



Ardahan Üniversitesi  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

# 1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA YABANCILAŞMA

Ferhat UZUNKAYA

Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Doktora Tezi

Ardahan, 2020

1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA YABANCILAŞMA

Ferhat UZUNKAYA

Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Ardahan Üniversitesi  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ardahan, 2020

## KABUL VE ONAY

Ferhat UZUNKAYA tarafından hazırlanan “1980 Sonrası Türk Romanında Yabancılaşma” başlıklı bu çalışma, 30.06.2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ (Başkan)

Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU (Danışman)

Prof. Dr. Yusuf ŞAHİN (Üye)

Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Özlem EŞTÜRK

**Enstitü Müdürü**

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezimin aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

30.06.2020

**Ferhat UZUNKAYA**

<sup>1</sup>“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.
- \* Tez **danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

**Arş. Gör. Ferhat UZUNKAYA**

## ÖZET

UZUNKAYA, Ferhat. *1980 Sonrası Türk Romanında Yabancılaşma*, Doktora Tezi, Ardahan, 2020.

Bu çalışmada, 1980 sonrası Türk romanında görülen yabancılaşma teması ele alınmıştır. Tasnif edilen romanlar içerisinden anlamsal ve/ya örtük manada yabancılaşma bilgisine ilişkin verilerin temel parçası olarak ilk veri odaklı kodlardan hareketle yirmi beş farklı roman yabancılaşma izleği etrafında içerik analiz yönteminden hareketle incelenmiştir. Çalışmada disiplinlerarası bir yaklaşımla felsefe, psikoloji, sosyoloji ve iktisat gibi çeşitli disiplinlerde yabancılaşma ile ilgili ortaya konulan verilerden yararlanılmıştır. Çalışmada, 1980 sonrası edebiyatta yabancılaşmanın romana ne şekilde etki ettiği ayrıntılı olarak ele alınmıştır ve disiplinlerarası bir bakış açısı ile alana katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. “Teorik ve Sosyolojik Arka-Plan” adını taşıyan birinci bölümde yabancılaşma kavramı ile ilgili çalışmalar ve düşüncelerin tasnifinden oluşmuştur. Disiplinlerarası bir yaklaşım ile kuramsal bir çerçeve oluşturularak çalışmada kullanılacak temel kavramlar ortaya konulmuştur. Buna ek olarak 1980 sonrası Türk edebiyatını kuran arka-plan kültürü ayrıca ele alınmıştır. Bu yolla çalışmada ele alınan konunun tarihsel olarak bir bütünlük sağlaması amaçlanmıştır.

“Bireysel Boyut İtibariyle Yabancılaşma” adını taşıyan ikinci bölümde belirlenen yirmi beş farklı yazarın yirmi beş farklı romanını yabancılaşma biçimleri olarak sunulan, insanın kendisine, türüne ve emeğine yabancılaşması gibi kavramları, 1980 sonrası Türk romanında görülen biçimleriyle, yeni alt başlıklar ekleyerek, inceledik. Ek olarak, bu kavramları kapitalizm, modernizm ve teknolojik ilerlemelerin sonucu olarak ortaya çıkan durumlardan kaynaklanan yabancılaşma göstergeleri olarak da ele aldık. İncelemede daha çok felsefe ve psikoloji gibi çeşitli disiplinlerden yararlanılarak, karakter bazlı bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

“Toplumsal Boyut İtibariyle Yabancılaşma” isimli üçüncü bölümde, yabancılaşma sosyolojik boyutu oluşturan toplumsal bir olgu içerisinde değerlendirilmiştir. Yirmi beş farklı yazarın yirmi beş farklı romanında yabancılaşmanın boyutları düşünsel/ politik ve sosyolojik yabancılaşma olarak iki alt başlık halinde ele alınmıştır. Bu başlıklar, yine

çalışmanın çerçevesine uygun olarak çeşitli alt başlıklarla gerekçelendirilmiştir. Bunu yaparken psiko-sosyolojik çözümlene yöntemi ve bu yöntemin verilerinden sıklıkla yararlanılarak yabancılaşmanın toplum ile bağı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmaya, yaptığımız çözümleneyi materyallerle tamamlama amacıyla yabancılaşma ile ilgili kapsamlı bir kaynakça eklenmiş, bu yolla çalışmada ele alınan konunun detaylı bir bütünlük sağlanması amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Yabancılaşma, Doğaya Yabancılaşma, Kendine Yabancılaşma, Türüne Yabancılaşma, Emeğe Yabancılaşma, Düşünsel Yabancılaşma, Sosyolojik Yabancılaşma, İnançsal Yabancılaşma.





## ABSTRACT

UZUNKAYA, Ferhat. *Alienation in Turkish Novel after 1980*, Ph. D. Dissertation, Ardahan, 2020.

This study examines the alienation theme seen in the Turkish novel after 1980. Among the novels classified, twenty-five different novels were investigated under the alienation theme based on the content analysis method departing from the first data-oriented codes as the basic part of data on alienation information in the semantic and/or implicit sense. In the study, with an interdisciplinary approach, the data on alienation discussed in various disciplines such as philosophy, psychology, sociology, and economics were used. In the study, it was elaborated how alienation in literature after 1980 affected the novel, and it was aimed to contribute to the literature with an interdisciplinary perspective.

The study consists of three parts. The first part named “Theoretical and Sociological Background” includes the classification of studies and thoughts on the concept of alienation. It draws a theoretical framework through an interdisciplinary approach and introduces the basic concepts to be used in the study. Additionally, the background culture that formed the Turkish literature after 1980 was discussed separately. In this way, it was aimed to provide the historical integrity of the subject discussed in the study.

In the second part named “Alienation by Individual Dimension”, we examined the twenty-five different novels of twenty-five different authors identified and the concepts introduced as types of alienation such as self-alienation, alienation from their species-essence, and alienation from labor, with the forms seen in the Turkish novel after 1980, by adding sub-headings. Besides, we also discussed these concepts as indicators of alienation resulting from situations arising as a result of capitalism, modernism, and technological advances. In the analysis, various disciplines such as philosophy and psychology were used mainly and a character-based examination was carried out.

The third part named “Alienation by Social Dimension” discussed alienation in a social phenomenon that constitutes the sociological dimension. In twenty-five different novels of twenty-five different authors, the dimensions of alienation were investigated as two sub-headings: intellectual/political and sociological alienation. These headings were reasoned with various sub-headings in accordance with the framework of the study. While

doing this, the psycho-sociological analysis method and data of this method were frequently used and the bond of alienation with society was tried to be revealed.

An annotated bibliography about alienation was added to the study to complete our analysis with materials, and thus, it was aimed to provide detailed integrity of the subject discussed in the study.

**Key Words:** Alienation, Alienation from Nature, Self-Alienation, Alienation from their Species-Essence, Alienation from Labor, Intellectual Alienation, Sociological Alienation, Religious Alienation.



## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	iii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....	iv
ETİK BEYAN.....	vi
ÖZET.....	i
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	v
KISALTMALAR DİZİNİ .....	viii
ÖNSÖZ.....	ix
GİRİŞ .....	1
A. KONUNUN TAKDİMİ.....	1
B. AMAÇ VE ÖNEM.....	1
C. KAPSAM.....	2
D. SINIRLILIKLAR.....	3
E. ÖZGÜN DEĞER .....	4
F. ARAŞTIRMA SORULARI.....	4
G. YÖNTEM.....	6
<b>1. BÖLÜM: TEORİK VE SOSYOLOJİK ARKA-PLAN</b>	
1.1. Yabancılaşma Kavramı .....	9
1.1.1. Teolojide Yabancılaşma .....	11
1.1.2. Felsefede Yabancılaşma .....	13
1.1.3. Marksist Görüşte Yabancılaşma .....	19
1.1.4. Varoluşçu Felsefede Yabancılaşma .....	30
1.1.5. Modernizm, Kapitalizm, Kültür, Sanayi ve Yabancılaşma.....	48
1.1.6. Anomi ve Yabancılaşma .....	54
1.1.7. Amerikan Sosyoloji Ekolü ve Yabancılaşma.....	57
1.1.8. Psikolojide Yabancılaşma .....	65
1.2. 1980 Sonrası Türk Edebiyatı.....	77
<b>2. BÖLÜM: BİREYSEL BOYUT İTİBARIYLA YABANCILAŞMA</b>	
2.1. İnsanın Kendisine Yabancılaşması.....	86
2.1.1. Benlik Algısı .....	89

2.1.2. Bulanıklaşan / Kaybolan ve/ya Billurlaşan Kimlikler .....	126
2.1.3. Anlam Arayışı ve/ya Anlamsızlık / Anlam Yitimi .....	148
2.1.4. İletişimsizlik .....	174
2.1.5. Tıkanan Erişim Alanları; Yalnızlık ve/ya Yalnızlaşma .....	181
2.1.6. Sonun Karanlığı; Boşluk / Hiçlik .....	209
2.1.7. Gibi'ler Evreni; Hipergeçeklik ya da Simülasyon .....	221
2.1.8. Duyusal ve/ya Duygusal Yabancılaşma .....	229
2.1.9. Geri Çekilme ve Soyutlanmanın Sıkıntısı; Bunaltı ve/ya Varoluş Sancısı .....	233
2.1.10. Saçma / Absürt / Uyumsuzluk .....	259
2.1.11. Bir Tükenişler Dizgesi; Yurtsuzluk İtkisi .....	266
2.1.12. İnançsızlık .....	270
2.1.13. Sonu Yok Bir Günahın Cezası; İntihar .....	273
2.1.14. Sıkıntılı Bu Dünyadan Kurtuluşun Adı; Ölüm .....	285
<b>2.2. İnsanın Türüne Yabancılaşması .....</b>	<b>292</b>
<b>2.3. İnsanın Emegine Yabancılaşması .....</b>	<b>295</b>
2.3.1. Karakter Aşınması .....	296
2.3.2. Eşyalaşmış İnsan; Meta Fetişizmi .....	301
<b>3. BÖLÜM: TOPLUMSAL BOYUT İTİBARIYLA YABANCILAŞMA</b>	
<b>3.1. Düşünsel / Politik / Siyasal Yabancılaşma .....</b>	<b>311</b>
<b>3.2. Sosyolojik Yabancılaşma ve Anomi .....</b>	<b>315</b>
3.2.1. Kalabalıklaşan/Yığınlaşan Kitle İçinde Kimliğini Yitiren Ferdin Dışlanmışlığı .....	324
3.2.2. Mekansal / Çevresel Yabancılaşma .....	332
3.2.2.1. Çözük Değerler Sembolü; Yığınlaşma ve Betonlaşma .....	354
3.2.2.2. Düşlerden Kovulma; Ev'den Apartmana Geçiş .....	362
3.2.3. Toplumsal İletişimsizlik Kaynaklı Yalnızlık .....	369
3.2.4. Soyutlanma ve/ya Dışlanma .....	370
3.2.5. Kültürel Kopuş / Yabancılaşma .....	376
3.2.5.1. Kültür Şoku .....	379
3.2.5.2. Toplumsal Uyarıcılığın Reddi .....	386
3.2.5.3. Değerlere Yabancılaşma .....	390
3.2.5.4. Ezbere Görme ve/ya Düşünme; Dilsel Yabancılaşma .....	394

<b>SONUÇ</b> .....	<b>398</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>418</b>
<b>EK1. Orijinallik Raporu</b> .....	<b>435</b>
<b>EK2. Etik Kurul ya da Muafiyet İzni</b> .....	<b>436</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>437</b>



**KISALTMALAR DİZİNİ**

a.g.e.	:	Adı geçen eser
a.g.m.	:	Adı geçen makale
Ank.	:	Ankara
Bkz.	:	Bakınız
C.	:	Cilt
Çev.	:	Çeviri
Der.	:	Derleyen
Ed.	:	Editör
Haz.	:	Hazırlayan
İst.	:	İstanbul
s.	:	Sayfa
S.	:	Sayı
TDK.	:	Türk Dil Kurumu
TTK.	:	Türk Tarih Kurumu
y.y.	:	Yüzyıl
Yay.	:	Yayınevi / Yayınları
YKY.	:	Yapı Kredi Yayınları

## ÖNSÖZ

*1980 Sonrası Türk Romanında Yabancılaşma*, isimli bu çalışma, sosyal bilimlerde kilit bir kavram olan ve kişinin varlığı ile özü arasına engel araçlar yığ(ıl)an insanın doğaya, kendisine, türüne, emeğine ve topluma karşı duyguyu ayırksanmanın temellendiği yabancılaşma kavramının 1980 sonrası romanda işlenen temalarda ne şekilde ele alındığını çözümlene amacını taşımaktadır. Bireysel ve toplumsal boyutlarıyla yabancılaşmanın romanlardaki görünümünün analizi yapılmadan önce, yabancılaşma söyleminin teoloji, felsefe, psikoloji, sosyoloji ve ekonomi alanında yansımaları belirtilmiştir. Daha sonra 1980 sonrası romanda görülen yabancılaşmanın bireysel ve toplumsal boyutları çeşitli disiplinlerden de yararlanılarak çözümlenmesi yapılmıştır.

Çalışmanın hazırlanmasında birçok kişinin desteğini ve yardımlarını gördüm. Öncelikle tez ile ilgili her zaman büyük yardımlarını gördüğüm, fikir ve önerileriyle çalışmanın hazırlanmasında çok büyük emeği olan Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU'na teşekkür etmek istiyorum. Öğrencilik yıllarımdan beri çalışmalarını yakından takip ettiğim ve görüşleriyle çalışmanın şekillenmesinde çokça katkısını gördüğüm Prof. Dr. Ülkü ELİUZ'a teşekkürü bir borç bilirim. Görüş, öneri ve özgün bakış açısıyla ufkumu genişleten Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ'ye ve çalışmanın her aşamasında desteğini esirgemeyen ve beni saatlerce sabırla dinleyen Dr. Gürhan ÇOPUR'a teşekkür ederim.

Sevgi, adalet ve hakkaniyet değerleri ile büyümemi sağlayan değerli aileme, “Başarılarımızın yarısı da yoldaşlarımızdır” sözünde hareketle ailem diyebileceğim ve ismini burada sayamayacağım sevgili arkadaşlarıma şükran borçluyum.

Lisans, yüksek lisans ve doktora çalışmalarımın fikir babası, dünyadalık maceramın ülkü değeri, lisans öğrenciliğimden beri bana ilmi araştırma ve inceleme şevki veren; çalışmalarından daima feyz aldığım hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a minnet borçluyum. Hocama saygı ve şükranlarımı sunmayı zevkli bir görev bilirim.

## GİRİŞ

### A. KONUNUN TAKDİMİ

Sosyal bilimlerde kilit bir kavram olarak karşımıza çıkan yabancılaşma, özü ve varlığı arasına ‘engel araçlar’ yığ(ıl)an insanın; doğaya, kendisine, türüne ve emeğine yabancılaşması gibi bireysel; toplumsal olarak da düşünsel, sosyolojik ve inançsal yabancılaşmasını içeren sosyo-felsefik nitelikli bir kavramdır. 1980 sonrası Türk romanında belirlediğimiz yirmi beş farklı yazarın yirmi beş farklı romanını incelediğimizde yabancılaşmanın daha çok sosyo-psikolojik bir sorun olarak ele alındığı görülmektedir. Bu bakımdan çalışmada ele alınan eserler, yerli ve yabancı literatürden faydalanılarak bireysel ve toplumsal yabancılaşma bağlamında çözümlenmiş, eserlerde ele alınan bu sorunsalı ortaya çıkaran sebepler ve sonuçları ile birlikte ortaya koymayı hedeflemektedir.

### B. AMAÇ VE ÖNEM

1980 sonrası Türk romanında yabancılaşma başlığı taşıyan çalışmanın amacı, yabancılaşma temasının genel örüntü ağının tespit edilmesi; teoloji, felsefe, psikoloji ve sosyoloji alanlarında yabancılaşma olgusunun sınırlarının belirlenmesi ve 1980 sonrası Türk romanına yansımalarının ne şekilde ortaya konulduğunun irdelenmesidir.

Konunun kapsamı, metodolojisi, hipotezi ve temel hedefleri gereği aşağıdaki hususlar üzerinde durulacaktır;

- Yabancılaşmanın tanımının yapılacak, kapsadığı içerik itibariyle yeri tespit edilmeye çalışılacaktır;
- Yabancılaşma temasının öne çıktığı Türk romanlarının tasnifi yapılacaktır;
- Modern çağın en önemli sorunsalı olan yabancılaşma temasının Türk romanındaki genel yansımaları belirlenecektir;
- Dönem olarak yabancılaşma temasını ele alan roman ve romancıların tasnifi yapılacaktır;



- Türk romanında yabancılaşma olgusunun kısa bir değerlendirilmesi yapılacaktır;
- Türk romanında yabancılaşma göstergelerini kuran arka-plan kültürleri ve yaratıcı saikler belirlenecektir;
- 1980 sonrası Türk romanında yabancılaşmanın genel örüntü ağı tespit edilecektir.

Yapılan araştırma sonucu, 1980 sonrası romanda görülen yabancılaşma temasının bireysel ve toplumsal boyutlarının eserlerin incelenmesinde merkezi bir yeri olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda yapılacak olan bu çalışma ile eserlerin kuramsal bir çerçeve içerisinde değerlendirilmesi amaçlanırken diğer yandan da edebiyatın beslendiği bu temanın romanlarda ne şekilde yer aldığını ortaya koyarak literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

### **C. KAPSAM**

Yerli ve yabancı birçok literatürde üretilen ve daha çok kişinin benliğinden ayrılması ve başka bir şey'e yönelmesi olarak; yabancılaşmanın bireysel (felsefik/psikolojik), toplumsal (sosyolojik), dini (teolojik) ve ekonomik/politik alanlarda tarif ve tanımı yapılmıştır.

Çalışmanın kapsamı dahilinde incelenen romanlar arasında; Tezer Özlü - “Çocukluğun Soğuk Geceleri” (1980), Adalet Ağaoğlu - “Üç Beş Kişi” (1984), Latife Tekin - “Berci Kristin Çöp Masalları” (1984), Bilge Karasu - “Gece” (1985), Ferit Edgü - “Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı” (1988), Füruzan - “Berlin'in Nar Çiçeği” (1988), Metin Kaçan - “Ağır Roman” (1990), Orhan Pamuk - “Kara Kitap” (1990), Buket Uzuner - “İki Yeşil Susamuru” (1991), İnci Aral - “Ölü Erkek Kuşlar” (1991), Vüsat O. Bener - “Bay Muannit Sahtegi'nin Notları” (1991), Şule Gürbüz - “Kambur” (1992), Aslı Erdoğan - “Kabuk Adam” (1994), Hasan Ali Toptaş - “Bin Hüzünlü Haz” (1995), Gülayşe Koçak - “Topaç” (2000), Elif Şafak - “Bit Palas” (2002), Hakan Günday - “Piç” (2003), Leyla Erbil - “Cüce” (2003), Mehmet Eroğlu - “Kusma Kulübü” (2004), Murathan Mungan - “Çador” (2004), Tahsin Yücel - “Kumru ile Kumru” (2005), Hakan Bıçakçı - “Apartman Boşluğu” (2008), Barış Bıçakçı - “Sinek Isırıklarının Müellifi” (2011), Ayfer Tunç - “Dünya Ağrısı” (2014), Pınar Kür - “Sadık Bey” (2016) yer almaktadır.

Çalışma, yabancılaşma temasının işlendiği Türk romanında 1980 sonrası dönemini kapsamaktadır. Araştırmada, seçilen metinlerden hareketle yabancılaşma süreci içinde hangi anahtar temaların ön plana çıktığını belirlemek amacıyla, ilk kodları belirleyerek, çalışmanın tematik kurgusu oluşturuldu. Bu aşamadan sonra, belirlenen örnek metinlerden hareketle, yabancılaşma teması özelinde içerik analiz yönteminden yararlanıldı. Böylece yabancılaşma söyleminin 1980 sonrası Türk romanına nasıl etki ettiği, ne denli bir yer kapsadığı ve ne şekilde kendine yer bulduğunun analizi psikoloji ve sosyoloji gibi diğer disiplinlerin yöntemlerinden yararlanılarak ortaya koyuldu.

#### **D. SINIRLILIKLAR**

Çalışmada, yabancılaşma ile ilgili literatür taraması yapılmış, tarama sonucunda yabancılaşma ile ilgili, kaynak kitap, makale, dergi, yüksek lisans ve doktora tezlerinden yararlanıldı.

Yabancılaşma kavramı ile ilgili görüşlerin hemen hepsine yer verilemeyeceğinden dolayı genel çalışmaya katkı sağlayacak bir yabancılaşma olgusunun çizilmesi bakımından sınırlıdır.

Yabancılaşma temasının 1980 sonrası Türk romanına nasıl etki ettiğini incelemek istenildiğinden, verilerden hareketle genel kavramsal çerçeve ile dönemin eğilimlerinin örneklemini oluşturan yirmi beş farklı yazar ve bu yazarların yirmi beş farklı romanı seçildi. Çalışma yabancılaşma olgusu içerik analiz inceleme yöntemi doğrultusunda incelendiği için yabancılaşma olgusundan kurtulma/ dönüş süreçlerinin incelenmemesi çalışmanın sınırlılıklarındandır. Zira, yabancılaşma olgusunun 1980 sonrası Türk romanına yansımaları, sosyal, kültürel, ideolojik eksenli bir biçimde dünyadaki diğer gelişmelere koşut olarak gerçekteşmiştir. Bunların tespiti ile roman ve toplum ile roman ve birey arasındaki ilişki bariz hale getirilebilecek ve aynı zamanda sanatın, roman özelinde, bireyi, toplumu ve her ikisinin varlığında değişimi nasıl yansıttığı öne çıkarılabilecektir. Ancak, çözüm önerileri, dönüş izlekleri dönem içinde yazılan romanların postmodern yapısı göz önünde bulundurulduğunda romanlarda pek işlenmediği ve sadece gerçeklik algısını yıkma, düşündürme, sorgulatma ve değersizleştirme gibi teknik ve içerik açısından işlendiği görülmektedir. Bu yüzden,

çözümler, alternatif arayışlar, dönüş, kurtuluş vb. pek çok sorunsalın çözümlenmesi yolu seçilmemiş ve tespit düzeyinde bırakılmıştır.

Buna ek olarak 1980 sonrası incelediğimiz kimi romanların yapıbozucu, algıkırıcı ve yabancılaştırıcı teknik kullandıkları görüldüğünden, belirlediğimiz temalara ilişkin romanların iç kurgusu ve izleksel düzleminde yeteri miktarda destekleyici verinin olmaması sebebiyle, inceleme dışı bırakılmıştır.

## **E. ÖZGÜN DEĞER**

Geleneksel bakış açılarına göre tanımları yapılmış olan yabancılaşma kavramı, ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel değişimlere ayak uyduracak biçimde çoğunlukla zamana göre yeniden tanımlanmış ve sosyolojik, psikolojik ve felsefi boyutları birbirinden ayrı olarak ele alınmıştır. Günümüz dünyası ise birçok kavram ve kuramın birbirinin içine girerek eridiği ve bütünleşerek tümel bir resmi ortaya koyan bir yapıdadır. Bu yüzden, yabancılaşmanın öncül tanım ve kuramlarına yer verilmesine rağmen, asıl önemli değeri tümel resmin içinde, karmaşık birçok olgusu olan yabancılaşma kavramının ortaya konulabilmesinde yatar. 1980 sonrası, birçok açıdan Türk toplumunun fiili yaşamı ve düşün dünyasında travmatik değişim ve dönüşümlerin bariz biçimde gözlemlenebildiği bir dönemdir ve günümüze kadar evirilerek devam etmektedir. 1980 sonrası Türk romanının tekniği ve içeriği toplumsal dinamiklerin dışında değildir ve yeni yaşamsal ve düşünsel tasarıma koşut seyir etmektedir. Bu açıdan, çalışmamızın özgün değeri; sanat, roman, toplum ve birey bağlamında karşılıklı ilişkilerin tartışılması ve günümüzde bütünleşik bir olguya evirilen yabancılaşmanın toplumsal bütünlüğü ve huzuru tehdit eden özelliğinin belirlenmesine katkı sunacak şekilde ortaya bilimsel olarak konmasında yatmaktadır.

## **F. ARAŞTIRMA SORULARI**

Yukarıda belirtildiği gibi bu çalışmanın amacı; 1980 sonrası Türk romanında işlenen yabancılaşma temasının genel örüntü ağının tespit edilmesi; teoloji, felsefe, psikoloji ve sosyoloji alanlarında yabancılaşma olgusunun sınırlarının belirlenmesi ve 1980 sonrası

Türk romanına yansımalarının ne şekilde ortaya konulduğunun irdelenmesidir. Bu doğrultuda çalışma şu sorulara yanıt vermeyi hedeflemektedir:

1. Neden yabancılaşma? Yabancılaşma temasının işlenmesi ile ne hedeflenmektedir?
2. Yabancılaşmanın bireysel ve sosyolojik boyutları ne şekildedir?
3. Yabancılaşma ile teoloji arasında ne tür bir ilişki vardır?
4. Yabancılaşma ile ekonomi/ endüstriyel sanayi arasında nasıl bir ilişki vardır?
5. Felsefe alanında yabancılaşma nasıl tanımlanmakta ve değerlendirilmektedir?
6. İnsanın kendine yabancılaşmasının aşamaları nelerdir?
7. Benlik algısı ile yabancılaşma arasında ilişki nasıldır?
8. Yabancılaşma temasının içinde anlamsızlığın yeri nasıldır? Anlamsızlığın; gerçeklikten kopuş, iletişimsizlik, yalnızlık, duygusal/duygusal yabancılaşma, kopuş, uyumsuzluk, varoluş sıkıntısı ve hiçlik arasındaki ilişkinin boyutları nelerdir?
9. Yabancılaşmanın kimlik kurmada kişiyi zorlayan yönü nedir?
10. Yabancılaşmanın modernite ile ilişkisi var mıdır? Varsa nasıldır?
11. Yabancılaşmanın nihai sonu intihar mıdır? İntihar ve yabancılaşma ilişkisi nasıldır?
12. Psikoloji alanında yabancılaşma nasıl tanımlanmakta ve değerlendirilmektedir?
13. İnsanın türüne yabancılaşması nasıl gerçekleşir?
14. Emeğe yabancılaşmanın kişinin bedensel yabancılaşması, karakter aşınması, kişinin ve nesneleşmesi ile ilişkisi hangi düzeydedir? Meta fetişizmi ile yabancılaşma arasında ilişki var mıdır?
15. Sosyoloji alanında yabancılaşma nasıl tanımlanmakta ve değerlendirilmektedir?
16. İnsanın toplumsal yabancılaşmasında düşünsel boyutun etkileri nelerdir?
17. Düşünsel yabancılaşmanın politik ve siyasal sürece etkisi var mıdır?
18. Sosyolojik yabancılaşmanın içinde kalabalıklaşma, kentleşme, toplumsal iletişimsizlik, kültürel kopuş, değerler, gelenek ve dilsel yabancılaşmaya rastlamak mümkün müdür?
19. Ele alınan eserlerde inançsal yabancılaşma ne sıklıkta kullanılmaktadır?

Yukarıda verilen 1-14 arasındaki araştırma sorularına yapılacak olan literatür taramasının ardından teorik olarak cevap vermeye çalışılacaktır. Burada teoloji, felsefe, psikoloji ve ekonomi gibi çeşitli disiplinlerden yararlanılacaktır. 14-19 arasındaki araştırma sorularına ise yine literatür taramasından sonra sosyolojik bakış açısından faydalanılarak cevaplar bulunacaktır.

**Bu doğrultuda bu çalışmanın hipotezleri şunlardır;**

- Yabancılaşma, 1980 sonrası romanın anlaşılması ve anlamlandırılmasında en önemli kavramların başında gelmektedir.
- 1980 sonrası romanının yabancılaşma başlığı altında incelenmesi ile eserlerin temel izleksel kurgusunda önemli bir yer teşkil eder.
- Yabancılaşma temasının bireysel ve toplumsal bir düzlemde işlenmesi 1980 sonrası romanında görülen toplumsal ve yazınsal nedenleri ortaya koymaya imkân sağlayacaktır.
- 1980 sonrası romanın yabancılaşma başlığı altında incelenmesi ve tarihsel bir seyir ile irdelenmesi, romanların ve yazarların yabancılaşma temasını ne şekilde yazına soktukları ve bu kavrama hangi anlamlar yükledikleri bakımından önem arz etmektedir.
- Sosyal bilimlerde kilit bir kavram olarak karşımıza çıkan yabancılaşma, özü ve varlığı arasına ‘engel araçlar’ yığ(ıl)an insanın; doğaya, kendisine, türüne ve emeğine yabancılaşması gibi bireysel; toplumsal olarak da düşünsel, sosyolojik ve inançsal yabancılaşmasını içeren sosyo-felsefik nitelikli bir kavramdır. Bu doğrultuda 1980 sonrası edebiyatımızda görülen bireysel ve toplumsal yabancılaşma sorunsalı romanlar üzerinden incelenecektir ve 1980 yılından itibaren yirmi beş roman araştırmanın temel metinleri olarak belirlenmiştir.

**G. YÖNTEM**

Çalışmada, amaçlı örneklem temelli araştırmalardan olan “yoğunluk örnekleme” (Silverman, 2013’ten aktaran Baltacı, 2018: 248). yöntemi tercih edilmiştir. Yoğunluk örnekleme, araştırılan olay ve olguları aşırılığa kaçmadan ancak yoğun bir şekilde betimleyen bilgi yüklü durumları içermektedir.

Belirtilen yöntem doğrultusunda araştırmada, 1980 sonrası Türk romanında görölen yabancılaşma temasını ele alındı. Çalışmada, incelenen romanlarda hangi anahtar temaların ne şekilde işlendiği ve ne şekilde geliştiğini görmek ve söylemin nasıl geliştiğine dair kodlar elde etmek amacıyla “yoğunluk örnekleme” yönteminden yararlanılmıştır. Buna göre 1980 sonrası tasnif ettiğimiz romanlarda hangi simge değerler ve söylem ile yabancılaşmanın belirtildiğini saptamak için içerik analiz yöntemiyle incelenmiş ve çalışmaya tabii tutulmuş romanların yalnızca yabancılaşma yönünün yoğunluğuna göre ağırlık verilmiştir.

İlk olarak çalışmamızda “yoğunluk örnekleme” yöntemi ile tasnif ettiğimiz romanların yabancılaşma söyleminin anlam örüntülerini deşifre edilmiştir. Daha sonra çalışma ile ilgili tasnif edilen romanlarda önemli gördüğümüz fikirlerin ilk listesi belirlenmiş, bu fikirlerden hareketle, romanlar için anlamsal ve/ya örtük bilgiye ilişkin verilerin temel parçası olarak ilk veri odaklı kodları çıkarılmıştır. Veri odaklı kodlama ile romanlar içinde tekrarlanan örüntülerin temeli oluşturulmuştur. Kodlanmış içerikten hareketle, tematik bir harita çıkartarak hangilerinin daha kapsayıcı bir tema olacağı belirlenmiştir. Bu aşamada alt temalar da belirlenmiştir. Temaların belirlenmesinden sonraki aşamada bazı temalar yeteri kadar destekleyici verinin olmaması sebebiyle inceleme dışı bırakılmış, elde ettiğimiz verilerden hareketle oluşturulan tema haritasını bireysel ve toplumsal boyut itibariyle yabancılaşma başlığı altında iki bölüm haline ayırarak ve bu temaları destekleyici malzeme sunması açısından sadeleştirme işleminden sonra yirmi beş roman belirlenmiştir. Belirlenen 25 romandaki temalar içerikle uyumlu olması açısından ve okuyucuya fikir vermesi bağlamında adlandırılmıştır. Daha sonra adlandırdığımız temaların temel olarak neyi amaçladığı ve çalışmanın hangi boyutunu yansıttığını belirlemek maksadıyla yirmi beş roman içerik analiz yönteminden yararlanılarak yorumlanmıştır.

Bu aşamada temalar içinde analiz edilen romanlarda tekrara düşmemek adına sık sık veri içeriklerine geri dönerek, temaların anlamlı ve kendi içinde tutarlı olması yönünde sağlama yapılmıştır. Her tema çalışmanın içerisinde ne türden bir yer kapsadığını ve diğer temalarla ilişkisini göstermek amacıyla romanlardan hareketle romanlardan doğrudan alıntılar yapılarak ayrıntılı bir inceleme esas alınmıştır. Çalışma içerisinde belirlediğimiz temaların ne olduğunu belirlemek amacıyla her bir temanın kapsamının ve bağlamının tanımlandığı birkaç paragraflık tanımlama yapılmıştır. Ayrıca, çalışmada kullanılan dil

ve kavramların analizde benimsenen epistemolojik yaklaşımla tutarlı olmasına özen gösterilmiştir. Çalışmanın sonunda içerik analizinin verileri sonucunda ve okuru analizin geçerliliği konusunda ikna edebilecek bir şekilde sonuç da eklenmiştir. Yapılan analiz sonucunda temalardan hareketle 1980 sonrası Türk romanında yabancılaşmanın ne türde ortaya çıktığı belirlenmiştir.



## 1. BÖLÜM: TEORİK VE SOSYOLOJİK ARKA-PLAN

*“İnsanın tarihi,  
insanın yabancılaşmasının tarihi olarak da pekala yazılabilir.”*

**Erich Kahler**

### 1.1. Yabancılaşma Kavramı

Sosyal bilimlerde kilit bir kavram olarak karşımıza çıkan yabancılaşma, özü ve varlığı arasına ‘engel araçlar’ yığ(ıl)an insanın; doğaya, kendisine, türüne ve emeğine yabancılaşması gibi bireysel; toplumsal olarak da düşünsel, sosyolojik ve inançsal yabancılaşmasını içeren sosyo-felsefik nitelikli bir kavramdır.

Yabancılaşma (*alienation*) kavramı, sosyolojiden felsefeye, psikolojiden teoloji ve sanata; ekonomiden politikaya kadar birçok alanda varlığını hissettiren bir olgu olarak karşımıza çıkar.

Kavram ile ilgili felsefeden psikolojiye, sosyolojiden ekonomiye kadar birçok görüş ortaya atılmış olsa da yabancılaşmanın tanımı konusunda henüz tam anlamıyla bir fikir birliği bulunmamaktadır.

Grekçe “alloiosis” ve bundan türetilen Latince “esrime, kendinden geçme, benliğin dışına çıkma” anlamında kullanılan “alienato” sözcüğüne dayanan yabancılaşma kavramı, Fransızcada “aliéné”, İspanyolcada “alienada”, İngilizcede “alienist” ve Almandada “entausserung” olarak kullanılır. (Özbudun, Markus ve Demirer, 2008: 16).

Tüm bu sözcüklerin kökeni Latince “alienatio-abalienatio” “kavramından kaynaklanmıştır. Latince bu kavramın, toplumun günlük yaşamının en az üç değişik alanında ve çok çeşitli anlamlarda kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin bunlar:

1. *Hukuk* alanında, *translatio-venditio* karşılığı olarak, devretme, elden çıkarma, zilliyet-mülkiyet hakkını başkasına verme, anlamında;
2. *Toplumbilim* alanında, *disiunctio-aversatio* karşılığı olarak, ayrılmak, diğer insanlardan, yurdundan, tanrılardan ayrı düşmek, kopmak anlamında;



3. *Tıp-Psikoloji* alanında, *demantia-insania* karşılığı olarak, çılgınlık, tinsel şaşkınlık, gibi bir tür bunama gibi ya da psişik bozukluklar demeti, ruh hastalığı karşılığı olarak kullanılmıştır. (Teber, 2001: 140).

Felsefe sözlüğünde yabancılaşma, birbiriyle uyum içinde, yerli yerinde duran şeylerin birbirinden ayrılmasını, koparılmasını, ufalanmasını niteleyen her türden toplumsal ya da ruhbilimsel kötülüğün adlı olarak tarif edilir. (Ulaş, 2002: 1563).

Psikoloji sözlüğünde ise yabancılaşma, En genel anlamıyla bir yabancılık veya başkalarından ayrıklık, başkalarıyla sıcak ilişkiler yoksunluğu duygusu olarak tanımlanır. (Budak, 2017: 788).

Yabancılaşma terimi sosyoloji sözlüğünde, en genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşmaları olarak yorumlanır. (Marshall, 2009: 798).

Türkçe Sözlük'te, belli tarihsel şartlarda insan ve toplum etkinlikleri ürünlerinin, bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen olan öğelerin değişik biçimde kavranması şeklinde ifade bulur. (2011: 2496).

### 1.1.1. Teolojide Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı ilk olarak kendisine teoloji alanında yer bulur. Bu görüşe göre yabancılaşma fikri ilk kez Eski Ahit'te sözü edilen ve peygamberlerin putperestlik olarak adlandırdıkları şeyin özünde, tek Tanrı yerine birçok Tanrı'ya tapma olayı değil tapılan putların insan elinden çıkma birer nesne olmaları yatmaktadır.

Artık hayatlarındaki bütün güçler ve yetenekler, kendi elleriyle yaratmış oldukları nesnelere aktarılmaktadır ve insanlar, kendilerini yaratıcı birer kişi olarak göremez hale gelmektedirler. Daha sonra da kendi özlerini bulabilmek için putlara tapınmaya ve kendilerini bunlara esir etmeye yönelmektedirler. İşte insanlar böyle davranarak kendi yaşam güçlerinden ve kendi yeteneklerinin zenginliğinden uzaklaşır, onlara yabancılaşır (Fromm, 2016: 74).

İnsanoğlu putların karşısında diz çökmekte ve kendi yarattığı şeylere tapmaktadır. Eski Ahit'te yer alan (Psalms, 135): “Putperestliğin putları olan gümüş ve altın, insan elinin ürünleridir. Onların ağızları vardır, konuşmazlar; gözleri vardır görmezler, kulakları vardır duymazlar, ayrıca ağızlarında bir nefes yoktur. Bu putları yapanlar da onlara inananlar da putların kendisidir.” diye tanımlanan bu putlara bağımlılık insanı özne olmaktan çıkarak, bir nesne haline getirmektedir.

İnsanın hayat enerjisi/gücü tek bir “şey” de toplanır ve bu “şey” Tanrı olduktan sonra artık kişi onu kendi yaratma gücünün bir ürünü olarak değil, yaratıcısından ayrı, hatta kendi taptığı ve teslim olduğu bir varlık olarak algılamaya başlar. Efraim'in dediği gibi (Hosea, 14: 3): “Aşur bizi kurtarmayacak; atlara binemeyeceğiz, kendi ellerimizin ürünlerine İlah diyemeyeceğiz artık; çünkü yetimler sevgiyi şimdi sende buluyorlar.” (Fromm, 1995: 62). İlahlaştıran insan, kendi yarattığı nesne önünde eğilerek, insanın yaşama gücünü yabancılaşmış biçimde temsil eden bu tür Tanrı ile varlığını başkasına devrederek kendisine yabancılaşır.

### Ludwig Andreas Feuerbach

Genç Hegelcilerden olan Feuerbach (Özbudun ve diğerleri, 2008: 20), “yabancılaşma” kavramını, hem temaşacı klasik düşünürlerin dışsal olan “Mutlak Varlıkla” kaynaşma,

onu “keşfetme” aracı anlamında ona yükledikleri “yücelik” statüsünden hem de Hegel’in Tin’in kültürel olarak var edilmiş İdea’yı (ya da ‘toplumsal töz’) içselleştirmesinde gerekli bir süreç olarak yüklediği “olumlu” anlamdan soyarak, olumsuz bir değer yüklemiştir.

Felsefenin, düşünceye çevrilmiş ve düşünerek açıklanmış dinden başka bir şey olmadığını ve dolayısıyla insan özünün yabancılaşmasının varoluşunun bir başka şekli ve tarzı olarak mahkum edilmesi gerektiğini tanıtan (Marx, 2017: 158) Feuerbach (Petroviç, 1967: 236-237), insanın bizzat kendisine yabancılaşabileceği şeklindeki Hegel’in görüşüne katılarak, hem tabiatın Mutlak Akıl’ın kendi kendisine yabancılaşmaya uğramış bir formu olduğu görüşünü, hem de insanın yabancılaşma süreci içindeki Mutlak Akıl olduğu görüşünü reddeder.

*Hristiyanlığın Özü*<sup>1</sup> adlı kitabında Feuerbach, dini düşüncelerin sadece insanın hayatının yabancılaşmış ya da dışsallaşmış özellikleri olduğunu savunur. (Swain, 2013: 17). Feuerbach, insan dünyanın merkezinde bulunduğu için, insanın kendi kendisine yabancılaşmaya uğramış Tanrı olmadığını görüşünü savunur. O’na göre Tanrı kendi kendine yabancılaşmaya uğramış insandır. Yabancılaşmanın sebebi, insanın kendi üstünde, yabancı, hayali bir varlık yaratarak kendi özünden uzaklaşmasıdır. Feuerbach’a göre Tanrı insanı değil insan Tanrıyı yaratmış, ona insanının üzerinde bir güç atfederek kendini nesnelleştirmiş ve nesneye dönüşmüştür. Bundan kurtulmanın yolu ise Feuerbach’a göre Tanrının köleliğinden sıyrılmaktır.

---

<sup>1</sup> Ludwig Feuerbach, *Hristiyanlığın Özü*, (Çev. Oğuz Özügül), İstanbul: Say Yay., 2008.

### 1.1.2. Felsefede Yabancılaşma

#### Plotinos

Platonculuğun kurucusu olan Plotinos (MS 205-270) Antik Yunan felsefesinin de son önemli ismidir. Plotinos felsefesi nihai ve en yüksek amacı olarak gördüğü, Tanrıya yükseliş ya da Bir olanla birleşme sürecinde en tam ve sistematik ifadesini bulur. Felsefe tarihinde yabancılaşma kavramını, çok eski zamanlara kadar götürmek mümkünse de ilk olarak bu olgu Plotinos da “kendine yabancılaşma” kavramı felsefi bilgi sistematığının temel belirleyeni olur. (Tuğcu, 2002: 57). Yani, Plotinos felsefesindeki en yüksel bilgi türü Tanrıya ilişkin mistik bilgi türüdür. Böylece, Tanrı’dan başlayan türüm süreci, hiyerarşik bir düzen alır;

Tanrıdan başlayan türüm sürecinde varlıklar, Tanrıya yakın oldukları ölçüde değerli ve yetkin, Tanrıdan uzak oldukları ölçüde değersiz ve kusurludurlar. Bu değer ya da varlık cetvelinin tepesinde yetkin Tanrı vardır; cetvelde aşağılara doğru indikçe, yetkin olandan yetkin olmayana, değişmezlikten değişmeye, birlikten çokluğa ve nihayet tinsel olandan maddi olana doğru bir gidiş söz konusu olur (Cevizci, 2011: 164-165).

