birey, varoluşsal tamlığa ancak bu edimleri gerçekleştirirse ulaşabilir. Kendini arayan *Ben*, belli bir mekan ve belli bir zaman diliminde dışsal sınırlılıklara rağmen içsel bir derinlik kazanarak tek boyutluluktan

kurtulabilecektir. Öznel varlığını bulma, kendiyile yüzleşme ve *Ben-Öteki* monologları ile mümkün olacaktır.

Eser, “*Sunu*” bölümüyle başlar. Bu sunu, farklı sıfatlarla birbirinden ayrılan Ses’lerin diyalogu halindedir. İçinde bulunduğu ruhsal durumun etkisiyle yaşamı ve kendi varlığını değerlendiren birey, ses’lerin aracılığıyla açmazlarını yansıtır:

“Sen hiç, bir mayıs akşamı, bir gül ağacına, bir dileğini asmadın mı? diyor Bir ses.

Ne dileği? diyor Öbür Ses. Hangi dilek? Hangi gül dalına? Ne zaman? Niçin? Nasıl? Nerde? (..)

Bir de sen yazmak isterdin belki, diyor İnatçı Ses.

Benim yazmak istediğimi başkaları yazdı, diyor inançlı Ses. Hem de çok önce. Hem de ben bundan şikayetçi değilim. (..) Kafanı çalıştır, ansımaya çalış, diyor Üsteleyen Ses.

Niçin açtın bu konuyu? Benden ne istiyorsun? diyor Kırık Ses.

Çünkü sen yağmursan ben toprağım, diyor Dökük Ses.

Ben yağmayan bir yağmurumdur olsam olsam, diyor o ses.

Ben de sütsüz kalmış bir bebeğim, ağlayıp kıvranan, yağmur yağdıracak Tanrı’ya adak olan, diyor Öbür ses. Sen aysın, ben güneş; sen bana sırt çevirensin, ben sana yanıp biten; kıyamet gününü anlatacağım sana büyük sevdami.

Şimdi anlat, diyor Çekip gitmedeki Ses. Kıyamet günü, bugün.” (K., s.7-8)

Ses kavramına eklenen “*Bir, Öbür, İlköze başlayan, O, İlk, Son, İnatçı, İnançlı, Hepsorusoran, Ezik, Üsteleyen, Kırık, Dökük, Çekip Gitmedeki, Cevap veren, Duran, Yeldesavrulan*” sıfatları, bireysel nitelikleri imler. Yaşamın saçmalığını ve kendi varlığının anlamsızlığını duyumsayan bireyin, hem sıfatlar hem diyaloglardaki göndergeler ile arayışı ve içsel serüveni belirginleştirilir.

Yazar- *Ben*, öyküsünü kurgularken sahneleme, özetleme ve tasvir tekniklerini de kullanır. Sahne tekniği kişi, mekan ve zaman unsurlarının ilişkilerini; romanın yapısal niteliklerini belirginleştirme işlevi ile karşımıza çıkarır:

“Bir ara, Birinci Ses, Ne zaman ki... diye başlayacak oluyorsa da sonunu getiremiyor.

Karşısındaki merakla bekliyor cümlelerin sonunu.

Cümlelerin sonu gelmiyor.

Gelen (dışardan), kuzey rüzgârının sesi (uuuuuuuu) ve köpeklerin ulumaları (huuu-uuuuuu-uu-uu-uu) ve (içerden) sobada yanan odunun çıtırtıları.

Köpeklerin böyle ulumasına bakılırsa-diye başlıyor Birinci Ses.

Evet, diye tamamlıyor İkinci Ses, kurtlar görünmüş olmalı.” (K., s.11-12)

Birinci ve İkinci Ses, yaşadıkları içsel açmazlarla örtüşen “yer” ve “an” içinde sıkışmış haldedir. Labirentleşen mekanı ve tüketen/ tükenen zamanı, ruhsal yapılanma adına kontrol edebilmek isteği içerisindeyler. Kar, soğuk, kurt vs. fiziksel tehlikeler, iç yönelişi dolayısıyla bilinç ve bilinçaltı birlikteliğini hızlandırır.

Eserde on yedi kez yinelenen ve özetleme tekniğinin metinde görünümü olan “susuyorlar” ifadesi, fiziksel sessizliğin ruhsal konuşmalar ile boyut kazanmasıdır. “İçsel diyaloglaşma” (Aytaç, 1999: 119) kuramının örneği niteliğindeki Kimse’de “iki konuşma tarzı, iki üslup, iki dil, iki mana ve değerlendirme ufkusunun karıştığı kurgu” (Aytaç, 1999: 121)’nin varlığı dikkate değerdir:

*“Ah dağ başında
kendini aramak
bir kış gecesi
karlar
tüm izleri örterken” (K., s. 9)*

II. Bölüm öncesi:

*“Ve bahara yakın
bir kış akşamı
karlar erir
güneşin ışınları
toktağanlar üstünde
yansırken
aynan kırılmışken
başkaları ile karşılaşmak
ve tanımak onları-” (K., s.85)*

ifadeleri ile, metnin kurgusal ve izleksel yapısı hakkında bilgi verilir. “İç ve Dış Odaklayım” (Günay, 2001: 127) tekniklerinin bir arada kullanıldığı eserde, yazar-Ben, üst anlatıcı konumuyla okuyucuyla diyalog kurar:

*“Evet
kırık-dökük bir hayatın*

*çevrilmesi gereken
boş
(yani sessiz)
bir sayfası.
okuyucu,
lütfen daha fazla düşünmeden
sayfayı çevir.” (K., s.35)*

Anlatıcının ve okuyucunun metnin içinde yer aldığı göstergesi olan bu bölümlerde anlatıcı, olayları hem anlatır, hem de anlatımın içinde yazar kimliğiyle yer alır.

“*O/Hakkâri’de Bir Mevsim*” roman da, özyaşamöyküsel anlatı niteliğindedir ve öykü başkışisi aynı zamanda anlatıcıdır. Öykü, anlatıcının yani hem olayları birinci derecede yaşayan hem de anlatan konumundaki yazar-Ben’in/ başkışinin bakış açısından sunulur.

Romanda, Ben anlatıcı, “*Ön ve Sonsöz*” başlığı altındaki giriş kısmından itibaren, anlatma zamanı ile öykü zamanına olan hakimiyetini vurgular. Yaşadıklarını, mekana ve zamana ait izlenimlerini/ bilgilerini bütünleyerek okuyucu ile diyalog halinde aktaran yazar Ben, içsel yolculuğunun ayrıntılarını vurgular. Anlatıcı, kimi zaman üst anlatıcı konumuyla okuyucu ile doğrudan ilişki içindedir:

*“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.” (O/H.B.M., s. 14)*

Okuyucunun metne dahil edilişi, eser boyunca devam eder. Hem anlatan hem yaşayan görünümüyle yazar-Ben, okuyucusuyla kurduğu diyaloglar ile öykünün gerçeklik düzeyini de belirginleştirir:

*“Önemli bir itiraftır bu, okuyucu, öyle okuyup geçme!” (O/H.B.M., s.87)
“Sen ne dersin, güzel sesli okuyucu?” (O/H.B.M., s.89)*

Başkışı, okuyucuya seslenirken, zamansal mekansal boyutta yaşadığı değişimleri vurgulamak ve yalnızlığını aralamak isteği içerisindedir:

*“Hadi, ne duruyorsun sevgili okuyucu
hadi yeni bir yılın eşiğinde değilsen bile*

*sen de sarıl kaleme
ister başına gelenleri yaz
ister aklından geçenleri
ister düşlerine girenleri
Ama yaz. ” (O/H.B.M., s.182)*

“Kendi başına gelenleri anlatan bir karakter” (Stevick, 1988: 120) olan başkişi, olay örgüsünü geçmiş-şimdi düzleminde değerlendirir:

*“Söyledim değil mi, teknem kayalara çarpıp battı
Ve kendimi burada buldum.” (O/H.B.M., s.19)*

Öyküleme zamanından öykü zamanına dönüş sürecinde, *Ben*’in gelişim ve değişimi de yine aynı çizgi dahilinde metne taşınır:

*“Doğan günle birlikte gereği düşünüldü.
Yaşamak, yaşamayı sürdürebilmek için kişiliğini bulmak zorundasın.
İlk buyruğum bu oldu. (Bunu, geçen zaman içinde başka on buyruk izledi)”
(O/H.B.M., s.22)*

Öyküleme zamanının algılama ve değerlendirme düzeyinin etkisi, eser boyunca yansıtılır. Başkişi, olayları hatırlama ve okuyucuya sunma aşamasında kendini olayları tekrar yaşayan ya da olaylara tanık konumunda bulur. Olayları içselleştirerek yaşama eğilimi *Ben*’in hatırlamak ve yaşamak eylemlerini aynı düzleme taşınmasına sebep olur:

*“Elim ayağım bağlı. Bir kez daha batıyor gemim. Daha önceki batışı ansımıyorum. (..) Ne olursa olsun, birgün kendimizi burda buldur. Burda da yaşayabileceğimizi anladık. (- Niçin çoğul?- Bırak yakamı okuyucu, çoğulum şu anda. Batık geminin tüm tayfaları, o yüzleri, o adlarını anımsadığım tayfalar da burda, ölen bebelerimle beraber uyku uyutmuyorlar bana.) Ve işte burda da, bir anda ya da yavaş yavaş biriken, sonra patlak veren fırtınayla başladı batış.
Hadi dışarı atalım kendimizi.
Dışarı attık.” (O/H.B.M., s. 114)*

Hatırladığı ve anlattığı her olayı yeniden yaşayan anlatıcı, öykü zamanına ve öyküleme zamanına hakimdir. Duygusal ve düşünsel boyuttaki değişimler, zamansal olarak aynı düzleme taşınarak bütünleşir:

“Ve ondan (ibn mukla) bugüne kalmış hiçbir yazı yok. (Benden de, bir deniz, bir iz kaldı mı gerimde? Denizler, yıllar boyu dolaştığım denizler, aynı deniz değil misiniz?)” (O/H.B.M., s. 123)

“O/Hakkâri’de Bir Mevsim” romanı, “edindiği tecrübenin sonucu olarak bir karakterin şahsiyetindeki gelişme” (Stevick, 1988: 126) çizgisinin kurgulanışını da yansıtır:

*“Eli-kolu kırık-
okulda çocuklara yalnız resim yaptırıyor,
sözcükler verip cümle kurduruyor.
İki çocuk daha öldü.
Ramazan daha kentten dönmedi.
Eli kolu kırık döneceğini biliyor Ramazan’ın.
Çaresiz. Eli-kolu kırık, mutsuzluk sözcüğünü kullanmamak
için ve
Ben, dememek için,
şimdi,
şu anda,
burda
ve başkaldırmanın bir işe yaramadığını bilip
susup duruyor.” (O/H.B.M., s. 95)*

Ben’in O’ya dönüştürülerek bir gözlemci konumunda anlatılması, öykü zamanındaki çatışmalar ile bütünlendirilerek dikkatlere sunulur. Başkişi olmaktan sıyrılan, kendini soyutlayan yazar anlatıcı, yaşanan gerçeklikler ile ilgili bilgi verir:

*“O gün, öğlene doğru geldi, aşağı köyden, Piran’dan, bir bebenin ölüm haberi. Seyit’in bebesini gömdüğümüzden on üç gün sonra. (..) Muhtar gelip seni buluyor: Bir gidip bakalım mı?
Bakalım. Bakalım muhtar. Bakalım, ama unutma ki ben hekim değilim. (..) Hekim gelsin, ilaç getirsinler, bunu yapalım.
Bunu yapıyoruz.” (O/H.B.M., s. 93)*

Öykü kişisi olan anlatıcının duyguları, izlenimleri, düşünceleri belirtilir. Romanın Bir Konuk-I, Bir Konuk-II, Bir Konuk-III başlıklı bölümlerinde ise, aynı durum, anlatıcı Ben, tanık Ben ve yazar-Ben bakış açılarından kurgulanır:

“... Kısa boylu, üflesen uçacak, cılız, kısa bıyıklarının uçları kıvrık ve yukarı kalkık, başında kasket bir adam girdi içeri. Sağ elini göğsüne götürdü, selam verdi.

Ben de ona öykündüm.” (O/H.B.M., s. 71)

“O akşam, öğretmen çayını demlemiş, Süryaninin verdiği haritayı önüne açmış, incelemek üzereyken, kapı vuruldu.

Öğretmen duymadı.

Kapı açıldı ve Halit girdi.

Öğretmen şaşırıldı.

İlk kez görüyordu bu adamı.

(Ufak tefek, sıksa, gazel yaprağını andırır bir adam. Kısa, kara bıyıklarının uçlarını kıvırmış ve yukarı kaldırmış.)” (O/H.B.M., s. 74)

“Bir Konuk-III/ “Açıklama” başlıklı bölümde ise, üst anlatıcı konumundaki yazar, esere nesnellik, gerçeklik kazandırma ve kendini somutlama çabası içerisindedir:

“Arada bir insanın kendini bir başkasının yerine koyması gerek. Ve belli bir sürenin geçmesi. Olayları değerlendirebilmek için. Nesnel olabilmek için. Tabii eğer nesnellik varsa. Ben de öyle yaptım. Bir süre sonra yeniden yazdım Halit’in ve ziyaretlerini. Ve yazarların, genellikle yaptığı gibi kendimden bir üçüncü kişiymiş gibi söz ederek.” (O/H.B.M., s. 77)

Aynı olayın farklı bakış açılarıyla anlatımı ve bunun sebebinin okuyucuyla diyaloga geçilerek açıklanışı, yazar-Ben’in okuyucuyu kurmaca dünyanın gerçekliğinden dış dünya gerçeğine çağırışıdır:

“Bir kazazede ya da yolunu şaşırmış bir denizciden bundan fazlasını bekleme, sen büyük yazarları okumaya alışık okuyucu.” (O/H.B.M., s. 78)

Yazarın bu anlatım tarzı, anlatıcının kendisini metne dahil etme eğilimiyle ilişkilendirilebilir. Hem merkezde hem de dışarıda olan anlatıcı, yaptığı açıklama ile okuyucuyu da metne dahil eder.

“Ben-O” şeklinde değişim yaşayan başkışı, kişileri ve durumları- olayları yorumlayarak kendi bakış açısına göre sunar:

“Korkuyorsun kaptanım, ölümden korkuyorsun; hem acıyorsun, hem de korkuyorsun (..) Yoksa ölümüne bir tanık mı arıyorsun?

Hiçbir şey aramıyorum. (..)

Hadi kalk

Hadi yaz-

sana.

Yatağın içinde doğruldu.

Odanın içi buz gibi. Ama o ter içinde.” (O/H.B.M., s. 96-97)

Anlatıda *Ben*'in *O*'ya dönüşümü, bakış açısının konumunu netleştirir. Okuyucu bu geçiş ile metnin nesnelliğini ayırmsar. Aynı şekilde *Ben* ve *O*'nun *Biz*'e dönüştüğü de görülür:

“İlkin çayımızın suyunu kaynatalım.

Sonra kitaplarımıza bakalım. Daha açmak fırsatını bulamadığımız kitaplara.

Haritamız. Biz ki eski denizciyiz.

Yalan. Kendimi böyle aldatıyorum. Yalan.” (O/H.B.M., s. 70)

Tekil kişi olmaktan çıkarak, çoğul kişi olan başkişi, böylece yaşadığı gerçekliği genelleştirir. Onun bu tavrı, yalnızlıktan kurtulma ve sosyal bir varlık olma yolundaki gayretinin sonucudur.

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı” romanında ise, yazar-*Ben*'in bakış açısı belirginleşir. Eserin giriş ve *“Ara”* başlıklı geçiş bölümlerinde yazar-*Ben*, üst anlatıcı kimliğiyle yapıtını nasıl kurguladığını anlatır:

“Hayır yazmadım Çakır'ın öyküsünü. Yazmak istemedim değil, yazamadım.

Yarım yüzyıl geçti. Hemen hemen.

Ne zaman yazmaya otursam, bir olanak ve bir olanaksızlıkla karşı karşıya kaldığımı gördüm. (..)

Yazacaktım, biliyorum, bir gün yazacaktım, tüm olanaklarımla ve olanaksızlıklarımınla. (..)

Yayımlamadığım sürece, en ağır eleştirileri kendim yapıyor ve bundan hiç mi hiç yara almıyordum. Dolayısıyla, kendimi hiç kimseye karşı savunmak zorunda kalmıyordum. Özellikle okura karşı.” (E.G.B.Y., s. 10)

Yazar-*Ben*, özyaşamöyküsel nitelikleri olan bir öyküyü, yazıya aktarma ve okurla paylaşma noktasında tereddüt yaşar. Bu tereddüt, çocukluk dönemine ait bu öyküyü *“40 yıl sonra”* kurgulayarak aktarmasına neden olur. Bu uzun süreçte, kahramanını ve anlatısının kurgusunu oluşturma düşüncesi içerisinde. Başkişi Çakır, çocukluk dönemine ait bir simge kişi olarak kendi oluşu gerçekleştirme ve yaşama tutunma bakımından öznel bir kimliktir. Yalnız, kimsesiz ve her türlü olanaksızlık içerisindeki

Çakır, I. Bölüm'ün norm karakteri olan yazar-Ben'in dış dünya gerçekleriyle yüzleşmesine aracılık eder. "Aileden biri" (EGBY, s. 15) olma vasfına rağmen Çakır'ın diğer insanlarla iletişim kuramayarak içe çekilişi, sadece o dönemde çocuk olan yazar-aktarıcı Ben tarafından fark edilişi eserin entrik kurgusunu şekillendirir.

Çakır'ın yokluklar ve olanaksızlıklar içerisindeki mücadelesini içselleştiren yazar-Ben, karakterinin öyküsünü yazı yoluyla aktarmak/ paylaşmak ister. Fakat kendisi dışındakilerin duyarsızlığı, buna engel olur:

"Atların ona anlattığı, onun atlara anlattığı masalları bana anlatan Çakır'ın öyküsünü, belki de, bu öyküyü anlatacağım birini bulamadığım için yazmadım bugüne değin.

Bu bir avuntu olabilir.

Korkarım ki öyledir de.

Aslında anlatmaya değer bulduğum, anlatmam gereken bu öyküyü bugüne değin kaleme almamda, karşılaştığım olanaksızlıkların dışında, bir başka engel daha vardı: İstanbul'un bir köşesinde, atlarıyla yaşayıp ölen, küçük bir çocuğu avutmak için masallar uydurup söyleyen, kambur bir arabacının yaşam öyküsü kimin ilgisini çekerdi ki? " (E.G.B.Y., s. 13)

Yazar-Ben, yaşamın içinde var olan, fakat diğer insanlar tarafından fark edilmeyen Çakır'ın öyküsünü "tek fotoğraf"ından (E.G.B.Y., s. 16) hareketle metne taşır. Her şey gibi "tek" olan bu fotoğraftan 31 fotoğraf düşler ve Çakır'a ait öyküyü düzenler. Öykü kişilerini tanıtan yazar-Ben, fotoğraf tekniğini kullanarak görünümde objektif, fakat özde subjektif olan bir öykü anlatır:

"Çakır'dan kalan bu tek silik imgeden yola çıkarak bir düş kurdum: Çakır'ın yaşamından ölümüne değil yüzlerce çekilmemiş fotoğrafı gözlerimin önünden geçiyordu. Bu varolmayan fotoğrafları var etmek için sözcüklere başvuracaktım. Böylece ortaya,

ÇAKIR'IN

(FOTO-BİYOĞRAFİK)

ÖYKÜSÜ

çıkacaktı.

Başlık ortaya çıktığına göre, artık Çakır'ın öyküsünü yazabilirdim. Ölümünden kırk yıl sonra olsa da. " (E.G.B.Y., s. 15-16)

Düşlenen fotoğrafların sözcüklere aktarımı ile oluşan romanın, I.Bölüm'ü, bu çabanın ürünüdür. Yazar-Ben, II.bölüme/ *“Su Testileri”* (E.G.B.Y., s. 55)ine geçmeden önce *“Ara”* başlıklı bir bölüm yazarak, kendi konumunu bir kez daha belirginleştirir. Bu bölümde Çakır'ın öyküsünü, *“yıllar önce bir sabah Boğaz vapurunda tanıştığım yaşlı bir adama borçlu”* (E.G.B.Y., s. 51) olduğunu ifade eden yazar-Ben, öykünün öyküsünü anlatır. Yarı-itibarî olan bu bölümde, eserin nasıl vücuda getirildiğine ve kurgusal oluşumdaki etkilerine dikkat çekilir:

“Çakır'ın öyküsünü ilk kez size anlattım ve inanır mısınız, yüreğimde büyük bir ferahlık var şimdi. Bir sabah, gene böyle karşılaştık, size Kını'nin öyküsünü de anlatmak isterim. Hep yaşadım ben bunları. Hep tanıdım bu insanları. Ne yazık ki, artık insanlarla ilgilenen, acı çekmesini bilen samimi yazarlar pek yok günümüzde” (E.G.B.Y., s. 53)

Yazar-Ben'in, yaşlı adamdan *“eylülün gölgesinde bir yaz”* (EGBY, s. 51) günü dinlediği Çakır ve Kını'ye ait öyküyü, metin kurgusu içinde 2 farklı anlatım tekniğiyle ifade eder. *“Su Testileri”* başlıklı II. Bölüm'ün anlatılacak öyküyü imleyen bir epigraf ile başlaması dikkate değerdir:

“Ve bir giz vardı tüm katillerin bana açtığı... Fernando Pessoa-Saatlerin Geçişi” (E.G.B.Y., s. 55)

Yazar-Ben'in İkinci Bölüm'de her şeyi bilen konumuyla görülür. Roman kişilerine, mekana, zamana ait olan tüm ayrıntıları bilir. Roman kişilerinin bireysel çatışmalarını ve toplumsal iletişimsizliklerini yansıtan iç diyalog ve iç monologları, onun konumu netleştirir:

*“Tanrım niçin düştüm bu-
Benim gibi bir adamın aşkla işi-
Zavallı kız ve ne kadar güzel ama hiçbir-
Öptüğümü söylemedim ona, nasıl titrediğini ve gözleri
gözümdeyken-”* (E.G.B.Y., s. 62)

Yazar-Ben, kişilerin kendi kendileriyle iç konuşmalarını ve olay örgüsünün gelişimine egemendir. Her şeyi bilen ve gören konumuyla kimi zaman kendini anlatan Ben, kimi zaman aktaran Ben vasfı kazansa da niteliksel olarak Tanrı'ya özgü bir bakış açısına sahiptir:

“O gün, akşama değin İstanbul’un tüm mahalleleri, zincirleme cinayet haberiyle çalkalandı. (...) Birçoğu, gazetede ki resmin üstüne tükürüp, “kurtulduk köpekten” dediler.

Polis cinayetin üzerine gitmedi. İtler birbirini kırmışlar, dendi. Bu söylenti öylesine yayıldı ki, mapus koğuşlarında Fethi Baba’yı polisin tuzağa düşürüp öldürdüğüne karar verildi.

Kını’yi ise, o günden sonra, yıllarca gören olmadı.” (E.G.B.Y., s. 111)

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı” romanının özgün kurgusu yazar-Ben’in, kendi oluş sürecindeki bireylerin farklı görüngülerini farklı anlatım teknikleriyle içselleştirmesiyle oluşur.

2.2.4. Romanlarda Zaman

“Kimse” romanında zaman, sıradizimsel karakterlidir. Kendini arayış sürecindeki başkişi, zamansal kuşatma altındadır. Öykü zamanı olarak belirtilen süre, *Ben-Öteki* yüzleşmesinin sınırlarını da belirginleştirir:

“Belli bir sürede (bir kara kış boyu)” (K., s. 5)

Niteliksel olarak içsel yolculuğu belirleyici işleve sahip olan öykü zamanının, niceliksel belirsizliği öyküdeki tinsel boyutun sonucudur.

Kendine dönük başkişi, zamanı içselleştirerek bireysel bir algılamaya ile yansır. Kendini anlatan *Ben* olan başkişi, bu zamansal sınırlılığı düşlere ve geçmişe dönüşle aralama gayreti içerisindedir.

Öykü zamanının başlangıcı ve bitişi arasındaki sıradizimsel akış, özetleme tekniği kullanılarak anlatılır. “Sonra” zarflarının kullanımı ve 17 kez yinelenen “Susuyorlar” leit-motifi, öykü zamanının niteliksel zamanının ifadesidir.

Bir mevsimlik dönemde kendi/ *Öteki* ile yüzleşen *Ben*, zaman-mekan boyutlu gelişim ve değişim yaşar. Romanda aksiyonun belirleyicilerinden olan zaman, *Ben*’in açmazlarını yoğunlaştırır:

“Ah dağ başında

kendini aramak

bir kış gecesi

karlar

tüm izleri örterken” (K., s. 9)

Geçmişle bağlantıları kopan, gelecekte ise umudunu kesen ben, içinde bulunduğu sıkıntılardan kurtulamayacağını düşünür. Zamanın niceliksel akışının anlamsızlaştığı, niteliksel olarak ise, darlaştığı dikkat çeker:

“Ne zaman bitiyor bu sürgün? diyor İkinci Ses.

Bilmiyorum, diyor Birinci Ses. Daha belli değil. Sanırım yakında.” (K., s.24)

Kışın gelişiyle başlayan bu içsel yolculuk, karların erimeye başladığı günlerde sona erecektir. Yoğunlaştırılan bu zaman dilimi, yalnızlık, bunaltı, umutsuzluk içinde bocalayan Ben için “kıyamet günü” ile özdeşleşir:

“Sen aysın, ben güneş; sen bana sırt çevirensin, ben sana yanıp biten; kıyamet günü anlatacağım sana büyük sevdami. Şimdi anlat, diyor çekip gitmedeki ses. Kıyamet günü, bugün.” (K., s. 8)

Çatışmanın zemini olan olaylar dizisi, geçmiş zamana aittir. Öyküde hatırlanmak istenmeyen, ama hatırlanan ve yüzleşme zorunluluğu yaşanan geçmiş zaman, “bellek” kavramı ile imlenir:

“Belleğimi çalıştıralım demek istiyorsun? diyor Birinci Ses.

Evet, diyor İkinci Ses. O kabuk tutmuş belleğimizi.

Hiçbir şey ansımıyorum, diyor Birinci Ses. Önemli hiçbir şey ansımıyorum.

Ansıdıklarım kopuk kopuk. (..)

Bazı insanlar-adları unutulmuş (..)

Bazı adlar-kimlerin olduğu unutulmuş.” (K., s.40)

Bu unutmama, geçmişten kaçan ve şimdi’de varlığını yenilemek isteyen başkişinin bilinçli bir kaçıdır. Geçmişten kaçış, belleği pasifize etme, belleği silme şeklinde eylemsel bir tepki halindedir. Geçmişte yaşadıklarından ve birlikte olduğu insanlardan duyduğu memnuniyetsizlik, “bellek”teki tahribat ile dışa vurulur. Bütün bu kaçışlara rağmen başkişi, geçmişten ve geçmiş yaşantısının izlerinden kurtulamaz. Şimdi’de yaşananlar, onu hep geçmişe yönlendirir:

“Yollara düştüğün günleri, diyor İkinci Ses, ansıyormusun?

Çok düştüm yollara, diyor Birinci Ses. Sözünü ettiğin hangisi?

Kendini bir kentten bir kente vurduğun, hiçbir yerde erince kavuşamadığın günlerden, diyor İkinci Ses.

Nerden çıktı bu, böyle birden bire, bu sürgün yerimde, diyor Birinci Ses.

Hiçbir yerden, diyor İkinci Ses. Bellekten.

Nedir çıkan o iğrenç bellekten? diye soruyor Birinci Ses.” (K., s. 43)

Bellek ile imlenen geçmiş, zamansal ve mekansal kaçış içindeki başkişi için, kuşatan nitelikleriyle karşımıza çıkar:

“Saatim nerde? diye soruyor. Saatim nerde? Ne kadar geçti bilmiyorum. Saatimi bir yerde unuttum. Zaman yok. Zaman, niçin yok? Zamana n’oldu? Oysa, dakikalar sayılıyor. Saniyeler sayılıyor. Oysa, (gene de zamanın olduğu söylenemez. Yağan kar sayılıyor. Gelen mektuplar (gelirse). (..) Doğan güneş. Batan güneş. Bir gün daha geçti. Bir gün daha yaklaştık. (Neye?)

Yatılıyor, kalkılıyor. Düşler görülüyor.” (K., s. 53)

Tekdüzeleşen/ sıradanlaşan yaşam, niteliksel vasfını yitiren zaman ile bütünleştirilir. Niceliksel olarak varlığını devam ettiren zaman, bireyin yaşadığı boşluk duygusunu ve cevap arama çabasını karşılayamaz. Zamanın niteliksel tükenişi, bireyi kaygılandırarak *“zamana n’oldu?”* sorusuyla endişelendirir.

“Olduğumuz yerde, olduğumuz gibi, yani her gün, her an değişken, yani sürekli bir oluş içinde, yaşamaya devam edeceğiz, diyor Birinci Ses. Bugüne değin olduğu gibi. Belki daha fazla.” (K., s. 73)

Fiziksel koşullarla bütünlediği tinsel tükeniş ve kendisiyle yüzleşme aşamasında yaşadığı içsel çatışmalar, başkişiyi zamanı sorgulayarak kendi konumunu belirlemeye iter. Artsürel ve eşsürel zamanın iç içe olduğu metinde gündelik yaşamın akışı da sıradizimsel olarak anlatılır.

“(Bir gece:)(..)

(Bir hece:)(..)

(Bir sabah:)(..)

(Bir öğle:)(..)

(Bir ikindi:)(..)

(Bir akşam:)” (K., s. 82-83)

Öyküleme tekniğine uygun olarak kullanılan bu zaman belirteçleri, başkişinin yaşadığı sıkışmışlık ve çözümsüzlüğün ifadesi halindedir. Romanda zaman, bireyin enkaza dönüşümünü hızlandıran işleviyle sunulur. Bireysel zaman, yaşanan içsel oluşumun niceliksel zaman ile açıklanması halindedir:

“Ama ne korkunç bir kış, ne yıpratıcı bir kış, ne dayanılmaz, ne umut kırıcı bir kış bu böyle, diyor İkinci Ses.

Doğrusun, diyor Birinci Ses.

*Uzun
zor
çapraşık
karmaşık
ve soğuk
ve dondurucu
bıktırıcı
aman vermez bir kış*

Doğrusun

Ne var ki beklemesini bilmeliyiz.” (K., s. 74)

Olumsuz koşullarla örtüşen ve bireyin yitip gidişine zemin hazırlayan “kış” mevsimi, öykü zamanı olarak içsel yoğunlaşmanın da süresel ifadesidir. Bu zaman, bireyselliği yok eden, yutan ve varlığı tehdit eden niteliği ile varlık bulur.

Öyküleme zamanı ile öykü zamanının belirgin bir şekilde ayrıldığı “*O/Hakkâri’de Bir Mevsim*” romanında, öyküleme zamanından öykü zamanına dönüş söz konusudur. Fiziksel bir yolculukla tetiklenen içsel serüveni, öyküleme zamanından bize anlatan *Ben* anlatıcı, niceliksel zamana ait ayrıntılara da dikkat çeker:

“Bu satırları gene bir deniz kıyısından yazıyorum sana. (...)

Aylardan Temmuz

gene erken kalkıyorum sabahları.” (O/ H.B.M., s.13-14)

Öyküleme zamanındaki psikolojinin yönlendirilmesinin etkili olduğu ve öykü zamanındaki anların nakledildiği eserde, zaman geçmişe ve şimdiye ait yorumlarla boyut kazanır. Bireysel psikolojiyi kuran işlevi ile zaman, yaşamın anlamını arayış ve yaşanan değişimi açımlar niteliktedir:

“Tanrım, saat kaç?

Bir soru sorarsa kişi, yatmadan önce, herhangi bir soru, anlamsız bir

“Tanrım saat kaç?”da olsa bu rahat bir uyku çekebilir mi?” (O/ H.B.M, s.84)

Öyküleme zamanı ile öykü zamanına ait düşüncelerin sentezlendiği bu ifadelerde zaman, içsel ve eylemsel değişimin simgesi halindedir. “*Saat kaç?*” sorusu ile başlayan yaşamla mücadele ve varlığı sorgulama gayreti, ben anlatıcının yaşayacağı oluşumu ve kendini keşif aşamasını da vurgulayıcı niteliktedir:

“Denizlerin özleminde

*İlerliyor bir kimse
Haritasını da çizecek bir gün
Dağların, düzlüklerin ve insanların
Bugünü yaşayarak geçmişini bulacak
Yarın zaten kaçınılmaz bir yolculuk (...)
Gün batmak üzere.” (O/ H.B.M, s. 57)*

Öykü ve öyküleme zamanının aynı nesnel zamanda bütünleştiği eserde, sıradizimsel bir anlatım söz konusudur:

“O gün, öğlene doğru geldi, aşağı köyden, Piran’dan, bir bebenin ölüm haberi. Seyit’in bebesini gömdüğümüzden on üç gün sonra.” (O/ H.B.M, s. 93)

“Cevabı dört gün sonra muhtar getirdi.” (O/ H.B.M, s. 117)

Bir kış mevsimi süresince yaşanan farkedişler ve çatışmaların bireysel ve sosyal boyutlu anlatıldığı görülür. Sosyal adaletsizlik ve mekanın olumsuz niteliklerinin insan yaşamını yok edişi ve bireyselliğin tüketildiği bir ortamda başkişinin uyanışının vurgulandığı romanda, kalımsal (artsürel-eşsürel-öncesel) zaman anlayışı söz konusudur:

“Doğan günle birlikte gereği düşünülür. (..) Bir zamanlar güneşlerde yanan sen, şimdi, biraz da, diz boyu karın ayazında yanacaksın, diyordum. Eskiden kalanlara, yenileri eklenecek, eski özün (Ama neydi benim özüm? Şimdi de bilmiyorum bu sorunun karşılığını, oysa o gün bugün çok sözcük öğrendim.)” (O/ H.B.M, s. 22)

Kişisel farkediş dizgesinin zamansal göndergelerle açıklanışı, dramatik aksiyonun sınırlarını da netleştirir. Hakkari’ye yolculuk ve Hakkari’den dönüş arası süredeki değişim, izleksel açıdan da dikkate değerdir. Yaşamın anlamsızlığını farkedene ve içsel bir başkaldırı ile tekdüzeleşen yaşama tepki gösteren başkişi, Hakkari’de bulunduğu tek mevsim ile kendi oluş’u gerçekleştirir. Kendilik değerlerinin sahip oldukları değil, öteledikleri olduğunu farkederek. Yaşam, ona bireysel niteliklerden sosyal olgulara doğru; Ben’den Biz’e doğru genişlemeyi öğretir.

“Günler geçti, haftalar geçti, aylar geçti sevgili okur. Bir dağ başında da geçiyor zaman, dakikalar sayılarak da olsa geçiyor zaman. Kar yağdı, don

tuttu, yollar kapandı, yollar açıldı, bebeler öldü, bebeler doğdu, gelen oldu, giden oldu, yolunu bulanlar oldu ve bir gün kar dindi...” (O/ H.B.M, s. 187)

Öyküleme zamanındaki bu değerlendiriş, eserin isminde de ifade edilen, “*bir mevsim*”lik sürecin başkişinin değişimini nasıl etkilediğinin anlatımıdır. Özetleme tekniğinin de varlığını hissettiğimiz bu ifadelerde, fiziksel yolculuğun içsel oluşuma zemin hazırladığı vurgulanır.

Geçmiş yaşam deneyimleri, şimdi’deki duygusal/ düşünsel iç aydınlanma ile bütünlenir:

“Ey okuyucu

eğer yaşıntın boyu, bir gün olsun. (...) Benim teknem, nerde, ne zaman battı, ansımıyorum.” (O/ H.B.M, s. 14-15)

“Bugün, bunları yazarken de bilmiyorum, ansımıyorum.

Bildiğim, ansıdığım şu: karlı bir dağ başında buldum bir gün kendimi (..) sonra gene bir gün (Tanrı’nın günleri eksilir mi?)” (O/ H.B.M, s. 20)

Olağan bir akış halindeki zaman, şimdi’yi kuran ve netleştiren geçmişin üzerinde şekillenir. Anımsama tekniği ile geriye dönen başkişi, kendi olma mücadelesi verir.

Zamanda özetlemeler ve atlamalar ile bireysel oluş süreci hazırlanır:

“Bu mektubu, Hak. kentine sürüldüğünü öğrenir öğrenmez yazdım. (..) o, bu dağ başında üç yıl bir derviş gibi yaşadı. (öyküsü yazılsın bir gün!)” (O/ H.B.M, s. 44)

Eserde öykü zamanı, birey ve toplum boyutuyla da yer alır. Kış mevsiminin ve mekanın fiziksel yoklukların birey üzerindeki psikolojik etkisi vurgulanır:

“Seyit geliyor. ikindi.

Bu günler de geçer diyor.

Tanrı büyüktür.

Kar böyle devam ederse

Nisan’a dek yollar açılmaz, diyor.” (O/ H.B.M, s. 128)

Fiziksel sınırlılık, zamansal kuşatmaya dönüşerek insan-zaman-mekan üçlüsü arasındaki düşünsel bağlantıya nesnel bir kimlik kazandırılır:

“Güz olur, kış olur

Bahar olur, yaz olur

Yaban ellerde gün olur

Bizi de burda bulur.” (O/ H.B.M, s. 55)

Eserde, “gece”, olay birimlerinin kilit zaman dilimidir. Dramatik aksiyonun ve başkişinin psikolojik yoğunlaşmasının gerçekleştiği “gece”, kendi kendisiyle yüzleşme olanakları sunar:

“Ders bitti. Yalnızlık.

Gün bitti. Güneş battı. Akşam.

karanlık çöktü. Yalnızlık.

oda.” (O/ H.B.M, s. 69)

“Gün doğsun, gün doğsun artık, dedim.” (O/ H.B.M, s. 85)

Eserde zaman zarfları, özetleme tekniğine ve zamanda atlamalar yapma eğilimine uygun olarak seçilir: “*O gün, yarın sabah, dört gün sonra, bir akşam, akşam, gece, sabah, karlı bir gece, bir öğle, sabaha karşı, kuşluk vakti, gün batmak üzere, o gece, dün*” Dramatik aksiyonun akıcılığı ve zamanın kişi üzerindeki etkisi, bu şekilde vurgulanır.

“*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*” romanında, öyküleme ve öykü zamanı olmak üzere iki zaman dilimi dikkat çeker. Yazar-Ben’in öyküleme zamanındaki bakış açısı, geriye dönüş tekniğiyle asıl anlatılacak olan öyküleri şekillendirir. Yazar-Ben, 40 yıl öncesine ait bir öykü ve öykü kişilerini öyküleme zamanına ait yorumlarıyla bütünleyerek dikkatlere sunar:

“Kırk yıl sonra. Bugün elli bir yaşında olduğuma ve Çakır, ben on yaşındayken öldüğüne göre.” (E.G.B.Y., s.10)

“Yarım yüzyıl geçti. Hemen hemen. (..)

Bunu, bugün, yarım yüzyıl sonra söylüyorum.” (E.G.B.Y., s. 9-11)

Öyküleme ve yazma zamanının örtüştüğü bu süreç, yazar-aktarıcı Ben’in romanın kurgusunu şekillendirmesine olanak verir. Yazma zamanı, yaklaşık “bir aylık” zaman diliminden oluşur:

“Bir ay süren bu foto-yazarlık serüvenimin sonunda. ” (E.G.B.Y., s. 16)

Eserin ismindeki “Eylül” belirteci ise, bu öykünün başlangıç noktasını işaret eder:

“Çakır’ın öyküsünü, yıllar önce bir sabah Boğaz vapurunda tanıştığım yaşlı bir adama borçluyum.

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı”... ” (E.G.B.Y., s. 51)

Eserde, I. ve II. bölümlerin sıradizimsel niteliğine rağmen çerçeve vak’a, eşzamanlı metin halkalarından oluşur. Yazar-Ben, öyküleme zamanından öykü zamanına dönerek, kahramanların ve anlatının akışını sağlayan yapı içerisinde metnini düzenler. Süreklilik

arzeden bu kronolojik karakterli zaman, I.Bölüm’de, Çakır’ın doğumundan ölümüne kadarki yaşamının anlatım süresidir. 31 fotoğraf aracılığıyla öyküsü anlatılan Çakır’ın yaşamında zaman, belirleyici işleve sahiptir.

“Askerlik yoklamasında, çürüğe ayrıldığı gün (ve hatta o an) çekilmiş olsa gerek. ” (E.G.B.Y., s. 16)

“Savaş yılları ansıyorum, Çakır, bit denetiminden geçiyor, bizlerin okulda, sık sık denetlendiğimiz gibi. ” (E.G.B.Y., s. 40)

Öyküleme zamanından öykü zamanına dönüş dışında, geriye dönüş yapılmaz. Zamanda ileri atlama yolu ile dikkatler, önemli anlar ve durumlar üzerine yoğunlaştırılır. “Kış günleri, serin bir gün, çürüğe ayrıldığı gün, ömrünün sonuna değin, bayram arabası, savaş yılları” gibi, zamana ait belirteçler kullanılır. Romanın birinci bölümünde zaman, uzam ve birey için fon niteliğindedir.

II.Bölüm/ “Su Testileri”nde ise, kronolojik karakterli metin halkaları dikkat çeker. Öykü zamanı 3 gündür. Bu süre içerisinde, başkişi Esat’ın kendisi ve başkalarıyla yaşadığı çatışmalar irdelenir. Niceliksel darlığına rağmen, 3 gün içerisinde roman kişilerinin bütün yaşamları aktarılır. Geriye dönüşler, Esat-Zehra ilişkisi ve Fethi Baba’nın ikilemleri aracılığıyla metne taşınır.

Kısa süreli zaman diliminde, roman kişilerinin ilişkileri aracılığıyla, iletişimsizlik ve yozlaşma izlekleri merkezli bir öykü anlatılır. “Gece”, başkişinin kendi kendisiyle yüzleşmesine olanak veren niteliğiyle sunulur:

“Gece boyunca sokaklarda dolanıp durmuştu.

Sonra bir ara uyumuştun. (...)

Gecenin içinde pırıl pırıl ışıklar yanıp söniyordu. ” (E.G.B.Y., s. 76)

Kendinden ve çevresinden kaçan başkişi/Esat, geceye, gecenin her şeyi örten yoğunluğuna sığınır. Gece, “pırıl pırıl ışıklar” ile ona umut verir. Bu yönüyle zaman dinamik bir yapıya dönüşür. Fethi Baba’nın zamanın geçiciliği karşısındaki çaresizliği ve tükenişi ise, yaşama tutunmadaki başarısızlığını açıklar. Kını, zamanın geçtiğini vurgulayarak, Fethi Baba’nın olumsuz eylemlerinin bir sonu olması gerektiğini imler:

“Gün geçiyor, dedi Kını. Gün geçiyor Fethi Baba.

Farkında değil misin?” (E.G.B.Y., s. 74)

Kını, arkadaşı Esat’ın ortadan aniden kaybolması sonrası bekleme süresinden (3 gün) daha fazla gelen endişeli/kaygılı günler geçirir:

“Esat’ı bütün gün ortalarda görmeyen Kını’nın içine bir kurt düştü.”
(E.G.B.Y., s. 85)

“Kını, Esat’ı yitirdiğinin ikinci günü de ordan oraya dolaştı.” (E.G.B.Y.,s.
97)

Zamanda ileri atlamaların ve özetlemelerin dikkat çektiği eserde, saat ve takvimle ölçülen zaman, nesnel boyuttan öznel doğru değişir. Sevgilisi Esat’la görüşemeyen Zehra’nın *“ilk ayrılık cuması”* (E.G.B.Y., s.105) yaşadığı bunalıtı, zamanın bireyi tüketişini işaret eder. Geçen zaman, bireyin korku ve kaygılarını arttırarak kendine tutuklar. Öyküleme zamanına ait olan *“Kını’yi ise, o günden sonra, yıllarca gören olmadı.”* (EGBY, s. 111) ifadesi, yazar ben’in bilgi verme yönündeki açıklamaları ile belirginleşir.

2.2.5. Romanlarda Mekan

Ferit Edgü’nün eserlerinde birey, varolma edimini yaşadığı dış gerçeklikler ile ilişki içinde gerçekleştirir. Birey ve dış dünya/mekan ilişkisi, işlevsel boyutlu olarak metne taşınır. Birey, tek başına değil, maddi-manevi olanakları ve bu olanaklarının etkisi ile anlatılır. Mekan/dış dünya/dış gerçeklikler, bireyin varoluşunu tamamlayan, ayrıca entrik kurgunun şekillenmesine yön veren bir yapı unsuru halinde sunulur.

“Kimse” romanında mekan, kendini arayış sürecindeki bireyin kaçışlarının sığınağı halindedir. Kendisini kuşatan verilmişliklerden bunalan birey, özünü bulmak isteği içerisinde mekansal görünümlü tinsel bir yolculuğa çıkar:

*“Ah dağ başında
Kendini aramak
bir kış gecesi
karlar
tüm izleri örterken.”* (K., s. 9)

Fiziksel olanaksızlıkların simgesi *“kar”*, hem mekanı hem de bireyin geçmişini örtmektedir. Mekanın fiziksel olumsuzluklar ile kendi çıkmazlarının örtüştüğünü farkedenden birey, kendinden/geçmişinden kaçmaktadır. Herşeyi/ geçmişini silmek/ unutmak isteği ile yenilenmeye çalışırken, mekansal bir çözümlüş yaşar:

*“Nerden geldim buraya? diyor Birinci Ses.
Nerden geldik buraya? diye yankılıyor aynı soruyu İkinci Ses.”* (K., s. 15)

Ben-öteki diyalogları ile varoluşsal özünü/ kendini bulmak isteyen birey, şimdi ve burada'lığını duyumsar. Bu mekan'da/ bura'da bulunması üzerine yaptığı soruşturma ise, yanıtız kalır. Geçmişini tamamen silme eğiliminin sonucu olan bu durum, mekanın olanaklarını içselleştirme çabasıdır.

“Kendini arama” edinimini gerçekleştirmek üzere geldiği dağ başının tek çare/ tek umut/ son umut olması, iç ve dış dünyanın birbirini tamamlamasıdır. Bu mekan, yeni ve dışı kapalı bir dünyadır. Toplumla iç içe değil, başkalarından uzakta/ izole bir ortamda/ kendine yabancı bir mekanda kendini arayan birey, dış gerçekliklerin etkisiyle içe yönelecektir. Karların her şeyi sildiği/ yok ettiği/ tek'leştirdiği bu mekanda, dış dünya ile iletişim kesilir ve birey kendine döner:

“Sanki kaçmışım, bu dağ başına kaçmışım, başka gidecek yer bulamayıp; sanki unutulmak için, diyor Birinci Ses. (..)

Başka bir yere kaçabilirdik, diyor İkinci Ses.

Sıcak bir yere. Bir adaya ya da bir çöle, diyor Birinci Ses.

Adada dalgalar var gece gündüz, diyor İkinci Ses. Çölde ise kum fırtınaları.

Bir ormana da sığınabilirdik, diyor Birinci Ses.

Rüzgârda konuşan ağaçları dinlememişsin belli, diyor İkinci Ses.

Öyleyse burası iyi, diyor Birinci Ses.” (K., s.15)

Kendinden kaçarak “dağ başına” gelen birey, bir yıl boyunca bu mekanda kendini arar ve kendi kendiliğinin sürgünlüğünde içsel bir değişim yaşar. Nasıl ve nereden geldiğini bilmediği bu mekanı sorgularken, aslında kendi varlığını irdeler.

Yaşamın saçmalığını duyumsayan birey, bu belirsizlik içinde sürekli bir arayış yaşar. Sürekli başka dünyalara ulaşmak isterken, yolun sonunun/ arayışının sonunun, ölümün kendisi olduğunun bilincindedir:

“Ama bir gün duracağız. Bir yerde, durgun bir suda demir atacağız, öyle değil mi? (..)

Evet, (...). Bir yerde. Çukurumuzu kazmak ve içine girmek için.” (K., s.16)

Kendini aşmanın yolu, sonsuzluğa ulaşmaktır. Soruların ve arayışın bitmemesi, iç çatışmalarının sürekliliğinden kaynaklanır:

“Ya burda olmasaydık?

Başka bir yerde olacaktık, diyor İkinci Ses.

Başka bir yerde? Nerde? diye soruyor Birinci Ses.” (K., s.17)

Kendini/ varoluşunu hissettiği yerde/ mekanda, içsel-dışsal çatışmalar yaşayan birey, bu arayışın bitmeyeceğinin farkındadır; zaten bitmesini de istemez. Arayışın bitmesi, yaşamın sona ermesi, bireyin yok olmasıdır. Bu bağlamda mekan, bireyin kendi oluşundan izler taşıyan canlı bir işleve sahiptir:

“Çok düştüm yollara, diyor Birinci Ses. Sözüünü ettiğin hangisi?

Kendini bir kentten bir kente vurduğun, hiçbir yerde erince kavuşamadığın günlerden, diyor İkinci Ses.

Nerden çıktı, bu, böyle birdenbire, bu sürgün yerimde, diyor Birinci Ses. (..)

ordan oraya gidiyordun

nereye gittiğini kendin de bilmeden

yalnızca gitmek için gidiyordun

yollarda, yolculuklarda kurtulacağını sanıyordun

gidişlerin seni kurtaracağını umuyordun.” (K., s.43)

Bir yerde olma durumunun ilk adımı olan yola çıkışta birey, belli bir yeri seçemez. Sadece yola çıkarak kendisini bulacağı yere ulaşmak ister. Yaşama fırlatılmış/ atılmış bireyin, bu arayışları mekana dolayısıyla dünyaya ait olma itkisi ile gerçekleşir. Nereye ve niçin gittiğini bilmeden yola çıkan birey, gidişlerle kurtulma umudu içerisinde. Bu yolculuk, onun sonsuzluğa dönük atılımları olarak yaşamı/dünyayı anlamlandırma yönelimleri ile tamamlanır:

“Sen her zaman böyle yürüdüün.

Her zaman karanlıkta ve engebeli topraklar

üstünde.” (K., s. 89)

Kendi oluşuna doğru “yürüyen” birey, fiziksel/ dışsal olumsuzluklara rağmen yolculuktan vazgeçmez. Sürekli karşısına çıkan engeller ise, onun içsel yolculuğunda yoğunlaşmasına olanak tanır:

“Gün oluyor, diye başlıyor Birinci Ses, bir duvarda binlerce yüz görüyorum.

Hangi duvarda? diyor İkinci Ses.

Herhangi bir duvarda diyor Birinci Ses. (..) Her duvarda. (..)

Düşümdeki duvarlardan söz ediyorum. (..) Taş duvarlar.

Yıkık duvarlar. Kertenkelelerin güneşlendiği, sarmaşıkların dolandığı,

dibinde çocukların bilye oynadığı yaz duvarları. (..) Her duvarda binlerce

yüz görüyorum. (..) Ve her yüzde binlerce duvar.” (K., s. 21)

İçsel oluşuma zemin hazırladığı için açık/ geniş mekan olan Pirkanis köyü, fiziksel olumsuzlukları ile bireyi kuşatır. Kendine/ içe dönen birey, zaman zaman bu maddesel sınırlılıklardan bunılır ve *duvar*'larla çevrelendiğini duyumsar. Duvar, engeldir, kopuştur, yokluktur, sınırdır. Eserde duvar, bireyin kendisiyle geçmişi arasında yükselir. Duvarlar yüzlere, yüzler duvarlara dönüşür. Duvara yansıyan yüzler, kendisiyle başkaları arasına set örmeye çalışan bireye varoluşunu duyumsatır. Dünya içinde varlık olmanın farkındalığındaki birey, böylece atılmışlığından/ kuşatılmışlığından kurtulur. Duvar, bu bağlamda fiziksel sınırlılığı, kuşatılmışlığı imlemesine rağmen tinsel oluşumu etkinleştirir. Şimdi ve buradalığı, kendini arayış için işlevselleştiren birey, kendi kendisiyle yüzleşir:

“Burda, bu dağ başındaki odamızın bir köşesindeyiz, diyor İkinci Ses. Büzülmüşüz, kendi kendimizin içine girmiş kendi kendimizle konuşmakta, kendi kendimize soru sormakta, kendi kendimize cevaplar vermekte, kendi kendimizi okşamakta, kendi kendimizle dertleşmekte, kendi kendimizle sevişmekte. (..) onlar ... onlar ordalar.. diye kekeliyor İkinci Ses. Dışardalar. İçerdeler. Bir odanın içinde toplanmışlar. Tandırın başındalar. (..) Kimileri bir köşeye büzülüp yatmış. (..) Orda karın ötesinde, toprak damların altındalar.” (K., s. 80-81)

Dünyada Pirkanis'e, Pirkanis'te “*odanın köşesi*”ne çekilerek kendisiyle yüzleşen Hoca, dışardakilerin varlığını da duyumsar. Onlar ile kendi arasındaki farkı belirler. Kendisinin soru sorarak, cevap vererek yaptığı içsel sorgulamaya rağmen, onlar/ köylüler/ dışardakiler uyumaktadır. Onların farkındalıktan uzak yaşamı, karın örttüğü, karın engellediği bir herkesleşmedir. Bireyleşim sürecinde kendini keşfetmeye çalışan birey, herkes/ yığın olmaktan uzaklaşarak tek'likte varlığını kurmaya çalışmaktadır:

*“Yalnız odada.
Odada yalnız
Odada yalnızım
Tek başıma.”* (K., s.110)

*“Yüksekte
Karların ortasında
Yapayalnız.”* (K., s.122)

*“dışarda köpekler havlarken
düşleri düşüşleri bu dağ başında
bu soğuk dağ başında
bu yalnız da başında.”* (K., s.77)

“Biz burdayız. Bu dağ başındayız. Yapayalnız.” (K., s.67)

Bireysel iletişime olanak tanıyan yalnızlık, “*dağ başında*” olmanın fiziksel olumsuzlukları ile daha yoğunlaşır. Fiziksel darlığına rağmen içsel oluşuma zemin hazırlayan bu mekan, düşleri ve düşüşleri aynı düzleme taşır.

“*O/Hakkâri’de Bir Mevsim*” romanında mekan, yaşayan ve yaşatan niteliğiyle canlı bir varlık halindedir. Kendini arayış sürecindeki bireyin, fiziksel sınırlılıkları ile mücadele ettiği bu mekan, ruhsal dinginliği ve yer yer kendi oluşu destekleyici işleve sahiptir. Fiziksel bir “*sürgün yeri*” olan mekan, yaşama-barınma vasıflarına, var oluşu destekleyen kimliğini de ekler:

*“Hak. kentim
çileli gözlerin
cüzzamlı derin
ve-kar ile devam eder adın.
İrtifa bin altı yüz metre.
Nüfus on bin
yarısı asker.
Ne yolun var, ne suyun-
yarlar arasından akan ve yaza doğru dağlardan eriyen
karlarla birlikte taşan Zap’ını saymassak.
Adın gibi garip bir kentsin Hak.
Sende yaşayanlar
ne tanrılar, ne insanlar
hiçbir iz bırakmamış gibidirler”* (O/H.B.M., s.11)

İçsel olan ile anlam kazanan, içselleştirilen mekan, kendini keşfetme ve *benini* oluşturma aşamasındaki başkişiyi bütünler niteliktedir. Coğrafi konumunun ve toplumsal/ siyasi şartların olumsuzluğu ile yoksunlukların mekanı olan Hakkari, içinde yaşayan insanların ruhunu taşır. Şehrin adındaki “*kar*” hecesi, mekanı yaşanmaz hale

getiren engel nesnesinin mekanla bütünleştğini imler. Şehrin ismi de dahil olmak üzere her şeyi örten kar, bireysel yaşamı yok edici, toplumsal atılımları engelleyici bir tehdit objesidir. Yol ve su gibi insan yaşamını kolaylaştıran unsurlardan yoksun olan bu mekanda, insana ait hiçbir iz yoktur; giderek Tanrı'nın varlığının bile. Özgürlükleri kısıtlayan, bireyselliği tehdit eden bu mekan, yaşanılır niteliklerini yitirir.

Romanda mekan, olaylara etki edici, onları değiştirici, yön verici işleviyle de canlı bir varlık halindedir:

“Karlı bir dağ başında buldum bir gün kendimi.

Bir kazazede miydim?

Yoksa bir sürgün mü?

Yoksa bir mahkum 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?

Ansımadığın, belleğimden silinmiş, ama bilinçaltımda

tüm canlılığını sürdüren bu ana toprağına?

Bu sarp kayalara?

Bu karakışa?” (O/H.B.M., s. 20)

Yaşamın içine atılmış/ bırakılmış/ fırlatılmış olan birey, bir yerde olma durumunu, varlığını hissettiği kendilik mekanına dönüştürür. İnsanın kendisine verilmiş bu mekanı seçmesi söz konusu değildir. Kendini bulması/ var oluş bilincini ortaya koyması için sorulan sorular, mekanın, birey/ kendi olma sürecindeki etkisini açığa çıkarır. Dünyadaki varlık konumunu netleştirmeye çalışan birey, sorularla kendini bulduğu/ kendi olduğu, mekanın niteliklerini yansıtır:

“Odamdayım

O zaman başlıyor sorular: Yazmak mı, okumak mı? Okumak mı, düşünmek mi? Susmak mı, konuşmak mı? Tanrım, neyi okuyacağım, neyi düşüneceğim,

neyi yazacağım? Elim ayağım bağlı. Bir kez daha batıyor gemim.”
(O/H.B.M., s.113-114)

Herhangi bir yaşamı anlatan eserde birey, kendi sürgününde varoluşsal değişim yaşar. Kendini aşmak isterken, kendi kendine sorular soran ve aldığı cevaplar üzerine düşünen birey, iç çatışmalarını mekana da yansıtır:

“Kimi zaman bocalıyorsam, çaresizliğimden bu.

Kimi zaman, bu dağ başında, yeryüzünün ayaklarımın altında sarsıldığını ve önümde dipsiz bir kuyunun açıldığını görüyorsam, bu, biliyorum, eski günlerden kalma haftalarca, aylarca denizin ortasında yaşanılan yalnızlıkların bıraktığı, silinmeyen bir iz. Bir katılım.” (O/H.B.M., s.120)

Bir kış boyu süren kendiyle yüzleşme, yaşamın içine atılmış bireyin yolculuğunun dönüşle sonuçlanacağı döneme kadar sürer. Gidiş-dönüş arasındaki süreçte Hoca, içsel bir devinim yaşayarak, yaşamda bir devam olmanın bunaltısı ile karşı karşıya kalır. Gemisi batan bir kaptanın çaresizliği ile çırpınan Başkişi Hoca, mekan içindeki konumunu belirlemeye çalışır:

“Dünya dönüyor, evet, ama belki de burda, bu dağ başında dönmediğini bilmek daha doğrudur.” (O/H.B.M., s.188)

Yaşamın dışında tinsel bir mekan olan, Hakkari/ Pirkanis köyü, bireysel oluşum ve kendiyle yüzleşmenin gerçekteşmesine olanak verir. Zamanın durduğu bu mekan kendini toplumdaki soyutlayan bireyle özdeşleşen niteliklere sahiptir. kendinden kaçarak bu mekana sığınan kişi, “Dağ başi” ile aynı düzlemde bulur. Gemisi bu dağ başında karaya oturan başkişi, mekansal olanaksızlıkları dile getirirken kendini yansıtmaktadır.

Teknesi kayalara çarpıp battığında kendini, “burada” bulan başkişi, bulunduğu mekanın fiziksel özelliklerini/coğrafi konumunu da anlatır. Turizm Rehberinden montaj yoluyla oluşturulan bu bölümde, mekansal sınırlılıklar ve olanaksızlıklar yansıtılır:

“Kendimi bulduğum yer, sonradan bir Turizm Rehber’inde okuduğum ve şu sözcüklerle anlatılan yere çok benziyordu:

“Doğusunda İran, güneyinde Irak devletleri sınıırıyla, kuzeyinde Van ve batısında Siirt vilayeti toprakları bulunan Hakkari vilayeti, Doğu Anadolu’nun güneydoğusunda, köşede yer alan çok engebeli bir bölgemizdir. Vilayette bugün şehir görünüşünde hiçbir topluluk yoktur. Vilayet merkezi olan Çölemerik kasabası dahi küçük bir kasabadır. Bu bölgenin tarihi de kesin olarak bilinmiyor. Çünkü bölge yüzyıllar boyunca

dış çevre ile kapalı yaşamış, buraya milletler kolay kolay girerek yerleşememişlerdir. Hakkari dolayları yurdumuzun en engebeli, aşılmaz dağlarla çevrili, yolsuz, ıssız bir köşesidir. Her yanını kuşatan dağların yükseklikleri 4000 metreye yaklaşır. Burada vadiler de uçurumlar halindedir. Kasaba ve köylere motorlu taşıtlar yaz aylarında dahi işlemez. Dağlarda toktağan (hiç erimeyen karlar) hatta küçük buzul kitleleri bulunmaktadır. 4000 metreye kadar yükselen dağlara çok kar düşer. Yağmur çok yağar. Sular bu engebeli bölgede derin ve korkunç vadiler aşar. Bilhassa vilayetin merkezi olan Çölemerik kasabası, yanından geçen Zap Suyu'ndan 1040 metreye kadar yüksektedir.”

Gerçekten “düştüğüm” yer burası mıydı? Bilmiyorum.” (O/H.B.M., s. 15)

Fiziksel nitelikleri verilen mekan, “kar, uçurum, yağmur, dağ” gibi olumsuzluk çağrışımına sahip ve kişilerin yaşamasını zorlaştıran unsurlarla şekillenir. Yükseklik, engebe, yolsuzluk ile dış dünyayla iletişimi/ bağları kopuktur. Dış dünyaya kapalılık, Pirkanis köyünün ait olduğu Çölemerik kasabasını da Hakkari ilini de sınırlandırır. Bireysel ve toplumsal olanaksızlıklar, varoluşsal hakları ve kendi olma ayrıcalıklarını yok ederek bireyleri tutuklar.

“Elbet sabah da olur, zamanı gelince, elbet, yalnız kentlerin, denizlerin, düzlüklerin üstünde doğacak değil ya güneş, elbet, burda da, olduğumuz yerde de, karların, buzlu kayaların üstünde, ağaçsız çıplak dağlarda da doğar güneş, tüm güzelliğiyle, tüm korkunçluğuyla.” (O/H.B.M., s.111)

Çaresizlik ve çıkmazları netleştiren başkışı, bu mekanın da bir gün olumlu niteliklerle donanacağı ümidini taşır. O, fiziksel kapalılığına/ darlığına rağmen bu mekanda bulunmaktan hoşnuttur. Zira bu mekan, onun kendisiyle yüzleşmesine ve kendini bulmasına/ kurmasına zemin hazırlar:

“Odamdayım

O zaman başlıyor sorular: Yazmak mı, okumak mı? Okumak mı, düşünmek mi? Susmak mı, konuşmak mı? Tanrım, neyi okuyacağım, neyi düşüneceğim, neyi yazacağım? Elim ayağım bağlı. Bir kez daha batıyor gemim.”
(O/H.B.M., s.113-114)

Kendilik değerlerini yeni'lemek isteyen başkışı, kendisini yalnızlığa iten mekansal nitelikleri içselleştirir. Mekan ile başkışı, öz'de aynıdır:

“Söyledim değil mi, teknem kayalara çarpıp battı.

*Ve kendimi burada buldum.
Söyledim değil mi, kızgın kumların üstünde değil,
deniz kıyısında değil, başı bulutlarda bir
Yerdeydi bu kayalar.” (O/H.B.M., s.19)*

O da, burası/ dağ başı gibi yalnızdır ve kendini bularak; dünya içinde varlık olmak istemektedir. Kendinde varlık olan dağ başını/ dış dünyayı kendisi için varlığa dönüştüren birey, böylece yaşadığı mekanla aynîleşir.

“*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*” romanında da mekan, işlevsel nitelikleriyle yansıtılır. “*Çakır*”ın *Öyküsü*” adlı I. Bölüm, başkışı Çakır’ın, küçük insan niteliğiyle varlık buluşunun anlatımıdır. Çakır’ın kimsesizliğin kaynaklık ettiği yalnızlığı, ahırda atlarıyla birlikte olduğu zamanlarda aralanır. Bu bağlamda ahır, açık/ geniş niteliğiyle Çakır’ın kendi oluşunu hissettiği yerdir:

*“Çakır, ömrünün sonuna değin, atlarıyla yaşadığı ahırın önünde.
Ahırın kapısında bir koyun postu gerili.”
Başkalarının sarayı, köşkü, yalısı, evi, yuvası varsa, benim ve atlarımın da
bir ahır var, diyor sanki. Saraylara, köşklere, yalılara, evlere ve bunların
sahiplerine meydan okur bir tavrı var bu fotoğrafta.” (E.G.B.Y., s. 35)*

Verilmiş olanların tutsaklığına rağmen varlığını kurmayı başarabilen Çakır, ahırda kendisi olmanın ayrıcalığı ile yaşar. Tek dostu olan atlar ile huzurlu, mutlu, rahat günler/ geceler geçirir. Atlar, onun yalnızlığını aralayarak yaşama tutunmasına yardımcı olurlar; bu yönüyle atlar, birer nesne olmaktan çıkarak içselleştirilen öznel canlılar olurlar:

*“Hep samanlıklarda, ahırlarda yatıp uyduğum için olsa gerek, arabacı
oldum. Atlarla büyüdüm.” (E.G.B.Y., s. 12)*

Atların varlığıyla geniş/ açık bir mekana dönüşen ahır, yaşamın içine atılmış/ bırakılmış Çakır için kurtuluş ve tutunma mekanıdır:

*“Çakır ellerini ensesinin altında kenetlemiş, saman döşəğinin üzerine
uzanmış; tepesinde, tavandan sarkan bir gemici feneri. (..)
Yalnızca tavanda bir noktaya dikilmiş bir bakış:
“Hayat dedikleri demek buymuş.” (E.G.B.Y., s. 36)*

Yaşamın içinde olmanın zorunlulukları içindeki Çakır, “orda” olmaktan öte hiçbir atılımda bulunmaz: “*O, yalnızca vardı. Orda. Yaşamın içinde.*” (E.G.B.Y., s. 14) Mekan

derinleşerek yaşam olur ki, böylece Çakır'ın uzamsal boyuttaki varlığını belirginleştirir. Yaşayan ve yaşatan niteliğiyle mekan, bireyin dünyadaki yolculuğunun zeminidir:

“Toz toprak içinde bir yolda.

Çevrede ondan başka hiçbir canlı yok. Ne bir insan, ne bir hayvan.

Cansız bir nesne de yok. Yalnızca bir yol.” (E.G.B.Y., s. 17)

Yaşam “yolu”nda kendini bulmak ve devam ederek tamamlanmak isteyen birey, bu yolculuğunu anlamlı kılmak çabası içindedir.

“*Su Testileri*” adlı II. Bölüm’de, fiziksel mekan betimlemeleri yer alır:

“Söğütlerin altına gitti. Çocuklar derede kayak yüzdürüyorlardı.

Ok Meydanı’na vurdu. Arnavutların göletlerinde çırılçıplak yüzen çocuklar vardı. (..)

Akşamüstü kürdün kahvesine geldi. Bahçede, akasyanın altında otururken buldu Fethi Babayı.” (E.G.B.Y., s. 85-86)

Romanda, mekan-insan ayniliğinin yansıtıldığı da görülür. Kahramanın ruhuyla bütünleşen evler, bireye yok oluş duygusu verir:

“Doymazdere’yi geçtiler. Kargalarla dolu çöplüğü. At ve köpek leşlerini. O dayanılmaz, karmaşık çöp kokularını, çürümüş et, leş kokusunu, atın deri, kuyruk ve henüz çürümemiş toynaklarının kokusunu içlerine çekmemek için soluklarını tuttular. (...)

Okmeydanı’na vardılar. Cami yıkılmış, duvarları, minaresi kalmamış, hatta temeli bile. Yalnızca mermer minberi kalmış, belki cami hiç olmamış.” (E.G.B.Y., s.58)

Bireylerin yozlaşmalarını yansıtan mekan çözülmüş/ bozulmuş niteliklere sahiptir. İçinde barınan insanlar gibi çözülüş yaşamakta; asli unsurlarından kopmaktadır. “*Leş, çürümüş et kokusu, yıkılmış minareler*”, mekandaki bozulmuşluğu yansıtır:

“Sokaklar çamur içindeydi ve tüm bedenim-

Evlerinin çevresinde dolandım-

Bir köpek havladı sanki ben-” (E.G.B.Y., s.65)

“Gece boyunca sokaklarda dolanıp durmuştu.

Sonra, bir ara uyumuştum.

Ama nerde uyuduğumu ansımıyordu. Bir duvarın dibinde mi? (..)

Burası cehennem değilse niçin karanlık? Niçin bu koku?” (EGBY, s.76-77)

“*Cehennem*”e dönüşen mahalle, öykü kişinin çıkılmazlarını sosyo-kültürel yapılarının aynası halindedir. Dünya ile uyumsuzluğunu, iletişimsizliğini, yalnızlığını, mutsuzluğunu mekana taşıyan birey, insanı soysuzlaştıran bu labirente sıkıştığını hissederek. Bu sıkışmışlıktan dış mekanlarında kurtulur:

“Bir düş görüyordu Esat.

Mezarlıktaydı. Çimenlerin üzerine sırtüstü uzanmıştı.

Yanı başında şalgamlar, kuzukulakları ve o adını bilmediği mor çiçekler vardı.” (E.G.B.Y., s.79)

Düş mekanlarında dinginliği/ huzuru bulan öykü kişisi, dış dünyanın gerçeklerinden böylece kurtulur. Yozlaşmışlıktan kurtulamayan bireyler için mekan, olayların ortaya çıktığı yer olarak belirleyici bir unsur halindedir: “*İçerde ve dışarda, onları, bu suçlular ordusunu, onlar yönetir.*” (E.G.B.Y., s.69) “*Suçlu*” olmanın psikolojik ve sosyolojik yükünden kurtulamayan bireyler, mekansal değişimlere rağmen aynı durumda kalırlar. Bu açıdan atılmış varlığın sıkıştığı dünya, kapalı/ dar nitelik kazanır.

2.2.6. Romanlarda Kişiler Dünyası

2.2.6.1. Başkişiler

“*Kimse*” romanının da bir kış süresince Hakkari’nin/ Pirkanis köyünde yaşayan bireyin, bu süreçte kendiyi yüzleşmesi anlatılır. “*Bir monolog’un diyalog’a dönüştürülmesi çaba(lama)sı*” (K., s.5) şeklinde kurgulandırılan roman, *Ben-Öteki* diyaloglarından oluşur. Bireyin, *Ben*’i ile bilinçaltı değerlerinin somutlanması olan *Öteki* arasındaki bu konuşmalarda, Birinci Ses olarak nitelenen *Ben*, başkişidir. Birinci Ses, kendilik değerlerinden kopuk bir sürükleniş içerisindedir.

“Sonra İkinci Ses, lambayı yakalım mı? Ne dersin? diye soruyor.

Gereği yok, diye karşılık veriyor Birinci Ses.

Ama çok karanlık, diye üsteliyor İkinci Ses.

N’olacak? diye tersliyor Birinci Ses. Kimin için yakacaksın

lambayı? Neyi görmek için? ” (K., s. 12)

Adı belirtilmeyen başkişi/ Birinci Ses, verilmişliklerle sınırlanan bireysel varlığını kurmaya çalışır. Yaşadığı çatışma, çelişki, hayal kırıklığı ve bunalım silsilesi öznel dünyasını şekillendirir. Başkişi/ Birinci Ses, “*ayırtetme olarak bilinen süreci*”

(Campbell, 2000: 28) aşma gayreti içerisinde yapıcı ve yıkıcı değişimler yaşar. Kendisine, başkalarına ve dünyaya yabancılaşmaktan kurtulmaya çalışan Birinci Ses, geçmiş/ eski olandan kaçarak bozulmamış, değişmemiş olana doğru ilerler. Bu süreçte bireysel ve toplumsal iletişimsizlik ile karşı karşıya kalır:

“Gün oluyor, diye başlıyor, Birinci Ses, bir duvarda binlerce yüz görüyorum. (...) Düşümdeki duvarlardan söz ediyorum. (...) Taş duvarlar. Yıkık duvarlar. Kertenkelelerin güneşlendiği, sarmaşıkların dolandığı dibinde çocukların bilye oynadığı yaz duvarlar. (...) her duvarda binlerce yüz görüyorum. (...) her yüzde binlerce duvar. (...) Düşlerim insan dolu.”
(K., s.21)

“Duvar” imgesi Birinci Ses’in, çıkmazlarını somutlar. Bireysel atılımları engellenen, başkalarıyla birlikte olma ayrıcalığını kullanamayan başkışı/ Birinci Ses, duvarlardaki yüzler ve yüzlerdeki duvarlarla sınırlandığını hisseder. Özgürlükten uzak olan yaşamı, verilmişlikler ile kısıtlıdır:

“Olduğumuz yerde, olduğumuz gibi, yani her gün, her an değişken, yani sürekli bir oluş içinde yaşamaya devam edeceğiz diyor Birinci Ses. Bugüne değin olduğu gibi. Belki daha fazla.” (K., s.73)

*“Uzun
zor
çapraşık
karmaşık
ve soğuk
ve dondurucu
bıktırıcı
aman vermez bir kış. ”* (K., s.74)

Kendisiyle özdeşleştirdiği yaşam, dünyaya atılmış/ bırakılmış olduğunu duyumsama, başkışının zaman zaman çözümlüşlerini yozlaşma boyutuna taşımasına sebep olur.

Birinci Ses, bireysel iletişimsizliğin sonucu olarak kendisiyle diyalog içindedir. Bu diyaloglarda başkalarının varlığını duyumsaması ise, bireyin toplum/dünya içinde varlık olduğunun işaretidir:

“Kendi kendimle değil, diyor Birinci Ses. Binlerce ses var. Sen de bunlardan birisin. Binlerce ses var konuşan. Binlerce ses var yoğuran beni. Burda

(eliyle kafasını, sonra göğsünü gösteriyor) beni savuran, beni konuşan, konuşuran, ağlayan, haykıran, düş gören, düşlerinde bağıran, yardıma çağırın, kovan, söven, sayan, sevgilim diyen, geber diyen, koşan, inen, çıkan, bitlenen, yenen... ” (K., s.68)

“Kendini aramak” (K., s.13) üzere dağ başında olan Birinci Ses’in olgunlaşma sürecinin göstergesi olan iç ve dış dünya ayrımı metnin ana matrisidir. Dış dünyadan çok iç dünyaya yoğunlaşan Birinci Ses, fiziksel olanaksızlıkların mekanında ve kısıtlı zamanda varoluşunu kurmaya çalışır. Bulduğu mekana ait olamama ve bunu sorgulama durumu, Birinci Ses’in ruhsal değişim ve gelişiminin göstergesidir. Nerden, nasıl ve niçin geldiğini bilmeyen ve burada’lığını sorgulayan Birinci Ses, değişmeyende değişme yolunda ilerler:

“Oluşturamayan, kuramayan, evet, diyor Birinci Ses (sanki yenik).

Ama açıklayacak olursak, şöyle: bir bütün, bölünmüş, bazı parçaları yitmiş, ortada yalnızca parçalar kalmış. Ya da hiçbir işe yaramayan (hemen hemen) bir tek parça. Bir bütün onunla kurulabilir mi? ” (K., s.41)

Kahramanın sonsuz yolculuğunda “*erginleme*” (Campbell, 2000: 115) olarak belirginleşen bu dönemde Birinci Ses, parçalandığını gördüğü *Ben*’ini tamamlamak, yenilemek ister. “*Saçma ve iğrenç bir evrenle ve serseri, biçimlenmemiş, çarpılmış bir bilinçle yüzyüze gelen*” (Sartre, 1999: 45) Birinci Ses, içsel fark edişleriyle ruhsal dirilişe yönelir.

“Bu gece bir düş gördüm, diyor Birinci Ses.

Hayırdır inşallah, diyor İkinci Ses.

Düşünde öğretmen değil de öğrenci olduğumu gördüm ve yargılandığımı, diyor Birinci Ses.

Düşler, gerçeğin arka yüzüdür, biliyorsun, diyor İkinci Ses. Öyle görülüyor ki sende ön yüzü olmaya başlayacaklar. Düşünün yorumunu sorarsan, babadan kalma bilgiyle şunu söyleyebilirim: Tanrı’nın yardımıyla yakında düze çıkacaksın.” (K., s.82-83)

Görünenlerin arkasındaki gerçekleri içselleştiren Birinci Ses, ontik bir yapılanma içerisinde. “*Öğretmen*” olma durumundan “*öğrenciliğe*” geçiş, yenilenme gayretinin yansımasıdır. Mekansal kuşatılmışlığa, “*ilk dinamik atılımı*”nı (Bourneur, 1989: 153) yaparak başkaldıran Birinci Ses, günlük yaşamın tekdüzeliğinden kurtulmak ister:

“Yünlerin kokuları

*ağaçların zamanları
dönen dolapların girdapları
bir mırıltı gibi
yansıyor bizde.*

Yazgımız bu.

Bir inilti gibi söylüyor bu garip sözleri Birinci Ses. Tekdüze, ama gene de, bir yükselen, bir alçalan inilti gibi. Gırtlığından söküüp atmaya çalıştığı sözcükler gibi. Belki ilkel, belki dinsel bir ilahi gibi. ” (K., s.60)

Kendini gerçekleştirme isteği içerisindeki Birinci Ses, yazgısına güçsüzlüğü ile “inilti”ye dönüşen bir başkaldırı gösterir. Dış dünyadaki yokluklar, bireyleşim sürecini yönlendirici işleviyle romanın entrik kurgusunda yer alır.

“O/Hakkâri’de Bir Mevsim” romanında, başkışı, anlatıcı Ben konumundadır ve Pirkanis köyünde geçirdiği kış mevsimi süresince yaşadıklarını anlatır. Anlatma zamanından öykü zamanına dönerek yaşadıklarını aktaran başkışı, bu yolculuğun kendi olma yolundaki etkilerinin bilincindedir:

“Kentim Hak.

umudunla umutsuzluğun

güneşinle karın

uykunla uykusuzluğun

insanların hayvanların

kurtlarıyla köpeklerin

bil ki

bir inilti gibi daha sürüyor bende

Her kim ki seni gerçekten yaşamıştır

bir inilti sürüp gider yaşamında, düşünde. (...)

Ama her sözcüğümde, senin kokun, senin soluğun, senin yokluğun, senin yoksulluğun ve senin ölümlerinle doğumun vardı. (...)

Sende, gurbette duymuştum kendimi, kentim Hak.

Senden uzakta yaşadım gerçek gurbeti. ” (O/H.B.M., s.12-13)

“Gönüllü sürgün”lük döneminde kendini ve yaşamı sorgulayan başkışı, yolculuğunu her hatırlayıpta aynı duygularla dolar. Umut-umutsuzluk, uyku-uykusuzluk, insan-hayvan, kurt-köpek bağdaşmaları bireysel oluşumunu yansıtır. Karşıtlıklar içerisinde bireyleşimini yaşayan başkışı, mekanı kendisiyle özdeşleştirir. Hakkari/ Pirkanis,

onunla aynı kaderi paylaşır. Doğu'nun coğrafi ve sosyal yokluğuna terk edilen Hakkari şehri ile dünyaya/yaşama atılan/bırakılan başkişi aynı düzlemededir:

“Gerçekten” düştüğüm yer” burası mıydı? Bilmiyorum. Ama benzerlikler, yazıda gördüğüm kadarıyla, gerçekliklerini hâlâ sürdürüyorlar belleğimde.”
(O/H.B.M., s.15)

Başkişinin kendi oluşunu hissettiği “dağ başı”, nesnel değerlerini aşarak öznel bir kimlik kazanır. “Teknesi kayalara çarpıp bat(an)” (O/H.B.M., s.19) bir kaptanın umutsuzluğunda kendini arayan başkişi, öğretmen olarak geldiği köyde öğretmekten çok öğrenmeye çalışan öğrenci konumunda varlık bulur. Denizin değişkenliğinden çok dağ'ın/ dağ başının tekdüzeliğine sığınır, bu arada “dağ başına” sürüklenişine kadar geçen süredeki çözümlerini dile getirir:

*“Ben oradaydım, dilinden anlamadığım insanların arasında.
Dilimden çok az kimselerin anladığı insanların arasında.
Gökyüzüne yakın bir dağ başında.
Önemli olan, önemli de değil, gerçek olan, tek gerçek olan
buydu.
Bunu anladım.
Anladıktan sonra da, artık geçmişi bilmek, eski günleri
ansımak istemedim.
Ansıdığım yalnız adımdı.
Bir sabah ezanıyla kulağıma fısıldanmış, anlamsız bir
Sözcük: Adım.
Bazı durumlarda bu bile yeter.”* (O/H.B.M., s. 21)

Deneyimleri ve yaşamının bu dönemine kadar birlikte olduğu kişilere rağmen yalnızlık hisseden başkişi, adı dışında her şeyi unutmak/ silmek ister. Geçmiş yaşantısının olumsuzluklarından kaçarak kendini yeni bir oluş içinde bulmaya çalışır. Tükenişler, kopuşlar ile gölgelenen yaşamının itişi ile geldiği bu mekanda, geçmiş-şimdi boyutlu bir sorgulama içindedir:

*“Karlı bir dağ başında buldum bir gün kendimi.
Bir kazazeede miydim?
Yoksa bir sürgün mü?
Yoksa bir mahkum 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?

Ansımadığım, belleğimden silinmiş, ama bilinçaltımda tüm canlılığını sürdüren bu ana toprağıma. ” (O/H.B.M., s. 20)

Kendisini kuracak değerlerin arayışı içerisinde bir “kazazede, sürgün, mahkum” olarak geldiği “karlı dağbaşı”, fiziksel ve tinsel çatışmalarının mekanı olur. Deniz'den “dağbaşı”na sürüklenen Kaptan, kendini yeniden yaratarak/kendi kendinin yaratıcısı olarak yaşamına devam etme yönelimindedir: “Yaşamak, yaşamayı sürdürülebilmek için kişiliğini bulmak zorundasın.” (O/H.B.M., s.22) Kendini bulma/ yaratma ediminin kişilik sahibi/ kimlik sahibi olmayla ilişkilendirildiği bu durum, başkişinin zorunluluğudur. Daha sonra kendini, başkalarıyla birlikte varlık olarak duyumsar ve belirlediği, “on emir”den biri olan, “onlar”da birleşmeye karar verir:

“Tek buyruk

“ONLARI DİNLE! ONLARI DUY!”

olabilir ancak.

bunu başarsan, yeter de artar bile.” (O/H.B.M., s.85)

Başkişi, birey olmanın gereklerini; mekanı içselleştirme, kimlik/ kişilik sahibi olma, düş-gerçek bağdaşımını algılama, sosyalleşme/ iletişim kurma, ait olma (mekansal), dilsel varlığını bulma, burada'lığını kurma, güven duyma, yaşamdan vazgeçmeme, yaşamı anlamlı sorgulamalarla şekillendirme yönelimiyle bütünler. Bireyleşim sürecinin tinsel atılımlarının ifadesi olan tek buyruk ise, seçimleri kendine dönük olarak şekillendiren başkişinin yaşamdaki yol haritasının yönünü değiştirir. Hakkari'nin Pirkanis köyünde geçmiş hatıralar ile şimdi arasında çelişkiler yaşayan başkişi, mekansal ve zamansal kuşatılmışlık içerisinde. Bu sınırlılık, onun yalnızlığını ve çaresizliğini yoğunlaştırır.

“Kendime dedim ki:

Zorlama, zorlanma, burda bir yabancı olduğumu 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 kağıdın üstüne bastığım mühür. ” (O/H.B.M., s.164-166)

Yaşamın saçmalığını kendi kendiyile konuşarak aşmaya çalışan başkışı, olanaksızlıkların farkındalığı içerisinde. “*Eli-kolu bağlı*” olduğunu duyumsamasına rağmen, umutsuzluktaki umudu yakalamaya çalışır:

“Burda, bu hiç tanımadığın insanlar, toplumsal, yerel ve ekonomik koşullar içinde, umutsuzluğumu yendiğimi değil (hayır böyle bir savım yok), bu umutsuzluktan kurtulduğumu söylüyorum. (...)

Denizde değilim, kaptan değilim.

Öğretmen ve öğrenciyim.

Demek öğrenmem gereken şeyler varmış.

Tüm insanlar gibi.

Bu da bir mutluluk değil mi? ” (O/H.B.M., s.89)

Olanların baskısından olması gerekenleri yenileme yoluyla kurtulmayı başaran başkışı, böylece varoluşsal bir değişim ve gelişim yaşar. Onun yaşam serüveni, “*öğretmen*” ve “*öğrenci*” olma niteliğiyle varlığı sorgulayarak şekillenir.

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı” romanı, çerçeve vaka niteliğindeki 2 bölüm ile farklı iki yaşam öyküsünün anlatıldığı 2 bölüm olmak üzere toplam 4 bölüm halinde kurgulanır. I.Bölüm/ “Çakır’ın Öyküsü”nde başkışı, ailesini küçük yaşta kaybeden ve hiç tanımayan Çakır’dır. Yazarın bizzat tanıdığı Çakır, öykünün oluşumunda da etkili olur: “Çakır’ı tanıdım. Gerçek adı da Çakır’dı. (..) Çocukluğumun unutulmaz bir kişisiydi Çakır İsmail. Eylülün Gölgesi’ni tasarlarken saplandığım çıkmazdan, bir gece, mezar-ötesinden fotoğraflarıyla gelip o yol gösterdi bana.” (Doğan, 2005: s.9) Çakır, yaşamın bireye sunduğu bütün ayrıcalıklardan yoksundur:

“Onun kadar

sevgiyle dolu pek az insan tanıdım. Yalnız atları,

arabasını, beni, babamı değil, bahçesindeki salataları,

domatesleri, soğanları da seviyordu. (..) yaşamın için-

de öylesine bir yer edinmişti ki kendisine, sanki

bu ülkenin, hatta bu dünyanın insanı değildi.” (E.G.B.Y., s.13-14)

Başkişi, kendi olmaklığını nesnel varlığıyla değil, öznel seçimleriyle yapmayı başarır. Sosyal oluşumların dışında olmasına rağmen her şeyi/ herkesi sevmeye, yaşamı kendilik değerleriyle bütünleme tercihleriyle diğerlerinden ayrılır. Fiziksel ve sosyal eksiklikleri/özürleri, onun bireyselleşmesini engelleyemez:

“Kamburdu.

Anasız babasız bir kambur. Bunca acıyı, yoksulluğu,

Yoksunluğu, yalnızlığı yaşayan sanki o değildi. Kendince

Bir yaşam kurmasını başarmış ender kişilerdendi. ” (E.G.B.Y., s.11)

Çakır, başkalarıyla kuramadığı iletişimi ömrü boyunca yaşadığı/ barındığı ahırı paylaştığı atlarıyla kurar. Atları, onu, kendinde varlık olmaktan kendisi için varlık konumuna taşır. İnsanlarla konuşamamak, atlarla konuşamamak ve aynı dili konuştuğu insanlarla anlaşamamak onun en önemli varoluşsal açmazıdır. Bütün ömrü boyunca çeşitli işlerde çalışan Çakır, yaşamın içinde olmaktan mutludur:

“O, yalnızca vardı. Orda. Yaşamın içinde.

Onunki de böylesi bir çakırkeyif yaşamdı işte.

Hayır yaşama boyun eğmiş, yazgısına katlanmış biri değildi.

Neye boyun eğecekti ki? Boyun eğmek, başka bir

yaşamın varlığını kabul etmek demektir. O ise,

ahırdaki atlarıyla, bahçesini ektiği salata-soğanla

özdeş; akşamları, babamla diz dize aynı yemekleri

yer, aynı rakıyı yudumlarken, hiçbir şeye, hiç

kimseye boyun eğmiyordu. Belki eğdi. Ama hiç

kimse, kendisinden böyle bir şey istememişti.

Bunun bilincinde miydi? Bilemiyorum. Bildiğim, bilinci

değil, düş gücüydü. ” (E.G.B.Y., s.14)

Özgürlüğünün açılımı olan ve düşlerinde varlık bulan Çakır, dünyasını yazar-Ben'e anlattığı masallarla söze dönüştürür. Atlar ve masallar, onun kendilik değerlerinin simgesel anlatımıdır.

Romanın II.bölümü olan “*Su Testileri*”nin başkişisi ise, Esat'tır. Arkadaşlık-dostluk duygusu ile şekillenen kişiliği ile Esat, en yakın arkadaşı Kını'nın kız kardeşi Zehra'ya âşıktır ve onunla birlikte. Esat ve Zehra ilişkisinden şüphelenen Kını, onu

sorguya çeker. Arkadaşlık/ dostluk normları dışında olan bu davranışından dolayı suçluluk hisseden Esat, askere gitme bahanesiyle kaçıma karar verir:

*“Bir de kan kardeş olduk şimdi insan kan kardeşinin kız kardeşiyle-
Askere gideceğim nereye-
Ona bir mektup yazsam ve desem ki-
Bir türkü yaksam ve desem ki-”* (E.G.B.Y., s.62)

Yozlaşmış ilişkiler ağı içinde arkadaşlığı ve aşkı bulan Esat, mekana yaşadığı olanaksızlığı yansıtır. Dünya bir cehenneme dönüşür ve bu karanlığı aşma gücünü kendinde bulamaz. Bu yönüyle o, dış gerçekliklerin özgürlüğünü engelleyişi karşısında çaresiz kalır. Başkışı, yaşadığı bireysel ve toplumsal olumsuzluklardan kurtulamamanın bunaltısı içindedir. Yaşama tutunamadığını fark eder ve kendini kaybeder:

*“Öğürüyordu. Gözleri dışarı uğramıştı. Ne nerde olduğunu, ne kimin konuştuğunu biliyordu. Bildiği tek şey dünyadan uzaklaşmakta olduğuydu.
Bari acı çekmesem, diye düşündü. Ayağa kalkmak istedi.
Her şey büyük bir hızla dönmeye başladı çevresinde. Tutunacak bir yer aradı. Bulamadı. Boylu boyunca uzandı yere.”* (E.G.B.Y., s. 78)

Esat, bütün çözümlerin çözümsüzlüğe dönüşmesinin bulantısı içinde çıkmazdadır. Bulantısının bunaltı boyutuna dönüşü, onun çözülüş ve tükenişindeki yoğunlaşmanın işaretidir. Büyücü Canan'ın, yardımıyla kendine gelen ve büyü'nün gücüyle kurtulan Esat, yeniden doğar: *“Büyülü işlemler dönüşüm deneyimini rite katılma yoluyla yaşamak yerine, rit dönüşümün gerçekleşmesi için özellikle kullanılır. Böylece rit, insanın uyguladığı bir tür tekniğe dönüşür. (..) yeni bir kişiliğe ve farklı bir metafizik yazgıya sahip yarı tanrısal bir varlığa dönüşür.”* (Jung, 2003: 60-61) Kendilik ile ilgili sarsıcı bir deneyim yaşayan Esat'ın yozlaşmış düzenden kaçışı diğerlerini rahatsız eder ve öldürülür. Onun öldürülmesi, kaos ortamının yığından/ sürüden ayrılmak isteyen bireye yönelik öç alıştır.

2.2.6.2. Norm Karakterler

Ben-Öteki diyalogları üzerinde kurgulanan *“Kimse”* romanında *Ben* konumundaki başkışıyi/ Birinci Ses'i tamamlayan işleviyle *Öteki*/ İkinci Ses, norm karakterdir. İkinci Ses, *“Ben'le örtüşmeyen ama Ben'i, büyük bir dairenin küçük daireyi kapsadığı gibi kapsayan ruhsal bir bütünlük ve merkez”* (Jung, 2003: 72) niteliğindedir. O, kendini gerçekleştirme serüveninde bocalayan Birinci Ses'in yaşamsal canlılığını sürekli kılar:

*“Burda, bu dağ başındaki odamızın bir köşesindeyiz,
diyor İkinci Ses. Büzülmüşüz, kendi kendimizin içine girmiş,
kendi kendimizle konuşmakta, kendi kendimize soru sormakta,
kendi kendimize cevaplar vermekte, kendi kendimizi okşamakta,
kendi kendimizle dertleşmekte, kendi kendimizle sevişmekte.”* (K., s. 80)

Bireysel derinliğe sahip olan İkinci Ses, başkişinin kendiyile yüzleşmekten kaçınarak eylemsizliğe sürüklenen kişiliğini tamamlar. İkinci Ses’in varlığı, başkişinin bilinçaltına ötelediği geçmiş yaşantısını, kaygılarını, korkularını, bastırıldığı cinselliği açığa çıkarır. Başkişinin tek sırdaşı ve tek dostu olan İkinci Ses, yaşadıkları bütün çatışmaların kendini kurma lehinde kullanımına olanak verir. Başkişinin, niteliksiz, kişiliksiz, şekilsiz bir varlık olma yönündeki başkişinin çözülüşünü durdurmaya yönelik edimleri ile İkinci Ses, kurtarıcıya dönüşür.

“O/Hakkâri’de Bir Mevsim” romanında, fiziksel mekan değişimi ile tinsel bir çözülüşe sürüklenen başkişinin eksikliğini tamamlayan karakter yoktur. Başkişi, başkalarıyla iletişim kuramadığı ve kendi kendiyile yüzleştiği için yalnızdır. Onun yalnızlığı, varoluşsal çıkmazlarını açığa çıkaracak bir kişinin varlığına izin vermez.

*“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı”*nın I.Bölümü’nde başkişi Çakır’ın eksikliklerini tamamlayan yazar-Ben konumundaki kişi, norm karakterdir. Norm karakter Çakır’ın öyküsünü naklederken kendini ve yaşamını da netleştirir. Zengin bir ailenin çocuğu olan çocuk, Çakır’ın masalları ve yaşama tutunma adına yaptığı edimleri ile olması gerek’in sesini algılar:

*“Bu yönü öylesine güçlüydü ki, ne zaman, günün ya da
akşamın ya da gecenin hangi saati olursa olsun, “Çakır
bana bir masal anlat” dediğimde, nasıl bir masal istediğimi sorardı.*

“Gülünç bir masal” dediğimde, gene sorardı:

“Hayvanlı mı, insanlı mı?” (E.G.B.Y., s. 14)

Çakır’ın ve II.Bölüm’de Esat-Kını öyküsünü aktaran norm karakter, yazmak ve kurgulamak üzerine düşünceleriyle de bireyleşim serüveninin önemli unsurlarını vurgular:

*“Eğer yazdıklarımın gücüne inansaydım, Çakır’ı bin
bir kılığa sokar, yaşamı boyunca bir kez olsun
tatmadığı aşktan umutsuz aşk öyküleri çıkarır;
horlanan, yoksanan, bir kıyıya itilmiş insanlara garip*

*bir ilgi duyan, onlara kapısını ve sofrasını açan,
bununla da kalmayıp onları, hem bir soytarı, hem de
kendisinin bir özdeşi olarak gören babamla olan
ilişkinine değinir ve bunları gecikmiş bir efendi/
köle ilişkisinin ipuçları olarak ortaya koyardım.*

Böylesi bir öyküye ya da romana kim dayanabilirdi? ” (E.G.B.Y., s.14)

Yazar-Ben, öyküsünü kurgulandırma çabasını, birey olma serüveniyle bütünler. “Eylülün Gölgesinde Bir Yaz” (s.51) mevsiminde yaşlı bir adamdan dinlediği Çakır ve Esat öykülerini, roman türünün olanakları içerisinde metinleştirir. Onun eserdeki varlığı, başkişilerin maddi olanaksızlıklarını açığa çıkarma ve yozlaşmış düzen içerisinde öznel gerçekliği yakalama gayretidir.

Kını ise, romanın II. Bölüm’ü olan “*Su Testileri*”nde norm karakterdir. En yakın arkadaşı olan başkişi Esat ve kız kardeşi arasındaki ilişkiyi öğrenen Kını, hem arkadaşını kaybetmeme hem de yerel normların etkisiyle kız kardeşiyle ilişkisini engelleme adına arkadaşından gitmesini ister. İçe dönük bir tip olan Kını, arkadaşına olan bağlılığı ve sevgisiyle, yozlaşmış düzenin umudu halindedir:

*“Esat bu kez, gerçekten korkmadan, Kını’nin gözlerine
dikti bakışlarını. Bu kan çanağı gözlerde, dostluğu,
yürekliliği, dayanışmayı, ezikliği; ve ölümü de, yaşamı
da iplemezliği gördü, ama aynı zamanda ölümün
gölgesini de. ” (E.G.B.Y., s.60)*

İçinde bulunduğu çıkmaz ortamında kendine özgü değerler dünyasıyla dimdik ayakta duran Kını, Esat’ın yaşadığı çatışmalara ışık tutar. Esat, arkadaşının yaşam ve ölüm karşısındaki umursamazlığının verdiği güven ve korku ile gitmeye karar verir. Onun aniden ortadan kayboluşu üzerine Kını, arkadaşının yokluğunu hisseder ve başına kötü bir şey gelmesinden endişelenir:

*“Benim yüzümden kaçtı, tek neden bu, düşünüp taşın-
Bari uzaklara gitse ve bir daha hiç dönmese,
bir daha-
Bu belki hepimiz için iyi olur, yara kanasa da,
yüreğim-
Belki ben de giderim, nasıl olsa er geç-
Evet en iyisi bu olur, ben de belki bir gün-” (E.G.B.Y., s.87)*

Arkadaşlık duygusunun olumlandığı Kını, çözümler içerisinde düşünsel ve duygusal anlamda kendini korumayı başarır. Öykü sonunda arkadaşının intikamını alarak ortadan kaybolur.

2.2.6.3. Kart Karakterler

“*Kimse*” romanında, bilinç-bilinçaltı düzleminde kendi olma mücadelesinin irdelendiği romanda, başkişiyle çatışma içerisinde olan “*tek bir özelliğin sembolü*” (Korkmaz, 1997:300) kart karakter(ler) bulunmaz. Eserde birbirini bütünleyen Birinci Ses ve İkinci Ses, kendi kendileriyle ve birbirleriyle çatışma yaşarlar.

Aynı şekilde, “*O/Hakkâri’de Bir Mevsim*” romanında da, anlatıcı *Ben* olan başkişinin çatışma içerisinde olduğu kart karakter yoktur. Başkişi/ Hoca, mekan ve zaman düzeyinde kendisiyle çatışır.

“*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*” romanında, I.Bölüm’ün başkişisi olan Çakır’ın düşünsel düzeyde çatışma yaşadığı kart karakter yoktur. II.Bölüm’de ise başkişi Esat ve norm karakter Kını’nın çatışma içerisinde olduğu Fethi Baba kart karakterdir.

Fethi Baba cinsel ve etik normların dışındaki davranışlarıyla yozlaşmış bir tiptir. Çocukları ve gençleri cinsel ve bedensel yönden sömürür. O, varlığını, kendisinden güçsüz olan insanlara baskı kurarak var eder:

“Biz, kendi dünyamızı yaratmazsak ölürüz. Bizim, içerde ayrı, dışarda ayrı iki dünyamız yoktur. Dolayısıyla, dışarda olmak özgür olmak değildir. Bizler garip insanlarız oğlum Kenan. Yaşadıkça göreceksin. (...)
Cesaretimiz silahımızdır. Baktan bir hayat bizimki Kenan oğlum. Ama bizler için başka hayat da yoktur.
Namusumuz, ahlakımız başkadır bizim. Hatta dinimiz, Tanrımız bile. ” (E.G.B.Y., s.69)

“*İçerde ve dışarda*” tüm bireyleri kuşatan “*suçlular ordusu*”nun bir üyesi olan Fethi Baba, yozlaşmış düzenin ve yalıtık kişiliğinin farkındadır. “*Baktan*” dediği yaşamı sürdürmekten başka çözüm yolu bulamaz. Çıkarıcı, ikiyüzlü olan Fethi Baba, bedensel tatmin ve maddeye düşkünlüğü ile değerlerden kopuk bir kişilik haline gelir. İnsanı insan yapan değerler dizgesinden uzaktır:

“Biz, Kenan çocuk, toplumun dışındayız kuşkusuz ama dünyanın içindeyiz.

Bu sözlerimi unutma.

Unutma ki, içerde de dışarda da başarabilesin, bu hayat denilen murdar köpeğin hakkından gelesin. ” (E.G.B.Y., s.70)

Yaşama nefretle yaklaşan ve verilmişliklerden hoşnut olmayan Fethi Baba, maddi/ fiziksel güç ile varlığını şekillendirir. “*Murdar köpek*” dediği yaşamın, “*hakkından gelmek*” ister. Bu çabası, onun nesnel gerçekliklerin dışına çıkamayarak şeyleşmesiyle sonuçlanır. Roman sonunda yaşam, onun hakkından gelir ve faili meçhul bir cinayetin kurbanı olur. Bu durum, toplumun/ yaşamın onu cezalandırma eğilimiyle ilişkilendirilebilir.

2.2.6.4. Fon Karakterler

Ferit Edgü'nün romanlarında, “*dekoratif unsur durumundaki*” (Aktaş, 1991: 158) fon karakterler, dramatik aksiyona işlevsellik kazandırır.

“*Kimse*” romanında, başkişinin bastırıldığı cinsel arzularının yarattığı düşsel sevgili/ kadın; insan olmanın ayrıcalıklarından uzak yığınlar halinde yaşayan köylüler; başkişiyi kente gelişinde karşılayan ve onun otele yerleşmesinde yardımcı olan adam; onu geneleve götüren faytoncu; güvenlik güçlerinin temsilcisi jandarma komutanı (aynı zamanda ilçe kaymakamı) ve jandarmalar; halka “*bir köpeğe bakar gibi bakan*”(K., s.94) doktorlar; hiçbir sosyal ve bireysel hakka sahip olmayan, bir eşya gibi pazarlanarak satılan kadınlar ve genç kızlar; gelecek umudu olmalarına rağmen ölümleri umursanmayan çocuklar; başkişiyi ziyaret ederek onun yalnızlığını aralayan Muhtar Mustafa, Halit, Hasan, Süleyman, Seyit, Muhtar Ağa (muhtarın babası), Ramazan ve İbrahim; muhtarın kızkardeşi, Halit'in eşi Zazi, entrik kurguyu şekillendirerek gerçeklik duygusunu pekiştirirler.

“*O/Hakkâri'de Bir Mevsim*” romanında, başkişinin/ Hoca'nın kentte tanıştığı Süryani kitapçı/ sahaf; Ağa'nın emirlerine itaat etmesine rağmen köydeki yaban durumunu Hoca'yla dostluk kurarak hafifletmeye çalışan Halit, öğrenme isteği içinde olan fakat yaşadıkları mekanın kısıtlılığı ile algı güçlüğü içindeki çocuklar/ öğrenciler; devlet-halk çatışmasının, yozlaşmış bürokrasinin ve sosyal adaletsizliğin temsilcisi vali, müfettiş, çalışmayan memurlar, Milli Eğitimdeki görevliler, ilköğretim müdürü; maddi gücü elinde bulundurduğu için halka baskı kurma ayrıcalığına sahip Ağa ve Ağa'nın oğlu; kendisine verilmiş olanları olduğu gibi kabullenen, eylemsizlikleri ile çözümlü içerisindeki köylüler; başkişiyi ziyaret ederek kendi ve halkın gerçeklerini dile getiren Seyit, Ramazan, Mustafa, Alaattin, Mehmet, İbrahim, Ali, Ebubekir; kentteki diğer

insanlar, Han sahibi, berber, bakkal fon karakterler olarak romanın kurgusuna gerçeklik kazandırırılar.

“*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*” romanında, Çakır’ın ve Kını’nın öyküsünü yazar-Ben’e aktaran yaşlı adam başta olmak üzere fon karakterleri şöyle sıralayabiliriz: Efendi-köle ilişkisinin ve ataerkil niteliğin temsilcisi Bey; Çakır ile birlikte Darülacezede büyüyen çocuklar ve kurum çalışanları; Çakır’ın çalıştığı yerlerdeki kişiler mavnadaki yoksul yüzler, turşucu Patro, helvacı usta; Çakır’la birlikte askerde çürüğe çıkarılan dört genç; yazar-Ben’in annesi, kız kardeşi, komşuları Kıymet Hanım, kızı Işık, oğlu Aslan; Çakır’ı muayene eden Dr. Jozef; başkişi Esat’ın âşık olduğu Zehra; ritlerin gücüyle Esat’ı iyileştiren Büyücü Canan; Kını ve Zehra’nın babası ve annesi; Esat’ın yaşadığı mahalledeki kişiler (işçiler, kahveci, kahvedekiler); Fethi Baba’nın kendisini cinsel olarak sömürmesine izin veren Kenan; yozlaşmış düzenle ilgili tespitler yapan Çakır (II. bölümde fon karakter konumunda); İstanbul’un tüm mahallelerindeki halk ve polisler.

2.2.7. Kendi Oluş Aşamasındaki Bireyin İzleksel Görüngüleri: Romanlarda İzleksel Kurgu

2.2.7.1. Farkındalık

Ben-öteki bağdaşımı üzerine bireysel oluşumun irdelendiği “*Kimse*” romanında, yaşamın saçmalığını farkedenden bireyin öyküsü anlatılır. Kendine, başkalarına ve dünyaya yabancı olan başkişinin fiziksel sınırlılık ile yoğunlaşan monoton yaşamı, yalnızlık, ölüm/hiçlik korkusu ile bütünlenerek çıkmaza dönüşür.

Yaşamın anlamını bilemeyen/yaşamda tutunacak bir direniş noktası bulamayan başkişi, içsel bir yolculuk içerisine girer. *Ben*’in *Öteki*’yle yaptığı diyaloglarda, yaşamla ilişki kurmaya çalışan bir birey vardır. Beklentileri gerçekleşmeyen, düşleri gerçeklerle çatışan, “*sürgün*”lüğün eksiklikleri ile mücadele eden başkişi yaşamın anlamsızlığını farkederek:

“Nasıl başlamak?”

Nerden başlamak?

Güç olan başlamak.

Konuşurken. Düşünürken. Yazarken.

Nasıl başlamak? Çünkü nerden başlayacağımı bilmiyorum. (..) Bir anda mı? (Hangisi?) Bir kanla mı? (Hangisi?) Bir anı ile mi? (Hangisi?) Bir kanı ile mi? (Hangisi?)” (K., s. 27)

Kendi olmak ve yaşam yolculuğunda varlığını kurmak isteyen başkişi, tereddütler yaşar. Yeni’den başlamak ister, fakat bu geçmişte yaşanan olumsuzluklar nedeniyle ikilemlere sebep olur. Bu aşamada yaşamın monotonluğu, başkişinin engeli olur:

“Olduğumuz yerde, olduğumuz gibi, yani her gün, her an değişken, yani sürekli bir oluş içinde, yaşamaya devam edeceğiz, diyor Birinci Ses. ” (K., s.73)

“Uzun bir yaşamdan, uzun bir ölümden, uzun bir kalımdan, uzun uzun bir kalıntıdan, uzun uzun bir sonradan sonra..

Ne uzun bir yürüyüşü diyor Birinci Ses.

Ne uzun bir sürünüştü, diye düzeltiyor İkinci Ses. ” (K., s.78)

Yaşamda umduklarını bulamayan başkişi, durdurulamayan süreci “uzun bir yürüyüş”, “uzun bir sürünüş” olarak nitelmesi, zamanın yok edici bir unsuru dönüştüğünün göstergesidir. Zaman, bireyi var eden, varlığını anlamlandıran değerler dizgesini tüketen işleviyle metinde yer alır. Geleceğini değiştiremeyeceğini bilme, şimdi’de egemen olamama, başkişinin, oyundaki/ yaşamdaki piyon olma rolünü üstlenmesine yol açar. Yaşamın insanla/ bireyle bu tür bir ilişki içinde olduğunun farkındalığı ise, bireyi yalnızlığa itecektir:

“Yalnız odada

Odada yalnız

O da yalnız. ” (K., s. 111)

“Biz burdayız. Bu dağ başındayız. Yapayalnız. ” (K., s. 67)

Tek başınlık, kendinden, başkalarından, dünyadan kaçan bireyin seçimidir. Yalnızlık, onun kendisiyle yüzleşmesine olanak tanır. Böylece birey, varoluşunu bütün yönleriyle sorgulayarak; yaşamı anlamlandırmak ister. Eserde, başkişi bu çabasını gerçekleştiremez; yalnızlık onun geçmiş-bugün-gelecek bağlamında kendisiyle yüzleşmesini sağlar; fakat yaşamı/varlığını anlamlandırmasına izin vermez. Böylece, yalnızlık yaşamın anlamsızlığını belirginleştirici bir unsur olur.

Eserde ölüm, yaşamın anlamını yitirmesini ve bireyin-yaşama yenik düşmesini hazırlar. Yaşam, ölüm karşısında her zaman tehdit altındadır. Bunu bilmek, bireyin yaşamdaki varlığını önemsemeyişine sebep olur:

*“Yaşamak için elinden geleni yaptın, diyor (alaylı) Birinci Ses.
Suç kimde? diyor Birinci Ses.
Herhalde bende, diyor İkinci Ses. Seni ordan oraya ben sürdüm.
Sürgünlerim hep gönüllüydü, diyor İkinci Ses.”* (K., s. 56)

Ölüm, yaşamı fiziksel değil düşünsel bir sürgün yerine/mekânına dönüştürür. Başkişi, ölüme giden varlık olduğunun bilincine vardığı için fiziksel sürgünlerde “gönüllü” olarak yaşamın anlamını arar. Sürgünler farklı mekânlarda, farklı kişilerle birlikte olması ve kurulan iletişimlerle bireysel/toplumsal gerçeklikleri keşfetmektir:

*“Sen
ordan oraya gidiyordun
nereye gittiğini kendin de bilmeden
yalnızca gitmek için gidiyordun
yollarda, yolculuklarda kurtulacağını sanıyordun
gidişlerin seni kurtaracağını umuyordun.”* (K., s.43)

Kendilik değerlerini ve yaşamın anlamını arayış aşamasında amaçsız yolculuklar yapan başkişi, kendini kandırıldığının bilincindedir. Yaşam saçmadır; bireyin bu yaşamı anlamlı kılacak ve kendi varlığını kutsayacak tutunma noktaları yoktur.

“O/Hakkâri’de Bir Mevsim” romanının başkişisi olan öğretmen-Hoca, kuşatıldığı içsel ve dışsal çatışmaları aralayarak varlığını kurmak ister. O, bu varoluş sancısında yaşamın saçmalığını fark eder. Kendisine, dünyaya, başkalarına yabancı bir varlığa dönüşür. Kimliğini, nereden geldiğini, adını, niçin yaşadığını bilemez:

*“Karlı bir dağ başında buldum bir gün kendimi.
Bir kazazede miydim?
Yoksa bir sürgün mü?
Yoksa bir mahkum mu?
Öyleyse neydi suçum?”* (O/H.B.M., s.20)

Yaşamın sürüklediği başkişi, kendisini bulduğu bu mekânda her şeyin anlamsız olduğunu fark eder. Fiziksel olumsuzlukların perçinlediği ümitsizlik ve iletişimsizliğin kaynaklık ettiği yalnızlık, onun çözülüş yaşamasına sebep olur. “Suçlu” psikolojisi içerisinde neyin “bedelini ödediği”ni sorgular. Kendini, “Kazazede, sürgün, mahkum” olarak duyumsaması, iradesinin/ seçimlerinin ön planda olmadığını gösterir:

“Ey benzerim kazazede

sen de, benim gibi, yüzlercemiz, binlercemiz gibi beklemediğin bir anda, bu dağ başında buldun kendini. Ama biz kazazedeler, sürgünler, vurulmuşlar, vurgun yemişler, atılmışlar, yadsınmışlar, kargınmışlar (sen dileğin sıfatları eklemekte özgürsün) biliriz birbirimizi. ” (O/H.B.M., s.44)

Dışsal bir yönlendirmenin söz konusu olduğu bu ruh hali ve sürükleniş, başkişiyi yaşamın saçmalığı ile karşı karşıya bırakır. Yaşam, bireyin olanaklarını kullanmasına izin vermeyerek, kendine bağımlı bir hale getirir. Bu tutuklanmışlık, kendi olma ayrıcalıklarını kullanmayı engeller. Birey, belirlenen ve verilenlere uyma zorunluluğu içerisinde boyun eğmek zorunda kalır ki, bu onun değişim ve dönüşüm yaşama, boyut kazanma atılımına engel olacaktır:

“Bir punduna getirip arkasına geçtim ve uzaktan da olsa, yüzümü aynada seyretme olanağı buldum.

Ne korktum, ne sevindim.

Ne umduğum gibiydi (ne umuyordum ki?), ne de korktuğum gibi. Herhangi bir insan yüzü. Ama gene de burdaki insanlara benzemeyen bir insan yüzü.

(..)

Demek ben buydum.

Ne yapalım? Değiştiremeyeceğimize göre... kabul edip etmemek elimizde olmadığına göre.. ” (O/H.B.M., s.50)

Aynaya yansıyan kendi görüntüsüne dahi yabancılaşan ve “yazgı”sına boyun eğmek zorunda kalan başkişi, tükeniş ve çözümlüş içerisinde. Verilmiş olanları “değiştirme” şansını/ olanağının olmayışını fark ediş, bireyi ümitsizlik içinde pasifize olmaya sürükler. Bu boyun eğişin temelinde, kendinden kaçışın etkisi büyüktür:

“Hiç kimseyi ansımıyordum. (...)

Gözümün önünde beliren tüm görünümelerde insanlar yoktu.

Bir tek olsun insan yoktu. (...)

Dehşetim devam ediyordu: Çünkü kendi yüzümü de ansımıyordum.

Yüzümü, (hiç değilse kendi yüzümü ey şaşkın okuyucu!) görebilmek için odanın içinde bir ayna aradım. Bulamadım. (...)

Kendi yüzümü bulmaya,

Kendi yüzümü çizmeye çalışıyordum” (O/H.B.M., s.46)

Geçmişini, geçmişteki kişileri/ yaşamındaki kişileri hatırlayamaması, kendinden kaçıştır. Başkişi kendinden kaçarken kendi yüzünü tanımama, kendi kendine yabancı

olma durumuna düşer. Kendine ve başkalarına yaban olması, başkişinin yaşadığı tedirginlikleri işaret eder:

“Yüzümü iyice inceledim. Ama bu, bende hiçbir çağrışım yaratmadı.

Elimle yüzüme dokundum. Kendimi bulmak ister gibi. ” (O/H.B.M., s.51)

Kendiyle yüzleşen başkişinin, kendini tanıyamayı ve kendini bulmak istemesi vurgulanır. Zaman ve mekanın sınırlandığı bu labirente, kendi kendine başbaşa kalan başkişinin kendine dönük bir arayış içine girmesi doğaldır. Kendiyle yüzleşmede ise, yalnızlığın ve ölüm gerçeğinin baskın oluşunun etkisiyle, kopuk ve kendine yaban olma durumu ortaya çıkar:

“Varlığı nerde?

Kimin sesi bu? (..)

Yoksa içimde biriktirdiğim, içimde, kafamın bir kıyısında kalmış, benden öç almak isteyen, eski, unutulmuş bir ses mi bu?

Ya da hiç kimsenin sesi” (O/H.B.M., s.108)

Otantik oluşu başaramayan başkişi, “hiç kimse” olma/ kimliğini yitirme tehdidiyle karşı karşıyadır. Kendi sesine yabancı oluş, kendi yüzünü tanımayı, geçmişini reddediş, onun yaşamdaki varlığını imler. Yaşam, başkişinin kendilik atılımlarını sekteye uğratarak, kendine yabancı bir öteki’ye dönüşmesine yol açmıştır:

“Dağ başında at üstünde

Yaşamın çözülmez haritası elinde

Denizlerin özleminde

İlerliyor bir kimse

Haritasını da çizecek bir gün

Dağların, düzlüklerin ve insanların

Bugünü yaşayarak geçmişini bulacak

Yarın zaten kaçınılmaz bir yolculuk” (O/H.B.M., s. 56-57)

Zamanın geçiciliği ile bir “devam” a dönüşen bireyin, kendi olmayı başaramayı, içsel değişimin gerçekleşmediğini gösterir. “Kaçınılmaz bir yolculuğun” yolcusu olma seçeneğinden başka çıkar yolu olmayan başkişi, kendi kendine yabancılaşır. “Kimse” ifadesiyle dışladığı, kendinden ayırdığı varlığı, onun yaşadığı çözülüşün/ dağılışın yansımasıdır.

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı” romanında, başkalarına ve dünyaya yabancılaşan bireylerin yaşamın saçmalığını farkediş süreci anlatılır. Eserin I. bölümünün başkişisi ve

II. bölümünün norm karakteri olan Çakır, yetimhanede büyüyen, anne-babasını hiç tanımayan, kimsesizliğin acısını, yalnızlığını duyumsayan fiziksel özürlü bir kişidir. Kambur olmasının yarattığı ezilmişlik ve dışlanmışlık duygusu, Çakır'ın yaşama/ dünyaya dahil olmasını engeller. Başkalarıyla ilişkisini en asgari düzeye indirgeyen Çakır, iletişim kurma ve topluma ait olma çabası göstermez..

“Hiçbir zaman oy kullanmamıştı. (...)

Hiçbir zaman karşı cinsten birini sevmemişti. (...)

Çakır böylesi bir yokluğun farkına varmamıştı. Ya da

dışa vurmamıştı bunu.” (E.G.B.Y., s.13)

“Oy kullanmak”, “âşık olmak” gibi, toplumsal ve bireysel varlığın somutlanması olan eylemlerin yokluğunu hissetmeyen Çakır için yaşamın anlamı, tek dostu olan atlar ve Bey'inin oğlu olan tanık anlatıcıya anlattığı masallardan ibarettir. Atları ve masalları ile varoluşunu gerçekleştirmeye çalışan Çakır, yalnızdır:

“Yalnızlık nedir biliyor musun oğul?

Bilemezsin. (..)

Çok korkunç değildir. (..)

Eğer yalnız yaşamaya alıştırsan korkulacak bir şey yoktur.

Ölümü bile gülümseyerek karşılırsın. ” (E.G.B.Y., s.102)

Toplumdan kendini soyutlayan ve yalnızlığında kendi olma mücadelesi veren Çakır, tek başınlığını anlamlandırmaya çalışır. Beklentilerine yanıt vermeyen yaşam, onun için anlamsızdır. Tek dostu olan atlarıyla iletişim kurar; anlattığı masallarıyla içselliğini somutlar. Fakat bütün bunlar, yeterli olmaz. Bu durum/ eksiklik duygusu, Çakır'ın yaşamdan kaçarak ölüme sığınışına sebep olur. Bütün olumsuzluklar gibi ölümü de kabullenen Çakır, yaşamda sadece “var”dır:

“O, yalnızca vardı. Orda. Yaşamın içinde.” (E.G.B.Y., s.14)

Yaşamdaki varlığını belirginleştirecek hiçbir niteliği olmayan ve hiçbir şeye tutunamayan Çakır, var ile yok arası bir yaşam sürer. Maddi olanaksızlıklar, fiziksel özür ve sosyal yaşamın sınırlılığı onu, “tek”liğe iter. Çakır, iletişim kurma, başkalarına ve yaşama/ dünyaya ait olma çabası göstermez:

“Hayat dedikleri demek buymuş. ” (E.G.B.Y., s.36)

Zorunlu bir boyun eğiş ve yenilgiyi kabulleniş içindeki Çakır, direnç göstermez; sadece yaşar. Onun varlığı, yaşamdan ölüme doğru sürüklenen aciz bireyin yaşamından

ibarettir. Yaşamak ve ölmek arasında fark yoktur. Yaşamdaki verilmişliklerden ölümle kurtuluşun gerçekleşeceğini düşünür:

“Gülümsüyor. (...)

Yoksa, birazdan ardında bırakacağı yaşama mı?

Yoksa, soluğunu ensesinde duyduğu ölüme mi?

Ölüme olmalı. ” (E.G.B.Y., s.46)

İletişimsizliğin kaynaklık ettiği yalnızlık duygusu ve doğumdan itibaren atılmışlığını yarattığı yoksunluklar, Çakır'ın ölümü bile gülümseyerek karşılayan bir kişi olmasına sebep olur. Çakır, bütün olumsuzluklarını kabullendiği yaşamda kendi olmayı, yalnızlıkta gerçekleştirmeye çalışır. Yaşamın saçmalığı ve ölüme giden varlık olmanın farkındalığı, onun yaşamının bir mücadele süreci değil sadece yaşanan bir geçiş yeri olmasını zorunlu kılar.

Bireyleşim, kendisi, başkaları ve dünyayla yüzleşen bireyin farkındalığını duyumsama, varlığını belirginleştirme sürecidir. Edgü kişileri, kendilik değerlerini arama/ keşif ve yaşam/ dünya içerisindeki varlıklarını/ konumlarını netleştirme yönelimiyle karşımıza çıkar.

2.2.7.2. Arayış

Kimse romanında yaşam karşısında yenik düşen ve yaşadığı iç-dış çatışmaların akışında varlığını kurmak isteyen bireyin arayışları dile getirilir. Bu arayışlarda, yaşamın sürekliliği ve bireyin kuşatılmışlığı etkilidir:

“Olduğumuz yerde, olduğumuz gibi, yani her gün, her an değişken, yani sürekli, bir oluş içinde yaşamaya devam edeceğiz, diyor Birinci Ses” (K., s.73)

Şimdi ve burada'lığın bireysel oluşumları sınırlamasından kurtulmak isteyen birey, kendi olanaklarını kullanarak varoluşunu gerçekleştirir. Zaman ve mekanın kendi oluşu engelleyici yönü aşılarak, “yaşamaya devam etme” yükümlülüğü “kendi oluş” çabasına dönüştürülür. Bu anlamlı dönüşüm, yığınlaşmadan/herkesleşmeden kurtularak varlığını kurma gayretidir:

“sen

ordan oraya gidiyordun

nereye gittiğini kendin de bilmeden.

yollarda, yolculuklarda kurtulacağını sanıyordun

*gidişlerin seni kurtaracağını umuyordun
o büyük sözü unutmuştun (delikanlılığında sık sık andığın):
yurdundan kaçmakla kendinden kaçacağını mı sanıyorsun? (...)
(Bir dağ başında? –Hayır bir deniz kıyısında.) Deniz eski
tutkundu. Deniz ve güneş. Güneşe bırakmak istiyordun
bedenini.
Hiçbir şey düşünmemek. Güneşte erimek.” (K., s.43)*

Mekansal gidişleri ile kendinden kaçmaya çalışan öykü kişisi, bütün çabalarının anlamsız olduğunun farkındadır. Kendini arayış süreci, bu kaçışlar ile başlar ve kendi oluşa doğru ilerlenir. “Hiçbir şey düşünmeme” isteği, kendini arayışı engelleyemez. İçsel yolculuk başlamıştır ve fiziksel kaçışlar bu kendini arayış sürecini bütünleyici bir işlev kazandırır:

“Uzun bir yaşamdan, uzun bir ölümden, uzun bir kalımdan uzun uzun bir kalıntıdan, uzun uzun bir sonradan sonra:

Ne uzun bir yürüyüşü, diyor Birinci Ses.

Ne uzun bir sürünüştü, diye düzeltiyor İkinci Ses.” (K., s.78)

“Yürüyüş” ve “sürünüş” sıfatlarıyla ifade edilen yaşam, bireyin kendini arayış çabasındaki etkilenimlerini yansıtır. Yaşam “uzun” edimlerin bütünü olarak, bireyi yapan/ kuran bir niteliğe bürünmüştür. Kendini arayan birey, yaşam yolculuğundan farkındalıkları ile çıkmayı başarmıştır.

“Hakkâri’de Bir Mevsim” romanında, kendi varlığını kurma sürecinde bireysel ve toplumsal bir değişim yaşayan bireyin arayışları anlatılır. Başkışı’nin arayışları, kendini keşif ve kendini aşma/ olanaklarını belirleme çizgisindedir. Eserde, kendi olmak ve kendilik değerlerini oluşturma, “yaşamak” ile eşdeğer tutulur:

“Yaşamak, yaşamayı sürdürebilmek için kişiliğini bulmak zorundasın.(...)

Kişilik.