Buradan da anlaşılacağı üzere Plotinos’un varlık hiyerarşisinin en alt noktasında, Tanrının en uzağındaki varlık, mutlak yokluk ve yoksunluk olarak madde bulunur. Plotinos’da Tanrının hiyerarşik düzende en üst basamakta olduğu yapının ilk adımında saf sezgi, düşünce ya da kavrayışı gösteren *nous* ya da zihin bulunur. Zihin sürecinde Tanrının birliğinin yerine çokluk fikrine bıraktığı aşamadır. İkinci aşamada ise zihinden türeyen, duyular üstü dünya ile duysal dünyayı birbirine bağlayan ruh bulunur. Üçüncü aşamada ise madde ya da maddi dünya bulunur. “Nihai olarak Bir’den maddeye doğru bir düşme olmuştur ki yabancılaşma dediğimiz kavram da tam da bu noktada cereyan etmiştir.” (Aydoğan, 2015: 274).

Yani, *alloiosis*, ruhun daha alt bir varlık biçiminden, kendi varoluşundan sıyrılarak, her şeyin kaynağı olan Bir ve Tek ile bütünleşmesini halini tanımlamaktadır. (Özbudun ve diğerleri, 2008, s. 16). Buradan hareketle ruhun maddeye dönüşmesi ya da düşmesi “Tin’in kendine yabancılaşması” (Arslan, 2012: 86) olarak yorumlanır. Bu bir bakıma

İslâm tasavvufundaki ‘Vahdet-i Vücut’ (Özbudun ve diğerleri, 2008: 16) kavramıyla tanımlanan hal ile karşılaştırılabilir.

### **Johann Gottlieb Fichte**

Georg Lukacs’a göre yabancılaşma kavramını felsefi anlamda ilk kullanan isim Fichte’dir. “Entausserung” (yabancılaşma) terimi felsefi açıdan, hem bir nesneyi öne sürmenin öznenin bir dışsallaşmasını ya da yabancılaşmasını ima etmesi hem de nesnenin, aklın dışsallaşmış bir edimi olarak düşünülmesi anlamında, terim ilk olarak Fichte tarafından kullanılmıştır. (Ateşçioğlu, 2013: 215).

### **Jean-Jacques Rousseau**

Fransız düşünür J. J. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*<sup>2</sup> adlı kitabında “yabancılaştırma” terimini “transfer” anlamında kullanır. Yabancılaşmayı, insanın doğallığının bozulması olarak tanımlayan Rousseau’ya göre insanlar, modern toplumdan önce doğa durumunda yaşıyorlardı. Doğa durumundaki insanın eşitlik ve özgürlük en büyük kazanımıydı. İnsanın iki ilke üzerine temellendiği bu doğa durumunda birinci olarak insanın kendisini sevmesi durumu gelmektedir. İkincisi ise, insanın kendisinin başka insanların yerine koyarak edindiği empati olarak adlandırılan durumdur. Bu iki durumda da insan kendi kendine yeterliliğinden dolayı vahşi ama mutludur.

Doğa durumunun bozulması, dışsal nedenlerden bu durumdan çıkılır. İlk olarak karşımıza doğal afetler çıkar. İkinci evrede ise, doğal afetlerle birlikte insan kendisine barınaklar yapar, aileler oluşur ve diğer insanlarla iletişim kurar. Daha sonrasında da madencilik ve tarım gelişir. Bu evrede toplumsal iş bölümü ortaya çıkar ve özel mülkiyetin temelleri burada görülür. Son evrede ise, özel mülkiyetten dolayı zengin-fakir ayrımı ortaya çıkar. Bu hiyerarşik düzende savaşlar meydana gelir. Bu noktadan sonra ise insanın tekrardan ilk evre olan doğa durumu’na dönmesi mümkün değildir.

---

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, (Çev. Vedat Günyol), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2017.

Bu evreden sonra zengin ile fakir arasında eşitlik kurumsallaştığı için “yalancı sözleşme” olarak nitelendirdiği bir sözleşme yapılır. Zenginlerin fakirleri kandırdığı bu sözleşme ile fakir insan, köle insan durumuna düşer. Böylece topluma bağlı bir şekilde bireyler düzenlenir ve modern toplumun adeta betimlemesi yapılır. Toplumsal durumda, genel irade ile insan kendi doğasına yabancılaşır. İsteklerin yerini hak, doğal hakkın yerini ise, insan hakları alır. Doğa durumundaki insanın eşitlik durumu mülkiyet ile son bulur. (Esen, 2017: 85).

Rousseau’ya göre (Ertoy, 2007: 22), birey toplumsal sözleşmeye katılmakla doğal, bireysel özgürlüğünden uzaklaşmaktadır. Kişi toplumsal sistemle bütünleşmek ve haklarını topluma devretmekle yabancılaşmaktadır. Richard Schacht’a göre Hegel’in yabancılaşmayı ele alış tarzı işe varmak istediği sonuç Rousseau’nunkiyle benzerlik gösterir ve Hegel bu konuda ona çok şey borçludur.

### **Friedrich Schiller**

Schiller ise (Ertoy, 2002: 24), ruhun ve fikirlerin maddesel dünyada yabancılaşması anlamında, “alien (fremd/ yabancı)” terimini kullanır. O insanın “zaman içindeki varlığı” ile gerçek doğası, yani ideal varlığı arasında bir uyum gerçekleştirilmesinin onun varlığının asıl maksadı olduğunu ifade eder. Schiller, insanın doğa ile özdeşliği kaybetmesini, onun düşünme ve estetik tasarım kabiliyetine hamleder. O’na göre bu özdeşliğin kaybolması yeni, daha yüksek, bilinçli, rasyonel ve daha güvenli bir birliğin kurulmasının ön şartıdır. Bu fikir Hegel’in yabancılaşmaya ilişkin iki yönlü, diyalektik çözümlemesinin temelini oluşturacaktır.

### **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**

Yabancılaşmayı bilgi kuramı düzeyinde ya da daha çok ontolojik (varlıkbilim) düzeyinde açıklayan Alman idealizminin en önemli isimlerinden olan Hegel’e göre (Timuçin, 1992: 18), yabancılaşma, bilincin kendi dışına çıkması ya da kendinden ayrılması durumudur. O’na göre insanlık tarihi, insanların yabancılaşmasının bir tarihidir. Felsefesini, “Mutlak Ruh”un yabancılaşması üzerine kuran Hegel, insanı tarihsel bir varlık olarak tanımlayarak varlığı diyalektik bir süreç içerisinde ele alır.

Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*<sup>3</sup> adlı eserinde bilinçten mutlak bilgiye giden ve sürekli doğrulanması gereken bir yol izler. (Kervégan, 2005: 58). O'na göre varlık, düşünce gibi, diyalektik yöneme uygun olarak boyuna gelişen, ilerleyen bir süreçtir. Bu gelişmenin temelinde kendi kendini açan, belli bir ereğe yönelen, ilke vardır. (Bozkurt, 2011: 51). Bu ilke, Mutlak, Tin ya da Geist'tir. Tinsel bir öge olarak Mutlak'ı gerçekliğin bütünü olarak gören Hegel, üç aşamalı olarak Mutlak'ı diyalektik bir süreç içinde ele alır. Buna göre önce kendinde var olan sonra antitezi doğada tezahür eden ve en nihayet kendisini beşerî veya tinsel dünyada gerçekleştiren Mutlak, bir kendini gerçekleştirme, kendini düşünme süreci içinde olur. Hakikatin bütünde olduğunu söyleyen Hegel'e göre, o ancak süreç içinde kendini tanıma, kendini bilme durumuna gelir. O, bunu esas insan tini ya da aklı yoluyla yapar. (Cevizci, 2011: 827).

Hegel diyalektiğinin tezi olan birinci aşamasında *İde* ya da *Tin* ereğine yönelince üç aşamalı bir açılma ortamına girer. Diyalektik yöneme uygun olarak sıralanan birinci aşamada, Tin ya da *İde* kendi içindedir, kendi kendisiyle sınırlanmıştır, kendi kendine bir varlıktır. Onun bu aşamada başlıca özelliği bir olanaklar alanı olmasıdır, özünde saklı gücü henüz gerçekleştirme eylemine geçmemiştir. Oysa onun kendini bilmesi, kendi özünün bütünlüğünü kavraması için gerçeklik kazanması gerekir;

Birincisi, mantık ve matematiğin konu edindiği bağımsız nesnelere alanıdır. Maddeyle, insanın bilincinin yaratmalarıyla ilgisi olmayan bu varlıklar öncesiz-sonrasızdır. Burada bulunan kavramlar ve sayılar dizgesi düşünme eyleminde, insanın etkisi olmadan, kendiliğinden gelişir. Düşünen insan bunları ortaya çıkarır, yaratmaz. Değişmeyen, kendisiyle özdeş kalan bu varlıklar arasında, gene kendiliğinden kurulan bir oran, bir düzen vardır (Bozkurt, 2011: 52).

Hegelci diyalektiğin kendini gerçekleştirme olarak adlandırıldığı antitezin ikinci aşamasında Geist'in kendi özünden dışarı taşması ile doğayı oluşturur. (Aydoğan, 2015: 275). Ancak bu aşamada Tin, kendi özünden uzaklaştığı için kendi kendisine yabancılaşmış, kendi özüne karşı aykırı bir nitelik kazanmıştır. Böylece Tin kendi kendisiyle çelişir bir duruma gelmiştir. Çünkü doğa bir zorunluluk ve olumsuzluk alanı

---

<sup>3</sup> Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yay., 2011.

olduğu için Geist da burada özgürlükten, bilinçten yoksundur. Geist kendi başına çıkıp, kendinden uzaklaşmak kaydıyla kendine yabancılaşmıştır. Tabi Geist'in kendini tam anlamıyla gerçekleştirebilmesi, kendini bilmesi için bu yabancılaşma sürecinden geçmesi, kendini nesneleştirmesi gerekir ki kendisine bu nesneleşmeyi olumsuzluk alanı olarak doğa sağlar.

İkinci aşamadaki çelişkiden kurtulmak için yeni bir açılma söz konusudur, Tinin kendine dönüşü, kendi ürünü olan kültür evreninde birliğe ulaşmak. Bu aşamada o, kendisidir diye ifade edilen Geist, kendisine yabancılaştığı doğa ile bütünleşmesi ile sağlanır. Bu birleşme yalnız kültür evreninde olur ve Tin kendine döner ve doğa ile çelişkisi ortadan kalkar. Böylece tin, kendini bulur, özgürlüğe kavuşur ve kendi kendisinin bilincine varır. Zira Hegel'e göre doğada olan tek yasa, zorunlulukken, kültür evreninde ise özgürlüktür. (Bozkurt, 2011: 52). Diyalektik mantığın söz konusu üç adımlı yapısı tezden antiteze ve nihayet senteze doğru bir hareket olarak ifade edilir. (Cevizci, 2011: 829).

İkinci varlık alanı doğadır. Burada Tin, kendi kendine yabancılaşmış, oluşu gerçekleştiren ortamın doğmasına olanak sağlamıştır. Bu nedenle doğa bir 'oluş alanı'dır. Doğada bir nesne ancak başka bir nesne dolayısıyla vardır, kendiliğinden değildir. Bütün nesnelere uzay ve zaman bağlantısı içindedir, süreklilik bir görünüştür. Bu alanda, nesnelere için, öncelik-sonralık, neden-etki ilişkisi egemendir. Tinin özgürlükten, bilinçten yoksun olduğu bu alanda zorunluluk geçerlidir. Ancak bu özelliği, doğanın usdışı, tinsel olmayan bir varlık olduğu anlamına gelmez. Çünkü doğa da Us'un, Tinin gerçekleşmesiyle varlık niteliği kazanmıştır, bundan dolayı doğa, Us'a uygundur (Bozkurt, 2011: 52).

Tinin gelişme sürecindeki birleşim (synthese) adlı son aşamada kendisiyle çelişik durumdan kurtulmak vardır. Bu durumda tin, doğadan sıyrılacak ve kendi özüne uygun bütünlüğe kavuşacaktır. İnsanın düşünen, yaratan bir varlık olarak bulunduğu bu alan kültür dünyasıdır. Burada tin kendisinin farkına varır (tek insanda) ve sonra içinde bulunduğu varlık ortamında kendi kendinin farkına varır. Tin böylece doğadan kurtularak, bütünlüğe kavuşur. Böylece Hegel'in uzay ve zaman içinde bulunan tinsel evren olarak tanımladığı bu varlık alanında insan bilinci, bedeniyle uzay ve zaman içinde değil, uzay ve zaman insan bilincindedir. Bu tinsel evren kendi kendinde ve kendisi için



olan bir varlık alanıdır. Bu alanda ‘ben’ bağımsızdır, bir bilincin taşıyıcısıdır, ‘kişi’dir. (Bozkurt, 2011: 53).

Geist’in dünyasına özgü olup, doğal dünyada yitirilen ‘birlik’ ve ‘özdeşliğin’, manevi dünyada yeniden ortaya çıktığı, rasyonel olanın insan aracılığıyla kendini kavrayıp, yeniden kendine döndüğü anlamına gelir. Gerçekten de tinsel dünya, kendinde ve kendi olan bir dünyadır (Cevizci, 2011: 834).

Bu manevi dünya üzerinde yoğunlaşan Hegel’in tin felsefesi, insan zihninin kendi iç işleyişine “öznel ruh”, Geist ya da kozmik aklın toplumsal ve politik kurumlarındaki dışsal tezahür ya da tecessümlerine işaret eden “nesnel ruh” ve son olarak kendi kendisini düşünen düşünce olarak, Mutlak aklın eseri veya başarıları olan sanat, din ve felsefeye gönderme yapan “mutlak ruh” şeklinde ortaya çıkar. (Cevizci, 2011: 834).

Hegel, ruhun gelişim sürecinde, belli bir aşamada yabancılaşmaya uğramamasının kaçınılmaz olduğunu vurgular. Yani Hegel’in yabancılaşma diyalektiği “birlik”, “ayırışma” ve bütünleşme”den oluşan üç aşamalı bir süreçtir.

Hegel’in *Efendi-Köle Diyalektiği*’nde<sup>4</sup> nesnelleşme, insanın başka bir gerçekliği ortadan kaldırarak, bu gerçekliği kendi gerçekliğine dönüştürmesi, yabancı bir gerçekliği özümsemesi şeklinde tarif edilir. (Ertoyl, 2007: 47). Dünyanın insana yabancı olduğu fikrinden hareketle insan, dünyada kendini gerçekleştirmek zorundadır. Bunu yaparken de dünyayı olumsuzlayarak dönüşüme uğratmalıdır. Böylece “ete kemiğe bürünmüş tin” (Kojève, 2012: 104). dünyanın tarihselliğini sağlayacak ve nesnelleşmiş tarih haline dönüşecektir.

Bu yönüyle köle, kendisine özbilinç verecek insan çalışması ve emeği ile nesneyi değiştirirken aynı zamanda da kendini de değiştirecek ve dönüştürecektir. Doğada başlayan bu biçimlendirici etkinlik, daha sonra kendisinin üstünlüğünü kavrayarak emeği ile özgürleşecektir. Zira, tinin kendisini gösterip açması, kendinde olduğu şeyin bilgisine varmak için kendisini işlemesiyle olur. (Hegel, 2003: 66). İçinde sürekli olarak bir ötekini taşıyan insan, özbilince ulaşmak için kendi doğasını aşmasıyla özgür olacaktır. Aşamadığı takdirde ise efendinin ve doğanın kölesi olarak kalacaktır.

---

<sup>4</sup> Tülin Bumin, Hegel, Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi, İstanbul: YKY., 2005.

### 1.1.3. Marksist Görüşte Yabancılaşma

#### Karl Marx

Karl Marx sosyolojisinin, felsefesinin ve ekonomi-politiğinin temel kavramlarından birisini oluşturan yabancılaşma kavramı, her ne kadar öncül düşünürler tarafından kullanılsa da kavrama teorik bir çerçeve kazandırması bakımından kavram ile bir bakıma özdeşleşmiştir.<sup>5</sup>

Özellikle ilk dönem yazılarından olan *1844 El Yazmaları*<sup>6</sup> ile yabancılaşma kavramı Karl Marx'ın öncül olgusu olmuştur. Marx'a göre (Fromm, 2016: 73), insanlık tarihi, insanlığın sürekli gelişmesinin ve aynı anda da giderek hem kendine hem de dış dünyaya karşı yabancılaşmasının tarihidir. Marx'ın sosyalizm anlayışı insanlığın bu yabancılaşmadan kurtulması yani insanlığın kendi özüne dönmesi ve kendini gerçekleştirme ilkesine dayanır.

Marx'a göre yabancılaşma (Fromm, 2016: 73-74), insanın dünya ile olan ilişkisi sırasında ortaya çıkar. Eğer insan bu yönelme ve etkileme aşamasında kendini yaratıcı bir güç olarak göremiyorsa, eğer dünya (doğası, diğer insanları ve kendisi ile) ona hep yabancı kalıyorsa, bu insan "yabancılaşmıştır". Böyle bir durumda dünya (doğa, diğer insanlar ve hatta kişinin kendisi olarak), onun üzerinde ve onun karşısında yer alır. Halbuki tüm bu dış dünya, kişinin kendi içsel süreçlerinin yansıması ve dışavurumudur. Kısaca yabancılaşma, kişinin dünyayı ve kendisini pasif ve alıcı bir biçimde, yani edilgen olarak kabul etmesi demektir. Bu da nesne ile öznenin birlikte oluşu gerçeğinin fark edilememesi, yani dünyanın bir bütünsellik olarak algılanamaması anlamına gelir.

Bir ekonomik sistem ve üretim tarzı olarak kapitalizm üzerine eğildiği *Kapital*'de<sup>7</sup> Marx'ın yapmaya çalıştığı şey, kapitalizmin insan duyguları ve benlik imgeleri üzerinde yarattığı sosyal, psikolojik ve kişiler etkilere ilişkin insanın yabancılaşmasının araştırmasıdır. Zira Karl Marx'a göre kapitalizm sadece adaletsiz ve yetersiz bir

<sup>5</sup> Marx'ın Entfermdung ve Estäusserung sözcüklerini nasıl kullandığına ilişkin düşünceler için bkz. Kurtul Gülen, Önder Kulak, Marx ve Sonrası - Marksist Düşünceye Katkılar, s. 22-25.

<sup>6</sup> Karl Marx, 1844 El Yazmaları, (Çev. Murat Belge), İstanbul: İletişim Yay., 2017.

<sup>7</sup> Karl Marx, Kapital, (Çev. Mehmet Selik), Ankara: Sol Yay., 1966.

ekonomik üretim sistemi olmayıp, aynı zamanda ahlak dışı ve sömürücü, insanın gerçek doğasını yadsıyan, onu kendi emeğinden koparak ve ekonomik ‘vahşi bir orman’da diğer insanlarla karşı kaşıya getiren bir sistemdir.

Marx (Ollman, 2015: 221), insanı diğer varlıklardan ayıran şeyin, iş birliği içinde doğayı dönüştürdüklerindeki daha çok üretim süreçlerinde ortaya çıkan bilinç, hayal gücü ve kendi çevresini kontrol kapasitesi olarak görür. Ancak bu durumda insanın ifadesinin kısıtlandığı, toplumsal iş birliğinin sınırlandırıldığı ve engellendiği takdirde yabancılaşmanın ortaya çıkacağına vurgu yapar. O’na göre dört temel yabancılaşma biçimi vardır; insanın kendi etkinliğiyle, ürünüyle, diğer insanlarla ve türüyle ilişkisidir.

Bu dört ilişkinin bir araya geldikleri zaman insan varlığını kapladığını söyleyen Marx’da ilk olarak insanın doğadan koparak yabancılaşması üzerinde duracağız.

Marx, insanın doğaya yabancılaşması ya da doğadan kopuş olarak nitelendirdiği yabancılaşma türü, insanın doğadan koparak, kendisine yeniden bir dünya kurmasının sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu türden bir yabancılaşma insanın doğası gereği kaçınılmazdır. Zaten Marx da bu tür yabancılaşmayı olumlu karşılar. İnsanlaşma çabamızın bir sonucu olarak kendine yeni bir toplumsal ve kültürel dünya kuran insanın doğadan kopuşu ontolojik, epistemolojik ve son aşamada etik bağlamda gerçekleşmiştir.

İnsan doğası üzerine yaptığı çalışmalarında insanın ilk olarak doğa ile yakından bir ilişkisi olduğunu söyleyen Marx, insanın doğa durumundaki halini, insanın etkinlik gücünün yalnızca kendisinde bulunduğunu düşünür. Yani doğa durumundaki insan, bütün gerçekliğini kendisinde bulur.

Ne var ki ilk insanın çabası da kendini tanıma ve bulma üzerineydi. Bu durumda doğa durumundaki insan içgüdüleriyle hayatını idame ettiriyordu; ancak hayvani olan ile insani olan arasına sınırların çekilmesiyle insan ile doğa arasındaki mesafe açılmaya başlar. Bu durumda insan doğaya yabancılaşmış olur.

Doğadan koparak kendisine yeni bir bireysel ve toplumsal bazda doğa kurmaya çalışan insan, insanlaşma çabasının ilk adımı olarak doğayı dönüştürür. Bu dönüştürme neticesinde doğadan ödünçlediği bilgi ile yeni bir doğa kurar. Yeni bir doğaya sahip olduğundan doğa insana yabancı gelir ve onunla ilgili önyargıları ve korkuları oluşmaya başlar. Yabani hayat, ilkelik ve kabalık üzerine temellendirilen bu düşüncede insanın doğa ile arasındaki mesafe insanın doğadan ödünçlediği bilgi ve birikimi de azaltarak yok

eder. Yeni ve organik bir toplum kuran insanoğlu, doğanın bilgi ve birikimine de uzaklaşır. Bu bağlamda doğa artık insanoğlunu cezalandırıcı bir unsur olarak görülür. Bu bağlamda ontolojik varlığını güvende tutmak üzere yeni bir doğa inşa eder. Doğadan, kente kent kurmaya uzayan bu süreç, insanın doğa ile ontolojik anlamda kopuşunun da başlangıcı sayılır. Doğa ile içe yaşamaktan vazgeçerek yeni bir dünya kuran insan doğanın yasalarına ve yapısına da aynı zamanda insanın doğa bilgisini de zayıflatır. Bunun sonucunda da insanın doğaya karşı takındığı tavır tek taraflı ve ekolojik dengeyi bozmaya yönelik olduğundan etik anlamda uzaklaşma gerçekleşir.

İkinci olarak emeğin yabancılaşmasını çalışmanın işçiye dışsal olduğu gerçeğinin üzerinde duran Marx, çalışmayı, insanın gereksinimleri doymasından ziyade insana dışsal olan gereksinimleri doyurduğu tezini savunur. Zira Marx'a göre insan doğasında çalışmak yoktur;

İlk olarak, çalışmanın işçiye dışsal olduğu gerçeğidir; özsel varlığına uygun değildir. Bu nedenle çalışırken kendisini onayamaz, reddeder; rahat hissetmez, mutsuzdur; fiziksel ve zihinsel olarak enerjisini özgürce gerçekleştiremez, bedenini çürütür ve aklını iflas ettirir. Bu sebeple işçi kendisini sadece işi dışında hisseder; işini ise kendi dışında hisseder (Ollman, 2015: 222).

Kapitalist anlayıştaki çalışma şartları ve sürelerinin insan doğasına dışsal bir nedenle girdiğini düşünen Marx, bu anlayışta çalışan işçilerin bedenlerinin iflas ettiğini, zihinsel hiçbir aktivite gerçekleştiremeyeceğinin ve insanın mutsuz olduğunun altını çizer.

Kapitalist dünya düzeninde çalışma anlayışlarının sonucu olarak insanın kendine yenilmesi üzerinden okuyan Marx, dışsallaştırmış, yabancılaşmış emek kavramının aşağıdaki süreçleri gerçekleştirdiğini söyler;

İnsanın türsel varlığını hem doğayı hem de manevi türsel özelliğini, insanın dışında bir varlığa, bireysel varoluşunun bir aracına çevirir. Dışarıdaki doğayı ve insanın manevi özünü, insanca varlığını yabancılaştırdığı gibi, insanı kendi bedenine de yabancılaştırır.

İnsanın kendi emeğinin ürününden, hayat-etkinliğinden, türsel varlığına yabancılaşması olgusundan dolaysız bir sonucu, insanın insana yabancılaşmasıdır. İnşa nasıl kendi kendisiyle karşı karşıya gelebiliyorsa,

öteki insanla da karşı karşıya gelmektedir. İnsanın işiyle, emeğinin ürünüyle ve kendisiyle ilişkisi için geçerli olan, insanın öbür insanla öbür insanın emeği ve emeğinin nesnesi için de geçerlidir (Marx, 2017: 82-83).

İnsan emeğinin ürünü, insana yabancı ve düşman gibi karşısına dizildiği bu durumda işçiler işine, emeğine, diğer işçilere ve sonunda kendine yabancılaşır. Zira, bu etkinlik içsel bir bağdan yoksundur. İşçi mecburiyetin doğurduğu bu soyutlama durumunda emeğinin ürünü, karşısına bir yabancı gibi kendinden bağımsız bir şey gibi dikilir.

İşçinin kendi ürünlerindeki kontrolünü yitirmesi. İşçi bir şey ürettiğinde ister masa ister sandalye, artık o şey kendine değil işverene aittir.

Modern fabrikalarda, ayrıntılı bir iş bölümü yüzünden, işçinin artık üretim süreciyle bağlantısı olmadığını hissetmesi. O sadece 'çarkın dişlisi'dir, onu güdüleyen işin sağladığı iç doyum değil, hafta sonunda alacağı ücretin verdiği geçici doyumdur.

İşçiler arasındaki ilişkilerin iş arkadaşları ilişkisinden çok rakipler arasındaki bir ilişkiye dönüşmesi, onların iş, prim ve terfi için yarışan kişiler haline gelmeleri. İşverenle işçi arasındaki ilişkiler eşitler arasında bir ilişki değil, aksine işverenlerin çalışanlarından sağladıkları kazançları azamiye çıkarmaya çalıştıkları efendi/köle ilişkisidir.

Bireyin kendi insani doğasını tanıyamaz hale gelmesi -yani kendini artık sadece iş aracılığıyla ifade etmesi. Böylece o işini kendisinin bir parçası olarak hissetmez, ne de gerçek yeteneklerini sergiler. İş artık sadece övünme ve başarı kaynağıdır." (Marx, 2017: 125-126).

Kapitalist pazar ekonomisinin yarattığı bu türden bir yabancılaşma politik iktisat üretiminin gerçek ruhunu içinde barındıran emek ile yola çıkar. Emeğin bu türden yabancılaşmasıyla birlikte insan kendisine, insan insana ve sonuçta daha büyük ve varoluşsal bir gerçekliği olan insanın öz doğasına yabancılaşması durumu ortaya çıkar.

Marx (2018: 21-22), işçi ile kendi emek ürünü arasındaki ilişkinin yabancı bir nesne karşısındaki işçinin ilişkisinin aynı olduğunu vurgular. İşçi ne kadar meta üretirse, o kadar metalaşır. Bu durumda insan hayatının değersizleşmesi, nesnelere dünyasının değer kazanması ile orantılıdır. İşçinin ürettiği meta, işçinin karşısına yabancı bir nesne olarak

çıkar ve işçinin emeği meta içine somutlaşır. Bu durumda işçi yaşamını nesneye koyar ve emek nesneleşir; çalışmanın kendisi de nesne durumuna gelir.

İnsanın emeği ile var olduğu, emeği ile doğayı dönüştürerek kendine yeni bir dünya girişimi insanlaşma çabasının birinci önceliği durumundadır. Emek ile dönüştürme neticesinde doğaya egemen olma durumuna gelen insan, emek zamanı ile kendisini kuran bir varlık olarak diğer canlılardan ayrılır. Ne var ki insanın emek ile dönüştürdüğü doğa ile ilişkisine iş bölümü ve ücret yansımından sonra insan emeğine doğal olarak da emeğinin ürettiği ürüne yabancılaşır.

İnsan-doğa ilişkisinde bir aracı olan emek, ortaya çıkarmış olduğu ürünler sayesinde zamanla insana egemen olma durumuna gelebilmektedir. Bu, emeğin ürününün insandan soyutlaşarak, onun karşısına bir güç olarak çıkmasıyla olur. Bir ürünün kullanım değeri yerine değişim değeriyle ifade edilir olması, o ürünün üreticisine yabancılaştığını göstermektedir. Metalaşan ürün insan hizmet etmekten uzaklaşarak, insanı kendine bağlamaya başlar. İnsanın emeğinin ürünü olan nesneye boyun eğmesi veya tüm hayatının nesnesinin üretimi ve tüketimine endekslenmiş olması 'meta fetişizmi'ni göstermektedir (Özyurt, 2016: 210).

İnsanın emeği ile ürettiği, insanın ihtiyaçlarını gidermek için kullanılan emek ürünü, kapitalizm ile para ile karşılık bulmuş ve pazarda mal haline gelerek kullanım değerinden çok değişim değeri üzerine göre etiketlenmiştir. Bu mallara alabilmek için de yalnızca para gereklidir. Böylece para, insan emeğinin ürününe karşı bir yabancılaşma nesnesi olarak görülür. Kapitalizm ile birlikte bir metanın dolaşım değeri ihtiyaçtan ziyade para ile ölçülebilir bir metaya dönüşmesiyle, eşya insan hizmetinden çıkan başka bir şey'e dönüşür. Bu tapınma nesnelere kapitalist toplumda, sanayi devrimi ve modernizm adı altında makineye atfedilir.

Yabancılaşmış emek ile insanın doğadan ve kendi etkin işlevinden, kendi hayat etkinliğinden yabancılaşırken, insanı türüne de yabancılaştırır.

İnsanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerin başında doğayı dönüştürme ve bu dönüştürme işleminden kendisine yeni bir dünya kurma itkisi yatar. Yeryüzünü emeği ile cennetleştiren insan, kendisine emeğinin ürünü olan bir dünya kurar. İnsanın dünyada yaşadığı gerçeğinden hareketle çevresini değiştirir ve dönüştürür, bu yönüyle hayvanın

çevrede yaşaması gerçeğinden ayrılır. Birbirini izleyen ve tarihselleşerek devam eden bu dünya kurma itkisi de sadece insanda gerçekleşir. İnsan hayata başlarken yalnızca kendi gerçeği ile başlamaz. Aynı zamanda türünün de gerçeğini benimseyerek, aktarılan başarılar sayesinde kendini kurar. Bu yönüyle tarihsel bir varlık alanı oluşturabilen tek canlı türü olan insan, kendi türünü de başarılarla donatmak ister.

Ancak Marx, bu tarihsellik boyunca da insanın emeği ile kurduğu yeryüzü cenneti olan dünyayı kurarken harcadığı emeği bir araca indirgediği için de insan türsel olarak da yabancılaşır. Marx'a göre (Özyurt, 2016: 211). yabancılaşmış emek, insanın türsel hayatını, fiziksel varoluşunun bir aracı haline getirir. Bu türden bir yabancılaşma ile karşı karşıya kalan insan türü kendine özgü bütün yaratıcı faaliyetlerini kaybeder.

Emeğin bir nesne haline gelip dolaştığı bir yerde insanın bütün yaratıcı potansiyelini yok sayarak emeği üzerinden kendisini yabancılaştırır. Bu türden yabancılaşan bir emek tarihsel bir varlık olan insanın türüne de sirayet eder. Böylece tarihsel olan insan ilişkileri de emeğin yabancılaşmasıyla aktarılır.

İnsanlararası ilişkilerin de temel belirleyeni konumuna gelen ve toplumda kendine zemin bulan yabancılaşmış emek, özel mülkiyetin bir sonucu olduğundan toplumda da bir ayrışma meydana gelir; sahip olanlar ve üretenler. Bu türlü bir bölünmüşlüğü yarattığı yabancılaşma türü topluma geçtiği için, türden türe de bu aktarılarak toplumsal bir ayrılık doğurur.

İnsanın türüne, kendi gerçeğine yabancılaştığı fikrini savunduğuna göre Marx, insanlığın yabancılaşmaya sonuna kadar battığını gözler önüne serer. Ancak Marx da insanın türsel olarak kurtulması gerektiğini, işçi sınıfı üzerinden kurduğu yabancılaşma olgusunu toplumun bütün bireyleri üzerinden harekete geçirerek, toplumunu ve insanlığı türsel olarak kurtarmak ister.

### **Georg Lukács**

Lukács (Rehmann, 2017: 88), yabancılaşma olgusunu, Marx'ın Kapital'de meta biçiminin gizemli karakterini bu, insan emeğinin toplumsal karakteristiklerini bizatihi emek ürünlerinin nesnel karakteristikleri olarak yansıtır diye tanımladığı şeyleşme üzerinden anlatır. Lukacs ise şeyleşmeyi, bir insanın kendi faaliyetinin, kendi emeğinin

nesnel ve ondan bağımsız bir şey hem nesnel hem de öznel olarak insana yabancı bir özerklik sayesinde onu kontrol eden şey haline gelmesi şeklinde kavramsallaştırmıştır. Lukacs, temel olarak şeyleşme olgusunu, Marx'tan ayrı olarak toplumsal olarak şeyleşen bilinç düzeylerini Taylorizmin bakış açısıyla yeniden yorumlar.

Burada meta, kapitalizm ile birlikte insanın kendi emeğinin, karşısına nesnel bir şey, kendisinden bağımsız bir yabancı olarak çıkan bir şey'miş gibi oluşu önemle vurgulanır. Zira bu meta, toplum tarafından önemsenmiş ve adeta korunur biçimde muhafaza edilmiş oluşu, insanlar arasındaki ilişkinin de şey'ler arasındaki ilişki şekline bürür.

Meta şeklinin evrenselliğini Lukacs, insan emeğinin öznel ve nesnel yönlerine dikkati çeker. Nesnel alanı, şeyler arasındaki ilişki ile açıklarken, öznel alanı ise meta ekonomisinde insanın emeğinin kendine karşı nesnelleşmesine, meta haline gelmesine, insan doğasına yabancı olan bir nesnelleğe boyun eğen emeğin, meta olarak kendi emeğinden bağımsız olarak yürütülmekte olan meta-şey (warending) haline gelmesi üzerinden açıklar. (Lukács, 2014: 211-212). Nesnellik görüşünü meta şeklinin doğasına bağlayan Lukacs, metayı insan emeğinin ürünleri olarak görür. Öznellik, metaların üretme sürecinin bir gerçeklik haline geldiği soyut insan emeğinin ilişkisinde kendisini gösterir.

Kapitalist iş bölümlü emeğin çalışma süreçleriyle ortaya çıkan meta üretimindeki rasyonelleşme, işçinin bireysel isteklerini dışarda bırakır. İş saatlerinin gitgide geliştiği soyutlanma durumu, işçiyi ürettiği ürün ile ilişkisini parçalanmış ve harcadığı emek, kendini mekanik olarak tekrarlayan özgül bir işleve indirgenmiş bulunuyor. İşçinin bu durumda dışarıda kalan bireysel özellikleri bu rasyonelleşme ile beraber gelir. İş hayatındaki bu türden bir mekanikleşme ile işçinin bu durum bir edimi olarak kalır. İşçinin psikolojik özellikleri onun kişilik-bütünü'nden kopuyor, bu bütünün karşısında nesne olarak beliriyor; böylece bu özellikler rasyonel olarak tanımlanan özgül sistemin içine itilmiş olur. (Lukács, 2014: 213).

Lukacs'a göre, toplum kapitalleştikçe ve çalışma sürecinin parçalanmasıyla meta üretimindeki parça ve teknik düzeyde özerkleşme meydana gelir. Bir ürünün meta karakteri o ürünün üretim sürecindeki değişik işlemlerden geçerek, kullanım değerinin üretimini parçalar. Bu parçalanma üretim öznesinin de parçalanmasını doğurur. Yani



meta üretim sürecinde çeşitli işlemlerden geçerken aynı zamanda onu işleyen işçi de aynı orada parçalanır.

Bu parçalanma sürecinde şeyleşmiş bilinç, kapitalist sistemde kendisini daha üst seviyede var etmek için sürekli üretilen metaları, kapitalist gelişme ile insan bilincine katmanlı bir şekilde her gün yeniden anlamlanan bir değer üzerine inşa eder. Bütün bireysel ve toplumsal ilişkiler artık bir şey'in kendisi ile olan ilişkisiymiş gibi bir hal alır.

Lukacs, kapitalist ekonomik sistemin ürettiği metaların, sürekli yeni anlamlar ve değerler atfedilerek yeniden ve daha fazla üretilmesiyle, toplumsal anlamda bu metaların korunurluluğu sayesinde kişinin, içi boşaltılmış, "ihtiyaç nesnesi ya da kullanım değeri diye meta' ya -bir bakıma içgüdüsele olarak- yönelmesinin" şeyleşme olduğunu söyler.

### **Herbert Marcuse**

Marksizm'in çağdaş yorumcularından olan Marcuse yabancılaşmayı (Ayyıldız, 1998: 165; Nauratil, 1985: 65), bireylerin kendi bilinç ve yaratıcı güçlerine, birbirlerine ve kolektif insansal özlerine yabancılaşmasını ve kendileri üzerinde hakimiyet kurmuş olan, insanı insanlığından uzaklaştıran güçlerin tutsağı haline gelmesi; bireylerin yabancılaşmış varlıklarınca yutulması olarak ele almaktadır.

Marcuse, 1964 yılında yayımladığı *Tek Boyutlu İnsan*<sup>8</sup> adlı çalışmasında yabancılaşmayı, ileri işleyim uygarlığının içinde paranteze alınan insanı, zamanımızın kendi içsel dinamikleri ile birlikte değerlendirir.

1950'lerden sonra batılı kapitalist ülkelerdeki refah artışı ile beraber "zengin toplum" kendini "tüketici topluma" bıraktı. Bu durumda da Marcuse'ün bir bakıma teorisini üzerine kurduğu "Tek Boyutlu İnsan" ortaya çıktı. Bu yeni boyutlu insan modern sanayi ile birlikte temel olarak sosyal fenomenlere yabancılaşmış olur.

Marcuse, değişen yaşam tarzları ve artan ferah seviyesi ile birlikte insanın yaşam tarzlarındaki değişime odaklanır. Bu tür bir yapıda bütün bireyler, bilinçlerini kapatarak yalnızca üretim araçlarının ve sanayinin ürettiği ürünlerin bir parçası haline gelir. Zira bu

---

<sup>8</sup> Herbert Marcuse, *Tek-Boyutlu İnsan / İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yay., 2015.

tür durumda insanlar kendilerini ürün için yaşayan bir bilince bürür. Teknolojinin gelişmesiyle ürünlerin çeşitliliği ve bolluğundan doğan yeni bir tarz insanın varlığını tek boyutlu düşünce ile ortaya çıkan “tek boyutlu insan” olarak tanımlayan Marcuse, bu tür insanların ürünler için bir araç olduğunu söyleyerek, teknolojik bolluğu yabancılaşmanın en önemli nedeni olarak görür.

Tek boyutlu düşünce ile tek boyutlu insanın oluşturduğu toplumu da Marcuse, “tek boyutlu toplum” olarak adlandırır. İleri sanayi toplumu olarak da sık sık belirttiği bu tek boyutlu toplumda öznelere, tek boyutlu insanların oluşturduğu bir yapı olarak görür. İleri sanayi toplumunda insan emeğinin yerini makineler alır. Bu durumda işçi sınıfı kendisini emeği ile birlikte kuramadığından, bu sınıfta belirli bazı değişim ve değişiklikler meydana gelir. Zira bu tür insanın dört bir yanını ileri sanayi sarmıştır. Böylece tek boyutlu insan, köleleşmiştir.

### **Charles Wright Mills**

Mills (Yeniçeri, 1993: 93), Amerika’da beyaz yakalılar üzerine yaptığı araştırmalarda bütün insanlar için ortak niteliklerden söz etmiştir. Bu tehlikelerin başında da Mills’e göre yabancılaşma gelmektedir. Mills çağımız için en önemli sorunun ekonomik nitelikli bir sorun olmadığını, sorunun bireysel hayatın kalitesiyle ilgili olduğunu ifade ederek, yakında bireyler için “özel hayat” diye bir şey kalmayacağını iddia etmiştir. Öte yandan toplumun büyük bir kesiminde bireylerin bireysel hayattan kopmuş denecek kadar uzaklaşmış ve büyük kurumlarda çerçevesiz bir hayat sürmekte olduklarını ifade etmiştir.

Hizmetler sektöründe çalışan beyaz yakalılar (bürokrat, büro memurları, satıcılar vb.) olarak tanımladığı ücretlilerin, yabancılaşmasının koşulları üzerinde duran Mills, bu grupların neden bağımsız bir sınıf oluşturamadıkları ve neden toplumsal olarak başka sınıfların egemenliği altına girdiğinin araştırmasını yapar. Toplumda siyasal iktidarın toplumsal güç olduğu ileri sürülen orta sınıfın bu görevi yerine getirecek bilinç ve güçten yoksun olduğunu şöyle açıklamıştır;

Yaşamımız yön gösterici bir çizgiden yoksun bulunuyor. Beyaz yakalılarda bu bunalım daha da büyük; zira belirli bir inanç sisteminin yokluğu onları

bireysel düzeyde silahsız bırakmış ve kollektif düzeyde güçsüz kılmış bulunuyor. Vahşi bir çağın oldukça yeni ürünü olan beyaz yakalı, kendisini doğuran ve kendisine karşı gittikçe daha fazla yabancılaştırmak için çaba sarf eden kitle uygarlığını saymazsak, kendine özgü bir kültüre de sahip değildir. Kendisini güvenlik içerisinde hissetmek için bağlar aramakta, ancak hiçbir topluluk, hiçbir örgüt onun gereksinimlerine cevap verebilmek için oluşturduğu izlenimi vermemektedir. Bu yalnızlığı onu, basın, sinema, radyo ve televizyon gibi ucuz halk kültürünün yapay ürünleri için, bulunmaz bir müşteri haline getirmektedir. (..) Beyaz yakalı, yaratmadığı bir dünyada yaşamaktadır (Tolan, 1980: 162).