Bulmak mı, yaratmak mı?” (O/H.B.M., s.22)

Yaşamdaki varlığı ve konumu, kendi oluşu ile paralel olan birey, verilmiş olanların ötesinde atılımlarda bulunmak zorunluluğu içindedir. “Kişiliğini bulmak” ve “kişiliğini yaratmak” arasındaki ikilem, yaşamın sundukları ile bireyin kendinde var olanların çatışmasıdır. Yaratmak, kendi olma, otantik olma durumudur. Kendi kendisinin Tanrısı olarak kişiliğini, dolayısıyla tinsel varoluşunu gerçekleştirecek olan birey, böylece kendi’ni/ ben’ini bulacaktır:

“Yolcu, bir gün yolunu yitirirsen, artık eski yolunu bulmaya çalışma, yeni bir yol ara kendine.” (O/H.B.M., s.77)

Hakkârî’ye gelen başkîşi, bu mekanda kendini bulur ve değerler dizgesinde varoluşsal değişimler yaşar. Onu, bu mekana sürükleyen ve bu sürgünü bir kaçış olmaktan çıkarıp kendini arayış ve kendi oluşa dönüştüren içsel yönlendirimlerdir:

*“Ey benzerim kazazede,
Sen de, benim gibi, yüzlercemiz, binlercemiz gibi beklemediğimiz bir anda,
bu dağ başında buldun kendini.” (O/H.B.M., s.44)*

Yaşamda “sürgün”, “kazazede”, “hükümlü” halindeki birey, bu tutuklanmışlıktan kendini kurtarmak için içsel bir yolculuğa çıkar; mekanın ve zamanın sınırlılıklarını aşarak, geçmiş-bugün-gelecek bağlamında varlığını kurmaya çalışır:

*“Dağ başında at üstünde
Yaşamın çözülmaz haritası elinde
Denizlerin özleminde
İlerliyor bir kimse
Hatırasını da çizecek bir gün
Dağların, düzlüklerin ve insanların
Bugününü yaşayarak geçmişini bulacak
Yarın zaten kaçınılmaz bir yolculuk.” (O/H.B.M., s.56-57)*

Kendini arayışın yönünü belirginleştiren bu ifadeler, varoluşsal atılımlarını gerçekleştirmek isteyen bireyin durumuna da göndermede bulunur. “Yaşamın çözülmaz haritası”nda yönünü bulmak ve yolculuğa devam etmek isteyen anlatıcı Ben, arayışlarının sonunun olmadığını, “yarın zaten kaçınılmaz bir yolculuk” ifadesi ile işaret eder. O’nun kendini arayışının “on emir” ile netleştirildiği “XV-Başka İşler” adlı bölümde ise, bireysel seçimlerin evrensele dönük oluşuna dikkat çekilir:

- “1. HERŞEYDEN ÖNCE OLDUĞUN YERİ İYİ BELİRLE
HARİTA ÜZERİNDE İŞARETLE.(...)”*
- 2. KİMSİN, BUNU BİL. NEYİN SAHİBİSİN, BUNU BİL.(...)”*
- 3. DÜŞLERİ BIRAK, GERÇEKLERE BAK.(...)”*
- 4. YALNIZLIK YASAK. (...)*
- 5. KENDİNE BİR BAŞKA YURT ARAMA.(...)”*
- 6. YENİ BİR DİL ÖĞREN. YENİ BİR DİL YARAT KENDİNE.(...)”*
- 7. BURASINI ÖĞREN. BURASINI BİL. BU İNSANLARIN*

*DİLİNİ, BURANIN İKLİMİNİ, BİTKİLERİNİ, HAYVANLARINI,
KURTLARINI, SİLAHLARINI, ÖLÜMLERİNİ.(...)*

8. TANRIYA OLAN İNANCINI YİTİRDİNSE İNSANLARA

İNAN. TANRIYA GÜVENİN YOKSA İNSANLARA GÜVEN.(...)

*9. BAŞINA NE GELİRSE GELSİN, NERDE OLURSAN OL, YAŞAMINI
SÜRDÜRMEYİ BİL.(...)*

10. GEREKSİZ SORULAR SORMA.” (O/H.B.M., s.82-83)

Kendi olma çabası içindeki O, varoluşunu gerçekleştirmek için yapması gerekli olanları “emirler” şeklinde ifade eder. Fiziksel mekan değişikliğinin kaynaklık ettiği bu içsel yolculukta, anlatıcı *Ben*’in bilge kimliği kazanması ve kendini bilmesini sağlayacak bu öze dönük emirler aklı önceler: “*Kendini bilmek ruhunu bilmektir.*” (Foucault, 1999: 11) Arayışın sınırlarını da belirleyen emirler, birey olmanın aslî unsurları halinde, “*mekan/ bura, öz, gerçek, düş, dil, Tanrı-inanç/ inançsızlık, yaşam, soru*” gibi kavramları ve varlık alanlarını işaret eder. Bireyin kendilik değerleri bu unsurlar ve bu unsurlarla ilişkisi oranında oluşur. Kendini keşfetme sürecinde arayışının yüzü, kendine ve başkalarına dönük olan başkişi, bu “emirler” ile farkındalığını da dışa vurur:

*“Dalgalarla boğuşulur. Limanlar özlenilir. Bu kuytu limanda demir atılır.
Fırtınanın dinmesi beklenir.*

Sonra yeniden rota çizilir. Sonra yeniden demir alınır. Yola koyulurur.

Burada;

Hangi çare? Hangi yol?”(O/H.B.M., s.61)

Kendi oluşunu gerçekleştirme aşamasında başkişi, bu sürecin sürekliliğini de bilir. Varoluşsal olanaklılığını “burada” yaşayamayan, olanaksızlığı içinde varolmaya çalışan başkişi, “*Hangi çare? Hangi yol?”* sorusu ile umutsuzluğunu dile getirir. Eylemsel atılımların yokluğunda bile, içsel/tinsel arayışların devamlılığı hatta yoğunluğu kaçınılmazdır:

*“Ben değil, adımlarım istedi
onların adımlarını.*

Köye doğru inerken yavaş yavaş kendimi buldum.” (O/H.B.M., s.63)

“Yüzümü iyice inceledim. Ama bu, bende hiçbir çağrışım yaratmadı.

Elimle yüzüme dokundum. Kendimi bulmak ister gibi.” (O/H.B.M., s. 51)

“Kendi yüzümü bulmaya,

Kendi yüzümü çizmeye çalışıyordum.”(O/H.B.M., s.46)

Yaşamın farklı gerçeklikleri ile yüzleşen ve “*kendini bulma*”ya çalışan başkişi için köy, bireysel oluşumu tetikler işleve sahiptir:

“Nicedir burada kendimi arıyorum, kapısının önünde, kapısını açıp evine girmek için karanlıkta yitirdiği anahtarını arayıp bulamayan, çıldıran, kapısını kıramayan, bir çaresiz, bir garip kişi gibi, burada, garip, tanımadığım insanların arasında. Öleyim. Kendimi ararken, onları/ başkalarını/ başka insanları buluyorum. Ve onları bulurken, yavaş yavaş kendimi bulur gibiyim.

Kuralları içinde bulamaz insan kendini, bunu çoktan anladım.

Aklın kuralları içinde bulamaz, onu burada anladım.” (O/H.B.M., s.178)

“*Kendi yüzünü bulma*” ve “*kendi yüzünü çizme*” yönelimi ise, varoluşunu kendi olanakları ile sağlamlaştırma isteminin yaratıcı sonucudur. Aklın sınırlarını zorlayan dışsal gerçeklik karşısındaki bireyin, dünyaya yabancılaşan varlığı ile başkalarında kendini, kendinde başkalarını bulmaya değin varan arayışları açıklanır: “*Bilmek için insan ‘ben’ ile ‘ben olmayan’ arasında bir ilişki kurmak zorundadır.*” (Brunton, 1999: 280) Bura’ya/ köye/ dünyaya atılmışlığını, başkalarıyla birlikte yaşayan başkişinin varlığını, başkaları vareder.

2.2.7.3. Yalnızlık

“*Kimse*” romanı, tek kişilik bir iç monolog niteliğindedir. Yaşamdaki konumu ve kimliği ile ilgili belirsizlikler yaşayan birey, *Ben-Öteki* diyalogları aracılığıyla kendi oluş süreci içerisine girer. Birinci Ses/ *Ben* ve İkinci Ses/ *Öteki* çatışmasında, yaşamın saçmalığına bireysel tepkiler verilir. Başkalarıyla ve dünyayla iletişimi gerçekleştirememesi sorunu, kendine dönüş zorunluluğunu da beraberinde getirir. Bu zorunluluk içe/ *Ben*’e dönüşü ve *Ben*’in *Öteki* ile diyaloglarını gerekli kılar.

Yalnızlık, *Ben-Öteki* yüzleşmesi ile kendini sorgulayan birey için bir sığınağa dönüşür. Birinci Ses ve İkinci Ses, iniş çıkışlar, geçmişe-bugüne ait değerlendirmeler ile bireysel kendi oluş sürecini yaşarlar. Bütün iletişim çabaları, yalnızlık duygusunu ortadan kaldıramaz:

“Dinliyorlar.

Dinliyorlar kendi seslerini.

Dışarının sesini.

Ve tüm sessizliği (gibi).” (K., s.20)

Yalnızlık, kendiyle iletişim kuramayan birey’in yüzleşmesini sağlayıcı işleviyle karşımıza çıkar. “*Sessizliği dinlemek*”, içsel yoğunlaşmayı sağlamakla birlikte kendine dönüşü/ bireysel iletişimi açılar. Zira, yalnızlık kişiyi kendinin ve sessizliğin sesini dinlemeye yönlendirir:

“Yalnız odada

Odada yalnız

Odada yalnızım

Tek başıma

Konuşmuyor bu akşam kendi kendiyile (..)

Konuşmuyor evet

Ve düşünmüyor.” (K., s.110)

Kendisiyle iletişim kurma isteğini reddetmek olan “*konuşmama*” ve “*düşünmeme*”, yalnız bireyin içinde bulunduğu tükenişi ve yaşamın saçmalığına tepkisini işaret eder.

Mekanın olumsuzlukları ve kuşatılmışlık hissi, bireysel varlığını korumayı ve kendini gerçekleştirme engelleyerek çözülüşü hızlandırır:

“bu soğuk dağ başında

bu karlı dağ başında

bu yalnız dağ başında

sanırım yalnızlar

bu dağ başında

bu belki değil bile

iki kişi

belki bir

belki bir bile değil.” (K., s.77)

Yaşanan tükeniş, *Ben* ve *Öteki*’nin oluşuyla dışa yansıtılır. “*Dağ başı, soğuk, yalnızlık, iki kişi, bir bile değil*” ifadeleri, mekanın/ dış dünyanın sınırladığı/ tutukladığı bireyin, çıkış yolu bulamayışıdır. “*Bir bile*” olamayan birey, toplumsal iletişimsizlikleri ile ötekilerden ayrılır:

“Burda, bu dağ başındaki odamızın bir köşesindeyiz, diyor İkinci Ses.

Büzülmüşüz, kendi kendimizin içine girmiş, kendi kendimizle konuşmakta,

kendi kendimize soru sormakta, kendi kendimize cevaplar vermekte, kendi kendimizi okşamakta, kendi kendimizle dertleşmekte, kendi kendimizle sevişmekte. (...) Yalnızlığımız her zaman çoğul.” (K., s. 80)

Döngüsel olan iletişim sürecinde kendiyle diyalog kurmaya çalışan *Ben/* başkisi, yalnızlığının “*her zaman çoğul*” olduğunu ifade ederek içimizdeki *öteki*’yi imler. Kendi kendiyle diyalog kurma, yalnızlığı ortadan kaldırmaz yalnızlığın derinleşmesine sebep olur. Hem özne hem nesne olan birey, kendini sorgulama ve varlığını/ özünü keşfetme aşamasındadır. Hakkari ve yaşadığı oda, bu keşfin hazırlayıcısı olarak metinde yer alır:

“Bir oda.

Bir odada iki kişi. (...)

Yalnız iki kişi, dağda, dağ başında bir odada, duvarlar, beyaz kireç badanalı, uykusuz iki kişi.” (K., s.76)

Ben-Öteki diyaloglarına rağmen yalnızlığından kurtulamayan özne-*Ben*, yaşadığı “*oda*” ve “*dağ başı*”nda tedirgindir. “*Uykusuz*” olması, arayışlarının ve kendini sorgulayışların etkisiyledir. Yalnızlık, *Öteki* ile iletişime geçerek tek başınalığını yok etmek isteyen öykü kişinin yakasını bırakmaz:

“Bizi biliyorum. Biz buradayız. Bu dağ başındayız. Yapayalnız. (...)

Doğru, yapayalnız, diyor Birinci Ses.” (K., s. 67)

Kalabalıklar, yalnızlığı ortadan kaldırmayarak daha da pekiştirir. “*Yapayalnız*”lık, “*biz*” zamirinin çoğul vasfını bastırır. Öykü kişisi, tinsel olarak kendi içine ve mekansal olarak Hakkari’ye/odaya çekilerek; varlığını gerçekleştirmek ister. Fakat mekan ve yaşam buna izin vermez:

“Onlar da burada, benim yalnızlığım da, diyor Birinci Ses.

Ne yapıyorlar? diyor (alaylı) İkinci Ses.

Buradalar, diyor Birinci Ses. (Eliyle yüreğini gösteriyor. Ama bu karanlıkta kimse görmüyor bunu.) Herkes burada. dışarıdakiler. İçerdekiler. Uzaktakiler. Yakındakiler. Sen, ben, hepimiz buradayız. Bütün dertler. Bütün dertliler.” (K., s.62)

Bütün yalnızları, yalnızlığa sığınan “*dertlileri*” kendisiyle özdeşleştiren öykü kişisi, yalnızlığını diğerleriyle yalnızlarla paylaşmaz. “*Karanlık*” imgesi yalnızlığın paylaşımını engelleyerek, *Ben-Öteki* birlikteliğini zorunlu kılmaya devam eder. Başkaları ve dünya ile iletişimsizlik, bireysel tepkileri durdurur ve içsel çırpınışı hazırlar.

“*Kimse*” romanında iletişimsizlik, bireyi yalnızlığa sürükler. Eserde 17 kez yinelenen “*Susuyorlar*” ifadesi, düşünsel derinliği işaret ederken; “*susma*” anları, sözsözsel/ dilsel paylaşımların tinsel/ düşünsel düzeye taşınmasıdır: “*Bu sessizlik dilin bir an’ıdır; susmak dilsizleşmek değildir, konuşmaktan kaçınmaktır, yani gene bir tür konuşmadır.*” (Sartre, 1995: 28) Fiziksel boyutta iletişime olanak vermeyen mekan, sosyal-psikolojik boyutlu iletişimin, bireyin, *Ben*’i ve *Öteki*’siyle yaşamasına yardımcı olur. Olanaksızlıkların imgesi “*Duvar*”, dilinden anlamadığı insanların mekanında “*yaban*”lığın aşılmasını engeller:

“*Düşünde duvar mı görüyorsun?*

Evet, diyor Birinci Ses. Taş duvarlar. Yıkık duvarlar.

Kertenkelelerin güneşlendiği, sarmaşıkların dolandığı, dibinde çocukların bilye oynadığı yaz duvarları. (...)

her duvarda binlerce yüz görüyorum. (...)

ve her yüzde binlerce duvar.” (K., s.21)

Duvar, ayrılmanın, soyutlamanın, iletişimsizliğin simgesidir. Kendisiyle ve başkalarıyla iletişim kuramayan birey, sürekli örülen duvarları aşmayı başaramaz. Duvar, geçmişte ve şimdideki kişilerle bağlantıyı engeller. Her yüzdeki duvar ve her duvardaki yüz’ün “*binlerce*” oluşu belirsizlikleri işaret eder.

Bireysel bir kendine dönüş eylemi olan yalnızlık, kendisiyle, çevreyle, dünyayla ve değerlerle uyumsuzluk yaşamının sonucu olarak görülür. Varoluşsal olarak başkalarına ihtiyaç duyan ve kendilik değerlerini başkalarıyla bütünlenerek kuran birey, iletişim sorunu yaşamaya başladığı andan itibaren kendini başkalarından ayırır.

“*O/Hakkâri’de Bir Mevsim*” romanında, belli bir zaman ve mekan ile sınırlı olan bireyin kendi ile yüzleşme sürecini anlatır. Bir mevsimlik süre ve dağlarla kuşatılmış bir köyde geçmiş ve bugün düzleminde varoluşsal bir değişim yaşayan bireyin yolculuğu, kendi olma sancılarının dışı vurumu niteliğindedir.

Romanın fiziksel mekanı olan Pirkanis köyündeki süreç, içe dönük ve dış dünyadan kopuk nitelikleriyle bireysel bir sorgulamaya dönüşür. Bu sorgulama, toplumsal normların ve yaşamsal düzenin baskılarından kaçış ile bütünlenince iletişimsizlikten kaynaklanan yaban olma durumu ve yalnızlık duygusu meydana getirir.

Romanın ilk bölümünün adı olarak seçilen, “*Yabancılar Arasında Bir Yabancı*” bölüm balığı (s.19), yaban olma halinin entrik kurgudaki rolüne işaret eder. Gemisi bir

dağ başında batan kaptanın, denize duyduğu özlem ve bu özlemi paylaşacak kimse bulamayışının doğurduğu “yaban”lık mekanı bir sürgün yerine dönüştürür:

“Söyledim değil mi, tekne kayalara çarpıp battı.

Ve kendimi burada buldum. (..)

Kendime geldiğimde, çevremdeki insanlara denizi ve tayfaları sordum.

Hiçbir şey anlamadılar” (O/ H.B.M., s.19)

İçinde bulunduğu mekan ve kişilerle iletişimsizlik yaşayarak başkalarına ve çevreye yabancılaşan birey, yaşadığı atılmışlık duygusunu iletişim çabalarıyla aralamak ister. Fakat, psikolojik ve semantik engeller nedeniyle bunu başaramaz ve kendine dönerek içsel yolculukla bütünlenen bir dışsal yalnızlık yaşar. Denizi hiç görmemiş insanlara farklı bir dilden denizi anlatmak olanaksızlığı, öykü kişisi ile “atıldığı”/ “kendini bulduğu” mekandaki insanlar arasında iletişimin sağlanmasının temel engelidir:

“Ben oradaydım, dilinden anlamadığım insanların arasında. Dilimden çok az kimselerin anladığı insanların arasında. Gökyüzüne yakın bir dağ başında.” (O/H.B.M., s.21)

Dilsel farklılıklar ile derinlik kazanan iletişim sorunu, öykü kişisinin kendine yönelişini hazırlar. Kendine yöneliş ile birlikte ise, başkalarından kopuşun yarattığı yalnızlık duygusu ağır basar:

“Yalnızdım.

İçimde büyüyen boşluğun içinde yalnızdım.

Mide bulantım içinde yalnızdım.

İnceden bir yağmur başlamıştı.

Kafama, yüzüme düşen yağmur taneleri kızgın bir demire düşer gibiydi.”(O/H.B.M., s.31)

Anlatıcı *Ben*, yaşamın kendisini sürüklediği mekanla ve kişilerle, bütün yönlerden uyumsuzluk içerisindedir; bu durumun bir sonucu olarak kendine dönük ve kendiyle baş başa bir yaşam zorunluluğu yükler. Bu yaşamda ise, hem fiziksel hem tinsel yalnızlık söz konusudur. Tinsel anlamda, kendilik değerlerini arayış ve yaşamın saçmalığını fark ediş yalnızlığı doğurur.

Kendini kuşatılmış hissedenden öykü kişisi, varoluşsal bir tükeniş içindedir. Dış dünya, bedeni ve ben’inde meydana gelen her değişim, onun yalnızlığını artırıcı niteliğe bürünür. Yaşamın saçmalığı, içinde “büyüyen boşluk” ile derinleşerek onulmaz bir yara halini alır. Sosyal-psikolojik boyutlu bu yalnızlık duygusu, bireyin kendine dönüşü ve

mekana kendi ruhunu yansıttığı ile yoğunlaşır. Romanda süreklilik arz eden yalnızlık hali, iletişimsizlik merkezlidir. Dış dünyayla, kişilerle iletişim problemi içindeki öykü kişisi, kendi ile yüzleşme sürecine girer. Geçmiş-bugün bağlamında varoluşsal bir değişim içinde yaşayarak kendini bulur.

“Ders bitti. Yalnızlık.

Gün bitti. Güneş battı. Akşam.

Karanlık çöktü. Yalnızlık.

Oda.” (O/H.B.M., s.69)

Başkalarıyla iletişim kuramayan öykü kişisi, döngüsel zaman içerisinde yaşamın saçmalığını duyumsar. Geçen zaman onun yalnızlığını onayan ve yoğunlaştıran bir işlev kazanır. İçinde yaşadığı ve uzun kış gecelerinde kendini sorguladığı “oda”, yalnızlığının mekanıdır. Kapalı/ dar mekan olarak oda ile Hakkari şehri, bireyi kuşatan, sınırlayan kimlikleri ile aynı düzlemedir. Geçen zaman, o mekanlardaki tutukluluğun daha derinden duyumsanmasına ve yalnızlığın içselleşmesine sebep olur:

“Haritasını biliyor gittiği yolun.

At götürüyor bizi, at buluyor yolumuzu.

At buralı, biz değiliz.” (O/H.B.M., s.55)

“Yaban” olma durumu içsel ve dışsal anlamda öykü kişisini tedirgin eder. Mekana ve mekanın töresine yabancı olmak ve oraya ait olmamak, bireyi eğreti bir yaşam sürmeye zorlar. İnsanlarla konuşamayan, paylaşamayan öykü kişisi için odasının duvarları, her yerde ve her kişiyle/ başkalarıyla ilişkisinde sınırlayıcı konumdadır:

“Karşımdaki adamlar bana bakıyorlar.

Bir kaşık pilav-

Karşımdakiler gözlerini dikmiş bana bakıyorlar.

Bir kaşık yoğurt-

Kaşık, bardak gürültüleri de yok.

Sessizliğin sesi yalnız duyduğum.

Bir kaşık-

Yemeklerini bırakmışlar, sandalyelerinde dimdik

Oturmuş gözlerini bana dikmişler.

Bir kaşık-

Terlemeye başladım.” (O/H.B.M., s.30)

Yabancı gördükleri öykü kişisini bakışlarıyla rahatsız/ tedirgin eden yöre halkı, iletişimden uzaktır; iletişimsizliklerin yaşandığı bu ortam O'yu yalnızlığa iter. Üzerine “dikilen” bakışlar, sessiz sorularla öykü kişisine “yaban”lığını duyumsatır. “Yaban”ın bütün davranışlarını dikkatle izleyen kişiler, böylece mekana ve kültüre ait olmadığını hissettirmeyi başarırlar. Aldığı “her kaşık”, yemekte çevresindeki kalabalığın içindeki tek’liğini fark eden birey, kendi içine çekilir:

*“başka bir dilden bir soru sorduğumda cevaplamayan
sorulu gözlerini korkuyla gözüme diken
başka bir dilden konuştuğumda ağızlarını bıçak
açmayan”* (H.B.M., s.25)

Dil farklılığının doğurduğu iletişim güçlüğüne aşamayan Hoca ve yöre halkı, döngüsel olarak birbirine yabancı/ yaban olma durumundan kurtulamaz. Hakkari'nin coğrafi konumu, fiziksel şartlar ve törelerle şekillenen “sosyal ortamın birey üzerindeki tahakkümü” (Özcan, 2000: 100), iletişimi olanaksızlaştırır. Böylelikle Hoca'nın yalnızlığı da derinleşir. “Yabancılar arasında bir yabancı” olmanın farkındalığı, öykü kişisinin bütün tensel ve tinsel ihtiyaçlarını kendi içinde yaşayarak karşılamasına sebep olur. Cinsel ihtiyaçlarını dahi hayalindeki kadınlarla gidermek zorunda kalır ki, bu durum, yalnızlığın cinsel istek ile derinleşerek farklı bir boyut kazanmasıdır:

*“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? Burada yalnızsın?”* (O/H.B.M., s. 108)

Gece oda'sında, çatışmalar yaşayan anlatıcı Ben, bedensel istekleri ve kendi olma sürecinin kaçınılmazlığı arasında sıkışır. Şimdi ve burada olmanın zorunluluğu, içsel yolculuğun gerekliliğidir. Kendini bulmak ve kendi ile yüzleşmek yönelimi ile cinsel ihtiyaçlarının yarattığı tensel beklentiler, yalnız olma durumunu ikileme dönüştürür. Yalnızlık, tinsel boyuttan tensel boyuta taşınarak; bedenin istekleri ön plana geçer.

*“Güneş ve kar. Güneş yakıcı. Yakıcı dağ güneşi. Sırtımı duvara veriyorum,
gözlerimi kapıyorum. Sanki kulaklarımı da. Çocukların sesini de
duymuyorum. Güneşin yüzümden başlayıp tüm bedenimi saran ısısının
etkisiyle mi, yoksa, gözümü yumar yummaz kendimi mi ansıdım, bilmiyorum,*

içimden, içimdeki boşluktan, ılık...ılık... bir şeylerin akmaya başladığını duydum. Ilık ılık ve usuldan.” (O/H.B.M., s.100)

Öğrencilere ödev verip sınıftan dışarı çıkan Hoca, mekan ile bütünlediği bedeninin istekleri ile karşı karşıya kalır. Karın soğuk yüzünü güneşin aralayışı gibi, sıkıcı, bunaltıcı yalnızlık halini cinsel arzularla aralayan anlatıcı *Ben*, tensel boşalma yaşar. Bu tensellik, tinsel yolculuktan geçici bir kaçış halidir ve kendi kendine yetme'dir.

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı” romanında, bireysel ve toplumsal iletişimsizlikten kaynaklanan yalnızlıklar anlatılır. Sınırlı, kuşatılmış bir yaşam sürme zorunluluğu içerisindeki küçük insan tiplerinin çözülüşü, entrik kurgunun merkezi halindedir.

Yapıtta, yarı itibari metin bölümü olan çerçeve vaka ile I.Bölüm'ün başkişisi Çakır'ın öyküsü ön plana çıkarılır. Çerçeve vakada, yalnız/ *yaban* olmayı duyumsayan başkişinin, psikolojik ve sosyal yaşamının sınırlılık düzeyi belirginleştirilir. Küçük yaşta terk edilen, yetimhanede büyüyen ve çeşitli işlerde çalışarak yaşamını sürdüren Çakır, bedensel sakatlığının da etkisiyle hep yalnızlığa kapanır:

“Kamburdu.

Anasız babasız bir kambur. Bunca acıyı, yoksulluğu, yoksunluğu, yalnızlığı yaşayan sanki o değildi. Kendince bir yaşam kurmasını başarmış ender kişilerdendi.” (E.G.B.Y., s.11)

Çakır için yalnızlık, bir sığınak/ korunak halindedir. Yaşamın kendisine dayattığı olumsuz verilmişliklerden ve kamburluğunun eksikliğinden dolayı toplumdan yoksanan Çakır, insanlar dışında bütün nesnelere, canlılarla iletişim kurarak yalnızlığını aralar. Kendisiyle ve dünyayla iletişimi başaran Çakır'ın, başkalarıyla iletişimsizlik yaşamasının temelinde insanların onu dışlamasının etkisi vardır:

“İstanbul'un bir köşesinde, atlarıyla yaşayıp ölen, küçük bir çocuğu avutmak için masallar uydurup söyleyen, Kambur bir arabacının yaşam öyküsü kimin ilgisini çeker ki?” (E.G.B.Y., s.13)

Çakır, toplumun dışında ve kendine özgü bir yaşam kurar. Atlarıyla ve efendisinin oğluna anlattığı masallarla kendini gerçekleştirmeye çalışır. Birlikte büyüdüğü, hem dostu hem sevgilisi hem arkadaşı olan *“bilinçdışı ruh”* (Jung, 1999: 194) imgesi atlar, onun yaşam karşısındaki tavrını da şekillendirir. O, insanlarla kuramadığı iletişimi atlarla kurar. Atlar, onun en yakın dostu yoldaşı halindedir:

“- İnsanlarla konuşmamak. Atlarla konuşmak.(..)

- Gece olunca ahırda, lamba söndüğünde ya onlar bana masal anlatıyor ya da ben onlara.
- Ama onların sesi yoktur ki. Sessiz anlatırlar masallarını.
- Peki sen nasıl anlatıyorsun?
- Senin anlayacağın bir dilde.
- Başkalarına da anlatıyor musun?
- Başkaları anlamıyorlar ki.
- Denedin mi?
- Denedim. Baban bile anlamıyor.” (E.G.B.Y., s.12-13)

Masallar ve atlar ile kurulan dostluk, Çakır'ın yalnızlığını aralayan bilinçdışı ruhlardır. Onun masallarını başkaları anlayamaz/ duyarsız kalır; çünkü başkalarına, kendini ve yalnızlığını anlatamaz. Dilsel anlaşmanın ve yüzeysel/ görünümsel birlikteliğin değil, tinsel paylaşımın öne çıktığı bu durum, bireysel iletişimsizliğin toplumsala dönüşümüdür. Her akşam, “*diz dize yemek yediği*” (E.G.B.Y., s.14) Bey bile, onun ruh halini anlamaktan uzaktır. Olumsuzlukları duyumsayarak yaşamdan kopmasına engel olan atlar, onun fiziksel/ bedensel eksikliğini tamamlayıcı işleve sahiptir:

“Boyun eğmek, başka bir yaşamın varlığını kabul etmek demektir. O ise, ahırdaki atlarıyla, bahçesine ektiği salata-soğanla özdeş; akşamları, babamla diz dize aynı yemekleri yer, aynı rakıyı yudumlarken, hiçbir şeye, hiç kimseye boyun eğmiyordu.” (E.G.B.Y., s.14)

Çakır, yaşamın ona sunduğu ve doğumuyla birlikte verilmiş olanlar karşısında yenik düşmemek, yok olmamak için kendini yalnızlıkta vareder. Atlarıyla, bitkilerle vs. nesnel unsurlarla kendine bir dünya kuran başkışı, toplumsal bir birey olmanın/ topluma ait olmanın yükümlülük ve gerekliliklerinden uzaktır:

“Hiçbir zaman oy kullanmamıştı. (...)

Hiçbir zaman karşı cinsten birini sevmemişti.(...)

Hiçbir zaman, Çakır böylesi bir yokluğun farkına varmamıştı. Ya da dışa vurmamıştı bunu.

Bu nedenle, hiçbir insanoğluna, hiçbir insankızına kin duymamıştı. Sevgiden yoksun değildi.(...)

O, yalnızca vardı. Orda. Yaşamın içinde.” (E.G.B.Y., s.14)

Oy kullanmak, aşık olmak gibi insanı tek'likten kurtarıp sosyal bir varlık haline dönüştüren eylemleri yaşayamayan Çakır, bunların eksikliğini de hissetmez. O, yaşamın

verdikleri ile yetinmesini ve dünyadaki varlığını kabullenmeyi başarır. Yaşamın içinde olduğu denli yalnızdır; fakat yalnızlık onun kurtarıcı sığınağı ve korunağıdır:

“Yalnızlık nedir biliyor musun oğul? (...)

Bir yalnızlığı, ahırda, atlarla paylaşmak ne demek, bilir misin? (...)

Hiç kimse bilemez. (...)

Çok korkunç bir şey değildir.

Hatta korkunç bile değildir. (...)

Eğer yalnız yaşamaya alışırsan, korkulacak bir şey yoktur. Ölümü bile gülümseyerek karşıyorsun.” (E.G.B.Y., s.102)

Sınırlarını/ olanaklarını bilen Çakır, bunları kabullenmeyi ve kendine toplumun, insanların/ başkalarının dışında bir yaşam kurmayı direnişe dönüştürür. Bütün canlıların en trajik gerçeği ve genelde korku noktası olan ölümü bile, yalnızlığı ile bütünleyerek olumlar. Böylece bütün olumsuzlukları aşmak kolaylaşır. Çakır’ın masalları ve atlarıyla anlamlı kılmaya çalıştığı yaşamda, yalnızlık tüketici değil var edici niteliğiyle şekillenir. Yalnızlık, kendi olma/ kendini gerçekleştirme olanağı sunar.

Romanın yozlaşmışlıkları içinde negatif düşüş yaşayan gündelik bireylerin yaşamlarının irdelendiği II.Bölüm’ünde, bireysel ve toplumsal iletişimsizliğin sonuçları açıklanır. Maddi ve tinsel kaygıların ön planda olduğu bu yaşamda, toplumsal normlar baskı unsuru halindedir. Bireyler, özgür açılımlarını engelleyen bu normlardan kendilerini kurtaramaz. Arkadaşlık, dostluk, aşk, güven, bağlılık gibi olumlanan değerler yok olur.

“*Su Testileri*” adlı bu bölümde, iç monolog tekniğiyle bireylerin çıkmazları, kaygıları ifade edilirken; yaşadıkları yoğun yalnızlık da yansıtılır. Güvensizlik ve tinsel açılımdaki tereddütler, bireylerin bu kaos ortamında tutunmalarını engeller ve kendi kendini yok etme yönünde sürecinde silinmelerine zemin hazırlar:

“Bunlar, diyor Çakır, bunlar ziyanları birbirlerinedir. (...)

Bunlar, diyor Çakır, bir çoğu iyi insanlardır, kendilerinden başkasına ziyanları yoktur. Ama bu da bir ziyandır.

Ben de bunlardandım, diyor Çakır. Ama sonra atları sevdim.” (E.G.B.Y., s.94)

Yozlaşmış düzenin üyesi olan bu kişiler, kendi olmayı başaramaz; yığınlar halinde kendiliklerin ve birbirlerini tüketerek yaşarlar. İletişimin olmadığı bu ilişkide, bireysellik silinerek, “*bunlar*” olarak nitelenen bir topluluğa dönüşmek kaçınılmaz olur.

Bireysel ve toplumsal iletişimsizlik, sürüler halinde yaşayan yalnızları oluşturur. Çok yakın dost olan Kını ve Esat bile, iletişimsizlikleri içerisinde yalnızdırlar. Çocukları/gençleri bedensel ve cinsel olarak sömüren Fethi Baba da kendisiyle ve çevresiyle iletişim kuramayan bir yalnızdır.

2.2.7.4. Çaresizlik

Ben-Öteki diyalogları aracılığıyla bireyleşim sürecinin öyküleştiği “*Kimse*” romanında, dünyaya atılmışlığın olanaksızlığını duyumsayan bireyin öyküsü anlatılır. Kendi kendisiyle yüzleşen birey, olanaklarını ayırmsama aşamasında verilmişlikler ile kuşatıldığını farkeder:

“Ben yağmayan bir yağmurumdur olsam olsam, diyor

O ses.

Ben de sütsüz kalmış bir bebeğim, ağlayıp kıvranan, yağmur yağdıracak Tanrı'ya adak olan, diyor öbür Ses. (...)

Kıyamet günü, bugün.” (K., s.7-8)

Yaşamın sunduklarının sınırlılığı ve kendi olanaklılığın bitişini duyumsayan birey, hiç'liğe sürüklenir. “*Kıyamet günü*”ne dönüşen bu dünyadaki yaşam, bir çıkmaz/labirent halindedir. “*Yağmayan yağmur*” ve “*sütsüz kalmış bir bebek*” durumundaki başkişinin, kendisini gerçekleştirme yolundaki bütün atılımları sonuçsuz kalır. Bu varoluş savaşından yenik çıkmanın yarattığı korkular, kaygılar ise bütün olanakları yok eder:

“Bir dere kokusu-kurumuş.

Bir bitki, bir çiçek kokusu-solmuş.

Bir hayvan kokusu-ölmüş.

Bir insan kokusu. Bir ev kokusu.

Bir su kokusu-çekilmiş.” (K., s.41)

Varoluşsal öze ait niteliklerinin olmadığı nesnel değerler, bireyin ruh halini yansıtır. “*Kurumuş*”, “*solmuş*”, “*ölmüş*”, “*çekilmiş*” sıfatları, bireyin yaşadığı çözülüşü belirginleştirir. Umutsuzluğu hiçliğe dönüştür ve bireyin yaşadığı tükeniş/ bitiş, nesnelere de etkisi altına alır.

Çaresizliğin kucağındaki birey için, yaşamdaki bütün olanaklar ortadan kalkar. Kendilik değerlerinin silindiği bu ortamda, birey tekbaşinalığını ve yersiz-yurtsuzluğunu bütün boyutları ile yaşar:

“Bazı insanlar-adları unutulmuş (...)

Bazı adlar-kimlerin olduğu unutulmuş (...)

Bazı insanlar-kaçmış (...)

Bazı insanlar-ölmüş (...)

Bazı bitkiler-yolunmuş ya da solmuş (...)

Bazı evler-çökmüş (...)

Bazı gemiler-batmış ya da karaya oturmuş (...)

Bazı bedenler-sevilmiş (...)

Bazı sözler-yazılmış

Hiçbir konuşma, hiçbir anı yok mu bütünlüğü içinde yaşayan, parçalanmayan? Şimdi, şu anda yeniden yaşanabilecek?

Genellikle kopuk kopuk, diyor Birinci Ses. ” (K., s.40)

Yaşamın saçmalığının farkındalığı içindeki birey, önünde hazır bulduğu verilmişlik mekanında yaratıcılığını kullanamamanın edimsizliği içinde çaresizdir. Geçmiş-şimdi-gelecek düzleminde varoluşunu tamamlayacak kişi ve nesne düzeyinde değerlerin yok oluşu ile karşı karşıya kalan birey, bitimsiz çözülüşünü durdurmak ister; fakat başaramaz. Geçmişini unutan, yaşamındaki insanların kaçışına ya da ölümüne tanık olan bütün nesnelere öznelliğini yitirip gören birey, “*yeniden yaşamak*” adına bir çıkış yolu bulmak ister. Bunu gerçekleştiremeyince de, içe kapanır:

“Benim yaram şîr-pençe, diyor Birinci Ses. Göğsümün üstünde. Sol göğsümün.

Onulmaz bir yara, diyor İkinci Ses. ” (K., s.59)

Çaresizliğin “*onulmaz bir yara*”/ “*şîr-pençe*” halini alışı, başkişinin içinde bulunduğu çıkmazı belirginleştirir. Bütün çözümlerin çözümsüzlük ile yok olduğu bu durumda bireyin yaşadığı bunaltı, bedensel bir hastalık halinde yerleşerek; onu bütünüyle etkisi altına alır. İyileşmeyen ve insanı acılar içinde tüketen bir hastalık halinde yerleşerek; onu bütünüyle etkisi altına alan olanaksızlıkların simgesi halindedir. Şîr-pençeden kurtuluş olanağı olmadığı gibi, bireyin onun vereceği acılarla mücadelesi de oldukça zordur: “*Yapacak bir şey yok, Tanrı kurtarsın.*” (K., s.106) Eylemsel bir mücadele içine giremeyen, bütün mücadelelerinden yenik çıkan birey, “*Tanrı kurtarsın*” söylemiyle de

boyun eğişini dışa vurur. Umudu, Tanrı'da arayan birey, kendi dışında bir yapıcıya yönlenererek çaresizliğini kırmaya, sorumluluğunu başkalarına devretmeye çalışır. Her Şeyin tükettiği, bütün yolların kapandığı, çözümsüzlüğün egemen olduğu bu ruh halinde, bir çıkış yolu ararken tek başınalık, bireyi engeller ve elini kolunu bağlar:

“Ah yollar kapalı olmasaydı, diye başlıyor Birinci Ses.

Ah okunmamış bir kitap olsaydı, diyor ardından.

Ah yazılmamış bir kağıt olsaydı, diyor sonra.

Ah içilmemiş bir rakı olsaydı, diyor daha sonra da.

Ah bu ahlak olmasaydı, diye kesiyor İkinci Ses. (...)

Yalnızız, burda, bu odada.” (K., s.70)

Çaresizliğin ünlemi olan “ah”lar, içinde bulunulan çıkmazı işaret eder. Kendilik değerlerini açımlayabileceği yol, kitap, kağıt, rakı gibi tutunma nesnelерinin yokluğu, başkişiyi hiçliğe sürükler. Bütün kurtarıcı imgelerin tükendiğini gören birey, yalnızlığını, sıkışmışlığını daha yoğun hisseder.

“O/Hakkâri'de Bir Mevsim” romanı, varoluş savaşını sürgün yerinde sürdürme zorunluluğu içindeki bireyin tekbaşınalığını, yalnızlığını, dünyaya bırakılmışlığını farkediş ve bu farkındalık sürecinde yaşadığı çaresizliğin/ olanaksızlığın anlatımıdır. İçine bırakıldığı bu dünya köşesinde, yaşamın saçmalılığının doğurduğu sarsıntı, şaşkınlık, tiksinti ve nefretle yoğunlaşan bu çıkmaz yaşam, başkişinin kendini arayışını engeller:

“Ben yolunu yitirmiş zavallı bir yolcuyum. Bir kazazedeyim. Burda öğretilenlik oynayan. Öğretecek birşeyi olmayan bir öğretilen. Başkalarını ve kendini öğrenmeye çalışan. Anımaya çalışan, dilini, adını, geldiği yerleri ve aralarında yaşadığı insanların dilini. Ama özellikle kendini.” (O/H.B.M., s.67)

Coğrafi/ fizikî olumsuzluklar ve birlikte yaşadığı/ yaşamak zorunda olduğu insanlarla iletişimsizlik yaşayan başkişi, kendini çaresiz/ olanaksız hisseder. Bu sürgün yerine sürüklenen başkişi, yaşadığı çözümlüşü vurgular. Yaşam yolculuğunda yenik düşmüş olan bu “kazazede” için, tek seçenek vardır: Öğretmek ve öğrenmek. Olması gerekenler ile olanların çatışması, mekansal kuşatılmışlıkla bütünlenince, “kendini öğrenme” aşamasına dönüşür. Kendine dönük öğrenme, olanakları ve olanaksızlıkları keşiftir ki, başkişinin yaşam ve kendiyile yüzleşmesini sağlayıcı işlevi vardır. Her şeyi yitiren, her şeyi unutan, adını bile hatırlamayan başkişi, kazazede olma durumunu kendi lehine

olumlamaya çalışır. Fakat çaresizlik, onun yollarını tıkayan engelleyici rolü ile ön plana çıkar:

*“Ey çaresiz
Neyin çaresini arıyorsun
Neyin çaresi var, neyin yok
Yaz bunları bir kenara
Birgün belki bulursun çareyi. (...)
Hiç çocuğu olmayan, hiç çocukluğu olmayan
Hiç çocuklarla yaşamamış ben
Gözyaşlarım utancım değil.”* (O/H.B.M., s.60)

Bölük pörçük bir özne olan başkişinin, kendine “*Ey çaresiz*” diye seslenişi içinde bulunduğu ruh halini ve olanaksızlığının farkında oluşunu ifade eder. Çaresizlik, bireyin ileriye dönük atılımlarını yok eden, bir çözülüş ve dağılış içinde bunalmasına sebep olan ruh halidir. Kendi çaresizliğiyle yüzleşen başkişi, bireysel bir sorgulama süreci yaşar. Çocuk, umuttur, gelecektir; çocukluk ise, geçmiştir. Başkişinin umudu/ geleceği ve geçmişi ile bağlarının kopmuş olması çaresizliğini derinleştirir. “*Çare*”nin gerçekleşmesinin, “*birgün belki*” şeklinde, belirsiz bir zaman dilimiyle anlatımı ise, umutsuzluğun işaretidir. Başkişi, bu olanaksızlığı gözyaşları ile somutlar:

*“Yalan. Kendimi böyle aldatıyorum. Yalan.
İçimde denizlerden, tuzlu sulardan hiçbir şey kalmamış.
Olsam olsam, attığı demiri almak istemeyen bir kaptanım. Ya da kayalara vurmuş bir tekne. Daha batmamış. (Batsa kurtulacak. Ama batmamış.
Batamayan. Karaya oturmuş.) Deniz özlemi bile yok içimde. Deniz dalgaları değil; dağ başı, bu yükseklik döndürüyor başımı.”* (O/H.B.M., s.70)

Tam bir çaresizliğin içinde bunalan başkişi, kendi kendisini “*yalan*”larla avutur. Bu dünyayı kendisine alabildiğine yabancı görmesi, tutunma noktalarını da yok eder. Yaşam denizinin dalgalarıyla kavrulan, kendisini kayalara vuran bir tekne halinde hisseden başkişi, bütün olanaklarını yitirmiştir. Onun için, “*umut*” yoktur. Umudun simgesi, denize duyulan özlemin bile yok olduğu bu ruh halinde, başkişi kendini çıkmazda hisseder. Bu çıkmazdan kurtuluşu ise, teknenin batması yani ölüm ile olanaklıdır. Bu noktada ölüm, çaresizliğin kıskacında kendini gerçekleştiremeyen bireyin sığındığı bir kaçış mekanıdır. Teknenin batışı ile bütün olumsuzluklar ve

bitmeyen sıkıntılar ortadan kalkacaktır. “*Batamayan*” tekne olmak, bireysel çözümünün boyutunu netleştirir. Bireyin benlik bilincinin, bir labirente sıkışmış, yolunu/ kurtuluşu bulamayan konumunu vurgular:

“Ne umuyorsun?

Ne, ne mi umuyorum? Hiç.

Karların üstünde, ayağında hedikler, ağır ağır ilerleyen muhtarın ardından bakarken ne umuyordum? Bir haber getireceğini mi? Bir derman getireceğini mi? Bir hekim getireceğini mi? Bir cevap getireceğini mi? Neyin cevabını? Çaresizlikten başka neyin cevabını getirebilir ki?”

(O/H.B.M., s.115)

Fiziksel olumsuzlukların perçinlediği çaresizlik, bütün umutların tükenmesine sebep olur. “*Hiç*” umudu kalmayan, yaşamın kendini sürükleyişi karşısında pasifize bir yaşam sürmekten başka seçimi olmayan ve bu duruma boyun eğen başkişi ve diğerleri için yaşam, çaresizliklerle devam eden bir çözüm sürecidir:

“Söz konusu olan yüksekliklerin verdiği baş dönmesi değil.

Söz konusu çaresizlik. ” (O/H.B.M., s.165)

Çaresizlik, bütün yolları tıkayan engeldir. Bireyler, içinde buldukları kısıkaçtan çıkış yolu bulamaz. Bunaltan ve kişinin içsel açılımlarını yok eden bu durumun bilincindeki başkişi, sürgün yerinin daimi yaşayanlarının trajedisini duyumsar.

“Eli-kolu kırık- (..)

Eli-kolu kırık döneceğini biliyor Ramazan’ın.

Çaresiz. Eli-kolu kırık, mutsuzluk sözcüğünü kullanmamak için ve Ben, dememek için,

şimdi,

şu anda,

burda

ve başkaldırmanın bir işe yaramadığını bilip

susup duruyor. ” (O/H.B.M., s.95)

Çaresizliğin bir yaşam tarzına dönüştüğü ve kanıksandığı ortamda, bireylerin yapabilecekleri bir şey yoktur. Bütün çözümler, engelleyicileri ile birlikte vardır. Eylemsel başarısızlıklar bireyleri düşünsel umutlardan da uzaklaştırır. Fiziksel “*eli-kolu kırık*” olma hali, içselleşerek bireylerin ruhlarını etkisine alır. Bu durumu değiştiremeyeceğini bilmek, “*başkaldırma*”yı öteleyerek; bireylerin olanları

kabullenmesini önceler: “*Elim ayağım bağlı. Bir kez daha batıyor gemim.* ” (O/H.B.M., s.114) Gemisi bir dağ bağında karaya vuran kendi kendinin kaptanı/ Tanrı’sı olma çabası içindeki başkişi, fiziksel olanaksızlıklarla bütünlenen düşünsel bir çıkmaz içinde kendini ararken yaşamın gerçekleriyle yüzleşir:

“Burda hayat bu, dedi, dedi.

Burda hayat bu.

Çaresiz. ” (O/H.B.M., s. 63)

Atılmışlığını yaşamaktan başka çaresi olmayan *Ben*, yaşamı burada’lığın çaresizliğinde duyumsar.

“*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*” romanının II. Bölümü olan “*Su Testileri*”nde, öykü kişilerinin maddi olanaksızlıkların ve manevi çözümlerinin kaynaklık ettiği çaresizlikleri anlatılır. Kan kardeşinin kız kardeşine aşık olduğunu öğrenen Esat, yaşadığı çelişkileri çaresizlik olarak değerlendirir:

“Yalnız aşk değil ana, çaresizlik, dedim.

Çaresizlik, dedim, çaresizlik, çaresizlik (...)

O da biliyordu bizim çaresizliğimizin çaresi yoktur.

Biz bu yaşamın içinde, bir başka yaşamın yolcusuyuz ve bu yolculuk çok uzun sürmez.” (E.G.B.Y., s.91)

Toplumsal normların kan kardeşinin kız kardeşini sevmeyi engellediği bu ortamda, Esat çıkış yolu bulamaz. Kurtarıcı bir imge olan aşkın, olumlu ruh halini gölgeleyen çaresizlik içindeki Esat, yaşamın içinde sürüklendiğinin farkındadır. Çaresizliğine çare bulamayışı, onun bütün umutlarını yok eder. Yaşamın saçmalığının imlendiği bu ifadelerde, Esat bireysel varoluşunu gerçekleştiremeyen bireylerin dramını anlatır. Gelecekte yapmak istediklerinin şimdi’de engellerle karşı karşıya oluşu, Esat’ı “*keşke*”lerle belirlenen pişmanlıklarla dolu bir yaşama sürükler:

“Keşke ölseydim farkında bile olamadan-

Çekip gitseydim toptan keşke-”(E.G.B.Y., s.90)

Ölümün ve kaçışın çare olması, bireyin tüm olanaklarını yitirdiğini gösterir. Mücadele etmek yerine kaçmayı tercih eden birey, umudu kaçış ve ölümden bulur. Gündelik yaşamın akışına kendini bırakan birey için başka seçeneğin olmayışı ise, kaosun işaretidir. Yozlaşan toplumsal değerlerin ve kokuşan kültürün kaosa dönüştürdüğü yaşamda, hiçbir çıkış yolu yoktur:

“Biz bu dünyanın insanları değil miyiz? diye sordu.

Başını taş bir duvara dayadı.

Değil miyiz? (..)

Buralarda doğdum. Buralarda bir yerde. Ama nerde öleceğim acaba?

İlk kez sorular soruyordu kendine.

Tanrım, niçin? dedi.

Öylesine yoksuldu ki, yoksul bile değildi, hiçbir şeyi yoktu.”

(E.G.B.Y., s.76-77)

Gündelik yaşamın akışı içinde sürüklenen, yolunu yitirmiş birey için, karşılaşılan zorluklar, acılar bütün olanakları ortadan kaldırır. Dünyaya yabancılaşan, geçmişe tutunamayan ve gelecekte umutsuz olan birey için şimdi’de anlamsızdır. Tanrı’ya başkaldırı içerikli bu sorgulayısta, birey-dünya/ yaşam çatışmasından yenik çıkan öykü kişinin yaşadığı ikilemler dile getirilir.

2.2.7.5. Değerlere Dönüş

Birey, kendi olma serüvenini tamamlayabilmek için, tarihselliğini olanaklı kılan “*kültürel bellek mekanları*” (Korkmaz, 2004: 31) ile bağlantı içinde olma zorunluluğunu duyumsar. Şeyleşme ve yığınlaşma/ sürüleşme tehdidi karşısında bireyin kurtuluş ümidi ve sığınağı, “*kendilik bilinci kurmanın en temel noktası*” (Korkmaz, 2004: 31) olan bu değerler dizgesi, tinsel varoluşun kaynaklarıdır.

Toplum ve birey düzeyindeki kazanımların içselleştirilerek öznelendirilmesi gerekliliğinin farkındalığında olan Ferit Edgü, romanlarında kültürel bellek mekanlarının roman kişilerinin tinsel durumları ile bütünleyen işlevsellik içinde metne taşır. “*Kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile, hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişle bağlantı*” (Korkmaz, 2004: 31) kurma nitelikli kültürel bellek mekanları, Ferit Edgü’nün romanlarında kendini arama ve bulma sürecindeki bireyin yaşadığı çatışma ve çözümler ile şekillenir. Alevi İnancı, Tılsım, Büyü, Ak Kuş-Kara Kuş Motifi, Ağıt Yakma, Olağanüstü Varlıklar (Karakancalos, Albastı/ Karakura, Çarşamba Karısı, Albız), Tanrı’nın Sıfatları ve Başlık Geleneği, romanların dramatik aksiyonunda niyete bağlı göndergeleriyle sunulur. Yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya olan bireyin yaşama tutunmasına aracılık eden kültürel bellek mekanlarına ait değerler dizgesi, roman kişilerinin kendi, başkaları ve dünyaya yabancılaşmasının bir sonucu olarak işlevsellik kazanır.

“*Kimse*” romanının Birinci Bölümü’nde başkişi Birinci Ses’in geçmişe dönüş yoluyla hatırladığı gece, Alevi-Bektaşî düşüncesindeki muhasiplik (yol kardeşliği) törenlerine ait göndergeler taşır:

“Hatırlıyor musun o geceyi? diye soruyor Birinci Ses.

Hangi geceyi? diye soruyor (bu kez) İkinci Ses. Hep birlikte (sen, ben, o, biz, onlar) töremiz gereği yerde kilimlerin üstüne yattığımız çıplak geceyi?

Üstümüze geyik postlarının atıldığı ve yanımızda dişilerimizin olduğu geceye mi?

Evet, diyor Birinci Ses.

Hatırlatma, diyor İkinci Ses.

Orda da tutamamıştın dilini, diyor Birinci Ses.

Nerde tutabildim ki, diyor İkinci Ses.

Ama orda tutmam gerekiyordu, diyor Birinci Ses.

Hatırlatma, diyor İkinci Ses. (...)

Yalnız dilini değil, yanılmıyorsam belini de tutamamıştın, diyor Birinci Ses.

Onu hiçbir zaman tutamadım, diyor İkinci Ses. Yalanın gereği var mı? elimde değildi. Tanrı’nın bildiğini kuldan saklayamam. Senden, benden ve onlardan, hiç kimseden saklayamam.” (K., s.50)

Yetişkin ve evli erkeklerin kendilerine kişilik olarak benzeyen bir başka erkek ile muhasip (yol kardeşi) olma töreni, erkeklerin eşleriyle birlikte bir kilim üzerine yatırılması ve üzerlerine geyik postu örtülmesi ile gerçekleştirilir. Bu rituelin özünde, eline, diline ve beline sahip olma olarak ifade edilen etik kurallara itaat vardır. Böylece günahlar post üzerine dökülecek ve birey yenilenecektir. Kan bağı ile değil, bireysel seçimlerle kurulan bu özgür bağ, bireyin kendini kurma eyleminin yansımasıdır. Birinci Ses’in tören sırasında diline ve beline sahip olamaması, bu özgür seçimin gerçekleştirilmesine engel olur. Bu çözümlü tavır kültürel bellek mekanlarının tıkanmasına ve geleneksel ritüellerin kurtarıcı özünden yalıtık yaşamasına neden olur. Bedenselliğin geriye ötelenerek, tinselliğin öne alınması gereken özgür bir eylemin bozulması, kendine ve başkalarına yabancı, duyarsız ve yalıtık bireyin kültürel bellek mekanlarını tahrip edişidir.

“*O/Hakkâri’de Bir Mevsim*” romanında, Türk folklor ve geleneğinde önemli bir yeri olan tılsımlara yer verilir. Özel anlam taşıyan mitik sayılar ve şekiller taşıyan tılsımlar, bireye koruyan nesnelere:

“Bu bir mühürdür, bir tılsım mührü, diyen ihtiyarın sesini duydum. (...) Elim (elimde tılsım mührü) boşlukta asılı kalmıştı. (...) Bir elimde tılsım mührü ve nereye, hangi denizlere ait olduğunu bilmediğim harita, öbür elimde Süryani Kitapçının benim için seçtiği on kitap, kente girerken gördüğüm hana doğru yürümeye başladım.” (O/H.B.M., s.37-38)

“Geçmişin gizemli bilgi ve sezgi kodlarını içeren mit” (Korkmaz, 2004: 73)’in nesnesi olan tılsım mührü, başkişinin kendini ararken sürüklendiği yeni gerçeklikler içinde tutunduğu bir değer olur. Tinsel kriz anlarında, Süryani kitapçının hediye ettiği on kitap, harita ve tılsım mührü bireyin tutunduğu kurtarıcı değerler olur. Böylece yadsınan ve yoksanan birey, öze/ içe dönerek kendilik değerlerinde kendini bulma gücü kazanır.

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı” romanında ise, büyü ve büyücü içerikli olarak kültürel bellek mekanları, metnin kurgusuna taşınır. Mitsel öğeler taşıyan “iyi veya kötü bir sonuç almak için tabiat öğelerini, yasalarını etkilemek ve olayların olağan düzenlerini değiştirmek için girilen işler” (Boratav, 1997: 106) olan büyü ve büyücülük, normların ve olumsuzlukların kuşattığı bireyin yenilenmesine aracılık eder. Başkişi Esat, sevdiği kızla arasına giren etik ve geleneksel kurallar nedeniyle bunaltı yaşar. Bu bunaltı onun bedensel/ fiziksel anlamda da tükenişine kadar varır. Bu aşamada Büyücü Canan ve büyülerine koşan Esat’ın, böylece kurtuluşu olanaklı hale gelir:

“Aşk diye gelirler, biri sever, öbürü sevmez, seven karşılığını almak ister, en sevdiğim büyü budur, AŞK büyü. (...) ama daha çok muhabbet büyü. (...) Ah, bu iki büyüü çok severim, inanarak yaparım ve büyü tutsun isterim. (...) bu kez, bir erkek döşekte yatan, üstelik benim döşeğimde, hem de çıplak, çırılçıplak iken sevdiğini söyledi ve bana kalırsa kavuşamayacağını düşünüp ölmek istedi. Onu sevgilisine, bir kez olsun kavuşturacağımı söyledim.” (E.G.B.Y., s.95)

Büyücü Canan Esat’ın imdadına yetişir ve onu kurtarmak için büyüyle tedavi eder. Başkişinin dönüşüm süreci olan bu aşama, bireyin bedensel hastalıklarından arındırılarak yeniden doğuş ritüelleriyle iyileştirilmesidir: “Büyülü işlemler, dönüşüm deneyimini rite katılma yoluyla yaşamak yerine, ritin dönüşün gerçekleşmesi için özellikle kullanılmasıdır. Böylece rit, insanın uyguladığı bir tür tekniğe dönüşür. (...) Yeni bir kişiliğe ve farklı bir metafizik yazgıya sahip yarı tanrısal bir varlığa

dönüşür.”(Jung, 2003: 60-61) Büyüyle iyileşme, kendi varoluşunu gerçekleştirilemeyen bireyin, yaşamını sürekli bir enerji akışıyla sağlayan bilinçdışı içeriklerin besleyici etkisidir. Birey, bu eğilimle, kendi kendisini yaratan/ kendi kendisinin Tanrı’sı olan konumuna yükselir.

“*O/Hakkâri’de Bir Mevsim*” romanında dramatik aksiyonda olay birimi olarak yer alan Seyyit Battal Gazi efsanelerinin Ak Kuş- Kara Kuş motifi ise, kültürel bellek mekanlarının metinleşmesidir. Bu motif, fiziksel olanaksızlıklar ve tinsel açmazlar arasında sıkışan bireyin içinde bulunduğu durumu açımlar niteliktedir:

“Ne akı, ne karası Halit? Sen ne anlatıyorsun.

Ak kuş mu, kara kuş mu? öyle diyordun Hocam. Ben bütün gece gözümü kırpmadım. Sana ot kaydattım. Günün doğmasını, uyanmanı bekledim., getirmek için.

N’oldu dün gece?

Okulu açtın gece yarısı?

Ne gece yarısı? Güneş çoktan doğmuştu.

Senin güneş dediğin aydı Hocam.(...)

Sonra, bir uyurgezer gibi, gözlerin boşlukta, nereye baktığını ne gördüğünü Tanrı bilir, Ak kuş mu, kara kuş mu? diye sordun. Elinde tüfeğin vardı. Hiçbir şey anlamadım. Ak kuş mu, kara kuş mu, ne kuşu?.. Hiçbir şey anlamadım. (...)

Dediklerinden hiçbir şey anlamıyorum Halit. Düş gören sen olmayasın?

Olabilir Hocam. Hepimiz düş görüyoruz.” (O/H.B.M., s.91-91)

İnanç dizgesinde sarsıntı yaşayan başkişinin ikilemelerini yansıtan “*Ak kuş mu, kara kuş mu?*” sorusu, yaşadığı tinsel çözülüş ifadesidir. Bilinç- bilinçaltı- bilinçdışı üçlemde gel-gitler içinde olan anlatıcı *Ben*, yaşadığı çatışma düzeyinde seçim zorluğu içerisinde. İçinde bulunduğu olanaksızlıklar, yaşamı çıkmaza dönüştürür. İmanı simgeleyen ak kuş ile küfrü simgeleyen kara kuş arasında tercih yapamaz. Tanrı’yla kendisi olarak ilişki kuramayışın sancısı, tarihsellikten kopma ve otantik varlığının önlenmesi tehlikesine dönüşür. Bu aşamada bireyin, seçim yapma zorluğunun kaynaklık ettiği bunaltısı, kimliğini/ kendiliğini koruma çabası ile bütünlenir.

“Kimse” ve “O/Hakkâri’de Bir Mevsim” romanlarında köklü bir Türk geleneği olan ağıt yakma da, metnin kurgusu içinde yer alır. Kendini tanıma ve bulma yönünde bir yolculukta olan birey, geçmiş zamanların ruhunu ve sıcaklığını imleyen ağıtlar ile kendi çaresizliğini yansıtmaya çalışır. “Kimse” romanında Aliye Ramo adlı bir kızın giden sevgilisinin ardından yaktığı ağıt montaj tekniğiyle ve metinlerarası ilişki içerisinde romana dahil edilir:

*“Nedir bu
gecenin içinde
bu inim inim uzayan türkü?
Bir aşk türküsü olmalı
Ya da bir ağıt
Ya da ikisi bir arada.(...)
Bir kız bir kız ki
Adı Aliye Ramo
Hem bir kız hem bir köy
Bir türkü hem insandan hem köyden söz ediyor
Başka nelerden söz ediyorlar?
Parıldamayacak güneşten
Koyundan, tokludan, doğacak kuzudan
Ve sonra dağdan inen kurttan
Bu ne kış diyor türkü bu ne bitmez kış
Ne zaman gelip beni bulacaksın
Ne zaman beni kurtaracaksın)” (K., s.119-120)*

Ayrılık acısı ve terkedilmişliğin kıskacındaki bireyin, yaşadığı acıyı söz ve musiki ile bütünleyerek ifade ettiği bu ağıt, mekan- insan özdeşliğini de vurgular. “O/Hakkâri’de Bir Mevsim” romanında ise, “Eli- Kolu Kırık Bir Ağıt” (s.95) adlı bölümde, nedeni bilinmeyen ve çözümsüzlük nedeniyle devam eden bebek/ çocuk ölümlerinin ardından Ben anlatıcı olan başkişi ağıt yakar:

*“Oy ölüm
Yaşamın bir parçasısın kabul
Ama son bir parçası
Oy ölüm
Sevdiğimin korkususun
Ama en korkunç korkusu
Yatakta bul onu*

*Dağlarda değil
Kaya diplerinde gizlenirken değil
Sınırlarda değil
Ve kurşunlan değil
Benim yanımda uyurken değil
Benden sonra bul onu
Ki ben görmeyeyim öldüğünü*

*Oy ölüm
Can düşmanım
Ne kadar kısa yaşıyoruz
Ne uzun ölüyoruz
Oy ölüm
Sen de ölesin*

*Oy ölüm sen olmasan
Yaşam olmazmış
Oy ölüm
Olmaz olasın*

*Oy ölüm
Sen de ölesin” (O/H.B.M., s.97-98)*

Düşünsel nitelikli bu başkaldırı, ölüm gerçeği karşısında bireyin kendini koruma gayretinin anlatımıdır. “*Seslere gömülü örtük anlamları*” (Korkmaz, 2004: 121) ile ağıtlar, başkişinin yaşamın saçmalığını duyumsayarak başkaldırışının söylemi olur. Umutsuzluk, olanaksızlık içinde karamsarlığa sürüklenen birey, *ölümü öldürerek* varlığını korumak ister.

Romanlarda kültürel bellek mekanları geleneksel nitelikli olağanüstü varlıklar ile de metne dahil edilir. “*Doğu Karadeniz’de kışın, soğuk günlerinde insanlara bela olan Karakoncalos, atlar ve lohusa kadınlar için tehlikeli olduğuna inanılan Albastı/ Karakura, Çarşamba günleri görünen Çarşamba Karısı, Edirne’de şeytan anlamında kullanılan Albız*” (Boratav, 1997: 77), dramatik aksiyonu bütünleyici işlevle kullanılırlar:

“Neydi adı? –Karakura. –Albastı olmasın? –Hayır, Çarşamba Karısı. –Belki de Karakancaloz. –Yok canım o Süleymandı. – Öyleyse bu Albız. –Hayır Alboz.

*-Ya da Cangaloz,- Ne yapmıştı ki? –Evimize uğramıştı. –Ne zaman? –
Doymazdere’de ben küçükken. –Ansiyorum, kara kuru soğuk bir geceydi...*

aylardan yanılmıyorsam pederimin çemberi... sene de almaya gelmişti... – Kim?... –Pederim. –Olabilir. –Bilmiyorum, uyuyordum. –Ama çok şükür kapıdan çıkmamıştın. Çıkmadan kapıdan, uyanmıştın. Bir ders olmuş muydu bu sana? –Sanmam. –Hiç mi? –Bilmiyorum. Sanıyorum korkuyu öğretmişti bana ve her şeye inanmayı. –Her şeye mi? –Evet. Kakkar’a, Cettar’a, Gaffar’a, Evvel’e, Ahir’e, Aziz’e, Samet’e, hem de Vahid’e. –Tüm bunlara inandın mı? –Evet. Her zaman. –Ne kadar zaman? –Bin yıl öncesine kadar.” (K., s.58)

Bireysel ve toplumsal çatışma yaşayan bireyin, sınırlılık durumunu imgeleyen bu varlıklar, bireyin tutunma noktaları arayışında bile çözülüş yaşadığını gösterir. Bu olağanüstü varlıklar ile kurtuluşu umut eden birey, bunun mümkün olmadığını görünce Tanrı’ya/ Tanrı’nın sıfatlarına yönelir:

“Balıklar, akrepler, sayılar,,

ve Tanrı’nın sıfatları:

KAFİ/ Her şeye yeten.

AFİ/ Bağışlayan.

ŞAFİ/ Sağlık veren.

Sağlık ver Tanrım! bağışla Tanrım. sen her şeye yetensin, bize de yet!

Çaresizliğimize de yet Tanrım.” (O/H.B.M., s.166)

Kendi kendisinin Tanrı’sı/ yaratıcı olamamanın farkındalığı, Tanrı’nın koruyucu ve kurtarıcı bir imgeye dönüşmesine olanak verir.

Ayrıca başlık geleneği ve cemre olayı da romanlarda kültürel bellek mekanları olarak sunulur. Başlık geleneği, evlenecek kız için erkek tarafından hediye amacıyla verilen para veya eşyadır. Türk kültürünün bireylerin dayanışma içinde yaşama amaçlı geleneğinin, kadının/ kızın nesnel bir eşyaya dönüştürülmesi ile bozulur:

“Biraz sonra pazarlık başladı.

Muhtar ağa, sözcü olarak İbrahim’i seçmişti.

İbrahim yapacaktı pazarlığı. Adet böyledir, dendi sana. Aldı sözü İbrahim ve başladı “satacağı malın” övgüsünü yapmaya. (...)

Karşılıklı övgüler böyle sürüp gitti. Sıra, para konusuna geldi.

Muhtar Ağa’ya sordular kızı için ne istediğinin ve İbrahim dedi:

Sizin güzel hatırlığınız için (...)

Ki başkasına yüzbinlere vermeyeceğimiz kızımız

İçin sizden on bin isteriz.(...)

Pazarlık devam ediyor olmalı.” (K., s.116-118)

Yozlaşmış düzen, insanı/ kadını bir eşya gibi satmayı olağan karşılar. Pazar alışverişi görünümünde “*malın övgüsü*”nün yapılması, başlık geleneğinin değerlerden uzak bir şekilde maddi boyuta taşındığının göstergesidir. Fiyat düşürme ve fiyat yükseltme çabası içindeki dejenere insanların bu eylemleri kültürel bellek mekanlarını tehdit eder.

Doğa olaylarını ile bağlantılı olarak şekillenen “*cemre/ cemre düşmesi*” ise, anlatılarda bir umut imgesidir:

“Ama sabretmek gerek. Öğrenmek gerek. Beklemeyi. Beklerken yapılması gerekenleri. O zaman, kuşkusuz, göreceksin ki, eli kulağındadır güneşin.

Biliyorsun, birinci cemre düştü bile.

Nereye? diyor İkinci Ses. Havaya mı?

Hayır, toprağa, diyor Birinci Ses.

Şimdi ikincisini mi bekliyoruz? diyor İkinci Ses.

Evet, diyor Birinci Ses.” (K., s.75)

Dış gerçekliklerin kuşatması altındaki birey, içinde bulunduğu durumu olumlu bir düzeye taşıyabilmek için, doğanın yaratıcı özüne yönelir. Cemre, bu yönüyle bireyin doğadan beklentilerinin imgesi olur.

Ferit Edgü romanlarında, kültürel bellek mekanlarını, bireysel ve toplumsal açılımları ile bütünleyerek sunar. Kurtarıcı ve yaşatıcı değerler dizgesinin kültürel imgeleri olan bu kullanımlar, çözüc, yalıtık bireyin yaşamı anlamlandırma gayreti ile şekillenir.

2.2.7.6. Sosyal Adaletsizlik

Ferit Edgü, fiziksel olanaksızlıklarla kuşatılan, sosyal yoksunluklar ve eşitsizlik ile mücadele zorunluluğu içindeki Doğu insanının yaşam tarzını kendi bireysel bakış açısıyla metne taşır. Bu bağlamda onun romanlarının ana izleklerinden biri, fırsat eşitsizliği ile şekillenen sosyal adaletsizliktir. Halk- devlet/ bürokrasi çatışması, gelir dağılımındaki dengesizlik, cehalet ve törelerle sınırlılık, toplumsal ve geleneksel normların baskısı ile boyut kazanan sosyal adaletsizlik, doğal bir durum olarak kabul edilir.

“*Kimse*” romanında, sosyal yaşamdaki adaletsizlikler, eşitsizlikler anlatılır. Edilgenliği ve pasif görüntüsü ile Anadolu/ Doğu insanını, çıkarları doğrultusunda sömüren insanlar ve devlet otoritesini kötüye kullanan görevliler, sosyal adaletsizliğin

doğuşuna sebep olurlar. İnsanın değersizleştiği bu ortamda iletişim sorunu dilsel boyuttan çıkarak duyarsızlığa dönüşür.

“Komşu kente, komşu kentteki Devlet Hastanesine gittin. Bir köpeğe bakar gibi bakıyorlardı burada insana. Sana bakacak hekim, dilinden anlamadığı insanların derdini de anlamak istemiyor, diye düşündün.” (K., s.94)

Hastalıkları tedavi etmek ve bütün insanlara eşit davranmakla yükümlü olan doktor bile, sosyal şartların şekillendirdiği çözümlü bir konumdadır. *“Bir köpeğe bakar gibi”* yaklaşan hastane görevlileri ile insanlar arasında kopukluk meydana gelir.

Sosyal adaletsizlik, fiziksel yokluklar ve fırsat eşitsizliği insanların yaşamla olan bağlarına zarar verir:

“Hiçbir şeyi ve her şeyi, diyor Birinci Ses. Dünü düşünmüyorlar. Ölenle ölünmez, diyorlar. Bugün de bitti, diyorlar. Yarın bakalım n’olacak, diyorlar. Kar çözülsün de koyunlardan kayıp vermesek diyorlar. Kış çok uzadı, diyorlar.” (K., s.63)

Fiziksel yaşamın ön plana çıktığı, düşünsel boşlukların derinleştiği dikkate değerdir. İnsanlar, sadece anı yaşar ve gelecekte maddî beklentiler dışında bir şey ummazlar.

“O/Hakkari’de Bir Mevsim” romanında da, insanlar devlete ve Ağa’ya karşı korku ve tedirginlik içinde yaklaşır ve yaşadıkları bütün olumsuzlukları çaresizce kabullenirler:

“Ama hangi doktor bu kış kıyamette tırmanır bu dağlara bebeler ölüyor diye?” (O/H.B.M., s.107)

“Ne toktoru Hocam?”

(Ne toktoru? Doğru).

Toktor vardır kentte? Kentte bilem vardır toktor? Kimse yoktur gelecek, sen bilmez misin?

Vermedin mi mektubu Valiye?

Elimden aldılar. Biz verik dediler. Sokmadılar beni yanına!”

(O/H.B.M., s.112)

Hastalık durumunda bile çaresizliğe itilen, durumundan şikayet etme hakkını kendinde göremeyerek boyun eğen Anadolu insanını yaşadığı olumsuzluklar/ yokluklar şaşırtmaz. Onları, Hoca’nın doktorun gelişini beklemesi ve Vali’den/ devletten çözüm umması şaşırtır. Birçok çocuğun ard arda ölmesine rağmen, hiçbir müdahalede bulunulmaması doğaldır; onlar böylesi duyarsızlıkları kanıksamışlardır. Geçici önlemler ile

düzenlenmeye çalışılan bu ortamda, hiçbir müdahale sonuç vermez. Devlet görevlileri, ortamdaki dramı gerçek anlamda duyumsamaz. Göstermelik tedbirler ile görevlerini yaptıklarını düşünerek, hem kendilerini hem toplumu yanıltırlar. Doğu'nun gerçekliklerini anlamlandıramayan Hoca üzülür, çözüm arar; ama onlar sadece ölü'leri gömerler. Bireysel ve sosyal ayrıcalıkları ellerinden alınmış olan bu insanlar, kendilerini köleleştiren, sürüleştiren düzene boyun eğerek tepki göstermezler.

Doğu'da toplum, insanları sınırlayan ve kendine itaata zorlayan niteliklere sahiptir. İradesi baskı altında olan ve sömürülen halk, maddi gücü elinde bulunduranlar ve devlet karşısında çaresizdir:

“Yazık oluyor, atarsan beni içeri, ağam gelir çıkarır,i demiştim. Dinlemedi. O da haklı, buradan öte yer mi var? Nereye sürebilirler ki? Genç bir savcıydı. Sevdim. Ölümden de korkmuyor olmalıydı. Parada gözü yoktu. Attı beni içeri. Atar atmaz da ağama ulaştı haber. Eskiden atla girerdi kente ağam. Bu kez taksiyle girdi. Gelir gelmez valiye çıktı. Daha doğrusu vali onu konağın önünde karşıladı. Sonra vali, savcıyla konuştu. (..) Ben çıkarım bugün, bir daha dönmem buraya dedim. Ve dediğim gibi oldu, duruşmada salındım, dönmedim mapusa.” (O/H.B.M., s.125-126)

Köylerde yüzlerce çocuğun ölümüne duyarsız kalan, herhangi bir çözüm üretmeyen Vali'nin, Ağa'yı kapıda karşılayarak Ağa'nın emriyle cinayet işleyen bir adamın serbest bırakılması için savcıya emir vermesi sosyal adaletsizliğin boyutunu açılar niteliktedir. Yeni gelen genç savcının hukuk kurallarına uygun olarak yaptığı tutuklama, bölgedeki toplumsal kurallarla ve adil olmayan düzenle uyumsuz. Genç savcının bu tavrının “genç” oluşu ve “parada gözü yoktu” şeklinde algılanması ise, olağanlaşan adaletsizliklerin nasıl toplumsal kurallar haline dönüştüğünü gösterir. Toplum lideri Ağa ve devlet lideri Vali'nin etkisiyle sosyal adaletsizlik, çözümsüz bir sorun halinde yaygınlaşır:

“Burada, gelen gelir, alan alır, vuran vurur, vurulan ölür. Kim vurdu? diye sorarsın. Kimse bilmez. Herkes bilir. Hiçbiri ağzını açıp söylemez. Birakırsın. Çünkü vuranı bir başkası vurur. Diyeceksin ki, peki hukuk nerde, kanun nerde? Dağın hukuku, kanunu da bu, öğretmen.” (O/H.B.M., s.153)

Sosyal yaşamdaki eşitsizlik ve haksızlıklar karşısında tepki gösteren Hoca'ya ora'nın/Doğu'nun kurallarının kendine özgü olduğu hatırlatılır. Fiziksel olanaksızlıklar ile zorlaşan yaşam, sosyal adaletsizlikler ile labirente dönüşür:

*“Hasta çoğ
Hastalar ölüyor
Bebeler hasta toktor yok ilaç üretme (...)
Herkes ölür
Hasta ola öle
Tektor yok ölüm va
Benim kardeş öldü
Kurt köpek yedi.”* (O/H.B.M., s.103)

Sosyal adaletsizliğin farkında olan, fakat buna karşı tavır alamayan kişiler, güçsüz, tepkisiz bir sürüye dönüşür. Hiçbir hakkını/ ayrıcalığını bilmeyen, bilse de kullanmasına izin verilmeyen baskı ve sömürüye boyun eğen kişiler, artık olumsuzlukları ve adaletsiz düzeni doğal karşılarlar:

*“Dağ başında delil ne arar Hocam?
Doğrusun Halit. Deli yok dağ başında. Olsa olsa tanık olur.
Ne tanığı Hocam?
Ne bileyim Halit, kayalar, otlar, köpekler, gökyüzü, güneş. Ya da bir insan.
Bizimkin de o da yoktu.”* (O/H.B.M., s.125)

Bütün “*delil*”lerin silindiği, bütün “*tanık*”ların olmadığı bir ortamda her şey, gücü ellerinde bulunduranların yönlendirdiği şekilde düzenlenir. Gerçekleri belirleyen “*delil*”ler ve gören, duyan, konuşan, tepki gösteren “*tanık*”lar böylesi adaletsiz bir ortamda varlık bulamazlar.

Toplum yaşamındaki çarpıklıkların doğurduğu eşitsizlik, zaman zaman insanları isyana da sürükler:

“Bu ne biçim töre ki, hak yok, hukuk yok; sevgi yok, saygı yok; yaşanan günler yok, yalnız yumruk var, yalnız horlanma var.” (O/H.B.M., s.154)

Töre, kanun gibi sosyal yaşam düzenleyicilerinin bireysel çıkarlar doğrultusunda sömürülmesi Doğu insanının kaderi olarak sunulur. Sosyal güvence ve refah olmadığı gibi insan yaşamı da değersizleşir.

2.2.7.7. Yozlaşma

“*Kimse*” romanında yozlaşma izleği, maddi güçlerini; güçsüz insanların üzerinde baskı unsuru olarak kullanan kişilerle koşut gider. Köylerde bir meta gibi satılan genç

kızlar vardır. Babaları onları satarken, duygularını önemsemez sadece “kâr” etme çabası gösterirler:

“Sen ucuz alırsın. Çünkü senin, kızı burdan ayrılırken yanında götürmeyeceğini bilirler. (...) imam nikahı kıyarız. (...) Senden sonra başkasına verir babası. Bu işten kârlı çıkan o olur.” (K., s.114)

Nesnelleşen bu dünyada genç kızlar, birer geçim kaynağına dönüşür. Babaları tarafından “para” karşılığı satılırlar. Öğretmene yapılan evlilik teklifi de, bu doğrultuda şekillenir. Öğretmenin cinsel isteklerini yerine getirmek üzere bir genç kıza imam nikâhı kıyması, olağan bir durum olarak sunulur. Köyden ayrılırken genç kızın terk edilmesi de, ticarî bir kâr olarak algılanır. “Satacağı malın övgüsünü yapan” (K., s.116) baba için kızı, sadece bir nesne halindedir; kârlı bir geçim kaynağı; el değiştirdikçe kendisine para kazandıran bir eşyadır. Dolayısıyla düşüncesi/ fikri alınmadan “pazarlık” (K., s.118) yapılarak el değiştiren genç kızlar, bu yozlaşmış düzenin günah keçileri halindedir.

“Kimse” romanında insanların içinde yaşadıkları bu nemelazımcı düzeni nasıl kanıksadıklarına da dikkat çekilir:

“Hiçbirşey düşünmüyor bunlar, günü gününe yaşıyorlar, hiçbir şey düşünmüyorlar, hiçbirşeyi dert edinmiyorlar, dersin. Yalnız kendilerini düşündüklerini sanırsın. Bunu bile sanmazsın. Yalnızca yaşıyorlar, dersin.” (K., s.63)

Verilmişlikleri kanıksayan ve olumsuzlukları değiştirmeye bile gerek duymayan bireyler, “Yalnızca yaşıyor” olmakla yetinirler. Tinsel hiçbir içeriği olmaya bu yaşayış, sürü psikolojisi içerisindeki yığınlar oluşturur.

“O/Hakkâri’de Bir Mevsim” romanında yozlaşma, sosyal adaletsizliğin yerleşmesinin bir sonucu olarak yansıtılır. Güç dengelerinin belirlediği bir ortamda bireysele ait bütün değerler silinir:

*“Çünkü tümünüz birbirinize benziyorsunuz.
Uçurumlar, uzaklıklar, denizler, akarsular ayırıyor bizi.
birbirimizden.
Ama gene de birbirimize (bu kez ben de dahil) benziyoruz
Düşlerimizle, düşüşlerimizle.”* (O/H.B.M., s.176)

Herkesleşen bireyler, sosyal bir virüs halindeki yozlaşmayı olağan sayar. Bu ortamda adaletsiz, eşit olmayan yaşam düzeninin kaosa dönüşmesi de kaçınılmaz olur. Sosyolojik boyutlu tükenişler, bozulmalar artarken; değerler dünyası silinir:

“Niçin bu kadar yalan konuşuyorsun?”

Yalana inanmak daha kolaydır da onun için öğretmen.” (O/H.B.M., s.144)

“Yalan” insanları oyalayan, sosyal düzeni belirleyen işleviyle sosyolojik bir olgu halindedir. Çıkar ilişkileri, iki yüzlülük ve yalan gibi dejenere unsurların ön plana çıktığı bu kaos ortamında kendilik değerleri yoktur. Doğrunun, olumlunun farkında olan bireyler, içinde buldukları sosyal tükenişi dile getirirler:

“Sanma ki yalnız bu iki garibi öldürdük. Sanma ki adam öldürmenin günah olduğunu bilmiyorum. Ama yaşamanın da zorluğu var. Emir kulu olmak var. Bunu da yaz defterinin bir köşesine. İlerde belki işine yarar.”

(O/H.B.M., s.133)

Yaşadıkları bozulmuşluğun bilincinde olanlar, yaşamak adına, bu kaosu sürdürmek zorunda kalırlar. Suç, günah gibi değerler dünyasına ait kavramların olmadığı bu ortamda, “emir kulu” bireyler kendilerine emredilen her işi yapma yükümlüğündedir. Güç dengelerinin yönlendirmelerinden kendini kurtulamayanlar, bir “borç” halinde kendilerine yüklenen yaşamı sürdürürler:

“Ağamın kapısında büyüdüm ben.

Muhtara Zazi 'yi ağam verdi.

Bu durumda, benden isteneni nasıl yapmam?

Nasıl soru sorarım?

Nasıl niçin derim?

Nasıl ben yapamam derim?

Her denileni yaptım.

Çünkü yetim büyüdüm.

Ve beşikten beri borçlu.” (O/H.B.M., s.149)

Bireysel seçimlerden ve özgürlükten uzak bireyler için yaşam bir tutukluluğa/hapishaneye dönüşür. Güç dengelerinin töre ve para boyutunu temsil eden Ağa'nın emirlerine ve direktiflerine karşı çıkmak seçimi sunulmaz. Bireyler Ağa-kul ilişkisinin kendilerine yüklediği rolü yerine getirirler. Beklentilerin karşılanmayışı karşısında kimi zaman eylemsel olmayan tepkiler de görülür:

“Bu ne biçim töre ki, hak yok, hukuk yok; sevgi yok, saygı yok; yaşanan günler yok, yalnız yumruk var, yalnız horlanma var.” (O/H.B.M., s.154)

Töre, sosyal yaşamı düzenleyen işlevinden uzaklaşarak bireylerin özgürlüklerini kısıtlayan, değerler dünyasını tüketen bir cezalandırma ögesine dönüşmüştür. Güç sahiplerinin çıkarları doğrultusunda şekillendirilen töre, bireylerin isteklerine cevap veremez ve çözümsüzlüklerin artışı ile koşut olarak varlık bulur:

“Burda, gelen gelir, alan alır, vuran vurur, vurulan ölür. Kim vurdu? diye sorarsın. Kimse bilmez. Herkes bilir. Hiçbiri ağzını açıp söylemez. Bırakırsın. Çünkü vurunu bir başkası vurur. Diyeceksin ki, peki hukuk nerde, kanun nerde? Dağın hukuku, kanunu da bu, öğretmen.” (O/H.B.M., s.144)

İnsani değerlerden kopuk, nemelazımcı, ikiyüzlü, bencil tiplerin egemen olduğu bu ortamda, düzensizliğin düzeni vardır. “*Dağın hukuku*”nda insan unsuru ikinci plandadır. Ben merkezli ilişkilerin ön plana geçişi, “*Kimse bilmez. Herkes bilir. Hiçbiri ağzını açıp söylemez.*” söyleminde dile getirilir. Bu umursamaz, bireyci ortamda herkes her şeyi bilir; fakat bunu dile getiremeyerek, bilmez görünerek sosyal kurallarının baskısına uygun hareket eder:

“Dağ başında delil ne arar hocam?

Doğrusun Halit. Delil yok dağ başında. Olsa olsa ...

Ne tanığı Hocam?

Ne bileyim Halit, kayalar, otlar, köpekler, gökyüzü, güneş.

Ya da bir insan.

Bizimkinde o da yoktu.” (O/H.B.M., s.125)

İnsanın kendine ve başkalarına yabancılaşmasının kaynaklık ettiği bu yozlaşmış düzen içinde, “*delil*” ve “*tanık*” yoktur. Her şey güç dengelerinin belirlediği şekilde maskelenir. Deliller ve tanıklar hep yok sayılır. Kimsenin kimseden haberdar olmadığı bu ortamda, “*gerçek*” değil gerçeklerin çıkar dengelerince belirlenen sınırları ön plandadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
FERİT EDGÜ'NÜN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA
DİL VE ÜSLUP

3. Öykü ve Romanlarda Dil ve Üslup İncelemesi

3.1. Hazırlık Dönemi ve Etkiler

Toplumsal yaşamımızdaki değişim ve dönüşümler, Cumhuriyet döneminden günümüze ulaşan yazınsal ürünlerin yol haritasını belirler. Sosyal yaşam gerçekliklerinin yönlendirici niteliği, biçim ve içerik bakımından eserleri şekillendirir. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, yeni isimler ve kavramlardan oluşmuş bir süreçtir. Sabahattin Ali, Sadri Ertem, Memduh Şevket Esenal, Sait Faik Abasıyanık çizgisini bireysel açılımlar ve çağın sosyo-kültürel etkileri ile sentezleyen Ferit Edgü, sosyal gerçekçi eğilimin köşe taşlarından biridir.

Ferit Edgü, yazın yaşamına toplumsal sorunlara öncelik tanıdığı eserleri ile başlar. Sosyal faydanın ve toplumsal uyanışın/uyandırışın esas alındığı bu çizgide, sanatın büyümesi baskın gelir ve düş-gerçek bağlamında birey olma serüvenini irdelemeye başlar: "Yazmaya başladığım ilk günlerde, sanatın toplum sorunları ile ilgilenmesinin zorunlu olduğunu sanıyordum. Çok geçmeden böylesine bir sözcülüğü başaramayacağımı anladım. Bir sözlük yapmışsam o sıralar yapmışımdır. Şimdi değil." (Edgü, 1957: 20-23) II. Dünya Savaşı yıllarının etkisiyle büyüyen sanatçı, o dönem sosyal yaşamını ve buna bağlı olarak aile yapısını anlatırken; savaşın birey ve toplum üzerindeki etkisini işaret eder: "İkinci Dünya Savaşı Yılları. Yoksulluk yıllarıdır o yıllar. Orta halli bir ailenin çocuğu da bütün yoksullukları yaşamıştır o günü Türkiye'sinde. Kuşağımın o yoksullukları unumasının olanağı yoktur. Daha açık bir deyişle o yılların acıları, sefaleti, onları biz kendi yaşamımızda yaşamamış olsak, o sefaleti yaşayanlara tanıklık ettiğimiz için (hiç değilse kendi adıma söyleyeyim) etimde, kanımda, beynimde, o sefaleti hala duyurum. Öyle bir dünyada, varıl olmayan, her anlamda varıl olmayan bir dünyada açtım gözlerimi." (Edgü, 2003: 29) Savaş yıllarının onulmaz izlerini yüreğinde taşıyan Edgü, 1950 siyasi baskısını da: "Bizlerin, elimize kalem aldığımız 1950 yılları, Demokrat Parti'nin iktidar yıllarıdır. En doğal, en saf özlemlerimizi dile getirdiğimiz şiirler, öyküler, yazılardan dolayı, anamızdan emdiğimiz sütü burnumuzdan getirmişlerdir." (Edgü, 2003: 90) şeklinde dile getirir. Demokrat Parti'nin hüküm sürdüğü 1950'li yıllarda Edgü, 14 yaşlarında genç bir filizdir. Bu dönemde ülkeyi kuşatan soğuk savaş, onu yazmaya yönlendirir: "Kuşkusuz, yazmaya çok erken yıllarda başlamamanın nedenlerinden biri de bu olsa gerekir. Çünkü o dünyadan, bir çocuk kaçmak ister..." (Edgü, 2003: 29) Etki kaynakları klasik Türk şiiri ve özellikle Yunus Emre'dir: "Çocukluğumda Yunus Emre'nin ilahileriyle büyüdüm. Kulağımda hep o sesler vardı ve hala vardır. Gelmiş geçmiş günlerin en büyük şairlerinden biri olarak Yunus Emre vardır. Türk Tekke şiirini belki biraz da Bektaşilikle ilgili olanları çok severim çok önemserim." (Deveci, 2001) Yazın hayatına şiirle başlayan Edgü ilk şiirini 1950'de yazar ve 1951-1952'de yayımlar. "Benim yazarlığım da bir kendi kendine hesaplaşmanın ötesinde bu acılara karşı verilen bir cevap olarak ortaya çıktı." (Edgü, 2003: 31) Edgü'nün Kaynak Dergisi'nde yayımlanan ilk şiiri, o dönem Garip şiirinin rüzgârıdır. Çocuk sayılabilecek yaşlarda okuduğu Garip Şiiri onda, ben de yazabilirim düşüncesi yaratır: "İlk kez, yanılmıyorsam babamın ölümünden bir on beş-yirmi gün önce, yataкта otururken şiirler yazmaya başladım." (Edgü, 2003: 31) Bu girişim, ilk kez şiir yazmayı deneyen bir gencin şiirin çok kolay yazılacağını zannetmesidir; dolayısıyla bu dönem yazdığı şiirleri önemsemmez: "İlk şiirimi, on altı yaşında babamın ölümünün yarattığı sarsıntı içinde yazmışım." (Edgü, 2003: 18) Bu dönemde babasının ölümünü yaşayan sanatçı, çocuk yüreğinin yaşadığı yalnızlığı kitaplarla doldurmaya çalışır. Halde Edip'i, Yakup Kadri'yi, Reşat Nuri'yi ve Tolstoy'u okur. Daha sonraki dönemlerde öykü, şiirin yerini alarak onun yazınsal tür tercihi olur: "Öykü, ilk göz ağrım. Yazarlığın, örneğin romancılıktan çok öyküye yakın olduğunu biliyorum. (Şiirlerimden söz etmeyin. Onlar, Faulkner, Joyce, Beckett'inkiler gibi bir şairin değil bir öykü, bir roman yazarının şiirleri)." (Edgü, 2003: 66) Sait Faik ile tanışmasının öyküye yönelmesinde etkisi büyüktür: "Elime ne geçerse okurdum, o dönemde (Savaş yılları) gazete kâğıtlarından yapılan kese kâğıtları vardı; düzgünce açıp onları da okurdum. Ancak edebiyatla ilk buluşmam Sait Faik'in Şahmerdan'ıyla oldu." (Edgü, 2001) On beş- On altı yaşlarında bir genç olarak Sait Faik'in yalın anlatımına kapılan sanatçı, tıpkı şiirde olduğu gibi ben de yazabilir miyim düşüncesi ile 1952'de öykü yazmaya başlar. İlk öyküsü 1953 yılında "Yeni Ufuklar"da yayımlanır; daha sonra 1954'te "Yitik Gün" adıyla "Vatan Sanat Eki"nde de bir öyküsü yayımlanır. İlk öykülerinden olan "Yitik Gün", 1967'de yayımladığı "Av" yapıtında da yer alır. Çok geçmeden ilk öykü yapıtı olan "Kaçkınlar" ve sonrasında da "Bozgun"u kaleme alan Edgü, artık bireyseldir.

Sait Faik'in paltosu ile girdiği öykü bahçesinde, onun gibi yazmamakla birlikte yenilik tohumlarını ondan alır: "Dostoyevski'nin bir ünlü sözü "Hepimiz Gogol'un paltosundan geliyoruz" der, bir yerde, bizde kanım o ki, Sait Faik'ten geliyoruz" (Deveci, 2001) O dönem genç yazarlarına kaynaklık eden Sait Faik'i, Garip şiirinin düz yazı temsilcisi olarak görür.

Aykırı bir yazar imajı çizen Ferit Edgü'nün ilk dönem yapıtlarındaki üslup kaygısızlığı, daha sonraları kendi sesini aramaya ve oluşturmaya dönük bir boyut kazanır: *“Aykırılık, çocukluğumdan beri benim tabiatımda vardı. Ona hiç ihanet etmedim. Aykırılığı yazarlığın, sanatçılığın kaçınılmaz ögesi olarak gördüm. Hatta bir erdem. (...) İlk yazı denemelerinden sonra, benim kuşağımın yazarları, çok erken, kişisel bir “üslup” yaratmanın yazarlığın ilk koşulu olduğunu anladık. Dünyaya ve sanata bakışımız ne kadar özdeşlik gösterirse göstereceksin, yazar kişiliğimizin yazıya yansımaları gerektiğini düşünüyorduk. Bugün belki garip gelebilir, ama bu, bir “üsluba” sahip olmak başlıca tasamızdı sürekli temrinler yaptığımızı çok iyi anlıyor. Kaçkınlar böyle ortaya çıktı.”* (Edgü, 2003: 57) 1952 yılında ilk yayımlanmaya başlanan *“Mavi Dergisi”*, 1954 yılında *“Son Mavi”* olarak yayım hayatına devam eder: *“1950'lere geldiğimizde Garip akımı, “temizleyici” işlevini yerine getirmişti. Garip'e karşı bir tepkinin doğması gerekiyordu. Yalnız şiirde değil öyküde de. (...) Öykü ve romanda ağır basarsa, toplumcu- gerçekçi köy edebiyatıydı. Biz, bu yazarların dünya görüşlerine karşı değildik, ama o roman anlayışını yeterli bulmuyorduk. Bunun ilkel bir edebiyat olduğunu biliyorduk. Dolayısıyla bizim arayışlarımız, her zaman bilinçlice olmasa da, başka bir yönde oldu. (...) Sartre etkisi vardı bizde. Belki Camus'ta, ama daha az. Kafka, yeni yeni çevriliyordu. Bizler, bu yazarları ve özellikle de gerçeküstücülerini okuyup anlamaya çalışıyorduk. Bizim öykücülerimiz arasında, kendimize en yakın duyduğumuz ismi, Sait Faik'ti. Onun öykü anlayışı, yalnızca bir öykü anlayışı değil, bir insan anlayışıydı. Bizim günümüzde, etik ile estetiği birleştiren tek oydu.”* (Edgü, 2003: 88) Adını dergiden alan *Maviler/ Mavi Hareketi*, içlerinde Ferit Edgü'nün de bulunduğu bir grup genç yazar (Oğuz Arıkanlı, Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda, Fikret Hakan, Orhan Çubukçu, Güner Sümer, Avni Dökmeci, Ömer Faruk Toprak, Muzaffer Erdost, Ali Püsküllüoğlu)dan oluşur: *“Attila İlhan, Mavi'de sosyal realizmi etraflıca açıklamakta bir mahzur duymadı. Mademki bu işin öncüsüydü fırsat buldukça aynı konuda yazacaktı. Diğer bir yandan çeşitli fırsatlarda Ahmet Oktay, Ferit Edgü, Oğuz Arıkanlı gibi sanatçılarda Attila İlhan'dan bu konuda etraflı bir yazı beklediklerini sık sık söylüyorlardı.”* (İlhan, 83: 19) Sait Faik'in attığı yenilik tohumları üzerine yeşeren 1950 kuşağı sanatçıları, şiirler ve yazılar yayımlamaya devam eder.

Sosyal realizm/ sosyal gerçekçilik ile atılan bu ilk adımlarda, yeni arayışlarının sesi duyulur. Bu dönem yazın hayatı, kendilerinden önceki döneme/ 1940 yazınına başkaldıran Ferit Edgü, Erdal Öz, Adnan Özyalçınar, Demir Özlü Orhan Duru, Leyla

Erbil, Demirtaş Ceyhun ve Yusuf Atılgan gibi renkli ve çok sesli sanatçılardan oluşur: *“Alışılmış, tek düze bir anlatımdan gerçeği, gerçekliği daha derinlemesine, daha boyutlu bir anlatıma taşıdılar. Çağrışımlara, imge ve eğretilemelerle soyutlamalara yer veren bu yeni anlatım biçimiyle insansal ve toplumsal gerçeklerin özüne inilmek isteniyordu. Dili kullanışta, aydınları kullandığı ortaklaşa dilin yerine, her yazarın kendi sözcüklerinin oluşturduğu kendine özgü bir dil geliştirildi. Bu da her birinin özgün anlatımını yaratmasına neden oldu.”* (Özyalçınar, 1998: 206) Bu sanatçıların kendilerine özgü arayışları, *“Yeni gerçekçiler”*in oluşumuna zemin hazırlar. Ferit Edgü, toplumsal gerçekçi yazının çözüm üreten yanını değil, sosyal gerçekçiliğin ya da çağdaş gerçekçiliğin var olanı çeşitli yönleriyle ortaya koyma özelliğinden hareket ettiğini belirtir: *“Ben bir yazarım yalnız bir yazar. Yani yazan bir kişi. İnsan ruhunun mühendisi falan değilim. Benden herhangi bir konuda bir çözüm ya da bir öneri beklenmesin.”* (Edgü, 2003: 11) Eserlerini öğretici/ didaktik öğelerden arındırarak, sanatın hizmetine sunar.

1930’lu yıllar Avrupa’ında etkili olan ve düşün yaşamına yeni açılımlar getiren Varoluşçuluk Akımı, 1950’li yıllar itibariyle Türkiye’de de etkili olur: *“Ferit Edgü’nün de yerli varoluşçular arasında önemli bir yeri vardır.”*(Kulahcıoğlu, 2004: 335) Varoluşçu felsefenin bireye bakışı, varlığı sorgulayışı ve bireyi çevresi ile ele alışı, o dönem Türkiye’inde *“Çağdaş Gerçekçiler”* (Özdemir, 1994: 366) olarak düşün yaşamına damgasını vuran pek çok sanatçının, yazın ve düşün perspektifini şekillendirir. Varoluşçu çizginin etkisi altında kalan Edgü de, varlığa ve bireye ayna tutar; bu dönem eserlerinde, dünya edebiyatına yön verecek olan Sartre, Kafka, Beckett, Borges ve daha sonraları Çehov etkisi altındadır: *“Yirmi yaşımdayken, Sartre gibi olurum ya da hiçbir şey, diyordum. Şimdi kırkımdayım Sartre gibi olamadım, kendim gibi oldum. (...) Ama bugün yetilerimi biliyorum. Gün geçtikçe, daha da kendim gibi olmaya çalışıyorum.”* (Edgü, 2003: 61) Edgü, sağlam bir sesin /üslubun/ dilin ve estetiğin kendi oluş ile birleştiği sanatçı tipi olarak karşımıza çıkar: *“Şu bet sesim hiçbir zaman üzmedi beni sesimi güzelleştirmek için bir çaba da harcamadım. Yalnızca bu sesin söyleyebileceği ezgileri, türküleri yaratmaya çalıştım.”* (Edgü, 2003: 11) Edgü’nün klasik öykü anlayışından uzak kurguladığı ilk dönem öykülerinden olan *“Açık-Kapalı”* olumsuz eleştiriler alır: *“Açık- kapalı” adlı öyküsüyle Ferit Edgü (...) okumak şöyle dursun, insan daha bu öyküye bakar bakmaz, William Faulkner geliyor aklına. Gene onun yolunda giden birkaç ünlü yazar geliyor. Şaşıyor insan bunu*

görünce. Öyle ya, bu çeşit yenilikler, yalnız onları ilk bulanların kaleminde güzeldir, o zaman bir değer taşır. Kimi cümleleri düz, kimi cümleleri “italiqui” harflerle, kimi kelimeleri büyük, kimi kelimeleri küçük harflerle yazmakla, noktalama işaretlerini kaldırıp yazıyı karıştırmak, karanlıklaştırmakla Faulkner’e yaklaşılamaz bir küçük yazar, bütün bütün küçülür, hele Faulkner’in bu yola incir çekirdeği dolduramaz, ipe sapa gelmez şeyleri şişirip öyküler yapmak için değil, anlatılmazı anlatabilmek amacıyla saptığını bilmedi mi...” (Yücel, 1958: 591) Bütün bu karşı çıkışlara rağmen, öykülerini yazmaya devam eden sanatçı, yaşama, eserleri ile tutunur.

“Küçük insan’ın varlığına dikkatimizi çeken” (Kavaz, 1999: 25) Sait Faik’in Küçük adam imgesini kendi kurgusal dünyasına taşıyan Ferit Edgü; dil tutkusuyla da Nurullah Ataç’tan izler taşır. Yabancı yazarlardan ve dünya edebiyatından da etkilenir: “Kafka ile bir kan bağım olduğuna inandım. Kafka’nın öykülerini, mektuplarını, günlüğünü okuduğumda, bu Orta Avrupalı yazarla nasıl ortak noktalarımız olduğunu görüp şaşırdım. O bir devdi, bense onun yanında bir cüce.(...) Ama çok geç hayranlık duyduğum bir yazar var: Çehov. Gençlik yıllarımda çok okuduğum, ama ısınmadığım yazarlardan biriydi Çehov. Yakınlık tutkum, yıllar içinde beni Çehov’a yaklaştırdı.(...) Tabii Beckett ve Borges de var. Özellikle Borges’in öykülerini Avrupa’da pek az kişinin bildiği yıllarda (1950’lilerin sonları) okudum Türkçedeki ilk çevirisini de ben yayımladım.(...) Ama Beckett’ten daha çok şey öğrendim.(...) Borges, eski iplikle yeni kumaş dokuyordu. Beckett ise yeni iplikle yeni kumaş dokuyordu. Ben hep bu ikincilerin yanında yer aldım.” (Edgü, 2003: 66-67) 1950 kuşağı yazarlarından biri olarak, bireysel duyarlılığı önceleyen ilk dönem öykülerinde farklı anlatım tarzları ile ön plana çıkar ve imge düzeyinde yoğunluk kazanan anlatımlarıyla dikkat çeker: “Yalnız neyi anlatmak değil, nasıl anlatmak da başlıca tasarımdan biridir.” (Edgü, 2003: 13) “Kaçkınlar”(1959), “Bozgun”(1962) ve “Av”(1967) adlı yapıtlarında ortaya koyduğu imgeler, düşsel öğelerle kurgulanır. Dili kendi içinde bir sorun olarak algılayan sanatçı sözcüklerin sırrına inanır: “Bir roman, bir şiir, bir öykü bir oyun önünde sonunda bir dil yapıtıdır. Ve yalnız bir dil yapıtıdır.” (Edgü, 2003: 37) Edgü, gerçeği dil ile bütünleyerek ve dilin sınırlarını zorlayarak kurgular.

3.2. Öykü ve Romanlarda Dil ve Üslûp

Ferit Edgü’nün roman ve öykü türündeki yapıtları, iki farklı anlayışın ürünleridir: “Bu çizgilerden biri gerçeklik, ikincisi fantastik öğedir. Çoğu kez aynı öyküde bu iki

çizgi birleşiyor ya da birbirini tamamlıyor.” (Hızlan, 2001: 50) Kısa öykü ve küçürek öykülerindeki dil ve üslûp belirleyicileri de bu iki anlayışın birlikte ya da ayrı kotarılmasından oluşur.

Ferit Edgü'nün edebî kişiliğini ve sanat anlayışını, Doğu'ya/ Hakkari'ye giderek orada bir yıl geçirmesi ve sonrasında yaşadığı içsel/ tinsel değişimin eserlerine etkisi bağlamında; *“Hakkari'den önce”* ve *“Hakkari'den sonra”* olmak üzere iki başlık halinde kurgulandırabiliriz. Bu başlıklandırma, toplumsaldan bireysele dönüşün de belirginleşmesidir.

3.2.1. Kısa Öykülerde Dil ve Üslup: Hakkari'den Önce

Edgü, Hakkari'ye gitmeden önce 1953-1967 yılları arasında yazdıklarını kapsayan öykülerini, *“Kaçkınlar”*, *“Devam”*, *“Bozgun”* ve *“Av”* (YKY, II.Baskıdaki *“Celladın Ölümü”* öyküsü hariç) adlı kitaplarda toplar. Ayrıca, *“İşte Deniz, Maria”* yapıtının, yan-metinselliğini oluşturan arka kapak yazısından edindiğimiz bilgilere göre bu eserin, *“5'i 1950'lerde oluşan öykü anlayışını sürdüren örnekler”*dir.

Yazar, bu dönem öykülerinde bireysel bir anlayışla adeta varlığı ve varoluşu sorgular. Çoğunlukla varlığın hiçlik boyutu ile yüzleşmesini açımlayan bu öyküler bireysellikten giderek bireyin yaşamı sorgulamasına değin varır ve bireyin toplumsallaşma sürecindeki bunalımlarını anlatır. *“Kaçkınlar”* ile başlayan süreç; *I.Kaçkın, II. Kaçkın, III. Kaçkın* ve *IV. Kaçkın, Bozgun, Anı, Bir Kadın, Sanrı I, Sanrı II, Kule, Karabasan, Cellat, Leş, Bir Cinayetın İki Öyküsü, Dönüş, Devam, Kendisi, Yaşayan, Bakış, Bir Delikten, Yalan Döngü, Karabasan, Sonuç, İki Gözlem, Duvar, Yitik Gün, Havana, Kötü, Karanlıkta, Durum, Aşağı, Aşağı, Yoğun, Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog, Yargıç Karak, Av, Perisiz Ev, Kör ve Hançer, Adam/Kadın/Çocuk, Güvercinler ve Bir Konuk* adlı öykülerden oluşur.

3.2.1.1. Kısa Öykülerde Anlatım Teknikleri

Bireyselleşme sürecindeki insanı varoluş durumlarına göre irdeleyen Ferit Edgü, bireyi ve bireyin yaşamdaki varoluş durumunu insan gerçeğinden hareket ederek açımalar. Bu açıdan öykülerindeki anlatım tekniği de, bu gerçekleri olabildiğince yalın ve gerçekçi verme kaygısı üzerine kuruludur.

İlk öykülerinde bireyin kendisini/ varlığını ve yaşamdaki durumunu sorgulayan Edgü, giderek bireyin toplum içindeki varoluşsal durumunu da sorgular. Varoluşsal

sorgulamanın yoğunluğu, anlatım tekniğindeki tercihlere de yansır. Gerçekçi bir bakış açısıyla kurgulandırılan bu dönem öykülerinde, anlatma-gösterme ve tasvir tekniklerini kullanan yazar, bireyselleşme sürecindeki insanın ruhsal durumunu; iç monolog, iç diyalog, dış diyalog, bilinç akımı ve montaj gibi anlatım tekniklerini tercih ederek yansıtır.

3.2.1.1.1. İç monolog

Edgü anlatıları, öykü kişilerinin varoluşsal durumlarını yansıtacak şekilde izlekselleşir. Kısa öykülerde, olanaksızlıkları içerisinde varoluş bunalımı yaşayan ve “gerçeğin içindeki düş, düşün içindeki gerçekle el ele yürüyen” (Av, “Önsöz”, s.10) öykü kişileri içe kapanık tiplerdir: “I. Kaçkın” öyküsünün başkişisi ve aynı zamanda anlatıcı Ben’i/ kahraman anlatıcısı, bilinç ile bilinçdışı/ fare arasında savaşım halindedir. Özgürlüğünü kısıtlayan bilinçdışı içerikleri somutlaştırarak fare sanrısına dönüştürür. Anlatıcı Ben, gündüz düşü içeriğindeki gerçek ile yaşamdaki olumsuz psikolojisini oyunlaştırarak kurgulandırır ve iç monolog şeklinde iç çatışmalarını söylem düzeyine taşır:

“Benim de yaşamım bu işte: düşler ve sözcükler.

Düşüm şuydu: bir adam -ben- odasındaki fareler ve onların yanı sıra tedirgin edici nesnelere –şu eski sandalyeler, bu kurtların yiyip çürüttüğü masa, geceleri tonlarca bastıran battaniye, ayaklara dolaşan çarşaf- yeryüzünün, küçük, gösterişsiz canavarlarıyla savaşıyor. Bu düşünme, önünde sonunda fareye kayıyordu. (...) En sonunda, farenin de bu odada yaşamaya hakkı olduğuna inanıyor – hak da değil- başka bir şey; bu odada bir arada yaşamaktan başka çare bulunmadığını görmesi, evet, bu, gerçeği algılıyor.” (İ.Ö.-K. “I.Kaçkın”, s.24,25)

Yazarı aradan kaldıran iç monolog tekniği, anlatıcı ile okuyucuyu baş başa bırakır. “Benim de yaşamım bu işte: düşler ve sözcükler.” ve “Düşüm şuydu” diyen anlatıcı Ben, dil yoluyla hem bireysel/ kişi-içi iletişime geçer, hem de dolaysız anlatımı kullanılarak okuyucuyla aracısız yüz yüze gelir. Anlatıcı Ben, dolaysız iç konuşma olan düş ile “sessiz sözsüz düşünce aktarımı” (Karakaya, 1999:96) gerçekleştirir. İçselliğini, içten dışa olmak üzere ve iç monolog şeklinde, “bir gerçeğin aktarımı” (Tekin, 1989: 101)’na dönüştürür. İki kısa çizgi “(-...-)” arasına alınan arasöz grubunda ise, anlatıcı Ben, düşsel kurgudan yaşamdaki gerçekliğe bakar. Öykü kişisinin kendi kendine

konusması olan ve “*daha çok içe dönük kahramanlarda görül(en)*” (Çetişli, 2000: 46) iç monolog, öykü kişisine serbest düşünme olanağı sağlar. Anlatıcı *Ben*, gerçek yaşamdaki/ bilinçli varlığı ile düşsel yaşamdaki bilinçdışı varlığını ayırırken, bilinçdışında olanı, “*bir adam*” olarak soyutlar.

Bir başka iç monologda ise, gece düşündeki gerçek gösterilir:

“Dün gece garip bir düş gördüm:

Bir köprüydüm. Yüzlerce çelik dayanak üstünde sapasağlam uzanmış yatıyordum. Ama bir canlılığım vardı.” (İ.Ö.-K. “I. Kaçkın”, s.27)

Edgü’nün kurmaca dünyasını belirleyen, gerçeğin içindeki düş ile düşün içindeki gerçeklik, öykü kişilerinin varoluş durumları ile bütünlenerek, dil gerçeğine dönüşür.

Tümüyle iç monolog şeklinde kurgulandırılan “*Duvar*” öyküsünün anlatıcı *Ben*’i de düşünme yolu ile içinde bulunduğu varoluş sorunsalını çözmeye çalışır. Sessiz, sözsüz aktarımı ve dolaysız anlatımı ile *Ben* anlatıcı, okuyucu karşısında düşünmektedir:

“Benim de bir zamanlar, bu duvarın dışında bir yaşamım vardı. Olduğunu sanıyorum, her ne kadar ansımıyorsam da, olmalı. Hayvanlar, insanlar, dediğime göre. (...) Burdan çıkamayacağımı biliyorum. Başlangıçta bir çaba harcadım. Ama bunun hiçbir işe yaramadığını gördüm.” (D., “Duvar”, s.49-50)

Anlatıcı ben, iç dünyasını ve belleğini zorlayarak hatırlamaya çalıştığı geçmiş günlerini kendi kendisine düşünme düzeyinde aktarmaktadır. Kahramanının düşüncelerini kendi kendisine söyletirme temel amacına hizmet eden iç monolog tekniğinde, anlatıcı, içinden geldiği gibi ve sıradizimsel olarak tek kişilik bir konuşma yapar. Şimdi’deki içe kapanıklılığı, *Ben*’i-dünya/ yaşam arasında örülü olan duvar ile ilişkilendirilir. “*Ansımasa*” dahi geçmişten gelen bir olgu olmaması gereken duvar imgesi, şimdi’deki pasifliği ve geçmişteki eylemlerinin sonuçsuzluğundan kaynaklanır. “*Başlangıçta bir çaba harcadım*” diyen anlatıcı *Ben*, daha sonra, “*bunun hiçbir işe yaramadığını gör(ür)*”. İç monologlar, öyküde bir bakıma “*silik figür*”(Aytaç, 1999: 242)’lerin, “*pasif yaratışlarının bir belirtisidir.*” (Tekin, 1989: 101) Bireyin pasifliğini psikolojik gerçeklikle açımlayan iç monolog, bir gerçekliğin aktarım tekniği olur.

3.2.1.1.2. İç diyalog

Ferit Edgü, öykü kişinin kendi kendisi ile olan iletişimini iç konuşma yoluyla gerçekleştirirken, iç monologdan farklı olarak iki kişinin konuşması şeklindeki iç

diyalog tekniğini de sıkça kullanır. İç monologun sessiz sözsüz ve dolaysız düşünme anlatımı, iç konuşma/ diyalog tekniğinde sesli-sözsüz aktarım ve “*serbest dolaylı anlatım*” (Günay, 2001: 195) biçimine dönüşür.

“*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*” öyküsünün anlatıcı Ben’i/ başkişi, sabah uyandığında duyumsadığı kötü kokunun kaynağını ararken kendi kendisine konuşur ve yorumda bulunur:

“*Ne kokusunu andırıyordu bu?*

Kokmuş balık kokusu?-Değil.

Lağım kokusu?-Değil.

Ağıl kokusu?-Ne ilgisi var?

Güneşte kurtlanmış leş kokusu?-Gibi. Ama değil.” (B.G., “*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*”, s.23).

Karşılıklı soru-cevap şeklindeki iç konuşma, başkişinin şimdi’de duyumsadığı kötü kokuyu, tecrübelerine dayanarak canlandırma ve bu kokunun içeriğini bulma çabasını gösterir: “*İç konuşma, anlatıda gerçeği öykünme biçimi olarak değerlendirilir. (...) Öykünme, daha önceden olduğu sayılan olaylar dizisini yeniden canlandırma temel ilkedir.*” (Günay, 2001: 195) Yaşanan çıkmazın etkisini netleştiren bu diyaloglaştırma, öykünün entrik kurgusunu da şekillendirir.

“*İnsan Kokusu*” öyküsünde, bulunduğu kentten ayrılan Hoca’nın, yolculuk sırasında geçmiş yaşananları anımsayışı da iç konuşma yoluyla metne taşınır:

“*Sen değiştin diyordum kendime. Bu dağlar değiştirdi seni.*” (...)

“*Hiç kuşkusuz, diyordum (...)*”

“*Ben içdökmeler derdim*” diyordum.

“*Öyle diyelim*” diyordum.

“*İç ve çiş dökmelerimiz o karlı, soğuk gecelerde.*” (...)

“*Kimbilir, diyordum, belki yazdıklarımız da.*”

“*Biliyorsun, pek bir şey yazmadık*” diyordum.

“*Ya mektuplar? Diyordum. Ya o dilekçeler?*” (D. Ö., “*İnsan Kokusu*”, s.42)

Hoca’nın “*iç dökmeleri*”, geçmiş zamanın, öykünme yolu ile şimdi’ye taşınmasıdır. İç konuşmadaki fillerin kipleri; şimdiki zaman (-yor) ve şimdiki zamana göre psikolojik yakınlığı olan geçmiş zaman (-du) ile birleşerek, şimdiki zamanın hikâyesine (-yordu)

dönüşür. İç konuşmadaki şimdi'nin, zamansal değeri, geçmişle ya da gelecekle birleşmesinden ve söylemsel özelliklerden kaynaklanır.

3.2.1.1.3. Dış diyalog

Kişilerarası iletişimin dil yoluyla dış diyalog şeklinde gerçekleştiği öyküler de vardır. Bu tür öykülerde de kimi zaman anlatıcı araya girmeksizin konuşmacılar dolaysız aktarımda bulunurlar. Kimi zaman da anlatıcı, üçüncü bir kişi olarak konuşmacıların diyalogunu aktaran pozisyonunda olaylara tanıklık eder. En az iki kişinin sesli ve sözlü olarak konuşması olan dış diyalog örneği, Edgü'nün pek çok kısa öyküsünde kullanılan bir anlatım ve aktarım tekniğidir. Bu tür öykülerden olan "Mirza" da, dış diyalog kişiler arası iletişim çatışmasına dönüşür:

"Muhtar, "Nasıl, böyle bir ev yapabilir misin bana?" diye sorduğunda ise, kısık sesiyle, "Ama ben yalnızca bir taş ustasıyım" dedi. "Ben senin evini yapamam" mı demekti bu? (...) "Peki, sizin buralarda bir taş ocağı var mı? Diye sordu Mardinli. Muhtar şaşırıldı: Taş ve ocak sözcüklerini, yan yana ilk kez duyuyordu. "Bizim burda taş da vardır, ocak da" dedi. Mardinli, "Peki, taş ocağı da var mı?" diye yineledi sorusunu." (D.Ö., "Mirza", s.14-15)

Öykü dışı konumuyla Tanrısal anlatıcı, konuşmalara müdahale etmez, sadece konuşmaları anlatan pozisyonuyla, Mardinli usta Mirza ile köyünde büyük bir ev yaptırmak isteyen Muhtar arasındaki dış diyalogu aktarır. "Dedi" belirteçleri de, aktarımın dolaylı olduğunun göstergesi olur. Mirza'nın konuşmalarından bir sonuç çıkaramayan Muhtar, "Nasıl", *böyle bir ev yapabilir misin bana?* sorusunu, "kısık sesiyle" söyler. Dış konuşmada dil dışı ("kısık ses" gibi), göstergeler de önemlidir. Muhtarın kısık sesi, hem karşılıklı konuşmadaki iletişimsizliğin hem de hayal kırıklığının ve korkunun göstereni olur.

Karşılıklı konuşmalarda Tanrısal anlatıcı kullanılarak dolaylı anlatımların tercih edildiği öykülerde:

*"Soyundu mu? Çocuk görmedi. Ama duydu.
-Elini ver bana. (Dayısının sesi.)
-Buraya gelmemeliydim. (Kadının sesi.)
-Daha önce de gelmiştin. (Dayısının sesi.)
-Bir kez daha gelmemeliydim. (Kadının sesi.)" (İ.D.M., "Adam/
Kadın/ Çocuk", s.29)*

küçük sınırsız gören, duyan ve bilen konumuyla Tanrısal anlatıcı, öykü kişilerinin tüm özelliklerini anlatır. Çocuğun duyduğu seslerin sahiplerini verirken; parantez içi tanımlamalarıyla işitilenlerin gerçeğe uygunluğu bozulmadan aktarılır. Çocuğun duyduğu seslerin açıklaması olan parantez içi belirteçler dolaylı bir anlatım şeklini gösterir. Ayrıca yazarın konuşma çizgilerini kullanarak verdiği karşılıklı ama işitmeye bağlı diyalog, söyleşimsel anlatımların özelliğidir.

“Papağan” öyküsü, karşılıklı dış konuşmalardan oluşur ve konuşmalar, konuşma çizgisiyle verilir. Tanık *Ben* konumundaki anlatıcı; papağan ile satıcı, papağan ile kendisinin ve papağan ile şoförün dış diyaloglarını, dolaylı anlatım yoluyla ve sözlü aktarımla verir. Kişilerarası iletişim/sizliğin yoğun olduğu öykülerde başvurulan bir teknik olan diyalog/ konuşma, anlatıyı canlı kılar. Aynı zamanda kişilerarası ilişki/sizliği serimler.

3.2.1.1.4. Bilinçakımı

Edgü, öykü kişilerinin iç yaşamlarını/ dünyalarını verirken, bilinçakımı tekniğini de kullanır. Modern anlatı geleneğinin bir ürünü olan bilinçakımı; “çağrışıma dayalı, zaman ve mekân kategorilerine uymayan, yani kafasından geçenler” (Aytaç, 2001: 71)’in metin düzeyinde varlık bulmasıdır:

“*Yitik Gün*” öyküsünde, anlatıcı *Ben/* başkişi, zamansal ve mekânsal çözülüş içerisinde gel-gitler yaşar.

“*Fabrikanın bekçisi “Hayrola?” dedi.*

“*Hiç, dedim. Aylığı almaya gelmiştim de.*”

“*Dün almamış mıydın?” dedi.*

(Dün? Dün aybaşı değildi ki... Nasıl alabilirim dün?)

(...) Eve vardım. (...) Odadaki masanın üstünde bir kağıt. Üstünde titrek bir iki satır. Soluk. Bir iki sözcük. Yan yana. İğri iğri. Uzun uzun noktalı:

“*Eflatun çiçekli ağaç... kulube... onun mavi gözleri... son umut... deniz soğuktu... cam mavisini... açık... son umut... Anastas... vale... vale... oynuyorum... oynadım... son umudumdu... (...) bitti herşey... para... pul... aylık... haftalık... artık dayanamayacağım... tükettim... başka çıkar yol yok... dan başka... bu çıkmazda... olan... benim için...*” (A., “*Yitik Gün*”, 19)

Anlatıcı *Ben/* başkışı, varoluşsal çıkmazları içinde bunalırken, içten dışa doğru bir açılım içinde çözülüş yaşar. Onun bu durumu, metnin kurgusuna bilinçakımı tekniği şeklinde yansır. Bilinen konuşma dilinden farklı olarak bilinçakımı: “*bilinçle bilinçaltının sınırındaki düşüncenin... yazıya aktarılmasından oluşan bir dildir*” (Tekin,1989: 96) Yazar, başkışının bilinç ile bilinçaltı düşüncelerinin birbirine girdiği anı: “*sözsüz dolaysız düşünce aktarımı*” (Karakaya, 1999: 57) ile dile getirir. Kesik cümleler, zamansal sıçramalar ve serbest çağrışımların belirleyiciliğinde ortaya çıkan ruhsal durum, yazınsal metinde bilinçakımı tekniği olarak belirginleşir. Başkışının karmaşık ruh durumu, belli bir sıra/ düzen içinde olmadığı gibi, metne yansıyan şekli de gramer kurallarının dışındadır. “*Titrek bir iki satır*”, “*soluk bir iki sözcük*”, “*iğri iğri*” ve “*uzun uzun noktalı*” yazı stili gerçekte başkışının ruhsal durumunun açılımı gibidir. İçten dışa/ yazıya yansıyan bu durum, çeşitli sembollerle de (Eflatun çiçekli ağaç, kulube, para vs.) imlenir.

“*I. Kaçkın*” öyküsünde de bireyin bunaltıları, anlatı metnine, bireysel bilincin konuşması olan bilinçakımı tekniğiyle taşınır:

“... *Yalnızım o kadar yalnızım ki... camları kıracak kadar... onu gördüm... Gün... Onun saçları kuş tüyleri eski sarı... Ben... her şey... balıklar... elimde kaldı ve bir damla olsun kanı... Üstüme çullanmayın... zaten ben... Uzun acıtıcı kork-kork... Sarı... Gün... O da kırıldı... eskisi... acı n'olur...*” (İ. Ö., K.-“I. Kaçkın”, s.19)

I.Kaçkın, içsel ve dışsal iletişimsizliği ve yabancılığı ile yalnızdır. Yazar, I. Kaçkın'ın bu durumunu/çözülüşünü vermek için, düşünce akışı şeklinde rast gele çağrışımlar yoluyla beliren bilinçakımı tekniğini kullanır. I.Kaçkın'ın bilinç ve bilinçdışı düşüncelerindeki karmaşa, çeşitli sembollerle dile gelirken; bu sembollerin de iç içe ve düzensiz akışı dikkat çekicidir. I. Kaçkın, *kırdığı camı, sevdiği kız olan Gün'ü, onun sarı saçlarını, balıkları, akan kanı, hücreye kapatılışını ve çektiği acıları* karışık bir sıra ile anımsar. I. Kaçkın'ın iç konuşması olan bu aktarım, sınırsız özgürlüğü ile düşüncelerin içten dışa taşınmasına dönüşerek dolayımlanır.

3.2.1.1.5. Anlatma- gösterme- tasvir

Kısa öykülerinde gerçeği farklı yönleriyle veren Edgü, anlatma tekniği olarak; anlatma, gösterme ve tasvir tekniklerini tercih eder.