İçinde yaşadığı dünyada beyaz yakalıların, kendi emeğiyle birlikte yarattığı ürünlerine karşı yabancılaşması, onun istediği ve sahip olamadığı çok şey ile karşı karşıya kalmasına rağmen kendisini kurmada/ yaratmada ve üretmekte yabancılaşma kaynaklı sıkıntılar çeker. Çalışmasının sonunda memnun olduğu hiçbir şeyi üretememekten kaynaklı bir tür iş hayatını angarya olarak gören bu türden birey, bir kısır döngü de işine karşı hiçbir aidiyet hissetmeden gidip gelmektedir.

Mills, ayrıca kitle toplumu olarak adlandırdığı Amerikan toplumundaki güç ilişkilerini ve siyasal yapıyı inceler ve yabancılaşmaya değinir. Amerikan toplumunun demokratik bir nitelik taşıdığı görülen mekanizmalarının, sosyolojik anlamda geçersizliğini vurgular. Toplumsal anlamda birçok şey atfedilen kitle örgütlerinin karar alma aşamasında hiçbir geçerliliğinin ve etkisinin olmadığına değinen Mills, Amerika'da kamu toplumunun varlığından söz etmenin mümkün olmadığını vurgular. Bu tür yapıda siyasal ve toplumsal olarak yabancılaşmış bireylerin oluşturduğu kitle toplumu almıştır.

Mills'e göre kitle toplumunda şu özellikler vardır:

Başkalarının fikir, düşünce ve kanaatlerini dinleyenler pek çok, buna karşılık kendi fikir, düşünce ve kanaatlerini ifade edebilen pek azdır; tamamen toplama bireyler yığını durumuna indirgenen kamu, kitle haberleşme araçlarınınca etkilenip biçimlendirilmektedir.

Kamuoyunun, bir kez oluşturduktan sonra kendini realize etmesi için kamuca girişilmesi gereken eylemler, bu eylem kanallarını örgütleyen ve kontrolü altında tutan resmi makamlarca, ya da iktidar çevrelerince denetlenmektedir.

İktidar kurumları karşısında kitlelenmiş kamunun bağımsızlığı kalmamakta, iktidar kurumlarının ve resmi makamların görevlisi olan kimseler kitle üzerinde açık ya da örtülü yollardan nüfuzlarını kullanmakta, kişilerin karşılıklı ve özgür tartışma yoluyla kamuoyu yaratabilme özgürlüklerinin daha oluşmadan önlenmek istendiği ve önlendiği görülmektedir (Tolan, 1980: 164).

Siyasal bir tür yabancılaşmanın altını çizen Mills, bu tür yabancılaşmanın sosyolojik boyutlarını değişkenleri üzerinden okumaya çalışır.



#### 1.1.4. Varoluşçu Felsefede Yabancılaşma

##### Søren Kierkegaard

Egzistan felsefesini başlatan Kierkegaard, benlik, bireysellik ve özgürlük ve seçim kavramları ile varoluş kavramını modern anlamda kullanan ilk düşünürlerdendir.

Kierkegaard (Cevizci, 2011: 933), mutlak bir hümanizmin hâkim olduğu bir bilim ve ideoloji çağında, her şeyin soyut ve nesnel terimlerle tanımlandığı bir dönemde, insanın kendi öznel gerçekliğine yabancılaştığına ve kendisini unuttuğuna inanmıştır. Aydınlanma felsefi ile gelen akla tapınma ve Tanrı'yı dünyadan kovma düşüncesinin nesnellğine vurgu yaparken, öznel hakikatin önemini belirtir.

Rasyonalizmin her şeyi akla indirgemeci tavrını reddederek, rasyonalizmin görmezden geldiği akıl dışındaki öğelere ve hepsinden en önce varoluşun üzerine önemle vurgu yapar. Ona göre felsefe, insan varoluşunun özel ve öznel olana yönelmesi gerekmektedir.

Kierkegaard (Cevizci, 2011: 933-934), insan hayatının soyut düşünceye göre çok daha önemli olduğunu vurgular. Ona göre, insan hayatının en önemli anları, bireyin özne olarak kendisinin bilincine vardığı kişisel anlardır. Bu kişisel ve öznel öğeler, yalnızca nesnel öğeleri, tüm insanlarda ortak olan nitelikleri dikkate alan rasyonel düşünce tarafından açıklanamaz. Her insanın, her kişinin biricik varoluşunu meydana getiren belirttiği tanınmaya ve açıklamaya muhtaç bulduğu özneliktir.

Soren Kierkegaard, 19. yüzyıl dünyası sürü toplumunun eleştirisini yaparak, kişilerin bireysel kimlik yoksunluklarından, ortak bir düşünce etrafında duygu ve düşüncelerinin şekillendiği, parti broşürleri ve sloganik söylemlere tutunduğu bir zamanda, dondurulmuş düşüncelerin/sözlerin esiri olduğunu bir dönemin eleştirisini yaparak egzistans felsefesine /öznel hakikate geçer. 19 yüzyılın nesnellik anlayışına bir tepki olarak, bu durumun insanın kendi varoluşuna/öznelliğine yabancılaştıran şey olduğunu düşünür. Bilimsel aklın her şeye sirayet ettiği, her şeyi içine aldığı, pozitivizmin yeni bir din gibi ortaya çıktığı bir dönemde, akla tapınma noktasına gelen felsefi insan gerçeğini es geçerek, bilimsel bilginin cisimleştiği nesnellğin en önemli sorun olduğunu açıklar.

Bu nesnellik anlayışının yalnızca bilimsel düşüncede kendine yer bulmadığı aynı zamanda da insanın kendi hayatında da bilimsel gerçekleri benimseyerek, hayatına

dışarıdan bir yabancı gibi bakar konuma gelmiştir. Kendisini nesnellik anlayışına bırakan insan, kendi hayatına bir bilim adamı gibi, değerden bağımsız ve tarafsız baktığında şüphesiz kendi gerçeğine/özüne ayrı düşer. Böylece insan, hayatın içselliğini, kendiselliğini ve öznelliğini kaybeder.

Kierkegaard (Cevizci, 2011: 935), genel sistemlere, kavramsal şemalara ve nesnellığe karşı egzistansı ve varoluşu öne çıkarır. Ona göre, var olmak belirli bir türden bir birey, çabalayan, alternatifleri hesaba katan, seçimde bulunan, karar veren bir fert olmayı gerektirir.

Egzistans'ın nesnel olarak bilinemeyeceğini söyleyen Kierkegaard'da egzistans, varolan bir birey olmak, kişiliğini kendisi tarafından yaratılması gereken olarak yorumlar. İnsan doğasını, olmuş bitmiş ve tamamlanmış bir öz olarak verilmediğini söyleyerek, insanın kendisine verilmiş olan birtakım unsurların doğru bir şekilde senteziyle varolacağını, kendisini yaratacağını düşünür.

İnsandaki farklı ögelerin yanlış bir ilişki içine sokulmasıyla tanımladığı “kaygı”<sup>9</sup> ve “umutsuzluk”<sup>10</sup> Kierkegaard'ın önemli tanımlamalarındandır. İnsan doğasındaki bu farklı ve karşıt unsurların doğru bir şekilde sentezine ulaşmak varlığı yaratmak; insanın kendi başına başaracağı bir olay değildir. Bu olay ancak, bireyin kendisini diğer insanlarla ve son noktada Tanrı ile doğru bir ilişki içine sokmasıyla başarılabilir.

İnsan doğasının ayrılmaz bir parçası olan kaygı seçimi varoluşun bir seçimidir. Böylece insan, kendi kaderi üzerine düşünecek ve dünyalık kaderini kendisi yazacaktır. Bu seçimin en temel noktası ise, 19. yüzyıl toplumuyla ilişkilendirdiği özgürlükten kaçış/sürüye sığınma'dır.

Egzistansı belirleyen sonuncu fakat en temel unsur, onun gerçekliğinin bütünüyle ahlaki bir gerçeklik olmasıdır. Kierkegaard'da göre (Cevizci, 2011: 939), hareketten meydana gelen ve hareketinin amacı bir karara varmak ve onu her seferinde gözden geçirip yenilemek durumunda olan egzistansına mahiyeti onun varoluşsal düşünme adını verdiği düşünme türünde ortaya çıkar.

<sup>9</sup> Yasemin Akış, Soren Kierkegaard'da Kaygı Kavramı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

<sup>10</sup> Soren Kierkegaard, Ölümçül Hastalık Umutsuzluk. (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu). 5. Baskı. İstanbul: Doğu-Batı Yayınları, 2010.

Sonuç olarak Kierkegaard'da göre (Lefevre, 1964: 112'den akt. Bezirci, 2015: 11), bireyin varlığını koruması için toplumdan ve eşitlikten sıyrılması gerekir. Bireyi ana merkeze alan Kierkegaard'da bireycilik ancak yalnızlık, boğuntu, kaygı ve umutsuzluğun içinde belirir, korunur ve derinleşir.

### **Friedrich Nietzsche**

On dokuzuncu yüzyıl felsefesinin irrasyonel kanadında yer alan ve bir başka büyük filozof da Nietzsche'dir. Onun çıkış noktasında (Cevizci, 2011: 947), insanların kendileriyle, dünyayla ve neyin gerçekten asli bir değere sahip olduğuyula ilgili geleneksel düşünme tarzlarının onları tatmin etme kapasitelerini kaybetmeleri ve dolayısıyla Batı kültür ve uygarlığının açıklayıcı, yorumlayıcı ve değer biçici temellerinin aşınması, savunulmaz hale gelmesi ve geride, Aydınlanma akılcılığı ve bilimi tarafından olduğu kadar, modern sanat ve romantizm tarafından da öldürülemeyecek derin bir boşluk bırakarak tamamen çökmesi olgusu ya da gerçeği bulunmaktadır.

Nietzsche, felsefesinin başlangıcını "Tanrı'nın ölümü" ifadesi ile duyurur. Bu durum, bütün anlamlardan soyutlanan insan zihni, nihilizmin bir sonucu olarak kendisine yabancılaştığının bir göstergesidir. Yabancılaşma olgusuna, Latince Decadere'den türeyen Fransızca bir terim olan, dilimize "çürüme, bozulma, çözülme ya da çöküntü" (Coşar, 2006: 48) terimlerine karşılık gelen "Décadence" der.

Ona göre, modern gelişmeler sayesinde elde edilen kazanımlar ve savaş sanayi sonucunda insanları bekleyen savaş tehdidi, modern insanın benimsediği değerlerin geleneksel dayanaklarının altını boşaltılmıştır. Bunun temel noktasında ise Hristiyanlığın Tanrısına ve Hristiyanlığa duyulan inanç sarsılmıştır. Ona göre nihilizmin neden olduğu bu türden bir yabancılaşma tehdidi ile karşı karşıya kalan insanın kendisini var etmesi için oluş dünyasının yegâne gerçeklik olduğu görüşünü ileri sürer.

Metafizik gelenek karşısında şekillenen ve metafizik geleneğin savladığı Tanrı inancını sarsan Nietzsche'ye göre Tanrı'ya atfedilen özelliklerin tamamı insan özellikleri olduğunu söyler. Bu düşünceden hareketle onun düşüncesinde oluş'un dışında bir varlıktan söz etmek mümkün değildir. Yani, varlıkta sürekli bir oluş ve değişme vardır;

insanoğlu bu gerçeği bilerek, oluş dñnyasıyla, başka dñnyalar (öte dñnya) yaratmadan baş etmeyi öğrenmesi durumundadır.

Bilgi görüşünde, hakikatin sadece duyulardan geldiğini, bizim duyuların tanıklığını kabul ettiğimiz ölçüde bilgiye erişebileceğimizi savunan Nietzsche, değişmez bir anlam, nesnel ve mutlak bir bilgi imkanına karşı çıkar. Anlamın veya bilginin özdeşlik ilkesi üzerinde temellendirilmesi yolundan saparak, anlamın çoğulluğuna ve bilgide perspektif farklılıklarının önemine vurgu yapar. O'na göre (Cevizci, 2011: 950) bilgiye, dñnyayı belli başlı şekilde tanımlaya kavramsal bir çerçeveden hareketle eşildiğini, kavramlardan ve kabullerden arındırılmış boş ve yönü olmayan bir zihnin tek başına bir şey öğretemeyeceğini söyler. Zira her tür bilgi, bilenlerin aktif olarak katıldığı bir inşa etkinliği olmak zorundadır.

### **Martin Heidegger**

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da (Pöggeler, 2006: 56), Varlık'ın anlamını (sinn), bir imlemler (bedeutungen) çokçeşitliliği olarak görmek ve bu imlemleri birbirinden ayırmak, öncelikle de yerel ontolojilere ve tek tek bilimlere temel oluşturacak ve insani ilişki ve tutum tarzlarının bir düzenini mümkün kılacak bir "varlık bilimi" ortaya koymak ister.

Heidegger (Cevizci, 2011: 1126), varlık sorusunu soran, varlığını anlamaya çalışan insan varlığına "orada-olma", "oradaki varlık" anlamına gelecek şekilde *Dasein* adını verir. Ona göre fenomenolojik antropoloji çerçevesinde varlık sorusu soran, -ki bu soru yalnızca *Dasein* varlığında zamansallıkla birlikte ortaya çıkar; *Dasein*'ın zamansallığı ve tarihselliği varlığın anlamını verir- bir dñyası olan *Dasein*'ın en önemli özelliğini kendisini dñyadaki diğer şeylere taşımak olarak belirtir.

Heidegger'e göre yabancılaşma, ontolojik bir boyutta incelenmesi gerekir. Zira insanın ontik yapısı gereği içine doğduğu dñyada yabancı durumunda olmak zorunda olduğu gerçeği yatar. Bu görüşe ek olarak da yabancılaşmayı, otantik olmama kavramı ile birlikte ele alan Heidegger, *Dasein*'ın otantik olmadığını ontolojik nedenlerini göstermek üzere harekete geçer.



O'na göre üç temel (varoluş, olgusallık ve düşmüşlük/düşkünlük) ontolojik özelliği bulunun ve varlığın anahtarı olan gördüğü Dasein'in varolma tarzlarının birinci özelliği "varoluş"tur.

Dasein, her durumda kendisine kendisini konu edebilen varlık olarak, Dasein'in varlığının özü onun varoluşunda yani varolmasında bulunur. (Çüçen, 2003: 56). Dasein'in özü, onu varlığı ve varoluşunda yatar. Varlığını değişik imkanlar üzerine kuran Dasein, bu anlamda kazandığı gelecek fenomeni ile deneyimlerini görebilen, oradan dersler çıkartabilen, dünyadaki yerini/durumunu anlayabilen insanlar, bu edimleri göremeyecek olan insanlardan kolaylıkla ayrılabilirler. Bu farklılık, "el altında olmalı", "alaka", "geleceğe açıklık" ve "anlama" kavramları üzerinden kurulur. Heidegger'e göre insan, dünyadaki şey'leri kullanılmaya hazır olarak görecektir, onlarla kendisi için alakadar olacak, bu alternatiflerden doğan geleceklerle yüzleşecek ve kendisini içinde bulduğu dünyayı anlamaya çalışacak, böylece varolacaktır.

Olgusallık (Esenyel, 2012: 2), Dasein'in dünya içinde varlık olmasının bir sonucudur. Yani, Dasein, şeylerle ve başkalarıyla kurduğu varlık oluşu, onun eşyalar ve başkaları alanında eyleyenler dizgesinde olduğunun göstergesidir. Dasein'in bu olgusallığı, onun *praxis* alanında bulunduğunu gösterir. Daha önceki düşünürlerde tarihsel-toplumsal bağlamda ele alındığı görülen, yabancılaşmanın özgürleşme aşamasındaki durak olma durumu, Heidegger'de yabancılaşmanın zorunlu, içsel ve bireysel bir özellik olarak karşımıza çıkar. Dasein'in varoluşundan kaynaklanan bu ontolojik yabancılaşma, yine onun varoluşunun getirdiği otantiklik ve özgürlük gibi olanaklar ile aşılabılır.

Olgusallıkla yakından ilintili bir kavram olarak sıklıkla görülen fırlatılmışlık Heidegger'de sıklıkla orta çıkar. İnsanın olgusallığı ile beraber gelen ve varlığının özüne ilişkin anlam arayışlarının kavranamamazlık durumu insanı içinde bulunduğu dünyaya yabancılaştırır. Bu durum Heidegger'de fırlatılmışlık olarak adlandırılır. İnsan, dünyada kendi evinde değildir. Zira insan, insan olarak kendisini, eylem alanı olarak da önceden sınırlayan belli bir gelenek ve göreneklerin hakim olduğu bir dünya içinde bulur. Yani Dasein, içine düştüğü dünyaya uygun davranmaktadır. Atılmışlık, fırlatılmışlık yabancılaşma ve yurtsuzluk, Dasein'in dünya içine doğmasının ontolojik bir sonucudur. Zira Heidegger'e göre (Hühnerfeld, 1994: 68-69), insan, varlık'a atılmış, varlık'ta

terkedilmiştir. İnsan hiç (nichts) içine düşmüş bir nelik'tir (wesen) ve bunu kendisi seçmemiştir.

İçine doğduğu dünyanın önceden belirlenen kuralları, örf-adet, gelenek-göreneklere, Dasein'in kendisini evinde hissetmemesine neden olur. (Esenyel, 2002: 2). Ruhu ve bedeni yaşanan olumsuzluklara karşı koruyan "ev"nin karşıtı olan fırlatılmışlık/ hiçbir yerdelik bireyi otomatik olarak ontolojik bir güvensizlik duygusuna kapılmış hissettirir. Ancak Dasein, bu güvensizliği ontolojik güvenliğe dönüştürecek bir yapıya da sahiptir.

Dasein dünyayı belli bir anlam içerisinde önünde hazır bulur; onları deneyimler. Ancak Heidegger'e göre (Cevizci, 2011: 1131), bir bütün olarak dünya bu şekilde el altında olan şeylerden oluşan bir varlık alanı değildir; o, bütünlüğü içinde, elde mevcut olan bir varlık alanı olarak, anlamadığımız ve anlayamayacağımız çıplak bir olgu meydana getirir.

Ancak Heidegger, tek başına varlık durumunu kabul etmez ve dünyayı kimsenin olmadığı bir yer olarak kabul etmez. Zira ona göre Dasein, özür gereği başkalarına yönelen, başkaları ile birlikte olan bir varlıktır. Dasein, ontolojik bütünlüğü gereği tek başına var olabilen bir varlık değildir.

Dasein'in özü gereği başkalarına yönelen yapısı onu her güncülüğünün varlık tarzına götürür. Herkes tarafından belirlenen bu süreçte kişi, herkes gibi olacak, onlar gibi düşünecektir; böylece gerçeğin üzeri örtülmüş olur. Bu duruma "herkes-benliği" diyen Heidegger'e göre bu durumda Dasein kendisini mutlu hissedecektir. Ancak kendisini aramak/ bulmak zorundadır. Bu durumda Heidegger, otantik olmayan Dasein'a ulaşmıştır. Bu da Dasein'in dışsal koşullardan değil, fakat ontolojik yapısı gereği bir yabancılaşma içinde olduğunun göstergesidir. Dasein'in herkes gibi oluşu, yani otantik olmadığı olgusu, onun varlığın karşısında ilk olarak ontolojik anlamda bir yabancı olduğunu göstermektedir. (Esenyel, 2012: 3). Dasein'in günlük yaşamda deneyimlediği şeyler, davranışlarının belirsizliği ve diğer insanlarla kurduğu lakırdı (örtme) düzeyindeki yaşamı da dünyaya fırlatılmışlığının/ düşkünlüğünün bir sonucudur. Böylece belirsizlik ontolojik olarak onun ayrılmaz bir bütünlüğüdür.

Ancak insan, içine düştüğü bu otantik olmayan varoluş biçiminde otantik bir varoluş olan, varlığı anlama, ona anlamlar yükleme durumlarına da sahiptir. Varlığı anlama durumuna gelen insan ise, içinde bulunduğu durumla beraber kaygıyı içinde taşır.

Dasein insan, bireysel anlamda kendisiyle ve öteki şeylerle kurduğu ilişkinin türevsel çeşitliliğini kavrayan, olanaklarının ve münhanlığın farkında olan bir kişidir. Bu insan, kaygıya açık yönüyle her an kendisini yeniden kurabilecek bir donanıma sahiptir. Bu donanım, onu sürekli bir oluş içinde tutar. (Korkmaz, 2015: 42-43).

Yapısı gereği otantik olmayan ve otantik olmak için anlam arayan Dasein nasıl otantik olabilir? sorusu Dasein'in gündelik yaşamına karşılık gelir. Gündelik yaşamda diğer insanlarla kurduğu ilişki, topluma karşı sorumlulukları ve gelenek ve görenekler içinde eriyen ve bunların dışına çıkamayan Dasein, kendisini varlığa götürecektir alginın üzeri örtülmüş olur. Bu durumda, dünyaya fırlatılmışlığının da bir kaderini yaşayan Dasein, dünyada kendisini ontolojik anlamda güvensiz hissederek. Bu kaygı durumunda bazen en tanıdık şey'ler bile Dasein'a yabancı gelir. Kendi varlığını sorguladığı bu kaygı durumunda, gündelik yaşama alıştıran dünyayı evi hissetme durumu, kaygı ile beraber kendisini dünyada yalnız hissederek bir yabancı durumuna sokar. Ne var ki bu durumda Dasein, kaygı ile evde olduğu düşüncesi son bulunca kendisini yabancılaşmanın içinde bulur.

Zira kaygı (Cevizci, 2011: 1132), insanda şeylerin, nesnelere belirsizliğinin ve dünyanın anlamsızlığının bilincine varan ve hayatla, içinde kişisel seçimin özsel olduğu ve kararların sorumluluğundan taşınmasının gerekli bulunduğu bir alanla karşı karşıya gelen insan varlığının temel gerçekliğini ifade eder.

Kaygı ile beraber Dasein, bireyselleşir ve bu kargaşa içinden sıyrılarak kendi varlığının özünün ne olduğu sorusuyla karşı karşıya kalır. Günlük yaşamın içine fırlatılmış Dasein, varlığın karşısında tam anlamıyla bir yabancıdır. Bu durumda özgürlük, yabancılaşmanın tam karşısındadır.

Özgürlük açılımı kısıtlı olan ve otantik olamayan bir varoluş içinde yabancı bir varlık olarak Dasein'in yurtsuzluğu, fırlatılmışlığı ve herkes içinde günlük yaşamı ile en başından beri onun yabancılaşma içinde olduğunun göstergesidir. Ontolojik karakterli bir yabancılaşmaya konu olan Dasein'in yabancılaşması ancak özgürlüğü ile aşılabilecektir.

Dasein'a ilişkin söz konusu belirlemeler, insan doğasının yabancılığına yönelik ontik birer belirleme değil, fakat ontolojik kavramlardır. Heidegger için yabancılaşma (Esenyol, 2012: 10), Dasein'in kendisi gibi olamaması anlamına gelmez. Aksine yabancılaşma içindeki otantik olmayan Dasein tam da onun varolma tarzıdır. Zira

Heidegger için yabancılaşma, Dasein'ın fiilen kendisinden koparılması anlamına gelmemektedir. Bu otantik olamama durumu onun varlık tarzından kaynaklanmaktadır.

Yersizlik/yurtsuzluk, düşkünlük ve kargaşanın içine fırlatılan Dasein'ın yabancılaşması, doğası gereği başka varlıklarla bir arada olduğu ve eylemlerinde başkalarına karşı “*sömürücü bir yönelme*” (Fromm, 2001: 101). ile yaklaşmayan varlığında bireyin varoluşundan uzaklaşması anlamında bir yabancılaşma yoktur. Türüne yabancılaşma ve ürüne/ emeğe yabancılaşma gibi durumlar Dasein'ın yapısı gereği ontolojik temelli yabancılaşma türleri değildir. O bakımdan bu iki yabancılaşma türü Heidegger'de görülmez.

Dasein, içine düştüğü dünyanın farkına varması, sıkıntı ve kaygıya açık yönüyle bunlara kulak vermesi durumunda otantik yaşama olanağına sahip olur. Böylece Dasein, yabancılaşma karşısında özgürlüğe kavuşabilecektir.

### **Jean-Paul Sartre**

*Varlık ve Hiçlik*<sup>11</sup> adlı eserinde “Varoluş özden önce gelir” diyerek, insan varoluşunu ontolojik olarak ele alan Sartre, “kendinde varlık”tan “kendisi için varlık” kavramına ve ardından kendisi için varlık yarattığı değerlere yönelerek, varlıkta iki tür varolma biçiminin ayrımını yapar.

Sartre'a göre (Binbirçiçek Akdeniz, 2017: 42-43), bilince karşılık gelen “Kendisi için varlık” (l'être pour soi) ve şeylerin varlığına ise “kendinde varlık” (l'être en soi) olarak tanımlayarak varlık ve bilincin birleşmesine “total varlık” adını verir. Kendisi için varlık, kendinde varlık olmadan olamaz. “Kendi için varlık” eksik bir varlıktır. Eksikliğin bilincine varmak, yaratacağı değerlerin kaynağını oluşturur. Kendisi eksik olduğu için eksikliğin bulunmadığı varlık, başka bir deyişle “Tanrı” olmak ister.

Yaşamın birbiri sıra ardışık dizgelerden ve bu dizgeleri oluşturan seçimlerden oluştuğunu söyleyen Sartre'a göre, insanın evrene bırakılmışlığını bir bakıma o'nun kendi kaderini yazması olarak düşünür. İnsan hayatının bu seçimlerden kurulu olduğunu söyler ve bunun

---

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), İstanbul: İthaki Yay., 2018.

bir kader olmadığının altını çizer. Sartre'ın düşüncesine göre insan, Tanrının yazdığı kader denilen rol yoktur. İnsan kendi seçimleri sonucunda kendisini var eden bir varlıktır. O yüzden de varoluşu özden önce görür.

Sartre'a göre insan olan insanı yine diğer özne olan insan yaratır; icat eder. Böylece insan içerisinde bulunduğu toplum ile derinden bir sorumluluk hisseder. Böylece insan başkalarına karşı da sorumluluklarının farkına varır.

Özgürlük, sorumluluk yüklenmekle mümkün hale gelmektedir diyen Sartre'a göre (Binbirçiçek Akdeniz, 2017: 44), insan özgürlük sorumluluğu karşısında yaşadığı bocalamaları ve buna dayalı varoluş imgelerini; başta 'La nausée' (Bunaltı) adlı romanı olmak üzere 'Les mouches' (Sinekler), 'Les chemins de la liberté' (Özgürlüğe Uzanan Yollar), 'Les mains sales' (Kirli Eller) adlı kitaplarında işlemiştir.

Sartre, insanın makine olmadığını, kendisini kurmakta ve mahvetmekte özgür olan bir varlık olarak görür. Zira, kişi eylemlerinin toplamıdır. O yüzden insanın tek başına' kendi toplumsal boyutunu keşfetmesidir.

İnsan varlık dünyasından koparak kendi yarattığı "araç değerlerin" boyunduruğu altına girerse, kendi varlığına yabancılaşmış olur. Sartre insanın varoluşunu ontolojik bakımdan ele alarak, önce varolana (kendinde varlık), sonra insana (kendisi için varlık) daha sonra da insanın yarattığı değerlere yönelmişliği *Varlık ve Hiçlik* adlı eserinde ortaya koyar. Varlığı fenomenolojik, yabancılaşmayı da ontolojik bir kategori olarak ele alır.

Kendinde varlık, basit ve bilinçsiz varlıktır. Kendi içine kapanık ve kendisinden başka bir şey olmayan varlıktır. Kendinde varlığın şöyle ya da böyle olma imkanı yoktur.; neyse daima odur. Kendinde varlıkta olumluluk ve tamlık söz konusudur." (Binbirçiçek Akdeniz, 2017: 47).

Kendisi için varlık bilince, yani insana karşılıktır. Kendi varoluşu üzerinde soru sorabilen tek varlıktır. İnsan iyi düzenlenmiş bir mekanizma değil, kendini mahvetme ve kurtarma konusunda özgür olan varlıktır. İnsan tasarısından başka bir şey değildir. Kendisi için varlıkta olumsuzluk ve eksiklik söz konusudur. Kendisi için varlık "Ben" kavramına karşılık gelmektedir. Zamana bağlı olan kendisi için varlık soyut bir dünya değildir; eksik bir varlıktır. Eksikliğin bilincine varmak, yaratacağı değerlerin

kaynağını oluşturur. Kendisi eksik olduğu için eksikliğin bulunmadığı varlık, başka deyişle “Tanrı” olmak ister (Binbirçiçek Akdeniz, 2017: 47-48).

Sartre’da kendisi için varlığı kendinde varlıktan ayıran şey, bireyin özneliği olarak ele aldığı “Cogito”dur. O’na göre (Binbirçiçek Akdeniz, 2017: 43), bireyin kendi özneliğini tek başına aşması mümkün değildir zira “Cogito”da insan yalnız kendini değil, başkalarını da bulur. Bu yüzden Sartre’a göre Cogito kuramı, insana değer veren, saygı gösteren, insana nesne gözüyle bakmayan tek kuramdır. “İnsan kendisinden sorumludur” düşüncesinin temelinde insanın bütün insanlara karşı olan sorumluluğundan söz eder.

### **Albert Camus**

Varoluşçu geleneğin önemli temsilcilerinden biri de Camus’dür. Saçma ve anlamsızın etkisi altında kalan insanı, eserleriyle içine düştüğü durumdan kurtarmak için çaba harcayan Camus’nün felsefesinin temelini insanın özlemlerine karşı dünyanın kayıtsızlığı teması oluşturur.

Camus (Cevizci, 2011: 1170), insanın daima dünyanın değerleri, kişisel idealleri ve doğru ve yanlışla dair yargıları için bir temel sağlamasını talep eder. Camus, dünyanın insana ve özlemlerine karşı kayıtsız oluşunu; mutlu olmak isteyen, mutluluk isteğini yüreğinin en derinlerinde hisseden insanın dünyanın akıldışı sessizliğiyle çarpışması durumunu “saçmalık” olarak değerlendirir.

Çabaları ve istekleri arasında kalan insan, içinde taşıdığı mutluluk ve arzu istenci ile baş başa kalır. Saçma, işte tam da bu noktada, insanın ihtiyaçlarıyla dünyanın anlaşılmasız sessizliğinin bu karşı karşıya gelişinden doğar.

Camus, *Yabancı*<sup>12</sup> adlı romanında da bu saçma (absürd) tipini işler. Romanın başkişisi olan Meursault, işlediği cinayetten çok kendi doğrularını dile getirdiği için toplum dışına itilmiş bir kişidir. Toplumun istediği kalıba girmeyi reddeden ve bu yüzden toplum normlarına göre “yabancı” olan Meursault, sürekli anlamın bilinç ile aranması üzerine kurulu hayatlardan ziyade daha nesnel bir bilinç ile olay ve durumlara yaklaşır. Bu durum onu kişilerden ve toplumdan soyutlar. Böylece Meursault, “yabancı” olur. Meursault,

---

<sup>12</sup> Albert Camus, *Yabancı*, (Çev. Vedat Günyol), İstanbul: Can Yay., 2006.

Camus'nün saçmayı tarif ederken kullandığı saçma görüşüne birebir uyar. Bu tip, saçmanın aşamaları olan, monotonlaşan hayatın içinde kaybolmuştur, daha sonra modernizm temelinde işlenen zamanın gelip geçişi temelinde içinde bulunduğu dünya ile olan endişe dolu ilişkisi başlamış, dünyaya bırakılmışlığını hissetmesi ve son olarak da insan hayatının kaçınılmaz sonu olan ölüm sancısını içinde taşımıştır. Madem insan ölecektir, o zaman hayat, yaşamak zahmetine girilecek bir şey değildir. Böylece Tanrı'nın yokluğu fikri, insanı eylemlerinden sorumlu tutmayacak bir düzende işlenir. Başkışı Meursault, eylemlerinin sonucunda günah ya da sevap gibi kavramlar önemsemez, bu eylemlerden sakınmak için de hiçbir çaba göstermez. Bu dünya Meursault'a göre saçmalıktan başka bir şey değildir.

Geçmiş dönemlerden insanın mutluluğu, başka etik idealleri, insani değerler ile doğa arasındaki belli bir uygunluk ya da ahenk bulunduğu inancına bağlıydı. Ahlaki ayrımları geçerli kılan dış destekler teolojik bir dünya görüşü, özellikle din tarafından sağlanmaktaydı. Modern dönemde dinin çöküşü ile doğan boşluğu, Camus'nün "laik dinler" adını verdiği ilerlemeci tarif felsefeleri tarafından doldurulmuştur. Ancak daha sonra tarih öğretilerinin de iflas ettiği görülmüştür.

Camus'ye göre (Cevizci, 2011: 1170), madem ki artık saçmalığı gizleyecek hiçbir şey kalmamıştır, öyleyse yapılacak iş saçmadan ve saçmalıktan kaçış olmadığını görmektir: Saçma her şey gibi ölümle birlikte biter. Artık bu dünyanın dışında saçma varolmayacaktır. Temel ölçütümün şu olduğuna karar veriyorum: Saçma kavramı asli bir kavramdır ve benim gerçeklerimden birincisini oluşturur.

Saçmalığın hissedildiği dört durumun varlığından bahseden Camus'ye göre her şeyden önce modern insanın çoğunlukla çağın gereklerine uygun bir tarzda sıradanlaşan, renksizleşen, monotonlaşan ve robotlaşan bir yaşam çizgisine evrilerek varoluşunun amacını sorgulayan sorular sordurtur. Camus'ye göre bu sorunun sorulması saçmanın en iyi habercisidir.

Dekorların yıkıldığı olur. Yataktan kalkma, tramvay, dört saat daire ya da fabrika, yemek, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde Salı, Çarşamba, Perşembe, Cuma, cumartesi çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün 'neden' yükselir ve her şey şaşkınlık kokan bu bıkkınlık içinde başlar (Cevizci, 2011: 1170).

Saçmayı insana duyumsatan ikinci temel unsur ise Camus'ye göre zamanın geçmekte olduğunun deneyimlenmesi, zamanın tinsel anlamda öldürücü bir süreç olarak hissedilmesidir. Modernizm ile birlikte anılan, zamanın gelip geçişi olgusu modern insanı parantez içine alarak hapsedmiştir. Bu durumda insan zaman içinde bir varlık olarak hep daha sonrasının hayalleri içerisinde içinde bulunduğu durumdan kurtulmaya, gelecek ile ilgili hayaller kurmaya çalışır. İçinde bulunduğu zamanın kölesi olduğunu derinden hisseden çağcıl mahkûm olarak insan, an'ın/günün/şimdi'nin endişesinden gelecekle ilgili hayaller kurarak, isteklerde bulunarak kaçır. İnsanın bu başkaldırısı, içinde bulunduğu zamanla uyumsuz (saçma)'un yansımasıdır.

Saçmayı insana duyumsatan diğer bir durum ise, içinde bulunduğu dünyada tek başına/yalnız ya da bırakılmışlık hissinin uyanmasıdır. İnsanın, kendi benine yabancı olduğu bir ortamda (dünya) yabancılığını daha da derinden hisseder. İnsanın trajik yanını oluşturan ölümlü olma hali, dünyanın insan bedeni ve ruhu üzerindeki etkisini artırır ve dünya, Camus'ye göre (Cevizci, 2011: 1171), adeta insanla dalga geçiyormuş gibi bir his verir. Bu durumda insan sadece nesnelere ve dünyaya değil, kendisine ve başka insanlara da yabancı bir duruma gelir. Dünyanın yoğunluğu ve insana yabancılığı, uyumsuz (saçma)'un bir görüntüsüdür.

Saçmanın son aşaması olan ve mutlak son diye tabir edebileceğimiz insanın kaçınılmaz olarak yüzleşeceği ölüm gerçeği ile yaşamak zorunda oluşu, insanı hayatın saçma olduğunu düşündüren son aşamadır. Madem insan ölecektir, o zaman hayat yaşanılabilir bir şey, dünya yaşanılabilir bir yer değildir. Bu bungsunluk, ruh ufuklarından güneşi silinen bedbaht insanın asıl endişesidir.

Camus'de saçma, Tanrının yokluğundan doğan doğal ve doğrudan bir sonuçtur. Ona göre, varlığın ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü saçma her şeyden önce gelir. Tanrı'nın yokluğundan hareketle gelişen ve insani özlemler ile dünya arasındaki uyumsuzluğun daha da keskinleştiği bu durumda insan, Tanrı'nın yokluğunda her şeyi yapma iznine sahiptir. Bu görüşlerden hareketle Camus, saçma deneyiminden bir başkaldırı etiği ve hatta bir dayanışma bilinciyle bir duygudaşlık etiği türetmek ister.

Camus, insanın saçmanın sarmalından kurtulması ve bu tahammül edilemez durumdan çıkması için birtakım çareler arar. Saçma, bir tarafına insanı öbür tarafına ise dünyayı yerleştiren iki kutuplu bir terazide gibi düşünülebilir. Bu durumda ya insan ortadan



kalkacak, saçma'dan kurtulacak ya da dünya ortadan kalkacak, saçma sarmalından insan kurtulacaktır. Ona göre iki durumda da intihardan söz edilebilir.

İlk olarak felsefi intihar olarak gördüğü, dünyayı görmezden gelme, bu dünyadan başka dünyalar için içinde bulunduğu dünyayı reddetmedir. Yani insan, saçmanın sarmalından ilk olarak felsefi intihar anlamında içinde bulunduğu dünyayı reddedecektir. Anlamı ve manayı bu dünya dışındaki dünyada arayacak bu yol ise insana Tanrı fikrini doğuracaktır. Aklın saçma olarak deneyimlediği bu dünyadan din ya da Tanrı ile kurtulacağını düşünen insan, bu arayışta saçma karşısında bir umut arayışı olarak görülebilir. Böylece insan akli Tanrı'ya feda eder. Camus'ye göre, akli dışarda bırakarak insanın saçmayı ortadan kaldırıp onun yerine başka bir dünya koyması umut ve daha çok felsefi intihar olarak görülür.

Diğer bir durumda ise insan, saçmayı yaşamak ve yaşatmak durumundadır. Ancak, saçmanın verdiği bingunluk ile insan kendisini kuşatan yazgısından kurtulmak isteyecektir. İnsanın dünyalık kaderi üzerine düşündüğü bir sırada meydana gelen durumda insan saçma kaderinden ve onu kuşatan saçma göstergelerinden öç almak için kendisini öldürür. Camus'ye göre intihar, saçmayı yok etmek için bir yol olarak görülse bile onu bitirecek şey değildir. Yani, insan güçsüzdür ve saçma karşısında yenilmiş ona boyun eğmiştir. Bu kesinlikle bir başkaldırı ya da özgürlük atılımı değildir.

Camus'nün başkaldırısında ise insani dünyalık kaderinden kaçmak, saçmadan kurtulmak yerine, kaderine boyun eğmeli, insani durumuna bir yandan başkaldırırken, bir yandan da onu tüm sonuçlarıyla birlikte, yüce gönüllülük içinde kabul etmelidir. Bunu yapan insan bir yandan saçma gibi görünse bile diğer yandan da kahramandır; onun hayatı da değerli olmadığı bir dünyada, ahlaklı ve erdemli bir hayattır. Zira temel olarak insan, var olmak için başkaldırmak zorundadır. (Camus, 2010: 32-33). Camus'ye göre insan bilincinin hayatın saçmalığını fark etmesi onu insani üç temel erdeme götürür; başkaldırı, özgürlük ve tutku.

Başkaldırı (Cevizci, 2011: 1175), insanın anlamdan yoksun bir dünya içindeki durumuyla ilgili çıplak hakikate direnmesi veya meydan okuması anlamına gelir. Hem bilinci ve hem de akıldışı dünyayı koruyan, biri olmazsa diğerinin de olamayacağını gösteren, hayata hem gerçek değerini veren hem de ona meydan okuyan bir araç olarak başkaldırı saçmayı yaşatır. Böylece başkaldırı bir değer oluşturur ve insanın kendisini aşması gerektiği

düşüncesinden hareket eder. İnsan hayatını bu başkaldırı bir değere ve manaya yükleyerek ona saçma'nın etki alanlarını reddetmeyi öğretir. Böylece insan saçmaya karşı baş kaldırmış, alinyazısını aştığı gibi kendini aşma gereksinimini de doğurmuştur. Camus, “başkaldırıyoruz, o halde varız” diyerek insanda korunması gereken değerleri ortaya çıkartması bakımından başkaldırıcıyı önemli bir noktaya koyar.

Saçmayı görüp, tanıyıp ona başkaldıran insan ikinci olarak içsel anlamda özgürleşir ve dünyayı yeni bir anlam altında görmeye çalışır. Saçmaya başkaldıran, kendi özünün farkındalığına ulaşan insan, özgürlüğün tadına varır ve dünyada yaşamını artık farklı bir evreye çevirir. *“Kendisine, başkalarına ve dünyaya yabancı olduğu için yalnız ve tek başına olan saçma insan aşkınlıktan koparılmış olduğu için, o'nun yeri bu dünyadır. Öyleyse onun ülküsü, bu dünyada gerçekleşecektir.”* (Gündoğan, 1997: 91). Yani insan, saçma'da düşündüğü içinde bulunduğu anın bungenluğundan sıyrılarak içinde bulunduğu zamana bağlanır ve bu anların özgürlüğünü ve mutluluğunu yaşar.