Anlatma tekniğinin ön plana çıkarıldığı kısa öykülerden “Durum”da, Tanrısal anlatıcı, olayların-durumların aktarımında anlatan konumundadır:

“İkisi birden (kadın ve adam), “Bu yeni bir şey değil” diye düşündüler. “Buzlu cam her zaman vardı.” Şimdi, ikisi de bu aralarındaki buzlu camın kırılmazlığını düşünüyorlardı. Kadın hırsıyla ayağa kalkıp yumruklamaya başladı camı.” (A., “Durum”, s.37)

Okuyucunun anlatı kişileri ve durumları hakkındaki bilgisi, yazarın anlattıkları kadar ile sınırlıdır. Bu tür metinlerde, *“herhangi bir duygu yoğunluğu yaratılmaz, çünkü okuyucu olup bitenleri ikinci elden görür.” (Tekin, 1989: 71)* Öyküde kadın ve adamın, *“bu yeni bir şey değil”* şeklindeki düşüncelerini, *“diye düşündüler”* olarak okuyucuya anlatan yazar, dolaylı aktarımda bulunur. Öykü kişileri ile ilgili parantez içi tanımlar, yazarın öykü kurgusunda belirleyen olarak bulunduğu bir işarettir.

“Seksek” öyküsünde, aynı anda kullanılan anlatım ve gösterme metodu, anlatıcı Ben/ başkişinin geçmişte izlediği bir filmi hatırlaması şeklindedir:

“Neden bilmem, yıllarca önce gördüğüm bir sessiz filmi ansıdım. (..) Ansıdığım film de (sessiz) kokmuş bir et parçası vardı. Bir sığır butu, ya da domuz.

Gemi dediğim bir zırhlı. Çünkü askerler vardı. (..) Askerler, kumandana kokmuş eti gösteriyordu.

Kumandan (ya da zırhlının doktoru)

Hayır, diyordu. Bu et kokmamıştır. (...)

Demiyordu (çünkü film sessizdi), ağzı açıp kapantıyordu, ama dediklerini duyar gibi oluyorduk.” (B.G., “Seksek”, s.67)

Öyküde sessiz filmin aktarımını iç konuşma tekniğiyle ve gösterme metoduyla okuyucuya sunan Ben anlatıcı “sessiz” sözcüğünü sık sık hatırlatması sözsüz bir aktarımın gerçekleşiyor olduğunu gösterir. Bu durum aynı zamanda Ben anlatıcının iç konuşmasına da göndermede bulunur. Anlatılan filmdeki eylemler, sessiz film olmasından dolayı da sözsüz’dür. Üst kurmaca niteliğine bürünen film anlatısı ile okuyucu adeta filmi seyreder, zihninde canlandırır.

“Balkonda” öyküsünde, gösterme tekniği, tiyatrosal bir tarzda olup konuşma tekniği ön plana çıkarılarak verilir:

“Işığtı söndüreyim mi?”

“Ne istersen yap. Işığtı söndür ve yanıma gel. Sonra ne istersen yap.”

Işık söndü.

“Bana bir konyak ver.”

Konyak verildi.

“Elimi tut.”

El tutuldu.” (Ç., “Balkonda”, 77)

Öykü kişileri diyalog halinde iken, gösterme tekniği bir canlandırma/ dramatizasyon modeline dönüşür. Işığın sönmesi, konyağın verilmesi ve elin tutulması ile eylem gösterimine dönüşen bu canlandırmada, okuyucuya, sahnelenen bir gösterimin sözsüz aktarımı yapılır gibidir.

Edgü, gösterme-anlatma tekniğini kullandığı kimi öykülerinde de asıl vakayı yaratırken çerçeve vaka oluşturma yoluna gider. *“İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”*nde çerçeve vaka, asıl vakaya zemin hazırlar niteliktedir: *“Baba-oğul İbrahim’lerin öyküsünü Halit’ten dinledim.”* (D.Ö., “İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”, s.23) şeklinde başlayan çerçeve anlatımda, Hoca ile Halit’in ava çıkışları gösterme tekniğiyle verilir:

“Karin seyrek, sulusepken yağdığı, güneşli günlerin arttığı, ayların kış uykusundan uyanıp inlerinden çıktığı Nisan sonu Mayıs başı arası günlerden birinde.” (D.Ö., “İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”, s.23)

Mekânın ve zamanın gösterme yoluyla anlatıldığı çerçeve anlatım: *“okuyucuyu iç öyküye hazırlar.”* (Karakaya, 1999: 124) *“İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”*nde, birinci derecede anlatılmak istenen öyküye hazırlık olan çerçeve anlatım, mekân ve zaman ile bağdaştırılarak, geçişi sağlar: *“Bir vaka bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesini görür”* (Aktaş, 1991: 77) Hoca, Halit’ten dinlediği öyküyü, anlatma zamanından geriye, öykü zamanına dönerek anlatır. Çerçeve vaka, asıl vakanın konumlandırıcısı durumdadır ve her iki vaka da iç içe geçmiş durumda olmalıdır. Öyküde çerçeve vaka belirleyiciliğinde asıl vakanın anlatımına geçen Hoca, Halit’ten, *“baba-oğul İbramların öyküsünü”* öğrenir. Halit-Hoca ve İbrahim’in kesiştiği, *“İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”*, *“çok katmanlılığı”* ile de dikkat çekicidir.

Uzun uğraşlara rağmen İbramların öyküsünü anlatmayan Halit, çıktıkları avdan çok sonraları öyküyü anlatır. Yozlaşmış bir yaşam gerçeğinin anlatıldığı bu öyküyü dinleyen Hoca, öykü metni içerisinde üst kurmaca oluşturacak olan *“Doruk”* adlı kendi öyküsünü kurgulandırarak yazar. *“İbramların olayı”*, bu olayda *“Halit’in rolü”* ve dinledikleri ile şekillenen *“Hoca’nın kendi öyküsü”* birleşince iç içe geçmiş çok

katmanlı bir öykü yapısı oluşur. Ayrıca, “*Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku*”, “*Kaza*”, “*Yargıç Karak*”, “*Av*”, “*Anı*”, “*Büyük Ustayı Ziyaret*” öyküleri de çerçeve vaka anlatımıyla başlayan öykülere birkaç örnektir.

Edgü’nün tümüyle çerçeve vaka anlatımlarından oluşmuş diyebileceğimiz öyküleri de vardır. Zincirin tek halkası görünümünde olan bu öyküler ile ilgili olarak Edgü, “*Çılgılık*” yapıtının “*Öykülerin Öyküsü*” (s.95-99) bölümünde açıklama yapar: “*Bu bölümde yer alan metinlerin tümü ilerde yazmayı tasarladığım öykülerin taslakları olarak kaleme alınmıştı. Bunları, yakın bir gelecekte, “öyküleştiremeyeceğimi” gördüm. Uzak bir geleceğe de güvenim olmadığından, oldukları gibi yayımlama yolunu seçtim. Dileyen okur-yazar, bu parçalardan yola çıkarak, bir öykü, bir roman ya da oyun yazabilir.*” (Ç., s.98-99) Taslak metin olarak gördüğü ve “*Parçalar*” (s.75-94) olarak tanımladığı: “*Balkonda*”, “*Beklenmeyen Konuk*”, “*Ozan ve Köpek*”, “*Yazar ile Yazman*”, “*Merdiven*”, “*Teyzemin Sonu*”, “*Çevirmen*”, “*Yargı*”, “*Gelişigüzel Bir Konuşma*”, “*İkinci Yaşam*” öyküleri gelişmeye, zincir eklenmeye hazır, çerçeve metinler görünümündedir. “*Olanak-sız*”, “*Bozgun*”, “*Sahaf*” ve “*At*” öyküleri de, *üstkurmaca* tekniğiyle çok katmanlı öykü birimlerine örneklik teşkil eder.

Anlatma tekniklerinden biri de tasvir yoluyla anlatmadır. Modern anlatılarda da başvurulan bu teknik, Ferit Edgü’nün kısa öykülerinde de gözlemlenir.

“Daha ayak ayak üstüne atmadan durup uçan

konup kaçan

kuşlara bakıyordum.

Kuşlar,

Az ötemdeki su birikintisine girip çıkan

Kanat çırpıntılarında suları yüzümü yalayan. (...)

“Gücüm kalmadı. Artık dayanacak. Akacak artık

gücüm

güçsüz bacaklarımdan”

Ve sonra dinlemeye başladım:

Bulutların geçişini

kuşların kanat çırpışını

uzaklarda yağın yağmuru (...)

İçime akan adsız nesnelere.” (B.G., “*Seksek*”, s.65)

Anlatıcı *Ben*, dışardaki nesnelere ve bu nesnelere içsel görünümünü tasvir yoluyla anlatırken “*dıştan içe*” (Aytaç, 2001: 71) doğru bir bakış sergiler. Dışın içe yansımaları şeklinde beliren bu anlatımda, anlatıcı *Ben*, kuşlara bakar. Özgürlüğün sembolü olan kuşlar, kendi özgürlüğüne göndermede bulunur: “*İfade veya metnin formu iletişime iştirak eden bütün unsurların yüklendikleri fonksiyonlarla belirlenmektedir*” (Aktaş, 1993: 93). Öyküde ifadesini bulan ve çevreyle iletişime geçen anlatıcı *Ben* tüm güçsüzlüğü ile gördüğü ya da duyumsadığı nesne varlıkları siler. “*İçime akan adsız nesnelere*” belirteci, tasvir edilen çevrenin iç dünyadaki izlenimleridir.

Dış görüntünün bir kamera objektifinden odaklanarak anlatıldığı “*Melek Cici*” öyküsünde, tasvirî üslup, kurmaca dünyanın gerçekliğini objektif bir anlatımla sunar.

“Boğaz

Boğaz’ın Anadolu yakası.

Bir yalı. Büyük. Eski. Çökmekte.

Yalının çürüyen tahtaları. Deniz. (...)

İhtiyar kadın odanın içinde ordan oraya dolaşır. Konsol vardır yatağın yanında, duvara yapışık.

Onun önünde durur. Yer yer sırları dökülmüş konsolun aynası önünde durur. Aynada kendine bakar. Böylece ilk kez, buruş buruş yüzünü, tam olarak, (aynada) görmüş oluruz.” (B.G., “*Melek Cici*”, 77-79)

Tasvir tekniğinin belirleyici olduğu öyküde dikkat çeken en önemli nokta, mekânın, sessiz oluşudur. Bu sessizlik içerisinde tasvir edilen mekân, görsel unsurlarla ön plana çıkar. “*Boğaz*” görüntüsüne odaklanan kamera gözü, önce yalıya, sonra yalı içerisindeki eşyalara ve kadına yönelir. Anlatılan şeyi gösteren kamera objektifliği öykünün ana matrisidir. Yakın çekime alınan dış görüntü, nesneden insana doğru akar. “*Melek Cici*”de olduğu gibi, anlatıcının müdahalesi en aza hatta hiçe indirgenen tasvir tekniğinde, nesnel bir anlatım söz konusudur. Dış görüntü giderek kadının görüntüsünün tasvirine değin varır. Kadının dış görüntüsü, buruşuk yüzünde, odaklaşır. Bu durum, kadının içinin, dışa yansımaları gibidir. Çünkü kadın, “*sırları dökülmüş ayna*” önünde ilk kez kendisiyle yüzleşmektedir. Dolayısıyla kadının fiziksel görüntüsü, içsel görüntüsüyle bağdaşmıştır.

3.2.1.1.6. Montaj

Edgü anlatılarına, güç katan tekniklerden biri de montajdır. “*İnsan Kokusu*” öyküsünde, metne anlam derinliği kazandıran yazar, yolculuk yapan öykü başkişisine:

“Çehov’un bozkır başlıklı o güzelim yolculuk öyküsünü okut(turur)” (D.Ö., “İnsan Kokusu, s.39). Çehov’un, “Bozkır” adlı öyküsünü, kalıp halinde metne yerleştiren yazar, hem içerik hem de biçim açısından, öykü kurgusunun genel yapısına dahil eder: “Montaj tekniğinde amaç, asıl esere bir derinlik, bir çağrışım zenginliği ve metinler arası bir bütünlük sağlamaktır.” (Çetişli, 2000: 50) Başkasına ait bir sözü ya da yazıyı metnin kurgusuna yerleştiren yazar, anlatısının gerçekliğini vermek için metinlerarası bir bütünlükle sunma amacı taşır.

Kısa öykülerde kullanılan montaj tekniği ile ilgili birkaç örnek ve bu örneklerin öykülerdeki görünüşleri şu şekildedir:

Öykü Adı ve Sayfa No	Yazılım Şekli	Anlatıdaki Gösterge Şekli	Terkip Şekli
“İnsan Kokusu”, s.39,41	İtalik, Küçük Harf	Çehov’dan Öykü/ Metinlerarasılık	Kalıp Halinde
“Yütk Gün”, s.19 “Sahaf”, s.41-48	Normal Yazım, Küçük Harf Normal Yazım, Küçük Harf	Mektup/ Not Mektup/ Öyküleştirme	Yorumsal Anlatım
“Yütk Gün”, s.20	Normal Yazım, Büyük Harf	Gazete Haberi/ İntihar Haberi	Kalıp Halinde
“İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü”/ Doruk , s.28-29	İtalik, Küçük Harf	Öykü	Kalıp Halinde
“Bir Cinayetin İki Öyküsü”, s.122,126	İtalik, Küçük Harf	Mektup/ Not	Kalıp Halinde
“Kaza”, s.19 “Kaza”, s.9	Normal Yazım, Büyük Harf İtalik, Büyük ve Küçük Harf	Gazete Haberi/ Kaza Haberi Gazete Haberi/ Ölüm İlanı	Kalıp Halinde
“Kaza”, s.10	İtalik, Küçük Harf	Kanto/ Müzik Sözleri	Kalıp Halinde
“Kör ve Oğlu”, s.32-40	İtalik, Büyük ve Küçük Harf	Aforizma/ Veciz Söz/ Metinlerarasılık	Kalıp Halinde (33 Madde)
“Aslan ve Ressam”, s.65	Normal Yazım, Küçük Harf	“Büyük Ustayı Ziyaret” Öyküsü ile Metinlerarasılık	Eser Adı Halinde
“Büyük Ustayı Ziyaret”, s.57 “Bozgun”, s.85	Normal Yazım, Büyük Harf İtalik, Normal Yazım, Büyük ve Küçük Harf	Levha/ Tabela/ Metin Dışı Gönderge	Levha’daki Yazı Kitap Adı
“II.Kaçkın”, s.56	Normal Yazım, Küçük Harf	Efsane	Yorumsal Anlatım
“At”, s.19-24	Normal Yazım, Küçük Harf	Efsane	Yorumsal Anlatım
Öykü Adı ve Sayfa No	Yazılım Şekli	Anlatıdaki Gösterge Şekli	Terkip Şekli
“I.Kaçkın”, s.15 “Duvar”, s.177 “Sahaf”, s.43	İtalik, Küçük Harf İtalik, Küçük Harf İtalik, Büyük ve Küçük Harf	H. Michaux’dan Metinlerarası Gönderge Kafka’dan Metinlerarası Gönderge Avvakum (Ma Vie) ile Metinlerarası Gönderge	Kalıp Halinde

<p>“Bir Ortaçağ Öyküsü”, s.62 “Kaza”, s.14 “At”, s.22</p>	Normal Yazım, Küçük Harf	Atasözü	Yorumsal Anlatım
<p>“Dönüş”, s.135 “Sanrı”, s.101 “Yaşayan”, s.19 “Kaza”, s.14 “Papağan”, s. 15 “Bir Gemide”, s. 31,38</p>	Normal Yazım, Küçük Harf	Deyim	Yorumsal Anlatım

Tablo: 7- Kısa Öykülerde Montaj Tekniğinin Dağılımı ve Görünümü

Tabloda, öykü isimleri ile birlikte verilen montaj tekniğinin kurmaca metindeki yazılım şekli italik, büyük ve küçük harf terkibi ise, kalıp halinde ve yorumsuzdur. Dolayısıyla, hazır kalıplar şeklinde metinlerarası göndergeye de sahip olan bu tür yazılımlı montajlar, yazarın gerçeği olduğu gibi aktarması anlamına gelir.

Normal yazılımlı ve küçük harf kullanılanlar, yorumsal anlatımla birlikte metne taşınır. Normal yazılımlı büyük harf kullanımında ise hazır kalıplar kullanılırken yorumsuz, dolaysız ve sözsüz aktarım yoluyla gösterilir. Atasözü ve deyimlerde yorumsal anlatım tercih edilir ve normal yazılım kullanılır. Özellikle atasözü ve deyim aktarımlarında Edgü, kendisine göre düzenlemelere giderek bazı küçük değişiklikler yapar ve bunları anlatının bünyesinde eritir.

Montaj tekniğini Edgü, niyete bağlı olarak ve anlatının dokusunu da bozmayacak şekilde kullanır.

3.2.1.2. Kısa Öykülerde Anlatım Biçimleri

Edgü, 84 adet olan kısa öykülerinde; 47’unda *Ben* anlatıcı ve bakış açısını (kendini tanıtan *Ben*); 18’inde Tanrısal/ yazar anlatıcı ve bakış açısını (yazarın kimi zaman öykü kişisi olduğu, kimi zaman da aktarıcı konumunda bulunduğu, yazar *Ben*); 17’sinde tanık/müşahit anlatıcı ve bakış açısını (öykü kişilerini tanıtan *Ben*); 2’inde ise karma anlatıcı ve bakış açısı kullandığını tespit ettik.

Ben anlatıcı ile kurgulandırılan öykülerde, *Ben* durumundaki anlatıcı/ kahraman, anlatımın odaklanan kişisidir: “*Otobiyografik karakterli bu bakış açısından yazılmış metinlerde kahraman-anlatıcı hem vakanın yaşandığı devirdeki halini, hem ferdi geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatlerini nakledebilir.*” (Aktaş, 1991: 101)

Ben anlatıcının aynı zamanda özyaşamöyküsel anlatıcı oluşu, *Ben* anlatıcının kendine, dönemine ve çevresine olan tanıklığı bakımından önemlidir.

Edgü öykülerinin olayları birinci derecede yaşayan *Ben* anlatıcısı, I.Kaçkın, II.Kaçkın, III.Kaçkın ve IV.Kaçkın öykülerinde içe kapanık, bunalımlı ve yalnız kişilerdir:

“Gecenin çökmesini bekliyordum. Kendimi hapsettiğim bu evden, karanlığın yardımıyla kaçacak, içimde, bir çocuk yazısı gibi kargacık, burgacık, okunması güç sıkıntımın kaynaklarına doğru dolu dizgin gidecektim.” (İ. Ö.-K. “IV. Kaçkın”, s. 69)

İletişimsizlikleri ile yalnızlık yaşayan *Ben* anlatıcı, aynı zamanda kendisine yabancıdır da. “*Perisiz Ev*” öyküsünün *Ben* anlatıcısı ise, doğup büyüdüğü eve geri döner. Mekânsal bir dönüş olan bu durum, zamansal geri dönüşü de beraberinde getirir:

“Bak, diyorum sana, nasıl anlatsam... Evet, senden ayrıldım. Uzağında yaşadım. Evet, yıllar boyunca semtine uğramadım. Ama sen her zaman düşlerimdeydin. Bu geceki gibi mi? Diyor. Evet, diyorum, şu andaki gibi. Açılan kapının sesi: Sofaların serinliği. Mutfak.” (İ.D.M., “Perisiz Ev”, s.12)

Öyküde anlatıcı *Ben*, düş yoluyla çocukluğunun eviyle diyaloga girer. Mekân-insan benzeşimi yoluyla zamansal bir dönüşümü (geçmiş-şimdi-gelecek) ifade eden ev, anlatıcı *Ben*'in geçmişiyile olan iletişimini sağlar.

“*At*” öyküsünde yazarın kendisini *Ben* anlatıcı konumuyla gözlemleriz. Öykünün çerçeve vakasında yazar *Ben* anlatıcı: “*Ben atı görmedim. Ama binicisini tanıdım. (..) Aşağıda anlatacağım olaydan sonra aşiret reisliğini kardeşine bırakmış*” (Ç., “At”, s.19) şeklinde öykünün kaynağını açıklar. Duydukları ve gördükleri ile kurgulandığı öyküde, kurgusal gerçek ile gerçek yaşamı birleştirir.

“*Celladın Ölümü*” öyküsünün Tanrısal anlatıcısı herşeyi gören ve bilen konumuyla dikkat çekicidir. Öykünün leitmotivi olan, “*Yüreği sıkışıyordu*” ve “*kendi dışında bir yaşamı olmuştu. (..) Keşke oğlum değil de, ben kör doğmuş olsaydım, diye düşündüğü günlerin sayısı az değildi.*” (A., “Celladın Ölümü”, s. 86) ifadeleri ile Tanrısal anlatıcı, geçmişten şimdiye değin öykü kişinin tüm yaşamını gözler önüne serer. Onun iç yaşamını, düşüncelerini ve olanaksızlıklarını yorumsal bir dille ifade eder.

“Çevirmen” ve “Yaşayan” öyküleri karma bakış açısıyla kurgulandırılırken anlatıcıların değişimi de dikkat çeker. “Çevirmen” öyküsünde O anlatıcıdan, Ben anlatıcıya geçen yazar, öykü kişinin sosyal yaşamı hakkında bilgi verir:

“Çok kitap çevirdim diyor, nice kitap çevirdim, diyor. (...) Çevirdiklerimin tümünü anladığımı ya da benimsediğimi söyleyemem, uğraşım gereği çevirdim onları, diyelim ki ekmek parası için.” (Ç., “Çevirmen”, s. 88)

“Sonuç” adlı öyküde de yazar / Tanırsal anlatıcı dikkat çeker:

“Bilinmez nedendir bu satırları yazan, bu çılgınlığı bir zamanlar (şimdi artık ansıyamadığı bir devirde, ansıyamadığı bir yerde) duyduğunu ansımıştır.” (İ.Ö.D., “Sonuç”, s. 172)

Yazarın kendi gerçeğini, kendi bakış açısıyla anlattığı bu öyküde çılgınlığa dönüşen içsellik/gerçeğini yazıya döktüğünü söyler. “Bu satırları yazan” olarak tanıtılan yazar Ben, “ansımıştır” diyerek üst anlatıcı konumuna yükselir.

Tanık anlatıcının olaylara müdahale etmeksizin, gözlem yoluyla, objektif bir bakış açısı sergileyerek anlatıcı konumunda olduğu öykülerden, “Melek Cici”de gösterme tekniği ön plana çıkar:

“Yalı. Önden.

Mermer merdivenler. Korkuluksuz. Yıkılmış. Kalan bir iki paslı direk.” (B. G., “Melek Cici”, s. 77)

Öykünün tamamına hükmeden kamera objektifi, tanık anlatıcının bakış açısını da belirler. Yorumsuz ve kısa cümlelerin hakim olduğu bu öykünün yanı sıra, “Kör ve Hançer”deki “çocuk”, göz/ kamera/ tanıktır:

“Anlat bana, ne görüyorsun anlat bana.

Hiçbirşey görmüyorum. Yalnızca deniz var. (..)

Bir resim denizi bu. Duvarda yalnız o resim denizi var. Delikten yalnız bu görülüyor.” (İ.D.M., “Kör ve Hançer”, s.19)

Gözleri görmeyen öykü kişisi, kapı deliğinden (sınırlı bakış açısı) çocuğa baktırarak onları anlatmasını ister.

“Kahramanları Tanıtan Anlatıcı Ben” (Çelik, 2002: 37) olan tanık anlatıcının konumu, öykülerinin objektif anlatımını sağlar:

“Yattığı yerden doğruluyor. Gözlerini ovuşturuyor. Yatağın kenarına oturmuş, başı ellerinin arasında. Hemen hemen kımiltısız. Sonra yavaşça doğruluyor. Kalkıyor. Masaya, bize (pencereye doğru) yürüyor.” (D., “Kendisi”, s.151)

Uzaktan gözlemleyen konumuyla var olan Tanık anlatıcı, öykü kurgusundaki varlığını parantez içi kısa açıklamayla belli eder; bu kadarla yetinerek, öykünün asıl öznesini anlatmaya devam eder.

Edgü, “*Binbir Hece*” yapıtının “*Olumsuz Metinler*” bölümünde de, Tanrısal/ yazar anlatıcı konumuyla öykü kişilerinin tüm yapıp etmelerini olumsuzlar. Gerçeğin diyalektik açılımını gerçekleştiren yazar/ anlatıcı, yaptıklarını/ yazdıklarını olumsuzlayarak yıkan ve gerçeği ters-yüz eden konumuyla belirir:

“Hiç kimse ona ne diyorsun? diye sormadı. Ne dedin, diyen biri çıkmadı. Hiç kimse sormadı: Bana seslenmedin mi? Sorsalar dı; hayır demeyecekti. Biri çıkıp, Niçin ağlamıyorsun? diye sorsa, Hayır ağlıyorum demeyecekti.”
(B.H., “Susmuyordu”, s.97)

Öykü kişinin yaratıcısı olan yazar, aynı zamanda öykünün diğer vaka unsurlarının da yaratıcısıdır. “*Olumsuz Metinler*” bölümündeki tüm öykülerini, dilsel ve içeriksel “*olumsuzluk*” üzerine kurgulayan Edgü, gerçeğin diyalektik anlatımını gerçekleştirerek farklı bir anlatım biçimiyle ve tutumuyla karşımıza çıkar.

Edgü’nün kısa öykü anlatılarında dikkat çeken ve modern sanatçı kimliğini ortaya koyan özelliklerinden biri de, öykü kişilerinin konuşma şekillerini şive ya da ağız özellikleriyle vermemesidir. Modern bir yazının gereği olan bu tercih, yazarının da “evrensel yazın” oluşturma çabasını gösterir. Anadolu insanını, köydeki insan gerçeğini, Doğu yaşamını ve bölge şartlarını tüm çıplaklığıyla, herhangi bir siyasi amaç gütmeksizin dile getirildiği “*Doğu Öyküleri*” adlı yapıtında dahi, öykü kişilerini bölge ağzıyla konuşturmayan yazar, gerçeği, evrensel dil kuralları çerçevesinde verir. Yapıtlarının pek çok yabancı dile çevrilmiş/ çevriliyor oluşunun sebeplerinden biri de, ağız ve şive taklitlerinin olmayla ilintilidir diyebiliriz.

3.2.1.3. Kısa Öykülerde Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi

Genellikle durumların konuşma düzleminde belirlendiği zaman ve mekân unsurlarının çoğu zaman sezdirildiği bazen de açıkça serimlendiği küçürek öykülerin ana matrisini, kişi/ler ve onların konuşmaları oluşturur. Metin düzlemindeki bilgilerle

yetinen ve üst okuyucu gerektiren bu öykü kalıbı, okuyucuya yeniden üretme imkânı vererek, iki ucu açık ve kendi içinde bütünlüğü olan sıkıştırılmış bir yapıya işaret eder.

Küçürek öykülerin anlam düzeyine ek olarak sözdizim ve ses düzeyleri vardır. Bunların birlikteliği anlatım düzeyini oluşturur: “*Biçim ile içeriği birbiriden ayıramazsınız. Yapıtlarında biçim ile içerik koştur gider. Neyi değil nasıl yazdığım önemlidir.*” (Deveci, 2001) diyen Ferit Edgü, dilsel bir kurgu ile yapılandırdığı küçürek öykülerinde, biçim ve içerik bağdaşımı kurar.

Göstergebilim açısından incelendiğinde belirli bir giriş ve sonuç formuna bağlı olmayan küçürek öyküler, anlam bakımından da açık yapıt durumundadır. Bu nedenle içerik ve biçim açısından metiniçi ve metindışı göndergelere sahiptir. Her iki göndergeyi de yapısında bulunduran bu tür öyküler, göndergelerin bütünlüğü ve bağdaşıklığı oranında başarılıdır. Edgü’nün küçürek öykülerdeki yazınsal başarısı da bu anlamda oldukça yüksektir.

Ferit Edgü’nün 84 kısa öyküsünde (her öykünün ilk sayfasından itibaren ilk 100 sözcük dikkate alınarak) toplam 8359 sözcük üzerinde yapılan incelemede, % 39 isim, % 15 sıfat, % 16 fiil, % 13 zarf, % 7 zamir, % 4 Edat, % 1 ünlem oranlarını tespit ettik. Bu değerlendirmeye dilsel sapmalar ile kurgulandığı için çoğunlukla ses ve hece düzeyinde kalan “*Binbir Hece*” yapıtının 1990 yılı ürünlerini kapsayan ve 24 metinden oluşan “*Beckett’in Ardından Hecelemler*” başlıklı üçüncü bölümü dahil edilmedi.

8359 sözcükten 6338’inin isim soylu (isim, sıfat, zamir, zarf) oluşu, Ferit Edgü’nün betimleme, gösterme metoduna verdiği önemi belirginleştirir. Aşağıdaki tablo, kısa öykülerindeki sözcük kadrosunun niteliğini göstermesi bakımından önemlidir:

Öykü Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
İ.Ö- KAÇKINLAR								
I.Kaçkın	29	26	9	17	14	-	3	2
II.Kaçkın	43	19	10	7	13	5	3	-
III.Kaçkın	48	11	15	4	12	8	1	1
IV.Kaçkın	48	15	15	4	11	5	2	-
İ.Ö-BOZGUN								
Bozgun	38	15	18	8	13	6	2	-
Anı	33	16	25	3	16	3	3	1
Bir Kadın	33	19	23	7	8	7	1	2
Sanrı-I	18	37	2	4	18	13	5	3

Sanrı-II	25	20	14	12	21	2	6	-
Kule	35	23	13	12	7	4	6	-
Karabasan	42	15	15	8	11	9	-	-
Cellat	28	15	15	12	20	6	4	-
Leş	37	16	15	2	22	4	4	-
Bir Cinayetin İki Öyküsü-I	44	18	22	1	14	1	-	-
Bir Cinayetin İki Öyküsü-II	33	11	15	18	14	5	4	-
Dönüş	25	13	9	11	24	9	3	6
İ.Ö-DEVAM								
Devam	39	5	16	5	23	11	-	1
Kendisi	42	28	12	1	15	1	1	-
Yaşayan	38	7	28	3	14	7	3	-
Bakış	36	6	18	11	21	7	1	-
Bir Delikten	49	11	11	2	18	5	4	-
Yalandöngü	32	13	21	6	20	1	6	1
Karabasan	38	18	18	3	13	5	5	-
Sonuç	39	8	28	-	19	3	3	-
İki Gözlem	44	11	17	3	4	7	6	8
Duvar	34	13	18	7	10	6	11	1
BİR GEMİDE								
Kaza	48	10	17	8	11	2	4	-
Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku	53	7	11	3	19	3	4	-
Bir Gemide	39	12	27	4	10	4	4	-
Kanca	40	17	13	22	3	4	-	1
Dönüş	44	10	20	8	8	5	5	-
Seksek	55	7	22	-	14	-	2	-
Olanak-sız	29	11	29	10	6	2	13	-
Melek Cici	52	-	37	2	4	-	2	-
AV								
Yitik Gün	32	28	10	-	24	-	2	1
Havana	54	17	13	5	9	-	1	1
Kötü	40	25	9	5	17	1	1	3
Karanlıkta	37	13	19	7	17	4	2	-
Durum	38	16	6	4	18	3	3	-
Aşağı, Aşağı	35	19	15	7	16	4	2	1
Yoğun	52	10	12	7	12	2	1	-
Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog	45	9	19	6	11	2	6	-
Yargıç Karak	51	6	27	6	9	7	3	-
Av	40	9	20	8	17	2	2	-
Öykü Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
Celladın Ölümü	45	14	10	4	19	3	4	-
ÇİĞLİK								
Üç Düş/üş	46	10	21	4	10	6	4	-
Papağan	37	24	14	2	14	2	5	2
Kedi ile Fare	41	13	9	9	16	3	4	3
At	44	9	27	9	7	-	3	-
Deniz Kıyısında	47	8	12	4	14	1	8	-
Kör ve Oğlu	38	7	24	3	19	2	4	-
Sahaf	52	9	20	-	13	2	4	-
Yusufun Utkusu	50	6	17	17	10	5	3	-

Büyük Ustayı Ziyaret	33	14	20	4	12	9	7	-
Aslan ve Ressam	47	10	24	2	7	3	3	-
Çılgılık	36	20	17	9	10	2	4	-
Balkonda	30	21	11	10	11	2	4	5
Beklenmeyen Konuk	38	24	12	10	12	-	4	-
Ozan ve Köpek	42	11	20	9	8	2	6	1
Yazar ve Yazman	52	13	18	3	9	1	4	-
Merdiven	37	19	17	4	18	1	-	4
Teyzemin Sonu	38	25	5	8	15	2	7	-
Çevirmen	43	15	18	9	5	5	5	-
Yargı	34	24	6	11	15	2	7	1
Gelişigüzel Konuşma	33	20	11	11	10	6	7	3
İkinci Yaşam	47	16	23	5	4	-	5	-
DO SESİ								
Geçişler	46	20	13	6	16	5	2	2
İŞTE DENİZ, MARİA								
Perisiz ev	33	31	7	10	14	4	5	2
Kör ve Hançer	41	16	10	7	12	4	7	4
Adam/ Kadın/ Çocuk	35	33	4	9	15	1	1	2
Güvercinler	27	21	9	9	19	5	8	6
Bir Konuk	35	12	21	10	20	5	3	-
DOĞU ÖYKÜLERİ								
Mirza	46	13	18	9	5	-	9	-
İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü	48	5	27	4	12	4	-	-
İnsan Kokusu	52	8	19	4	11	5	1	-
Mutluluk	44	4	33	4	7	4	4	-
BİNBİR HECE-OLUMSUZ METİNLER								
Adam Yerinden Kalkmadı	41	19	10	7	11	5	7	1
Yazmıyordu	33	23	9	9	13	4	9	1
Öykü Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
Susmuyordu	24	24	9	20	13	4	7	2
Dalina Tünemedim	36	21	9	8	10	8	9	-
Yok	31	20	9	3	4	6	-	1
Üç Kişi Değiliz	29	13	15	17	13	9	2	2
Yaşamayan	27	23	4	7	13	1	6	-
Anlaşılmak Umurunda Değil	27	16	24	15	11	3	10	-
Toplam:	3299	1289	1354	588	1097	321	336	75

8359									
Yüzde	% 39	% 15	% 16	% 7	% 13	% 4	% 4	% 1	

Tablo: 8- Kısa Öykülerde Sözcük Türleri

İsimlerin % 39 oranıyla birinci ve sıfatların % 16 ile ikinci sırada olması, Ferit Edgü'nün dış dünyayla ilişkisini gösterir. Genel ortalama içerisinde fiillerin % 15 oranıyla üçüncü sırada olması ise, nesneyi hareket ve devinim halinde gösterme gayretinin işaretidir.

Ferit Edgü'nün dil ve üslubundaki diğer bir özellik ise cümle yapısındaki sağlamlıktır. Kısa öykülerden geneli yansıtabilecek şekilde (her öykünün ilk 100 cümlesi ya da bazı öykülerin tüm cümleleri) seçtiğimiz 7284 cümle üzerinde yaptığımız incelemede şöyle bir tablo ile karşılaştık:

Öykü Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kurallı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
İ.Ö-KAÇKINLAR											
I. Kaçkın Öndeyiş	100	14	56	1	28	63	3	59	11	4	1
Odada	100	5	66	2	27	50	10	58	13	11	-
Dışarı	100	22	50	6	22	64	8	67	5	-	-
Son deyiş	97	7	51	9	30	50	-	53	5	7	-
II.Kaçkın	100	12	70	-	18	74	4	74	8	4	-
III.Kaçkın	100	3	47	3	46	41	7	42	7	2	1
IV.Kaçkın	100	5	71	1	21	70	3	69	7	3	1
İ.Ö-BOZGUN											
Bozgun	100	9	50	4	37	52	1	45	14	6	-
Anı	50	5	34	2	7	30	5	30	9	3	-
Bir kadın	51	3	33	12	3	30	2	32	4	4	-
Sanrı-I	100	9	57	7	16	47	16	59	7	2	2
Sanrı-II	100	5	58	7	29	46	13	59	4	4	-
Öykü Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kurallı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
Kule	76	4	42	11	18	42	2	37	9	2	1
Karabasan	100	6	45	20	29	42	2	40	11	7	-
Cellat	73	5	39	4	24	40	3	35	9	1	1
Leş	92	8	74	5	5	66	4	50	32	13	-
Bir Cinayetin İki Öyküsü- I	100	6	57	20	18	55	2	52	11	6	-
Bir Cinayetin İki Öyküsü- II	100	7	47	9	37	46	6	48	6	2	-
Dönüş	100	10	40	13	35	40	4	41	9	7	1
İ.Ö-DEVAM											
Devam	100	2	11	52	32	10	3	12	1	-	3
Kendisi	100	2	83	4	11	72	-	80	5	13	-

Yaşayan	100	5	21	23	51	23	1	21	5	2	-
Bakış	83	11	40	15	17	49	2	42	9	-	-
Bir Delikten	62	4	25	11	22	26	-	23	6	3	-
Yalandöngü	100	9	32	26	31	36	2	37	4	3	2
Karabasan	80	17	54	2	7	52	11	60	11	8	-
Sonuç	52	11	23	3	15	28	4	32	2	2	-
İki Gözlem	53	4	21	11	17	20	1	11	14	4	-
Duvar	72	10	30	3	28	36	4	35	5	-	1
BİR GEMİDE											
Kaza	100	11	70	12	7	63	12	72	7	4	1
Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku	100	22	47	17	13	56	12	56	14	2	-
Bir Gemide	100	7	52	21	20	43	13	47	12	2	-
Kanca	100	9	68	14	7	61	4	59	18	13	2
Dönüş	100	3	48	20	27	44	5	43	8	1	2
Seksek	100	18	46	5	29	53	8	54	9	3	1
Olanak-siz	100	9	47	20	18	49	4	52	4	3	4
Melek Cici	100	4	18	1	74	21	1	20	2	-	-
AV											
Yitik Gün	100	11	71	3	15	52	26	75	8	6	-
Havana	100	15	62	5	15	57	10	53	24	9	3
Kötü	100	8	64	5	23	52	16	57	16	4	-
Karanlıkta	100	6	55	13	24	53	6	51	11	3	1
Durum	100	9	59	13	18	59	7	43	24	2	1
Aşağı, Aşağı	100	3	62	17	18	55	5	53	10	4	-
Yoğun	100	5	41	4	50	44	1	33	13	1	-
Köpeğin İsrırdığı Kriptozoolog	100	13	78	3	3	69	26	74	17	10	2
Yargıç Karak	100	13	76	9	2	61	18	84	5	10	-
Av	100	15	76	3	6	70	16	90	1	5	-
Celladın Ölümü	100	13	67	3	17	67	5	69	11	7	-
ÇİĞLİK											
Üç Düş/üş	100	10	63	2	25	60	7	52	21	6	-
Papağan	100	8	75	8	9	49	31	51	31	3	-
Kedi ile Fare	89	10	60	8	11	40	25	37	33	5	-
At	100	15	78	3	4	69	15	81	12	9	-
Deniz Kıyısında	89	9	57	8	15	48	12	51	15	5	-
Kör ve oğlu	100	9	75	8	8	59	19	69	14	5	-
Öykü Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kuralı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
Sahaf	100	9	78	8	5	55	29	60	27	3	-
Yusuף'un Utkusu	100	14	74	3	7	75	5	78	8	6	2
Büyük Usta'yı Ziyaret	100	13	73	8	6	57	25	70	16	4	-
Aslan ve Ressam	77	10	59	2	6	52	14	59	9	3	-
Çiğlik	100	15	64	12	9	60	10	63	16	8	-
Balkonda	100	8	48	20	13	46	7	48	7	2	11
Beklenmeyen Konuk	79	7	52	11	8	38	17	50	9	4	1
Ozan ve	36	7	25	1	3	23	8	24	8	1	-

Köpek											
Yazar ve Yazman	17	3	13	-	1	12	2	14	2	2	-
Merdiven	35	3	28	4	-	24	5	23	8	2	-
Teyzemin Sonu	47	2	41	-	4	22	17	28	15	4	-
Çevirmen	22	5	12	4	1	11	4	12	5	2	-
Yargı	30	3	24	1	3	19	7	20	7	1	-
Gelişigüzel Konuşma	74	17	33	3	20	44	2	47	3	4	1
İkinci Yaşam	33	6	23	-	4	18	6	26	3	5	-
DO SESİ											
Geçişler	100	7	82	3	8	43	44	77	12	2	-
İŞTE DENİZ, MARİA											
Perisiz Ev	100	9	61	6	24	40	27	60	10	3	-
Kör ve Hançer	100	7	31	40	9	34	-	33	5	4	13
Adam/ Kadın/ Çocuk	100	7	81	4	7	58	28	53	35	2	1
Güvercinler	100	6	76	10	8	34	41	72	10	7	-
Bir Konuk	90	6	73	2	4	48	18	68	11	13	-
DOĞU ÖYKÜLERİ											
Mirza	100	6	77	2	12	57	17	68	16	10	-
İbrahim Oğlu İbrahim Öyküsü	100	8	72	13	7	45	32	65	15	3	-
İnsan Kokusu	100	13	81	2	4	49	26	85	8	19	-
Mutluluk	65	6	49	6	4	42	11	50	4	2	-
BİNBİR HECE - OLUMSUZ METİNLER											
Adam Yerinden Kalkmadı	62	10	49	1	2	53	5	58	1	1	-
Yazmıyordu	66	12	53	-	1	63	2	63	2	-	-
Susmuyordu	52	14	37	-	1	42	7	48	3	2	-
Dalına Tünemedim	45	6	30	4	5	34	1	34	2	1	-
Yok	24	8	16	-	-	20	2	23	1	2	-
Öykü Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kuralı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
Üç Kişi Değiliz	30	12	15	1	2	23	4	23	4	-	-
Yaşamayan	16	-	12	2	2	7	3	10	2	-	-
Anlaşılmak Umurunda Değil	65	18	43	1	3	59	2	54	7	-	-
Toplam	7284	742	4427	685	1333	3961	855	4275	856	367	60
Yüzde		%10	% 61	% 9	% 18	% 54	% 12	% 59	% 12	% 5	% 1

TABLO: 9- Kısa Öykülerde Cümle Türleri

Bu değerlendirmeye dilsel sapmalar ile kurgulandığı için çoğunlukla ses, hece ve sözcük düzeyinde kalan “*Binbir Hece*” yapısının 1990 yılı ürünlerini kapsayan ve 24 metinden oluşan, “*Beckett’in Ardından Hecelemeler*” başlıklı üçüncü bölümü dahil değildir. Toplam içinde %61 fiil cümlesi, % 59 kurallı cümle ve % 54 basit cümle tespit edildiği, yazarın Türkçe’deki çekirdek cümle yapısına bağlı kalma eğiliminin göstergesidir. Fiil cümlelerinin ağırlıkta oluşu, mesajın sunulmuş ve entrik kurgunun netliği konusunda okuyucuyu yönlendirir. Kısa ve özlü anlatımı tercih eden yazar kuralsız cümleleri % 12 ve yüklemi düşük cümleleri % 18 oranında kullanır. Bu kullanımlar, diyalog tekniğini kullanımıyla bağlantılıdır.

3.2.2. Küçürek Öykülerde Dil ve Üslup: Hakkari’den Sonra

3.2.2.1. Giriş: Küçürek Öykü Nedir?

Dünya edebiyatında Gertrude Stein, Marry Butts, W.C.Williams, Joyce, Lydia Davis, Spencer Holts, Mary Caponegro, Lesli Seolopia, Dino Buzzati, Robert Kelly, Bretch ve Oscar Wilde; Türk edebiyatında Ferit Edgü, Tezer Özlü, Sevim Burak, Nedim Gürsel ve Yeşim Dorman gibi önemli temsilcileri bulunan küçürek öyküler (Korkmaz, 2003: 26), yaşayan ve varlık bulan sesler olarak dilsel yönü ön planda tutulan edebi metinlerdir. Okuru, “*bilgilerden bıkkıma bunaltısı, her an bilgiyle çevrili olma duygusu(ndan)*” (Adam Öykü, 1997: 110) kurtaran ve bireysel dikkatin ön planda olduğu bu anlatılar, yoğunluk ile boyutun ilgisi olmadığı dilsel yansımasıdır.

“*Anlık Kurmaca*” (Bakter, 1997: 87), “*çelimsiz kurmaca*”, “*mini kurmaca*” (Adam Öykü, 1997: 116), “*minimal öykü*”, “*çok kısa öykü*”, “*öykücük*” (Edgü, 1990: 245; 1997: 38); “*kısa kısa öykü*” (Duru, 2002, 37), “*kıpkısa*”, “*sımsıkı öykü*” (Emre, 2002: 13), “*kısa kurmaca*” (Erden, 2002: 314), “*patlangaç*”, “*kısa-kısa*”, “*düzyazımsı koşuk*”, “*skeç*”, “*Amerikan haibunu*”, “*Mikrokurmaca*” (Adam Öykü, 1997: 122), “*kısa öykü*”, “*minik öykü*”, “*mini öykü*”, “*küçük öykü*”, “*küçük ölçekli kurmaca*” (Kökden, 1997: 19) adlarıyla bilinen küçürek öyküler, mesel, fabl, söylence, vaaz, kıssa anlatım türlerinin çağın gereklerine göre şekillendirilmesi ile oluşur.

Hızlı tüketim çağının bir yansıması olan küçürek öyküler bir anlık kavrayışın tek çırpıda anlatımıdır. Ayrıntıların yerini imgelerin aldığı bu anlatılar, *“tek bir mekan, çok kısa bir zaman aralığı ve birkaç karakterden oluşan”* (Adam Öykü, 1997:116) metinlerdir; tek bir düşünce tek bir yön ve boyutta, öz ve yoğun bir biçimde işlenir: *“Kısa kısa öykünün amacı, uzunca bir öykünün yoğunluğunu çok sayıda kişi, oluntu, ayrıntıyla sağlamak yerine derinlemesine bir anlatımla yakalama çabası olarak düşünülebilir. (...) Duygusal ya da düşünsel her şeyin çok çabuk tüketildiği bir çağda okuruna, en azından ilk okuyuşunda çabuk tüketeceği bir ürün sunma isteği.”* (Öztoğat, 1997: 41)’nden doğan küçürek öyküler, hızla düşkün ve aynı zamanda hızın kurbanı okuru, sınırlı yorumlar ve anlamların ötesine davet eder: *“Yazı da alıp başını gitmiş imgelerin, birbiri ardına yazılmış sıfatların değil, sıradan sözcüklerin, zenginleştirilmiş değil, yoksullaştırılmış bir sözcük dağarcığının ürünleridir. Burada, her sözcük yerli yerinde olmak zorundadır. Anlamının sınırları çizilmiştir. Yorumlar sınırlandırılmıştır. Yaratıcı söylem, sanki kendi kendini yok etmiştir. (...) İnsanoğlunun düş gücünü harekete geçirmek, yaratıcılık diye kendisine sunulan, yan yana geldiklerinde hiçbir şey anlatmayan, roman, öykü, anlatı diye nitelenen laf salatalarından okuru kuşkuya düşürmek için ve sanatın pek öyle ulaşamayacak tepelerde olmadığını, evlerde, odalarda, sokaklarda dolaştığını göstermek ve katılımı için için sağlamak için.”* (Edgü, 1997: 38-39) Az ve sıradan sözcüklerden oluşan bu metinlerde, anlık bir bunalıma tepki veren öykü kişinin süremsel nitelikli an’daki/ tinsel zamandaki varoluşsal yolculuğuna ayna tutulur: *“Süredizimsel bir ilerlemeye uyan nesnel zamanın bir an’la sınırlandırılması ve bu an’ın anlatıcı ya da öteki öykü kişileri için türlü öznel yoğunluklar içeren bir süremsel nitelik kazanmasını kısa kısa öykünün önemli özelliklerinden biri olarak görebiliriz.”* (Öztoğat, 1997: 42) Zamanı durdurma ve aşma yönelimindeki küçürek öykü yazarı, düş- gerçek ve bilinç-bilinçdışı düzlemindeki gelgitleri yansıtır: *“Romantik şiir gibi kısa öykü de önemli bir an, bir algılama anı üzerinde yoğunlaşır. Bir olayın içsel anlamı üzerinde, birdenbire geliveren anlık sezgiler üzerinde yoğunlaşarak örülür. Özlü ve incelikli olması nedeniyle kısa öykü, bireyin en uyanık ya da en yalnız olduğu durumları tam bir dakiklikle yakalayabilir.”* (Salman, 1997:10) Bir algılama an’ının küçük bir büyüklük içinde sunulduğu küçürek öykülerde, parlak ve anlık bir ışık huzmesi altında öznenin tinselliği söylemleştirilir. *“Baştan başa damıtılmış olma”* ve *“deneyimi süzgeçten geçirerek yenilgi ve yabancılaşma gibi birincil öğelere indirme”* (Salman, 1997: 10-11) eğilimindeki

küçürek öyküler, tek bir an'ın sonsuzlaşmasıdır: “Küçürek öykü, akreple yelkovan arasına sıkışan özgür görünümlü, ama bürokrasinin kağıttan kelepçelerle tutukladığı çağcıl mahkumların, kendini fark ettikten sonraki çılgılığı gibidir; kısa, keskin ve tiz. Bu keskin çılgılıkta, sınırlarına çarparak hiçbir yerdeliğini keşfeden insanın bunaltılı arayışları vardır. Yurtsuzluğunu birey olarak duyumsayan insan, umutsuzca yaşamı sorgulamaktadır.” (Korkmaz, 2003: 26) Eylem bütünü değil; sezdirimler ön planda olduğu için, baş/ giriş ve son/ bitiş/ sonuç bölümleri yoktur; giriş ve bitiş cümleleri vardır: “Asıl sonuç hedefleniyor. Son paragraf, son cümle, son satırda yer alan vurucu sonuç! Sonuncu sözcüğe yükleniyor nerdeyse, o vurucu etki. Beklenmedik, kesin, keskin şaşırtıcı etki. Kısaca, tek bir şahmerdan darbesi. Tek, tok!” (Kökden, 1997: 17) Kısa ve öz olanı bir araya getirme güdüsünün kaynaklık ettiği bu kurgulamada, yoğunlaştırılmış bir sadelik egemendir:

“Sayısız anlık görüntüler. Sonsuz yaklaşımlar.

Ama, kendi kendine yetiyor.

Ferit Edgü, “Başı ve sonu yok, başı ve sonu okura bırakılmış; okurun düşgücüne” diyor. Gerçekten, yaşananlarla düşlemin en uç noktada kaynaşması. Ancak madensel bir gonga vurulmuşçasına insanı yerinden hoplatan, sinirlerini geren, kimi kez kaygı verici aynı zamanda. Edgü’nün resimden ödünç aldığı bir tanımla, minimal öyküler bunlar. (...) Kısa, yalın, yoğun, dayanıklı ve zengin. Aynı zamanda özel bir vurguya sahip. Üç beş sözcük. Kısa tutulmuş, ince işlenmiş, gösterişten uzak, köşeli beş on cümle. Belirsizlik. Betimleme, çözümleme, anlatı, olay, benzetme, eğretileme en alt düzeye indirilmiş. Yorumlama sınırlı. Hem geniş bir özgürlük havasına, hem de katı kurallara sahip. Bununla birlikte, yaratıcı söylem ortadan kalkmıyor bütün bütüne.” (Kökden, 1997: 17) Tamamlanmamış sahnelerin anahtar an’larının ifadesi olan küçürek öykülerde, olaydan çok duruma yönelinir: “Zaman açısından bu öyküler zamanı hızlandırmakla kalmıyor, aynı zamanda yavaşlatıyorlar da. Bu öykülerde genelde şiirle bağdaştırılan, zamanın durması olarak düşünülebilecek, askıda kalma anları vardır. Olgular dünyasında ayrıntılar neyse, bir anın zamanın akışındaki yeri odur.” (Adam Öykü, 1997: s.87) Süredizimsel ilerleme içindeki nesnel zaman, an ile sınırlandırılarak öznel yoğunluklar vurgulanır.

Küçürek öykülerde, anlatı kişilerinin yaşamları çoğul anlamlar üretilme yönünde yalınlaştırıldığı görülür. “Kısa olma” ve “okurun rahatını kaçırma” (Adam Öykü, 1997: s.110) gerekleri üzerine temellendirilir. Bu bağlamda metinden beklenen ama

zorunlu olmayan parçalar atılır. Öyküden ustaca çıkarılan bu “silinti” (Adam Öykü, 1997: 122) bölümler çıkarımı, özetlenmiş ve yoğunlaştırılmış bir metin olarak şekillenmesini sağlar.

Eklemeler değil, kısaltmaların kaçınılmaz ve gerekli olduğu küçürek öyküler, o kısa an’ın ne denli derin bir boyutu olabileceğinin en yetkin örneği halindedir. Tek, tok, kesin, keskin, şaşırtıcı, beklenmedik bitişi ile hızlı bir yavaşlık içinde kurgulandırılan bu anlatılara, “kısa ve öz olanı bir araya getirme güdüsü” (Adam Öykü, 1997: 127) kaynaklık eder: “Romanların iki yüz sayfada yaptığını tek bir sayfada yapar. Yılları çok az bir zamanda, zamanın kendisini de anında özümseyebilir. Bizi başladığımızı yere tekrar götürmeyi amaçlar. Yapıcıdır ve bizi genç tutmak ister. Bireysel çekilmede başarılıdır ve kısa, kırpılmış betimleri kendi yararına oluşturur. Sonu ise “silintidir”.” (Adam Öykü, 1997: 127) Zira, küçürek öyküler, okurun zaten bildiği/ aşına olduğu gerçekleri anlatır. Bu nedenle de bu öykülerin amacı yalın’lıktır: “genelde şiirle bağdaştırılan zamanın durması olarak düşünülebilecek askıda kalma anları vardır. Olgular dünyasında ayrıntılar neyse, bir anın zamanın akışındaki yeri odur. (..) bu öyküler ayrıca bilgilerden bıkmaya bulantısı, her an bilgiyle çevrili olma duygusuna bir karşılıktır. Amaçlanan etki daha büyük, daha iri veri parçaları değil, (bu düşünce bilime bırakabiliriz) bir incelik ve yalınlıktır.” (Baxter, 1997: 88) Necati Tosuner’in küçürek öykülerin içerik ve biçim bakımından niteliklerini açığa çıkaran tespitleri dikkate değerdir: “Kumaş yetmediği için kısa değil, artan kumaşın öyküsü hele hiç değil.

Nerdeyse, tanımını kendisinden uzun

On gram pamuk değil, on gram demir.

Tadımlık gibi görünen doyumluk öyküler

Harlı değil, -cezveyi fokurdatan köz.

Okyanusu simgeleyen akvaryum kabarcığı

Yazması güç.. silmesi kolay

Öykünün, romandan çok şiire yakın durduğunun bir kanıtıdır

Yere bakan.. yürek yakandır

Cebi yoktur, yakası da..

De ki “kapalı kutu”, “Kapalıçarşı” değil.

Han kapısından sığmak istemez... fındık kabuğuna girer.” (Tosuner, 1997: 40)

Belirsizlik, yaşam-düş bağdaşımı, özlülük, yoğunluk, şiirsellik gibi niteliklere sahip küçürek öykülerin, ilk dönemlerinde niceliksel olarak belirginleştiği görülür: “Hacim

olarak bir çığlık ne kadar uzun olabilirse küçürek öykü de o kadar uzundur. Bilinmeli ki, bir çığlık uzadıkça etkisini yitirir ve nağmeye dönüşür. Küçürek öykü de uzadıkça, uyaran, şaşırtan vurucu etkisinden arınır. Küçürek öykü için 500 (Wright, 1998, 16) veya 250-300 (Erden, 2002, 315) sözcüklük bir sınır konsa da bana göre, 250 veya 5000 sözcük çığılı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımdan 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları küçürek öykü diye adlandırabiliriz.” (Korkmaz, 2003: 26) Küçürek öykülerde sözcük sayısı, öz ve yoğunlaştırılmış bir anlatım türü olması ile bağlantılıdır. Çünkü, ayrıntılar, tasvirler, olayların gelişimi, kişi yada kişilerin dönüşümü, zamansal ilerleme ve geriye dönüşler, uzamın işlevselliği, birçok izlek etrafında kurgulanma gibi klasik öykü öğelerinden arındırılır. Dilsel bir çabalamanın ürünü olan bu metinler, yaşayan ses unsuru niteliğindedir: “Bu öykülerin en önemli özellikleri, yaşamın kendisidir. Son derece yoğunlaştırılmış, son derece yüklü, sinsî, çok yönlü, anlık, ürkütücü, kışkırtıcı, düş kırıklığına uğraticı olan bu kısa kısa öyküler, biçimi kargaşanın küçük köşelerine gizleyip, romanın iki yüz sayfada yaptığını bir sayfada yapıyor. Zamanı durdurup aşmayı başarabilirlerse eğer bu öyküler. Ama herşeyden önce yaşayan sesler olarak karşımızdalar.” (Shapard, 1997: 94) Başarılı bir öyküyü oluşturan bütün öğelerin dilsel sınırlılık içinde özümsetildiği küçürek öykülerde, insan davranışlarının felsefi bir modeli oluşturulur ve yeni anlamlar yaratmaya çalışılır: “Yazarların, böyle kısacık öyküleri bile uzun uzadıya anlatma meraklarının nedeni ortadadır: yazarın bir okuyucu kitlesi vardır; yazdığı metne kendinden bir şeyler katmalıdır; belirli bir yeri vardır ve betimleyici bir yoğunluk yaratmak zorundadır. Yalnızca birgün yaşayan bir kelebeğin inceliğini ve belirsizliğini taşıyan; Aristoteles’in dediği gibi, “belirli bir yüceliğe” ulaşmak isterler.” (Adam Öykü, 1997: 94) Bu bağlamda küçürek öykülerin amacı, “en az ve en küçük bir yerde, dramatik deneyimleri yansıtmak ve insanlarda bazı duygular uyandırmak” (Adam Öykü, 1997: 127)’tir.

Şiire ve drama yaklaşan öğeleri ile bu anlatılarda, figürlerin tepkileri/ tavırları, figürden daha boyutlu ve derinleştirilerek ele alınır. Bireysel çatışmalar ve açmazlar bir matematikçi edası içinde simgesel yolla çözümlenir. “Yelpaze biçimindeki midyenin içine yerleşmiş görünmez bir inci” (Kökden, 1997: 19)’yi çıkarma gayreti gösteren küçürek öykü yazarı, metnini ulusal ve geleneksel öğelerden arındırır. Metni, bireysel bir yönelimle bunaltı, çıkmaz, yaşamın saçmalığı, özgürlük, ötekileşme, yozlaşma, sosyal adaletsizlik, intihar, ölüm, başkaldırı, seçim, sorumluluk, umut/suzluk,

olanak/sızlık, yalnızlık/ iletişimsizlik gibi izlekler etrafında şekillendirir: “*Kahraman tepki verdiğiğinde, durum kahramandan daha geniş boyutlu ve daha güçlüdür. (..) çok kısa öykü konusunda genelde zaman kavramı tartışılır. “Kısa”, genelde “kısa süren” anlamında algılanır sıklıkla. (..) uzamsal olarak roman bir malikane gibidir; çok kısa öyküyse yirmi üçüncü kattaki tek kişilik geniş oda.*” (Baxter, 1997: 88) Kısa süren niteliğiyle zaman, küçürek öykülerin en önemli yapı unsurudur. Zira bütün kurgu, zamanın kuşatması altında gerçekleşir.

3.2.2.2. Ferit Edgü’de Küçürek Öykü

Dış yapı itibariyle kısa öyküden daha kısa olan küçürek öyküler, Edgü’nün yazın yaşamında dili kullanma gücünün geldiği en uç ve en keskin noktadır. Anlatımda tüm ayrıntıları ve ayrılıkları atarak, “*yalınlığa, daha çok yalınlığa, artık hiçbir fazlalığı içinde barındırmayan yapıya ulaşmak*” (İ.D.M., s.8) için küçürek anlatı yapıtları oluşturur: “*Ayıklamak, arıtmak... Tıpkı mermerin içindeki gizli biçimi bulmak için, durmaksızın yontan, o koca sert kütleyi küçülte küçülte kendi öz yapıtına varmaya çalışan emekçi-yontuç gibi. Yontuç, mermerin içindeki saklı biçime (yoksa cevhere mi demeliydim?) ulaşmaya çalışıyor, bense “dil”in içindeki cevhere. Hiçbir zaman varamayacağımı bile bile.*” (İ.D.M., s.8) diyen Edgü, somut gerçekliği en kısa, en kestirme, en yalın, en çarpıcı en vurucu ve en... vs. şekilde dile getirmek, hiçbir zaman varamayacağını düşündüğü, “*dilin içindeki cevhere*” ulaşmak için, “*öz-yapıtı*”nın arayışlarına girer. Edgü’nün dil anlayışı, sürekli geliştirilmeye açık olan dilin ulaşılabilir son noktasına varmaktır.

Edgü’nün incelediğimiz toplam 207 adet olan küçürek öykü türündeki yapıtları, “*konuşma/ diyalog*” tekniği üzerine kurguludur. Konuşma türlerinden; *dış diyalog, iç diyalog, monolog, iç monolog* ve *bilinçakımı* anlatım tekniklerini kullanan yazar, hem iç dünyanın gerçekliğini hem de dış dünyanın gerçekliğini, “*olduğu gibi*” verir. Modern anlatı tekniklerini başarıyla kullanan Edgü, dolaylı, dolaysız ve bağımsız/ serbest konuşma ve düşünce aktarımlarını tercih eder. Aktardığı anlatı merkezine ise, “*insan*”ı yerleştirir.

Genellikle durumların konuşma düzleminde belirlendiği zaman ve mekân unsurlarının çoğu kez sezdirildiği bazen de açıkça serimlendiği küçürek öykülerin ana eksenini kişi/ler ve onların konuşmaları oluşturur. Metin düzlemindeki bilgilerle yetinen ve üst okuyucu gerektiren bu öykü kalıbı, okuyucuya yeniden üretme imkânı vererek,

iki ucu açık ve kendi içinde bütünlüğü olan sıkıştırılmış bir yapıya işaret eder. Bu açıdan, “*Neyi değil nasıl yazdığım önemlidir.*” (Deveci, 2001) diyen Edgü biçimcidir.

Küçürek öykülerin anlam düzeyinde ek olarak sözdizim ve ses düzeyleri vardır. Bunların birlikteliği anlatım düzeyini oluşturur. Bütünüyle dilsel bir yapıt olan küçürek öyküler, Ferit Edgü’de, biçim ve içerik açısından bağdaşlık/homojenlik arz eder: *Biçim ile içeriği birbiriden ayıramazsınız. Yapıtlarımda biçim ile içerik koşut gider.*” (Deveci, 2001) diyen Edgü; biçim-içerik bağdaşımı ile kurduğu anlatıların genel yapı özelliği hakkında bilgi verir.