Camus'nün son erdemi olan tutkuyla da insan saçmalıktan kaçmak yerine, saçmayı tam bir bilinç ile anlamayı ve anlamlandırmayı, saçma ile hesaplaşmayı ve bu anları yoğun bir biçimde yaşamayı ister. Yani insan ömrü içinde bulunduğu dünyaya dönme eylemi ile bu dünyanın tadına varmalı, bu dünyayı kaybetmemesini tutku ile anlamlandırarak saçmanın boğucu etkisinden sıyrılır. Ölüm gibi yok edici bir tehdit altında olan ve bunun bilincine varan insan, kendi deneyim ve tecrübelerinden kendisine bu dünya için bir yol çizer. Böylece insan ölümden kurtuluşunu, başkaldırarak, özgürleşerek ve tutku ile aşma eğilimi güder.

Camus'nün *Sisifos Söyleni*<sup>13</sup> adlı kitabında, bütün bu erdemlerle beraber, saçma insanı ve hayatını karakterize ettiği kahramanı, Yunan mitolojisinde, yalancı, düzenbaz, Tanrılara karşı suç işlemiş kişi, onlarla boy ölçüşmeye giriştiği için de ölümler ülkesinde korkunç bir cezaya çarptırılan Sisyphos'tur. (Erhat, 1996, s. 272). Tanrıyı kabul etmediği için eylemlerinin öncesini ve sonrasını düşünmeyen bu tip, Tanrı'sız insandır. Tanrı'sız olduğu için de yarınısız ve umutsuzdur. Bu tip, ölümü bir son olarak bildiği için de umutsuzdur. Ne var ki saçma insan (Cevizci, 2011: 1177), yaşamaya değmeyecek bir

---

<sup>13</sup> Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Can Yay., 2016.

hayatı kendisi ve başkaları için yaşanmaya değer bir hayat haline getirmeye çalışandır. Böylece kendisini farklı yollar arayarak mutluluğa ulaştırabilir.

Camus'ye göre Sisyphos mutludur. Zira o başkaldırır, cezasını kendi kaderine dönüştürür, kayayı kendi kayası yapar. Sisyphos'un saçma ve trajik duruna rağmen, durumun bilincinde olmayı sebebiyle, o saçma sarmalından kurtulan insani erdemlerden olan mutluluğu yakalayan bir kahramandır.

### **Franz Kafka**

Eserleriyle modern zamanların en önemli yazarları arasında bulunan Kafka, düşüncelerini eserleri üzerinden sentezlemesi bakımından da bir hayli öneme sahiptir.

Her ne kadar bir filozof ya da felsefeci olmasa da “insanın yabancılaşması ve anonim varoluş biçimi Kafka'nın eserlerinde sistemli ve dehşet verici bir kesinlikle betimlenmiştir.” (Pappenheim, 2002: 24).

Kafka, anlatı karakterleriyle modern insanın içine düştüğü bunalım, bunaltı, monotonluk ve tektiplilik gibi temaları eserlerinde inceleyerek, modern dünyaya bir çılgılık bırakmıştır. Eserlerinde daha çok, modern insanın zamansızlığı ve mekansızlığı üzerine denemelerde bulunan Kafka, kağıttan kelepçelerle yaşadığı an'a ve onun kör cenderesine katılan insanları eserlerinde sıklıkla inceler.

*Dava*<sup>14</sup> adlı romanında bürokrasinin kağıttan kelepçelerle bağladığı başkişi Joseph K.'nin başından geçenler/başına gelenler, Camus'nün saçma görüşü etrafında şekillenir. Bir bankada çalışan ve hayatı monotonluk üzerine kurulan romanın başkişisi Joseph K. otuz yaşlarındadır. Çözümler değerler sembolü olarak yabancılaşmanın en çok görüldüğü, her biri değişik işler yapan ve suni bir sıcaklığın olduğu apartmanda yaşar. K.'nin yemek yeme alışkanlığı da hep bu sakin ve suni arka planın etrafında cereyan eder. Yakın arkadaşı dahi bulunmayan başkişi, kişisel anlamda içe kapanık, çekinik ve ruhsal anlamda boşluktadır.

---

<sup>14</sup> Franz Kafka, *Dava*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Can Yay., 2018.

Ne var ki bu sıradan, rutin ve monoton hayatı bir sabah kapısının çalınmasıyla son bulur. Kapıyı açtığına karşısındaki iki kişinin tutuklandığını söylemesi üzerine K. içine düştüğü/ doğduğu dünyayı anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştıkça saçmanın içine batar. K.'nın bu trajedisi, ölümüne kadar geçen sürede gözler önüne serilir. Bu “çağcıl mahkûm” herkes tarafından yargılanır, suçu olduğu bilinir; toplum tarafından belli bir kalıba oturtulur. İçine düştüğü durumundan kurtulmak için tuttuğu avukatların da kısır döngü içerisinde bir köle olması ona dünyanın gerçekliği şok etkisi yaratarak yüzüne vurur. Joseph K. bir yıl uğraşır ve neden tutuklandığını, ne suç işlediğini öğrenemez. Her şeyin ve herkesin mahkemeye ait olduğu, kendi davasıyla ilgili belge ve bilgilere ulaşamaması; başkişiyi zamanla aklanamayacağı fikrine saplar. Zaten bu durumu değiştirmek için de elinden bir şey gelmez. Önüne gardiyan gibi dikilen davası O'nu oldukça yıpratır. Bu süreçte yaşadıklarının bir saçmadan ibaret olduğunu radikal bir biçimde anlar. Bir gün kapısına gelen iki kişinin cellat olduğunu anlayan Joseph K.'nin son umudu, ölmeden önce karşı binadan yansıyan güneş ışığının içinden ellerini ona uzatan bir adamın silüetidir. Ancak K. için bunun da bir yararı olmaz.

Anlatı boyunca başkişi Joseph K. içine düştüğü durumu anlamaya çalıştıkça içine batar. Hayatı yeniden sorgulayan K. için içine doğduğu dünyanın tüm kurumlarıyla beraber bireyi nasıl esirleştirdiğidir. Ölüm Kafka'nın yaşam kafesinden kurtulmasının gereğidir adeta. (Gül, 2015).

Franz Kafka tamamlamadan hayata veda ettiği romanı olan *Şato*<sup>15</sup> ise, kadastrocu K.'nin başından geçen garip/ saçma olaylar üzerine kurulur. K. karlı bir kış günü ulaştığı bir köye gelir. Köyün hanında kendisine bir yer bulur ve orada kıvrılır, uyur. K. kendisini şatonun kahyası diyen tanıtan genç adam tarafından uyandırılır ve köyün şatoya ait olduğunu söylenir. Köye gelip kafasına göre bir yerde uyuyamayacağını belirten genç adam, handa geceleyen birisinin şatoda gecelemiş sayılacağını söyler. Bu durum karşısında ne yapacağını bilemeyen K. bu genç adamdan özür diler. K.'nin Şato'ya arazi ölçümü için çağrılmasının ertesi günü, Şato'ya ulaşmak için köyün yollarından geçerken, kendisine yardım edecek birisini çaresizce ararken insanların ondan uzak durmalarını gariplik içinde fark eder. Şato'ya karşı toplumun kayıtsız şartsız tabiiliği, K.'yı derinden

---

<sup>15</sup> Franz Kafka, *Şato*, (Çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Cem Yay., 2018.

sarsar. Şato'ya ulaştığında sekreterlerden birisi ile konuşur. K. bu konuşma sırasında uykuya dalar. Zira oldukça yorgundur. Roman, burada yarım kalır. Roman muhtemelen Camus'nün *Sisifos Sarmalı* teorisi etrafında şekillenecekti. Başkişi şato tarafından hiçbir getirisi olmayan bir cezaya çarptırılacak, ölümünü bekleyecektir. Zira Kafka'nın dostu Max Brod, romanın toprak ölçüsüne, yorgunluktan ölmeden önce, köyde kalma izni verilmesiyle eseri bitirmeyi amaçladığı söyler. (Gündüz, 2011: 88).

Adı bilinmeyen bu köyde, şatonun sahibi olan güçlü, despot biri olarak anılan ve hiç kimse tarafından görülmeyen Kont West-West tarafından köye arazi işleri için çağrılan başkişi ne içinde bulunduğu köyde ne de şatoda kendi değildir. Kendisinin tüm iyi niyetli tutumuna rağmen özellikle köyde kendi sesini bulamaz, kendisi olamaz. K. başlı başına yalnız ve yabancıdır.

*Dava* ve *Şato* isimli anlatılarda (Gündüz, 2011: 88), mahkeme ve şato yönetimi düşünülebilecek en tiksindirici bürokratlara sahiptir. Mahkemenin yöneticileri çalarlar, dolandırırılar, memurlar rüşvet alırlar, yargıçlar işlerini boş verirler, müstehcen öyküler okurlar ve yasayı bilmezler; şato memurları ise köylüyü sadistçe ezerler.

*Duruşma* ve *Şato* romanlarındaki ana karakterler kişilikten yoksundur ve sırf birer maskeye indirgenmiştir. Böylesi bir kimlik kaybı, yazarın roman kahramanlarını isimler yerine alfabenin birer harfiyle simgelediği kökten bir isimsizlik haline yok açmaktadır. (Pappenheim, 2002: 24-25). Bu göstergede birey, teke indirilmiş, adı ile beraber anlam aktarıcı bir öge olmaktan çıkmış, tek bir niteliğin, özelliğin bulunduğu taslak kişi formuna dönüşmüştür. Türk edebiyatında da yer yer işlenen bu imgelem, bireyin yalnızlığını ve yabancılığını yüzüne vuran bir kader gibidir. Bu kişiler bu kaddeden kurtulmaz, kurtulamaz.

Franz Kafka'nın *Dönüşüm*<sup>16</sup> adlı anlatısında, kendini bir sabah yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulan Gregor Samsa'nın trajik hayatı, O'nu yaşadığı olumsuz süreç boyunca yabancılaştırır. Bu tür içe kapanma durumları, tahammül edilemeyen dışsal gerçekliğin ve monotonlaşarak anlamını yitiren yaşamların topyekûn protestosudur. Bu

---

<sup>16</sup> Franz Kafka, *Dönüşüm*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Can Yay., 2018.

protesto sayesinde, insan kendisi ve türü hakkında radikal kararlar alacak, ölüme giden yok oluş süreçleri dondurulacaktır.

Kafka, *Dönüşüm* adlı anlatısında Gregor Samsa'yı dev bir böceğe dönüştürerek, O'nu tek bir birey olmaktan öte, bütün insan türünü simgeleyen bir metaforik değere dönüştürür. Ne var ki insan ontolojik anlamdaki hiyerarşik sistemde, bir alt tabakada bulunan tür olan hayvana dönüşmesi mümkün değildir. Gregor Samsa, insan formu bozularak hayvana dönüştürülmüştür. Ancak yazar bu durumda, bütün insanlık adına bütün bir türü protesto eder. Yalnızlaşma, yabancılaşma, çürüme ve amipleşme sadece Samsa'nın kendi soyunda değil bütün bir insanlık türündedir mesajı verir. Samsa'nın kendi türüne karşı değersizleşmeden doğan bir tiksinti noktasına gelmiş protest olduğunu söyleyebiliriz.

Ruhsal anlamda ebeveynleri tarafından yalnız bırakılan Samsa'nın sıradanlığına bir de iş hayatındaki monotonluk eklenince kendi içinde yabancı durumuna düşer. Kendi sesini, kendi yankısını bulamadığı için trajikleşen Samsa'nın çığılığı, topyekûn bir protesto ile beraber gelir.

Modernizm ile gelen teknolojik anlamdaki gelişmeler sonucunda makine gibi çalışan insanlar, onlara makine gibi bakan işverenler bu terimin geçici bir refah ile anılmasına neden olmuştur. Kafka'nın Gregor Samsa'sı, işveren-çalışan arasındaki aşılmaz sınırları ve insanın mutlak yalnızlığını ifade etmek için böceğe dönüştürülmüştür. Böylece insanlar arası giydirilmiş/kabullenilmiş mesafeler dışlanmıştır. (Korkmaz, 2009: 120). Bürokrasinin kâğıttan kelepçelerle tutukladığı bu çağcıl mahkûmlar sıradanlaşan ve değersizleşen hayatlar karşısında ölüme yönelen bu gidişten ancak protesto ile çıkar.

Franz Kafka anlatılarının çoğunda görülen monotonlaşma, değersizleşme, amipleşme, yalnızlık ve yabancılaşma gibi bireysel temalar, bürokratik çürüme, toplumsal çözülüş ve toplumsal yabancılaşma gibi temalarla birleşerek "modern bireyin geldiği son nokta" (Çiçek, 2016: 159). olan yabancılaşma olgusunun nüvesini oluşturur. Böylece Kafka anlatıları, edebiyatta Camus ile beraber yabancılaşma temasının en çok işlendiği romanlar arasında yerini alır.

### 1.1.5. Modernizm, Kapitalizm, Kùltür, Sanayi ve Yabancılaşma

#### Jean Baudrillard

Baudrillard, *Tüketim Toplumu*<sup>17</sup> adlı çalışmasında yabancılaşma kuramını modern dünyanın tüketim kùltürü üzerine inşasına ve içinde yaşadığımız dünyanın teknoloji ağırlıklı yapısı üzerinden kurar.

Modernizm ile gelen tüketim çılgınlığı, modern insanı marka ve imaj ekseninde yeniden kurarken, insana aslında bir hayalin satın alınabilirliğini de etiketler üzerinden anlatır. Araçları ellerinde bulunduran egemen güçlerin imaj ekseninde yarattığı silikleşen, renksizleşen, tekil ve robotik bir dünyanın gelişmesine zemin hazırlar. Her şeyin fiyatıyla/etiketiyle belirlendiği bir çağda, insanın bu sanal/ suni gerçeklikle baş başa kalma durumu Baudrillard'ın ana çıkış noktasını oluşturur.

Sanayileşme sonucunda gelişen teknolojik hamleler ve kentleşme oranındaki artış ile birlikte büyük nüfuslu metropollerde insanların kapitalizmin etkisiyle yaşamlarının merkezine aldığı tüketim, bu yönüyle bilinçli bir yönelimden çok etki bulma, değer kazanma ve statü belirleme yönleriyle modern hayatın üstünde önemle durulması gereken bir konudur. İnsanın tüketime olan yönelimlerinin belirlenmesinde de araçları ellerinde bulunduran güçler, insanların hayali isteklerine göre uygun ürünler, uygun sloganlar ve uygun reklam yüzleri kullanarak, tüketimin sınırsızlığına ve geçirgenliğini ön plana alırlar. “Moda” terimi bilinçli olarak kendi içinde tutarsız bir eylem birliği oluştururken aynı zamanda da insanın sınırlarına çarpan bir tarzda kendini en çok insanın, sistemin onayladığı hizmet ürünlerini seçerek toplumla eşit statü ve değerde olma görüşünden hareketle beslenir. Bu moda tarzı beslenme, kendisini en çok medya, TV reklamları vb. şekillerde göstererek, insanlara sahip olabilecekleri hayali satın aldırma gücüsünden beslenerek geçici bir haz güdüsünden beslenir.

---

<sup>17</sup> Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, (Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yay., 2016.

Yabancılaşmayı daha çok sosyal ve kültürel olgular üzerinden açıklayan Baudrillard'a göre (2014: 17). modern dünyada anlamın uzağına düşen insanın, hipergerçekliğin egemen olduğu simülakrum dünyasında olduğunu savunmuştur.

Toplumsal değerler, insanın olması gerek sesleri medya tarafından birer birer simüle edilerek, içi boşaltılır. Bu tür değerler, medyanın gösterdiği tarzda sanal bir gerçekliğe dönüşür ve olanın yerini alır. Bu simüle etme biçimiyle, ekranlarda boy gösteren yeni ve farklı değer ve yaşam modellerini modern insan ödünçleyerek kendisine yeni bir algı ve yeni bir fikir edinir. Bu tür simüle etme, geçeceği sanalıyla değiştirme biçimi Baudrillard'a göre (2014: 18), modern insanın zihnini kemiren en önemli sorunlardan bir tanesidir. Zira bu tür hipergerçeklik/ simülakrlar ve simülasyon içinde yaşayan insan, eli kolu bağlı bir şekilde "bir göstergenin, bir anlamın yenini alabileceğine" inanır.

Tüketim toplumunda medya aracılığıyla ürünler nesnel varlıklar olarak değil daha çok öznel "semboller" olarak tamamlanmaktadır. Ürünün ne olduğundan çok neyi temsil ettiği önemlidir. Gerçek olan değil, ürünün taşıdığı ve yarattığı imaj, odak noktasıdır. (Durak, 2016: 83-84).

Baudrillard (Yelman, 2012: 46), hipergerçeklik olgusunu Disneyland örneği ile açıklar. Burada hayalet bir dünyanın inşası ile bu dünyanın gerçekmiş gibi algılatılmak istendiğinin altını çizer. Oysa burası gerçek değil, gerçeğin simüle edilmiş halidir. Disneyland, çocuklar için özel olarak inşa edildiğinden yetişkinlerin gerçek dünyada dışarıda yaşadıklarına inandırır. Baudrillard, Disneyland örneği ile doğanın eskisi kadar saf yaşamadığına dair bir resim çizer.

Bireyin hazzı üzerine odaklanan ve onu mutlu etme yolundan hareketle reklam dilini de oluşturan üretim modelleri, ister sanal isterse reel ortamda tüketim çılgınlığını modern insanı merkeze alacak şekilde kurgular. Her şeyin etiketi ile belirlendiği renksiz modern çağda, insanın kendini bir anlama bağlamadan çok geçici bir anın verdiği kısa süreli hazzı bağlayarak, sanal ve/ya gerçek anlamda var olacağı görüşünü hissettirir.

İhtiyaçların giderilmesi fikrinden doğan tüketim yerini modern çağda, lüks içinde yaşayarak statü belirlemeye, şunu içersen hayatın tadını alacağına, bunu giyersen modaya uyacağına ve akıllı telefonu kullanırsan da farklı görüneceğine insanları hapseder. Bu yönüyle modern insanda yeni bir yaşam tarzı/ biçimi oluşur.



Bu yeni hayat tarzı/ biçimi, insanı toplumsal değerlerden uzaklaştırarak bireyselliğin kör cenderesine hapseder. Zira bu tür yaşamlarda erdem, empati ve samimiyet gibi değerler kendisini yapay/ suni bir bireyselliğe bırakır. Zaten samimi olmayan şeyin karşısında sunilik/ yapaylık vardır.

Gerçek ihtiyaçlarla sanal ihtiyaçların yer değiştirdiği, üretim sisteminin tüketim etkinliğinin kendisi olduğu ve tüketimin statü belirlediği/ toplumsal bir norm olduğu zamanda bu geçici arzuların etrafında insanın kendini gerçekleştirme/ kurması Baudrillard'a göre imkansızdır. Zira topyekûn bir kuşatma ile yabancılaşan insan, tüketim toplumunun yaşaması için tükettiği nesnenin kendisine dönüşür.

### **Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno**

Adorno, bireyin kendi otonomisini yitirmesini, kendini bir özne olarak edilgenleşmesini totalitenin bir parçası olmasına bağlar. Genellikle kapitalist toplum biçiminde görülen bu durum, totalitenin kısaca aldığı birey üzerine yoğunlaşır.

Toplumun bir süreç olarak gören Adorno'ya göre (Kulak, 2018: 69), insanlar arası ilişkiler olarak ağı olarak toplum statik olana karşı dinamik bir içerik gösterir. Toplumun tam olarak ilişkiler ağı olarak gören Adorno'ya göre toplum, bireyleri pozitif olarak içine alabileceği gibi, negatif anlamda onları ezerek şekilsiz ve istenen kalıba sokabilecek bir kitleye çevirebilir.

Bireylerin tek tek oluşturdukları bir bütünlük olarak toplum, totalite ile bu bütünlüğün kendine özgü bir formudur. Adorno'ya göre totalite, toplumsal ilişkiler neticesinde toplumda farklılıkları tek potada eriterek benzerlik formu dayattığı durumun adı olur. Yani toplum bireyleri tek tek bir bilinçten ziyade toplum tarafından şekillenmiş ve biçimlendirilmiştir.

Zira, totalite, kendisine tabii olan bireyi kendisi olma şansı vermez ve ona kendi gerçekliğini baskılar. Böylece birey totalitenin içinde adeta dışı işleviyle ön plana çıkar. İleri işleyim toplumunda Sisifos mitosunu gibi her gün kendisine dikta edilen işin üstesinden gelmeye çalışan insan, yaşamın değişmezliği ile karşı karşıya kalır. Bu durumda birey, Sisifos'un cezası gibi işi de kendisine verilen bir ceza haline gelmiş şekilde işler. Adorno,

kapitalist toplumun oluşturduğu totalite biçimini *şeyleşme* ya da *şeyleşmiş ilişkiler* olarak adlandırır. (Kulak, 2018: 70).

Toplumsal sınıflanmada burjuva ve işçi sınıfının emek ve satın alma çelişkisinde sürdüğünü söyleyen Adorno, üretim araçlarını elinde bulunduranların işçi sınıfının emek gücünü satın almasından, araçlarını elinde bulunduranlar tarafından emek gücünün tüketim metalarına dönüştürülme durumunu *nesneleşme* fikrine dayandırarak açıklar.

Adorno, Marx'ın düşündüğü gibi başlıca sürecin, üretim değil, değişim ve ona bağlı olarak tüketim süreci olduğunu düşünür. (Kulak, 2018: 72). Üretimin değişim odaklı yeniden şekillenmesine vurgu yapan Adorno, değişmeyi ise üretimin yansıma biçimi olarak görür.

Nesnelere dayalı bireylerin ilişkileri üzerinden, kişilerin metanın başka bir meta üzerinden değişimini önceler. Böylece asıl önemli olan bireyler değil, aldıkları/değiştikleri metaların birer içeriği olmuş olma durumudur. Zira, insanların etiketlerle yaşadığı, herkesin tek renk, tek tip olduğu bir meta endüstrisi çağında bütün herkes nesne durumuna düşer.

Nesnelerin kendiliğinden doğal bir değer taşıdıkları yanılmasını *meta fetişizmi* üzerinden değerlendiren Adorno, değerın kaynağının emekten ziyade dışsal nitelik kazanmasının öncelendiğini söyler.

Nesnelerin tahakkümü altına girmiş ve onların kendilerine dışsal birer nitelik kazanmasına boyun eğmiş özneler, değişimin, emek-gücünün metalaştırılmasıyla başlayan ve her şeyin emek-zamanı üzerinden eşitlenmesiyle devam eden bu süreçte, nesne bağımlı ya da özne hem bağımlı bir varoluş deneyimleyerek bir yanılısamalar ağına düşerler (Kulak, 2018: 74).

Şeyleşme ve fetişizmin değişim alanından başlayarak topluma yayıldığıın altını çizen Adorno, toplumun bütün ilişkilerini belirleyen, onlara yön veren niteliğini ön plana çıkarır. Zira kişi/ özne, nesnede/metada olmayan bir özelliği ona atfederek bilişsel olarak kafasında kendi ideal nesnesini kurar, bu durum içindeki bilinç meta fetişizminin oluşumuna zemin hazırlar.

Adorno'ya göre bireyler üretim süreçlerinin birer nesnesi konumuna düşer; üretilen metayı kendi emeğiyle meydana getirir ve onu bir an önce alıp daha sonra satarlar. Bu tür

nesneler dünyasında tüketim üzerine yaşayan “şeyleşmiş bilinç”teki insan için hayatın başlıca amacı olur.

### **Ferdinand Tönnies**

Tönnies, sanayileşmenin ve endüstriyel gelişme sonucunda ortaya çıkan yeni kentleşme durumunun insan ilişkilerini birbirinden farklı iki temel arasında ayırım yapmasının gerekliliğini savunur.

Tönnies (Popenheim, 2002: 56), birbirinden kopuk durumdayken kendi özel çıkarlarını etkili bir biçimde sürdüremeyeceklerini kavrayan ve bu yüzden bir araya gelen bireyler tarafından daha önceden tasarlanarak kurulmuş ilişkiyi *Gesellschaft* (Cemiyet); aslında bilinçli bir tasarım eseri olmayan toplum birimini ise *Gemeinschaft* (Cemaat) olarak tanımlar ve insan kendisini bu grupta evinde gibi hissettiğinden bahseder.

Üzerinde durduğu ve *Gemeinschaft* olarak adlandırdığı grubun sanayileşme ve endüstriyel gelişme ile yerini daha çok cemiyete bıraktığından bahseden Tönnies, *Gesellschaft*'te insan ilişkilerinin daha yakın, sıcak ve geleneksel; içsel bağların da daha kuvvetli olduğunu bir dayanışmanın hâkim olduğu ortamda meydana geldiğini söyler. Bunlar, akrabalık, hemşerilik ve arkadaşlık gibi üç tür şeklinde açıklanır.

*Gesellschaft* ise bir cemiyet ilişkisidir. Burada da ilişkiler kısa ömürlü, çıkara dayalı ve araçsal anlamda bağları bulunan bir yapıdır. Burada kişiler toplum bağlarından ziyade kendi çıkarlarını koruma hedefi güderler ve bireysel bir yaşama doğru yönelirler. Sanayileşme sonu kentleşmenin getirdiği bu yeni toplumsal yapıyı Tönnies, arada sırada oluşan birliğe rağmen ayrılığın egemen olduğunu söyler.

*Gesellschaft*'ta beliren insan ile insan arasındaki ayrılığın herkesi kendi başına tecrit noktasına getirmesi ve diğer insanlara karşı bir gerilim söz konusudur. Tönnies'de tarihsel olarak insanın *Gesellschaft*'ın hüküm sürdüğü bir çağa girdiğini sanayi devrimi ile daha da hızlandığını söylemiştir.

Kişisel ilişkilerin bıçak gibi kesildiği, insan ile insan arasındaki iletişimin bireyselliğe döndüğü bu yeni toplumdan kurtulmanın imkansızlığı üzerinde duran Tönnies, bu toplumda insanın kendisine yabancılaşmanın başladığı belirtir. Böylece *Gesellschaft*'ta kendini tecrit edilmiş hisseden bir kişinin yaratıcı düş görme ve kendinden başkasını

düşünme olasılığı silinmiş, bu yalnızlığını bir kader gibi yüzüne vurmuşluğunu kabul etmek zorunluluğunun olduğunu altını çizer.



### 1.1.6. Anomi ve Yabancılaşma

#### Émile Durkheim

Sosyal psikolojinin kurucusu olan Fransız sosyolog Durkheim, çalışmalarının temelini anomie ve intihar olguları ile açıklar. Sosyolojiyi kesin bir bilim olarak tanımlamak için çalışmalarında sürekli sosyal olguların biricikliği üzerinden hareket etmiştir. Bireylerin oluşturduğu bir organizasyon olan toplumu anlamak için de bireysel anlamda kişilerin biricikliğinden hareketle sosyal olguları tanımlamıştır. O, “sosyal olay”, “kollektif bilinç” ve “kollektif temsil” kavramları ile kendi sosyoloji geleneğini başlatmıştır.

Toplum normlarından sapmayı ve normsuzluğu ifade eden anomie (Durkheim, 2017: 35), toplum kurallarının varlığını ve etkisini, bu etkilerin nasıl ve ne şekilde belirleneceğini anlayamayan bireyin normlara karşı güvenini yitirmesi durumundan kaynaklanır. Normların yokluğu veya toplumun temel değerleri üzerinde önemli çatışma Durkheim tarafından “anomie” olarak adlandırılır ve bu tür bir toplumsal hastalığın özellikle toplumsal kargaşa veya dönüşüm dönemlerinde ortaya çıkacağından korkar.

Durkheim’a iş bölümündeki verilere göre üç halde anomie kavramı mevcuttur:

- Ekonomi dünyasında iflasların çoğalması halinde
  - Ekonomik faaliyetler içerisinde işveren-ücretli ilişkileri düzeyinde
  - Bilimlerin aşırı parçalanması ve uzmanlaşması sonucu bilgi alanında
- (Tolan, 1980: 28).

Anomie kavramını, gelişmiş sanayi toplumundaki hızlı toplumsal değişimleri açıklamak için kullanan Durkheim, genel olarak toplum özel olarak ise bireyin refahı için ahlaki gelişmişliğin ve kuralların önemine dikkati çeker.

Modern sanayi toplumunun hüküm sürdüğü çağımızda mekanik dayanışma ve iş bölümünün geliştiği bir zamanda insani ilişkilerin organik dayanışması sıkıntılı bir süreç alır. Bu aşamada bireyler üzerindeki toplumsal normlar ve sosyal kontrollerde bozulmalar meydana gelir.

Fransız ihtilali ve İngiliz sanayi devrimi gibi geleneksel toplumun dokusuna etki edici iki önemli evre ile birlikte, mevcut toplumsal normlar da yara almıştır. Geleneksel toplumsal

normların sağladığı yasaların geçerliliğini yitirmesiyle, bireysel tutku ve istekler en üst seviyeye çıkmıştır. Durkheim'ın bahsettiği kolektif bilincin güçlendiği alan olan “*Birey kültürü*” (Giddens, 2012: 139; Durkheim, 1964: 172). bu aşamada kendini gösterir.

Durkheim (Giddens, 2008: 131), insan istekleri verili değil, esnek şeylerse o zaman toplumun kendi üyelerinin ihtiyaçlarını karşılama kapasitesinin artmasından da yeni ihtiyaçlar yaratabileceğini ve böylece istekler ile isteklerin tatmin edilmesi arasındaki mesafeyi arttırabileceğini belirtir.

Özlenen vaatler, yerine getirilemeyen amaçlar ve taşradan merkeze doğru göçün sonucunda birey kendini izole olmuş ve yalnız hisseder. Bu durum, Durkheim'a göre oldukça önemli boyutlarda bir toplumsal düzensizlik potansiyeli yaratmaktadır.

Anominin kelime anlamı normsuzluktur. Durkheim (2017: 35), sosyal kontroller zayıfladığında, ahlaki ve siyasal kısıtlamalar ortadan kalktığında kendini gösterir ve özellikle sanayileşme ve kentleşme gibi hızlı toplumsal değişme dönemlerinde, geleneksel normların işlemediği veya ortadan kalktığı durumlarda yaygındır. İnsanlar huzursuz ve tatminsiz hale gelirler ve insanların hayattan ne bekleyebilecekleri konusunda yeni bir ahlaki konsensüse ihtiyaç duyulur. Sanayileşme ve tüketimcilik uzmanlaşma ve bencilliği teşvik ederek bu süreç hızlanır.

Durkheim, ampirik gözlemlere dayanan *İntihar*<sup>18</sup> adlı çalışmasında toplumsal gelişmişlik/ refah seviyesi ile intihar vakalarının arasında paralellik kurarak anomi kavramını önceler.

Düzensizliğin anomiyi etkileyen bir sosyolojik sorun olduğunun altını çizen Durkheim, anomiyi tanımlama biçimi ile sosyolojide yabancılaşmanın başat unsurlarından biri olarak kabul ettirir.

Durkheim, ekonomik bunalımlar sonucu oluşan anomi ile sanayi ve ticaret dünyasındaki özgül ve yerleşik anomiyi ekonomik anomi başlığı altında toplar.

Emile Durkheim *İntihar* adlı eserinde üç tür anomi biçiminden bahseder:

- Ekonomik karışıklık ve düzensizlik dönemlerinde

---

<sup>18</sup> Emile Durkheim, *İntihar / Bir Toplum Bilim İncelemesi*, (Çev. Zühre İlkelen), İstanbul: Pozitif Yay., 2013.

- Yerleşik ve sürekli olarak ticaret ve sanayi dünyasında,
- Evlenme sözleşmesi ile ilgili pozitif hukukun boşanmaya kabul etmesi halinde (Tolan, 1980: 31).

Ekonomik Anominin intihara neden olan tek anomi türü olmadığını altını çizen Durkheim'a göre, anomi de intihar ve evlilik arasındaki ilişkileri açıklayan tek tür bir değişken değildir.



### 1.1.7. Amerikan Sosyoloji Ekolü ve Yabancılaşma

#### Lewis Feuer

Feuer (Özbudun ve diğerleri, 2008: 40-41; Josepson, Josepson, 1973: 47-50), yabancılaşmayı altı başlık altında ele alır, bir başka deyişle altı tür yabancılaşma tipi olduğundan bahseder.

*Sınıflı Toplumun Yabancılaşması:* Sınıf sistemleri, yabancılaşma bağlamında birbirinden kurumlara farklılaşmış katılımları, ideoloji seçimleri ve toplum içindeki toplumsal örgütlenişlerle özdeşleşme dereceleri açısından birbirinden yabancılaşmış bir dizi alt kültür olarak işlemektedir.

*Rekabetçi Toplumun Yabancılaşması:* Bu tip toplumlarda birey ve grupların kendilerini kendileri aileleri ya da ulusları için başarı açısından ayırt etme gereksinimi vardır -ki bu da başarı, toplumdaki bütün bireyler tarafından elde edilemeyeceği için yabancılaştırıcı bir etken olmaktadır.

*Sanayi Toplumunun Yabancılaşması:* Üretim, pazarlama ve tüketim üzerinde odaklanan bir toplumda yaşamayla bağıntılı olarak potansiyeli, pek çok yazarca betimlenegelmiştir. Anlamsızlık ölçüsünün toplumsal konumlarında yabancılaşma mevcuttur. Yüksek pozisyonlular işlerine yabancılaşmış dahi olsalar, kişisel önem duygularının daha yüksek olduğu söylenebilir.

*Kitle Toplumunun Yabancılaşması:* Kitle nosyonu yabancılaşmada merkezi bir rol oynamaktadır. Çağdaş, tekil insan kitle kurumları ve geniş toplumsal komplekslerle çevrenmiştir. Devasa bir siyasa içinde ufak bir yurttaşdır. Hem totaliter hem de demokratik toplumlarda hükümetiyle ilişkisi görece önemsizdir. Ekonomiye katkısı da buna denk düşecek tarzda edilgin ve küçüktür. Tabii, refah toplumlarında erişebileceği meta, hizmet ve mamul ürünlerle oyalanır. Kitle toplumlarında birey, geçici ürün, meta ve hizmetlere anlam aramaktadır. Bu mal ve hizmetlere yakıştırılan değer (ve üretim ve tüketimlerine bağlanan ideoloji) tekil tüketici-yurttaş'a dışsaldır. Yine, özde kendisine ne için uğraşması, satıl alması, kullanması ve atması gerektiğini söyleyen (kitle) iletişim(in) alıcısıdır.



(Kitle) iletişimi Mills'in 'sahte dünya' dediğinin yaratılışıyla ilgilidir. Bu sahte dünya, salt ürün ve hizmetlerden oluşmaz; aynı zamanda bu ürün ve hizmetlere içkin yaşam tarzlarını da kapsar. O halde bu sahte dünyaya katılım yalnızca tüketicilerin davranışlarının kitlesel ölçekte denetlenmesini getirmekle kalmaz, 'doğru' mal ve hizmetleri kullanan kişinin arzu edilir bir yaşam sürdüreceğini ima eder.

*İrkin Yabancılaşması:* Irk temelli yabancılaştırıcı potansiyeller belirgindir ve sınıf ya da rekabetçi toplum yabancılaşmasına indirgenmemelidir.

*Kuşakların Yabancılaşması:* Salt yaşla değil, yaşam çevriminin evrelerine özgün nitel özelliklerle belirlenmektedir. Mannheim'ın gösterdiği, tikel yaş gruplarının tarihsel ve kültürel sürecin yönlendirilmesinde tam bir belirleyici olmadığı gerçeği, yabancılaşmanın bir başka yönünü vermektedir. (Çok genç ve çok yaşlıların tarihsel süreçten dışlanması da bu bağlamda bir yabancılaşma olgusudur).

### **Melvin Seeman**

Melvin Seeman (1959: 783- 791), yabancılaşmayı birey-toplum ilişkisini merkeze alarak bireyin bu ilişkiden etkilenimini psikolojik açıdan güçsüzlük, anlamsızlık, normsuzluk, ayrıksanma ve kendine yabancılaşma boyutlarıyla şu şekilde açıklar.

*Güçsüzlük (Powerlessness):* Her ne kadar Marksist yabancılaşma kavramından yola çıkarak belirlense de Seeman'ın güçsüzlük kavramı bireyin seçimleri, ortaya koyduğu emek ve eylemleri sonucunda daha önceden hedeflediği, amaçladığı umduğu sonuçlara dönüşmediğinde ortaya çıkan durumdur. Her insan hayatında belirli seçimleri, kararları ve eylemleri belirli bir amaç doğrultusunda yapar, ancak birey toplum içinde tek başına değildir ve aynı hedefe sahip başkalarının da varlığı söz konusudur. Bu yüzden rekabetçi bir toplumda insanın amacına ulaşamamasının da bir olasılık olarak varlığı söz konusudur. Emegin karşılığının alınamaması, yapılan seçimlerin insanı arzuladığı hedeflere götürememesi veya eylemlerin beklenen sonuçlarla bitmemesi sonraki süreçte insanı bir hayal kırıklığına uğratar ve belirsizliğe sürükler. Bu durum insanın güçsüzlük adı verilen duygusal/bilişsel bir konuma sürükler.

*Anlamsızlık (Meaninglessness):* İnsan doğası gereği etrafında ortaya çıkan olgu, kavram ve olayları kabul edilebilir, anlaşılabilir, kavranabilir bir düzeye çekmek ister. Ancak

günümüz dünyasında belirliliği ortaya çıkaran koşullar/dinamikler çok değişkendir ve bu yüzden birey her şeyi algılayabilme, kavrayabilme anlamlandırma gibi kesin bir sonuca ulaşmaktan uzaktır. Anlam arayışı içinde önüne konulan felsefi, dini, ideolojik, sosyolojik, psikolojik ya da diğer açıklamalar onu sorduğu sorulara tam ve kesin yanıtlar bulma konusunda yeterince tatmin edemez. Böylece zamanla insan davranışlarının gelecekle ilgili olası sonuçları hakkında tatmin edici öngörülerle ilgili düşük beklenti ortaya çıkar. Bu beklenti giderek kronik bir hal alarak zamanla kavrama ve anlama/anlamlandırma açısından bireyde bir umutsuzluk doğurarak anlam kaybına ve en sonunda ise kavranılmazlık/anlaşılmazlık duygusunu tetikler. Bunun son aşaması anlamsızlıktır.

*Normsuzluk* (Normlessness): Belirlenmiş amaçlara ulaşmak için sosyal olarak onaylanmamış davranışlarla ilgili yüksek beklenti olarak tanımlanabilir. İnsanın amaçlarını gerçekleştirme konusunda sosyal normlara uygun davrandığında başarısızlığa uğrama olasılığı vardır. Bu durumda toplumca belirlenmiş normlar/ beklentiler bireyin hedefe ulaşmasında yardımcı birer vasıta olmaktan çıkıp birer engele dönüşürler. Birey normlara uyduğu müddetçe hedeflerine ulaşamayacağını kavrayarak norm dışı davranışların gerekliliğine inanmaya başlar. Sonuçta normlara uyma ve hedefleri gerçekleştirme arasındaki çelişkili durum normların ihlalini ve ne olursa olsun hedeflere ulaşmanın gerekliliğini ortaya çıkarır. Ortaya çıkan çelişik durumda normsuzluktur. Durkheim'ın "anomi" olarak nitelendirdiği normsuzluk Seeman tarafından daha da genişletilerek aktarılır.

*Ayrıksanma* (İsolation): Bu tür bir yabancılaşma daha çok düşünsel boyutludur. Aydın olan bireyin popüler kültür standartlarında belirlenen düşünce, yaşam tarzı ve bakış açılarından ayrıksanarak/ soyutlanarak kendini içinde yaşadığı toplum ve toplumun taşıdığı kültüre yabancılaşmasıyla ortaya çıkar. Seeman'a göre herhangi bir toplum içerisinde tipik olarak yüksek değer atfedilen inanç, amaç ve uygulamalara birey tarafından düşük değer verilmesi şekliyle karşımıza çıkar. Birey yaygın, genel, popüler kültüre kendisini yakın/ ait hissedemez ve kendi beğenilerinin, düşüncelerinin, yaşam tarzı ve bakış açılarının farklı olduğunun ayırdına varır. Özne uygulamalar ile genel uygulamalar arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkar ve birey genelin yerine özneli, popülerin yerine estetik olanı, sağlığın yerine derinliği tercih eder. Bu da birçok açıdan öznel olanı seçimini getirdiğinden bireyin toplumdaki ayrıksanmasına neden olur.

*Kendine Yabancılaşma (Self-Estrangement)*: Kendine yabancılaşma, kişinin kendisini bir yabancı olarak algıladığı bir deneyim halidir. Birey, yaptığı iş, bulunduğu makam, görev vb gibi konumlarda zorunlu olan ya da kendisinden beklenen davranışlarını sergilerken kendi kimliği ve benliği ile yaşamını sürdürmekte güçlük çeker. Genellikle kapitalist bir toplumda iş ilişkileri, tüketim alışkanlıkları, görev ve sorumluluklar vb. gibi insanın kendisini kısmi anlamda öznel gerçekliğiyle ortaya koyamayacağı ve belirlenmiş davranış kalıplarının dışına kolayca çıkamayacağı durumlarda ortaya çıkar. Böylesi bir alanda giydirilmiş, edinilmiş, verili roller kişinin yaşam gerçeğine dönüşerek kendilik değerlerinin yavaşça yok olmasına neden olur ve birey, zorunluluklardan dolayı kendisi olarak yaşamını sürdürme olanağından uzaklaşır. Sonuç, kendine yabancılaşmadır.

### **Robert Blauner**

Blauner (1964: 222), matbaa, tekstil fabrikası, otomatik montaj hattı ve otomatik kimyasal tesis gibi endüstriyel ortamlarda çalışan fabrika işçileri ile ilgili olarak, teknoloji, sosyal yapı ve kişisel deneyim arasındaki ilişkilerin sosyolojik yapısı üzerinde durur. İşçinin iş sürecinin teknolojik organizasyonu ve fabrikanın sosyal örgütlenmeyle ilişkisinin, o işte karakteristik olarak deneyimlerin bir kontrol duygusu değil, daha çok tahakkümden (domination) ziyade anlamlı bir amaç duygusu olup olmadığını belirlediğini göstermeye çalışır. Ayrık-sanma (isolation) ziyade bir sosyal bağlantı hissi ve kopma ve hoşnutsuzluktan ziyade, kendi içinde gizli bir ilişki ve kendini ifade etme duygusunun varlığından bahseder.