Göstergebilim açısından incelendiğinde belirli bir giriş ve sonuç formuna bağlı olmayan küçürek öyküler, anlam bakımından da açık yapıt durumundadır. Bu nedenle içerik ve biçim açısından metinçi ve metindışı göndergelere sahiptir. Her iki göndergeyi de yapısında bulunduran bu tür öyküler, göndergelerin bütünlüğü ve bağdaşıklığı oranında başarılıdır. Edgü’nün küçürek öykülerdeki yazınsal başarısı da bu anlamda oldukça yüksektir.

3.2.2.3. Küçürek Öykülerde Anlatım Biçimleri

3.2.2.3.1. Sözdizimi ve Sapmalar

Sözcüklerin seçimi ve tümce oluşturacak şekilde birleşimini sağlayan sözdiziminde dil, konuşmacının sözcüklere yüklediği anlam ile, okuyucunun bu sesleri ve sözcükleri anlamlandırması ve kendisine göre yorumlaması sisteminden oluşur.

Düzyazıdan çok şiire, şiirden çok düzyazıya yakın olan küçürek öyküler, okuyucuda şiirsel düzyazı çağrışımı yaratır. Modern yazında, yazın yapıtını oluşturan malzeme/ dil, ön plana çıkar. Geleneksel anlatı biçimlerinden ve tekniklerinden vazgeçilerek oluşturulan yeni biçimler, dil sınırının en uç noktaya vardırıılarak sorgulanmasıyla oluşturulur.

Gerçek dünya ile kurmaca dünyanın örtüşmesi, öykü kişilerinin içsel yaşamlarındaki dönüşüm ve değişimler, kimlik arayışları ve bunalımları olduğu gibi metnin hem anlamsal hem de biçimsel yüzeyine siner. Bireysel ve toplumsal yaşantıdaki değişimlerin metne taşınan yüzü de bu değişim ve dönüşümü yansıtır. Yeni biçim ve yapı arayışıyla kurgulandığı öykülerinde Edgü, evrenselliği birey oluşturma taşır. Bu nedenle yapıtlarında, özgür ve özgün yeni anlamlar ve biçimler oluşturur; bunları homojen bir yapı dahilinde sunar.

Birer durum öyküsü olan küçürek öyküler, şiirsel söyleyişleri ile Edgü'nün etik ve estetik yönünü de açılar niteliktedir. Şiir dilinin oluşumundaki cevhere ulaşma kaygısı Edgü'nün küçürek yazınlarındaki dil anlayışını da ortaya koyar. Şiirde kullanılan seslerin ve sözcüklerin tümce kuruluşundaki işlevselliği, küçürek öykülerin temel belirleyici unsurlarıdır. Sözcüklerin temel anlamları dışında göndergelerle, imgelerle, benzetmelerle, eğretilemelerle, yan anlam ve metin dışı çağrışımlarla kullanılması küçürek öykülerin yazım ve iletişim dilini şekillendirir. Şiirselliği ile düzyazının yazım kurallarının dışına çıkan küçürek öyküler, kimi zaman şiir dilindeki sapmalara da koşut gider: *“Bir cümlede veya metinde mesajın alıcı durumundaki şahsa aktarılmasında tabii dilin sınırları dışına çıkılıyorsa, ilk derecedeki normdan ayrılma söz konusudur. Devrin standart dili zorlanıyor, yeni imajlar ve söyleyiş biçimleri aranıyorsa, konuşan veya yazan insan kendi kültür seviyesi ve sosyal statüsünün gerektirdiği dili ve ifade formlarını kullanmıyorsa, ikinci derecedeki normun sınırları dışına çıkmış(tır)”* (Aktaş, 1993: 110-111) Niyete bağlı olarak dilsel sapmalar ile gerçekleştirilen norm sapmalar, yalın ifadeden ayrılmadır ve bu kullanımlarda amaç, *“gösterilenlerin aktif kullanımı ile, gösteren boyutunun zenginleştirilmesi ve yeni imajların doğmasına neden olup, yeni sembollerin edinimi* (Karakaya, 1999: 80)'dir.

Edgü'nün küçürek öykülerinin tamamında olmasa dahi, özellikle *“Binbir Hece”* yapıtının üçüncü bölümü, tümüyle dilsel sapmalardan oluşur. Bu yönelimle Edgü, *“dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/ dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı”* (Aksan, 1995: 166) hedefler. *“Beckett'in Ardından Hecelemeler”* adıyla 1990 yılında yazılan Üçüncü Bölüm'deki küçürek öyküler/ *“Hecelemeler”*, bireyin dolayısıyla yazarın, dilsel varoluşunu açılar. *“Hecelemeler”de*, bireyin düşünce yapısındaki parçalanmışlıklar dil ile yansıtılarak, sapmalarla ifade edilir. Bu bölümdeki öyküler, varoluşunu tümcelerle, sözcüklerle ifade edemeyen bireyin içinde bulunduğu çıkmazları hecelemelerle dile getirişini yansıtır. Gerek *“Hecelemeler”* bölümündeki öyküleri, gerekse diğer küçürek öykülerdeki dilsel sapmaları aşağıdaki başlıklar dahilinde inceleyebiliriz:

3.2.2.3.1.1. Yazımsal Sapmalar

Metnin, *“yazı düzeninde olan değişiklikler”* (Ü. Özünlü, s. 132) olarak tanımlanan yazımsal sapmalar, temel belirleyeni yazım kurallarına aykırılıktır:

“Bir elde

*bir kur-
şun kal-
em. Kır at.*” (B.H., “Hecelemeler I.,” s.109)

*“Ölüm orda
İse arşın kal-
em bu-
arada*

*kara kap
kara”* (B. H., “Hecelemeler XXIII.,” s. 131)

*“Kadın, Ne çok şey unuttun, dedi.
Adam, o kadar çok şey anıyorum k, dedi.”* (İ.D.M., “Rastlantı”, s.46)

Birinci ve ikinci örnekte kök halindeki sözcüklerin kesme (-) işareti ile bölünerek oluşturulduğu yazımsal bir sapma söz konusudur. Yine ikinci örnekte “kapkara” pekiştirilmiş sıfatının “kap” ve “kara” şeklinde bölünerek farklı satırlarda yer aldığı görülür. İkinci örneğin, ikinci kısmı da satır boşluğu bırakılarak birinci kısımdan ayrılmış ve yazımsal bir sapma oluşturulmuştur. “*Şiir dilindeki alışılmış-bilinen ses, kelime ve mısra düzeninde yapılan olağandışı müdahaleleri içeren bir tasarruf biçimi*” (Korkmaz-1, 2002: 308) olan yazımsal sapmalar, “*Hecelemeler*” bölüm başlığının bulunduğu öykülerin tamamının belirleyicisi durumundadır. Dizeler halinde ve serbest şiir görünümündeki bu kullanım, dilin olanaklarının ve sınırlarının zorlanmasıdır. “*Hecelemeler*”in dışındaki bazı küçürek öykülerde kullanılan öykü içinde satır boşlukları, yazarın vurgusunu üzerine alan cümleleri gösterir. Yazarın birinci derecede vurgulamak istediklerine destek olarak kurgulandığı ve yazımda da belirginleştirdiği bu ikinci derecedeki formlar, epizot niteliği ile dikkat çeker. Bu öykülerden bazıları şunlardır: “*Kaçış*”, “*Atsız*”, “*Annem ve Ben*”, “*Rastlantı*”, “*Hoş*”, “*Bir Öykü*”, “*Kısa*”, “*Şaşılacak Bir Şey*”, “*Elma*”, “*Sevdiğini Söylesene*”, “*Garip Çocuk*”, “*Deniz Kızı*”, “*İstek*”, “*Nisyan*”. İsimleri verilen bu küçürek öyküler, satır boşlukları ile ayrılan iki bölüm halinde düzenlenmiştir. Bazı öyküler de, üç bölüm halinde bölümlenerek yazımsal sapma özelliği gösterir: “*Başlangıç*”, “*Adsız*”, “*Yıkılmış*” gibi.

“*Rastlantı*” öyküsünde, farklı bir yazımsal sapma dikkat çeker. Öykü figürlerini kadın ve adam olarak belirsiz kimliklere büründüren yazar, bunların diyalogunu aktarırken geleneksel yazım kurallarının dışına çıkar. Kadın ve Adam sözcüklerinin ardından virgöl işareti (,) konulduktan sonra büyük harf ile başlanması, yazımsal sapmanın metin üzerindeki görünümü olur. Oysa geleneksel yazım kurallarına göre, Kadın ve Adam sözcüklerinden sonra iki nokta üst üste (:) konulup büyük harf ile başlanması gerekirdi.

3.2.2.3.1.2. Sesbilimsel Sapmalar

Farklı ses olaylarının kullanımı ile açıklanan sesbilimsel sapmalar, “*Konuşulan dilde kullanılmayan herhangi bir sesbiriminin ya da değişik bir sesbiriminin, kullanılmakta olan bir sesbiriminin yerine kullanılmasıyla yapılır.*” (Öznlü, 1997: 134) Edgü’nün sesbilimsel sapmalar bulunan öykülerinin çoğunluğunda sözcük başında ünsüz türemesinin olduğu dikkat çeker.

“*Cümle der-
idi. Sonra söz-
cükler. Hiç
çekmeler. Sus
uçlar.*” (B. H., “Hecelemeler XXI./”, s. 109)

“*silen de el
silen de el
dolduran da hel*” (B. H., “Hecelemeler XXI./”, s. 129)

“*Gökyüzü bomboş/k
Yeryüzü dop-
Dolu. Denge yok.*” (B. H., “Hecelemeler I./”, s. 109)

“*- Hoğrusu hen hu hünyadan hek bir şey hanlamadım.
Hiraz höt, hiraz höhüsler ve hamlar.” (B.H., “H”, s.82)*

Birinci ve ikinci örnekte sözcük başında ünsüz türemesi yoluyla “*h*” sesinin kullanılması, sözcüğü, konuşulan dilde kullanılmayan bir sözcük yapar. Üçüncü örnekte, “*bomboş*” sözcüğüne (/) işareti ile “*k*” sesinin getirilmesi yoluyla ikili anlam

çağrışımı yapılarak sözcük sonunda ünsüz değişimi sağlanır. Dördüncü örnekte ise, “h” sesi ile, sözcük başında ünsüz değişimi ve ünsüz türemesi gerçekleştirilerek sesbilimsel sapma oluşturulmuştur. Sözcük başında kullanılan “h” sesinin ünsüz değişmesi ve türemesi yoluyla yarattığı sesbilimsel sapmalar, sırasıyla şu şekildedir: “d”, “b”, “b”, “d”, “p”, “türeme”, “b”, “g”, “b”, “g”, “türeme”.

“H” öyküsünden alınan iki cümle ile birlikte öykünün tamamı da göz önünde bulundurulduğunda yazarın cinsel objelerin yazımında sözcük başında ünsüz türemesi yolunu tercih ettiği görülür. Diğer sözcüklerde ise, ünsüz değişimi söz konusudur.

Bazı öykülerde de söyleyiş kolaylığını ön plana çıkaran Edgü, konuşma dilinin pratik kullanımlarını tercih eder:

“- *Sonra n’oldu?*

-*Kapıyı yüzüne çarptım. Sırası değil, dedim ona.*” (İ.D.M., “Eşik”, s.60)

Bu örnekte, gündelik konuşma dilinin pratik kullanımını tercih eden yazar, sesbilimsel sapma yolu ile konuşmaya gerçeklik duygusu verme eğilimi gösterir.

3.2.2.3.1.3. Sözcüksel Sapmalar

Sözcüksel sapma, sözcüğü oluşturan kök ve eklerin, yeni kök ve eklerle birleştirilerek doğal/ olağan dilde olmayan yepyeni sözcükler yaratılmasıdır: “*Olağan dilden daha kaba, ya da açık saçık terim ve sözcükler kullanılırsa iç sapmalar yapılmış olur.*” (Özünü, 1997: 135) Edgü’nün öykülerinde sözcüksel sapmalar, sözcüklerin çağrışım değerleri göz önünde bulundurularak, ses değişimi, türeme ve kural dışı hece bölünmeleri şeklinde görülür:

“*Her söz-*

öcü korku ver-

eliyor.” (B. H., “Hecelemeler X./”, s. 110)

“*Elden ayaktan kes-*

bir ildim.

(...)

Hatta ne öl-

üm ne de

yaş ve aman” (B. H., “Hecelemeler II./”, s. 110)

“*Beni*

semeden

sevmeden” (B.H., “Hecelemeler XIII./”, s. 121)

Sözcüksel sapmaların, sözcükteki herhangi bir ünlünün düşmesi veya ünsüz türemesi şekli de Edgü yazının da karşımıza çıkar. Sözcüklerin yeni biçimlerde kullanılması olan bu tür sapmalara, “*höt*”, “*höhüs*”, “*ham*” (B.H., “H”, s.82) gibi açık saçık sözcüklerin kullanımında da başvurulur.

3.2.2.3.1.4. Anlamsal Sapmalar

Anlamsal sapmalar, “*Alışılmamış Söz Dizimi, Alışılmamış Sözcük Seçimi: (Alışılmamış Bağdaştırmalar) ve her iki eğilimin de Zorlanıp Birden Kullanılması* (Özünü, 1997: 141) şeklinde sıralanan üç nedenden en az birinin kullanılması ile oluşur:

“*Sokaklarda dolaş-*

mak. Mezarlık-

ta solu-

mak.” (B.H., “Hecelemeler VII./”, s.115)

“*Çok uzaklara git-*

ilebilir varlığın hücre köşelerine.” (B.H., “Hecelemeler VI./”, s.114)

“*Ölüm orda*

ise arşın kal-

em bu-

arada.” (B.H., “Hecelemeler XXIII./”, s. 31)

Örneklerdeki, “*mezarlıkta solumak*”, “*varlığın hücre köşeleri*” ve “*arşın kalem*” sözcük grupları, “*alışılmamış sözcük seçimi*”: (*Alışılmamış Bağdaştırmalar*)” ile oluşan anlamsal sapmalara örnektir.

3.2.2.4. Küçürek Öykülerde Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi

Ferit Edgü’nün 183 küçürek öyküsünün (“*Hecelemeler*” hariç) tamamı dikkate alınarak toplam 8189 sözcük üzerinde yapılan incelemede % 34 isim, % 19 fiil, % 14 sıfat, % 14 zarf, % 10 zamir, % 5 bağlaç, % 4 edat, % 1 ünlem oranlarını tespit ettik.

8189 sözcüğün 5810'unun isim soylu (isim, sıfat, zamir, zarf) oluşu, Ferit Edgü'nün anlatım tekniklerinden gösterme metodunu kullanımıyla ilişkilidir. Aşağıdaki tablo, küçürek öykülerdeki sözcük kadrosunun niteliğini belirginleştirir:

Öykü Adı	İsim	Fil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
BİNBİR HECE								
Meşk	2	4	-	1	5	1	-	-
Mutluluk	6	5	13	3	2	1	2	1
Tanık	3	1	1	2	2	2	-	2
Balıkçı	13	3	3	-	13	1	1	-
Yankı	8	3	2	1	3	-	-	-
Umut-suz	4	6	2	2	7	-	2	-
Savunma	4	2	1	4	-	2	2	-
Konuşma	4	4	2	1	-	-	-	2
Konuk	13	9	5	2	2	1	1	2
Eşikte	6	4	-	2	4	-	2	-
Sarhoş	14	7	8	-	5	-	-	1
Sorgu	7	3	-	1	2	-	1	-
Uykuda	2	3	1	-	2	-	1	-
Eski Günler	6	1	-	-	1	-	-	-
Nisyan	19	8	8	5	8	-	1	-
Kardeşler	3	3	2	2	2	1	1	-
Bir Köpek Sorunu	15	5	8	9	3	4	3	2
Açık/ Kapalı	11	7	6	-	3	1	3	-
Kiralık	9	4	6	6	4	1	-	1
Zaman	6	3	3	1	-	1	-	-
Kartpostal	27	2	7	1	2	-	2	-
Giderayak	19	17	9	7	13	-	3	-
Gizsiz	4	2	4	3	3	-	2	1
Tüze	22	8	10	4	5	1	4	-
Soru	1	2	-	1	1	-	-	-
Mut	10	5	2	1	4	-	1	-
Renkli	9	2	1	4	2	-	1	1
Yanıt	4	4	1	-	-	-	-	-
Akıntıda	34	11	4	1	8	1	3	1
Yenilik	11	4	3	3	10	2	2	-
Saplantı	9	6	1	3	2	-	4	-
İstek	3	6	1	-	4	-	-	-
Öykü Adı	İsim	Fil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
Varolmayan Karşıtlık	11	3	7	3	-	-	1	-
Anı	11	1	-	1	-	-	1	-
Yalın	13	1	2	2	11	2	-	1
Gel-git	3	2	1	2	1	-	1	-
Fark-sız	7	1	1	4	-	1	2	-
Hayır	4	3	-	-	2	-	1	2
Yolcu	9	4	2	2	2	1	1	-
Olanaksız	9	4	6	3	6	3	1	-
Morgda	11	-	5	-	-	-	1	2
Kıyıda	6	2	1	1	-	-	2	-
Kaçılmızmaz	4	2	-	-	-	-	-	-

Özel	19	12	5	7	9	2	9	2
Talih	5	2	1	2	4	-	1	-
Sorumluluk	16	2	1	1	3	-	1	-
Az/ Çok	12	7	2	2	10	-	-	-
Ölçüt	10	9	1	1	6	-	1	-
Uslanmayan	3	2	1	2	4	-	-	-
Sevgi	2	3	-	3	5	-	3	-
Bilinmeyen	12	5	4	2	7	1	-	-
Yanılgı	5	2	3	3	2	1	-	-
Ten	2	2	2	-	7	1	-	-
Düş İdi	25	7	4	3	5	1	3	1
Güven	10	3	3	-	5	1	3	-
Giden	7	6	2	6	8	2	4	-
Avutma	2	2	3	-	-	1	-	-
Soru	9	3	2	1	2	-	4	1
Bekçi	15	7	1	3	2	-	3	1
Kösnül	8	5	-	1	3	1	1	2
Garip	20	15	11	7	16	4	6	1
Simurg	16	4	6	3	4	1	4	-
Uyum	1	2	-	3	1	-	1	-
Susku	5	3	1	1	-	-	-	-
İkili	3	2	-	1	-	-	1	1
Cesaret	7	4	3	2	3	-	1	-
Uşak	22	13	-	-	10	3	3	1
K.F.	11	3	5	-	1	2	1	-
İş	12	2	1	3	-	-	1	1
Aracı	7	6	6	14	4	2	1	1
Karşı	9	9	1	7	6	1	2	1
H	10	1	6	1	5	-	1	2
Yaş-İlik	15	8	10	4	6	1	4	-
Uykuda	7	8	2	-	5	-	-	-
Çocuklar								
Dil	4	2	8	3	2	-	2	-
Kadın	3	1	-	-	2	-	-	-
Son	9	-	2	-	4	-	4	-
DO SESİ								
Do Sesi	47	13	31	1	8	2	1	1
Beklenti	17	17	2	6	11	6	1	-
Son Hece	37	20	18	7	15	3	2	-
Adlar	40	7	9	6	8	7	12	-
İmdat	20	14	10	9	10	4	1	1
Acımasız	22	20	13	8	8	8	4	2
Arşivden	19	3	10	1	5	3	4	-
Öykü Adı	İsim	Fil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
Kayıp	20	15	6	9	3	3	4	-
Düş	14	8	-	9	3	2	6	-
Son yüzücü	42	13	24	1	15	6	1	-
Sonumsu	4	4	2	2	1	1	2	-
Durak	36	30	14	6	12	4	2	-
Yürüyen	17	13	12	5	10	8	1	-
Düşüş	16	11	6	2	3	2	1	-
Mezar	12	7	4	2	9	-	3	-
İnsanoğlu	10	4	3	2	7	1	2	-
Masum	21	11	7	6	3	4	5	1
Medetsiz	11	3	3	4	6	1	2	-
Üşüyen	18	6	5	1	3	1	2	-

Dil	22	6	17	11	4	2	4	-
Özet	17	14	9	10	5	8	6	-
Şanslı	45	19	13	8	8	6	5	3
Bir Garip Sürgün	12	8	5	6	12	2	3	-
Aykırı	28	15	5	7	11	3	4	1
Köpek	20	15	3	5	9	6	5	-
Kendiliğinden	30	11	14	18	18	4	5	1
Artı.Eksi.	16	7	5	5	3	-	3	-
Yol	29	4	13	5	6	6	9	-
Yeterli	34	12	7	2	8	2	9	2
Garip Aile	5	5	4	7	7	5	3	-
Koşucu	12	19	6	8	7	6	3	-
Belki	14	11	11	7	13	9	2	-
Sessizlik	32	17	5	5	10	1	1	-
İtiraf	6	3	4	2	-	2	-	1
Konuşma	16	4	4	1	3	8	-	4
Bir Öykü	33	14	17	18	15	4	9	-
İz	7	5	2	5	2	-	5	-
Şerbetli	19	16	6	8	11	7	3	2
Çöl	14	4	2	-	2	2	2	-
Kilit	6	2	1	-	3	-	1	-
Kaçış	12	7	4	2	10	2	1	-
Susuzluk	6	5	3	4	2	1	-	-
Ayrılış	10	14	2	9	8	3	-	-
Rastlantı	16	15	4	5	10	2	3	-
Başlangıç	16	3	9	2	9	4	-	-
Sohbet	13	10	3	3	11	1	4	-
Özellikle	13	5	4	1	7	7	3	3
Ardından	10	5	8	6	2	3	4	-
Erteleme	10	8	7	-	5	1	2	-
Hiç	7	8	4	1	4	1	-	2
Karakış	13	3	2	6	8	1	4	-
İlenç	13	8	5	5	4	1	-	1
Işık	2	3	1	-	3	1	-	-
Gün	4	2	4	-	2	-	-	1
İkili	3	3	2	1	1	1	1	-
Kaf	7	9	3	5	3	-	2	2
Az	25	8	14	7	4	3	4	-
Yürekli	21	8	11	9	4	2	4	1
Çaresiz	2	1	1	-	1	-	-	-
İŞTE DENİZ, MARIA								
Öykü Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
Bir Öykü	19	7	20	5	7	-	4	-
İçerdeki	10	6	-	7	1	-	2	-
Yaşam Öyküsü I	8	12	4	1	5	1	2	1
Yaşam Öyküsü II	29	3	13	2	3	3	2	-
Gece Bekçisi	9	6	4	3	3	-	2	-
Rastlantı	15	9	12	3	2	2	4	-
Keşke	15	16	8	18	6	2	2	2
Kısa	9	8	8	6	3	-	1	-
Yılan	7	3	5	1	3	-	-	-
Şaşılacak Bir	26	5	20	-	10	9	3	-

Şey								
Üç Sözcük Tek Kurşun	10	14	6	5	6	-	1	1
Öç	7	2	8	2	2	1	-	-
Yanlışlık	8	9	5	5	7	-	2	-
Sevdiğini Söylesene	33	19	7	12	14	2	5	4
Hayalhane	7	3	5	1	1	-	2	-
Yolda	11	10	3	-	10	1	5	3
Dağılma	33	19	18	4	27	3	3	-
Görünüş	5	8	4	1	9	-	1	1
Roman	19	13	7	2	4	1	3	3
Eşik	14	4	2	5	13	1	5	1
Elma	39	13	13	5	7	1	2	-
İtiraf	13	5	5	2	1	-	2	-
Sikke	43	14	17	10	7	3	5	-
Dostluk	12	7	9	6	8	1	-	-
Giderayak	6	6	3	2	11	1	-	2
Adsız	35	17	14	7	15	4	3	5
Garip Çocuk	32	19	19	7	15	3	6	5
Deniz Kızı	33	19	10	9	25	4	5	-
Bilinen	33	21	8	18	12	5	6	1
Ecco il Mare Maria	44	12	26	4	21	3	2	-
DOĞU ÖYKÜLERİ								
Atsız	18	10	5	18	8	3	5	3
Söyleşi	25	29	11	5	11	3	3	-
Bu	17	4	4	6	5	1	1	-
Annem ve Ben	14	14	3	9	3	2	6	2
Yıkılmış	19	7	8	5	5	-	-	1
Fal	32	25	17	9	14	1	3	-
Kayıt	32	16	11	7	11	2	5	3
Konuşma	42	22	9	12	10	3	2	1
Rastlantı	34	17	20	10	15	2	5	1
Nöbetçi	21	21	4	16	10	1	7	-
Pusula/sız	29	10	7	8	7	3	5	-
Karakış	22	6	5	4	9	-	-	1
Ses	26	25	25	3	8	2	11	1
Kim	24	16	10	5	11	4	2	1
Hoş	27	40	9	9	16	1	-	-
Kerem	8	21	2	15	9	-	3	1
Öykü Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
Ne	13	8	8	13	3	5	1	-
TOPLAM 8189	2802	1515	1112	782	1114	321	431	112
YÜZDE	% 34	% 19	% 14	% 10	% 14	% 4	% 5	% 1

TABLO: 10- Küçürek Öykülerde Sözcük Türleri

Dil aracılığıyla var olan insan, bireyleşme sürecinde kendini, başkalarını, dış dünyayı adlandırarak varoluşunu tamamlar. İsimlerin % 34 oranına sahip oluşu, bireyin dış dünyayla bağlantı kurmada adlandırma eğiliminin göstergesidir. Özneyi ve nesneyi devinim halinde de görmek isteyen birey, isimlerden sonra fiilleri/ eylemleri tercih eder. Küçürek öykülerde, % 19 oranıyla fiillerin ikinci sırada olması bu bağlamda düşünülmelidir.

Küçürek öykülerin toplam cümle sayısı olan 1320 cümle üzerinde yaptığımız incelemede, şöyle bir tablo ile karşılaştık:

Öykü Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kurallı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
BİN BİR HECE											
Meşek	2	-	2	-	-	-	2	-	2	-	-
Mutluluk	6	-	4	2	-	3	1	4	-	-	-
Tanık	2	1	-	1	-	-	-	1	-	1	-
Bahkçı	1	-	1	-	-	-	1	1	-	-	-
Yankı	5	1	2	1	1	2	1	3	-	-	-
Umutsuz	3	-	3	-	-	1	2	1	2	-	-
Savunma	2	1	1	-	-	1	1	2	-	-	-
Konuşma	5	-	1	3	-	1	-	1	-	-	1
Konuk	5	-	5	-	-	1	4	1	4	-	-
Eşikte	4	-	1	2	1	-	-	1	-	1	-
Sarhoş	7	-	6	1	-	5	1	6	-	-	-
Sorgu	3	-	2	1	-	1	1	1	1	-	-
Uykuda	2	-	2	-	-	1	1	2	-	-	-
Eski Günler	1	-	1	-	-	1	-	-	1	-	-
Nisyan	6	-	6	-	-	4	2	5	1	-	-
Kardeşler	3	-	3	-	-	1	2	3	-	-	-
Bir Köpek Sorunu	9	4	4	1	-	8	-	8	-	-	-
Açık/ Kapalı	5	-	5	-	-	4	1	5	-	-	-
Kıralık	7	1	-	4	2	1	-	1	-	-	-
Zaman	6	1	1	3	1	2	-	2	-	-	-
Kartpostal	13	1	-	-	12	1	-	1	-	-	-
Giderayak	13	-	12	-	1	6	6	8	4	-	-
Gizsiz	4	1	2	-	1	3	-	2	1	-	-
Öykü Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kurallı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
Tüze	7	3	4	-	-	4	2	7	-	1	-
Soru	1	-	1	-	-	1	-	1	-	-	-
Mut	2	-	3	-	-	-	3	-	3	-	-
Renkli	7	3	2	1	1	5	-	4	1	-	-
Yanıt	2	-	2	-	-	-	2	-	2	-	-
Akıntıda	7	1	6	-	-	3	4	2	5	-	-
Yenilik	4	1	2	-	1	-	3	3	-	-	-
Saplantı	5										
İstek	4	-	1	3	-	-	-	1	-	1	-
Varolmayan	5	-	2	-	3	2	-	1	1	-	-

Karşıtlık											
Anı	5	-	1	-	4	1	-	-	1	-	-
Yalın	6	1	-	3	1	1	-	1	-	-	1
Gelgit	2	-	2	-	-	2	-	2	-	-	-
Farksız	4	2	1	1	-	3	-	2	1	-	-
Hayır	5	-	2	2	-	2	-	2	-	-	1
Yolcu	6	1	4	-	1	5	-	5	-	-	-
Olanaksız	4	2	2	-	-	3	-	2	2	1	-
Morgda	6	1	-	3	1	1	-	1	-	-	1
Kıyıda	3	1	2	-	-	3	-	3	-	-	-
Kaçınılmaz	2	-	2	-	-	2	-	2	-	-	-
Özel	17	4	9	3	-	11	2	11	2	-	1
Talih	2	-	2	-	-	2	-	1	1	-	-
Sorumluluk	3	-	2	-	1	2	-	2	-	-	-
Az/ Çok	5	-	5	-	-	3	2	4	1	-	-
Ölçüt	3	-	3	-	-	-	3	-	3	-	-
Uslanmayan	2	-	2	-	-	2	-	2	-	-	-
Sevgi	2	-	2	-	-	1	1	2	-	-	-
Bilinmeyen	4	-	3	-	1	2	1	3	-	-	-
Yanılgı	3	1	2	-	-	2	1	2	1	-	-
Ten	2	-	2	-	-	2	-	2	-	-	-
Düş İdi	13	2	6	2	3	6	2	7	1	-	-
Güven	5	2	2	1	-	3	1	4	-	-	-
Giden	5	-	5	-	-	4	1	4	1	-	-
Avutma	2	1	1	-	-	2	-	1	1	-	-
Soru	3	-	2	1	-	2	-	2	-	-	-
Bekçi	8	-	6	-	2	4	1	4	2	1	-
Kösnül	7	-	5	1	1	5	-	5	-	-	-
Garip	14	1	9	2	1	6	3	8	2	1	1
Simurg	6	3	3	-	-	5	1	4	2	-	-
Uyum	2	-	2	-	-	2	-	2	-	-	-
Susku	5	-	1	2	1	1	-	1	-	-	1
İkili	2	-	2	-	-	1	1	-	2	-	-
Cesaret	2	-	2	-	-	-	2	1	1	-	-
Uşak	9	1	8	-	-	4	4	3	6	1	-
K.F.	3	-	3	-	-	3	-	-	3	-	-
İş	4	1	2	1	-	2	1	3	-	-	-
Aracı	8	-	4	2	2	4	-	3	1	-	-
Karşı	11	-	5	4	2	2	3	3	2	-	-
H	5	1	1	2	1	2	-	2	-	-	-
Yaş-ılık	10	3	6	-	1	7	2	5	4	-	-
Uykuda	5	-	5	-	-	2	3	-	5	-	-
Çocuklar											
Dil	4	-	2	1	1	2	-	1	1	-	-
Öykü Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kuralı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
Kadın	1	-	1	-	-	1	-	1	-	-	-
Son	9	-	-	1	8	-	-	-	-	-	-
DO SESİ											
Do Sesi	59	2	43	-	14	36	5	27	18	4	-
Beklenti	11	1	9	-	1	3	7	9	1	-	-
Son Hece	36	2	32	2	2	22	10	27	7	2	-
Adlar	11	2	6	-	3	6	1	7	1	1	-
İmdat	10	2	8	-	-	4	6	7	3	-	-
Acımasız	14	1	11	1	1	4	6	11	1	2	-
Arşivden	4	-	3	-	1	2	1	3	-	-	-

DENİZ, MARİA											
Bir Öykü	17	1	6	2	8	7	-	7	-	-	-
İçerdeki	7	2	2	3	-	3	1	3	1	-	-
I.Yaşam Öyküsü	7	1	5	1	-	2	4	6	-	-	-
II.Yaşam Öyküsü	7	2	3	-	2	5	-	5	-	-	-
Gece Bekçisi	6	1	6	-	-	3	3	4	2	-	-
Rastlantı	6	-	5	-	1	-	5	4	1	-	-
Keşke	13	1	11	1	-	5	7	8	4	-	-
Kısa	5	-	4	1	-	1	3	1	3	-	-
Yılan	3	1	2	-	-	2	-	3	-	1	-
Şaşılacak Bir Şey	6	1	3	-	2	3	-	3	1	1	-
Üç Sözcük Tek Kurşun	9	-	9	-	-	4	5	9	-	-	-
Öç	4	2	2	-	-	4	-	4	-	-	-
Yanlışlık	8	-	8	-	-	4	-	4	-	-	-
Sevdiğini Söylesene	18	2	12	-	4	10	4	12	2	-	-
Hayalhane	6	2	3	-	1	5	-	5	-	-	-
Yolda	9	2	6	1	-	6	1	8	-	1	-
Dağılma	19	3	16	-	-	15	2	19	-	2	-
Görünüş	8	-	7	1	-	4	3	7	-	-	-
Roman	12	-	9	1	2	6	1	9	-	2	-
Eşik	12	2	3	2	4	4	1	2	3	-	1
Elma	14	1	13	-	-	14	-	14	-	-	-
İtiraf	7	-	3	2	2	2	-	3	-	1	-
Sikke	14	2	11	-	1	11	2	11	2	-	-
Dostluk	6	1	5	-	-	3	3	6	-	-	-
Giderayak	8	1	5	-	2	3	3	6	-	-	-
Adsız	38	5	17	13	3	20	2	21	1	-	-
Garip Çocuk	27	3	22	2	-	14	10	23	2	1	-
Deniz Kızı	36	4	31	1	-	26	6	25	10	3	-
Bilinen	30	2	25	1	2	11	14	21	6	2	-
Ecco il Mare Maria	26	4	18	-	2	21	1	18	4	-	-
DOĞU ÖYKÜLERİ											
Atsız	11	2	6	2	1	5	1	6	2	2	-
Söyleşi	20	-	19	1	-	11	8	17	2	-	-
Bu	14	4	4	5	1	7	1	8	-	-	-
Öykü Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kuralı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
Annem ve Ben	14	-	10	2	2	7	2	8	2	1	-
Yıkılmış	10	1	7	-	2	5	3	7	1	-	-
Fal	41	4	37	-	-	26	13	32	9	2	-
Kayıt	17	4	9	1	3	6	7	11	2	-	-
Konuşma	24	2	19	2	1	7	14	19	2	-	-
Rastlantı	21	4	14	1	2	8	10	17	1	-	-
Nöbetçi	14	2	11	-	1	4	9	12	1	-	-
Pusula/sız	15	4	6	2	3	8	-	6	4	2	-
Karakış	12	-	4	5	2	4	-	1	3	-	1

Ses	11	-	11	-	-	-	10	1	10	1	-
Kim	13	-	11	1	1	7	4	7	4	-	-
Hoş	46	-	41	1	4	17	24	36	5	-	-
Kerem	13	-	13	-	-	5	7	13	-	1	-
Ne	8	1	5	1	1	2	4	4	2	-	-
Toplam	1320	126	867	135	175	616	343	783	212	30	13
Yüzde		%10	% 66	% 10	% 13	% 47	% 26	% 59	% 16	% 2	% 1

Tablo: 11- Küçürek Öykülerde Cümle Türleri

Toplam içinde % 66 fiil cümlesi, % 59 kurallı cümle ve % 47 basit cümle tespit edildi. Bu durum, Ferit Edgü'nün Türkçe'nin cümle yapısına bağlılığının sonucudur.

3.2.2.5. Küçürek Öykülerde Anlatım Teknikleri

3.2.2.5.1. Konuşma ve Düşünce Aktarımları

3.2.2.5.1.1. Dolaysız Konuşma Aktarımı

Anlatı figürlerinin aracısız, karşılıklı konuşmaları üzerine kurgulandırılan bu konuşma türünde aktarıcının varlığı, yapılan dış diyalogu okuyucuya ulaştırmak seviyesindedir.

"- Gizli hiçbir şeyim yok benim.

-Gene de bir gizin olmalı. Hiç değilse bir gizin.

-Evet ama o kimseyi ilgilendirmez." (B.H., "Gizsiz", s.33)

Karşılıklı konuşmaların doğrudan aktarıldığı dolaysız konuşma aktarımında konuşmayı yapan figürlerle yüzyüze gelen okuyucu, birinci elden konuşmaya tanıklık etmiş olur.

"Kadın, Ne çok şey unuttun, dedi.

Adam, O kadar çok şey ansıyorum ki, dedi." (İ. D.M., "Rastlantı", s. 46)

Karşılıklı konuşmaların yazıya aktarımında geleneksel yazım kurallarının dışına çıkıldığı bu dolaysız konuşmada, birinci ve ikinci tümcelerın özneleri durumundaki kadın ve erkek sözcüklerinden sonra iki nokta üst üste (:) konması gerekirken; yazar, bu kuralın dışına çıkıp konuşan özneler ile, konuşma cümleleri arasında virgül (,) koymayı tercih etmiştir. Her iki örnekte de görüldüğü gibi dolaysız konuşmalarda yazar,

okuyucuyu metne taşıyarak, figürlerin konuşmalarındaki duygu durumunu paylaşmalarını sağlar.

3.2.2.5.1.2. Dolaysız Düşünce Aktarımı

Anlatı figürlerinin belli bir konu veya durum hakkındaki düşüncelerini dile getirmesi şeklinde olan bu anlatım türünde, aracısız bir anlatım söz konusudur:

“Kaşığı eline alırken gülümsedi, İstediyim bu değildi ama, olsun, babam da çok severdi, diye geçirdi içinden.” (D.S., “Son Hece”, s.15)

Bu örnekte, *“diye geçirdi içinden”* tümcesi, anlatı metninin tümcesidir. Bu tümce ile yazar, figürün düşünce tümcesini okuyucuya aktarmış olur. Bir başka örnekte de düşünen figür, eylemlerinin amacını karşılıklı konuşma yoluyla dile getirirken yazar da bunu olduğu gibi aktarır:

“- Kimbilir, belki der her çözüştten sonra artık birşeylerin değiştiğini ve bir daha, hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağını düşündüğüm için.” (B.H., “Yenilik”, s.40)

Kendi olmaklığının önündeki engeli, dolaysız bir şekilde söyleme dönüştüren birey, böylece olanaksızlığının nedenini netleştirir.

3.2.2.5.1.3. Dolaylı Konuşma Aktarımı

Anlatı figürünün konuşması, aktarılmış ve dönüştürülmüş şekli ile verilirse bu konuşma şekli, dolaylı aktarım anlatımına girer. Bir anlatıcı tarafından aktarılan bu tür konuşmalarda gerçek anlamda bir anlatıcı yoktur. Anlatıcı görevini üstlenen aracı-özne vardır. Dolaylı konuşma aktarımı yapılan küçürek öykü örneklerinden biri, *“Yankı”* öyküsüdür:

“Her zaman, daha öteye gitmek, derdi.

Şimdi uçurumun kıyısında.

Soruyor:

Burdan ötesi var mı?” (B.H., “Yankı”, s.15)

Geniş zaman kipiyle kurulan ilk tümce, ikinci tümceyi kuran ve aktaran figür tarafından dönüştürülerek verilir. Dolayısıyla gerçek tümce ile dönüştürülmüş tümce arasındaki eylem zamanları farkı dikkati çeker: *“Derdi”* yüklemi ile aktarılan tümce, konuşmanın kişinin ağzından değil, ikinci bir kişinin ağzından yapıldığını gösterir. Aktarımı yapan aktarıcı, sadece aracı konumuyla vardır.

“Sonumsu” öyküsünde ise, ilk konuşma tümcesini kullanan anlatıcı, ikinci tümcede aktarılan konuşmayı verir:

“Saatine bakmayı unutma, dedim.

Ama bunun ne gibi bir yararı olabilir ki, dedi son soluğunu verirken.” (D.S., “Sonumsu”, s. 25)

“Ki”den sonraki kısım ise, anlatıcının konuşma ile ilgili ek bilgisini içerir.

3.2.2.5.1.4. Dolaylı Düşünce Aktarımı

Bir düşüncenin konuşanı tarafından değil, bir anlatıcı tarafından iletilmesinden oluşan dolaylı düşünce aktarımına örnek olarak “Umut-suz” öyküsü verilebilir:

“Yarın da gelmezse, diye düşündü, işte o zaman

gerçek özgürlüğüm başlıyor demektir.” (B.H., “Umut-suz”, s.16)

Anlatıcının varlığı, okuyucuya iletim mesafesi kadar olan bu tür aktarımlarda, gerçek konuşulan değil, konuşanın düşündüğü şey, iletidir. Bu örnekte, ilk tümce, dolaylı düşünce aktarımı olurken, ikinci tümce dolaysız konuşma aktarımıdır.

“Yemyeşil bir çayırda şimdi. Ardından koşan o... o..., adını unuttuğu ilk sevgilisi, bir dut ağacının gölgesinde erişiyor ona. (...) Derin bir iç çekişi. Gözlerini açıyor.” (D.S., “Do Sesi”, s. 2)

Gözlerini kapayarak düşünceye dalan başkışı, düşsel bir yolculuğa çıkar. Anlatma metoduyla anlatılan bu yolculuktaki düşünceler dolaylı anlatımla okuyucuya ulaşır.

3.2.2.5.1.5. Bağımsız Dolaysız Konuşma Aktarımı

Aktarıncının müdahalesi olmaksızın iletilen, kişilerarası konuşma aktarımı türüdür:

“Demek ki, bu ana değin birbirimiz için yoktuk, dedi.

Ne garip! Ve şimdi karşı karşıya geçmiş konuşuyoruz.

Bir vapur yolculuğunda, bir rastlantı sonucu olsa da...” (B.H., “Garip”, s.71)

Bir başka örnekte de, konuşmacının yorumuyla birlikte aktarıldığı, bağımsız dolaysız bir konuşma vardır:

“Sabah olduğunda sordum: Buranın insanları nerededir?

Bilmiyoruz, dediler.

Geleceğimizi duyar duymaz gitmiş olmalılar.” (D.S., “Kaçış”, s.61)

Öykü figürünün yorumlarıyla belirginleştiği bu örnekte, “bilmiyoruz” şeklindeki çoğul aktarım, “dediler” ile iletilir. Anlatıcının son tümcesinde yer alan yorum ise, bağımsız dolaysız düşünce aktarımına örnektir.

3.2.2.5.1.6. Bağımsız Dolaysız Düşünce Aktarımı

Figürlerin düşüncelerini olduğu gibi ileten aktarıcı, dolaysız anlatımı ile dikkat çeker. Dolayısıyla aktarıcının müdahalesi sıfır noktasındadır.

“- Öyleyse gözlerimin içine bak, dedi.

Daha önce oynamıştım bu oyunu.

-Yoo hayır, dedim. Bir fal için bu kadarı yeter.” (D.Ö., “Fal”, s.57)

İlk ve üçüncü tümcede konuşma çizgisiyle belirlenen dolaysız konuşma, ikinci tümcede bir düşüncenin dile getirilişiyle şekillenir. *Ben* anlatıcının bağımsız düşüncesini, *“dedim”* ile ileten aktarıcı/ yazar dolaysız aktarım anlatımı gerçekleştirir.

“Bana babamdan miras yalnızca adlar kaldı. Ne kanat, ne tüy, ne de kuş sesi.

İnsan olana bu kadarı da yeter, diyeceksin.

Doğru. Eğer geçim derdi olmasaydı.” (D.S., “Adlar”, s.17)

Konuşmacının kuşlar ve adlarıyla ilgili sözleri aktarılırken, son cümlede geçim derdiyle ilgili bağımsız düşünceleri yer alır. Aktarıcı da bu düşünceleri olduğu gibi okuyucuya iletir.

3.2.2.5.1.7. Bağımsız Dolaylı Konuşma Aktarımı

Öykü figürlerinin konuşmalarını dolaylı anlatımla aktaran yazar, konuşmayla düşünme arasında kendini hissettirir:

“Ne tuhaf, koskoca bir yaz gelip geçmiş, denize girmemiştim.

Bunu, denize düştüğünde kurtardığım sıksa bir kadın söylemişti.”

(D.S., “İmdat”, s.18)

Alaycı bir tutumla dile gelen bu konuşma örneğinde, anlatıcıya dönük yapı, birinci ve ikinci tümcenin anlamsal aktarımında gizlidir.

“Masum” öyküsünde, savcının konuşmasını dile getiren anlatıcı, onun yerine konuşarak dolaylı aktarımda bulunur:

“Bana sorarsanız, tüm insanlar masumdur, dedim.

Daha açık bir deyişle, suçlu insan yoktur mu demek istiyorsunuz? diye sordu savcı” (D.S., “Masum, s.31)

Aralarındaki konuşmada yaşanan çatışma, iletişim kopukluğundan kaynaklanırken bağımsız bir konuşmaya dönüşmüş olur.

3.2.2.5.1.8. Bağımsız Dolaylı Düşünce Aktarımı

Figürlerin düşüncelerini olduğu gibi ileten yazar, onların iç dünyalarını yansıtmak amacını taşır. Bu tür aktarımlarda, “*anlatıcı çeşitli dil ve içerik evrelerinde dolaşır durur.*” (Karakaya, 1999: 53) Yazarın geniş imkânlarla donatıldığı, bağımsız dolaylı düşünce aktarımında, figürlerin kişi içi iletişimi dikkat çeker:

“Sirtüstü, yüzünde bir gülümseme, uzaklaştı, uzaklaştı kıyıdan.

Çocuk, Nereye gidiyor böyle uzaklara? diye sordu kendi kendine.”

(D.S., “Son Yüzücü”, s.23)

“*Aracı*” öyküsünde de, bağımsız dolaylı düşünce aktarımı, dış diyalog tekniğiyle verilir:

“-O gün orda olan o biri niçin doğrudan doğruya

bunları bize anlatmamış?

-Bilmiyorum. Korktuğu için olabilir. Ya da

Anlatmayı beceremediği için.” (B.H., “Aracı”, s.80)

İkinci konuşma tümcesinde yer alan “*aracı*” figür, gerçek konuşmayı yapan figürün olmadığı bir ortamda onunla ilgili konuşurken, kendi yorumlarıyla, düşüncelerini aktarır.

Çocuğun iç diyalog yoluyla kendi kendisiyle iletişime geçişini aktaran yazar, bağımsız dolaylı düşünce aktarımıyla anlatıyı güçlendirir.

“*Ne*” öyküsünde, figürün iç diyaloga girdiği ve “*tanıdık bir ses*” olarak tanımladığı içsel sesin konuşmaları düşünce aktarımı şeklinde verilir:

“-Tanrı'nın olmadığı bu dağ başında sen ne arıyorsun? diye sordu tanıdık bir ses.

Hiçbir şey aramıyordum.

Orda, dağ başında, o dağ başında yaşayan ve ölen insanların arasındaydım.

Hepsi bu.

Böyle dedim.” (D.Ö., “Ne”, s.69)

Gerçek konuşmanın anlatıcı tarafından verildiği, yazarın kendisini hissettirmedeği öykülerde de, iç monolog tekniği kullanılır. Aktarılan konuşmalarda ise, gerçek, aracısız olarak yansıtılır:

“Kapıyı siz mi çaldınız?

Kapıyı çalmadıysanız, burada kapının önünde ne işiniz var?

Beni mi istiyorsunuz?

Ama ben içerdeyim. Ben dışarı çıkamam.

İstesem de çıkamam ben.

Bana izin yok.” (İ. D. M., “İçerdeki”, s. 42)

İç monolog tekniğinin dikkat çektiği bu örnekte, figür bilinçdışı içeriklere karşı “Ben” imgesiyle vardır. Dört kez tekrarlanan ve öykünün leitmotivi olan “Ben” sözcüğü, bağımsız dolaysız düşünce aktarımının da belirleyici öznesi olur. Figürün iç dünyasını açımlayan ve tek taraflı bir iç konuşma/ iç diyalog olan bu örnekte, “*figürün iç sesi*”ni (Karakaya, 1999: 53) duyumsarız.

Edgü anlatılarının dikkat çeken en büyük özelliği, “dolaylı aktarım”ları tercih ediyor olmasıdır. Amacı, gerçeği olduğu gibi figürlerin konuşmaları, iç diyalogları, iç monologları ve düşleri yoluyla vermektir. Düş içeriklerinin bağımsız dolaylı düşünce aktarımı tekniğiyle aktarıldığı öykülerden biri, “*Düş*” öyküsüdür.

“Beni öldürmeye ant içmiş.

Ben de onu öldürmemeye ant içmişim.

Düello silahını benim seçmem gerekiyormuş.

Gözlerim iyi görmediği için ben de tutup tabancayı seçmişim.

İşe bakın ki ölen gene o oluyor.

Ama, kimin kurşunuyla, bunu ne ben anımsıyorum, ne de düellonun tanıkları.

Uyanmışım.” (D.S., “Düş”, s.22)

Düşünde varlığının iki farklı yüzünü gören anlatıcı figür, “*uyanmışım*” ifadesiyle anlattıklarının düş olduğunu belirtilir ve dolaylı aktarımın düşünsel boyutuna gönderme yapar: “3. *tekil şahıs kullanımı ve geçmiş zaman seçimi, onun bildirim özelliğini gösterir.*” (Karakaya, 1999: 55) Ölüm ve öldürmek üzerine kurgulanan düş, uyanmak eylemiyle gerçek dünyaya açılırken bağımsız içeriği ile vurgulanır. Dolayısıyla, bu düş, bağımsız dolaylı düşünce aktarımı anlatımına örneklik teşkil eder.

Düşsel olanın açımlandığı bir başka aktarım örneğinde de yazar, parantez içi açıklamasıyla, konuşma dilinin yazı diline aktarılmasını örneklendirir:

“Babam (öleli çeyrek yüzyıl oluyor) şöyle dedi düşümde:

-Sen hiç adam olmayacaksın mısın? Sen beni hiç dinlemeyecek misin?

-Hayır, dedim. (...)

-Bu sözlerin beni öldürecek, dedi babam.

Sonra düşümden çıkıp gitti.” (B.H., “Karşı”, s.81)

Anlatıcı *Ben* ile babam dediği figürün konuşma ve düşünceleri serbest dolaylı konuşma biçiminde düş yoluyla verilir. Aynı zamanda dolaysız iç konuşmada diyebileceğimiz düş aktarımları, yazara dili kullanmada sınırsız yetki tanır.

Bireyin iç dünyasına bakışta sınırsız imkân tanıyan bilinçakımı tekniği de bağımsız dolaylı düşünce aktarımına girer. Öykü bireylerinin ya da figürlerinin rast gele çağrışımlar yoluyla konuşmalarda bulunmaları bu tekniği belirginleştirir:

“- *Kâhyaya sordunuz mu?*

-*Sordum.*

-*Ne dedi?*

-*Hiçbir şey bilmediğini. O saatte burda değilmiş.*

-*Hangi saatte?*” (B.H., “Zaman”, s.30)

Öyküde karşılıklı ve sesli konuşma şeklinde beliren dış diyalog tekniği, yazım şekli olarak da, “konuşma çizgileriyle” verilir. Dışöyküsel anlatıcı olarak yazar, öyküde değildir. Yalnızca konuşan öznelerle, okuyucunun karşı karşıya olduğu bir öykü formu söz konusudur. Yazarın gösterme tekniğiyle konuşmaları aktardığı bu tür öykü(ler)de, özneler ile okuyucu arasındaki iletişimi sağlayan, öykü içi konuşmalardır. Öyküde, algısal ve kişilerarası iletişimsizliğinin açıklanır ve “zaman”ın izlekselleştirilir. Öykünün ilk tümcesini söyleyen, durum öznesi konumundaki kişidir. İkinci tümceyi söyleyen ise, öykünün edim öznesidir. Sadece adı kullanılan “Kâhya” ise, engelleyici konumuyla vardır. Çünkü o, bilmeyen özelliği ile öyküde yer alarak, farklı çağrışımlara ve iletişimsizliğe neden olur. Edim öznesinin: “*Hiçbir şey bilmediğini. O saatte burda değilmiş*” şeklindeki dolaylı aktarımı, durum öznesinin “*Ne dedi?*” söylemindeki dolaysız konuşması ile karşılanır.

Durum öznesinin sorularla sürdürdüğü diyalog, son tümcede, “*Hangi saatte*” ile, dolaylı düşünce aktarımına dönüşür ve onun bilinçakımına uğrayarak zamansal çözülüşünü açıklar.

Bazı öykülerinde Edgü, birinci derecede anlatmak, vurgulamak istediklerini epizotlar kullanarak destekler. “*Annem ve Ben*” ile “*Kısa*” öyküleri bu tür anlatımlara örnektir.

“*Köy göçmüş.*

Çocuklar bile ölmüş.

Aileden hayatta bir o kalmış, bir de annesi.

Böyle diyor.” (D.Ö., “Annem ve Ben”, s.54)

Asıl vurgunun ve anlatılmak istenenin ilk iki tümcede aktarıldığı, birinci derecedeki durumun, yazım şeklinde de biçime yansıdığı, her iki tümce arasındaki satır boşluğundan farkedilir. İkinci derecedeki öykü, birinci derecede olanı desteklediği için, ikinci derecedeki öykü epizot görünümündedir. Aynı şekilde:

*“-Siz bizim yeni komşumuz mu oluyorsunuz? dedi genç erkek,
genç kıza.*

-Biz burda oturuyoruz, dedi genç kız, genç erkeğe,

-Biz de burda oturuyoruz, dedi genç erkek, genç kıza

Kız kısacık eteklerini kaldırıp sordu:

-Niçin kısa kesmiyoruz?” (İ.D.M., “Kısa”, s.48)

Epizot anlatımın ikinci derecede önemli diyebileceğimiz kurgusu, öykünün başında verilirken, asıl vurguyu ifade eden, birinci derecede önemli vurgu olan ise, öykü sonunda verilir. Bu örnekte de epizot ile asıl vurgunun yapıldığı kısım arasında, yazım biçimine de yansıyan satır aralığı/ boşluğu dikkat çeker.

3.2.3. Romanlarda Dil ve Üslup

3.2.3.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri

Ferit Edgü, romanlarında bireysel sorgulamaları ile evrensel gerçekliği öznelde yakalama çabasındadır. Anlatım tekniği ve kurgu bakımından özgün niteliklere sahip olan romanlarında, dünyaya/yaşama bırakılmış, atılmış, fırlatılmış bireylerin, kendi oluş serüvenini açılar. Bunu gerçekleştirirken, iç monolog, iç diyalog, diyalog, bilinçakımı tekniklerinden yararlanır. Toplumla/ diğerleriyle/ başkalarıyla iletişimsizlik yaşayan Edgü bireyleri, bireyleşme serüveni içerisinde yaşamın saçmalığının farkındalığını yaşarlar. Onların yaşama tutunma yönündeki atılımları, iç ve dış konuşmalarla metne taşınır. Ruhsal bir sağaltım niteliğindeki iç monologlar, onun üslubunun en önemli belirleyicisidir:

“Denizden değilse, nerden geliyordum?

Hangi tufan atmıştı beni buraya?

Bilmiyorum.

*Gerçekte bir gemim olduğunu
Kaptan, çarkçı, muço ya da o geminin bir yolcusu olup olmadığını
Giderek sözünü ettiğim kazanın gerçekten mi, yoksa
Düşümde mi başıma geldiğini de bilmiyordum.
Anımsıyordum.” (O/ H.B.M., s. 19)*

İç monolog anlatım tekniğinin kullanımı, bireyin kendisi ve dünyayla yüzleşme aşamasındaki çatışmalarının yansıtılışına olanak tanır. Roman kişilerini psikolojik tahliller yerine kendi konuşmalarıyla tanıtmak, betimleme değil gösterme metodunun tercih edilmiş sonucudur: “*Diyalog, monolog veya konuşmada, okuyucu ile konuşan kahraman arasında herhangi bir anlatıcı veya aracı yoktur. Konuşma eylemi aracısız olarak okuyucuya sunulur/gösterilir.*” (Çetişli, 2000; 42) Bireysel çözümleri ve kendi oluş yolculuğundaki ikilemleri olduğu gibi aktarmak isteyen Edgü, roman kişilerini konuşurma tekniğinde buluşturur. Bireysel ve toplumsal iletişimsizlik içindeki roman kişilerinin iç diyalog ve iç monologa yönelişleri kaçınılmazdır. Birbirleriyle konuşma, birbirlerini anlama ve birliktelik kurma yetisini yitiren birey, *Kimse* romanında iç monologun iç diyaloga dönüştürülmesi ile varlık bulur. *Ben-Öteki* diyalogları, özde bireysel/ tek kişilik bir iç monologdur:

“anmak, ansımak, anlamak, sormak, karşılık aramak ve özellikle yaşamı sürdürürebilmek için yapılmış konuşmalardan seçmeler ya da monolog’un, diyaloga dönüştürülmesi çaba(lama)sı.” (K., s.5)

Edgü, monologu Birinci Ses-İkinci Ses arasındaki diyaloglar şeklinde kurgulandırır. *Kimse* romanı, tümüyle bu şekilde düzenlenmiş diyaloglardan oluşur:

*“Sürgünlük günlerini anlıyor musun? diyor Birinci ses.
Anımsak mı? Yaşıyoruz ya, diyor İkinci ses.
Bu kaçınıcı? Sen ondan haber ver, diyor Birinci ses.
Saymadım, diyor İkinci ses. Ama ne ilki, ne de sonuncusu olmalı.
Kuzeyde, karlı bir ülkedeydik bir zamanlar, bunu bilmiyorum, diyor Birinci ses. (.)
Niçin durmadan eski günleri, eski günleri anıyorsun?
diyor İkinci ses. Niçin bana eski günleri, eski yaşamları anlatıyorsun?
Bitmedi mi daha?” (K., s. 15)*

Bu diyaloglarda öykü kişisi olarak yer alan Birinci Ses ve İkinci Ses’in yalnızlık izleğinin zemin hazırladığı kendisiyle yüzleşme süreci içinde olduğu vurgulanır. Mekân

ve zaman sınırlılıkları içinde yaşama zorunluluğundaki bireyin/ *Ben*'in içindeki *Öteki*'yle konuşması yaşadığı iletişimsizliğin boyutunu belirler. Eserde bu adsız kahramanların ses'ler halinde sunulması, evrensel insan gerçeğini yansıtmaya güdüsünün açılımıdır. Kimi zaman, *Biri* ve *Öbürü* olarak da karşımıza çıkan birey, kendini sorgulama ve kendiyle çatışma sürecindeki çıkmazları ile somutlanır:

“Kemiğin kanadını gördüm, diyor Biri.

Kanın aktığını gördüm, diyor Öbürü.

Nerelerden geçtin buraya varmak, bunu söylemek için?

diyor Biri. (..)

Gün doğmak üzere, diyor Biri.

Güneşin şavkı karşı dağlara vurdu, diyor Öbürü.

Penceremize yansıyor, diyor Biri.

Elbette yansıyor, diyor Öbürü.

Elbette yansıyor, diyor Öbürü.

Elbette yansıyor, diyor Biri ve Öbürü.” (K., s. 70-71)

Anlatıma güç kazandıran diyaloglar, olayın gelişiminde rol oynama, psiko-sosyal durumları belirginleştirme, anlatımı doğal kılma, anlatıcının niyetine bağlı olarak şekillenen değer ve yargı gönderimlerini aktarma işleviyle Edgü, romanının temel anlatım tekniği olurlar:

“Yalnızlık nedir biliyor musun oğul?

Bilmezsin.

Bu yaşta hiç bilemezsin.

Bir yalnızlığı, ahırda, atlarla paylaşmak ne demek, bilir misin?

Bilemezsin.

Hiç kimse bilemez.

Kambur olmayan ve ahırda atlarıyla yatmayan hiç kimse.

Çok korkunç bir şey değildir.

Hatta korkunç bile değildir.” (E.G.B.Y., s.102)

Çaresizlik ve yalnızlık içerisinde bunalan bireyin, kendi kendisiyle konuşma tarzındaki bu monolog, yaşanan çözümlü ve tükenişin derinliğini gösterir. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romanında roman kişilerinin iletişimsizlik merkezli bir iç/ kendine dönüş yaşadığı görülür. Kişiler dünyasındaki bütün bireyler, yalnız kaldıkları anlarda yaşadıklarını eylemsel ve düşünsel olarak içselleştirirler ve bu da iç diyalog yoluyla

metne taşınır: Edgü tarafından italik olarak yazılan ve kesik cümlelerden oluşan bu bölümler, bilinç- bilinçdışı çatışmasının bireydeki yansımalarını açığa çıkarır:

*“Bu iğrenç odada benim ne-
Bu ne biçim kadın ki beni böyle-
Ne yaptım da hiçbir şey ansımıyorum ve her yanım
çürük-
Nasıl geldim buraya, gideceğim bir başka yer-
Beni arıyorlar mı acaba Fethi Baba, Kını, Zehra ve
inzibat-
Keşke ölseydim farkında bile olmadan-
Çekip gitseydim toptan keşke-
Elbiselerim nerde çırılçıplağım bu çarşafaların-
Kurşun gibi ağır gözkapaklarım ve tütsü kokuları-
Uyku uyku.” (E.G.B.Y., s.90)*

Kişilerarası iletişim sorunu, roman kişilerini içe yönlendirir ve bireysel iletişime geçirir. Bu tavır, Edgü'nün dünya içinde varlık olma gayreti içinde sürüklenen bireylerin öyküsünü aktarma isteğiyle örtüşür. Birey, kendilik değerlerinin tinsel çağrılarla ve kendi tespitleriyle tamamlayabilir.

Ferit Edgü, romanlarında zaman ve mekân unsurlarına uyumsuzluğun işareti olan bilinçakımı tekniğini, bireyin düşüncelerinin özgür aktarımında ve içsel çözümlerinin yansıtılmasında kullanır:

*“Yeniden yatağa dönüyor. Uzanyor.
Soluğunu kesiyor.
Ölüm sessizliği. (Bu sessizlikte bile sessizlik arıyor.) Yüreğinin atışını
dinliyor.
Gözleri kapalı.
Gözkapaklarının ardında: uçsuz bucaksız bir oda.
Duvarları halı ve kilimlerle kaplı. (..)
Saatim nerde? diye soruyor. Saatim nerde? Ne kadar geçti, bilmiyorum.
Saatimi bir yerde unuttum. Zaman yok. Zaman niçin yok? Zamana n'oldu?
Oysa, dakikalar sayılıyor. Saniyeler sayılıyor. Oysa, (gene de) zamanın
olduğu söylenemez. Yağan kar sayılıyor.” (K., s. 53)*

İçinde bulunduğu kuşatılmışlıktan kaçarak dışlara yönelen roman kişisi, gerçekler/ dış dünya ile uyumsuzluk yaşar. Niceliksel zamanın varlığı onu tüketir; niteliksel zaman arayışı kurtuluş ümidi olarak belirir.