Tahakküm (domination), boşunalık (futility), ayrık-sanma (isolation) ve tatminsizlik (discontent) gibi dört durumu modern sosyal düşüncede yabancılaşmanın genel koşulunun unsurları olarak kullanır. Bu unsurlardan hareketle Blauner, iş sürecinde yabancılaşma ve karşı durumunu özgürlük açısından ele alır. Modern fabrika teknolojisi ve iş organizasyonunun hangi şartlar altında yabancılaşma eğiliminin yoğunlaştığı ve hangi koşullar altında en aza indirildiği ve bu durumu koruduğu üzerine yoğunlaşır.

Blauner, montaj hattında çalışmanın yabancılaştırıcı etkisine dikkati çekerken, zanaat işinin yaratıcı olduğunu öne sürerek, bu unsurları iş yapısıyla ilgili dört tipe ilişkilendirir. Blauner, otomasyonla birlikte yabancılaşmanın ortadan kalkacağına, bu tür çalışmanın işçinin makine üzerindeki kontrolünü artıracığına inanır. Bu tez (Marx, 2017: 130),

otomasyonun sadece üretim ilişkilerini değiştirmekle kalmayıp (kontrol hala patronlardadır), işçinin 'vasıfsızlığı'nı ve gerçekte onların yerini makinelerin aldığını öne süren Harry Breverman gibi Marksist yazarlar tarafından eleştirilmiştir.

### **Georg Simmel**

Simmel (Özbudun ve diğerleri, 2008: 31), yabancılaşmanın sebebinin metropoliten yaşama biçimine bağlar. Büyük kent hayatı, bireysel benliğin, sıradan rollere bölünmesine, kişinin kendisini ve diğerlerini tanıma yeteneğinin körleşmesine yol açtığını ileri sürerek; metropolün kalbi değil, akıl kültürünün ürünü olduğunu iddia etmiştir. Ona göre cemaat olgusu bir yanda, yabancılaşma diğer yanda insanın dışsal kimliğinin iki kutbunu meydana getirir.

George Simmel (Özbudun ve diğerleri, 2008: 31), mal mübadelesinin yerini alan paraya dayalı ekonomik sistemin, insanın bütünlüğünü tehdit ettiği düşüncesindedir. İnsan ilişkilerinin nesneleşmesinin mal mübadelesinden para ekonomisine geçişle yakından bağıntılı olduğunu savunur. Para ekonomisi, üreticiyi lonca vb. baskıcı sistemlerden kurtararak özgürleştirmekle birlikte, güvenliğini asgarileştirmiştir. Kapitalist işletmede patronla işçiler arasındaki kişisel ilişki en alt düzeydedir.

### **Dwight G. Dean**

Dean, (1961: 753-758). yabancılaşmanın üç bileşeni (powerlessness/ güçsüzlük, normlessness/ normsuzluk, social isolation/ sosyal soyutlanma) ile mesleki prestij, eğitim ve kırsal arka plan arasında düşük fakat istatistiksel olarak anlamlı bir negatif korelasyon; yabancılaşma ile ileri yaş arasında küçük bir pozitif ilişkinin varlığından bahseder.

İlgisizlik (Keniston), otoriter rejim, siyasette kişiselleştirme, önyargı (Adorno), uyum (Fromm), kinizm (Merton), aylaklık (Grodzins), siyasal ilgisizlik (Rossenberg), politik hiperaktivite (Riesman, Glazer), özelleştirme (Kris, Leites), psikoz (Jaco), gerileme, intihar (De Grazia)'ı yabancılaşma ile arasındaki ilişkiler bağlamında açıklamışlardır. Seeman'ın güçsüzlük, normsuzluk ve sosyal soyutlanma gibi kavramları kategorisel ölçüğe uyarlayan Dean, yabancılaşmanın toplumdaki yabancılaşmanın ölçülebilirliği üzerine yoğunlaşır.

### **Gwynn Nettler**

Nettler (Tolan, 1980: s. 130), yabancılaşmış insanı Webster'ın tanımıyla "toplumun ve bu toplumun taşıdığı kültürden uzaklaşmış kişi olarak" açıklar. Yabancılaşmış kişinin kendine ve topluma karşı tutumunu saptamak için 17 soruluk bir ölçek geliştiren Nettler, çalışma sonucunda 7 önemli sonuca varır. Bunlar kısaca şöyledir.

1. Yabancılaşma ve yaratıcılık arasında bir ilişki vardır.
2. Yabancılaşma ile zihinsel duygusal bozukluk arasında ilişki vardır.
3. Yabancılaşma ve altruizm arasında ilişki vardır.
4. Yabancılaşma ile intihar arasında ilişki vardır.
5. Yabancılaşma ve kimyasal bağımlılık arasında ilişki vardır.
6. Yabancılaşma ile kötü evlilik riski arasında ilişki vardır.
7. Yabancılaşma ve cezai davranışlar arasında ilişki vardır. (Netler, 1957: 670-677).

Nettler, daha sonra yaptığı araştırmada, yabancılaşmayı "toplumdışılık" olarak değerlendirerek işlemsel tanım haline getirir ve özellikle suçluluk ile olan ilişkisini araştırır. Bu doğrultuda yabancılaşmış kişilerin alkol ve uyuşturucu madde kullanımı ile anormal cinsel ilişkilere daha yakın oldukları sonucuna varır.

### **Arnold M. Rose**

Rose (1962: 834-838), grup liderleri ve kitle çoğunluğunun iktidara katılma oranlarını yabancılaşma açısından değerlendirdiği makalesinde, liderlerin seçilmelerine neden olan belirli psikolojik özelliklerine göre tarif edildiği çalışmalardan bahseder. Ona göre, liderler ayrıca liderlik ettikleri grubun ve grup içindeki konumlarının etkisinin bir sonucu olarak belirli sosyal özellikler geliştiren grup görevlileri olarak da görülebilir. Çalışmasında, gruplardaki aktif katılımcı rolleri nedeniyle oluşması beklenen liderlerin özellikleri hakkında birtakım hipotezleri yabancılaşma açısından test etmeyi denemiştir.

Sınıfsal farklarda, liderler ve kitle arasında iktidara katılma oranlarında çok büyük bir farkın olmadığını düşünen Rose, liderlerin katılma oranını ise onların psikolojik ve

iletişim açısından ortalamanın üzerinde olduklarından hareket eder. Kitleyi daha çok yabancılaşmış ve lider konumdaki insanların seviyelerine çıkmalarının güçlülüğü nedeniyle toplumsal ilişkilerinin başarısızlığına vurgu yapar.

### **Leonard I. Pearlin**

Pearlin, (Guerrero ve Castillo, 1966: 85-93), yabancılaşmayı daha çok bir akıl hastanesinin yapısal organizasyonunda sağlık çalışanlarının yabancılaşması üzerinden değerlendirir. Sağlık personeli tarafından tecrübelenen yabancılaşma deneyiminin yoğunluğunu Guttman ölçeği ile değerlendiren Pearlin, sorduğu soruların cevaplarıyla yabancılaşma ile ilgili Seeman'ın yabancılaşmanın psikolojik hali olarak gördüğü beş durumdan olan ve en çok kullandığı güçsüzlük deneyimi üzerinden düzey belirler.

Bir akıl hastanesinin çalışanlarına otorite yapısı, fırsat yapısı ve grup çalışması üzerinden gelişen yöntemin sonucuna göre bu hastanede çalışan personel; yetki ile ilgili olarak, yabancılaşma, üstler ve astlar arasındaki etkileşimi en aza indirgeyen koşullar altında daha da kötüleşmiştir ve sonuç olarak astın daha önceden gayri resmi olarak nüfuz etme olanaklarını azaltmıştır. (Pearlin, 1962: 314-326). Bu durumda yabancılaşmanın temeli organizasyon yapısındaki üst ile astın arasındaki diyalog sıkıntısının ve bireysel anlamda astın bu hiyerarşide yükselme imkanının zorluğunun güçsüzlüğüdür.

### **Amitai Etzioni**

Etzioni'ye göre (Lystad, 1972: 90-113), bireyin özgün olamama durumu, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan sanayi sonrası dönemde yabancılaşmanın benzersiz bir sonucudur. Etzioni, II. Dünya Savaşı sonrası sanayileşmiş toplumların, çalışmalarının büyük bir bölümünü “ön” faaliyetlere ayırdıklarına işaret etmektedir. Bu sürecin sayısız göstergeleri arasında öncelikli olarak hayalperest iletişime, kitle reklamcılığına ve halkla ilişkilere yapılan yatırımın artmasına, “diğer yönlendirilmiş” değerlerin artan ağırlığına dayanan kitlesel iletişim teknolojilerindeki artış yer alıyor. Etzioni'nin özgün olamama durumu ile ilgili kaygısı, bir erkeğin özgünlüğünün iki ana sonucundan birinin rolün tersine çevrilmesi olduğunu söyleyen Seeman tarafından paylaşılır - bu, dürtülerin “serinliğe” dönüşmesi, böylece ifadenin ve bırakmanın önlenmesidir. Yabancılaşmışlar

arasındaki rol oynamaya dair olumsuz yönler, Scott ve Natanson tarafından da tartışılmaktadır.



### 1.1.8. Psikolojide Yabancılaşma

#### Sigmund Freud

Psikanaliz biliminin kurucusu olan Freud, varlık ve öz kavramlarından yola çıkan yabancılaşma kavramını özyapı (karakter) nevrozlarının temelindeki sancıları belirterek açıklar.

Freud (Duane ve Ellen Schultz: 2007: 612-613), kişilik gelişim kuramının temelini, nörotik rahatsızlıkların çocukluk yaşantılarından kaynaklandığını ileri sürer. Psikanalitik gelişim teorisine göre çocuk, gelişiminde bir dizi psikoseksüel dönemden geçer. Bu aşamalar boyunca çocuk, kendini ve ebeveynlerini tanıyarak, kişiliğinin temeli olan cinsel itkisiye karşılık tepkiler dezenler. Oral dönem iki yaşına kadar geçen dönemi kapsar ve bu aşamda çocuk, emme, ısırma ve yutma gibi faaliyetleri ile oral olarak doyumun başlıca kaynağını keşfeder. Daha sonra anal dönemde ise çocuğun cinsel tatmini ağızdan anüse doğru kayar ve çocuk anal bölgesinden haz duyar hale gelir. Dört yaş dönemi olan fallik (phallic) dönemde ise doyum genital bölgeye kayar. Bu evrede Odipal kompleksin geliştiğini düşünen Freud'a göre, bu dönemde çocuk karşı cinsten olan ebeveynine karşı cinsel bir bağlanma yaşar ve rakibi olarak görülen karşı cinsten ebeveyne karşı bir korku geliştirir. Bu süreç, çocuğun karşı cinsten ebeveyni ile özdeşleşmesi ile aşılır.

Daha sonra Freud kişiliği üç bölüme ayırır ve bunları id (ilkel benlik), ego (benlik) ve süperegö (üst benlik) kavramları ile açıklar ve davranışların bu üç sistemin etkileşiminden türediğini düşünür. Ona göre, bu sistemler birbirine bağlıdır ve ayrılması mümkün değildir.

İd, kişiliğin temel sistemi olarak görülür ve ego ve süper-ego ondan ayrımlaşarak gelişir. Bu bakımdan id, kalıtsal olarak doğuştan gelen içgüdüleri de kapsayan ve doğuştan var olan psikolojik gizilgüçlerin tümüdür. Çocuğun kişilik yapısı içgüdüsel dürtülerden beslenen id ile oluşur. Bu dönemde çocuk, kendisine bakan kişilerin egolarına bağımlı bir yaşam sürer. Ego ve süper-egonun çalışması için gerekli olan gücü de sağlayan İd, Freud'a göre 'gerçek ruhsal varlık'tır. Bu onun öznel yaşantı dünyasından kaynaklanır. Bu bakımdan id, enerji birikimini bir an önce boşaltım eğilimi gösterir ve buna id'in haz



ilkesi denir. Bu ilke ile id, acıdan kaçınma ve haz duyabilme amacı ile doğuştan varolan otomatik tepkiler olan refleks eylemler ve boşaltımı sağlayabilmek için öncelikle bunu ortadan kaldıracak objenin ya da kişinin imgesinin oluşturulduğu birincil süreçler adı altında iki süreçten yararlanır. (Geçtan, 1998: 44).

Ego ise, insanın dış dünya ile uyumlu yaşamasını sağlayan zihinsel işlevler toplamıdır. Kişilik ego ile, düzenlenir, dengede durur ve uyum sağlanır. İdden gelen tepkileri ego dengede tutar. Temel ihtiyaçları tanımlamaya uygun olmayan id için ego kişilik için uygun olanı bulma görevi görür.

Freud'a göre (Geçtan, 1998: 47), kişiliğin üçüncü ve son evresi süperegoy'dur. Bu sistem çocuğa ana-babası tarafından aktarılan ve ödül ve ceza uygulamalarıyla pekiştirilen, geleneksel değerlerin ve toplum ideallerinin içsel temsilcisidir, kişiliğin vicdani ve ahlaki yönüdür. Gerçekten çok ideali temsil eder, hoşlanmadan çok kusursuzluğa ulaşmak ister. Süperegoyu ilgilendiren husus, bir şeyin doğru ya da yanlış olduğuna karar verip, toplum ya da temsilcileri tarafından onaylanmış ölçütlere göre davranmaktır.

Freud (Akyıldız, 1998: 168), yabancılaşmayı bireysel ruh hastalıkları olarak görür ve bu ruhsal bozuklukları id ve ego arasındaki uygun dengenin bulunamamasından kaynaklandığını düşünür. Yani insanın bilinçdışı gerçekliği ile bu gerçekliğin bilinç tarafından reddedilmesi arasındaki çelişkinin ortaya çıkmış olduğu nevrotik bir süreç olarak görür.

Freud'un yabancılaşma kuramının çerçevesini genel olarak uygarlıkla bütünleşmiş insan çizer. Freud'a göre (Özyurt, 2016: 215), uygarlıkla bütünleşmiş insan, aynı zamanda kendisine yabancılaşmış insandır. Bu bağlamda uygarlığın yabancılaşmanın bir ön koşulu olduğu görüşünü savunur.

İlkel toplumda daha çok içgüdüsel yaşayan insanın uygarlık ve gelişmişlikle kendisini sınırlayan bir çevrede kendi içgüdülerini "organik bastırma" ile sınırladığı görülür. Bu türden içgüdüsel bir bastırma ile insan içgüdüleri ve bastırma arasında kaldığından bu ayrışma ile yabancılaşma ile karşı karşıya kalır.

Freud'a göre (Ay, 2011: 39), yabancılaşma dayanılması güç tehlikeler/tehditler altında bulunan bireyin refleks olarak ortaya koyduğu bir tür bilinçdışı savunma mekanizmasıdır. Özne bu durumda gerçeklikten uzaklaşır, gerçekler bağlarını askıya alır.

Uygarlıkla birlikte gelen ve toplumsal birtakım normlar (din, ahlak, kültür, sanat, bilim) ile birlikte insan bu türlü uygar toplum normlarını yüceltme (sublimation) ile uygarlığın kurulumuna ve gelişimine katkı yapar. Ancak bu türden normların hâkim olduğu toplumda kişi içgüdülerini (cinsellik, saldırganlık) bastırma yoluyla arka plana/bilinçaltına attığı için birtakım nevrozlar ile karşı karşıya kalır.

Freud (Debray, 1991: 62), ruhsal bozuklukları, temelde “id” ve “ego”; yani iç güdüsel istekler arasında uygun dengeyi bulamamakta görmektedir. İd, canlının doğuştan getirdiği, vücut olarak gösterilen her şeydir ve ruhsal ifadenin ilk vasfını bulan itmeler ile oluşur. Freud’a göre (Akyıldız, 1998: 168), ruhsal bozukluk, çocukluk istek ve düşlemlerinin yetişkin beni boğmuş olduğu ve bu yüzden iki dünya arasında artık uzlaşmanın bulunmadığı bir bozukluk biçimidir. Diğer deyişle ruhsal bozukluk, insanın içindeki bilinç-dışı gerçeklikle bu gerçekliğin bilinçte reddedilmesi arasındaki çelişkinin ortaya çıkarmış olduğu nevrotik bir süreçtir. Bu bağlamda Freudian yaklaşıma göre yabancılaşmanın nedeni bireysel ruh hastalıklarıdır.

Freud, bireysel yabancılaşmadan kurtulmanın yolunu ise serbest çağışım yöntemi ile psikanalizle gerçekleştirebileceğini düşünür.

### **Carl Gustav Jung**

Analitik psikolojinin temelini atan Jung, kişiliğin tümünü psişe olarak adlandırılır. Ona göre insan zihni, insanın evrimi neticesinde şekillenir. Yani bireyin şu andaki durumu aslında bütün bir insanlık tarihinin bilgi ve birikiminin bir ürünü olduğunun da altını çizer ve bu alanı bireysel bilinçdışı olarak tanımlar.

Psişe, bilinçli ya da bilinçdışı, tüm duygu, düşünce ve davranışları içerir; insanın fizik ve toplumsal çevresine uyum sağlamasını yapar. Jung’a göre psişe, Freud’dan farklı olarak birbirinden farklı biçimde çalışan, ancak birbirleriyle etkileşim durumundan olan sistemlerden oluşur. Bu sistemler, bilinç, bilinçdışı ve toplumsal bilinçdışıdır.

Bilinç, kişinin doğrudan farkında olduğu ve tanıdığı bir parçasıdır ve doğum öncesinde belirmeye başlar. Bununla birlikte çocuk büyüdükçe de gelişir. Bu bilinç zamanla diğer insanlarınkinden farklılaşmaya başladığında ise bireyleşme süreci başlar. Jung bu durumu “ego” (Geçtan, 1998: 172). adını verdiği ögenin oluşumuna bağlar.

Kişisel bilinçdışı ise (Geçtan, 1998: 173-174), psişe içerisinde yok olmayan ve kişilik düzeyinde biriken şeyler olarak görülür. Burada ya bilince hiç ulaşmamış ya da bilince ulaştıktan sonra çatışma yarattığı için bastırılmış ve geri gönderilmiş yaşantılar bulunur. Kompleks dediği bilinçdışının içeriğindeki bazı düşünce ve duygular buradadır ve gruplaşarak kompleks durumları oluştururlar.

Jung, insan zihnini insanın türsel evrimi tarafından biçimlendirildiğini düşünür ve ortaya kolektif bilinçdışı kavramını atar. Jung'a göre (Geçtan, 1998: 175), insan zihni, onun evrimi tarafından biçimlendirilmiştir. Dolayısıyla birey geçmişle bağlantılıdır. Bu bağlantı yalnızca çocukluğunu değil, kendi türünün geçmişini ve hatta tüm insanlık evrimini içerir. Ortak bilinçdışını oluşturan yapısal ögeler olan arketip kavramı ile, yaşam modelleri nesiller boyunca aktarılmaktadır.

Kollektif bilinçdışının mevcut dünya ile uyuşmaması halinde bireylerde ruhsal rahatsızlıklar meydana gelir. Jung'a göre (Akyıldız, 1998: 169), insansal işlevlerden birinin diğerine göre fazla gelişip serpilmesi ruhsal rahatsızlıkların nedenini teşkil etmektedir. Söz konusu rahatsızlığı içeren yaşam biçimi ise yabancılaşmış bir yaşam biçimidir.

Jung, yabancılaşma kavramını, bireyin dış dünyaya karşı takındığı genel psişik tavrın biçimi olarak gördüğü "*persona*" (Jacobi, 2002: 45). üzerinden kurar. Yunancada aktörlerin oyun sırasında taktıkları maskeden anlamını alan persona, Türkçe'ye maske olarak geçmiştir.

Jung'un sosyalleşme odağı etrafında değerlendirdiği maske ile insan, iş ortamına, ilişkilerine ve sosyal ortamına uyum sağlamak, bu tür ortamlarda ayırık/aykırı gözükmemek için kullandığı farklı roller için kendisine maske oluşturur. İnsanın sosyal ortamda takındığı ifadenin belirlenmemesi için uygun bir araç konumunda bulunan maske ile sosyal hayatta uyum ve denge sağlar. İnsan ilişkilerini düzenleyici bir rol oynayan maske ile sadece kişinin seçmiş olduğu yanları karşıya aktarılır. Maskenin sosyal yaşam için gerekliliğine vurgu yapan Jung'a göre maske yaratamayan bireyler "*dünyadaki yerlerini bulmada zorluk çeken eğilimler sergilerler.*" (Fordham, 2012: 63). Ancak kişi, maskeyi uygun roller ve uygun ortamlarda dengeli bir şekilde kullanılabilir; persona, benlik tarafından doğru bir şekilde algılabiliyorsa kişinin persona kullanımı başarılı sayılır.

Zaman içinde, insanın karanlık yanını, zayıf ve utanç verici niteliklerini simgeleyen ve insanı insan yapan yapısal bütünlüğün parçası olan “*gölge arketipler*” (Gökeri, 1979: 145). ile yüzleşememe durumunda persona ile bilinçdışı gerçekliği arasında uyum ve denge kurmada çeşitli problemler ortaya çıkar. Maskenin sürekli kullanılmasından doğan yüze yapışma durumu, benlik ile arasındaki mesafede kişinin hangisinin kendi gerçekliği olduğu durumuyla karşı karşıya bırakır. Persona’nın, benlik (ego) üzerindeki bu tür yoğun etkisi, kişiye çeşitli problemler oluşturur.

Sürekli kullanılmasından doğan maskenin kişinin yüzüne yapışması durumu sonrası ortaya çıkan benlik (ego) ile personanın özdeşleşmemesinden ‘şişme’ (inflation) orta çıkar. (Geçtan, 1998: 178). Kendi gerçekliği ile kendi gerçekliğinin ne olduğu arasında kaldığı bu durumda kişi aşağılık duygusuna kapılır. Sosyal ve iş ortamında takınılan persona ile hedeflediği amaçlara ulaşamadığından, persona ve gölge, benlik (ego) ile uyum ve denge kuramadığı bu durumda da insanın kendine yabancılaşma süreci doğar.

Jung’a göre (Ay, 2011: 40), personanın aşırı kullanımından doğan “şişkinliği” önlemek için kişinin kendisiyle yüzleşebilmesi, toplumun ve uygarlığın kabullenmediği yanlarını görmeye cesaret edebilmesi, anlaması ve bunları yok saymak yerine dönüştürebilmesi gerekir. Zira, kendisiyle yüzleşemediği her durumda kendisine karşı bir uzaklık oluşur ve kendisine yabancılaşır.

Kollektif bilinçdışının mevcut dünya ile uyuşmaması halinde bireylerde ruhsal rahatsızlıklar meydana gelir. Jung’a göre (Akyıldız, 1998: 169), insansal işlevlerden birinin diğerine göre fazla gelişip serpilmesi ruhsal rahatsızlıkların nedenini teşkil etmektedir. Söz konusu rahatsızlığı içeren yaşam biçimi ise yabancılaşmış bir yaşam biçimidir.

### **Jacques Lacan**

Yabancılaşma olgusunu özne ve nesne arasındaki korelatif ilişki ile açıklayan Lacan’a göre (2014: 216), *birleştirme*, *kesişim* ve *ayırım* aşamalarıyla yabancılaşma öncelenir. Öznenin kendisini, yalnızca öteki’nin alanında var edeceğini söyleyen Lacan’da öteki, öznelen çıkıp mevcut hale gelebilen ne varsa hepsine hükmeden gösterenler zincirinin yer aldığı mahal, öznenin içinde görünür hale gelmesi gereken canlı varlığıdır. İnsanın

hangi cinsiyetten olursa olsun, dünyanın içine doğduğunda, onun kurallarına uymasını ve yapıp etmelerini hep ötekiden öğrenmesi gerekir. Bu yüzden Lacan'da öznenin gerçekleşmesi, gösterini olarak ötekinin alanına bağlı oluşu çerçevesinde vurgulanır.

Lacan'a göre (Uzun, 2015), öznenin öteki ile ilişkisi tamamen bir boşluk sürecinden doğar. İnsan doğumundan öncesine uzanan ve öldükten sonra da devam edecek olan söylem dünyasının içine doğan çocuk için ebeveynleri daha dünyaya gelmeden çocuk için dil evreninde ona yer ayırır. Doğacak çocukla ilgili bahsetmeye başlayan ebeveynler, ona bir isim, kalacak bir oda belirlerler ve birlikte yaşamlarının nasıl olacağı konusunda uzun uzadıya düşünürler. Çocuk hakkında kullanılan kelimeler uzun yıllardır kullanıla gelmiş kelimelerdir ve tekrar tanımlanmayı gerektirmezler. Bu kelimeler Lacan'ın deyimiyle dilin ötekisi'ni oluşturur.

Özne'nin (varlık) öteki (anlam) ile ilişkisini ilk olarak çocuk-anne ilişkisi ile açıklayan Lacan, belli bir söylem dünyasına doğan çocuğun anneden ayrılmış (doğmuş) haliyle öteki'ne (anne) boyun eğmiş, kendini yeniden yaratmak üzere ortadan kaybolmuştur. Kendine yabancı bir söylem içerisine doğan çocuk, bu söylem içerisinde düzenli, tertipli ve terbiyeli bir çocuk olarak varlık dünyasında yerini alır.

Annenin arzusunun nesnesi konumunda ve ilk ötekisi anne olan çocuğun ilk oluş çabası bu diyalektiğin içinde yer alır. (İzmir, 2013). Kendi kendine yetemeyecek bir düzeyde olduğundan çocuk, bağımsız bir özne olmayı her ne kadar arzulasa da anneye bağımlılıktan kurtulamaz. Yani, çocuk anneye bağımlıdır. Bu bakımdan çocuk, kendi varoluşunu öz başına gerçekleştirebilecek bir durumda değildir. Bu bağımlılık sarmalında, öznenin her varoluş çabasında, önceden gelen bağımlı durumunu olumsuzlaması sonrasında da kendine giderek yabancılaşmasına sebep olur. Anneden ayrılan çocuk, içine düştüğü hiçliğin getirdiği itici güç ile anneye (öteki'ne) daha da bağımlı bir halde itilerek annenin arzusunun nesnesi olarak kendisine yabancılaştığı bir konumda konuşlanır. Annenin bütün hayatı çocuğun üzerine olmadığı için başka nesnelere yönelmişliği çocukta anne arzusunun tek nesnesi varlık konumundan atılmışlık hissi yaratır. Bu durumda yabancılaşma-ayrılma döngüsü başlamış olur. Yaşamın temelini oluşturan bu döngü, öznenin öteki haline geldiği, ötekinin de özne durumuna geldiği öznenin diyalektiğini başlatır.

Bu durumu Lacan şöyle özetler;

(Özne) Ötekinde eksikliği fark ettiği noktaya konumlandığı önceki bir eksikliği, kendi kayboluşuna getirir. Nesnesi bilinmeyen bu ebeveyn arzusuna karşı teklif ettiği ilk nesne kendi kaybidir. -Yoksa beni kaybetmek mi istiyor? Öznenin bu diyalektiğinde masaya süreceği ilk nesne kendi ölümüne, kayboluşuna dair düşlemdir, nitekim öyle de yapar. (..) Genelde kendi ölümüne dair düşlemin ebeveynleriyle olan sevgi ilişkisinde çocuk tarafından kullanıldığını da biliyoruz.

Bir eksiklik ötekini örter. Arzu nesnelere diyalektiği, öznenin arzusunu Ötekinin arzusuyla birleştirmesiyle (..) bu diyalektik, arzuya doğrudan karşılık verilmesinden geçer. Sonraki zamanın yarattığı eksikliğe karşılık verilmemesinden geçer. Sonraki zamanın yarattığı eksikliğe karşılık vermeye yarayan önceki zamanın doğurduğu eksiklik bu (Lacan, 2014: 227).

Anne-çocuk bütünlüğü ortadan kalkmadan önceki biçimiyle bir *imago* olarak var olan öteki, ayrılma sonrasında başka bir yerde var olacaktır. Çocuk, annesinin yok olduğu durumların, kendisinin onunla bir bütünlük oluşturmadığı anlamına geldiği gibi keşfeder ve bu sebeple çocuk hiçlenir, bu durumdan kurtulmanın yolunu kendinde bulur. Bu durumda çocuk, annenin varoluş durumuna yerleşir. Bu ayrılma durumunda, özne ötekinin arzusu doğrultusunda şekillenmiş bir ego ve ayrılmadan önceki bilincin oluşturduğu bilinçdışı olarak bölünür. (Uzun, 2015). Bu yer değiştirme, yeni ötekilerin yerine geçme durumu, başka ötekilerin çıktığı her gerçeklik durumunda tekrarlanır. Hiçlikten kurtulmak olarak düşünülen ötekinin yerine geçerek anlam arayışı, kendini Lacan'da ayna evresiyle gösterir.

Lacan'ın özne-öteki ilişkisi Möbius şeridi gibidir, özne ve öteki sürekli olarak biri dışarıda biri içeride kalacak biçimde yer değiştirirler (İzmir, 2018). Özne, ayna evresinde ayna yansımasının oluşturduğu hayali öteki ile girdiği ilişkide yabancılaşarak kendi egosunu oluşturur. Bu, öznelarası diyalektiktir; ama bireyin iç diyalektiğine dönüşür.

Öznenin içine girdiği bu durumda yabancılaşması, Ego'nun öteki ile ilişkisi sayesinde oluşan ideal imge temsil edilir. Bu diyalektikten kurtulmaya çalışan çocuk, kendini hiçleştirir ve yabancı olduğu bir imgenin içine sabitlenme çabası güder. Zira, bu ideal imge, onu parçalanmadan kurtaracak olan tek şeydir. Parçalanmışlıktan kurtulmak isteyen ego, kendisine bütünlük sağlayacak öteki ile iletişimini sürdürdükçe kendini

bulacak, bu bulma sırasında da ötekinde kendini yitirecektir. Böylece yabancılaşmadan kurtulmak isteyen özne, daha da yabancılaşacaktır. Öznenin ideal imgelerle kurduğu özdeşimler ideal gerçekliğe tam olarak yansımadağı için, zorunlu bir süreç olan yabancılaştırma gerçekleşecektir.

Öznenin içine düştüğü paronayatif durum, içsel gerçekliğin görüntüsü ideal imge ve toplumsal olan imge arasındaki çelişkili durumu onu derinden etkiler. Bunlardan birisini seçme durumunda ise diğlerinden mahrum kalacağı bilinciyle çocuk, ayna evresinin tehlikeli yüzüyle karşı karşıya kalır. Böylece kendini tamamlamak için yalan ve sahtecilik ego ile iç içe bir hal alır. (Uzun, 2015).

Çocuğun bu türden bir yabancılaşmadan kurtulması ancak ayna görüntüsünün hakiki olmayan yansımından kurtularak gerçekleştirilebilir. Ne var ki yaşamı boyunca ayna karşısındaki büyülenme durumu, özdeşimsel bir hal aldığı için bundan kurtulamayacak ve hayatı boyunca aynadan yansıyan görüntüyle kendini bir tutacak ve bu görüntüyü taklit edecektir.

Özne, simgesel düzen ile kurulan ilişkide belirlenir ve biçimlenir. Gerçeklik, simgesel düzenin özneye izin verdiği kadarıyla kendini icra etme düzlemidir. Bu gerçekliğin vermediğı öznel taraflar özneye yabancılaşır. Her yeni gerçekliğin ortaya çıkmasına izin verdiği yeni bilinçli özne, eski gerçekliğin bilinçli öznesine yabancılaşır. Yani her yeni gerçekliğı yaratan yeni simgesel bir düzen, özne için yeni bir yabancılaşmayı da beraberinde getirir. (İzmir, 2013). Bu türden bir özdeşleştirme ile özdeşleştirme eksikliğinin tezat durumu çocuğun yabancılaşmasının boyutunu ve niteliğı de belirler. Ters orantılı olarak özdeşleştirmenin derinliğı yabancılaşmanın da derinliğine işaret ederken, yabancılaşmanın da derinliğı kendilik değerlerinin ve yeni bir özne oluşumunun da belirleyicisi konumuna gelir. Kısacası çocuk ayna imgesine ne kadar yabancılaşırsa o kadar yeni bir ben'e kavuşacaktır.

### **Erich Fromm**

Erich Fromm, çağdaş toplum ve çağdaş insanı bir bunalım içerisinde görür ve bu bunalımın açıklanması için en uygun yolun yabancılaşma kavramının açıklanmasıyla olacağını düşünür.

Fromm'un yabancılaşma kavramı kabaca dört başlık altında toplanır. Bunlar;

1. Teoloji (Put)
2. Ben Eksikliği (Kimlik)
3. Nevroz (Bireysel ve Toplumsal)
4. 20 yy. da Teknoloji ve Bürokrasi (Makine, Robotlaşma, Ekonomi ve Moda)

Yabancılaşma kavramının kökenini teolojideki tek tanrılı ve çok tanrılı dinler arasındaki göstergelerde arayan Fromm, insan enerjisinin putlar yaparak ona tapınma noktasına gelen insanın kendi benliğinin dışına çıkması olarak görür. Bu türden insanın kendi emeği ile yaptığı tanrılara tapmasını yabancılaşmanın kökeni olarak görür.

Yabancılaşmanın hem bireysel hem de toplumsal klinik yönüyle de ilgilenen Fromm (Özyurt, 2016: 226), yabancılaşmanın klinik yönlerini “bağımlılık, putlaştırma ve depresyon” gibi üç türde geliştiğini söyler.

İnsan putlaştırma işlemi ile kendi emeğini başka bir nesneye aktararak ondan daha yüce bir varlık olarak karşısına gelir. Bu karşısındaki varlık insanın artık tanrısıdır. Bu tanrı insan eliyle yapıldığından ve insan emeğinin ürünü olduğundan insanın karşısına yabancı bir şey’miş gibi çıkar. Böylece insan kendisini evrenin bilinci olarak görmez ve efendisine yani puta tapınma noktasında kendi benliğinin de dışına çıkarak yabancılaşır.

Yabancılaşmış bir toplum içerisinde akıl sağlığını korumakta zorlanan insanların toplum içerisinde sağlık ve hastalık arasında hastalık çizgisine daha yakın olduğunu söyler. Akıl sağlığının göreceli tanımlamalarının karşısına çıkan Fromm, belli bir toplumda normalin aksine davranış sergileyen insanları hasta olarak görmez. Normatif insancılık açısından sağlıklı insanı kendisini güvende hissetmesine bağlar. Toplumsal olarak akıl hastalıklarını “sakat” olarak tanımlayan Fromm, bu türden bir toplumda kişinin benliğinin zayıfladığını ve kimliksel olarak kendisi olmak ve toplumun istediği kişi olmak arasında kalarak kimliksel bir kriz de yaşadığı görüşünü “ben eksikliği” olarak tanımlar.

Bireysel akıl hastalarını “nevroz”, toplumsal akıl hastalıklarını ise “sakatlık” olarak adlandıran Fromm, (Özyurt, 2016: 230-231), nevrotiklerin özgürlüğe kendiliğinden erişemediğinden kendini özgün bir biçimde gerçekleştiremediklerini savunurken, toplumsal akıl hastalarının ise herhangi bir toplumun üyelerinden çoğunun özgürlükten ve kendilerini gerçekleştirmekten yoksun kalması olarak tanımlar.



Toplumun içerisine işlemiş sakatlıkların alışılmasıyla rahatsız edici bir durumunun kalmadığını, batı kültüründeki sinemalar, radyolar, televizyonlar, gazeteler, spor faaliyetleri “toplumun dokusuna işleyen sakatlığı yatıştırmak için verilen uyuşturucular olarak ören Fromm, her toplumun sakatlıkların nevroz biçiminde ortaya çıkmasını önleyen çareler bulma konusunda mahir olduğunu düşünür.

20. yüzyıl kapitalizminin eleştirisini yaparak temel noktada teknoloji ve bürokrasi üzerinden gider. 20. Yüzyıl kapitalizmini sanayi teknikleri ve ekonomik ve toplumsal yapıdaki etkisine değinen Fromm, dönem insanının soyutlaşmasını kapitalizmin etkisi olarak görür. Zira bu türden bir soyutlama ile robotlaşma tehdidi altında kalan insan için hayatın anlamsızlığı üzerine düşündürür.

Kapitalizmin ekonomik ilkesini silah ve maksimum tüketim üzerinden açıklayan Fromm, bu süreçte “eşyanın eskime süresinin hızlandığı”nı düşünmektedir. (Özyurt, 2016: 239). Bu süreçte toplum tüketici insana dönüşmüş ve üretilen ürünlerin ihtiyaç dolayısıyla alınmadığının altını çizmektedir.

Çağdaş kapitalist toplumda üç tür yabancılaşma tipinin var olduğunu belirten Fromm (Özyurt, 2016: 240), bunları şu şekilde açıklar; işin yabancılaşması içinde, insan eylemlerinin (aktivitesinin) yabancılaşması; tüketimin yabancılaşması içinde, eğlencenin yabancılaşması; siyasi yabancılaşma içinde ise demokrasi ve yönetimin yabancılaşması gibi alt yabancılaşma tipleri yer alır.

**İşin Yabancılaşması:** İnsanı çalışarak hayvanlar aleminin üzerine çıktığını söyleyen Fromm, çalışmayı insanın varoluşsal özelliği olarak benimser. İş ile insanın toplumsal varlık olma yolundaki en önemli duraklarından birine eriştiğini düşünen Fromm (Özyurt, 2016: 240), iş ile insanın hem kendisini hem de doğayı dönüştürdüğünü düşünür. Ne var ki modern üretim biçiminin ortaya çıkmasıyla insan işi bir görev olarak görmeye başlar. İşte bu noktada iş, insanın varoluşsal niteliği olmayı kaybederek, insana yabancılaşmış bir hal alır. Modern üretim biçimleriyle meydana gelen ve artan iş bölümü ile de soyutlanmaya başlayan insan giderek yabancılaşır. Çağdaş sanayi toplumunda insan aktivitelerinin yabancılaşmasıyla kişi her geçen gün ihtiyaçtan ziyade sahip olma güdüsü ile hareket ettiği için işe karşı bir yabancılaşma duyar.

**Tüketimin Yabancılaşması:** Fromm (Özyurt, 2016: 245), Modern sanayi toplumunda insanların tüm arzularını tatmin edebilmesinin ne ihtiyaçların karşılanması insanın

temel amacı olduğu yanılgısıyla beraber ekonomik sistemin istikrarlı bir şekilde devam edebilmesi için bencillik, uyum ve barışın sağlanmasını dönemin iki türlü psikolojik yanılgısı olarak kabul eder. Bu çağda insan “tüketen insan” konumuna gelmiş ve sürekli tüketmek üzerine motive olmuştur. Bu türden insanı “içine kapalı, sıkılgan ve yabancılaşmış insan” olarak tarif eden Fromm, korkak ve yabancılaşmış insanın kendini sürekli bir şeyler tüketmek zorunda hissettiğinin altını çizer. Zira kapitalist toplumla beraber insan korkak ve yabancılaşmıştır.

**Siyasal Yabancılaşma:** Yönetim kurumları ve siyasi partilerin bürokratik yapılarından dolayı, seçmen isteklerinin partiler ve yönetim kurumlarının kararlarını almada etkili bir nokta olmasını siyasi yabancılaşma kavramı ile açıklayan Fromm, (Özyurt, 2016: 249). demokratik yönetim şeklini belirleyen devletlerde halkın siyasi tercihlerini etkilemek isteyen grupların büyük bir çaba içinde olduğunu söyler. Ekonomi alanındaki reklamlara benzer şekilde siyasi alanda da propaganda ile halkın üzerinde baskı oluşturularak halkın siyasi tercihlerinin yabancılaşması söz konusu olur. Siyasetçileri de ticaret kuruluşlarına benzeten Fromm, siyasetçilerin de kendi metalarını pazarda satmaya çalıştıklarının altını çizer. Halkın seçtiği bir parlamentonun göreve başlamasıyla alınan kararlar halk tarafından kendi alıyormuş yanılsamasına düştüğünü belirten Fromm, her şeyin halkın dışında işlediğini söyler. Bu durumda seçilen parlamento kendi sınıfını yaratarak ayrıcalıklı sınıflara hizmet ettiğini söyler. Zira, “yabancılaşmış bürokratik yönetim, insanın bireysel özelliklerini yok sayarak, onu devlet veya bir işletme karşısında bir vatandaşa veya emekçiye indirger. İnsanı soyutlaştırarak bir olguya, bir sayıya dönüştürür.” Bu türden yabancılaşmış bürokratları çok tehlikeli gören Fromm, öneri olarak “hümanist yönetim” biçimini önerir.

**Yabancılaşmış Kitle İnsanı:** Fromm (Özyurt, 2016: 249-250), kapitalizmin kendini devam ettirebilmek için ihtiyaç duyduğu “kitle insanı”nı, büyük gruplar içinde uyumlu olarak çalışabilen, hep daha fazlasını tüketmek isteyen, standart, çabuk etkilenen ve önceden belirlenmiş zevklere sahip olan insan olarak tanımlar. Bu türden bir “taslak kişi”lerin oluşturduğu toplumda ekonomik düzenin devam etmesi için birer nesne konumuna gelen insanlar, toplumsal normlar tarafından da sıkı sıkıya çevrelenmiş ve hareket alanı daralmıştır. Bu türden toplumun harekete geçirdiği bir kitlenin görünmezliği üzerinde duran Fromm, modern endüstri toplumunda insanın kendisine ve çevreye yabancılaştığını vurgulayarak insanın robot haline geldiğinin altını çizer. Bu türden

kapitalist bir toplumda kitle insanı son derece değerlidir. Yasalardan ve yasaklardan ayrı toplumsal bir organizasyonun bütünü olan ve ne bir lidere ne de bir kişiye bağlı olmadan otoriter bir toplumda yaşayan kitle insanı bireyselliğin kör cenderesine ve yalnızlığa bakmaktadır. Böylece toplumsal yabancılaşma içinde bireysel yalnızlığını yaşayan kitle insanı yaratıcı bir görmeden ve yaratıcı bir oluştan yoksun, tek başına ve yapayalnız bir yabancıdır.



## 1.2. 1980 Sonrası Türk Edebiyatı

Toplumsal değişme ve gelişmelere koşut bir düzlemde biçimlenen batılılaşma üzerine temellenen Yeni Türk edebiyatı, başlangıcından günümüze beş evre üzerine kurulur. Bu evreler, Yeni Türk Edebiyatının doğmasına 1839'da düşünsel anlamda katkı sunan Tanzimat Edebiyatı, Tanzimat'la başlayan edebi alandaki yenileşme çabalarının bütünsel bir harekete dönüştüğü Servet-i Fünun Edebiyatı; Türk edebiyatında milliyetçilik akımıyla ortaya çıkan ve milli bir devletin kurulmasına kadar devam eden döneme Milli edebiyat; yeni bir yönetim biçiminin ortaya çıkmasıyla oluşan Cumhuriyet Dönemi ve son olarak günümüz edebiyatını işleyen dönem ise 1980 sonrası Türk edebiyatı adıyla tanımlanabilir.

Genelde edebiyat bilimcileri ve eleştirmenlerinin 12 Eylül 1980 sonrası edebiyatla ilgili paylaştıkları ortak görüş, romanın bu tarihten sonra kökünden bir değişim geçirdiği ile ilgilidir. Romanın konusu artık toplumsal içeriklerden uzaklaşmıştır; genel eğilim psikolojik, fantastik, mistik, yani gerçek üstü sükjelerden oluşmaktadır. Bunun toplumsal-siyasi ve de edebi nedenlerinden biri hiç kuşkusuz 12 Eylül 1980 darbesinde aranmalıdır. 1980'li yıllardan itibaren Türk romanı içerik ve roman anlayışı bakımından da radikal değişikliklerde gözlemlenmiştir. Nedenlerini Berna Moran (2012: 49-50-51), toplumsal ve yazınsal olmak üzere iki başlık altında inceler:

Toplumsal nedenlerin başında şüphesiz 12 Eylül 1980 askeri darbesinin yol açtığı sonuçlar akla gelir. Topluma yeni değerler içeren yeni bir dünya görüşünün baskısı ile yeni bir insan tipinin ortaya çıkmasına zemin hazırlanır. 1950'li yıllarda görülen toplumsal temalar artık yeni dönemde kendini bireysel temalara dönüştürdü. Yazında toplum gibi gerçeklikten uzaklaşmaya ve bireysel temaların işlendiği bir alana geçiş yapılmıştır. Daha önceki dönemlerde işlenen 'haksız düzen', 'sömürü' gibi tema'lar güçlerini yitirmiştir. Yazarlar, 1950'li yıllarda görülen toplumcu temaların anlatımını yersiz olduğunu düşünürler ve bu dönemde siyasetin de toplum üzerindeki etkisiyle bireysel temalara yönelirler.

1980 dönemi romanlarından görülen bu değişimin ikinci ayağını ise yazınsal nedenler oluşturur. Dış dünya ve onun gerçekçi bir yaklaşımla anlatılması artık kimi yazarlar için ilginç gelmez. Yazarlar tarafından klasik gerçekçilik bir bakıma yetersiz görülmeye daha

sonra da toplumcu gerçekçilik gözde yöntem olurken 1980’lerde ortaya çıkan yeni roman bu algıyı tamamıyla değiştirmiştir.

Berna Moran (2012: 53), romandaki bu değişikliklerinin nedenini araştırır ve edebiyat zevkinde meydana gelen değişimleri açıklar. İlk olarak okurun “beklentiler ufku” ve “beklentiler yelpazesi” üzerinde durur. Bu durumu kısaca şu şekilde ifade eder: “Yenilik getiren yani beklentilere uymayan bir yapıt o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçülerin değişmesine neden olur. Bu formlar da zamanla aşınır ve Rus biçimcilerin dediği gibi bu alışkanlıkları kırarak yeni formlar, yeni şiir dili ve yeni stratejiler yaratılır. Bu bağlamda yapıtın tek ve değişmez bir anlamı yoktur, okurların değişik beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır. Bu yeni formların oluşmasını edebiyattaki tıkanmaya bağlayan Jauss, bu öğelerin yenilenmesi tarafındadır. Bunu ancak radikal yenilik getiren yapıtların getireceğini düşünür. Januss’a göre bir edebiyat yapıtı hem yazıldığı dönemin (beklentilerinin) ürünüdür ve bu yönüyle edilgendir, hem de, yenilikçiyse tarihi etkiler çünkü yeni beklentiler yaratarak ilerdeki dönemlerin toplumsal bağlamlarını belirtmekte etkin bir rol oynar. Bu durumda Jauss’un yapıtları değerlendirme ölçütü de doğal olarak okurun beklenti ufkuyla yapıt arasındaki uzaklık ve yakınlık derecesine dayanır. Yani bir eser içinde bulunduğu dönemden daha önceki dönemlerin beklentilerini yerine getiriyorsa o modası geçmiş bir yapıttır.

12 Eylül darbesinden sonra yazarların toplumsal sorunlara eğilmesi güçleşir ve dış dünyayı, toplumu yansıtmak ve bunun için gerçekçi yöntemi kullanmak artık yazarları fazla ilgilendirmez ve toplumsal değişimlere ek olarak yazınsal anlamdaki değişimler kendini 1980’li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi (avant garde) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden olur. (Moran, 2012: 53).

1980 dönemi yazarlarının toplumsal ve yazınsal nedenlerden ötürü eserlerini; modern, postmodern, tarihin yeniden kurgulanması ve fantastik, bilimkurgu ve polisiye romanlar olarak dört başlık altında toplanabilir.

Modernleşme, kavram olarak aklileşme ve dünyevileşme ile doğrudan bağlantılı toplumsal bir dönüşüm sürecine gönderme yapar. Aklın şekillendirdiği bir dünyadan; aşkın, göksel ve ilahi güçlere ait söylemi dışlayan (Korkmaz, 2013: 30), modernizm, “akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin artırılmasıdır.” (Touraine, 2018: 25).

Abel Jeanniere (2011: 113-120), modernite mantığının ortaya çıktığı yerleri; bilimsel devrim, siyasal devrim, kültürel devrim ve endüstriyel devrim başlıkları altında toplar.

Metalarla çevrilen ve sıkıştırılan, insanın akla tapındığı ve geleneksel, kültürel ve inanç ve aidiyetlerin yitimi olarak görülen bir dönemde modern insanın da “gerçekliği algılaması ve yorumlaması son derece önemlidir. Bu bağlamda “modernist sanat eseri toplumun ya da insanın aynası değil sanatçının bakış biçimi, algısı ve yorumlanması” (Eliuz, 2016: 19) üzerinde şekillenir. Modernite eksenli gelişen 1980 dünyasında ülkemizde yazın da bireyin yalnızlığı ve yabancılaşması temel alınmıştır.

Natüralist romana özgü nesnel gerçeklik iddialarının yerine, modernist göreceli gerçeklik kavramı önem kazanır. Yazarlar, kendi düşüncelerini süzerek/ ayıklayarak, öznel gerçeklik algılarını yansıtır. Ürettikleri metinler, evrensel insan gerçeğine ulaşmak yerine, kendi pencerelerinden bir gerçeğin nasıl algılandığına yöneliktir ve romanlarda, okurun gerçeğe ulaşması için kişilerin zihinsel ve duygusal gelişim çizgilerini çok takip etmesi gerekir. Bu süreçte öznel gerçeklik algısı ile gerçekliğin bireyin konumuna göre göreceli olduğu düşünülür. Bu bağlamda modernist yazarlar, bakış açısındaki değişimler ile kendi iç dünyaları ve çevrelerinde algıladıkları gerçekliğe bağlı olarak romanlarını sunarlar. Bu tür gerçeklik algısı genel olarak bireysel ve göreceli olduğunun altı çizilir. Roman kişinin kendini keşif ve mevcut ahlaki / düşünsel algısının yeniden değerlendirilmesi biçiminde sunulan iç gerçeklik; olay örgüsü ve kişilerin karşılıklı birbirlerini etkilemeleri sonucunda ortaya çıkar (Aşkaroğlu, 2016: 15-16). Teknik açıdan alışlagelmişin dışında eserler veren Tanpınar, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan, roman kişilerinin iç dünyasındaki değişimlere ve ruh hallerine odaklanmaları, onları içerik açısından modernist bir sınıflandırmaya uygun kılar. Bu türden gerçekçi romanlar için dil dünyayı ve gerçeği olduğu gibi anlatma vasıtası iken, modernist yazarlar için sadece gerçeği kuran ve onu biçimlendiren unsur olarak algılanmasında yatar. İçerik açısından bu dönemden itibaren romanlar tarihselcilik, kentleşme, kimlik bunalımı, yalnızlık, iletişimsizlik, doğu-batı sorunsalı, bireysel ve toplumsal boyutlarıyla yabancılaşma temaları altında toplanmaktadır.

Burada en önemli yazarların başında Tanpınar, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan gelmektedir. Tanpınar, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan modernist öğeler taşıyan yapıtlarıyla dönemin beklentilerinin ilerisinde bir romancı olarak görülür ve 1970’lerin gerçekçi ve toplumcu

romanlar bekleyen okurların zihninde pek anlaşılmamıştır. Oğuz Atay'ın kullandığı teknikler doğrudan doğruya modernist Joyce, Faulker, Beckett gibi romancıları anımsatır. Dahası, merkezi Özne-Benler iyice belirgin kılınmış bir tarihsel-toplumsal arka plan önünde yer alır, davranılır. (Oktay, 2000: 145).

Tutunamayanlar (Gündüz, 2007: 353), ele aldığı konuyu işleyiş tarzı ve iç monolog, bilinç akışı, alıntı gibi yeni anlatım teknikleri kullanması bakımından Tanpınar'ın izini süren bir romandır. Atay, romanında, birtakım dinsel ve mitolojik mitoslardan da yararlanarak yerleşik düzenin değer yargılarıyla, zevkleriyle, yaşama biçimiyle uzlaşmayan, topluma yabancılaşmış insanların yaşamını anlatır. Amacı, içinden çıktıkları topluma yabancı, her şeyi ideolojik söylemle çözmeye çalışan yarı aydınlarla alay etmektir. Atay, bu kadarıyla yetinmez, üst kurmaca tekniğini kullanarak, kokuşmuş olarak nitelendirdiği, yerleşik düzenin tüm değer yargılarını sarsar.

Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam romanında ise C. Tüm arayışlarında kendi geçmişinin çelikten duvarlarına çarpar ve bir türlü hayalindeki kadını, iletişimi, anlayışı ve geniş bir varoluşu bulamaz. Kendi gerçekliğinin, toplumla tümel bir uyumsuzluk olduğunu kavrar ve kendi köşesine çekilerek, münzeviliğini kalıcı hale getirir.

Anayurt Oteli'nde ise Zebercet, roman/ hayat boyunca tam bir yok karakterdir. Yurtsuzluğun hüküm sürdüğü bedeninde trajik bir itilme sonucu dünyaya atılır. Bu atılma bir bakıma dünyada kendisini evinde hissedememesine neden olur. Yazar, Zebercet'in kişisel serüvenini anlatırken, onun bilinç ve bilinçaltı öğelerine, Zebercet'in kişisel gerçekliğine önem vererek anlatır. Onun yurtsuzluğu, iletişimsizliği ve ödünçlenen tepki biçimleriyle birlikte anlamsızlığından doğan intihar ile hayatını sonlandırmasını kişisel gerçekliğine uygun bir biçimde anlatır.

Klasik roman anlayışının tıkandığı bir ortamda Türk romanına postmodern çizgide yapıtlar vermek bir çıkış yolu olarak görüldü. Bu bakımdan Oğuz Atay ve Yusuf Atılğan 1980'lerin habercisidir.

Modernizm sonrası olarak tanımlanan postmodernizm ise, modern yaşamın birey-insandan aldığı değerleri sorgulama, elinden alınanlara uzanma, varoluş kaynaklarına dönme, büyü bozulan hayatta tutunmaya çalışma projesidir. Modernizmden etkilenen ancak farklılık gösteren bu proje, modernizmin insanı yok eden, ben'i ikinci plana iten söylemine karşı ben'i ön plana çıkarır. (Eliuz, 2016: 46).

Postmodernizm; mimari, edebiyat, fotoğrafçılık, sinema, resim, dans, müzik gibi pek çok kültür ve sanat alanında kendini gösterir. Genel anlamda, kendi içinde çatışan, kendini inkar eden ve kendisini yıkan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Postmodernizmin ilk işlevinin yaşam tarzını belirleyen ana unsurları yıkmak olduğunu söyleyen Aşkaroğlu'na göre (2015: 10) insanların doğal olarak sorgulamadan kabul ettiği ataerkillik, liberalizm, mantık, bilgi gibi pek çok kavramın kültürel birer inşa / kurmaca olduğunu gösterme amacı taşır. Postmodernizme göre, insanlar bu kavramları kendileri inşa etmiştir. Adalet, barış, ilerleme, ülküsel dünya, doğru, gerçek gibi kavramlar insan yapımıdır. İnsanlar dünyayı anlamlandırma ve kendi dünya görüşlerini bir düzene oturtma amacıyla bu türden kavramları tarihsel süreç içinde toplumun zihnine kazımışlardır.

Postmodernizm (Gümüş, 2010: 11), içinden çıktığı kültür alanlarından sonra edebiyatı etkilemeye başlar, bizdeki etkisi de 1980'lerden sonra belirginleşir. Yeni biçimlerin ortaya çıkışı sırasında çoğu kez olduğu gibi, kendini şiirde değil de, düzyazı içinde tamamlar ve biçimsel karşılıklarını düzyazı içinde yaratır.

Tarihsel süreç içerisinde insan zihnine kazınan bu türden düşünce ve kavramların yıkımına yönelik postmodernizm, bütün bu değerleri yıkmayı aynı zamanda da yeniden inşa etmeyi barındırır. Görecelik kavramı temelli bu yıma ve yeniden kurma genellemelerden sıyrılarak yeni bir görme ve yeni bir yorumlamayı önceler.

Modernizm ile ön plana çıkan sanatın gerçekliği temsil etme çabasının ortadan kalkmasıyla nesnenin görüntüsünün yerine, nesnenin kendisi işlenmiş olmuştur. Bu bağlamda postmodern sanat içerikle ilgili hemen hemen her şeyi malzemesi yapar. Modernizmdeki eserin ve sanatçının ön plana çıktığı mantığına yeni bir biçim ile karşı çıkarlar.

Sanatın doğal olarak da edebiyatın sınırları artık sınırsızdır ve hatta sanatçının kendisi ya da başka eserler hayatın/ romanın içine karışır ve bütün sınır ortadan kalkar. Bütün yaşamda birleşimin öncelendiği postmodernizmin sorunu artık güzelin peşinden koşmak değildir.

İdeolojik olanı reddederken yeni bir siyasal içeriği işlemeye yönelik postmodern sanatçıların gerçekleştirdiği yapıtların hedefleri şu şekildedir. (Aşkaroğlu, 2015: 12).

- Yerleşik sanat algılarını ve kuramlarını yıkmak,



- Sanat kavramını önemsizleştirmek,
- İnsanın sanatsal algısını sorgulamak,
- Dil ve imge ilişkisi incelemek,
- Sanat ve estetiği birbirinden ayırmak,
- Sanatçı özneyi ve yarattığı eserle olan ilişkisini sorgulamak,
- Sanatı popülerleştirmek amacıyla yeni yöntemler geliştirmek,
- Sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici / okur üçgenindeki ilişkileri yeniden yapılandırmak.

Postmodern sanat da işte böylesi gerekçeler ile geçmişin sanat anlayışını sırf siyasi ve taraflı diye yıkmak için onların içini boşaltır ve bu içeriksizlik ve ideolojiden arındırmanın kendisi bir siyasi davranış biçimine dönüşür.

Bütün bu geçmişin içeriksizleştirilmesi ve arındırılması postmodern mantık içerisinde parodi ile şekillenir. Dil, imge ve anlatı biçimlerinin de yardımıyla bazı değerleri yıkarak yeniden bir değer üretir.

Yıldız Ecevit (1998: 46), “metinlerarasılık”, “benzeme” (pastiche), “yanılsama” (parody) ve “antikahraman” gibi sıklıkla kullanılan kavramların yanı sıra, kimi yazarların varlığından sıkıldığı, bu yüzden ıskalamaktan yana olduğu Marksist yabancılaşma kavramını yeniden ele alma ve tartışmaya açma olanağını sağladığını söyler.

Psikolojik ve öznel olanın keşfi (Aşkaroğlu, 2015: 64-76), farklı temsil yöntemleri arayışı şekilcilikte deneycilik, biçimde ve temsiliyette parçalanmışlık, kopukluk, yapıda aşırı belirsizlik ve eşzamanlılık, alt ve üst kültür arasındaki sınırların kaldırılması, parodi ve ironinin kullanımı, aşırı öz farkındalık, ironi ve parodi, üst kültür ve alt kültürel biçimlerin arasındaki sınırların kalması, eskiye dönüş ve nostalji, büyük alıntuların sorgulanması, görselliğin hakimiyeti gibi konu ve kavramlar postmodern estetiği oluşturan temel eğilimlerdir.

Fantastik, bilimkurgu ve polisiye romanlar her ne kadar birbirine yakın olarak görülse de fantastik’in gerçekçi temsilin dışındaki olayların ve durumları yazın dünyasına sokmasından, bilimkurgunun gelecekte bir nebze de olsa gerçekleşmesi muhtemel olayları yazın dünyasına aktardığından ve mantığını kendi içinde bir tutarlılığının ve

mantığının olmasından, polisiye romanın ise bir nevi kanıt sunar pozisyonunda olmasından bu üç tür birbirinden ayrılır.

Fantastik edebiyat ya da roman (Moran, 2012: 60), fantezi/ hayal köküne kadar inilen ve bu tanımlama ile terimleşen bir türdür. Çoğu eleştirmence edebiyatın bir gerçeğe yaklaşması görüşünden hareketle, fantastik denilen tür de hayal ve hayal ürünüyle gerçeğin bir bakıma yeniden yorumlanması, kurallarını bozması ilişkisi, olağanüstü ve garip olayların içinde bulunduğu bir ayrı bir temsil kurar ve bu yönüyle ciddi eleştiriler de alır. Todorov, ‘olağandışı’ ile ‘garip’in arasına ‘fantastik’i koyar.

Gerçekçi temsilin dışındaki bütün metinleri fantastik ile ilişki içine sokan Pelin Aslan (2010), fantastiğin en temel özelliğini belirsizlik olarak yorumlar ve masaldaki kahramanın başına gelen olayların bilinebileceğinin ve masal dünyasının güvenliğini örnek göstererek fantastiğin bilinmezliğini öne çıkarır ve masalda geçen hayal unsurlarının güvenceliği sebebiyle fantastik türünden ayırır.

Bilimkurgu, gelecekte bir nebze de olsa gerçekleşmesi muhtemel olayları yazın dünyasına aktardığından, mantığını kendi içinde saklar.

1980 sonrası Türk edebiyatı içinde 1990'lara gelindiğinde Türk romancısı çağdaş anlayışlar içerisinde kendisine postmodernizm çizgisine yönelen bir yön belirledikleri görülmüştür. Bunun içinde de polisiye türde anlatı önceki dönemlerde Peyami Safa'nın *Cingöz Recai* serisini saymak mümkündür (Moran, 2012: 110).

Polisiye romanın 19. yüzyılda Edgar Allan Poe, Gaston Leroux, Conan Doyle, Emile Gaboriau, Maurice Leblanc gibi yazarlarla başladığını söylemek mümkündür. Bu türün temelini atan E. A. Poe olmuştur. Bu türün özelliklerinden birkaçı şöyledir:

1. Çözülmesi olanaksız görülen cinayet.
2. Aleyhine gözüken kanıtlar yüzünden haksız yere suçlanan bir şüpheli.
3. Polisin araştırmayı beceriksizce ve yanlış yönde yürütmesi.
4. Parlak zekâlı ve yetenekli bir detektif.
5. Olayı ve çözümünü okura anlatan, detektife hayran bir dostu.
6. İnanırcılığı sağlam görülmeyen kanıtların dikkate alınması gerektiği aksiyonu (Shipley'den aktaran Moran, 2012: 110).

80 sonrası romanda estetik kaygıdan uzak, ideolojik söylemi öne çıkaran eserleriyle; Hüseyin Şimşek, “Ayrımı Bol Bir Yol” (1987), A. Kadir Konuk “Gün Dirildi” (1987, “Çözülme” (1988) “Sıcak Bir Günün Şafağında” (1989), Halil Genç “Koyabilmek Adını” (1988), Hacay Yılmaz “Nehirler Okyanusa Akmalı” (1989).<sup>19</sup> (Gündüz, 2013: 515).

Dilin kullanışı, anlatım teknikleri, yapı bakımından gerekli olan donanımı göz ardı ederek geçmiş-şimdi ya da olan olması gereken çatışması içinde çok yönlü sorgulamaya giren yazarın sayısı oldukça kabarıktır. Bu isimler arasında, Öner Yağcı “Kardelen” (1987), “Gökyüzüne Akan Irmak” (1989), “Kaptan” (1999), Cavit Yıldırım “En Uzun Gece” (1987), Kaan Arslanoğlu “Devrimciler” (1988), “Kimlik” (1989), “Kişilikler” (1988), “Öteki Kayıp” (1998), “İntihar”, “Zamanın Bir Kahramanı” (1999), “Çağrısız Hayalim” (2000), Gönül Pultar “Ellerimden Su İçsinler” (1999), Süreyya Evren “Ur Lokantası” (1999), Hüsnü Arkan “Ölü Kelebeklerin Dansı” (1999), Yiğit Okur “Hulki Bey ve Arkadaşları” (1999), İlker Özünlü “Mavi Senfoni” (1999), Gönül Özgül “Sevdalıyım” (1999), Mehmet Batur “Adamım Davku” (1999), Ersan Üldes “Yerli Film” (1999).<sup>20</sup> (Gündüz, 2013: 515) sayılabilir.

Bu dönem romancıları arasında roman birikimlerini okurla paylaşma aracı olarak gören, daha çok iyi niyetle, toplumsal sorunlara kendince çözüm getirmek isteyen, entelektüel tarafı ağır basan romancılar da vardır. Bunlar arasında Fikri Sezer “Yasak İlişkiler” (1983), Çetin Öner “Dağlara Yazılıdır” (1984), Alev Alatlı “Yaseminler Tüter mi Hala?” (1984), “İşkenceci” (1987), “Viva la Muerte” (1992), “Nuke Türkiye” (1993), “Valla Kurda Yedirdin Beni” (1993), “O.K. Musti Türkiye Tamamdır” (1994), “Schrödinger’in Kedisi / “Kabus 1. kitap, (2012), “Schrödinger’in Kedisi / Rüya 2. kitap” (2010); edebiyatı ideolojik ve politik söylemlerden uzaklaştırarak hiciv yoluyla bizdeki abartılı değerleri “tek yol”culuğu özümsemiş ve batılılaşmayı irdeleyen Ahmet Altan “Dört Mevsim Sonbahar” (1992), “Sudaki İz” (1985), “Yalnızlığın Özel Tarihi” (1991), “Tehlikeli Masallar” (1996), “Aldatmak” (2002), Doğu-Batı çatışması içerisinde yanlış batılılaşmayı inceleyen Necip Fazıl Kısakürek “Aynadaki Yalan” (1970), Emre Kongar

<sup>19</sup> Gündüz, O. (2013). Cumhuriyet dönemi Türk romanı. R. Korkmaz, (Ed.) Yeni Türk edebiyatı (1839-200) içinde (s. 515). Ankara: Grafiker Yayınları.

<sup>20</sup> Gündüz, O. (2013). Cumhuriyet dönemi Türk romanı. R. Korkmaz, (Ed.) Yeni Türk edebiyatı (1839-200) içinde (s. 515). Ankara: Grafiker Yayınları.

“Hocaefendi'nin Sandukası” (1989), Barlas Özarıkça “Ters Adam” (1986) öne çıkan isimlerdir<sup>21</sup> (Gündüz, 2013: 516).

Otobiyografik yapıda birkaç roman denemesinden sonra üretmeyen yazarlar arasında ise; Gülhan Tümer “Adem Güzel'in Yazarlığı” (1987), Nihal Yeğınobalı “Mazi Kalbimde Yaradır” (1988), E. Emin “Bizans Sohbetleri” (1988), Müfide Güzin Anadol “Melisa” (1989), Handan Saraç “Sarı Defter” (1989), Nevra Bucak “Aşkın Kutupları” (1989), “İssız Kadınlar” (1989), Emel Ebcioğlu “Kuzey Işıkları” (1990), “Sağlık Eczanesi” (1999), Celal Hafıfbilek “Ve Sevgili Rozika” (1999) Habip Bektaş “Hamriyanım” (1989), “Cennetin Arka Bahçesi” (1999), Tekin Sönmez “Söylence Berlin” (2004), “Marissa Epos” (2006). yer alır (Gündüz, 2013: 516).

1980'lerde yazma motivasyonu 1970'lerde olduğu gibi toplumsal ve siyasal gerçeklerin nesnel anlatımı değildir artık. Bu romanlar arasında Ahmet Altan'dan “Sudaki İz” (1985), Ayla Kutlu'dan “Hoşçakal Umut” (1986), Oya Baydar'dan “Kedi Mektupları” (1992), Adalet Ağaoğlu'ndan “Üç Beş Kişi” (1984) ve Latife Tekin'den “Gece Dersleri” (1986) romanları sol hareket içinde yer almış karakterlerin inanç ve kimlik bunalımını anlatır. (Göbenli, 2009).

---

<sup>21</sup> Gündüz, O. (2013). Cumhuriyet dönemi Türk romanı. R. Korkmaz, (Ed.) Yeni Türk edebiyatı (1839-200) içinde (s. 516). Ankara: Grafiker Yayınları.

## 2. BÖLÜM: BİREYSEL BOYUT İTİBARIYLA YABANCILAŞMA

### 2.1. İnsanın Kendisine Yabancılaşması

İnsan neden kendine yabancılaşır? Her gün içinde yaşadığı gerçeklik neden insana yabancı gelir? İnsan neden kendi bedeninden ve zihinsel sürecinden kopar ve kendi hayatına dışarıdan bir yabancı gibi bakar? İçinde bulunduğu “gerçek” hayat neden bir film seti gibi gelir insana?

Psikolojide bireyin bütünlüğünü parçalayıcı ve bölücü bozukluklardan olan “disosiyatif” (dissociative) bozukluklar da bireyin bir tarafı ile, onun diğer taraflarından ayrılır ve ilişkisiz bir biçimde işlemeye başlar. Bu durumda, bellek kaybının yaşandığı psikolojik amnezi, tüm bellek kaybı olarak psikolojik füğ ve zihinsel anlamda bölünen çoklu kişilik yapıları görülür. (Cüceloğlu, 2019: 444).

Bütün bu soruların temelini oluşturan olgu psikolojide, algı bozukluğu olarak da tanımlanan ve “*benlik, kimlik duygusunun kaybedilmesi, kendine yabancılaşma*” (Budak, 2017: 439). olarak tanımlanan *depersonalizasyon* (kişiliksizleşme) terimi ile açıklanır.

İlk olarak “depersonalizasyon” terimi 1898’de Dugas tarafından kullanılmıştır. Mayer ve Gross, “depersonalizasyon” teriminin kişinin kendi benliğinde oluşan değişiklikler için sınırlanması, kişinin dış dünyasından algıladığı değişiklikler için ise “derealizasyon” terimini kullanır. (Mayer ve Gross, 1935’ten aktaran Geçtan, 2018: 2009).

Her yüz kişiden birinin karşılaştığı “kişiliksizleşme” ve “gerçekdışılaşma” olarak da tanımlanan depersonalizasyon “*Dissosiyatif Bozukluklar*” (Geçtan, 2018: 207-212). başlığı altında yer alır. “*Kendi aralarında birlik oluşturan bir ruhsal etkinlik grubunun, kişiliğin geri kalan bölümüyle bağlarını kopararak bağımsız bir biçimde erkinlik göstermesi durumuna disosiyasyon (dissociation) denir.*” (Geçtan, 2018: 2017). Kişi disosiyasyon durumunda “kimlik, bellek, algı ve çevre” duyumlarının bütünlüğünün bozulmasıyla karşı karşıya kalır.

Ackner (Ackner, 1954’ten aktaran Geçtan, 2018: 210-211), depersonalize olan kişilerde dört ayrı olgunun varlığını saptamıştır.

1) Bu kişiler kendilerini ya da dış dünyayı gerçekdışı bir biçimde algılamaktan yakınırlar. Gerçekdışı terimi her zaman bu kişilerin kendileri tarafından kullanılan bir sözcük değildir, aktarılanların sözlü dilde anlatılabileceği en uygun terim olduğu için kullanılır. Bu kişilerin yaşadığı duygular öylesine gariptir ki çoğu kez geçirmiş oldukları durumu dile getirmede büyük güçlük çekerler. En çok kullanılan tanımlama, “Kendimi parçalara bölünüyormuş gibi hissettim” biçimindedir.

2) Gerçekdışı olma duyguları kişi için son derece can sıkıcıdır. Özellikle “çıldırma” ya da “ölüm” korkuları olan kişilere bu duygular daha da ürkütücü gelir, diğer kişilerde ise yadırgama duygusu yaşanır.

3) Bu duygular hezeyan niteliğinde olmayıp obsesyon ve fobilerde olduğu gibi benliğe yabancıdır. Kişi bu değişik, tuhaf ve gerçekdışı duygularını, “Bana öyle geliyor” düşüncesiyle karşılar ve algılanan durumların gerçekle ilgisi olmadığını kesinlikle farkındadır. Depersonalizasyonda gerçeklik algısının bozulmasına karşın gerçeklik sınaması değişikliğe uğramaz.

4) Depersonalize olan kişide duygusal tepkiler yitirilir. Kişi hiçbir şeyi hissedemez, hiçbir şeyden zevk alamaz ve o dönemde sevdiği kişilere karşı da duygusuzdur. Sevdiği kişileri, aile üyelerini ya da geçmişteki hoş anılarını gözünde canlandırmaz. Buna karşılık, hiçbir şey hissetmeme ve hiçbir şeyle ilgilenmeme durumundan ötürü anksiyete yaşanır.”

İnsanın kendi gerçeklik duygusunu yitirmesiyle meydana gelen algı bozukluğu ile beraber, kişi kendisinden ayrı bir varlık olarak kendini görür. Bir nevi kendi bedeninden ve zihninden sıyrılır. Sosyal yaşamının da tam ortasında içine düştüğü bu algı bozukluğu ile kendisine bir başka kişiymiş gibi bakar. Gerçeklik algısının da yitilmesiyle kişi kendisini adeta rüyada hisseder. Bu durumda kişi, kendine birtakım sorular sorar ve cevap aramaya başlar. Kendine dışarıdan bir gözle bakan kişi yaşanan gerçekliğin kaybolması ve algı bozukluğu ile baş başa kalır.

Stres, kaygı, uyku problemi, depresyon vb. psikolojik sebeplerin yol açtığı depersonalizasyon, genellikle ölüm korkusunun yaşandığı anlardan sonra ortaya çıkar ve insan bununla yaşamak zorunda kalır. Genellikle hemen bütün insanlarda hayatları boyunca bir veya birkaç defa bu duruma düşer. Ancak depersonalizasyon durumunun

sürekliğini ise yukarıda belirtilen sebeplerin sonucu olarak görebiliriz. Bireysel bazda istismar gibi travmatik olaylar esnasında ve sonrasında, sosyolojik olarak da savaş, darbe vs. gibi bir takım travmatik olaylar esnasında ve sonrasında kişi depersonalizasyon durumu ile karşılaşılabilir.

Depresyon, anksiyete, stres, huzursuzluk, monotonluk, hız ve sıradanlaşarak anlamını yitiren hayat modelleri karşısında genellikle akut anlarında meydana gelen kendini dışarıdan izleme hissi ile birlikte insan zihnine giren bu algı, insanın bedenine ve dış dünyaya karşı takındığı yabancılik hissiyle beraber çağımızın en önemli psikolojik hastalıklarından biri olarak görülebilir.

Dissosiyatif bozuklukların bir diğeri de 'derealizasyon'dur. Kişinin dış dünyanın gerçekliği hakkındaki algısallığının kaybolması olarak tanımlanan derealizasyon genellikle zaman/mekan, iyi/kötü, doğru/yanlış gibi kavramların anlamını yitirmesi durumudur. Bu durumda kişi, kendi bedenine uzaktan bakıyormuş gibi hisseder ve bedensel bir ayrılma yaşanır. Kişinin kendi gerçekliğini, etrafındaki nesnelere/ insanları ve her şeyi gerçekdışı olarak algıladığı bu durum, genellikle erken yaşlarda depersonalizasyon gibi stres, çocukluk travmaları, kaygı, ölüm, istismar ve savaş gibi durumların nedeninden kaynaklanır. Bu durum, genellikle, bölünmüş bir kimlik/ benlik ile, bedensel bir yabancılaşma ile, duygusal/ duygusal yabancılaşma ile, yalnızlık ve hiçlik gibi durumlar ile karşımıza çıkar.

### 2.1.1. Benlik Algısı

İnsanın fizyolojik anlamda gelişme ve büyüme döneminde, içinde bulunduğu aile ve çevresinin de etkisiyle ruhsal anlamda büyüme potansiyeli taşır.

En genel anlamıyla benlik, kişinin kendini başka herkesten ve her şeyden ayrı, eşsiz bir bütünlük olarak hissetmesi, bunun bilincinde olması ve bu şekilde bilincinde olunan tümel varlık şeklinde tanımlanır. (Budak, 2017: 119).

Çevreye dönük algılama ve yönelme olarak tanımlanan bilinç/benlik, kişinin bireysel deneyimleri ile şekillenir. Benlik, içinde doğduğu ya da içine doğduğu aile ve toplumun geçirdiği aşamaların birikimi üzerine kurulur.

Freud, benliği id, ego ve süperego ego üzerinden tanımlar ve benliğin doğuştan gelen yönüne vurgu yapar. Freud'a göre ben'in fonksiyonları bilinçlidir ve bilinç, ben'in dış dünyada ile iç dünya arasındaki uyumu arayışından oluşan psikik bir alandır. (Fromm, 1980: 207). Jung, benlik algısına kolektif bilinçaltını da ekler ve insanın benliğini oluşturan bir başka gücün nesiller boyu gelen ve arketip adını verdiği ortak yapısal öğelerin de şekillendirmesiyle oluşturduğunu düşünürken Adler, benliği yaşam içinde oluşturulan ve insanın içinde olmayan bir şey olarak tanımlar. Ona göre birey, hayatı içinde eriştiği tecrübeler ile benliğini inşa eder.

Jung, bilinç nedir? sorusuna, bilinçli olmak, içinde bulunduğu ilişkileri nedeniyle dış dünyayı algılamak ve onu tanımak olduğunu söyler. (Jung, 1997: 69-70). Bireysel bilinç/benlik bilinci, genellikle kişi üzerindeki etkisiyle ortaya çıkar ve bu süreç, her insan için farklı bir görünüm arz eder.

Nasıl ki bir çocuk, içine doğduğu dünya ile ilişki içine girer, kendisini çevresi içinde tanırsa, ben bilincine, ulaşır. Eğer kişi, ben'e ulaşmaya uygun değilse, kişi bilinçdışı kalır. Dış dünyadan/ çevreden aldığı verilerin ve duyumların birikimi ve yoğunlaşması olarak tanımlanan "ben", ilk olarak kendinin uzamda kapladığı yeri ve etraftaki nesnelere tanımlanmasıyla kendini oluşturur. Nasıl ki bir çocuğa, "ateşe dokunma!" demek hiçbir fayda vermez, çocuk ateşe okunarak onu zihninde kodlar ve ateşe karşı algısını da o şekilde geliştirir. Burada çocuk, nesnelere evrenini algılamak ve oraya yönelmek için "duyumsal izlenimler"den yararlanır.



Bunların dışında benliğini kurmak üzere olan çocuğa en güvenli yer olarak ‐aile‐ görünür. Buradaki duyumsal izlenimleri ne türden g cl  olursa benliği de bu g cle perçinlenir. Ne var ki sevgisiz, ilgisiz ve Şiddet dolu bir aile içinde büyüyen  ocuk, benliğine bu türden duyumları ekler.

İnsanın fizyolojik olarak gelişimi, yani benlik algısı, de bu türden verilerin, duyumların birikimi ve yođunlaŐmasıdır.

Bir tür ‐farkına varma‐ olarak da tanımlayacağımız benlik, ‐duygu‐, ‐sezgi‐, ‐düşünce‐ ve ‐duyum‐ üzerinde temellenir. Zira hayatın/ benliğin anlamı, insanın algı dünyasının sınırları kadardır.

Kişinin dünyayı tamamıyla kavraması zor olduğundan evreni parçalara ayırarak bu parçalar içindeki temsilleri kavrayarak benliğini zamanla inşa eder. Kişi yaşamı boyunca eylediği Şeyler  zerine inşa ettiği benlik, kişinin dışardaki Şeyler ile çatışmasının bir neticesinde de gelişir.

Zorunlu bir bilinçsel bölünmenin içinde kişi bu bölünmenin içindeki alanlara yönelerek kendisinin bir parçası ile karşılaşır. Kişi, nereye bakarsa onu görür, neyi okur anlarsa ona dönüşür. Bu tür görme, modernite ile birlikte insanın kendine dönmesine neden oldu. Bölünmüş Şeylerin içindeki herhangi bir yöne eğirilerek zamanla inşa edilen bilincin dışında benliği yönlendiren insan davranışlarının arkasındaki dürtüsel bir g c olarak yorumladığı bir başka benlik olan bilinçdışının da etkisi vardır. (Duane ve Schultz, 2007: 609).

1980 sonrası romanda görülen bilincin dışında kalan tüm bölgenin (bilinçdışı) bilinç ile ne tür bir ilişki içerisine geçtiği ve kişiyi ne Şekilde içsel anlamda çatışmalara yönlendirdiği böylesi bir bunaltının da kaynağıdır. 80 sonrası romanda görülen çatışmanın dışarıdan ziyade içsel bir çatışmaya dönüşümü görülür. Kişiyi dışarıya saçılan Şeyleri bilince aktarması ve bilinçaltının bilinç ile kişiyi zamanla benliğini/ bilincini inşa etmeye çalışır. Roman karakterleri daha ziyade ben bilincinden yoksundur ve bu durumda, ‐ben canlılığı‐, ‐ben-aktivitesi‐, ‐ben b t nliğ ‐, ‐ben-sınırlılığı‐ ve ‐ben kimliğinden‐ oluşan beş temel boyutta yabancılaşma yaşar.

Aslı Erdoğan'ın **Kabuk Adam** romanı ‐Ben‐  zerine kurgulanmış bir anlatıdır. Ben'in yaşadığı olaylar ve durumlar karşısındaki varoluş durumu romanı temsil eden bir unsur

olarak girer. Bu tarzda bir romanda olay ve durumdan ziyade, yaşadığı olaylar ve durumlar karşısındaki Ben'in varoluş durumu ve algısı ön plana çıkar.

Romanda başkişi anlatıcı-ben içinde yaşadığı, şiddet içinde geçen çocukluğu ve “*hoyrat, sevgisiz*” (s. 86) bir çevrede büyümesiyle buna paralel bir benlik algısını kurar. Sevgi, kişinin kendisinin dışına çıkıp başka bir nesneye yönelme olanağı tanımayan bir etkinlik olmasının yanı sıra, sevgiden, arzu, düşünce, istem ve eylem de doğar. (Gasset, 1995: 8-9). Ancak kişinin sevgisiz bir sıcak yuva imgesini çağrıştıran evdeki sevgiden ve şefkat duygusunun duyusal mekanı olan ebeveynlerinin sevgisinden mahrum olması onun kendi dışına çıkıp başka bir nesneye yönelmesini engeller ve bu durumda arzu, düşünce, istem ve eylem olanakları kısıtlanır.

Başkişi anlatıcı-ben, kendini ve içine doğduğu dünyayı sorgularken, norm karakteri olarak karşımıza çıkan Kabuk Adam Tony ile tanıştıktan sonra algı düzeyinde genişleme olur ve kendini yeniden keşfetme olanağı bulur.

*“Aramızdaki konuşmalar ne kadar kısa ve basit olursa olsun, asla sıradan değildi ve açıklanamaz biçimde doyurucuydu. Bir çocuk konuşmayı nasıl öğrenirse ben de öyle öğreniyordum iletişimi, kendimi ifade etmeyi; sevginin büyük ve süslü sözcüklere gerek duymadığını. Paslı ve küflü kavramlardan kurtuluyor, her sözün değerini tazeliğini keşfediyorum. Yeniden akmaya başlayan nehir gibiydim.”* (s. 62).

Paslı ve küflü kavramların yerine her sözün tazeliğini koyan anlatıcı-ben, zihinsel anlamda bir keşif yaşar. İnsanlar arasında kendisini sürekli yalnız hisseden başkişi, Kabuk Adam ile tanıştıktan sonra kimliğini ve benliğini bulma çabası içine girer. Kendi oluşunu bir türlü anlamlandıramayan birey için dünya çekilmez bir yerdir. Kendinin ve oluşunun farkına varma, bilince açılma anlatıda doğrudan doğruya norm karakter üzerinden verilir. Bu bağlamda Kabuk Adam anlatısındaki Tony, anlatıcı-ben'i benliğin keşfine zorlayan bir tür dolayımlyıcı karakterdir.

Kendini yaratmak zorunluğu ile hayata gelen insan, düşünsel anlamda yaşadığı keşiflerle benliğini kurar. Kendi sınırlarını, sınırlarının darlığını bilen insan, bunu fark ettikten sonra yeni açılımlar yapmak üzere algı düzeyini geliştirmek, yeni bir tarzda görmek zorundadır.