Bilinç ile bilinçaltı sınırındaki düşüncenin metne taşınması olan bilinçakımı tekniği, roman kişilerinin bastırmaya çalıştığı cinsel dürtülerinin coşkunluğunu yansıtmada da kullanılır:

*“Kapının önünde duruyorum. Boynumda, uzun yün atkım.
Kar dinmiş. Saçaktaki buzlardan tıp tıp sular damlıyor.
Güneş ve kar. Güneş yakıcı. Yakıcı dağ güneşi. Sirtımı
duvara veriyorum, gözlerimi kapıyorum. Sanki kulaklarımı
da. Çocukların sesini de duymuyorum. Güneşin yüzümden
başlayıp tüm bedenimi saran ısısının etkisiyle mi,
yoksa, gözümü yumar yummaz kendimi mi ansıdım,
bilmiyorum (...) içimdeki bir yara mı kanıyordu, yoksa
sabrım mı taşıyordu? Bilemiyorum. Kollarımı birbirine
kavuşturdum. Hiçbir şey duymuyorum. (...)
Yalnız yakıcı dağ güneşi. Ve içimde durmadan akan
akan o-
O: özlemim
O: eski dilden hasretim
O: bir zamanlar her limanda bulduğum, her limanda
boşaldığım,
O: nicedir unuttuğum akıyordu şimdi.
Dışlerimi sıktım. (...) Gözümü açsam yitecek
Açmadım gözümü. (...)
Ağzımdaki bu dil kimin?
Benim mi, onun mu? (...)
Düşüyordum, bir uçurumdan, hiçbir kayaya çarpmadan
boşlukta süzülerek, tüylerle, kağıtlarla, yapraklarla onlar
gibi bin parça,
paramparça düşüyordum.
Çıglıklar....” (O/ H.B.M., s. 100-102)*

Zamansal ve mekânsal sıçramalar, roman kişinin karmaşık ruh durumunu sıradizimsel bir düzen içindeki aktarımıdır. Bilinç ve bilinçaltı düşünceleri arasında gel-git'ler yaşayan birey, çözümlüş yaşar.

Ferit Edgü romanlarında, anlatma, gösterme, tasvir, montaj gibi anlatım tekniklerini de kullanır. Roman kişilerinin şimdi'deki ve geçmiş yaşamlardaki varlığını, bu kullanımlar aracılığıyla netleştirir.

Niyete bağlı olarak kullanılan bu nesnel betimlemeler, “*olanı olduğu gibi görmek ve göstermek*” (Göçgün, 1987: 664) ve gerçeklik duygusunu metne taşıma yönelimi ile şekillenir. Ferit Edgü, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romanında anlatma, gösterme ve tasvir tekniklerini birlikte kullanır. Eserin I.Bölümü olan “*Çakır'ın Öyküsü*”nde, başkisi Çakır'ın yaşamı fotoğraflar aracılığıyla aktarılır. Fotoğraflardaki görüntülerin yorumlanarak objektif bir perspektiften, fakat sübjektif unsurlarla bütünleştirildiği 31 fotoğraf, anlatım tekniği bakımından gösterme ve tasvir metodunun yansımasıdır:

“Çakır bir atı yemiyor.

At, belli ki önüne yeni konulmuş olan arpa kırmasını yemek üzere.

Çakır, sağ eliyle, atın, hafifçe eğmiş olduğu boynunu tutmuş.

Sol ayağının dibinde bir su kovası var.

At yemini yerken, Çatır onu okşuyor ve belki

onunla konuşuyor.” (E.G.B.Y., s. 31)

“Çakır, bir yokuşta arabayı arkadan itiyor.

Yanında ona yardım erden yüzü görünmeyen biri

daha var,

Araba kokkömürü yüklü.” (E.G.B.Y., s. 37)

Fotoğrafın yansıttığı gerçeklik, dış dünyanın/ bilinçdışının bireyin öznelliğinden soyutlanmasıdır. Yaşamın görüntüsel olarak sabitlenmesi olan fotoğraflarla anlatım yöntemi, Edgü'nün roman kurgusunu özgün bir boyuta taşır:

“Fotoğraf uygarlık demek.

Tüm uygarlıkların üstüne sıçtığım burda, bu uygar

aygıtı al, bul buluştur, içine filmini yerleştir, objektifini

ayarla, karanlık odaya gir, binlerce metrekairelik fotoğraflar bas, siyah-

beyaz, binlerce metrekaire büyüklüğünde,

kesilip yanyana yapıştığında, zavallı bir insanlık freskini

*oluşturacak olan fotoğrafları yolla, yalnız sana bunu
öneren sevgiline değil, tüm tanıdıklarına, tüm insanlara,
uygarlığın ortasında yaşayan tüm insanlığa yolla ki,
duvarlarını bu güzel görünümle, bu çağdaş freskle
kaplasınlar ve içinde buldukları durum için Tanrılarına
yatıp kalkıp şükretsiner, adaklar sunsunlar.
Yaşasın fotoğraf!*

Yaşasın bana bunları yazdıran sevgilim!” (O/ H.B.M., s. 80)

Ferit Edgü bir başka gerçekliğin derinliğini, fotoğraf sanatı ile roman türünü birleştirerek ifade eder. Çağın gerekleriyle bütünlediği düşlerini metinleştirirken, başkişi Çakır'ın gerçekliğinden hareketle sıradan insanın/küçük adam'ın yaşamını imler. “Fotoğraf objesi, düz anlam olarak gerçeklik, yan anlam olarak im'dir. Fotoğraf gerçeklikle dil arasında ara konumdadır.” (Yavuz, 1996: 238) Objenin im'e dönüştüğü bu anlatım yönteminde dışardan müdahale edememenin etkisi büyüktür. Fotoğraf aktarımı geleneksel sanat eserlerini yok eder fakat resme yakınlığını korur; böylece gerçek sayılan gerçekliğin imgesini değil, gerçekliğe yönelik tasarıları etkiler. Fotoğrafa dil yoluyla müdahale etmeye çalışan Edgü, görüntülerin arkasındaki yaşam gerçekliklerini öne çıkarmak ister.

Ferit Edgü, gündelik yaşamın nesnel gerçekliklerini anlatma yöntemiyle aktardığı görülür:

*“Sabah,
Bir katır getirdiler. Sandığımı, torbalarımı yükledik.
Bir at getirdiler, atladım.
Karlar eriyor. Güneş yükseliyor. Ama ayaz yerinde.
Yola koyuluyoruz.
Dağdan iniş başlıyor.
Çocuklar okulun, önünde. Bayrağı direğe çekmişler.
Bağırıyorlar ardımdan.
Biri gelip elimi öpüyor.
Biri gelip atımın dizginlerini tutuyor.” (O/ H.B.M., s. 191)*

Anlatma yöntemi, Edgü romanlarında bireylerin sıradan eylemlerini ifade için kullanılır:

“Çok yorgundu.

Gece boyunca sokaklarda dolanıp durmuştu.

Sonra, bir ara uyumuştı.

Ama nerde uyuduğunu anımsıyordu. Bir duvarın dibinde mi? Bir arsada mı? Söğütlerin altında mı?

Çıkaramıyordu.

Gecenin içinde pırıl pırıl ışıklar yanıp söniyordu. ” (E.G.B.Y., s.76)

Edgü, gösterme ve tasvir yöntemlerine ise, mekân ve kişi betimlemelerinde başvurur:

“Çakır, hasır, alçak, aralıksız bir sandalyeye oturmuş.

Ayağında asker pantolonu. Gövdesi çıplak.

Babamın arkadaşı, dolayısıyla Çakır'ın arkadaşı Dr. Jozef, Çakır'ı muayene ediyor.

Dr. Jozef'in dinleme aletinin iki ucu kulaklarında.

Bir ucu Çakır'ın sırtında, kamburunun tam altında.

Çakır öksürüyor olmalı.

Yüzü gergin.

Dr. Jozef sağ gözünde monoklü, pür dikkat.

Arka planda babam, dudaklarında sigarası, dalgın,

fotoğrafta görünmeyen birine (bana?) ya da boşluğa

bakıyor. ” (E.G.B.Y., s. 45)

Eşya-insan ilişkisine de gösterme ve tasvir yöntemiyle dikkat çeken Edgü, bireysel/öznel açmazları nesnel boyuta taşır:

“Yıllarca sarılı duran bu kurumuş deri, açar açmaz

yeniden yuvarlanıp eski durumuna geliyor. (..) Daha ilk bakışta, gördüğüm

haritalardan hiçbirine benzemediğini fark ettim. ” (O/ H.B.M., s. 70)

Küçük bir dünya olan romanda, eşyalar bireyin kendi oluş sürecini belirleyici yaşayan varlıklar halinde entrik kurguda yer alırlar.

3.2.3.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri

Ferit Edgü, romanlarını üst anlatıcı konumundaki yazar *Ben*'in bakış açısıyla kurgulandırır. Özyaşamöyküsel nitelikler taşıyan romanlarında Yazar *Ben*, kendi varlığını birey ve toplum düzleminde irdeleyerek, evrensel insan gerçeğini açılar:

“Ey okuyucu!

Eğer yaşantın boyu, bir gün olsun

Bir teknenin kaptanı olmadınsa

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

Teknen, bir gün ya da bir gece, yolunu şaşırılmış (...)

Burada yazılanlar, insancıl bir deneyin damıtılmış parçaları.

Ola ki, bir gün, yolunu şaşırılmış ya da yolunu yitirmiş bir gezginin işine yarar.

Benim teknem, nerde, ne zaman battı, ansımıyorum.” (O/H.B.M., s.14-15)

Romanlarda yazar *Ben*, kendini tanıtırken, yaşadığı tinsel değişimleri de vurgular. Bu keşif ve oluşum süreci, anlatıcı ve kurmaca dünya kişisini aynı varlıkta buluşturur.

Yazar, romanlarında yaşama tutunma mücadelesi içerisinde sürüklenen bireyin yaşadığı çelişki ve çatışmaları mekânla bütünleştirir:

“Kentim Hak.

umudunla umutsuzluğun

güneşinle karın

uykunla uykusuzluğun

insanlarınla hayvanların

kurtlarınla köpeklerin

bil ki

bir inilti gibi sürüyor daha bende.” (O/ H.B.M., s.12)

Ferit Edgü, mekâna kendi yazgısını sindirerek ona canlı bir varlık niteliği kazandırır. Mekân betimlemelerindeki sıfatlar, bireysel çözümlüğü yansıtıcı niteliğe sahiptir:

“Tezek kokuları

yeni dövülmüş keçe kokusu

ve odanın bir ucundaki konserve kutusunun içindeki sidik

kutusu ve

benim sesimle

dışardaki köpeklerin sesi arasında

kendini duyurmak isteyen bu yabancı koku,

bu yabancı ses nereden geliyor?

Nerden gelip gecenin ortasında, bu dağ başında beni

buluyor.” (O/ H.B.M., s.108)

Mekân-insan özdeşleşmesi, bireyler ile içinde yaşadıkları yer arasındaki ilişki bağlamında irdelenir. Dış gerçeklerin içselleştirildiği bu mekân, bireyi kuşatır; onun özgürlüklerini sınırlar:

*“Burda, bu dağ başındaki odamızın bir köşesindeyiz,
diyor İkinci ses. Büzülmüşüz, kendi kendimizin içine girmiş,
kendi kendimizle konuşmakta, kendi kendimize soru
sormakta, kendi kendimize cevaplar vermekte, kendi kendimizi okşamakta,
kendi kendimizle dertleşmekte kendi kendimizle sevişmekte.”* (K., s.80)

Bireyin kendi oluşunu hissettiği “dağ başı, nesnel gerçeklikleri ile iç çatışmalara zemin hazırlar. Kendini keşif aşamasındaki birey, bu eğilimiyle mekan fiziksel darlığına rağmen mekânı geniş/ açık kimliğiyle algılar.

O/Hakkari’de Bir Mevsim romanında başkışının, bir kış boyu kaldığı Hakkari kentinin Pirkanis köyündeki deneyimleri anlatılır. Teknesi karaya vurduğu için dağ köyünde yaşama zorunluluğundaki anlatıcı ben kendini bir denizci/ kaptan olarak duyumsar ve yapıtın sonunda başladığı yere dönerek yolculuğunu tamamlar. Bu iç yolculuk, onun yeni başlangıçlar yapmasına ve kendisini kurmasına olanak verir.

3.2.3.3. Romanlarda Anlatı İzlenesi-Sözdizimi

Ferit Edgü’nün 3 romanında (her romanın ilk sayfasından itibaren ilk 100 sözcük dikkate alınarak) toplam 300 sözcük üzerinde yapılan incelemede % 43 isim, % 17 fiil, % 15 zarf, % 14 sıfat, % 6 bağlaç, % 4 zamir, % 2 edat, % 1 ünlem oranlarını tespit ettik.

300 sözcükten 226’sının isim soylu (isim, sıfat, zamir, zarf) oluşu, Ferit Edgü’nün betimleme/ gösterme yöntemine verdiği önemi belirginleştirir.

Aşağıdaki tablo Ferit Edgü’nün romanlarındaki sözcük kadrosunu göstermesi bakımından önemlidir:

Roman Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
EYLÜLÜN GÖLGESİNDE BİR YAZDI	4	13	12	4	17	4	9	-
KİMSE	40	20	17	-	20	-	3	2

O/ HAKKARİ'DE BİR MEVSİM	45	18	12	7	8	4	6	-
Toplam: 300 sözcük	129	51	41	11	45	8	18	2
Yüzde	%43	%17	%14	%4	%15	%2	%16	%1

Tablo: 12- Romanlarda Sözcük Türleri

İsimlerin % 43 oranına sahip olması, Ferit Edgü'nün dışa dönük yüzünü netleştirir. Genel ortalama içinde fiillerin % 17 oranıyla 2. sırada olması ise, nesneyi hareket ve devinim halinde algılama eğiliminin işaretidir.

Ferit Edgü, anlatımı "*pekiştirme, güçlendirme ve kavramları zenginleştirme*" (Hatipoğlu, 1972: 51) işlevine sahip ikilemeleri niyete bağlı olarak kullanır. Romanlarda ikilemeler, kişilerin durumlarını ve yaşamdaki konumlarını pekiştirme amacına hizmet eder. İsim, sıfat ve eş anlamlı sözcüklerin ve yansımali seslerin bir araya gelmesi ile oluşan ikilemeler şunlardır:

1. Aynı sözcüklerden kurulan ikilemeler

1.1. Aynı anlamlı sözcüklerin yalın halleri ile kurulan ikilemeler

"Adım adım, ağır ağır, aval aval, bol bol, buram buram, çömlek çömlek, delik deşik, derin derin, dökük dökük, fıldır fıldır, göz göze, güzel güzel, hemen hemen, ılık ılık, inim inim, kala kala, karış karış, kesik kesik, kopuk kopuk, kös kös, kuşku kuşku, olsa olsa, pırıl pırıl, renk renk, sağ sol, sarsıla sarsıla, sert sert, sık sık, sıra sıra, şaşkın şaşkın, tir tir, titrek titrek, ufak ufak, uzun uzun, yavaş yavaş, yer yer, zaman zaman"

1.2. Aynı anlamlı sözcüklerin ek alması ile oluşturulan ikilemeler

"Açar açmaz, alır almaz, dudak dudağa, duyulur duyulmaz, anasız babasız, art arda, belli belirsiz, çılgık çılgıca, çıkar çıkmaz, geldi geledi, günü gününe, ister istemez, kendi kendine, koyulur koyulmaz, sıkı sıkıya, taştan taşta, tutuna tutuna, yan yana"

3. Anlamları yakın sözcüklerden kurulan ikilemeler

"Dil damak, düşüş kalkış, eğri büğrü, gelip geçen, itişme kakışma, kalkış düşüş, kırık dökük, kızarıp bozarıp, noktasız virgülsüz, uçsuz bucaksız, ufak tefek"

4. Anlamları zıt/ karşıt sözcüklerden kurulan ikilemeler

"Gece gündüz, iyi kötü, ölü diri"

5. Bir sözcüğü anlamlı ikilemeler

“Açık seçik, bölük pörçük, çalı çırpı, hayal meyal, saçma sapan, tanık manık, tezek mezek”

6. Yansımali sözcüklerden oluşturulan ikilemeler

“Lapa lapa, pır pır, tıp tıp, tik tak”

“Bir psikoloji ve müzik olayı” (Hatipoğlu, 1972: 52) olan ikilemeler, yazarın niyetine bağlı olarak metnin bünyesinde yer alır. Kendi oluş sürecinde çatışmalar yaşayan Edgü bireylerinin ruh halinin, seçilen ikilemeler ile pekiştirildiği görülür.

Kültürel belleğin sözselsel ifadesi olan deyimleri de kullanan Ferit Edgü, bu kullanımlar ile anlatım gücünü artırma isteği içerisinde:

“Dağlara vurmak, düze çıkmak, el yordamıyla bulmak, eli kulağında olmak, eli-kolu kırık olmak, gözü üstünde olmak, habersiz kuş uçmamak, içine kurt düşmek, kalem oynatamamak, kan ter içinde olmak, kendini bulmak, meydan okumak, sözü piç etmek, yolunu yitirmek”

Bireyin yaşama yönelik tavırlarını ve dünyayı algılama biçimini yansıtan deyimler, dilde tasarrufu da sağlar. Edgü, kültürel bilinç dışının yansımaları olan deyimler ile az sözle çok ve derin çağrışımları anlatılarına taşır.

Ferit Edgü, üç romanında da aynı pekiştirme/ berkitme sıfatlarını kullanarak, anlattığı kişilerin ve durumların yoğunluğunu vurgular:

“Çarçabuk, çırılçıplak, dümdüz, kıpkırmızı, kupkuru, mosmor, paramparça, sapsarı,, tostoparlak, yapayalnız, yemyeşil, yepyeni”

Seçilen pekiştirme sıfatlarının niteliği, bireyin açmazlarını ve yaşama tutunma aşamasındaki görünümünü yansıtır.

Ferit Edgü'nün dil ve üslûbundaki en önemli özellik cümle yapısındaki sağlamlıktır. O, dilin olanaklarını çok iyi kullanan ve dilsel açılımları sanatkâr ruhuyla sentezlemede ustadır. 3 romandan geneli yansıtacak şekilde periyodik aralıklarla ile toplam 15 sayfa ve 470 cümle üzerinde yaptığımız incelemede şöyle bir tabloyla karşılaştık:

Roman Adı	Sayılan cümle	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm	Kurallı cüm.	Kuralsız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
EYLÜLÜN GÖLGESİNDE BİR YAZDI	127	17	82	4	24	38	27	79	17	3	-

KİMSE	190	8	135	11	36	78	62	58	85	3	2
O/ HAKKARI'DE BİR MEVSİM	153	22	92	13	26	85	27	89	24	1	-
Toplam	470										
Yüzde											

Tablo: 13- Romanlarda Cümle Yapısı

Toplam içinde % 66 fiil cümlesi, % 43 basit cümle ve % 48 kurallı cümlenin tespiti kısa ve özlü anlatımı tercih eden yazarın, Türkçenin çekirdek cümle yapısına bağlı kalma gayreti gösterdiğinin işaretidir. Kuralsız cümlelerin % 27 ve yüklemi düşük cümlelerin % 18 oranında olması ise, diyalogla anlatım tekniğinin sonucudur.

Fiil cümlelerinin ağırlıkta olması, yazarın iletmek istediği mesajı sunma biçimini açıklar. Şimdiki zaman, anlatılan geçmiş zaman, görülen geçmiş zaman fiil kiplerinin zamansal işleviyle bağlantılıdır. Fiillere zaman, kip ve görünüş üçlüsü içerisindeki amaçlı yerleşimi, anlatımda akıcılığı sağlama amacına yöneliktir.

Biçimci olma gayreti içerisindeki Ferit Edgü, dilsel açılımlar ile kendilik değerlerini ifade etmeye çalışır.

SONUÇ

1950 kuşakı yazarlarından olan Ferit Edgü, şiir, öykü, roman, deneme, aforizma ve tiyatro türlerindeki yapıtlarında, yazma edimini yaşam savaşına dönüştüren bir sanatkarıdır. Yaratıcı duyarlılığı ve çok yönlü kavrayışı ile topluma ışık tutmaya çalışır. Sanatkarın kişiliğini, kaygılarını, isteklerini, yaşamında değil; yapıtlarında aramak gerektiğini ileri sürer. Onun yapıtları, varoluşsal değerlerin silinişi ve bellek mekanlarının tüketilişi karşısında oluşan düşünsel tepkinin, sanatsal bir yanıtı dönüşmesidir.

Kitap halinde yayımlanmış toplam 10 öykü yapıtındaki 84 kısa öykü ile 207 (“*Binbir Hece*”deki 24 adet “*Hecelemeler*” dahil) küçürek öykü; 3 roman; 2 şiir kitabı; 9 deneme kitabı; 1 Aforizma ve 1 tiyatro eseri (oyun), 14 sanat tarihi ve incelemesi yazan Ferit Edgü, özgünlüğünü ve farklılığını anlatım tekniği ve kurgusu ile gerçekleştirir. Onun yazınsal edimleri, bir istem ve tutkunun değil; sorumluluk bilinci ile kendiliğini kuran bir aydının kurgularıdır. Türk edebiyatında Sait Faik ve Dünya Edebiyatında Kafka, Beckett, Sartre, Michaux, Çehov’dan etkilenen yazar, onların gölgesinde kalmayarak, sadece bir kopyaya/ taklide dönüşmeyerek Ferit Edgü olma’yı/ kendi oluşu başarır.

Ferit Edgü’nün yalın ve saydam bir üslup yaratarak az sözle çok şey anlatmayı tercih etmesi, resim ve güzel sanatlara olan ilgisi ve minimalist sanatçı yapısıyla ilişkilidir. Bu seçiminde, okurun düş gücüne duyduğu inancın da etkisi vardır. Bir noktayı büyütür derinleştirmek; böylece dilsel ve düşünsel bütün sınırlılıkları aşma çabası, onun yazınsal düzlemdeki temel amacıdır.

Ferit Edgü, dış gerçeklikleri, yapıtın toplumsal içeriğine ait göndergeler taşıyan dilin olanaklarını ve sınırlarını zorlayarak kurgular. O, bir ses, bir konu, bir düş, bir sözcükten hareketle dilin bütün olanaklarını ve çağrışımsal sistemini kullanarak metnini kurar. Bir sesin dilini, yaşadıkları ve yaşamadıkları ile biçimlendirerek sunduğu yapıtlarında, öz ve biçim, içerik ve dışarık ayrılmaz bir bütündür.

Ferit Edgü'nün yazınsal atılımlarında temel hareket noktası, birey'dir. Sosyal gerçekçi anlayışı benimser ve dış gerçeklikler değiştirilmeden toplumsal değişimin yaşanamayacağını inanır. Bireydeki toplumu; toplumdaki bireyi yansıtmaya çalışır. Yaşamdaki varlığından memnun olmayan bireyin, mekansal olarak dünyayı, tutuklayan bir labirent olarak algılayışını belirginleştirir. *Sustuklarını yazmaya çalışan* yazar, bireyin anlık durumlarını şimdi ve buradalığı ile ilişkilendirerek metne taşır. Fiziksel ve düşünsel yokluğa sürüklenen bireyin, verilmişlikler ile çatışmasını dilsel/varoluşsal çözümler ile bütünler.

Bilgelere özgü bir bakışla, anlayan, anlamlandıran ve bunları titizce kuran ve sürekli yenileyen Ferit Edgü, toplumsalda *Ben*'in iç dünyasını, kendilik değerlerini önceleyen bir anlatıma sahiptir. Gündelik yaşamın gerçekliklerini, soyut ya da somut, düş ya da gerçek, fotoğraf ya da kurgu boyutlu sorgulayan yazarın, noktalama işaretlerinden en çok soru işaretini sevdiğini belirtmesi, sorgulama ediminin sonucudur. Bireysel yüzleşmeler ve sorgulamalar ile nitelikleştiği kurmaca metin, anlatı kişilerinin yaratıldığı ve kendi oluşlarının farklı görünümünün yansıtıldığı bir dünyadır. Edgü kişileri, bu dünyanın tek dünya olmadığının farkındalığı ile kendiliklerini ararlar.

Ferit Edgü'nün yapıtları, bireyin çelişki ve çatışmalarının, pozitif ya da negatif düşünüş görünümünde metnin dünyasına dahil edilmesidir. Onun yapıtlarındaki bireyler, bozulma ve çürümenin yok edici etkisi altında çaresizlik, olanaksızlık ve iletişimsizlik kaynaklı yalnızlık yaşarken varoluşunu tamamlama gayreti içerisinde başkaldırırlar. Bu aşamada, kimi zaman kendine, başkalarına ve çevreye/ dünyaya yabancılaşarak yaşamın saçmalığını duyumsar ve kaçışa sürüklenirler. Yaşam ve ölümün kaçınılmazlığı içerisinde tükenen bu kişilerin, umutları, umutsuzluğa dönüşür. Ferit Edgü, ne tümüyle karamsar ve umutsuz, ne de tümüyle umutlu ve iyimserdir. Onun yaşama bakışım kurduğu nokta, karamsarlık ve umutsuzluktaki iyimserliği ve umudu yakalamaktır. Toplumsal rol giydirimleri ile kuşatılan birey, özgürlüğünden kopuk bir yaşam sürerken sosyal adaletsizliğin ve ona kaynaklık eden yozlaşma izleğinin de etkisi altındadır.

Ferit Edgü, özyaşamöyküsel unsurları metnin dünyasına evrensel göndergeler görünümünde taşır. İnsanın dünyadaki varlığını, yaşanmış deneyimlerden yola çıkarak,

Ben merkezli bir yolculuk görünümünde dile getirir. Hakkari’de geçirdiği bir mevsimlik süre, Ferit Edgü’nün varlığa ve yaşama bakış açısını değiştirir. Başka bir gerçeklik içinde, insan olgusunun farklı görünümleri ve durumları ile yüzleşmek yazınının ufkunu genişletir. Kendinden dışa, bireyden topluma doğru açılan bakış açısı, onun kendini bulma ve tamamlama yönünde ilerlemesine olanak tanır. Öğretmen olarak bulunduğu Hakkari’de, öğretmenin, öğrenci olarak yön değiştirmesi, yazarın kendi ifadesiyle *otuzüç yaşında yeniden doğmasını* sağlar. Bu bağlamda, onun yazın yaşamını Oluşum Dönemi’ni takiben, Hakkari’den Önce ve Hakkari’den Sonra olarak incelemek, yazınsal anlamda yaşadığı dönüşümü algılamamızı sağlar. Evrenselin ulusal ve bireysel olanla sentezlenmesinde etkili olan Doğu yolculuğu, hem üst anlatıcı olan yazarın hem de anlatı kişisi olan *Ben*’in somut dünyadaki varlığını keşfederek oluşum yaşamasına aracılık eder.

Tek bir an’ın aktarımı olan anlatıları ile *yeni bir ses, yeni bir soluk, yeni bir umut* ola gayreti içerisindeki Ferit Edgü, *daha insancıl, daha doğru ve hakiki bir geleceği* sunmaya çalışır. Onun yazınsal atılımları, her an yenilenerek yazmayı ve yaşamı deneyimleme sürecinde varlık bulur. O, olay birimlerinin nedensel ilişkisi ile vaka yaratmayı değil; dış gerçekliklerin farklı durumlarını anlatmayı tercih eder.

Ferit Edgü’nün dili ve modern anlatı tekniklerini kullanma başarısının örnekleri olan küçürek öykülerinin ana matrisinde birey vardır. Edgü’nün okuyucuya üretme olanağı tanıyan küçürek öyküleri, açık yapıt niteliğindedir. Biçim-içerik bağdaşımının ön planda olduğu bu öykülerde, zaman, mekan gibi yapı unsurları sezdirildiği için üst okuyucu gerektirir. Yazar, metniçi- metindışı göndergelere sahip küçürek öykülerinde, tüm ayrıntıları atarak, somut gerçekliği en kısa, en öz, en yalın şekilde dile getirir. Bireyin varoluş ve bireyleşme çabasının izleklediği bu öykülerde, yaşamın saçmalığını duyumsayan ve kendi oluş çabası ile yaşam serüvenine devam eden bireylerin farklı görünümleri irdelenir.

Öykü ve romanlarındaki bireylerin varoluş durumlarını, somut dünya şekillendirir. Yaşadıkları farkedişler dizgesi, onların Tanrı’yı da sorgulamalarına neden olur. Düşlerin yıkıcısı Tanrı, Edgü bireyleri için her an ve her şeyin değiştiği dünyada edilgen bir varlık konumundadır. Tanrı’nın edilgenliği, birey ile çatışma yaşamasına zemin

hazırlar. Birey kendi kendini yaratma, kendi kendinin yaratıcısı, Tanrı'sı olma istemi ile Tanrı'yı yoksayar. Onun bu tavrı, dünyaya atılmışlığında olamamanın sorumlusu olarak gördüğü Tanrı'nın, kendisini yazgı ile sınırlamasına düşünsel bir başkaldırı niteliğindedir.

Öykü ve romanlarda zaman, *an* ile sınırlıdır. Bireyin *an*'da yaşadığı değişimler açıklanarak, kamu/ niceliksel ve niteliksel zaman ayrımı yapılır. Onun anlatılarında, geçmiş, şimdi ve gelecek düzleminde yansıtılan zaman, bireyi kendinde tutuklayan, zamansal bir yitik değer halindedir. Bütün yapıcı göndergelerden uzak olan zaman, bireyin yaşamdaki savruluşu ile örtüşen niteliktedir. Ferit Edgü, öykü ve öyküleme zamanını aynı nesnel zamanda bütünler. Bu bağlamda *şimdiki geçmiş* zaman olarak adlandırdığı fiil kipini tercih ederek, geçmiş ve şimdi'yi paralel aktarır.

Ferit Edgü, mekan-insan bağdaşımını işlevsel nitelikler ile donatarak metnine taşıyarak bireyin şimdi ve burada'lığını öznelleştirir. Dünyaya atılmışlığını duyumsayan birey, mekanı sürgün yeri bir labirent olarak algılar. Mekan, kendi olmanın sancıları içerisindeki anlatı kişilerinin durumunu yansıtan ayna niteliğindedir. Doğu ve Doğu'ya ait mekanlar ise, *kendini bulma, tanıma, tanımlama çabalamasını* gerçekleştirmesinde etkin rol oynar. Mekanın fiziksel olumsuzluklar ve coğrafi konumun sınırlayıcılığı, bireyin şey'leşerek/ herkesleşerek bir yığına dönüşmesine zemin hazırlar.

Öykü ve romanlarda *Ben*'in görüngü düzeyleri, kendini anlatan *Ben*/ kahraman anlatıcı; öykü kişilerini tanıtan *Ben* ve öykü kişisi ya da aktarıcı konumdaki yazar *Ben* şeklindedir. Üst anlatıcı olarak bütün anlatılarda yer alan yazarın *Ben*'i, gösterme ve betimleme tekniklerine ağırlık verdiği görülür. Dilde ışıldayan Ferit Edgü kişileri, diyalogların konuşan dili olarak kendi gerçeklerini kendilerinde taşırlar. Diyalogların yoğun kullanımına bu açıdan bakıldığında; bireyin kendiliğini kendi söylemiyle aktarma çabasını açıklar. Fiil cümlelerinin ve isim/ isim soylu sözcükleri tercih eden Ferit Edgü, az sözle çok söylemek ister.

Varoluşçuluk, empresyonizm, gerçeküstücülük ve görsel sanatların minimalizm'inden etkilenen Ferit Edgü, ressam kimliğini de anlatılarında yansıtır. Her

siyah fırça darbesinin rengini içinde taşıyan bir metne dönüşümü, dilin damıtılarak düşünsel ve estetik düzlemde kurgulanmasıdır.

Ferit Edgü, yaşam-düşünce ve gerçek-düş gücü çatışmasından sanat yapıtını doğurmayı başaran usta bir kalemdir. Kamuya ait olan sözcüklerin, tümce halinde söze dönüşümü ve anlam yönünden bütün sınırlılıklarının aşılması, onun sanatkar kişiliğinin ayırıcı niteliğidir. Tümüyle dil yapıtı olan şiir, öykü, roman, deneme, aforizma ve tiyatro türlerindeki eserlerinde, sürekli bir yenilik arayışı içindedir.

KAYNAKLAR

1. Ferit Edgü Kaynakçası

1.1. Kitaplar

1.1.1. Ferit Edgü'ye Ait Kitaplar

- Edgü, F., **Yaşayan Bedri Rahmi**, Vakko Yay., İstanbul 1976
- _____,_____, (Enis Batur, Barış Pirhasan, İlhan Usmanbaş, Uğur Tanyeli, Işıl Kasapoğlu, Adnan Çoker ile Birlikte) **20. Yüzyılda Sanat**, Sel Yay., İstanbul, Ekim 2003
- _____,_____, **Abidin**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2003
- _____,_____, **Ah Min-El Aşk**, Ada Yay., İstanbul 1984, II. Baskı
- _____,_____, **Aliye Berger**, Yapı Kredi Yay., İstanbul Şubat 1998
- _____,_____, **Arslan**, Ada Yay., İstanbul 1982
- _____,_____, **Av**, Sürek Yay., İstanbul, 1967, Ada Yay., İstanbul 1987, II. Baskı Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996, I. Baskı Yapı Kredi Yay., İstanbul 1997, I. Baskı
- _____,_____, **Berlin Paintings (1989-1990)**, Vakko Yay., İstanbul 1990
- _____,_____, **Binbir Hece**, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1991, I. Baskı
- _____,_____, **Bir Gemide**, Ada Yay., İstanbul 1978, Ada Yay., İstanbul 1979, II. Baskı Ada Yay., İstanbul 1979, III. Baskı Ada Yay., İstanbul 1984, IV. Baskı
- _____,_____, **Bozgun**, Can Yay., İstanbul, 1962
- _____,_____, **Çıglık**, Ada Yay., İstanbul 1982, Yapı Kredi Yay., İstanbul, Ağustos 2003
- _____,_____, **Dağ Şiirleri**, P Kitaplığı, İstanbul, Aralık 1999, I.Baskı
- _____,_____, **Ders Notları**, Ada Yay., İstanbul 1978, Ada Yay., İstanbul 1979, II. Baskı Ada Yay., İstanbul 1988, IV. Baskı
- _____,_____, **Devam**, Sel Yay., İstanbul 2001, I.Baskı
- _____,_____, **Do Sesi**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2002, I. Baskı
- _____,_____, **Doğa Dostları**, (Sadi Pektaş İle Birlikte) Adam Yay., İstanbul, Ekim 2004, I. Baskı
- _____,_____, **Doğu Öyküleri**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995
- _____,_____, **Eren Eyüboğlu**, Ada Yay., İstanbul 1981
- _____,_____, **Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı**, Ada Yay., İstanbul 1988, Can Yay., İstanbul Kasım 1989, YKY., İstanbul 1997, II. Baskı
- _____,_____, **Fotoğrafların Öyküsü Şakir Eczacıbaşı**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Füreyya: Ateş ve Sır**, Ada Yay., İstanbul 1992
- _____,_____, **Görsel Yolculuklar**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, Eylül 2003
- _____,_____, **Hakkari'de Bir Mevsim/ O**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1999, I. Baskı
- _____,_____, **İlk Öyküler**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2003, I. Baskı
- _____,_____, **İnsanlık Halleri**, Sel Yay., İstanbul 2003, I.Baskı
- _____,_____, **İşte Deniz, Maria**, YKY., İstanbul 1999, I. Baskı

- ____,____, **Kaçkınlar**, Can Yay., İstanbul 1959, Ada Yay., İstanbul 1987, II. Baskı
- ____,____, **Karapınar Tülü Carpets**, Ada Pres Publishers, İstanbul 1989
- ____,____, **Kimse**, Ada Yay., İstanbul 1976, Ada Yay., İstanbul 1980, II. Baskı Ada Yay., İstanbul 1984, III. Baskı Yapı Kredi Yay., İstanbul 1999, I. Baskı Yapı Kredi Yay., İstanbul 2000
- ____,____, **Kitap& Ressamın Öyküsü**, Ada Yay., İstanbul, Ekim 1991, I.Baskı
- ____,____, **O**, Ada Yay., İstanbul 1977, Ada Yay., İstanbul 1980, II. Baskı Ada Yay., İstanbul 1983, III. Baskı Ada Yay., İstanbul 1985, IV. Baskı Ada Yay., İstanbul 1986, V. Baskı Ada Yay., İstanbul 1990, VI. Baskı
- ____,____, **Osman Hamdi Bilinmeyen Resimleri**, (Mustafa Cezar ile Birlikte) Ada Press Publishers, İstanbul 1986
- ____,____, **Seyir Sözcükleri**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996, I. Baskı
- ____,____, **Sözlü/Yazılı**, YKY., İstanbul 2003, I. Baskı
- ____,____, **Şimdi Saat Kaç?** Ada Yay., İstanbul 1986
- ____,____, **Tüm Ders Notları**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2000, I. Baskı
- ____,____, **Van Gogh: Yüzyıl Sonra**, Ada Yay., İstanbul 1990, I. Baskı
- ____,____, **Yazmak Eylemi**,Yapı Kredi Yay., İstanbul, Nisan 2001, IV. Baskı
- ____,____, **Yazmak Eylemi: Bir Toplumsal-Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme**, Ada Yay., İstanbul 1980, Sel Yay., İstanbul, Ocak 2005
- ____,____, **Yeni Ders Notları**, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1991, I. Baskı
- ____,____, **Kar Kapkara Hecelemeler Kasım 2004; Eldeyapım kitaplar dizisi-01** (Yayımlanmamış)
- ____,____, **Pusulalar Aralık 2004; Eldeyapım kitaplar dizisi-02** (Yayımlanmamış)
- ____,____, **Gece Konuşuyor Michelangelo'dan 15 Aşk Şiiri 26 Çeşitleme; Ocak 2005, Eldeyapım kitaplar dizisi- 03** (yayımlanmamış)
- ____,____, **Urfalı Mateos'un Yazgısı Şubat 2005; Eldeyapım kitaplar dizisi- 04** (yayımlanmamış)

1.1.2. Ferit Edgü'nün Yayına Hazırladığı Kitaplar

- Dino, A., **Kısa Hayat Öyküm**, (Yayına Hazırlayan: Ferit Edgü- Sunuş: Ferit Edgü), Yapı Kredi Yay., İstanbul, Sonbahar 1995
- ____,____, **Kızılbaş Günlerim**, (Önsöz: Ferit Edgü), Sel Yay., İstanbul Eylül 2001
- ____,____, **Nazım Üstüne**, (Sunu: Ferit Edgü), Yapı Kredi Yay., İstanbul, Kasım 2002
- ____,____, **Ne Güzel Çocuktuktu**, (Derleyen: Ferit Edgü), Adam Yay., İstanbul, Ekim 2002
- ____,____, **Sinan**, (Hazırlayan: Ferit Edgü), Yapı Kredi Yay., İstanbul, Şubat 2004
- ____,____, **Verese-Kel**, (Önsöz: Ferit Edgü), Adam Yay., İstanbul, Aralık 1996

- Ginsberg A., **Amerika**, (Çev. Ferit Edgü- Orhan Duru) Ada Yay., İstanbul 1985, II. Baskı
- Andaç, F., **Söz Uçar Yazı Kalır Yüzyılın Son Tanıkları 2. Bölüm**, Can Yay., İstanbul 2002
(Bölüm Yazarı Ferit Edgü)
- Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960 l'Ecole De Paris Et Les Peintres Tures**,
(Enis Batur, Necmi Sönmez İle Birlikte), Yapı Kredi Yay., İstanbul, Mayıs 2000
- Fikret Mualla, Albastı Defteri** (Yayına Hazırlayan: Ferit Edgü), Yapı Kredi Yay., İstanbul
Kasım 1995
- Fikret Mualla, Dostlara Mektuplar** (Yayına Hazırlayan: Ferit Edgü), Yapı Kredi Yay.,
İstanbul Kasım 1995
- Meyrink, G., **Golem (Der Golem)**, (Önsöz: Ferit Edgü), Simavi Yay., İstanbul 1992
- İstanbul Görüntüleri** (Kolektif Yazarlar İle Birlikte), Eczacıbaşı Yay., İstanbul 1995
- Kuzgun Acar** (Kolektif Yazarlar İle Birlikte), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, Nisan
2004
- Ferlinghetti, L., Ginsberg, A., **Amerika**, (Çevirenler: Orhan Duru, Ferit Edgü), Altıkkırkbeş
Yay., İstanbul, Mayıs 1998

1.1.3. Ferit Edgü'den Bahseden Kitaplar

- Akatlı, F., **Düşünce Ufkunda Pupayelken**, Boyut Kitapları, İstanbul 1999
- _____,_____, **Öykülerde Dünyalar**, Boyut Yay., İstanbul 1998, s.83-85
- _____,_____, **Zamansız Yazılar**, "Romanesk Sorular", YKY., İstanbul 1992
- Andaç, F., **Edebiyatımızın Yol Haritası (Yazınsal Oluşumun Göstergeleri: I)**, Can Yay.,
İstanbul 2000, s.37,62,63,86,89,233,311
- _____,_____, **Öykücünün Kitabı**, Varlık/ Bilgi Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Söz Uçar Yazı Kalır (Yüzyılın Son Tanıkları)**, Can Yay., İstanbul 2002
- Aytaç, G., **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara 1999
- _____,_____, **Edebiyat Yazıları I**, Gündoğan Yay., Ankara 1990
- _____,_____, **Genel Edebiyat Bilimi**, Papirüs Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**, Kültür Bak. Yay., Ankara, 2001, s.58
- Batur, E., **E/Babil Yazıları**, YKY, İstanbul 1995
- _____,_____, **Yazının Ucu**, "Türk Edebiyatında Erotizm", YKY., İstanbul 1995
- Bayrav, S., **Okuma Anlama Yorumlama**, Multilingual Yay., İstanbul 2001, s.160-167
- Bezirci, A., **Çok Kapılı Oda**, Çağdaş Yay., İstanbul 1990, S.96
- Bezirci, A., Taner, R., **Seçme Hikayeler**, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1997
- Birkiye, A., **Yirminci Yüzyıl Türk Edebiyatında Seçmeler**, Aralık Yay, İstanbul 2001, s.
442,444

- Çetin, M., **Tanzimattan Bugüne Türk Şiiri Antolojisi II**, Kitabevi Yay., İstanbul 1994, s.755-758
- Ecevit, Y., “Ferit Edgü ve Kafkaesk” **Kurmaca Bir Dünyadan**, Gündoğan Yay., Ankara 1992
- _____,_____, “Ferit Edgü’de Yazın ve Resmin Ortak Paydası”, **Kurmaca Bir Dünyadan**, Gündoğan Yay., Ankara 1992
- Emiroğlu, Ö., **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebi Faaliyetleri**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2000
- Enginün, İ., **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergah Yay., İstanbul 2001
- Fuat, M., **Biçemden Biçeme**, YKY., İstanbul 1999
- _____,_____, **Çoğunluğun Gücü**, Adam Yay., İstanbul 1998, s.14-34-195-196-197
- _____,_____, **Dağlarda Yüreğim**, Adam Yay., İstanbul 1996, s.214
- _____,_____, **Eleştiri Üstüne**, Adam Yay., İstanbul 2001
- _____,_____, **Güncel Eleştiri, Özgünlük Avı**, YKY, İstanbul Eylül 1996, s.80-85
- _____,_____, **Kitap Eleştirileri**, Adam Yay., İstanbul 2002, s.133-134-210-248-245-250
- _____,_____, **Memet Fuat’ın Seçtikleri, Türk Edebiyatı 1965**, De Yay., İstanbul1965, s.5-7
- _____,_____, **Tartışmalar**, Adam Yay., İstanbul 2001, s.365-366-367
- Gümüş, S., **Karşılıksız Yazılar**, Adam Yay., İstanbul 1994, s.79
- _____,_____, **Kısa Öyküler**, Adam Yay., İstanbul 1999, s.162-165
- _____,_____, **Öykünün Bahçesi**, Adam Yay., İstanbul 1999, s.10,22,24,37,48,50,98-107
- _____,_____, **Roman Kitabı**, Adam Yay., İstanbul 1991, s.106,118,161
- Gürsel, N., **Başkaldıran Edebiyat**, YKY., İstanbul 1997, s.194
- Hızlan, D., “Binbir Hece, Yeni Ders Notları”, **Kitaplar Kitabı**, YKY, İstanbul 1996
- _____,_____, **Güncelin Çağrısı**, YKY, İstanbul 1997
- _____,_____, **Kitaplar Kitabı**, Y.K.Y., İstanbul 1996
- _____,_____, **Mavi Bereli**, Edebiyat ve Dil Yazıları, YKY, İstanbul 2001, s.67-110-113-114
- _____,_____, **Saklı Su**, YKY, İstanbul 1996
- _____,_____, **Söyleşiler**, Doğan Kitap, İstanbul 2001, s.50
- İlhan, A., **İkinci Yeni Savaşı**, Yazko Yay., İstanbul 1983, s.199-205
- İpşiroğlu, Z., **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2 Yazın**, Papirüs, İstanbul 2001
- _____,_____, **Çağdaş Türk Yazını**, Adam Yay., İstanbul 2001
- İslam, A.K., **Yeni Türk Edebiyatı, 1839-2000 El Kitabı**, (Editör: Ramazan KORKMAZ), Grafiker Yay., Ankara 2005, s.335
- Kabaklı, A., **Türk Edebiyatı (Hikaye ve Roman)**, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., C.5, İstanbul 1994
- Kaplan, R., **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara 1988

- Karaalioglu, S. K., **Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü**, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1983
- Mutluay, R., **50 Yılın Türk Edebiyatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 1973
- Naci, F., **100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme**, Gerçek Yay, İstanbul 1981
- _____, **50 Türk Romanı**, Oğlak Yay., İstanbul 1997, s.359
- _____, **Dünya Bir Gölgektir**, YKY., İstanbul 2000, s.30-155
- _____, **Eleştiri Günlüğü**, Özgür Yay., İstanbul 1986, s.59-60-122-86
- _____, **Gücünü Yitiren Edebiyat (Eleştiri Günlüğü II, 1986-1990)**, YKY, İstanbul 2002
- _____, **Roman ve Yaşam (Eleştiri Günlüğü III, 1991-1992)**, YKY, İstanbul 2002
- _____, **Türk Romanında Ölçüt Sorunu (Eleştiri Günlüğü I, 1980-1986)**, YKY, İstanbul 2002
- Necatigil, B., **Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü**, Varlık Yay., İstanbul 2000
- Oktay, A., **Anlatıların Aynası Yazınsal Eleştiriler (2) 1954-2000**, YKY, İstanbul 2001
- Özdemir, A., **Cumhuriyet Dönemi Türk Hikayesi**, Toker Yay., İstanbul 2002, s.317-323
- Özdemir, E., **Eleştirel Okuma**, Bilgi Yay., Ankara 2000
- _____, **Türk ve Dünya Edebiyatı (Kavram-Dönemler-Yönelimler)**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1994
- _____, **Türk ve Dünya Edebiyatı Üzerine Notlar**, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Turizm Eğitimi Genel Müdürlüğü Yay., Ankara 1979
- _____, **Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler**, Bilgi Yay., İstanbul 1999
- Özkök, E., **Sanat, İletişim ve İktidar**, Tan Yay., Ankara 1982
- Özlü, D., **Az Gelişmiş Ülkelerde Hikaye- Roman Sorunu, Memet Fuat’ın Seçtikleri, Türk Edebiyatı 1965**, İstanbul 1965, s.173-184
- _____, **Borges’in Kaplanları**, YKY., İstanbul1997, s.126-147
- Özyalçınar, A., **1960’ta Günümüze Edebiyatımızda İnceleme ve Araştırma, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu**, Edebiyatçılar Derneği Yay., Ankara 1998, s.206
- Sazyek, H., **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1999
- Su, H., **Öykümüzün Hikayesi**, Hece Yay., Ankara 2000, s.30
- Taner, R., Bezirci, A., **Seçme Romanlar Yazarları Özetleri Eleştiriler Kaynaklar**, Varlık Yay., İstanbul 1983
- Tanzimattan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, YKY., İstanbul 2001, s.297-298
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, Anadolu Yay., Cilt 4, İstanbul, s.1917-1918
- Ünlü M., Özcan, Ö., **20.Yüzyıl Türk Edebiyatı, Cumhuriyet Yeniler Dönemi 1940-1960 I**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1990

_____,____, **20.Yüzyıl Türk Edebiyatı, Cumhuriyet Yeniler Dönemi 1940-1960 II**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1991

Yağcı, Ö., **1960'ta Günümüze Edebiyatımızda İnceleme ve Araştırma, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu**, Edebiyatçılar Derneği Yay., Ankara 1998

1.2. Makaleler

1.2.1. Ferit Edgü'nün Yazıları

1.2.1.1. Ferit Edgü'nün Edebiyat ile İlgili Yazıları

Edgü, F., "Eylül'ün Gölgesinde Nasıl Yazdı", **Hürriyet Gösteri**, Ocak 1989

_____,____, "Mau-Mau"lar İçin, **Yeni Ufuklar**, Temmuz 1955, C.4, S.22(38), s.65

_____,____, 'Kaza' **Memet Fuat'ın Seçtikleri, Türk Edebiyatı 1969**, De Yay., İstanbul Ocak 1969, s.187-199

_____,____, "20. Yüzyıl Sanatında Başkaldırı: Çağrı", **Milliyet Sanat**, S.16, Ocak 1981

_____,____, "Batıda ve Doğuda Yayın Hayatı", **Yeni Ufuklar**", C.19, S.226, Mart 1971, s.19-29

_____,____, "Bir Öykünün Öyküsü, "Sahaf", **Adam Öykü**, S.24, Eylül-Ekim 1999, s.61-68

_____,____, "Borges ile Düşte", **Milliyet Sanat**, S.149, Ağustos 1986, s.11-13

_____,____, "Çok Yaşayan Arif Dino'ya Ömrü Kısa Bir Mektup", **Milliyet Sanat**, 15 Ocak 1986, s.28-30

_____,____, "Devlet Ana'nın Özgü Biçimi", **Yeni Ufuklar**, 17(194), 7.68, 38-51

_____,____, "Doğu Öyküleri"nden İbrahim'in Oğlu İbrahim'in Öyküsü", **Adam Öykü**, S.9, Mart-Nisan 1997, s.53-64

_____,____, "Düşe/Yazdım", **Milliyet Sanat**, S.110, 15 Aralık 1984, s.30

_____,____, "Ergin İnan'ın Resminde İnsanın İçi ve Dışı", **Milliyet Sanat**", S.157, Aralık 1986, s.32-35

_____,____, "Fethi Naci İçin", **Varlık**, Aralık 1998, S.1095, s.12-13

_____,____, "İki Güz Sabahı Düşü", **Yeni Ufuklar**, C. 19. Haz. 1970

_____,____, "Kafka Yüzyılı, Susmuyordu. Ağlıyordu.", **Milliyet Sanat**, S. 105, Ekim 1984, s.38

_____,____, "Mirza", **Milliyet Sanat**, S.197, Ağustos 1988, s.2-7

_____,____, "Oktay Rifat'ın Şiiri Üzerine Bir Söyleşiden Parçalar", **Hürriyet Gösteri**, S.91, Haziran 1988, s.23-24

_____,____, "Oktay Rifat Şiirinden Ders Notları", **Hürriyet Gösteri**, S.1, Aralık 1980, s.8

_____,____, "Şanslı", **Varlık**, Ocak 2001, S.1120, s.9

_____,____, "Türk Politikacılarının Kültür ve Sanatla Olan İlişkileri", **Milliyet Sanat**, S.151, Eylül 1986, s.10-11

_____,____, "Türk Resmi Yazarlarını, Şairlerini Bekliyor", **Milliyet Sanat**, S.65, Şubat 1983, s.34

- ____,____, “Türk Yazarları Berlin’de”, **Milliyet Sanat**, S.16, Ocak 1981, s.26-27
- ____,____, “Yaşam Çizgileri (Aliye Berger)”, **Argos**, Nisan 1991, No.32, s.76-82
- ____,____, “Yaz Düşünceleri”, **Milliyet Sanat**, S.53, Ağustos 1982, s.23
- ____,____, “Yazarlar”, **Milliyet Sanat**, S.69, Nisan 1983, s.29
- ____,____, “Yeter ki Kararmasın”, Hepimize Mektuplar”, **Milliyet Sanat**, S.106, Ekim 1984, s.38-39
- ____,____, “Yozlaşmış Bir Düzendeki Yaşayan Yozlaşmaya Karşı Çıkan Ama Yozlaşmadan Kendileri de Kurtulamayan En Genç Sanatçılar Üstüne Bir-İki Değınme”, **Yeni Ufuklar**, C.19, S.228, Mayıs 1971, s.9-10
- ____,____, 10 Minimal Öykü, **Milliyet Sanat**, 1 Ağustos 1990, S.245, s.5-6
- ____,____, 21. Yüzyılın Eşiğinde Türk Öyküsü, **Dil Dergisi**, S.90, 2000
- ____,____, Abidin Dino, **Varlık**, S.1120, Ocak 2001, s.4-5
- ____,____, Ana Dili mi? Terbiyeli Arap Dili mi?, **Milliyet Sanat**, 1 Şubat 1985
- ____,____, Av, **Yeni Ufuklar**, Cilt:13, Sayı:150, Kasım 1964, S.41-49
- ____,____, Aynı Hikaye, **Yeni Ufuklar**, Ağustos 1954, C.3, 11(27), s.110-116
- ____,____, Ben Gerçekteki Düşle Düşteki Gerçeğin Yazarıyım. Düşsüz İnsanın Yarını Yoktur”, **Milliyet Sanat**, (324), 21.5.1979, s.10-11
- ____,____, Bir “Yazar”, **Milliyet Sanat**, (57), 11.1982, s.23
- ____,____, Bir Doğru, **Yeni Ufuklar**, Mayıs 1970, S.216, C.20
- ____,____, Bir Günlüğün Günlüğü, **Türk Dili Dergisi** C.X, S.111, Aralık 1960, s.118-121
- ____,____, Bir Konuk, **Adam Öykü**, Mart-Nisan 1998, S.15, s.10-11
- ____,____, Bir Şairin Ölümü, **Milliyet Sanat**, (109), 11.84, s.30
- ____,____, Bir Yazarın Reklamcılık Deneyimleri, **Hürriyet Gösteri**, Ağustos 1981, S.9, s.65-66
- ____,____, Çılgılık, **Milliyet Sanat**, 15 Ağustos 1981, s.20-21
- ____,____, Çok Kısa Öyküler, **Adam Öykü**, Sayı:12, 1997
- ____,____, Çok, **Yeni Ufuklar**, Ocak 1956, C.4, 28(44), s.310-315
- ____,____, Dil Yaresi, **Milliyet Sanat**, S.49, Haziran 1982, s.31
- ____,____, Doğrulara Önsöz, **Yeni Ufuklar**, C.12, S.144, Mayıs 1964
- ____,____, Dünya Edebiyatında Eşcinsellik, **Milliyet Sanat**, (17), 2.81, 4-7
- ____,____, Eksik Destan, **Yeni Ufuklar**, Eylül 1955, C.4, S.24(40), s.145-147
- ____,____, En Yeni Yapıtları, Şiir/Öykü/Deneme (Edebiyatçılarımızın Son Çalışmalarından Örnekler), **Milliyet Sanat**, (197), 8.88, s.2-30
- ____,____, Etkiyeye Tepki, **Milliyet Sanat**, 1 Aralık 1981, s.29
- ____,____, Garaudy’giller Üstüne, **Yeni Ufuklar**, Mart 1970, S.214, C.18
- ____,____, Godot, **Yeni Ufuklar**, Mart 1955, .3, S18(34), s.388-390

- ____,____, Hepimize Mektuplar, **Milliyet Sanat**, (106), 10.84, s.38-39
- ____,____, Hikaye Gibi, **Yeni Ufuklar**, Ocak 1954, C.3, S.9 (25), s.3-5
- ____,____, “İnanç İşi”, **Yeni Ufuklar**, Mayıs 1957, C.3, S.30, s.20-23
- ____,____, İntiharın İlişkileri, **Yeni Dergi**, (Kişisel ve Toplumsal Nedenlerle İntihar Özel Sayısı), 4(41), 2.68, s.99-105
- ____,____, Kanca’dan, **Milliyet Sanat Dergisi Eki**, 15 Temmuz 1982, s.44
- ____,____, Karanın Ortasında Ak Nokta, **Yeni Ufuklar**, Şubat 1955, C.3, S.17(33), s.357-360
- ____,____, Kitap Fuarları.... ve Yayıncılığımızın Sorunları, **Milliyet Sanat**, (109), 11.84, s.30
- ____,____, Margirita Sokağı, **Yeni Ufuklar**, Ekim 1954, C.3, S.13(28), s.198-200
- ____,____, Nesnel Bir Değerlendirmeye Ülkemiz Yayıncılığının Ana Nitelikleri, **Milliyet S**, (66), 2.83, s.8-9
- ____,____, Oda, **Yeni Ufuklar**, Mayıs 1955, C.3, S. 20(36), s.470-476
- ____,____, Ölü, **Yeni Ufuklar**, Nisan 1955, C.3, S. 19(35), s.426-431
- ____,____, Peradan Bellmana Demir Özlü ve Bellman Sokağında İsimli Öyküsü Üz. **Hürriyet Gösteri**, (52), 3.85, s.12
- ____,____, Perisiz Ev, **Milliyet Sanat**, 15 Ağustos 1985, s.18-21
- ____,____, Politika ve Dil, **Milliyet Sanat**, (73), 6.83, s.31
- ____,____, Roman ve Dil, **Tanzimat Edebiyatı Yıllığı**, 1982, s.115-124
- ____,____, Romanın Biçimi, **Milliyet Sanat**, (45), 4.1982, s.27
- ____,____, Sağ, **Yeni Ufuklar**, Kasım 1963, C. 12, S.128, s.51-56
- ____,____, Sait Faik, Bir Öncü, **Adam Öykü**, Temmuz-Ağustos 2000, s.29
- ____,____, Sanat Ve Kültür Politikamız Üzerine Bir Düş, **Milliyet Sanat**, 1 Aralık 1980, s.13
- ____,____, Sanatta Akımlar ve Takımlar, **Milliyet Sanat**, 1 Aralık 1982
- ____,____, Sustuklarımı Daha Yazmadım, **Hürriyet Gösteri**, (87), 2.88, s.8-10
- ____,____, Şanslı, **Varlık**, Ocak, S.1120, 2001, s.9
- ____,____, Şimdi Saat Kaç, **Milliyet Gösteri**, (111), 1.85, s.36-37
- ____,____, Tanpınar ve Ulysses, **Kitap-Lık Dergisi**, YKY., S.40, Mart-Nisan 2000, s.4
- ____,____, Yaşam Çizgileri (Aliye Berger), **Argos**, S.32, Nisan 1991, s.76-82
- ____,____, Yaşayan Sartre, **Milliyet Sanat**, (23), 5.81, s.20-21
- ____,____, Yazar-Okur İlişkileri, **Yeni Ufuklar**, Ekim 1963, C.12, s.137
- ____,____, Yılların Rutubetini Taşıyan Mekân, **Kitap-lık Dergisi**, YKY., S.40, Mart-Nisan 2000, s.8-9

1.2.1.2. Ferit Edgü’nün Sanat ve Sanat Tarihi İle İlgili Yazıları

- Edgü, F., “Hollanda Sanat Politikasının Temelinde Sanatın ve Sanatçının Özgürlüğü, Bağımsızlığı İlkesi Yatar”, **Milliyet Sanat**, S.48, Mayıs 1982, s.23 -25
- _____, “Abidin Dino’nun Antibes Resimleri/ Pencereler-Açılar”, **Yeni Düşün** 1,90, s.34-43
- _____, “Çocuk Resimlerine Doğru Bakalım”, **Sanat Dünyamız**, 7(20), 9.80, s.38-43
- _____, “100. Doğum Yılında Fernan Leger İle Bir Konuşma”, **Milliyet Sanat**, 15 Haziran 1981, s.32-35
- _____, “Abdi İpekçi Dostluk ve Barış Ödülü: Plastik Sanatlarda Ödül Kazanan Yapıtlar Belirlendi”, **Milliyet Sanat**, S.62, Aralık 1982, s.32-34
- _____, “Acının Resimleri ya da Abidin Hattı”, **Milliyet Sanat**, S.191, Mayıs 1988, s.28-29
- _____, “Afrika Sanatı Türkiye’de”, **Hürriyet Gösteri**, (Söyleşi: Hıfzı Topuz), S.41, Nisan 1984, s.50-51
- _____, “Amaç: Dünyayı, İnsanı Değiştirmek Maddesel Olanaklar: Malzeme-Doku”, **Milliyet Sanat**, S. 339, 15 Ekim 1979, s.18-21
- _____, “Baskı Kan ve Çılgıktan Oluşan Resimler...”, **Milliyet Sanat**, S.138, Şubat 1986, s.14-17
- _____, “Batı Sanatıyla Alışverişimiz, Yakın Bir Geçmişe Değin Tek Yönlüdür”, **Milliyet Sanat**, S.342, 5 Kasım 1979, s.18-21
- _____, “Batı’nın Kendi Birikimi Kadar Başka Kültürlerden de Yararlandığını Ortaya Koyan Üç Önemli Sergi”, **Milliyet Sanat**, S.334, 10 Eylül 1979, s.18-21
- _____, “Çağımız Sanatına Yön Veren İki Nitelik: “Kuşku” ve “Karşı Olmak”, **Milliyet Sanat**, S.335, 17 Eylül 1979, s.18-21
- _____, “Çağın Değişimi, Sanatçıları Yeni Bir Sanat Dilini Yaratmaya Yöneltti”, **Milliyet Sanat**, S.336, 24 Eylül 1979, s.19,33-35
- _____, “Dadacılık Bir Kan Değişimini Getirdi, Gerçeküstücülük İse Yeni Boyutlar”, S.337, **Milliyet Sanat**, 1 Ekim 1979, s.18-21,29
- _____, “Dubuffet’in Anıtsal Ve Mimari Yapıtları”, **Milliyet Sanat**, S.37, Aralık 1981, s.32-34
- _____, “Giacometti: 18 Seansta Bir Portre”, **Milliyet Sanat**, S.47, Mayıs 1982, s.26-30
- _____, “Hat Sanatına “Doğru” Bakmak”, **Antik Dekor**, S.9, Aralık-Ocak 1990/1991, s.36-39
- _____, “Hayvanlar Üstüne İki Gözlem”, **Yeni Ufuklar**, S.218, Temmuz 1970, s.30-33
- _____, “Kültür Turizmi mi, Turizm Kültürü mü?”, **Milliyet Sanat**, 15 Aralık 1981, s.19
- _____, “Olağanüstü Bir Sanatçı Semiha Berksoy”, **Hürriyet Gösteri**, S.20, Temmuz 1982, s.34-35