Kendini insanlar arasında hep yalnız hisseden anlatıcı-ben algı düzeyini açmak için, monotonluktan sıyrılmayı ve hayatın akışını içten duyumsatan dans ile kendini gerçekleştirmek ister.

*“Okyanusun ortasındaki bir adada geçirilen anları sözcüklere dökmeye çalışmak boşuna bir çabaydı. Onları yalnızca daha derinden yaşayabilir, içselleştirebilirdim. İşte bunun için dans ettim ben de. Güçlü bir tropikal yağmurun altında, ıslak kumlarda dans ettim. Denetimden çıkan, yatıda kesilip koşmaya, yürümeye, gündelik hareketlere dönüşen bale figürleri yaptım. Saçlarım ve parmaklarımla yakalamaya çalıştım rüzgarı, kasırgadaki bir ağaç gibi sallanarak devrildim, bir deniz kabuğu gibi kendi içime kapandım, bir tanrıya yakarırcasına okyanusa doğru diz çöktüm. Son kez dans ederken, baleden çok daha temel bir dansı, yaşamın kendi dansını keşfeden bir balerin gibi dans etmeyi yeniden öğrendim.” (s. 78-79).*

Dışsal/ eğreti olanın karşısına yaşamın kendi dansını keşfeden biri olarak çıkan anlatıcı-ben, küçükken algıladığı ve zihninde depoladığı bale dansını, içinde bulunduğu kaotik ortamda ortaya çıkarır ve ruhsal anlamda kendi gelişimini hazırlayan bir unsur olarak kullanır. Anlatıcı-ben, küçüklüğünde hayatın başka bir alanını görmeyi açan bale dansını, benliğini kurmak üzere yaşamın kendi dansını keşfeden bir balerine dönüştürür. Geçmişte bilincinde olan balenin sıkıntılı zamanlarda tabedilerek gün yüzüne çıkmasıyla birey kendi iç potansiyelinin farkına varır.

Hayat şarkısını, dansını etmeyi bilmek de düşünsel bir keşfin sonucudur. Dikkat edilirse, öğrenmek fiili ile ortaya çıkan yaşamın kendi dansı, diyalektik bir süreçte benliğin uyanışına vurgu yapar. Hayatı okumayı başaran anlatıcı-ben, kendi sınırlarının dışına çıkmanın enerjisi ile içsel bir atılım yaşar. Bu içsel atılım, yeni kimliği ile kendini tamamlar.

Şule Gürbüz’ün **Kambur** isimli romanının başkişisi karşımıza benliğini bir türlü bulamamış, kavrayamamış bir kişi/ varlık olarak çıkar. Başkişi Kambur, hayatın anlamsızlığını ve yaşamının verdiği sancıyla dünyayı absürt görür. O, kendisini kuracak bütün içtenlik açıklamalarından yoksun, bir başına ve yapayalnızdır.

Kambur, geçmişin anılarıyla her yüzleştğinde, hiçbir anlamı bulamadığı/ katamadığı hayat karşısında anlamsızlığı daha da artar.

*“Anı diyorum ya; benim hiç anım yok. Gerçekten yok. Olmalı mı? Şart mı? Bir şey uyduramaz mıyız? Evet, anım yok, bir şey hatırlamıyorum. Hatırladığım iki süprüntü ise beni utandırmaktan başka bir işe yaramaz.”* (s. 12)

Benliğini kuracak hiçbir gönderge veya göstergesi olmayan Kambur için bu türden göstergelerin de hiçbir anlamı yoktur. *“Bir şey uyduramaz mıyız?”* cümlesinde görülebileceği şekliyle kişinin benliğini kuramayacağı da aşikârdır.

İnsan dünyasını kuran ve bir tür benlik seyri olarak da görülen anılar, Kambur’un süprüntü olarak tanımlamasıyla kendini gösterir. Bu gösterişli kendilik değerleri kuran anılar yokluğu dünyalık yaşantısındaki bütün bir boş vermişliği ve benliğini kuramamasının bir göstergesidir.

Anı/ geçmiş, insanı diğer insanlara taşıyan, insanı otantik anlamda kuran benlik algısı göstergeleridir. Zira insan, geçmişi hatırlayarak kendi içinde oturmayı öğrenir (Gasset, 1995: 38). Ancak Kambur’un otantik varlığına kendi içine oturmayı öğretmesi de son derece zordur. Bu bağlamda benliğini bir iki süprüntü üzerine kuramayacağı için Kambur, dışarda bırakılmışlık duygusuna gömülen ve kendisini bir türlü kuramayan bir yarım/eksiktir.

Kambur, aynada kendisiyle yüzleşmekten korkar. Kambur, öteki yüzü/ gölgesiyle olabilecek bütün iletişim kanallarını sürekli kapalı tutar.

*“Söylediğim bir şeyi savunuyorum mu demektir? Söylemek savunmanın bir biçimi mi? Oysa ben söylediğin her şeyi, yarı yarıya, hem savunmak hem de yerin dibine batırmak istiyorum. Söz aynaysa, yansıtır yalnızca - hiçbir zaman kendisi değildir. İnsanlar bu aynaların düz mü eğri mi olduğuyula ilgilidirler; benimse aynaları kırmak, en büyük zevkim.”* (s. 20).

*“İçsel gelişmenin ve aydınlanmanın dolaysız açılımına işaret eden ayna”* (Korkmaz, 2013: 171), Kambur’u kendine yöneltecek ve benlik algısı verecek bir simge unsurudur. Ancak Kambur, kendisine tutulan bütün aynaları kırmak/ yok etmek ister. Böylece aynaları kırarak geriye ittiği, yok saydığı benliğin uyanışı bir türlü gerçekleşmeyecek, Kambur böylece bir türlü kendi kabuğundan dışarı çıkamayacaktır.

Ben eksikliği tüm kişiliğin bütünleşmesi veya örgütlenmesini önler; yabancılaşmış kimseyi kendi içinde darmadağın, bir şeyi isteme gücünden yoksun, istek ve düşüncelerini gerçekleştirme ümidini yitirmiş bir kimse haline getirir (Fromm, 1995: 60-61).

Kendine benlik kazandıracak bütün hamleleri yok sayan/ ezen, kıran Kambur, içinde bulunduğu bu dünyada bir türlü “ol”amaz. “*Ah, bir olsam - o zaman her şey olurum.*” (s. 27). derken bile bir türlü benliğini kuracak bir yönelim bulamaz. Bu yönüyle başkişi Kambur, bütün yaratıcı hamle üretimlerine kapalıdır ve hatta onları reddeder.

Tezer Özlü’nün, mekanın ve kişilerin gri mavi boşluğuyla bağdaşan varoluşçu yalnızlığın işlendiği **Çocukluğun Soğuk Geceleri**<sup>22</sup> isimli roman, anlatıcı-ben bakış açısıyla kaleme alınmış başkişinin çocukluğundan gençliğine kadar geçen dönemi kapsar. Dört bölüme ayrılarak kurgulanan romanın ilk bölümü “Ev” adını taşır. Bu bölümde başkişi anlatıcı-ben’in ev’in içindeki huzursuzluğu ve ailedeki yalnızlığı işlenir. “Okul ve Okul Yolu” başlığını taşıyan ikinci bölümde, başkişi okula ve onun dayattığı yaşamı sürdürmeyi protesto eder. Okul ve okul yolu hakkındaki bilgilerden oluşan bölüm, karakterin sıkışmışlığını ve mekana yansıyan yalnızlığını anlatır. “Leo Ferre’nin Konseri,” başlığını taşıyan üçüncü bölümde başkişinin eşi ile olan iletişimsizliğine ve bunaltısının görünümünü taşır. Son bölüm olan “Yeniden Akdeniz”de başkişi doğa vasıtasıyla kısa sürelik benlik kurma girişimlerinin çırpınışları hissedilir.

Çocukluğun Soğuk Geceleri, kahraman-ben’in çocukluğu sürecini anlattığı bölüm ile başlar. Anne, baba, nine ve üç kardeşin içinde yaşadığı bu evde altı kişi ile yaşam süren başkişi, içinde yaşadığı eve bir türlü sığamaz.

Romanın adından da anlaşılacağı gibi başkişi anlatıcı-ben çocukluğunun sıcak bir ortamda geçmediği aşıkardır. Bu soğukluk, başkişinin hem mekana yansıyan yalnızlığı hem de iletişimsizliği ile kendi benlik algısını ve kendilik değerlerini kuramamasından kaynaklanır.

Jung (1999: 64), benlik algısını bilincin merkezi olarak görür ve çocukluğun ilk gelişim evresinde kendilikten ayrılarak vücuda gelen bir varoluş zorunluluğuna bağlar. Benlik

---

<sup>22</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Tezer Özlü (2018). Çocukluğun Soğuk Geceleri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 35. Baskısından yapılmıştır.

bilincinin küçüklükten itibaren atıldığını “ben” ve “benim” gibi tümcelerle algının kurulmasından sonra yaşamın ikinci yarısında bireyleşme sürecinin kaçınılmaz bir parçası olarak benlik, geri plana itilerek kendilik geliştirilir. Bu aşamada benlik kendilik ile kendilik de benlik ile yüzleşir ve kişinin bütünlüğe erişmesi, daha yüksek bir bilinç kazanması mümkün olur.

Anlatı metnini göz önüne aldığımızda başkişinin benlik kurma ve kendilik algısı yaratma gibi bireyleşme serüveninin tamamlanması safhasına bir türlü geçemediği görülür. İletişimsizliği ve parçalanmışlığı çocukluk yılları ve ilk gençlik yıllarında da peşini bırakmaz. Kendilik ile benliğin uyumundan doğan bireyleşme serüvenini uyuşmazlıklar yüzünden bir türlü tamamlayamayan başkişi için bu dünya yaşanılabilir bir yer değildir. O yüzden çocukluk yıllarında intihara kalkışır. Bu ölüme karşı içten bir çekiliş, hayatın anlamının insan zihninden silinmesi olayının sonucudur.

Evdeki iletişimsizliği ve eve sığamama durumu onu benlik kurma anlamında geri plana iter. Ev, geçmiş ile geleceğin birleştiği, kişiyi dış tehditlerden koruyan yönüyle bir anılar mağmasıdır ya da anlaşılmış bir mekandır. Ne var ki başkişi evin bu türden geçmiş ile geleceği içinde barındıran yönünü bir türlü benlik kurmada geliştiremez. O, evdeki iletişimsizliğini bir tür yazgı olarak görür.

Taşrada büyüdüğü evde kuramadığı benliğini, İstanbul’da kurma girişimlerine kalkan başkişi yaşamın bir bütün olduğunu kavramaya başlar.

*“Denize yakın bir yerde, taşlara oturuyorum. Önümde uzayan, gri mavi Marmara Denizi’ne uzun süre bakıyorum. İçimdeki kıpırdanışları dinliyorum. Bir şeylere açılmak, bir yerlere koşmak, dünyayı kavramak istiyorum. Dünyanın bize yaşatılardan, öğretilenden daha başka olduğunu seziyorum.”* (s. 25).

Alıntı metinde geçen “bakmak”, “kavramak”, “sezmek” fiilleri, bireyin benlik bilincini oluşturmada farkındalığını yansıtır. Algı düzeyini açılmaya ve kendini kurmak üzere anlamlandırmaya çalışan başkişi anlatıcı-ben, dinlemek-kavramak ve sezme ile ifade edilen sorgulama ile benliğin sınırlarını, sahip olduğu bitimsiz bir hayatın hazinelerinin farkındalığını yaşar. Dinlerken, kavradığı hayat şarkısını yeni yerlere kavuşmak, açılmak için sezen başkişi yeni bir algılayış düzeyinde görülür. Bakılan şey’i algılayan ve ona bilincini de ekleyerek kavrayan anlatıcı-ben, öylesine bakmaktan sezme durumuna geçer.

Bakmak fiilini algılama ile kavrayan ben, kendi içinde değişen bir dünyanın kavrayışına hakimdir.

*“Bir erkeğin elini tutuyorum. Onun elini tutmasam, kendimi gerçekten boşlukta duyuyorum. Beynim gene boşluğa fırlayacak gibi.”* (s. 50).

Benliğini daha çok karşı cinsteki deneyimleri ile kurmayan çalışan başkışı, birlikte olduğu erkeklerden de benlik kurgulama girişimine girer. Benliğini karşı cinsten bir erkeğin elini tutmakla tamlamayı düşünen başkışı için, tutulmayan el, boşluk fikri doğurur. Varoluşsal anlamda bunaltı yaşamamasını başka bir eli tutması engeller. Zira boşlukta olan beyin iletişim göstergesi olan el ile kendini ontolojik anlamda korur ve güvende hisseder. Ontolojik olarak güvensizlik durumlarını sıklıkla yaşayan kişinin ise zihni boşluğa fırlamaktadır.

Benliğini başka bir bedende/ başka bir kişide tanımlayan ve tamamlayan başkışı, varoluşsal anlamda kendini tanımlamaya girer.

*“Sayısız sevişmeler işte bu bozkırı, kuru tarlaları, güneşin kızılığını, insan sevgisini öğretti bana, diyorum.”* (s. 31).

Karşı cins ile olan bedensel birliktelikler ve sevişmeler ile dünyanın şarkısını öğrenen başkışı, dünyanın anlamsızlığından sevişmelere sığınır. Sevişmeler fiili dikkat edilirse dünyanın anlamını, benliğin kurulumunu ve hayat şarkısını kulağa fısıldar. Öğrenme, belli bir bilinç düzeyine ulaşan kişilerin tanımlayacağı bir yeni boyuttur. Bu boyutta kişi dünyayı yeni gözlerle ve yeni bir algılayış düzeyinde görür.

*“Onu sevmeyi öğrendim”* (s. 64).

Sevmeyi öğrenmek kişiöğlunun hayat karşısındaki en büyük dayanaklarından biridir. Aşk, ile evrenin niteliğini ve niceliğinde kendini *“insanlaşmış”* ya da *“etkin-özne”* (Kılıç, 2018: 19). olarak kuran kişi, benlik bilincine ulaşır. Aşk/sevgi, karşılıksızdır ve bireyi kendi oluş sürecine davet eder. Bu içten bir yanma haliyle gelen aşk/ sevgi, başkışiyi yeni bir dünyanın eşliğine getirir. İnsanı başka bir insana taşıyan yönüyle aşk, bitimsiz bir hazine gibi başkışinin benliğini kuran bir yapıcı işlev görür. Fromm, sevgiyi, bağlılıktan ziyade bir tutum olarak görür ve insanın sadece tek bir sevgi nesnesine değil, bir bütün olarak dünyaya bağlılığını belirleyen bir kişilik yapısına kavuştuğunu belirtir.

(2013: 59). Başkişi bu durumu “*varoluşu derinden duyduğum an*” (s. 64). diye belirterek benliğindeki uyanışa ve sonsuzluğa gönderme yapar.

Ancak anlatının ana temasını oluşturan yabancılaşma ve yalnızlık başkişinin benliğini kurmadaki sıkıntılı anlarının yaşanmasını da zorunlu kılar. Bu zorunlu kılış başkişiyi hayatın anlamını sorgulatmaya ve benlik kuramadan kavrayamayan bir ben’e dönüştürür. Bu dönüşüm bir bakıma farkındalığa ulaşma üzerinden kurulur. Jung, bireyleşmeyi kendiliğin varoluş sebebi olarak görür (1997: 63) ve biyolojik hedeflerin yanı sıra kendisini ruhun manevi yaşamında gösterdiğini vurgular. Başkişinin ruhunu manevi olarak besleyememesi onun anlamsızlığından kaynaklanır.

Varoluşsal anlamda dünyaya fırlatılan/ bırakılan kişi yapıp etmeleri sonucu kendi özünü oluşturma potansiyeline sahiptir. Varoluşsal anlamdaki bu sürgünlük bingunluğu kendini arayan/ benliğini kuran bir kişi için olumlu bir gönderge olsa da benliğini ve etrafını saran olumsuzluklardan dolayı kendini bir türlü gerçekleştiremez. Anlatı başkişisi, içine düştüğü sıkıntılı bu dünyanın anlamsızlığını giderek kavramaktan uzaklaşır ve ev, okul, hastane üçgeninde kendini kuramayan bir bireye dönüşür.

“*Duyduğumu, okuduğumu, gördüğümü, kavrayamıyorum.*” (s. 44-45).

İnsanın hayatını devam ettirebilmesi ve kendini gerçekleştirebilmesi için “*kavrayan ben*” olarak varlığını güncellemesi gerekir. Hayatın içine saklı anlamlardan bir ben yaratamayan kişi için artık hayatın ve dünyanın anlamı kalmamıştır. Duyduğunu, okuduğunu ve gördüğünü kavrayamayan ben, ontik olarak kendi olmayan bir bireye işaret eder. Duyan, okuyan, gören ancak kavrayamayan ben, gördüklerini bilincinde anlamlandıramaz. Bu türden içselleştirememe durumunda duyulan, bakılan ve görülen şeyi algılayamayan başkişi hayatın anlamından sıyrılarak benliğini kuramaz. Görülen şeyi bilinç düzeyinde kavrayamayan ben, hayattan ve onun bunaltısından korkup yok olmak ister.

Dikkat edilirse bilince aktarılan dışardaki bütün saçılmalar bir bakıma bilinç tarafından algılanamaz. Duyduğunu, okuduğunu ve gördüğünü zihinsel olarak kavrayamayan başkişi, içine düştüğü bu yabancılaşma durumunun da sayesinde bir bakıma benliğini kuramaz.



Metin Kaçan **Ağır Roman**<sup>23</sup> isimli romanda başkişi Gili Gili Salih'in benliğinde duyduğu derin yaraları ve açmazları anlatırken aynı zamanda başkişinin hayat karşısında ödünçlediği yaşam modellerinin prototipini Kolera ile birlikte, mekan-insan özdeşliği etrafında kurar.

Benliğini daha çok Kolera'nın istekleri doğrultusunda şekillendiren Salih, hayatın ve yaşamın içinde amacının ve varlığının tanımlanmasına sıklıkla ihtiyaç duyar. Roman boyunca Salih'in ilk gençlik yıllarından delikanlılık çağına kadar geçen süreçte benliğinde meydana gelen yıkıntıları ve sancıları sıklıkla hissettiği görülür. Salih'in benliği bir bakıma Adlerci mantıkla sosyal yaşamında belirginleşen bir öge olarak görünüm kazanır.

Cinselliğin ve erkeklik hegemonyasının kıskacında benliği kurmak isteyen Salih, bu süreçte sıklıkla bir eril tahakküm görünümü olan babası ile karşı karşıya gelir. Babasının sürekli ağabeyi Reco ve kendisine sürekli, *“geri zekalı oğlum”* (s. 4), *“odun kafalı oğlum”* (s. 4), *“imansızın çocukları”* (s. 13), *“aptal oğlum”* (s. 34), *“dangalak”* (s. 35), gibi hitaplarla Yıkık Köprülü Berber Ali *“Salih'in en mutlu anında bile dünyasını karartan”* (s. 40) despot bir baba figürüne dönüştürür.

Bu despotizmi reddederek evden ilk ayrılan ağabeyi Reco'nun odasına yerleştiği dönem Salih'in algısal anlamda benliğine bir tür ayna tutan zamanlar olarak kayda geçer.

*“Reco'nun kitaplarına o kadar alışmıştı ki, her gece mutlaka bir tane okuyup öyle yatıyordu. Gili, kitaplardan ve Reco'nun dünyası ile ilgili kurduğu hayallerden Kolera'daki yaşama ve atölyedeki hayatına bir başka gözle bakar olmuştu”* (s. 56).

Salih'in benliğinde kıvılcımlanan bu ilk çırpınışlar bir kibrit çöpünün anlık çıkardığı ışık gibi yanıp söner. O, Kolera'daki yaşama bir nevi katılmaya zorlanmış bir sürgündür. Bu sürgünlük onun hayat karşısındaki çaresizliğini anlayıp, kendini sıkıntılı bu dünyadan kurtuluşun adı olan ölüm ile kesinleştirecektir.

---

<sup>23</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Metin Kaçan (2017). Ağır Roman, İstanbul: Everenst Yayınları 4. Baskısından yapılmıştır.

Evde ve mahallede yaşadığı şiddet ve cinsel içerikli bir hayatın içinde kendi benini bulması da kolay olmayan başkişi Salih, benliğini bir sürgün olarak yaşadığı Kolera’da tamamlamak ister.

Genel olarak ruhsal anlamda bir varoluş alanı olan bellek mekanlarından “*yazılı ve sözlü aktarımdan önce kişilerarası etkileşimin taklidi boyutunu kapsayan ve bireyin sosyalleşme sürecindeki ilk durağı olarak kabul edilen mimetik bellek*” (Assmann, 2015: 25). alanıyla benliğini kuran, yapıp etmelerini sürekli olarak bu deneyimsel işlev ile işleyen Salih’in ilk belleği babası ve içinde yaşadığı Kolera ahalisi tarafından verilir. Erkek gibi gezmeyi, omzuna yelek atmayı, karı gibi ağlamamayı hep bu deneyimsel bellekten ödünçler.

Zaten benliğine ilk düşen kıvılcımın da Kolera’nın kabadayısı Arap Sado’nun ölümü sırasında “*namım, şanımlı her şeyim senin*” (s. 20) diyerek ona miras bıraktığı sustalısı bu anlamda bir rol ödünçlemesinin de anahtar görünümüdür.

Gençlik yıllarında ilk önce hayata tutunmak ve babasının ve Kolera’nın istediği formda bir “erkek” olabilmesi için iş tutması gerekir. Burada yer/isim edinmek, “*erkeğin erginleşmesinin asıl yöntemi çilenin kahramanlığa ve erkeklik güzellemesine tercüme edilecek şekilde yaşanması ve yorumlanmasıdır.*” (Özarlan, 2018: 103). Babasının berber dükkanında başlayan sıkıntılı bir gençlik döneminden sonra Salih’in ruhu babasının yanına her zaman olduğu gibi yine daralır. Babası onu bu sefer bir marangoza çıkararak verir ama başkişi burada da huzur ve benlik kuramaz. “*Salih, bu köhne marangozhanede, içindeki ışığın kaybolduğunu anla(dığı)*” (s. 40). an oradan da uzaklaşır. Bu süreç, onun hayatı hakkında aldığı radikal kararların izlendiği bir döneme girer. “*Babasının annesine yaptığı çirkinlikleri, Kolera’daki yaşamının aptallığını düşünüp karamsarlık arasında kaldığı an hapları yut(ar)*” (s. 58) ve bu sıkıntılı süreci kendi adına bitirmek ister.

Bu intiharından sonraki süreç, başkişi Salih’i, benliği hakkında yeni düşler kurmaya davet eder. Hastaneden çıktıktan sonraki süreçte eve sığınan ve kimseyle konuşma isteği duymayan Salih bu süreçte kendi ve hayatı hakkında birçok konu hakkında düşüncelere dalar. Bu düşüncelerin sonucu kendine hayranlık duyma noktasına geldiğinde, “*nesnelerin aynaya yansımalarının verdiği zevki artırmak için odaya yüzden fazla ayna koy(an)*” (s. 59) Salih, aynaya yansıyan aksini izlemeye başlar ve benliği hakkında

düşüncelere dalar. Ayna simgesi, Salih’i içsel anlamda dışarı çıkartacak ve ona ruhsal anlamda bir benliğe götürecektir bir simge unsur olarak karşımıza çıkar. Ancak evdeki aynaları kırma olayı da ustası Fil Hamit’in zile basmasıyla son bulur. Fil Hamit, Salih’in intiharını öğrendikten sonra Salih’e okkalı bir tokat atarak evde yalnız başına aynalarla benlik kurma girişimi de sekteye uğrar.

*“Fil Hamit, Salih’in denyolaştığını çakıp Kolera Sokağı’nın en destekli ve seksi tokadını Salih’e geçirdi. Gili tokadı yiyince, Kolera’yı ve kendi hayatını eski haliyle görmeye başladı.”* (s. 60).

Benlik kurma girişimlerinin adeta merkezi olan Fil Hamit’in tamirhanesinde işe başlar. Çocukluk arkadaşı Tilki Orhan ile birlikte bir nevi “erkeklik dönemi”ne bu tamirhanenin içinde olduğu süreçte başlar.

*“Kolera’nın şerbetli suyundan içmiş”* (s. 52) her insan gibi başkışı Salih de babasının ve mahallenin yoğurucu etkisiyle bir türden istemediği bir benliğe/ saygı görmek için kabadayılığa soyunur. Bunun için ilk olarak benlik bulacağı Kolera’nın şairlerinin yanına gider.

*“Rüyasında, bitiriminin kurduğu hayallerin daha okkalısını görmeye başladı. Geçmişte yaşadığı olayları unutup yeni bir hayata başlaması için şair babaların yardımına ihtiyacı vardı.”* (s. 61).

Geçmişini unutup yeni bir hayata yelken açan, *“işi ve evi aynı gün kafasında yok eden”* (s. 61) Salih, deneyimsel olarak mahalleliden öğrendiği benliğini oluşturur. Benliğini kurarken aynı zamanda bir karşı cinse de ihtiyaç duyan Salih, yine deneyimsel olarak ödünçlediği erkek hegemonyasının kadın bedeni üzerindeki tahripkâr etkisinin de bilincindedir.

*“Ablacığım be, sen böyle hikayeleri iyi bilirsin. Nasıl davranayım bu manitaya, beni ölümüne tav etti kevaşe. Ulan ruhum çalkalanıyor. Duygularım birbirine vuruyor.”* (s. 76).

Bu bilinç onu Tina’ya yaklaştıracak ve mahalleden ödünçlediği “erkek adamın manitası olur” düşüncesini hayata geçirecektir. Bu mimetik bilincin yanında Salih’in fetiş nesnesi olan oje kokusu cinsel tatmininin de pekiştiricidir. Salih, cinsel açlığını bu oje kokusuyla bilinçdışı bir teşebbüsle zihinsel uyarılmalarını artırır. Tina hanım ile görüşmesi sırasında

Tina'nın dirseğiyle devirdiği oje kokusu, başkişi Salih'i cinsel yönden uyarır. Gençlik yıllarından beri tekrar ettiği bu ritüel, cinsel dürtülerini harekete geçiren bir güç olarak belirir.

*“Kolera'nın şimdiye kadar yetiştirdiği bitirimlerin en romantiği ve en gaddarı”* (s. 106) olan Salih'in benliği bu süreçte Tina ve Reis'in yatak odasında basmasıyla nihayete erer. Salih, aşk yarasının verdiği bu sancıyı bile yine mahalleden öğrendiği deneysel yolla bitirmek ister. Dinamit şeklindeki mumları yatak odasının camından atarak Tina ve Reis'i mahallenin ortasına diker. Bu dikiş ile bile nam kazanan Salih için artık, cinsel olarak kendini tatmin edeceği, Kolera'da saygı duyulan bir erkek olarak kalamayacağı kesindir. O da bu kesinliğini Arap Sado'nun emaneti sustalı ile bileklerini keserek kesinler.

Metin Kaçan'ın Ağır Roman isimli eserinde başkişi Salih'in bütün olarak benliğini kurması Adlerci bir mantık ile sosyal çevre ve aile üzerinden şekillenir. Benliğini sürekli sosyal çevresi ve ailesi etrafından kurar. Babası ve annesinden ödünçlediği düşünceler, Kolera'nın onun yaşamını düzenleyici rolü sürekli olarak çevreden kurulan benlik üzerinde şekillenir. Zira *“bireyin içsel isteklerine göre değil çevrenin isteklerine göre davranması, o bireyin varoluşuna aykırı bir davranışı; yani ruhsal sorun olarak yabancılaşmayı ifade etmektedir.”* (Akyıldız, 1998: 171). Salih, bu süreçte özgür değildir ve benlik atılımlarını bu özgürlük içinde yapamaz. Onun bütün benliği, ailesi ve mahallesinden ödünçlediği yaşam modeli üzerinden şekillenir. Dış gerçekliği ile içsel gerçekliğinin çatıştığı durumda ise bunaltı baş gösterir. Sevdiği kadının da aldatması üzerine kendisini ölüme götüren süreci kutsar ve benliğini sosyal düşüncelerin etrafında kurarken bilinçli bir çatışmanın da içine düşer. Bilinç ile çevrenin bu çatışması onu ölüme götürür.

Tahsin Yücel'in **Kumru ile Kumru**<sup>24</sup> isimli romanında kendi benini özne olarak kavrama sorunsalıyla daha doğarken yüz yüze kalan başkişi Kumru'nun trajik anlamdaki yazgısının metinleşmiş hali karşımıza çıkar.

Başkişi Kumru'nun bir tür norm karakteri olan Meryem ebe, sıklıkla başkişi Kumru'nun isminin bir kuş ismi olması sebebiyle, ona olan bütün yakınlığının da etkisiyle bu duruma

---

<sup>24</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Tahsin Yücel (2018). Kumru ile Kumru, İstanbul: Can Yayınları 20. Baskısından yapılmıştır.

sıklıkla içerlenir. Kumru'nun bir nevi elinden uçup gideceğini düşünen Meryem ebe için, başkişiye kuş ismi koymalarının üzüntüsünü sıklıkla dile getirir.

*“Kuş adı koymayacaklardı sana, sana bunu yapmayacaklardı, hem de ötekinden sonra!”* (s. 9).

Başkişi Kumru, kendisinden iki sene evvel doğan ve ölen ablası Kumru'nun adı ve kimliği ile yeni hayata başlaması, onun benlik kurmadaki sıkıntılarını çevre ile beraber duyumsamasına yol açar. Bu bağlamda öteki, Kumru'ya adını ve değerini verendir. Zihinsel anlamda, *“ötekinin ortaya çıkışı, Ego'nun dünyasını bir çatışma, rekabet, yabancılaşma, 'şeyleşme' dünyasına dönüştürür.”* (Mercuse, 2020: 215). Kumru'nun da benlik algısı sıklıkla ölen ablası Kumru'nun adı ile hayata başlamasıyla şekillenir. Zira, ölen ötekinin adını ve değerini yüklediği ben'in zihnine her geldiğinde ve ortaya çıktığında zihinsel bir benlik algısı kuramayışının çatışmasıdır.

Avcı Kadir'in kızı Kumru, kuş ismini babasının *“herkesten ve her şeyden çok keklikleri”* (s. 10) sevmesinin sonucunda alır. Daha doğrusu, daha önce verilen ada konar. Bu konma, roman boyunca hissedilir, kuş bir nevi ömrünü de simgeler. Kumru'nun babasının avcılığı sebebiyle ölen ablasının adına konması, yeni bir isim ve yeni bir kimlikle ortaya çıkmaması da ablasının kaderini yaşayacağını bunaltısını Meryem ebe sıklıkla hisseder. Kumru, ölen ablasının yazgısını da bir tür içinde taşımak suretiyle sıklıkla kuş ömrü yaşayacağını, gurbete gideceğini ya da ölen ablası gibi ölümün soğuk yüzüyle erkenden tanışacağını hisseden Meryem ebe için bir tür koruma altındadır. Dünyayı ve şeyleri anlama yetisi, benlik kurma girişimleri hep Meryem ebe ile şekillenir.

Meryem ebe için Kumru, *“akıllı, duyarlı ve meraklı(dır)”* (s. 13). Onun benliğinin keşfine varması ve dünyayı ve evreni anlamlandırma çabaları hep Meryem ebe ile olduğu zamanlara tekabül eder. Zira, Kumru'nun dünya ve evren hakkında bilme edimi, dışarının/ çevrenin alaya alma korkusundan da sıklıkla Meryem ebe ile şekillenir.

*“Daha küçücük bir kız iken bile her şeyi anlamaya çalışırdı; örneğin yaz geceleri damda yatarken gökte kayan yıldızların nereye gittiklerini sorar dururdu kendi kendine. Ama soruyu büyüklerine sormaya kalktı mı tersleneceğini ya da alaya alınacağını bilirdi.”* (s. 11).

Dikkat edilirse Kumru'nun benlik kurma girişimleri sıklıkla çevreden çekinik bir halde ilerler. Bu durum, onun benliğine kavuşmasındaki çevrenin/ ailenin de etkisini gözler önüne serer.

Hayata iki yaşında ölen ablası Kumru'nun adı ve yaşı ile başlayan Kumru, on yedisine yeni geldiğinde (kimlikte on dokuz) İstanbul'da kapıcı olarak çalışan, aynı köylü Haydar Yarma, Kumru'yu babasından istemeye gelir. Kumru'nun bu yeni benlik kurulumunun da yazgısını kimliğinde olduğu gibi yine babası belirler. Bu durum, aile, çevre ve toplum nezdinde *“Kızların yazgısını babaların belirlemesinden daha doğal bir şey olamazdı.”* (s. 10) şeklinde karşılanır. Ancak Kumru, bu yeni benlik algısına hazır değildir; o, ailesinden, Meryem ebeden ve çok sevdiği köyünden ayrı düşmek istemez. Ne var ki babasının buradaki tutumu başkışının de evliliğe olumlu bakmasına sebep olur. Ancak, Kumru *“Yarma soyadını bir türlü benimseyemez.”* (s. 13) ve bir nevi Kumru'yu *“uçsuz bucaksız kent ürpertir”* (s. 17). Toplumda ve aile içinde büyüklerin, özellikle babasının telkinleri ile bu yeni atılıma da Kumru, artık hazırdır.

Kumru'nun benliği İstanbul'a geldikten sonra da şekillenmeye devam eder. İlk zamanlar da bir türlü alışılmayan İstanbul, onun için memleketten çok uzak ve yıldızların olmadığı bir yer olarak içselleştirilir. Giddens (2014: 103) benlik olduğumuz veya olmadığımız şey değil, aksine bizzat kendi yaptığımız şeydir derken, benliğin kişisel olarak inşa sürecine vurgu yapar. Kumru, bu yeni yerde ve kocasıyla benliği ile ilgili ilk soruşturmalar da yapılır.

Kendini oluşturan/ var eden tinsel anlamdaki bir bunaltı ile hayata başlayan başkışı Kumru, içine doğduğu yaşam içerisinde de hayatın düzenine alışarak/ uyarak benliğini işler. Bu işleyiş, dışarıda gördüğü yeni bir hayat tarzı, tanıştığı her yeni yüzde kendi yazgısını okumasıyla kendine bir yaşam alanı oluşturur. O, artık köylü kızı Kumru değil, İstanbullu, kapıcı Pehlivan'ın karısı Kumru'dur. Dışarının da bir tür tanımlamasıyla benliğini kurma edimi, ancak başkışının kendisini anlamasıyla *“ben kimim?”* sorusunu sorması ya/da sorulması ile mümkündür. Bu sorunun karşılığında, başkışı Kumru'nun kendini kurma/ benliğine ulaşma psikolojisi gözler önüne serilebilir.

*“Kim olduğu sorulunca da Günay apartmanının kapıcısının kapıcısı Haydar'ın karısı olduğunu söylemekten ve memleketinin adını anmaktan haz duyuyordu.”* (s. 18).

Kim olduğu sorusu, kişiyi benlik kurma girişimlerine davet eden bir sürecin adıdır. Bu süreç, kişinin kendini gördüğü, evrende bir yer kapladığı ve bu süreçler ile beraber ilerleyen kimlik takma/ kurma girişimlerinin de paralelinde gelişir. Dikkat edilirse Kumru, daha kendi adını kullanmaktan uzaktır. O, kendisini “*Günay apartmanının kapıcısı Haydar’ın karısı*” (s. 18) olarak tanıtır. Bu türden bir, bir benliğe davet, başkişi üzerinde kimlik kurmasına da yardımcı olacak bir simge unsur olarak karşımıza çıkar.

Benlik algısının biçimlenmesiyle Kumru’nun kendine bir kimlik oluşturması da kaçınılmaz bir gereklilik olacaktır. Ancak, Kumru’nun benlik algılamasından kimliğe geçiş süreci de aslında onun roman boyunca içerisinde taşıdığı trajik yazgısına dönüşecektir.

Kumru’nun benliğindeki derin açmazların dönemi, kendisinin de diğer kapıcı eşleri gibi gündeliğe gitmesi gerektiğini Haydar’ın söylemesinden sonraki süreci kapsar. Kumru, bu süreçte Hakan ve Sultan adlarındaki ikizlerini büyütür ve okul çağına getirir. İstanbul’a geldiği dokuz yıllık bir süreç içinde Kumru, gittiği gündelik evlerde benliğine de dokunuşlar ekleyecektir.

Kumru’nun benlik kurma girişimlerinin öznesi konumundaki Tuna Hanım, başkişiyi dünyaya ve nesnelere/ metalara karşı uyarıcı/ bir nevi uyandıran kişidir. Kumru’nun her hafta çarşamba günü evini temizlemeye gittiği Kumru hanım ile bir nevi arkadaş olması, Tuna hanımın bu yaklaşımda olması, onu başkişi nezdinde diğer gündeliğe gittiği evlerin kadınlarından ayrı bir yere koyar. Kumru, benlik ile ilgili bütün süreçlerini, kafasına takılanları, hayata ve dünyaya karşı beklentilerini hep Tuna Hanım ile paylaşır ve onun aklına güvenir.

Tuna hanım ile girdiği her iletişimden bir nevi benlik ödünçleyen başkişi Kumru, hayatında ilk kez gördüğü ve yaşadığı nesne ve olayları anlamlandırma da sürekli Tuna hanıma ihtiyaç duyar. Telefon, kitap okumak, koka-kola, zücaciye, buzdolabı ve kadınların araba sürmesi gibi hayatında ilk kez gördüğü ve anlamlandıramadığı şeyleri sürekli Tuna hanımdan öğrenerek kendi aklındaki soruların çözümüne yönelik adımlar atar. Taksit ile mal almaktan, market denilen büyük bakkallardan dolabın içinin dolapla birlikte geldiği düşüncesi hep bu süreçte şekillenir. Zaten bu adımların sonucunda da bir dönüşüm gerçekleşecek, Kumru, eski Orta Anadolu köylü kızı olmaktan çıkarak bir değişimin içinde olacaktır.

*“Belli bir süreden sonra, Kumru’nun dönüşümünden en çok etkilenen Pehlivan oldu.” (s. 69).*

Bu süreçte bir fetiş nesnesi haline getirdiği Kumru hanımın buzdolabına bir tür hayranlık duymaya başlayan Kumru için artık hayat, eskisi gibi değil, bütün yaşamı ve herkes/ her şey buzdolabının muhatabı, buzdolabı için yaşayan kişilerdir. Zira Kumru, buzdolabını adeta canlı bir varlık olarak görür.

Zygmunt Bauman, *Kuşatılmış Toplum* (2018: 254). adlı eserinde, çağın insanını tüketim toplumunda yaşayan kalabalık olarak görür. Bu yeni toplumsal düzende/ kuşatılan toplumda “normlar” tek edilmiş ve ihtiyaçların yeni bir esneklik kazandığı vurgulanmıştır. Bu durumda kişi, tüketim toplumu adına işleyen bir şey’e dönüşür ve ihtiyaçların sürekli esneyerek yeni alanlar açtığı üzerinden tüketim nesnelерinin çokluğu insanı bir seviyeye ulaştırma amacı olarak görülür. Vestigos marka buzdolabı, Kumru’nun benliğinde nesneye karşı ilk uyarıcı şey olarak görülebilir. O, bu süreçte buzdolabına ciddi bir saygı duyar ve her şeyi onun etrafında dizayn eder. Kumru hanım ile ve diğer kişilerle sürekli buzdolabı hakkında konuşması, başkisinin buzdolabına karşı konulamaz bir istenç duymasını sağlar. Daha sonra Kumru hanımın eşinin de yardımıyla bir Vestigos marka buzdolabına kavuşur ve bir canlı varlık olarak gördüğü buzdolabını, onun içini, koyulacak eşyaları hep bir dizayn içinde, Tuna hanımda gözlemlediği gibi dizmeye başlar.

Buzdolabı ile benliğinde nesneye/ metaya karşı bir istenci bir süre sürdükten sonra artık buzdolabından da soğur ve onun yerini televizyon, çamaşır makinesi alır. Daha sonraki süreçte köprü üzerinde hayal ettiği/ gördüğü arabanın özlemine çekerek, ona ulaşmanın gerekliliğini düşünür. Haydar’ın eski işine dönmesiyle kapıcı dairesinden çıkarak, apartmandaki boğazı gören, deniz manzaralı on dört numaraya yerleşen Yarma ailesi için artık yeni bir dönem başlamıştır. Kumru, bu süreçte İstanbullu olmak için bütün çabasını harcamış, saçlarını açmış, kısa etekler giymeye başlamış ve kendi evinin hanımı olmuştur. Bu dönüşüm, Tuna hanımın merkeze alınması ile birlikte gerçekleşmiştir. Ancak bu süreçte Kumru’nun ve ailesinin daha önce yakın bir ilişki içinde oldukları diğer kapıcı aileleriyle kopuşunu da beraberinde getirmiştir.

Kumru’nun evin içindeki buzdolabına, televizyona, bilgisayara vs. aldanmadan bir tür özlemle yolunu düşlediği bir arabaya sahip olmak fikri benliğinde metaya/ nesneye karşı



yeniden bir uyanış sağlar. Zygmunt Bauman, “*postmodern toplum, üyelerini birer üretici olarak değil, tüketici olarak angaje eder*” (2017: 122) derken, üretim tarafında organize olmuş bir hayatın gerçekliğini ve normatif kurallara göre şekillenen bir toplum yapısının altını çizer. Bu sürecin içinde tüketici bir nesneye dönüşen Kumru, Haydar’ın patronu İsmail beyin de desteğiyle mavi bir Peugeot 306 aracına sahip olur ve şoförlük derslerinden sonra artık kızı Sultan ile gün aşırı geziye çıkar.

Bu süreçte de bir nevi anlam bulamayan Kumru sıklıkla memleketinin ve ailesinin özlemine duyar. Bu geri dönüş isteği sıklıkla mekana sığamamasının bir sonucu olarak gelişir. Araba ile hevesi/ özlemi bir tür dinen Kumru, birkaç gündür haber alamadığı kocası Haydar’ın ölüm haberini almasıyla anlamsızlığın içine düşer. Kızı Sultan’ı da yanına alarak sıkıntılı zamanlardan uzaklaşma aracı olarak gördüğü arabasına atlayarak şehrin bilinmedik sokaklarına dalar. Bu süreç başkişinin iç çekişmelerini ve hayattaki anlamsızlığını sorguladığı bir zaman dilimi olarak karşımıza çıkar.