- ____,____, “Osman Hamdi Sanat Ödülleri Sergisi “Osman Hamdi’yi Böyle Anmak Hiç Anmamaktan Kötüdür”, **Milliyet Sanat**, S.314,Mart 1979, s.18-21
- ____,____, “Picasso’nun Dünyası Picasso Müzesi’nde”, **Milliyet Sanat**, S.135, 1 Ocak 1986, s.26-28
- ____,____, “Soyut Sanatın Altın Yılları, Yeni Gerçekçilik Akımı ve Doların Önemi”, **Milliyet Sanat**, S. 340, 22 Ekim 1979, s.18-21
- ____,____, “Yeni Nesneciler: Acımasız Eleştiri Bauhaus: Sanat-Teknik Birliği”, **Milliyet Sanat**, 1978, s.18-21
- ____,____, “Yüzüncü Doğum Yıldönümünde Avni Lifij İçin 566 Sözcük”, **Milliyet Sanat**, S.156, 15 Kasım 1986, s.32-34
- ____,____, Berlin Paintings (1989-1990), Vakko Yay., İstanbul 1990
- ____,____, Çağdaş Sanat Yolunu Karşıtlıklar İçinde Arıyor, Aşırılıklara Yöneliyor, **Milliyet Sanat**, S.341, 29 Ekim 1979, s.18-21
- ____,____, Her Yapıtlarında “Mesaj” İleten Sanatçılar: Grafikerler, **Milliyet Sanat**, S.300, 4.12.1978, s.50-52
- ____,____, Üç Kentin Bir Ressamı (Abidin Dino) Üzerine, **Hürriyet Gösteri**, (193), 12.96/1971, s.56-57
- ____,____, “Türk Motifleri Konulu Yarışmaların Düşündürdükleri”, **Sanat Dünyamız**, 6(17), 9.79, s.42-48
- ____,____, 20.YY Sanatında Başkaldırı: Özgürlüğe Kaçış, **Milliyet Sanat**, (16), 1.81, s.6-9
- ____,____, Andre Breton’un İsmail Verguz Tarafından Çevrilen “Nadja” Adlı Eseri Üzerine, **Varlık Kitap Eki**, (11),59, (1027), 4.93,s.6
- ____,____, Batıda ve Doğu’da Yayın Hayatı, **Yeni Ufuklar**, 19(226), 3.71, s.19-29
- ____,____, Fikret Mualla’nın Resimlerinde Nevroz ve Sanat, **Çevre, Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi** (Özel Sayı), (9/10), 10.80/1.81, s.104-110
- ____,____, Gülen Ciddiyet Yada Uyanık Aklın Serüveni, (Edebiyat Ve Resim Sanatında Kara Mizah), **Milliyet Sanat**, (45), 4.82., s.2-7
- ____,____, Kendi Kendisiyle Dalga Geçen Tek Ressam, **Milliyet Sanat**, (285), 4.92, s.17-19
- ____,____, Neşe Erdok’un Bir Resmi Dolayısıyla, **Milliyet Sanat**, (36), 11.81, s.15
- ____,____, Resim Sanatında Gerçekçiliğin Boyutları ve Yanılgıları, **Milliyet Sanat**, (19), 3.81, s.32-35

_____,_____, Türkiye: **Bir Portre 18 Fotoğrafçının Yapıtları (1993), Fotoğrafların Öyküsü**
Şakir Eczacıbaşı, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul 1999

_____,_____, Ülkelerin Kültür Politikaları ve Sanat Yaşamları: Hollanda, **Milliyet Sanat**, (48),
5.82, s.23-25

_____,_____, W. Grohmann, Kardinsky ve Klee'nin Doğuyu Buluşları, **Yeni Ufuklar**, S.138,
1963, C.12, s.29-33

_____,_____, Yüksel Arslanın Son Resimleri, **Argos**, (4), 12.88, s.84-91

_____,_____, "Safa: Renk Ve Humour", **Hürriyet Gösteri**, (98), 1.89, s.63-64

_____,_____, Van Gogh 100 Yıl Sonra, **Milliyet Sanat**, (239), 5.90, s.7-11

_____,_____, Yaşam Çizgileri (Aliye Berger), **Argos**, Nisan 1991, S.32, s.76-82

_____,_____, "Resim Seyircisi", **Milliyet Sanat**, S.300, 4 Aralık 1978, s.18-19

1.2.2. Ferit Edgü ile İlgili Makaleler

Akatlı, F., "Şimdi Saat Kaç?" **Milliyet Sanat**, (157), 12.1986, s.45-46

Akbal, O., "Ferit Edgü, Ders Notları", **Milliyet Sanat**, Haziran 1988, s.194, s.19

Aktunç, H., "Öykülerin Bir Öyküsü", **Adam Öykü**, S.3, Mart-Nisan 1996, s.125-128

Altıok, F., "Roman Roman İçindir", **Türk Dili**, 36(312), 1 Eylül 1977

_____,_____, "Türk Dil Kurumu'nun Roman, Öykü, Şiir, Deneme, Eleştiri ve Çeviri Ödüllerini
Kazanan Yapıtlar", **Milliyet Sanat**, 8 Ekim 1979, s.338

Altuga, B., Ferit Edgü, İstanbul'u ve Doğu'yu Aynı Anda Yaşıyorum, **Vizyon Edebiyat**, Nisan
1996

Andaç, F., "Ferit Edgü ile Düünden Bugüne "Türk Edebiyatında Öykünün Romandan Daha
Önemli Yer Tuttuğuna İnanıyorum", **Adam Öykü**, S.9, Mart-Nisan 1997

_____,_____, "Öykünün Labirentlerinde", **Varlık**, Aralık 1997, s.1083

_____,_____, "Öykünün Yüzyılı", **Varlık**, S.1108, Ocak 2000, s.17-79

_____,_____, "Romancılığımıza Romanesk Bakışlar", **Varlık**, Kasım 1995, S.1058, s.43-46

_____,_____, "Yaklaşımlar", **Hürriyet Gösteri**, Temmuz 1996

_____,_____, "1960-2000 Yılına Öykücülüğümüze Genel Bakış", **Dil Dergisi**, S.90, 2000

_____,_____, "Öyküde İzleksel Olan", **Adam Öykü**, S.9, 1997

_____,_____, "Öykünün Anlamsal Boyutları", **Adam Öykü**, S.8, 1997

Atasü, E., "Mekanların Büyüsü", **Dil Dergisi**, S.90, 2000

Aytaç, G., "Bugünkü Türk Romanında Anlatım Tekniği", **Adam Sanat**, Kasım 1982

_____,_____, "Son On Yılda Türk Romanı", **Oluşum**, (63), 1.83, s.10-24

_____,_____, "Üç Düş/üş" ve Ferit Edgü'nün Anlatı Sanatı", **Çağdaş Eleştiri**, Y. 3, Mart, 84, s.
28-29

- _____,_____, “Ferit Edgü’nün Romanı O”, **Yazko Edebiyat**, 3(21), Temmuz 1982, s.79-96
- _____,_____, “Günümüz Türk Romanında“Gerçeklik” ve“Gerçekçilik”, **Çağdaş Eleştiri**, 4(5),5.1985, s.16-21
- Batur, E., “Darkapı, Ders Notu:118: Ferit Edgü Üzerine Savruk Düşünceler”, **Dünya Gazetesi**, 17.02.1979
- _____,_____, “Eylemi Yazmak”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 17.5.1980
- Binyazar, A., “Düşünsel Boyutlu Pek Çok Kitap Yayınlanması, Bunların Okur Bulması Açısından Verimli Bir Yıl”, **Milliyet Sanat**, 1 Aralık 1979, s.350
- Blodgett, H., Kısa Öykü Tekniği, **Adam Öykü**, S.2, 1996
- Çalışkan, S., Kısa Öykü Tekniği, **Çağdaş Türk Dili**, S.77-78, 1994
- Çelik, D., “Hoca Bana Portukal Ver!” (Hakkari’de Bir Mevsim’in Yazarı Ferit Edgü’nün Doğu Öyküleri Yayınlandı), **Yeni Yüzyıl Gazetesi**, 13 Ocak 1996
- Deveci, M., “Ferit Edgü’nün “Beklenmeyen Konuk” Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme”, **Türkoloji Dergisi**, C.16, S.2, 2003, s.181-192
- _____,_____, “Ferit Edgü ile Dil edebiyat ve Sanat Üzerine Söyleşi”, 29 Temmuz 2001 (Yayınlanmadı)
- _____,_____, “Ferit Edgü ile Dil edebiyat ve Sanat Üzerine Söyleşi”, 13 Ocak 2002 (Yayınlanmadı)
- Doğan, A., “Ferit Edgü’yle Söyleşi”, **Yaba Edebiyat**, S.32, Ocak-Şubat 2005, s.9
- Doğan, M. H., “Ferit Edgü, Ders Notları”, **Milliyet Sanat**, Haziran 1988, S.194, s.19
- Duru, O., Öykünün Biçimleri, **Adam Öykü**, S.12, 1997
- Dündar, L. B., “Kimse’de Kimlik ve Kimsesizlik”, **Adam Sanat**, Mayıs 2001, s.184
- Dünya Gazetesi**, 17.3.1979 veya Milliyet Sanat, 21.5.1979 veya Edebiyat Cephesi 16-31.5.1979, S.6
- Dünya Gazetesi**, Modern Türk Romanında Yol Alırken, 14.1.1979
- Ecevit, N. Y., “Ferit Edgü ve “Kafkaesk”, **Oluşum**, Yaz 1989
- Emre, G., “Do Sesi”yle Geçip Giderken”, **Cumhuriyet Kitap Eki**, 30 Mayıs 2002
- Erden, A., “Kısa Öyküde Biçime Dilbilimsel Yaklaşım Üzerine”, **Düşler Öyküler**, S.5, 1997
- Erdost, M., “Bozgun”, **Yeni Dünyamız**, 28.04.1962
- Ertop, K., “Türk Romanının İpek Yolu I”, **Varlık**, S. 1108, Ocak 2000, s.15
- “Ferit Edgü’ye Sorular:” **Yazı**, 1978/1, s.25-32
- “Ferit Edgü’yle Konuşma”, **Adam Öykü**, S. 9, 1997
- “Ferit Edgü’yle Söyleşi”, **Düşler Öyküler**, S.3, 1997
- Güler, M., Kendi Kısa, Serüveni Uzun Öykü I, **Üçüncü Öyküler**, S.8, 2000
- _____,_____, Kendi Kısa, Serüveni Uzun Öykü I, **Üçüncü Öyküler**, S.9, 2000
- Günyol, V., “Roman Konusunda, Edebiyat Söyleşileri”, **Milliyet Sanat**, 10 Ekim 1980, s.10

- Gürsel, N., Yazarın Asıl Ülkesi Dildir, **Cumhuriyet Kitap Eki**, (33), 5.1.1992, s.5
- Hızlan, D., “Ders Notları”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 4.1.1979
- _____,_____, “Ferit Edgü, Ders Notları”, **Milliyet Sanat**, Haziran 1988, S.194, s.19
- _____,_____, “Yazmanın Kaynakları”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 11.1.1979
- _____,_____, Roman Üstüne Söyleşi, (Ferit Edgü İle) **Cumhuriyet Gazetesi**, 24.11.1981
- İleri, S., “Ferit Edgü, Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı”, **Milliyet Sanat**, Haziran 1988, S.194, s.19
- _____,_____, “Ferit Edgü’yle Çeviri Üzerine”, Mart-Nisan 1982
- İleri, S., “Ödüller”, **Dünya Gazetesi**, 30.05.1979
- İlhan, A., “Çılgınlığın Kapısını Zorlamak ya da “Kaçkımlar” Üzerine”, **Dost**, Şubat 1960, s.8-12
- İnal, C., “Kısa Öykü Ve Dilbilimsel Eleştiri”, **Düşler Öyküler**, S.9, 1998
- İpşiroğlu, Z., “Türk Romanında Aydın-Köylü İkilemi”, **Çağdaş Eleştiri**, Mayıs 1985
- Kabaklı, A., “Ferit Edgü’nün Bir Hikayesinin Tahlili, “Bir Ortaçağ Öyküsü Celladın Ölümü”,
Türk Edebiyatı Dergisi, Şubat 1998
- Kahraman, H. B., “Şimdi Saat Kaç.... Olmalı”, **Sanat Olayı**, S.57, Şubat 1987
- Kahraman, M., “Doğu Öyküleri”, **Varlık Kitap Eki**, Kasım 1996, S. 1070, s.11
- _____,_____, “Ferit Edgü’nün Romanlarında Dil Özellikleri”, **Gündoğan Edebiyat**, Kış 1995,
S.7-15
- _____,_____, “Ferit Edgü’nün Romanlarında Düş ve Gerçek”, **Gündoğan Edebiyat**, C.5, S.19,
1997
- Karabey, F., “Romanda Tipin İşlevi”, **Yazko Edebiyat**, Ekim 1982/Ocak 1983
- Korkmaz, R., “Küçük Öykü (Short Short Story) Türü ve Örnek Bir Öykü Çözümlemesi Ferit Edgü’nün Öç’ü”, **Adam Öykü**, Kasım- Aralık 2003, S.49, s.25-30
- Kuruyazıcı, N., “Çılgılık’taki Öyküler Üzerine”, **Çağdaş Eleştiri**, 2,(7), 1983, s.50-53
- Kutlar, O., “Ferit Edgü’yle Yazının Ucuna Yolculuk”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 11.01.1987
- Mert, N., Öykü Dili, **E Dergisi**, S.16, 2000
- Naci, F., “Bir Roman”, **Politika**, 5.4.1976
- _____,_____, “Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme” İle “Türk Roman ve Öyküsü”
Arasındaki Tehlikeli İlişkiler”, **Hürriyet Gösteri**, S.65, Nisan 1986
- “Oktay Rıfat’ın Şiiri Üzerine Bir Söyleşiden Parçalar”, **Hürriyet Gösteri**, (92), 7.88, s.23-24
- Oktay, A., “Ben Bana Bilmecyken”, **Sanat Dünyamız**, Yıl 18, S.2, Güz 1993
- _____,_____, “Ferit Edgü, Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı”, **Milliyet Sanat**, S.194, Haziran 1988,
s.19
- _____,_____, “Gerçek İle Kurulan Gerçek”, 15.12.1988
- _____,_____, “Köyde İki Yabancı”, **Hürriyet Gösteri**, S.5, Nisan 1981
- _____,_____, “Okurken Yazarken”, Doğu Öyküleri,

Oral, Z., "Ferit Edgü'nün "Berlin Resimleri" Sözcüklerin Ötesine Geçme Çabası...", **Milliyet Sanat**, S.251, 1 Kasım 1990

Özlü, D., "Roman Üzerine", **Somut**, S.2, Şubat 1979

_____, "Ürpertici Doğu Öyküleri", **Milliyet Sanat**, 1978, s.25

Özül, İ., "Ferit Edgü'nün Kaçkınları 28 Yıl Sonra Yeniden Yayımlandı, "Her İnsandaki Yaratıcılığa Sesleniş", **Cumhuriyet Gazetesi**, 1 Ekim 1987

Rifat, M., "Ferit Edgü'nün Sanata Çağdaş Yaklaşımı, Okumanın Haz Verici Yolculuğu", 18.06.1987

Savcı, B., "Ferit Edgü, Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı", **Milliyet Sanat**, S.194, Haziran 1988, S.19

_____, "Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı", **Milliyet Sanat**, (192), 5.88, s.45

_____, "Bir Romanslığın Üzerine", **Yeni Yay.**, 1989, s.192

Sayın, Ş., "Her Kısa Öykü "Kısa Öykü mü?", **Çağdaş Eleştiri**, Sayı:5, 1984

Sezer, S., "Kırk Yıl Önce İstanbul", **Hürriyet Kitap**, 17 Mart 1988

Toprak, B., "İşte Dil, Okur!...", **Radikal Gazetesi Kitap Eki**, 26 Şubat 2000

_____, "Yaşam Bir Kez İnsanın İçine Girmeyegörsün Ondan Sonra... Ondan Sonra... Ondan Sonra...", **Yeni Düşün**, S.59, Şubat 1983

_____, "Ferit Edgü İle Söyleşi", **Yeni Düşün**, (59), 2.89, 4-16

Uyar, T., "Çağdaş İki Yazar, İki Tutum", **Çağdaş Eleştiri**, (10), 12.1982, S.14

Uyguner, M., "O", **Varlık**, 44 (846), 3.1978, s.7-8

"Yaşamlarında "İlk"lerle Sanatçılarımız", **Milliyet Sanat**, S.333, 13 Temmuz 1979

Yaşar, H., "Av'dan Kimse'ye ve Sonrasına Doğru Değişen ve Değişmeyen", **Adam Sanat**, Şubat 1998

_____, "Kaçkınlar"da Çıkmazlaşan Yaşam", **Adam Sanat**, Ekim 1997

"Yeni Yayın Döneminde Hangi Kitaplar Çıkacak?", "Ada Yay.," **Milliyet Sanat**, S.344, 19 Kasım 1979

Yücel, T., "Genç Ökeler", **Türk Dili Dergisi**, C.VII, S.83, 1 Ağustos 1958

Zaim, F., Ferit Edgü'yle "Çılgılık" Üstüne Bir Konuşma, **Çağdaş Eleştiri**, 1(10), 12.82, s.48-51

1.3. Ferit Edgü'nün Kitap ve Makale Çevirileri

Artoud, A., Soruşturma, (Çev. Ferit Edgü), Yeni Dergi (Kişisel Ve Toplumsal Nedenlerle İntihar Özel Sayısı), S.41, Şubat 1968, s.142-144

Beckett, S., Küller, (Çev. Ferit Edgü), Türk Dili, C.XI, S.117, Haziran 1961, s.633-640

Breton, A., "Deniz Kabuklarında Dinle", "Kül Emme Kağıdı", "Ulı", (Çev. Ferit Edgü), Türk Dili, C.X, S.113, Şubat 1961, s.328-329, 422-424

Camus, A., **Doğrular**, (Çev. Ferit Edgü), Ataç Kitabevi, İstanbul 1964

_____, **Düşüş**, (Çev. Ferit Edgü), Ataç Kitabevi, İstanbul 1961

- _____,_____, Yanlılık (Malentendue), (Çev. Ferit Edgü), Ataç Kitabevi, İstanbul 1960-1964
- Dazai, O., Naoji'nin Vasiyetnamesi, (Çev. Ferit Edgü), Yeni Dergi (Kişisel Ve Toplumsal Nedenlerle İntihar Özel Sayısı), S.41, Şubat 1968, s.159-161
- Dostoyevski, İki İntihar Olayı ve Bir Yargı, (Çev. Ferit Edgü), Yeni Dergi (Kişisel Ve Toplumsal Nedenlerle İntihar Özel Sayısı), S.41, Şubat 1968, s.126-131
- Ferlinghetti, L., Fidel Castro Üstüne Korku Dolu Bin Sözcük, (Çevirenler: Ferit Edgü-Orhan Duru), Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi (Hazırlayan: Enis Batur), Gergedan Yay., İstanbul 1988, s.697-701
- Grohmann, W., Kandinsky ve Klee'nin Doğu'yu Buluşları, (Çev. Ferit Edgü), Yeni Ufuklar, C.12, S.138, Kasım 1963, s.44-48
- Harloff, B., Tarihsiz Günlük'ten, (Çev. Ferit Edgü), Yeni Dergi (Kişisel ve Toplumsal Nedenlerle İntihar Özel Sayısı), S.41, Şubat 1968, s.167-169
- Michaux, H., Biz İkimiz Daha, Kaldırın Beni, Mutsuzlukta Dinlenme, (Çev. Ferit Edgü), Türk Dili, C.X, S.113, Şubat 1961, s.335-336
- _____,_____, Lazar Uyuyor musun?, (Çev. Ferit Edgü), Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi (Hazırlayan: Enis Batur), Gergedan Yay., İstanbul 1988, s.506-507
- Ponge, F., Ateş ve Kül, (Çev. Ferit Edgü), Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi (Hazırlayan: Enis Batur), Gergedan Yay., İstanbul 1988, s.510
- Queneau, R., Bir Şiir Sanatı İçin, (Çev. Ferit Edgü), Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi (Hazırlayan: Enis Batur), Gergedan Yay., İstanbul 1988, s.558-559
- Rigaud, J., Genel İntihar Komisyonculuğu, (Çev. Ferit Edgü), Yeni Dergi (Kişisel Ve Toplumsal Nedenlerle İntihar Özel Sayısı), S.41, Şubat 1968, s.170-172
- Rimbaud, A., "Cehennem Gecesi, (Çev. Ferit Edgü), Türk Dili, C.X, S.113, S.307, Şubat 1961
- _____,_____, "Cehennemde Bir Mevsim"den, (Çev. Ferit Edgü), Türk Dili, C.X, S.113, Şubat 1961, s.306
- Rochelle, P.D., Gizli Öykü'den, (Çev. Ferit Edgü), Yeni Dergi (Kişisel Ve Toplumsal Nedenlerle İntihar Özel Sayısı), S.41, Şubat 1968, s.162-166, 368-371
- Sartre, J.P., Sanat-Felsefe ve Politika Üstüne Konuşmalar, (Çev. Ferit Edgü), Çan Yay., İstanbul 1968
- Sollers, P., "Drame"den, (Çev. Ferit Edgü), Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi (Hazırlayan: Enis Batur), Gergedan Yay., İstanbul 1988, s.843-845
- Wahl, J.A., Bugünün Dünyasında Felsefe, (Çev. Ferit Edgü), Çan Yay., İstanbul 1965
- 1.4. Ferit Edgü Hakkında Yapılan Tezler**
- Arman, A., Almanca'da Ferit Edgü Hakkari'de Bir Mervsim Üzerine Çeviribilimsel Bir İnceleme, Ankara Üniversitesi, Ankara 1999 (Yüksek Lisans)

- Arslanboğa, N., Philosophische Fakultat Zur Universität Ankara Germanistik
Entwicklungsprozess İn Thomas Manns “Zauberberg” Und Ferit Edgü “O”, Ankara Mai
1984
- Aytemiz, F., Philosophische Fakultat Der Universität Ankara Abteilung Für Germanistik, Das
Kafkaesk in Ferit Edgüs Erzählungen auf Einem/Schiff und Die Sagt Ankara 1984
- Emanuel, L. R., Wie Noah İn Einer Fremden Welt-Erstmals İn Deutsch: Ferit Edgüs; “Ein
Winter İn Hakkari” Tages- Anzeiger, 4 Dezember 1987
- Kahraman, M., Aspekte Der Selbstbeobachtung Bei Hermann Lezz Und Ferit Edgü, Ege Üniv.,
İzmir 1992, (Doktora Tezi)
- Özcan, C., Die Möglichkeit: Worte-Ferit Edgüs Roman: Ein Sommer Im Septemberschatten,
Neue Zürcher Zeitung Nr. 89, April 1991
- Ralf, S., Fotos Vom Tod Im Frost-Ferit Edgüs Politischer Roman “Ein Winter İn
Hakkari” Westfälischer Anzeiger”, Nr. 4/5, 1988

2. GENEL KAYNAKLAR

2.1. Genel Kitaplar

- Adler, A., **İnsanı Tanıma Sanatı**, (Çev., Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul 1998
- _____, **Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji**, (Çev. Halis Özgü), Hayat Yay.,
İstanbul 2002
- Akatlı, F., **Yaz Başına Neler Gelir**, Ada Yay., İstanbul 1980
- Aksan, D., **Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi**, Engin Yay.,
Ankara 1999
- _____, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Beta Yay., İstanbul 1995
- Aktaş, Ş., **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara 1993
- _____, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara 1991
- Aktulum, K., **Kopuk Yazı Kopuk Yapıt**, Öteki Yay., Ankara 2002
- _____, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., Ankara 1999
- Alexandrian, **Erotik Edebiyat Tarihi**, (Çev. Işık Ergüden), Mitos Yay., İstanbul 1993
- Altuğ, T., **Dile Gelen Felsefe**, YKY, İstanbul 2001
- Aristoteles, Augustinus, Heidegger, **Zaman Kavramı**, (Çev. Saffet Babür), İmge Yay., Ankara
1996
- Aruoba, O., **Yakın**, Metis Yay., İstanbul 2001
- Atayman, V., **Varolmanın Acısı Schopenhauer Felsefesine Giriş**, Donkişot Yay., İstanbul
2003
- Ayhan, E., **Sivil Denemeler Kara**, YKY, İstanbul 2001

- Aytaç, G., **Denemeler Seçkisi (Almanca Edebiyatlardan)**, Gündoğan Yay., Ankara 1990
- _____,_____, **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2001
- _____,_____, **Thomas Mann'ın "Büyülü Dağ" ve "Lotte Weimar'da" Romanlarındaki Edebi Kişiliği**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2000
- Bachelard, G., **Ateşin Psikanalizi**, /Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yay., İstanbul 1995
- _____,_____, **Mekânın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul 1996
- Bacon, F., **Denemeler**, (Çev. Akşit Göktürk), YKY, İstanbul 2000
- Bakhtin, M., **Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yay., İstanbul 2001
- Banguoğlu, T., **Türkçe'nin Grameri**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara 1990
- Barthes. R., **Göstergebilimsel Serüven**, (Çev., Mehmet Rifat, Sema Rifat), Kaf Yay, İstanbul 1997
- Bataille, G., **Erotizm**, (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Bilkamat Yay., Ankara 1993
- Belge, M., "Türk Romanında Tip", **Memet Fuat'ın Seçtikleri, Türk Edebiyatı 1969**, De Yay., İstanbul Ocak 1968, s.237-242
- Berk, İ., **Logos**, YKY., İstanbul 2001
- Beschorner, F. F., **Short Stories With Variations**, Eğitim Yay., İstanbul 1984
- Bolen J. S., **Psikolojinin Tao'su Eşzamanlılık Ve Benlik**, (Çev. Neslihan Burcu Akdağ), Kuraldışı Yay., İstanbul 2004
- Bon, G. L., **Kitleler Psikolojisi**, Timaş Yay., İstanbul 1997
- Boratav, P. N., **100 Soruda Türk Folkloru**, Gerçek Yay., İstanbul 1997
- Bourneur R., Quellet, R., **Roman Dünyası Ve İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1989
- Boynukara, H., **Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış**, Boğaziçi Yay., İstanbul 1997
- Breger, L., **Freud Görüntünün Ortasındaki Karanlık**, (Çev., Aslı Biçen), Yky, İstanbul 2002
- Breton, D. L., **Yürümeye Övgü**, (Çev., İsmail Yerguz), Sel Yay., İstanbul 2003
- Brod, M., **Kafka'da İnanç ve Umutsuzluk** (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul 2000
- Brown, N.O., **Ölüme Karşı Hayat**, Tarihin Psikanalitik Anlamı, (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul 1996
- Brunton, P., **Yüce Benliğin Bilgeliği**, (Çev. Güneşi Akol), Ruh ve Madde Yay., İstanbul 1999
- Bubner, R., **Modern Alman Felsefesi**, (Çev. A. Yardımlı), İdea Yay., İstanbul 2001
- Budak, S., **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim Ve Sanat Yay., Ankara 2000
- Buğra, H. B., **Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi**, Ötüken Yay., İstanbul 2000
- Burak, C., **Cardonlar**, , Ada Yay., İstanbul 1981
- Butor, M., **Roman Üstüne Denemeler**, (Çev. Mehmet Rifat/ Sema Rifat), Düzlem Yay., İstanbul 1991

- Buyrukçu, M., **Yaşadığımız ve Yaşananlar**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2000
- Campbell, C., **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çav., Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul 2000
- Camus, A., **Denemeler**, (Çev., Sebahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol), Say Yay., İstanbul 1994
- _____,_____, **Yabancı**, (Çev., Vedat Günyol), Can Yay., İstanbul 2003
- Carrel, A., **İnsan Denen Meçhul**, (Çev. Refik Özdek), Timaş Yay., İstanbul 1998
- _____,_____, **Yaratıcı Düşünce Gücü, İnsan Denen Meçhul**, (Çev. M. Kalaycıoğlu), Düşünen Adam Yay., İstanbul 1993
- Carriere, J.C., Delumeau, J., Eco, U., Gould, S.J., **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**, (Çev. Necmettin Kamil Sevil), YKY. Yay., İstanbul 2001
- Coelho, P., **Işık Savaşçısının Elkitabı**, (Çev. İlknur Özdemir), Can Yay., İstanbul 2003
- Cüceloğlu, D., **İnsan ve Davranışı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993
- _____,_____, **'Keşke'siz Bir Yaşam İçin İletişim Donanımları**, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 2002
- Çakır, H., **Öykü Sanatı**, Çizgi yay., Konya 2000
- Çelik, Y., **Sait Faik ve İnsan**, Akçağ Yay., Ankara 2002
- Çetişli, İ., **Metin Tahlillerine Giriş Roman- Hikaye**, Kardelen Yay., Isparta 2000
- _____,_____, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yay., Ankara 2001
- Çoruhlu, Y., **Türk Mitolojisinin ABC'si**, Kabalcı Yay., İstanbul 1998
- Çüçen, A. K., **Heidegger'de Varlık ve Zaman**, Asa Yay., Bursa 1997
- Davidon Y., **Özgürlük ve Yabancılaşma** (Çev. Sargut Şörçün), Bilim ve Sosyalizm Yay., Ankara 1997
- Deleuze, G., Guattari, F., **Kafka Minör Bir Edebiyat İçin**, (Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden), YKY, İstanbul 2001
- Demir, Y., **İlk Dönem Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi (1871-1890)**, Akçağ Yay., Ankara 1995
- Demiralp, O., **Okuma Defteri**, Yky, İstanbul 1995
- Denkel, A., **Nesne ve Doğası**, Göçebe Yay., İstanbul 1998
- Dino, A., Kemal, Y., **Yüzler**, Ada Yay., İstanbul 1994
- _____,_____, **Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar** (Derleyen Ve Yayına Hazırlayan: Turgut Çeviker), Adam Yay., İstanbul 2000
- Doğan, D.M., **Dil, Kültür, Yabancılaşma**, İz Yay., İstanbul 2003
- Dostoyevski, **Yeraltından Notlar**, (Çev., Mehmet Özgül), İletişim Yay., İstanbul 2005
- Dökmen-1, Ü., **İletişim Çatışmaları ve Empati**, Sistem Yay., İstanbul 2002
- _____-2,_____, **Yarına Kim Kalacak? Evrenle Uyumlaşma Sürecinde Varolmak Gelişmek Uzlaşmak**, Sistem Yay., İstanbul 2002

- Ecevit, Y., **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul 2001
- Eco, U., **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996
- _____,_____, **Açık Yapıt** (Çev.Nilüfer Uğur Dalay), Can Yay., İstanbul 2000
- Eichenbaum, B., **Edebiyat Kuramı, Rus Biçimciliği**, (Çev. Sedat Umran), Yaba Yay., Ankara 1994
- Eliade, M., **Edebi Dönüş Mitosu**, (Çev. Ümit Altuğ), İmge Yay., Ankara 1994
- _____,_____, **Mitlerin Özellikleri**, (Çev. Sema Rıfat), Kuram Yay., İstanbul 2001
- Elias, N., **Zaman Üzerine**, (Çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yay., İstanbul 2000
- Eliuz, Ü., **Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek**, Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2004 (Basılmamış Doktora Tezi)
- Ellul, J., **Sözün Düşüşü**, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yay., İstanbul 1998
- Fabian, J., **Zaman ve Öteki, Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur**, (Çev. Selçuk Budak), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1999
- Ferry, L., **Sartre'in Felsefesi**, (Çev., Esmâ Taylan), Varlık, S.103, Ankara 2000
- Fordham, F., **Jung Psikolojinin Ana Hatları**, (Çev., Aslan Yalçiner), Say Yay., İstanbul 1983
- Forster, E.M., **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 2001
- Foucault M., **Cinselliğin Tarihi 1-2-3** (Çev., Hülya Tufan), Afa Yay., İstanbul 1993-1988-1994
- _____,_____, Gutman H., Hutton P. H., **Kendini Bilmek**, (Çev. Gül Çağalı Güven), Om Felsefe Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Deliliğin Tarihi** (Çev., Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Yay., Ankara 2000
- _____,_____, **Kelimeler ve Şeyler** (Çev. M. Ali Kılıçbay), İmge Yay., Ankara 1994
- Foulquie, P., **Varoluşunun Varoluşu** (Çev. Yakup Şahan), Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1998
- Freud, S., **Ego Savunma Mekanizmaları** (Çev. Yeşim Erim),Bağlam Yay., İstanbul 1989
- Freud, S., **Cinsiyet ve Psikanaliz**, (Çev., Selahattin Hilav), Varlık Yay., İstanbul 1981
- _____,_____, **Endişe**, (Çev., Leyla Özcengiz), Dergah Yay., İstanbul 1977
- _____,_____, **Kitle Psikolojisi**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul 1996
- Fromm, E., **Hayatı Sevmek**, (Çev. Ali Köse), Arıtan Yay., İstanbul 1997
- _____,_____, **Hürriyetten Kaçış**, (Çev. Ayda Yörüken), Tur Yay., İstanbul 1979
- _____,_____, **Kendini Savunan İnsan, Ahlak Felsefesinin Psikolojisine İlişkin Bir Araştırma**, (Çev. Necla Arat), Say Yay., İstanbul 2000
- _____,_____, **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, (Çev., Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten), Arıtan Yay., İstanbul 1995
- _____,_____, **Sevgi ve Şiddetin Kaynağı**, (Çev.Selçuk Budak), Öteki Yay., Ankara 2000
- _____,_____, **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, Yanılsama Zincirlerinin Ötesinde, (Çev. Necla Arat), Say Yay., İstanbul 1999

- G. Deleuze, F. Guattari, **Felsefe Nedir?**, (Çev. Turhan Ilgaz), YKY, İstanbul 1993
- Gasset, J. O. Y., **Aşk Üzerine**, (Çev. Selahattin Batu), **Türk Dili**, C.X, S.118, Temmuz 1961
- _____,_____, **Sevgi Üstüne** (Çev. Yurdanur Salman), YKY, İstanbul 2001
- _____,_____, **İnsan ve Herkes** (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Tarihsel Bunalım ve İnsan** (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yay., İstanbul 1998
- Geçtan, E., **Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000
- _____,_____, **Varoluş ve Psikiyatri**, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1999
- Girard, R., **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat** (Edebi Yapıda Ben ve Öteki), (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Eleştiri, İstanbul 2001
- Göçgün, Ö., **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul 1988
- Göka, E., **Varoluşun Psikiyatrisi**, Vadi Yay., Ankara 1997
- Göka, Ş., **İnsan ve Mekân**, Pınar Yay., İstanbul 2001
- Göktürk, A., **Çeviri: Dillerin Dili**, YKY, İstanbul 2000
- _____,_____, **Sözün Ötesi**, YKY, İstanbul 1998
- Gruen, A., **Kendine İhanet Kadın ve Erkeklerde Özerklik Korkusu** (Çev., Ülkü Hastürk), Çitlenbik Yay., İstanbul 2004
- Guenon, R., **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi** (Çev., Fevzi Topaçoğlu), İnsan Yay., İstanbul 2001
- Guntrip, H., **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri Ve Kendilik** (Çev. İpek Babacan), Metis Öteki Dinlemek Yay., İstanbul 2003
- Gümüş, S., **Kara Anlatı Yazarı**, YKY, İstanbul 1994
- Günay, V. D., **Dil ve İletişim**, Multilingual Yay., İstanbul 2004
- _____,_____, **Metin Bilgisi**, Multilingual Yay., İstanbul 2001
- Gündoğan, A.O., **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, Birey Yay., İstanbul 1997
- Günyol, V., **Bilinç Yolunda**, Ada Yay., İstanbul 1985
- Gürson E., **Edebiyattan Yana**, , YKY, İstanbul 2001
- Gürsoy, K., **J.P. Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler**, Akçağ Yay., Ankara 1991
- H., Bela., (Hazırlayan), **Bensizbiz Topluluk Zihniyetinin Psikanzizi**, İthaki Yay., İstanbul 2002
- Habermas, J., **“Öteki” Olmak, “Öteki”yle Yaşamak** (Çev., İlknur Aka), YKY., İstanbul 1993
- Hammond R., **Farabi Felsefesi Ve Ortaçağ Düşüncesine Etkisi**, (Çev. Gülnihal Küken Uluğ Nutku), Alfa Yay., İstanbul 2001
- Han, C., **Felsefi İntihar ve Ötesi**, Kora Yay., İstanbul 1997

- Hançerlioğlu, O., **Başlangıçtan Bugüne Erdem Açısından Düşünce Tarihi**, Varlık Yay., İstanbul 1976
- Hartmann H., **Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu**, (Çev. Banu Büyükkal), Metis Öteki Dinlemek Yay., İstanbul 2004
- Hatipoğlu, V., **Türkçe'nin Sözdizimi**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara 1992
- Hilav, S., **Edebiyat Yazıları**, YKY., İstanbul 1993
- _____,_____, **Felsefe Yazıları**, Y.K.Y. 1995
- Horney, K., **Psikonalizde Yeni Yollar**, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yay., Ankara 1995
- Howard, Sun D., **Renginizi Tanıyın**, (Çev. Tuğrul Ökten), Arıtan Yay., İstanbul 1994
- Hume, D., **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme**, (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yay., İstanbul 1997
- Husserl E., **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**, (Çev. Harun Tepe), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1997
- Jacobson, E., **Kendilik ve Nesne Dünyası**, (Çev. Selim Yazgan), Metis Ötekini Dinlemek Yay., İstanbul 2004
- Janouch, G., **Kafka İle Konuşmalar**, (Çev. A. Turan Oflazoğlu), İz Yay., İstanbul 2001
- Jung, C.G., **Bilinç ve Bilinç Altının İşlevi**, (Çev. Engin Büyükkinal), Say Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Psikoloji ve Din**, (Çev., Raziye Karabey), Okyanus Yay., İstanbul 1998
- _____,_____, **İnsan Ruhuna Yöneliş** (Çev., Engin Büyükkinal), Say Yay., İstanbul 2001
- _____,_____, **Dört Arketip**, (Çev., Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yay., İstanbul 2003
- Kafka, F., **Aforizmalar**, (Çev. Osman Çakmakçı), Babil Yay., İstanbul 2000
- _____,_____, **Ceza Sömürgesi**, (Çev. A. Turan Oflazoğlu), İz Yay., İstanbul 2001
- _____,_____, **Şarkıcı Josefina ya da Fare Ulusu**, (Çev., Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul 2002
- _____,_____, **Taşrada Düğün Hazırlıkları**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul 2000
- _____,_____, **Mavi Oktav Defterleri**, (Çev. Osman Çakmakçı), Babil Yay., İstanbul 2000
- Kandinski, V., **Sanatta Zihinsellik Üstüne** (Çev. Tefik Turan), YKY., İstanbul 1993
- Kant, I., **Pratik Usun Eleştirisi**, (Çev., İ. Zeki Eyuboğlu), Say Yay., İstanbul 2001
- Kaplan, M., **Kültür ve Dil**, Dergah Yay., İstanbul 1997,
- Kaplan, R., **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Akçağ Yay., Ankara 1997
- Karaca, F., **Ölüm Psikolojisi**, Beyan Yay., İstanbul 2000
- Karakaya, Z., **Edebi Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım**, Etüt Yay., Samsun 1999
- Kaufmann, W., **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, (Çev. Akşit Göktürk), YKY, İstanbul 2001
- Kavaz, İ., **Sait Faik Abasıyanık**, Şule Yay., İstanbul 1999
- Kılıç, S., **Benliğin İnşası**, İnsan Yay., İstanbul 2000
- _____,_____, **Ruhsal Yozaşma Toplumsal Çürüme**, Akçağ Yay., Ankara 1987

- King, R. H., **Tanrının Anlamı**, (Çev., Temel Yeşilyurt), İnsan Yay., İstanbul 2001
- Kıran, Z., Kıran, A., **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yay., Ankara 2000
- Kierkegaard S., **İroni Kavramı**, (Çev., Sıla Okur), Kültür Yay., İstanbul 2003
- _____,_____, **Kayı Kavramı**, (Çev., Türker Armaner), Kültür Yay., İstanbul 2003
- _____,_____, **Korku ve Titreme**, (Çev. İbrahim Kapaklıkaya), Anka Yay., İstanbul 2002
- _____,_____, **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Ayrıntı Yay., İstanbul 2001
- Kojeve A., **Hegel Felsefesine Giriş**, (Çev. Selahattin Hilav), YKY, İstanbul 2001
- Kolcu, A.İ., **Batı Edebiyatı**, Akçağ Yay., Ankara 2003
- Korkmaz, R., **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Türksoy Yay.,Ankara 2004
- _____,_____, **Sabahattin Ali İnsan- Eser**, YKY, İstanbul 1997
- _____-1,_____, **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yay., Ankara 2002
- Kovel, J., **Tarih ve Tin, Özgürleşme Felsefesi Üzerine Bir İnceleme**, (Çev. Hakan Pekinel), Ayrıntı Yay., İstanbul 2000
- Kuçuradi, İ., **Nietzsche ve İnsan**, Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara 1999
- Kundera, M., **Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği**, (Çev. Fatih Özgüven), İletişim Yay., İstanbul 1987
- _____,_____, **Roman Sanatı** (Çev. Aysel Bora), Can Yay., İstanbul 2002
- Kuray, G., **Ugo Foscolo'da Yaşam, Ölüm ve Ölümsüzlük**, Öteki Yay., Ankara 1998
- Laing R. D., **Bölünmüş Benlik**, (Çev. Selçuk Çelik), Kabalcı Yay., İstanbul 1993
- Lawrence, D.H., **Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler**, (Çev. Nebile Direkçigil), YKY., İstanbul 1996
- Lektorsky, V., **Özne Nesne Biliş**, (Çev. Şükrü Alpagut), Kuram Yay., İstanbul 1998
- Lindfield, M., **Değişimin Dansı**, (Çev. Ebru Noyun), Kuraldışı Yay., İstanbul 1997
- Magill, F.N., **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği**, (Çev., Vahap Mutal), Hareket Yay., İstanbul 1971
- Marcuse, H., **Tek Boyutlu İnsan**, (İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler), (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yay., İstanbul 1997
- Maren-Grisebach, M., **Edebiyat Biliminin Yöntemleri**, (Çev. Arif Ünal), Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1995
- Millas, H., **Türk Romanı ve "Öteki"**, Ulusal Kimlikte Yunan İmajı, Sabancı Üniversitesi Yay.,
- Miyasoğlu, M., **Roman Düşüncesi ve Türk Romanı**, Ötüken Yay., İstanbul 1998
- Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi** (Hazırlayan: Enis Batur), Gergedan Yay., İstanbul 1988
- Moran, B., **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, İletişim Yay., İstanbul 1997

- More, T., **Utopia**, (Çev. Vedat Günyol-Sabahattin Eyuboğlu-Mina Urgan) İş Bankası Yay., İstanbul 1999
- Morley, D., Robins, K., **Kimlik Mekanları**, Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar, (Çev. Emrehan Zeybekoğlu), Ayrıntı Yay., İstanbul 1997
- Muallimoğlu, N., **Bütün Yönleri ile Komünizm**, Sermet Matbaası, İstanbul 1976
- Mutluay, I., Franz Kafka, **Yeni Ufuklar**, Ağustos 1963, C.12, S.135
- Naci, F., **Bir Hikayeci: Sait Faik, Bir Romancı: Yaşar Kemal**, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990
- Nalbantoğlu, H.Ü., **Patikalar- Martin Heidegger ve Modern Çağ**, İmge Yay., İstanbul 1997
- Nietzsche, F., **Güç İstenci Bütün Değerleri Değiştirir Denemesi**, (Çev. Sedat Umran), Birey Yay., İstanbul 2002
- _____,_____, **Tragedyanın Doğuşu** (Çev. İ. Zeki Eyuboğlu), Say Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Böyle Buyurdu Zerdüşt** (Çev. İ. Zeki Eyuboğlu), Say Yay., İstanbul 2000
- Oktay, A., **Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler I (1954-2000)**, YKY, İstanbul 2001
- Ögel, B., **Türk Mitolojisi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul 1971
- Önal, M., **En Uzun Asrın Hikayesi Yeni Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım**, Akçağ Yay., Ankara 1999
- Örnek, S. V., **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, Gerçek Yay., İstanbul
- Özakıncı, C., **Dil ve Din**, Payel Yay., İstanbul 1998
- Özgü, H., **Kompleksler ve İnsanlar**, Özgü Yay., İstanbul 1969
- Özlem, D., **Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi Dersleri) Cilt I-II**, İnkılap Kitabevi Yay., İstanbul 1996
- Özlu, D., **Berlin’de Sanrı**, Ada Yay., İstanbul 1987
- Özodaşık, M., **Modern İnsanın Yalnızlığı**, Çizgi Yay., Konya 2001
- Özönlü, Ü., **Edebiyat Dil Kullanımları**, Doruk Yay., Ankara 1997
- Parla, Ş., **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yay., İstanbul 2000
- Pospelov, G.N., **Edebiyat Bilimi**, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı Yay., İstanbul 1995
- Reich, W., **Kişilik Çözümlemesi**, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yay., İstanbul 1997
- Reyes A., **Hayaletler Önünde Çırlıçplak Franz Kafka ve Milena Jesenska’ya Dair**, (Çev., Aykut Derman), Doğan Kitap Yay., İstanbul 2004
- Rosenberg, D., **Dünya Mitolojisi (Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi)**, İmge Yay., Ankara 2000
- Rousseau, A.M., Pichois, C.L., **Karşılaştırmalı Edebiyat**, (Çev. Mehmet Yazgan), Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul 1994

- Russel, B., **Varoluşçunun Bunahımı**, (Çev. Türkan Araz), Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1994
- Salihoğlu, H., **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı**, İmge Yay., Ankara 1995
- Sartre, J.P. **Sartre'ı Anlatıyor**, Filozofun 70 Yaşındaki Otoportresi, (Çev., Turhan Ilgaz), Yky, İstanbul 2004
- _____,_____, **Duvar**, (Çev., Nihal Önel), Varlık Yay., İstanbul 1995
- _____,_____, Beauvoir S. D., **O'nun Hikayesi**, (Çev. Bahaattin Sepin), Venüs Yay., İstanbul 1967
- _____,_____, **Çağımızın Gerçekleri**, (Çev. Sabaattin Eyuboğlu, Vedat Günyol), Çan Yay., İstanbul 1973
- _____,_____, **Özgür Olmak –Antisemit'in Portresi-**, Toplumsal Dönüşüm Yay., İstanbul 1968
- _____,_____, **Yabancı'nın Açıklaması ve Başka Denemeler**, (Çev. Bertan Onaran), De Yay., İstanbul 1965
- _____,_____, **Yöntem Araştırmaları “Diyalektik Aklın Eleştirisi”**, (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu), Yazko Yay., İstanbul 1981
- _____,_____, **Bulantı**, (Çev. Erdoğan Alkan), Oda Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Denemeler (Çağımızın Gerçekleri)**, (Çev., Selahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol), Say yay., İstanbul 1998
- _____,_____, **Varoluşçuluk (Existentialisme)**, (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul 1999
- _____,_____, **Yaşanmayan Zaman, Özgürlüğün Yolları**, (Çev., Gülseren Devrim), Can Yay., İstanbul 2001
- _____,_____, **Edebiyat Nedir?**, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yay., İstanbul 1995
- Scheler, M., **İnsanın Kozmostaki Yeri** (Çev. Harun Tepe), Ayraç Yay., Ankara 1998
- Schopenhauer, A., **İstencin Özgürlüğü Üzerine**, (Çev. Mehtap Söyler), Öteki Yay., Ankara Kasım 1998
- _____,_____, **Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar**, (Çev., Mustafa Tüzel), Kabalcı Yay., İstanbul 1999
- Searle, J.R., **Söz Edimleri, Bir Dil Felsefesi Denemesi**, (Çev. R.Levent Sever), Ayraç Yay., Ankara 2000
- Selsam, H., **Etik, Yeni Değerler Ve Özgürlük**, (Çev. Yüksel Demirekler), Yaba Yay., Ankara 1995
- Sorlin, P., **Düş Söylemleri**, (Çev. Süha Sertabioğlu) Ayrıntı Yay., İstanbul 2004
- Stanzel, F. K., **Roman Biçimleri**, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Yay., Konya 1997
- Stevens A., **Jung**, (Çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yay., İstanbul 1999
- Stevick, P., **Roman Teorisi** (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988
- Strathern, P., **90 Dakikada Sartre** (Çev. Nemciye Uçansoy), Gendaş Yay., İstanbul 1998

- Sunar, C., **Varlık Hakkında Ana Düşünceler**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., Ankara 1977
- Sunat, H., **Birey Sorunsalı Psikanaliz ve Eleştirel Bir Bakışla Marksizm**, Papirüs Yay., İstanbul 1999
- Şahinler N., **Aynasını Arayan Adam**, İnsan Yay., İstanbul 2002
- Teber, S., **İnsanın Hiçleşme Serüvenine Giriş**, Papirüs Yay., İstanbul 2001
- Tekin, M., **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yay., Konya 1989
- Touraine, A., **Modernliğin Eleştirisi**, (Çev. Hülya Tufan), YKY, İstanbul 2000
- Troçki, L., **Edebiyat ve Devrim** (Çev. H. Portakal), Kabalcı Yay., İstanbul 1989
- Troyat, H., **Çehov (Yaşamı/ Sanatı)**, (Çev. Vedat Günyol), Ada Yay., İstanbul 1987
- Tuğcu, T., **Yabancılaşma Problemi Hıristiyanlığın ve Marksizmin Kökleri**, Alesta Yay., Ankara 2002
- Tuncer, H., **Garipçiler (I. Yeniciler)**, Kanyılmaz Yay., İzmir 1997
- Tural, S. K., **Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler**, Kültür Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1988
- _____,_____, **Edebiyat Bilimine Katkıları**, Ecdad Yay., Ankara 1993
- Tümer G., Küçük A., **Dinler Tarihi**, Ankara 1997
- Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yay., I-II, Ankara 1998
- Ulaş, S.E., **Felsefe Sözlüğü**, Bilim Ve Sanat Yay., Ankara 2002
- Uraz, M., **Türk Mitolojisi**, Düşünen Adam Yay., İstanbul 1994
- Urry, J., **Mekanları Tüketmek**, (Çev. Rahmi, G. Ögdül), Ayrıntı Yay., İstanbul 1999
- Uygur, N., **Yaşama Felsefesi**, YKY., İstanbul 2001
- Ünlü, M., **Kavramlar ve Boyutları**, İnkılap Yay., İstanbul
- Varoluşçuluk ve Sartre**, Bilim ve Düşünce Yay., İstanbul 2004
- Vasseleu, C., **Işığın Dokusu** (Çev. Aydın Sarıkaya), Öteki Yay., Ankara 1999
- Vattimo, G., **Modernliğin Sonu** (Çev. Şehabettin Yalçın) İz yay., İstanbul 1999
- Voloşinov, V.N., **Marksizm ve Dil Felsefesi**, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yay., İstanbul 2001
- Wahl, J., **Varoluşçunun Tarihçesi** (Çev. Bertan Onaran), Payel Yay., İstanbul 1999
- Welldon, E. V., **Anne: Melek mi, Yosma mı? Anneliğin İdealleştirilmesi ve Alçaltılması**, (Çev. Semra Kunt Akbaş/ Can Kurultay), Ayrıntı Yay., İstanbul 2001
- Wellek, R., Warren, A., **Yazın Kuramı** (Çev. Yurdanur Salman/ Suat Karantay), Adam Yay., İstanbul 2001
- Yağcı, Ö., **Cumhuriyet Dönemi Edebiyat Çevirileri Seçkisi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1999

- Yakupoglu, M. M., **Varoluş, Ahlak ve Ölüm**, Mor Yay., Ankara 2001
- Yalçın, A., **Çağdaş Edebiyat ve İnsan**, Ankara 1998
- Yalom, I., **Varoluşçu Psikoterapi** (Çev. Zeliha İyidoğan Babayigit), Kabalıcı Yay., İstanbul 2001
- Yavuz, H., **Felsefe Üzerine**, Bağlam Yay., İstanbul 1987
- _____, **Okuma Notları**, Boyut Kitaplar Yay., İstanbul 1998
- _____, **Yazın Üzerine**, Bağlam Yay., İstanbul 1987
- _____, **Yazın, Dil ve Sanat**, Boyut Yay., İstanbul 1996
- Yenişehirlioğlu, Ş., **Hegel Felsefesi'nde Birey, Toplum, Devlet İlişkileri**, Birey Toplum Yay., Ankara 1985
- Yılmaz, D., **Roman Sanatı ve Toplum**, Ötügen Yay., İstanbul 1996
- Yüce, A., **Şiirin Dili Yapısı İşlevi**, Doruk Yay., Ankara 1997
- Yücel, T., **Anlatı Yerlemleri, Kişi Süre Uzam**, Ada Yay., İstanbul 1979
- _____, **Kim? Nerede? Ne Zaman? Yazın, Genç Yazın**, YKY., İstanbul 1995
- _____, **Yazının Sınırları**, Adam Yay., İstanbul 1982
- Zafer, Z., **Antov Çehov'un Öykü Sanatı**, Cem Yay., İstanbul 2002
- Zahar, R., **Sömürgecilik ve Yabancılaşma**, (Çev., Bayram Doktor), İnsan Yay., İstanbul 1999
- Zimmermann, H. D., **Yazınsal İletişim**, (Çev., Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya 2001

2.2. Genel Makaleler

- Andaç, F., "Ben" in Tanıklığında Kendine Doğru Yürümek", **Varlık**, S.103, Aralık 2000, s.19
- Aslankara, M.S., "Günümüz Türk Öykücülüğünde Yeni Arayışlar ve Estetik Açılımlar Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi: "Eski" ile Örtüşen "Yeni", **Varlık**, S.1112, Mayıs 2000
- Ateş, T., "Öteki"yi Anlamlandırmanın Yolu: "Öteki"yi Anlamak", **Karizma**, S.3, Temmuz, Ağustos, Eylül 2000
- Atken, S., Özçelebi, A., "Çağdaş Eleştirinin Öncüleri, Gaston Bachelard", **Çağdaş Eleştiri**, Y.2, Ekim 1983,
- Aytaç, G., "Küçük Öykü Üzerine", **Varlık**, 1 Haziran 1991, S.1005
- Ayvaz, Ü., "Öyküden Kısa Öyküye", **Adam Öykü**, Mart-Nisan 1996, S.3, s.128-129
- Bakırer, H.A., Simge ve Değişim, **Adam Öykü**, S.12, 1997, s.111-113
- Baxter, C., "Anlık Kurmaca", (Çev. Taner karakoç), **Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S.12, Ekim 1997, s.88
- Binyazar, A., "Romanımızın Tanıklık Görevi Daha Ağır Basıyor", **Hürriyet Gösteri**, S.5, Nisan 1981, s.67-68
- Çalışkan, S., "Öyküde Zaman", **Çağdaş Türk Dili** (Öykü Özel Sayısı), Temmuz-Ağustos-Eylül 1999, s.113-115

- Duru, O., "Varoluşçuluk Üzerine Aykırı Düşünceler", **Yeni Ufuklar**, C.13, S.150, Kasım 1964
- Ecevit, Y., "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler", **Varlık**, S.1063, Nisan 1996, s.46-54
- Ertem, C., "Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm I", **Varlık**, S.1114, Temmuz 2000
- Ertem, N., "Başkalarının "Ben"i", **Karizma**, Temmuz, Ağustos, Eylül 2000, s.3
- Ertop, K., "Edebiyatımızda Çocuk Tipleri Artık Yaşamdaki Gerçek Yerlerine Oturtularak Ele Alınmaktadır", **Milliyet Sanat**, 8 Ocak 1979, s.305
- Ferguson, S., "Kısa Öykünün Türler Sıralanımındaki Yükselişi", (Çev. S. Gökşen Ezber), **Adam Öykü**, S. 15, Mart-Nisan 1998
- Gasset, J. O. Y., "Varlığı Tanımlama Denkleminde Benliğe Dalma ve Ötekileşme", **Karizma**, Temmuz, Ağustos, Eylül 2000, s.3
- "Gelenek ve Kısa Kısa Öykü" (Çev. Almıla Özdek), **Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S.12, Ekim 1997, s.110-115
- Gürsel, N., Yazın Akımları, "Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/ İdeolojik Yapının Yeri", **Türk Dili**, Ocak 1981, S.349, S.10
- İnal, T., "Simgecilik (Sembolizm)", **Türk Dili**, Ocak 1981, S.349, s.168-172
- Karizma Dergisi**, İntihar Özel Sayısı, Ekim-Kasım-Aralık 2002
- Korkmaz-2, R., "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", **Scholarly Dept and Accuracy**, Grafiker Yayınları, Ankara 2002, s.271-281
- Kökden, U., "Kısa Kurmaca", **Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S.12, Ekim 1997, s.17
- Kütükçü, T., "Tanpınar, Modernite ve Mekan", **Türk Edebiyatı**, Ocak 2002, s.339
- Lawrence, J. C., "Bir Kısa Hikaye Kuramı", (Çev. Lale Demirtürk), **Türk Dili**, 1989, S.451-456, s.206-216
- Le Monde Dergisi Muhabiri, "Sartre'la Bir Konuşma, Edebiyat ve Dünyamız Üstüne", (Çev. S. Eyuboğlu- V. Günyol), **Yeni Ufuklar**, Temmuz 1964, S.146, s.13
- Leech, G. N., Short, M. H., "Üslup Düzeyleri", (Çev., Kemal Atakan) **Adam Öykü**, S.12, 1997, s.18-28
- Lekesizalın, F., "Dalgaları Aşmak ve Sevgi Üzerine", **Varlık**, S.1077, Haziran 1997
- Naci, F., "Roman ve İmge", **Milliyet Sanat**, 15 Haziran 1981, s.30
- Niyazi, Ö., "Başkalarının "Ben"i", **Karizma**, S.3, Temmuz, Ağustos, Eylül 2000, s.27-28
- Oflazoğlu, A.T., "Franz Kafka'dan Seçmeler", **Türk Dili**, C.X, S.111, Aralık 1960
- Oktay, A., "Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: "Sevgili Ölüm", **Çağdaş Eleştiri**, Y.2, Eylül 1983

- _____,_____, “Yazınımızda Toplumsal Eleştiri ve Jakobenzizm Üzerine Gözlemler, **Argos**, 2(14), 10.89, s.54-59
- Okyay, L. R., “Öyküde Mekân”, **Adam Öykü**, S.28, Mayıs- Haziran 2000
- Orhanlıoğlu, H., “Anlatı Kişilerinde özne Tavrının İşlevsellikleri Yahut Ben’in Halleri”, **Hece-Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46-47, Ekim-Kasım 2000, s.48-70
- Özcan, Z., “Ben ve Herkes”, **Karizma**, Temmuz, Ağustos, Eylül 2000, Editörden, s.3
- Özcan, T., “Romanda Sosyal Ortam”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C.10, S.2, 2000, s.99-109
- Özdalga, E., “Tek Taraflı Dünyanın Öznesi ya da Öteki ile Birlikte Var Olmak”, **Karizma**, S.3, Temmuz, Ağustos, Eylül 2000
- Özek, M., “İntihar ya da İnsanın Kendini Hiçe Dönüştürmesi”, **Yeni Dergi**, (Kişisel Ve Toplumsal Nedenlerle İntihar Özel Sayısı), 4(41), 2.68, s.70-94
- Özer, S., “Kısa Öykünün Mitik Temeli: Bir Genre’in Felsefi Boyutları”, **Adam Öykü**, S.5, 1997, s.31-38
- Özlü, D., “Bellman Sokağında”, **Hürriyet Gösteri**, Mart 1985, S.52, s.13-15
- Öztokat, N.T., “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S.12, Ekim 1997, s.41
- Pritchett, V. S., “Kısa Öykü Üstüne”, (Çev. Almıla Özdek), **Adam Öykü**, S.15, Mart-Nisan 1998
- Robins, K., “İmajlar Bizi Hala Çekiyor mu?”, (Çev., Nurçay Türkoğlu), **Varlık**, S.1102, Temmuz 1999, s.40-41
- Salman, Y., Hakyemez, D., “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S.12, Ekim 1997, s.10
- Sartre, J.P., “Varoluşçuluğun Savunulması” (Çev.Bertan Onaran), **Türk Dili-Yazın Akımları Özel Sayısı**, S.349, Ocak 1981, s.322-324
- Sezer, S., “Kadınların Düşleri-Düşlerin Kadınları”, **Varlık**, S.1020, Eylül 1992
- Shapard, R., “Kısa Kısa: Anlık Öykü”, (Çev. Taner Karakoç), **Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S.12, Ekim 1997, s.94
- Soykan, Ö. N., “İmge ve Gerçek”, **Varlık**, S.1055, Ağustos 1995
- Tosuner, N., “Öyküde Kısalık Neye Tekabül Eder?”, **Hece**, S.17, Mayıs 1998
- _____,_____, “Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözcükler”, **Adam Öykü-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S.12, Ekim 1997, s.40
- Wright, A. M., “Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu”, (Çev. Taner Karakoç), **Adam Öykü**, S.16, Mayıs-Haziran 1998
- Yener, A.G., “Modernizm Postkolonyalizme Yazınsal Yapıtta “Öteki” Sorunu”, **Varlık**, S.1132, Ocak 2002, s.3-7

“Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru” (Çev. S. Gökçen Ezber), **Adam Öykü**-Kısa Öykü Özel Sayısı, S.12, Ekim 1997, s.122-127

Yumul, A., “Modernizmden Postmodernizme Ötekilik”, **Karizma**, S.3, Temmuz, Ağustos, Eylül 2000

Yücel, T., “Roman v e Gelenek”, **Hürriyet Gösteri**, S.5, Nisan 1981

ÖZGEÇMİŞ

01.02.1971 Elazığ doğumluyum. 1990 yılında girdiğim Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1994 yılında mezun oldum.

1994-1999 yılları arasında, Milli Eğitime bağlı okullarda Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni olarak Kars ve Elazığ İllerinde görev yaptım. 1995 yılında başladığım Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans programını, 1997 yılında "Memmed İsmail Yaşamı-Şiirleri" adlı tez çalışması ile tamamladım.

1999 yılında, Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladım. 1998 yılında Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora programına kaydoldum.

Evli ve bir kız çocuğu babasıyım. Yabancı dilim İngilizce'dir.