“*Dolap dedim, televizyon dedim, araba dedim, mala taptım, unuttum seni, başısla.*” (s. 306).

Kumru, kocasının ölüm haberini alması ile beraber Haydar’ın eve gelen tabutunu gerisinde bırakarak sokağa/ dışarı çıkar. Kumru’yu dışarı açan araç, sahibi olduğu Peugeot 396 marka araçtır. Oğlu Hakan ve kocasının tabutunu getiren iki kişiyi evde bırakarak kızı Sultan’ı alıp, dışarı yönelir. Bu yöneliş sıkıntılı bir iç dünyasını açma girişimidir. Roman boyunca sıklıkla Kumru’nun geçmişe özlem duyması, sahip olduğu onca eşya/ meta dışında hep doğduğu köyü anımsaması ve özlemesi, onun roman başında bahsedilen kuş ismini almasının da bir sonucudur.

Paul Connerton (1999: 38), konusunu bir kimsenin yaşamöyküsünden alan, insanın kişisel bir geçmiş içine yerleştirilmiş olmasını ve kişisel bir geçmişe göndermede bulunan kişisel belleğin ilk olarak anımsama fiili ile ortaya çıkacağını söyler. Kumru’nun doğrudan reddettiği kişisel belleğinin anımsama ile ortaya çıkması, onun benlik algısının karmaşasına yol açar. Bir yandan kişisel bellek anımsama yapar, geçmişini düşünür ve bu durumu durumsar iken, içinde bulunduğu gerçeklikte onu an’ın tutsağı yapar. Kişisel kimlik ile zihin geçmişe çeşitli açılardan baktıkça kişide bu durum pişmanlık ve suçluluk duygusu içerir.

Diğer taraftan daha doğarken kendisinden iki yaş büyük ablası Kumru'nun adını alarak hayata başlaması, onun bir tür trajik yazgısını da gösterir. Araç içindeki iç çatışması genellikle kendini anlamlandırılmaması, eşya/ meta ile mutluluk araması üzerine şekillenir. Onu hülyalı düşlere açan aracı, bir tür zihinsel çatışmalarının da mekanı olur. Bu süreçte, ölmüş kocası ve oğlu Hakan'ı geride bırakarak dışarı açılır. Bu açılma, içinde bulunduğu bunalımdan kurtulma teşebbüsü olarak da yorumlanabilir.

Araç içi, hülyalı düşleri barındıran bir tür mekan olması sebebiyle başkişinin benlik algılamalarının da merkezi konumundadır. Araç içinde düşündüğü ablası Kumru, onun canını acıtan en büyük simge unsur olarak karşımıza çıkar. Kumru'nun da *“dolap dedim, televizyon dedim, araba dedim, mala taptım, unuttum seni, bağışla.”* (s. 306) diyerek af dilediği ölen ablası, benlik kurgusunun da merkezi konumundadır.

Aracı ile gezinirken köylüsü olan bir polis memuru ile tanışan Kumru için çocukluğunda özlemine duyduğu her şey yeniden önüne getirilir. İstanbul'da köylülerinin de bulunduğu mahalleye köylüsü polis tarafından götürülen Kumru, köylüleriyle ve en önemlisi çocukluğunun hülyalı düşlerinin sahibi Meryem ebe ile yıllar sonra karşılaşır. Ancak bu karşılaşma da çok yakın içerikli olmaz. Zira Meryem ebe hala Meryem ebe iken Kumru artık İstanbullu birisidir. Bu süreçte Kumru, mahalleden çıkarak aracına atlar ve kızı Sultan görünüşü altında, ona bir zamanlar söyleyemediği türküyü söylemeye başlar;

*“Buradan gedek,*

*Ürgüp'e göçek,*

*Nenni de Feride'm nenni!”* (s. 308).

Türküyü söylerken son gücüyle gaza basan Kumru, dere yatağına/ şarampole aracını sürer. Bu sürüş, bir tür yok sayılmalar, zorla değişmeler, istemeden edinilen kimlikler, zorla sultanlaştırma hengameleri arasında geçmişini unutan kişilerin benliğini kuramadan yaşanılan hayatlar adına ölüme yolculuğun diğer bir adıdır.

Tahsin Yücel'in Kumru ile Kumru romanında başkişi Kumru, benliğini kurma girişimi bir tür önceden var olan ablasının adını ve kimliğini almasıyla baştan sakat doğar. O, adını almayı ve diğer şeylerden farklı olması daha doğarken elinden alınır. Bu elinden alınma durumunda ise o, babasının kuşları çok sevmesi üzerine Kumru ismini ölen ablasından alır. Bu ad aktarımı bir bakıma, ablasının yazgısını da içinde taşıdığı bir

göstergesidir. Daha sonraki süreçte benliğini daha çok dışarının/ çevrenin etkisiyle kurmaya çalışsa da sürekli olarak çevre ile bilinci çatışma yaşamaktadır. Eski ile yeni ben arasındaki bu zihinsel çatışma ve ablasının adının ödüncülenmesi onu bilişsel olarak benlik kurma girişimlerini sekteye uğratır. Dikkat edilirse benliğini bir türlü kuramayan ve dışarıdaki benlik saçılmalarını çevrenin etkisi ile tamamlamaya çalışsa da ablasından ödüncülediği makus talihi peşini bırakmaz ve çevre ile bilicini çatışmasına yenik düşerek intihar eder. Kumru'nun bu intiharı, onun benliğinin tamamlanamaması ve “*benlik bilinci*”ne (Jung, 1999: 63) ulaşamamasından kaynaklanır.

İnci Aral'ın **Ölü Erkek Kuşlar**<sup>25</sup> isimli romanı, başkişi Suna etrafında kahraman bakış açısı ile şekillenir. Suna gençliğinde sevdiği Adam ile evlenir. Bu evlilikten bir çocukları olmasına rağmen evlilikleri yolunda gitmez. Adam'ın ilgisiz, sevgisiz ve hoşgörüsüz tavırlarıyla bir türlü başa çıkamayan Suna eşinden ayrılır. Burarada Adam, erkek kimliğinin bir sembolizasyonu ve Suna'nın kimlik bunalımını yüzüne vuran bir karakter olarak karcımıza çıkar. Kısa bir süre sonra Suna, Ayhan ile taşınır, anlaşır ve evlenir. Ayhan da Suna gibi eşinden (Havva) ayrılmıştır. Ayhan, Adam'a göre daha modern bir kadın portresine uygun davranması gerekliliği ile Suna'yı baskılar. Ayhan'ın kurallardan örülü hayatı ve evliliğine bir türlü uyum sağlayamadığını düşünen Suna, bir tür Ayhan'ın istekleri ve kendi gerçekleri arasında bocalar. Bu bocalama sürecinde Suna, Ayhan'ın üniversiteden beri arkadaşı olan Onur ile yakınlaşması başlar. Onur da bu süreçte eşi Güler ile evlidir fakat bu süreçte Nazlı adında bir kadın ile ilişkisi olur. Onur, tehditlerden dolayı üniversitedeki işinden ayrılarak reklam ajansında çalışmaya başlar. Suna'nın da aynı ajansta işe başlaması ile ressam olan Onur'un resim sergisi sırasında başlayan bu yakınlaşma sonucu Suna eşi Ayhan'dan bir türlü vazgeçemez, Onur'u da bırakamamasının bölünmüşlüğü içinde benliğini bunaltı içinde yaşar. Ayhan'ın Suna ve Onur arasındaki ilişkiyi öğrenmesi ile kıskançlık krizlerine girer. Buna bir de ülkenin içinde bulunduğu darbe süreci eklenince krizleri çoğalır. Ayhan, ülkenin içinde bulunduğu ortamdan rahatsızlık duyarak yurtdışına kaçar. Bu süreçte Suna hem Ayhan'dan hem de Onur'dan uzaklaşır ve Düşköy'de yalnız yaşayarak hayatını sürdürür.

---

<sup>25</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; İnci Aral (2017). *Ölü Erkek Kuşlar*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları 5. Baskısından yapılmıştır.

Bu süreçte Onur da eşi ile anlaşamamasına rağmen eşiyle ilişkisini sürdürür hem de Nazlı ile ilişkisini sürdürür.

Dissosiyatif anlamda bir kimlik bölünmesi ile karşımıza çıkan Suna, Su ve Na kimliklerinin benliğindeki etkisi gözler önüne serilir. Birbirinden çok farklı iki kişilik olarak karşımıza çıkan Su ve Na'nın her birinin kişisel özellikleri, duygusal tepkileri ile gün yüzüne çıkar. Babasının ve sonra annesinin ölümü, dayısı ve yengesinin bakması ile aşırı stres ve kaygı durumunda zihnini yoran düşünce ve durumlardan uzaklaşır ve zihinsel bir bölünme yaşanır.

Dissosiyatif kimlik bozukluğunda bölünmüş alter kimlikler, zihnin kontrolünü değişik zamanlarda ele alır. Ayrıışmış zihin, kendi içinde kişi (içses) ile konuşur. İç ses duyma hakim olunan durumda, kimlikler arasındaki amnezi (unutkanlık) iç ses ile bedensel varlık, gün içindeki sürekli değişimler yaşanır.

Laing (2012: 15), şizoid terimini varoluşsal anlamda iki ana tarzda yarılan bireye gönderme yaparak açıklar. Birincisi, bireyin dünyasıyla ilişkisindeki bir yırtılmadan doğar; ikincisinde ise kişi kendini bu dünyada evinde hissetmez veya başkalarıyla birlikte olarak yaşantılayamaz; aksine kendisini umutsuz bir yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde bulur. Bu tür insanlar, kendisini tam bir kişiden ziyade, bir bedene hafifçe iliştirilmiş bir zihin, iki ya da daha çok benlik vb. gibi, çeşitli biçimlerde “bölünmüş” olarak yaşantılar.

Suna'nın çocukluk dönemi tam anlamıyla bir ontolojik olarak güvenli olduğu bir dönemi kapsar. Ailesinin yanındadır ve baba figürü ile kendini güvende hissetmektedir. Bireysel ve toplumsal olarak kendi gerçekliği ve başkalarının gerçekliğini içinde hisseden bir konumdadır. Ne var ki varoluşsal anlamdaki bu ontolojik güvenlik durumunu ontolojik güvensizliğe dönüştüren anksiyetelere karşı baş edip edememe üzerinde şekillenir. Bu türden güvencelerin yokluğu kişiyi bir anlamda güvensizlik hissine sürükler ve kişi, güvenli bir dünyadan kendi içinde güvenli olmaya döner.

Başkişi Suna, taşrada annesi ve babası ile birlikte yaşar. Ağabeyi İstanbul'da yatılı okulda orta ikinci sınıfta öğrencidir. Suna'nın şizoid bir savunma ile ilk kişilik bölünmesi babasını kaybettiği dönemde başlar. Benliğin içine çekilen Suna, karakteristik olarak bu durumun kavranamazlığına vurgu yapar.

*“Sekiz yaş için ölüm kavranamaz bir uzaklıkta olmalıydı, ağlayamadım. İçimde biri, ağlamalısın, diyordu durmadan. Baban öldü senin, ağlasana.*

*Su'nun sesini ilk kez o zaman duydum işte. Ağlıyordu, içi katılıyordu ağlamaktan ama gözlerinde yaş yoktu. Sesim yoktu.” (s. 58).*

Ölümün kavranamazlığı kişiyi çevreye yabancılaşmaya ve gerçeklikten uzaklaşmaya götürür. Bedensel varlığı içsel sesinin varlığını içinde tutar. Benliğin bedene yabancılaştığı bu durum, şizoid bir savunma ile kavranamaz sayılır.

İkinci bir bölünme ise, annesini kaybettikten sonra dayısı ve yengesinin yanında başlar. Yengesinin sözsözsel dayısının da fiziksel şiddeti Suna'nın Na tarafını ortaya çıkarır. Bu süreç babasının kaybettiğinde ortaya çıkan Su ve dayısı ve yengesinin yanında kaldığı süreç ise Na tarafının ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Ontolojik anlamda kendini güvensiz hisseden ve baba gibi mutlak güven ortamının sıcaklığından uzaklaşan Suna, “yutulma, içe patlama ve kişiliksizleşme” (Laing, 2012: 41) gibi üç tür anksiyete ile karşı karşıya kalır. Ontolojik anlamdaki bu güvensizlik, kişide benlik-bilinçtelik olarak iki düzeyde gösterir ve kişi benliğin içine psikik bir çekilme süreci yaşar. Bu parçalanan benlik Suna nezdinde “Su” ve “Na” olarak ikiye bölünür. Su, “korkak, edilgen, uzlaşmacı, uysal ve evcil” biri iken (s. 36). Na, “düzen bozucu, baskı altına girmeye dayanamayan, hiçbir zaman hiçbir durumda kimseyle uzlaşmaya yanaşmayan, uzlaşmaz” (s. 37) özellikleri ile görülür. Bu bölünme roman boyunca Suna'nın kararlarını etkileyecek bir yapıda seyrederek.

Suna, bu türden ontolojik güvensizlik durumunda varoluşsal benliğini sürekli başkaları tarafından teyit edilmesine ihtiyaç duyar. Kendi varlığının kendi içinde örgütlenen ontolojik güvensizlik, zihinsel olarak bölünen kişiyi hayata devam etmeye zorlar. Babasının kaybetmesinden sonra da annesini kaybeden Suna, dayısı ve yengesi tarafından büyütülür. “Orta sınıf bir aile çevresinde ‘kız çocuğu’ olarak büyütülmüş, aile ve çevre baskısı ile korkar, edilgen, uzlaşmacı, uysal ve evcil biri haline getirilmiş”tir (s. 36). Gençlik yıllarına kadar geçen bu süreçte kendisine mutlak bir güven ortamı arayan Suna, sığınma amaçlı kendisinden yaşça büyük olan Adam ile evlenmek için öğretmen olduğu Karadeniz kentinden doğduğu yere döner. Bırakılmaktan ve hiç sevilmemekten korkan ve Adam ile evliliğinden bir çocuk sahibi olan Suna, eşinin istediği şekilde kapalı ve hanım hanımcık bir yaşam sürer.

*“Su da seviyor yeni düzenler kurmayı. Na ile en iyi anlaştıkları konu bu. Na’nın atılım gücü ile Su’nun evcilliği üst üste geliyor burada. Güzelce çakışıyor.”* (s. 66).

Ancak, Suna, evliliğini çocuk büyütmek ile tüketmek istemediğinden “resim yapmak, yazı yazmak, fotoğraf çekmek ve ut çalmak” (s. 19) ister. Bu istekleri eşi Adam tarafından reddedilir. Su’nun istediği sıcak ve kalabalık aile çevresinin özlemi ile başlayan Adam ile evlilik, Na’nın kalabalık, sıradan bir aile çevresinde yaşamayı düşünmemesinin bölünmüşlüğü ile çatışma halindedir. *“Tam ortamdan ikiye bölünüyorum.”* (s. 75) daha çok Su yanına denk gelen Adam’ın gelenekçi yapısı ve toplumsalın belirlediği karakterinden taviz vermeyerek sürdürdüğü evliliği Suna için başlangıçta olumlu bir yapıda ilerlese de geçen zaman içinde Suna’nın bir bakıma bölünmesinden de kaynaklanan bir uzaklaşmaya sebep olur.

*“Peki neydim, kimdim ben? Çok yürekli görünürken bu kadar korkak; böylesine evcilken bir o kadar serseri; uysal ve sessiz sanılırken cadı gibi inatçı; çoktan esir alınıp bayrağım çiğnenmişken böyle mağdur ve bağımsız. Sonraları bu ikiye bölünmüşlüğümün resmi olmayan tarihini bulmaya çabaladığımda çok gerilere gitmem gerekti.*

(..)

*Belki de böyle doğdum ben. Su ve Na olarak yani”* (s. 56-57)

Ben’e değerini veren öteki, bu bölünme ile ben’in kendi olasılıklarını da elinden almıştır. Kendisi için dünya ile öteki için dünya arasında kalan bilinç, kişinin kendi olasılıklarına yabancılaşmasına neden olur. Zihinsel anlamda ben’in ve öteki’nin özgürlüğü, birbiri ile her çatıştığında ego, ya ötekinin özgür bilincini kabul edip kendi bilinci gibi sayacak ya da bu çatışma yabancılaşma doğuracaktır. Dikkat edilirse romanda sürekli olarak zihinsel anlamda ben ve öteki’nin yani Su ve Na’nın çatışmasından kişinin/ ben’in *“olasılıklarını yabancılaştırması”*na (Marcuse, 2020: 215) neden olur.

Adam’dan ayrıldıktan sonra geldiği İstanbul’da yurtdışından yeni gelen Ayhan ile bir derginin kuruluş yıllı etkinliğinde tanışır ve evlenir. Ayhan, ilk eşi Havva’dan ayrılmış, yayın ve iletişim konularında kariyer yapmış ve son on yılını yurt dışında geçirmiş ve bir yıl önce Türkiye’ye dönmüş bir akademisyendir. Ayhan, basın yayın işleri, yeni kurulan

bir üniversitede ders verir ve haftanın iki gününü evden uzakta geçiren, profesörlük dosyaları hazırlayan ve Marksist bir derginin yazı kurulunda çalışır.

Ayhan'ın sanat yönetmeni olduğu dergide metin yazarı olarak işe başlayan Suna, eşinin evliliğinde modern bir birliktelik ve eşinin akıllı ve kendi ayakları üzerinde duran bir kadın olmasını ister. Suna'nın Su yanının ağır bastığı bu evlilikte yine beklentilere cevap veremez ve Ayhan'ın isteği üzerine evlilik sözleşmesi imzalarlar.

*“Seni teslim aldığım, Su olduğum dönemler çok kısa sürüyor Na. Kendi doğrularım içinde boyun eğiyorum, başıslıyorum kendimi ben sürekli. Ama her seferinde sen ortaya çıkararak o huzuru yağmalıyorsun...”* (s. 109).

Ayhan ile sözleşme ile, evi bölüşen iki arkadaş ve dosta dönüşürler. Ayhan'ın sürekli olarak Suna'nın kendisine benzemediğini söylediği yüzü olan “Na”yı kendi yüzü haline getirmeye çıkarsaması Suna'nın evlilik sözleşmesini kabul etmesini sağlar (s. 103). Suna kaybetmek istemediği Ayhan'ın isteklerine karşılık vermeye çalışır. Bir yanı ile özgür ve dışadönük bir kadın iken öbür tarafının da eve bağımlı olmasının yarattığı bunaltı içinden çıkılmaz bir hala alan ve Su ve Na tarafından bölünmenin trajikliğini yaşayan Suna bu süreçte Na yanı ile hareket etmeye başlar. *“Evliliği birlikteliğin rahatlığı, ortak yaşamın toplumca benimsenmiş saygınlığı ve minnet borcu gibi nedenlerle sürdürmeye karşı olan”* (s. 35). Na tarafının ağırlığınca evlilikleri bir formaliteye dönüşen ve birbirlerinin hayatlarına karışmayan bu iki evli çift birbirinden zamanla uzaklaşır.

Almanya'dan arkadaş olan bu iki kişiden Onur, Ayhan'dan iki yıl sonra ülkeye döner, Ayhan'ın girişimleri ile Basın Yayın Yüksek Okulu'nda işe başlar. Ayhan daha sonraki süreçte Onur'u aynı ideolojide olduklarından dolayı kendi işine aldırır ve oda arkadaşı olurlar. Güler adında bir kadın ile evli olan Onur, bu evliliği geleneksel anlamda babasının zoru/ isteği ile yapar.

Evden ayrılan Suna da Ayhan'ın yanındaki işinden ayrılır ve Onur'un çalıştığı reklam ajansında çalışmaya başlar. Burada Onur ile yakınlaşan Suna, ona aşık olur. Adı konmasa da bir yakınlaşma süreci olan bu dönem, Onur'un görüştüğü Nazlı adındaki kadın ile görüşmesi üzerine Suna'nın kıskançlığı başlar, aldatıldığını düşünür.

Ayhan bu dönemi Suna'yı kıskanarak geçirse de Suna, bu teorik evliliğe uyum sağlar. Ayhan'ı kaybetmekten korkmaz ve kendine yettiğini düşünür. Evden ayrılan Suna, ücra bir mahallede kendisine yeni bir ev tutar.

*“Bir yerlere kök salma, kesin olarak yerleşme çabası hiç göstermemiş olabilir miyim?”* (s. 31).

Bu yeni eve geçiş, bir bakıma Suna'nın Na tarafının ortaya çıktığının da göstergesidir. Suna bu süreçte içinde taşıdığı Na tarafı ile Ayhan'ın üniversite yıllarından beri arkadaşı olan Onur ile tanışır ve ona aşık olur.

*“Ne olursa olsun eski Suna değildim artık.”* (s. 174).

Bir tür formaliteye dönen Ayhan ile evliliği, Ayhan'ın Suna'ya karşı ilgisini artırınca durum bunaltıya dönüşür. Suna ve Onur ilişkilerini Ayhan'a açıklarlar. Bu durum, Ayhan'ın Su tarafına Suna'nın ise Na tarafına yönelmesini ortaya çıkarır. Ayhan, ülkedeki karışıklıklardan dolayı işinden olur ve bu durum onu Suna'ya daha da bağlar. Burada artık roller değişmiştir.

*“Bugün kanatlarımı koparıp attılar. Kanatlarımı da yitirdim. Ne Onur, ne Ayhan, ne de kanatlarım var artık...”* (s. 261)

Suna'nın içindeki *“hastalıklı mutsuzluk tutkunluğu”* (s. 23) bütün hayatını ele geçirir. Ayhan'a acıması ve Onur'a olan sevgisi arasındaki bunaltı, Onur'un eşini kaybetmeyi göze alamamasından ve uzun süre sevdiği Ayhan'ın da yurt dışına kaçmasından dolayı ikisini de bırakır ve bir kedi edinerek adını “Su” koyar ve hayatına devam eder.

*“Kendimi sevmiyorum. İki ayrı yaşamım, iki ayrı kişiliğim var sanki. Bölündüm, paramparçayım.”* (s. 278)

*“Bölünmüş bir kişiliği olan ve kendi içinde sürekli çatışma yaşayan”* (Özdemir, 2008: 68-72). Suna'nın içsel yalnızlığı ve ontolojik güvensizliği, hayatına aldığı erkekler ile girdiği iletişimi de sorunlu kılar. Bu iletişimsizliğini ontolojik olarak kendi türünün alt basamağında bulunan köpek ile özdeşleştirir.

*“Bir sokak serserisiyim ben. Yersiz yurtsuz bir dişi it.”* (s. 192)

Kişi, genellikle küçükken yaşanan travmalara karşı bir savunma mekanizması geliştirir/yaratır. Bu zihinsel yaratımın bir yanı ile sürekli geçmişe dayalıdır. Bu bölünme iyilik ve kötülük gibi bir bölünme şeklinde görülebilir. Bu bölünmenin neticesinde de kişi birkaç kategoride alt ego oluşturur. Bu alt kategorik ego, romanda aşk üzerinden okunabilir. Yabancılaşmanın kaynağı olan öteki'nin kökensel deneyimi, insanlar arası iki temel tepkiyi getirir. İlki öte'yinin özgürlüğünü reddetmek ile onu tanımayla egoya bağımlı hale



getirmekken, ikincisi ötekinin özgürlüğünü benimsemek ve ötekinin özgürlüğünü egonun kendi dayanağı olarak kabul ederek Ego'yu yeniden yaratmaktır (Marcuse, 2020: 216). Dikkat edilirse, Suna, bölünmüş benliğini bir bakıma egoya bağlayamaz ve içine düştüğü yabancılaşmış bilinç durumundan kurtulamaz. O, bölünmezliğin içinde kendisini bilinç olarak görmez ve ontolojik anlamda kendisini bir alt kategoride olan hayvan'a benzetir. İnsan formunu koruyamadığı için kendisini “dişi it” olarak tanımlar.

Şizoid bir savunma ile benliği ikiye bölünen Suna, bu durumun verdiği kendi içine dönme ve zihinsel olarak iki ayrı yaşam sürmesi, onu türsel anlamadaki bir yalnızlığa da iter ve “*yalnız olmaya dayanamadığı için, benliğini yitirmeyi seçer.*” (Fromm, 2019: 263). Bu yalnızlık, onun güvensiz olarak bulduğu dış dünyadan ve bu dünyanın içindeki türden de uzaklaşmasına sebep olur. Kendi türüne de bir bakıma yabancılaşan Suna, bölünmenin verdiği bunaltı ile türsel olarak hayvana kendini yamar. Bu durum, tam bir bunaltı halidir. Kişi, türsel yalnızlığını kendi içinde yaşar.

Gülayşe Koçak'ın **Topaç**<sup>26</sup> isimli romanında başkişi Canyon'ın kişilik bölünmesi Lafonj ve Melisettö olarak gerçekleşir. Lofonj, insani yanını, erdemleri ve eskiyi çağrıştırırken, Melisettö, duyuşsal körleşmeyi, robotlaşmayı ve metalaşmayı önceler. Bu durum, Kurtarıcı'nın ülkeye gelerek kenti düzene koyma girişimlerinin sonucudur.

Durumu kötüleşmiş ve içinden çıkılmaz bir hal alan ülkeleri tekrar toparlamak için gönderilen Kurtarıcı, toplumu düzene sokma konusunda uzmandır. Uluslararası fonların da yardımıyla ülkeyi iyi kötü düzene sokmak için maddi destekleriyle ülkeye yollanmıştır. Ülkenin durumu dünyayı olumsuz etkilediğinden dolayı burasıyla yakından ilgilenen uluslararası kuruluşlar, böyle bir harekate girişmişlerdir.

Yöneticinin kuralları dahilinde, adeta çivisi çıkmış toplumu rayına oturtmak için, insanlara özlük adı verilen biz gözlük verilir ve toplumdaki bütün uyuşmazlıkları, şiddeti vs. görmezden gelmeleri sağlanır. Özlük, takanın gözlerini saklama ve karşısındakinin surat ifadesini bulanıklaştırma (s. 47). görevi görür.

---

<sup>26</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Gülayşe Koçak (2016). Topaç, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları baskısından yapılmıştır.

Bir bakıma robotlaşan toplum, filtrelerin de yardımıyla aksaklıkları, yırtmaz kalabalık seslerini ve birbirlerinin gözlerini görmez olurlar. Bu süreç, eski ve yeniye mukayese eden Canyak'ın benliğinde gerçekleşir.

*“O gün dama çıkmadan evvel, ne diye o aptal Lafönj'ün aklına uyup filtrelerimi çıkarmayı denedim ki?” (s. 60).*

Özlük ve filterlerini çıkarıp duyduğu sesler ve görüntüler yüzünden ölümü düşünen Canyak, evin çatısına çıkar ve intihar etmeye, bu düzensizlik ve acımasızlıktan öç almaya çalışır. İnsanlar aşağıdan atla, reklam yapma gibi sözler söylese de bir kadının “sakın atlama” sesi ile irkilir ve uzun süre ilk defa birisinin gözünü görür. Bu kendisinin de özlük takmamasından kaynaklanır. O sırada aldığı sakinleştiriciler yüzünden Canyak çatıda bayılır ve hastaneye getirilir.

Özüksüz ve filtresiz olarak gördüğü görüntü ve duyduğu sesler yüzünden psikolojik olarak benliğini koruma altına alan Canyak'ın hastanedeki adı söyleyen doktora verdiği cevap bölünmesinin ilk evresidir.

*“Kağıtlarında yazılı ama hanımefendinin adı neydi... Lafönj. Tamam.*

*Değil Lafönj değil!*

*Adım Lafönj değil!*

*A! Konuştu! Adınız Lafönj değil mi? Ama daha şimdi eski eşiniz... Neyse, gerçekte adınız nedir, öğrenebilir miyim?*

*Melisettö.” (s. 11).*

Kağıtta yazan ismi ile Lafönj, kendini gördüğü şeylerin gerçekliğinden sıyrılmak için Melisettö olarak tanımlar. Bu türde bir çığırından çıkmış bir toplumda ayakta kalmaya/akıl sağlığını korumaya çalışan Canyak'ın da benliğini korumaya alma zorunluluğundan Lafönj ve Melisettö olarak benliği ikiye bölünür.

Lafönj sürekli olarak kendini Melisettö olarak tanımlayan diğer benliğine uyarılarda bulunarak eskiyi çağrıştırmaya kalksa da Melisettö gördüğü manzara/ değişen toplum ve insanları yeniden görmek istemez ve özlük ve filtrelerini geçirerek toplumda meydana gelen kırılmaları ve vahşiliği görmeyi kabul etmez. Lafönj da sürekli hastanede yatakta yatan diğer benliğine *“Zorla kendini Lafönj, Çık bedeninin dışına. Unutma bunlar gerçek*

*değil; sen şu anda hissetmiyorsun, yalnızca gözlüyorsun...*” (s. 13) dese de Melisettö kimliği daha ağır basar.

Robotlaşmanın sonucu olarak bir bakıma toplumsal vahşileşmeye gözlerini kapatan ve sanal olarak hayata gözlerini kapatan ve sanal gerçeklik içinde yaşayan benlik sürekli bu eski/ yeni bölünmesini yaşamaktadır.

*“Beni dışarıdan gözleyen biri, bir başka ben varmış gibi.”* (s. 20).

Özlüğünü çıkardığı sırada gördüğü, mahallelerin tel örgülerle ayrılması, ağaçların ve insanların plastik görüntüsü, pelteleşmiş dilleri, konuşma özürleri, suratlarındaki donuk ifadeler, insanların aynılığı, binaların bakımsızlığı, sarılma makinelerinin varlığı, insanların adeta bitkisel hayatta olduğunu, sağır bir koroyu andıran kalabalık, gürültünün çokluğu onun asıl kabusunu oluşturur ve tüm bunlardan kaçmak için bir bakıma isteyerek Kurtarıcı tarafından kullanılması istenilen özlük ve filtrelerini takar. Ölüm, anıları silebilecek tek ilaç gibi görünür ve çatıya çıkarak bu görüntüden kurtulmak ister. Gerçekliğe/ eskiye döndüğünde gördüğü manzara onun bölünmesinin temel nedenidir.

Ebrar’ın yurtdışında iken *“yardım et, lütfen bugün gel”* (s. 35). yazılı mektup alır ve Lafönj’un yazdığından emin bir şekilde ülkeye döner. O da gördüğü manzara karşısında şaşkına çevrilmiştir. Adeta özlüksüz ve filtresiz yaşamak mümkün değildir. Lafönj’ü intihar sonrası hastanede bulur ve ona adını hatırlatacak çağrışımlar yapar. *“Adlarla birlikte güya insanlar da arınıp değişecekler.”* (s. 49). Ne var ki bütün bu çağrışım değerleri sesi filtreleyen bir aparat sayesinde Lafönj’a ulaşmaz. Zihinsel olarak ayık olan fakat konuşamayan Lafönj da altığı ilaçların etkisiyle Ebrar’ı tanıyamaz.

*“Lafönj! Lafönj... Lafönj? Lafönj! Lanet olsun Lafönj! Yoksa senin kulaklarında da mı o iğrenç şeylerden var?”* (s. 29).

Filtrelere şifre konulabilir ve istemedikleri sesleri duymaz takan kişi. Lafönj de intiharı sonrası kulaklığına şifre koymuştur. Sesteki asabiyet frekansını bile ustalıkla yakalayıp o lafi hepten duyulmaz bir hale getirir şifreli filtreler. Gülme becerisini de Melisattö’ya geçişte kaybeden Lafönj’ün Ebrar, gözündeki özlüğü çıkarmak istese de Lafönj özlüksüz ve filtresiz yaşamayacağını vurgular.

*“Sokakta yürürken bir bakıyorsun, kaldırımında suratı parçalanmış, beyni fırlamış bir insan yatıyor. Zihin önce bir bocalıyor -gözlerini*

*şasılaştırdığında karşılaştığın o ilk bulanı anında olduğu gibi. Derken, birden netleşme ve üç boyutlu görme başlıyor, sonra da sükûnet. Bu muymuş diyorsun. Galiba gerçekte kimse acı falan çekmiyormuş, diyorsun. Beyin fırladıysa fırladı; olan olmuş, üzülmenin anlamı yok, diyorsun.” (s. 55).*

Ülkede Temizad Hareketi başladığında adını değiştiren Lafönj, kendi isteğiyle Melisattö koyar. Romanda bu ad değiştirme operasyonu şu şekilde aktarılır. *“Adınızı neden değiştirirsiniz? Kimliğinizi değiştirmek istediğinizde”* (s. 41). Lafönj tarafı bir türlü geçmişine duyduğu sancılı özlemden kurtulamazken Melisattö tarafı ise gerçekliğe kapanır. Bu çatışma sürekli, yaşamı bir devamlılık ve bitmek bilmeyen uzunluğu ve yaşadığı sürece unutamamak ve işten gelen müthiş bir yaşama arzusu ikileminde motive edilir.

Birkaç gün sonra Lafönj taburcu olur ve evine gider. Bu süreçte sakinleştirici haplar olan Hiskov, onun gerçeklikten saklanarak sanallığa geçmesine yardımcı olur. Ancak evde geçen bu birkaç saatlik süreç benliğindeki bu bölünme ile hesaplaşma vaktidir. İçsel bir monolog şeklinde geçen düşünceler, onun bölünmüşlüğüünün en temel göstergesidir.

*“Ya sonunda Lafönj’e sırt çevirirsem? Başka türlü, bu aklımı kaçırmadan bütün bu olanlara nasıl dayanabilirim.*

*Kaldı ki, Lafönj de filtrelenseydi; hiç değilse tepemde devamlı vır vır etmezdi. Filtreler piyasaya çıktığında neydi o kafamın içinde kopardığı yaygara? Bir idealim, bir idealizm; yok efendim, protesto etmeli ve bunlar asla kullanılmamalıymış...”* (s. 61).

Birkaç gün sonra Sevgi Operasyonu başlayacaktır ve herkes artık eskisi gibi birbirini ziyaret edebilecek, daha sonraki süreçte toplumsal barış sağlandığında mahalleler arasındaki dikenli teller kalkacaktır. Bu süreçte özlükler ve filtreler de toplanacak ve insanların artık kullanmasına gerek kalmayacaktır. Bu sürece alışmak için şimdiden özlük ve filtrelerini çıkararak Melisettö, televizyonunu açar ve renkleri, insan suratlarını ve seslerini algılamaya başlar. Bu algılayış bir tür tedirginlik içinde hissedilir. Filtresiz, evdeki fare seslerini de duyan Melisettö, içinde yaşadığı gerçekliğe tuhaf olarak bakmaktadır. Ancak içindeki ses olan Lafönj sürekli motive dilmektedir. *“Dayanacağım işte; takmayacağım özlük ve filtrelerimi. Dayanacağım.”* (s. 65).

Melisettö etrafındaki insanlarla herhangi bir bağ kurabilme umudunu yitirdiğinde ruhsal bir ayrılma yaşar. Dostlarının ilgisizliği, eski eşinin onu medya önünde rezil etmesi, Ebrar'ın ayrılması sonucu, Canyak'ın hayvan beslemenin yasak olduğu/ vatan hainliğiyle suçlandığı/ hayvanların insanların rızıklarını yediği düşünülen yerde, hayvanları sevmesi, empati yeteneği ve masumluluğu hep Lafönj üzerinden algılar. Bu algılayış, ilkokula başladığı yıllarda Lafönj'ün anneannesini ziyarete gittiği süreçte yaşadığı olaylar üzerinden gelişir. Canyak, bu ziyarette Lafönj'e eşlik eder. Utangaç bir çocuk olan Lafönj, ayıcının geldiğini söyleyerek Canyak'ı yanına çağırır. İhtiyar bir ayıyı oynatan sahibi, ayının oyununu beğenmediğinde elindeki ucunda çiviler olan sopa ile ayıya vurmaya başlar. Bu eziyet karşısında bütün çocuklar gibi Canyak da gülere katılır. Bu süreçte Lafönj' "Yapma! Bırak o sopayı! (..) Bir daha bu hayvana dayak atarsan anneme söylerim, o da seni ihbar eder, anladın mı?" (s. 104) diyerek ayıcının üzerine atlar. Adam şaşkınlıkla elindeki sopayı düşürür ve Lafönj ağlamaya başlar. Ayıcı bunun üzerine oradan hemen uzaklaşır. Canyak da Lafönj'e çıkışarak eğlencelerini elinden aldığını düşünerek, ona öfkelenir.

Asıl adı Canyak olan başkişi, ilk eşi olan Öcal'dan ayrıldıktan sonra onun iftirası ile baş başa kalır. Sübyancılıkla suçlanan Canyak'ın haberleri bütün gazete ve televizyonlarda yayımlanır. Öcal'ın nüfuslu bir kişi olması da Canyak dan öç almasındaki önemli bir aşamadır. Bunun üzerine "Temiz Ad Hareketi" ile adını çocukluk arkadaşı olan Lafönj olarak değiştirir. Yalnızlığın, iletişimsizliğin ve bungunluğun yeni ad ile geçeceğini sansa da bunu aşamaz ve Melisettö olarak kendini tanımlar. Zira insanın ne kadar adı var ise o kadar kişiliği vardır.

*"Lafönj'ü, yani küçük Lafönj'ü belki de ilk bu olayla içselleştirdim. Yıllar geçip yaşım ilerledikçe, önce Lafönj gibi bir oğlum olduğunu hayal etmek tatlı geldi, sonra giderek, kendime onun adını vermek. O olmak."* (s. 104).

Lafönj'ün annesinin evde çıplak bir erkek ile yakalandığı esna da Lafönj'ün de çıplak olması üzerine etraftakiler annesinin hak ettiğini bulduğunu söylerler. Ancak Lafönj'ün de kirlenebileceği şüphesiyle evlerinde geçici olarak kaldığı komşuları onu bekaret kontrolüne götürürler. O günden sonra Lafönj, "kendi bedenine yabancılaş(ır)" (s. 111). Canyak'ın Lafönj ile kurduğu empati sonucu o da bedenine yabancılaşır. Büyüdükçe Lafönj gibi bir oğlu olması hayaliyle zihinsel olarak Lafönj'ü oğlu olarak algılar. Bu

algılayış, çocukluğunda annesinden mimetik bellek vasıtasıyla ödünçlediği anneliğini zihinsel olarak Lafönj ile gerçeğe dönüştürmek ister. Ancak bu zihinsel sahne canlandırmaları sürekli olarak Lafönj'ün delikanlılığını kendisini incitecek sahneler ile doludur.

Lafönj'ün “*sevgiye yabancılaşmasının*” (s. 146) temelinde; acılara duyarsızlaşmış, empati yeteneğini yitirmiş, sevgiden mustarip, yalnızlığın hüküm sürdüğü, iftiralara ile insanların karalandığı bir toplumda Canyon, dışa dünyadan uzaklaşarak kendi içine/ben'ine yönelir. Bu yönelim de çocukluğunda sıcak ve kuşatıcı bir imge olan arkadaşı Lafönj ile zihinsel bir empati kurarak, Lafönj'ün bekaret testi sırasında aynı nedenlerden dolayı kendi bedenine yabancılaşmasının sonucu olarak Canyon, bu ismi seçer ve zihinsel bir özdeşlik kurarak kendini dış dünyadan soyutlayarak zihinsel bir bölünme ile kendi içine/ ben'ine / anılar mağmasına sığınır. Bu sığınma, dışarının gerçekliğinden içselin/ anıların sıcaklığına yönelme olarak okunabilir.

Mehmet Eroğlu'nun **Kusma Kulübü**<sup>27</sup> romanında otuz iki yaşındaki başkişi Umut Çinici, yaşamı; içinde sadece soluk alıp vermektan ibaret olarak yalnızca bir alışkanlık olarak algılar. Yaşamı bir alışkanlık olarak sürdürmesi onun asıl bunaltısını oluşturur.

Küçüklüğünden beri hayalini kurduğu şey/ler ve gerçekte olan şey/ler arasında bocalayan ve son on yıldır işsiz olan Umut, yaşamı bir bunaltı şeklinde algılar. “*Çocukken Cyrano de Bergerac oldum, ama hep Hamlet'i oynamayı düşledim.*” (s. 22). En son, Sivas Orduevi'nde garsonluk yapar ve ondan sonra da Elazığ Hapishanesinin tiyatro kolunda yönetmen oyunculuk yapar. Ancak, bir iki oyundan sonra yönetmenler tarafından istenmez ve ondan sonra birkaç reklam filminde birkaç küçük rol oynar. Bu alışlagelmiş, zevksiz ve monoton yaşam, onun bulantısının merkezi durumudur.

*“Hayat mutlu olmak içinmiş! Benimki mutsuzluğuma alışmaktan ibaret. Eğer hayat ölümümüze doğru akan, uzunluğu belirsiz bir ırmaksa, bana ait olana hiçbir kolun bağlanmadığını da söylemeliyim: Dar kanyonların arasına sıkışmış, coşkuz ve yatağını derinleştiremeyen cılız bir akıntı benimki...”*  
(s. 7).

---

<sup>27</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Mehmet Eroğlu (2017). Kusma Kulübü, İstanbul: İletişim Yayınları 2. Baskısından yapılmıştır.

Mutsuzluğun içine gark olan Umut'un yaşamında hiçbir şeyin anlamı yoktur. Kendi devinimi içinde bunaltısını dindirecek, benliğini kuracak hiçbir gösterge bulamaz. O yüzden hayatını hiç yere yamayamaz. Bu ondaki sıkışmışlık, coşkusuzluk ve cılız bir akıntı şeklinde ifade bulur. Yaşam, sürekli bir akıştır ve ona katılanlar da bu akıştan nasibini alır. Ne var ki Umut'un bunaltısına sebep olacak anlamsızlığı onda rahatsızlık verecek zihinsel sesler ve belirsizliğin ve yalnızlığın hüküm sürdüğü midesindeki bulantının oluşmasına zemin hazırlar. Bu bulantının asıl kaynağı, *“Tanrı'nın biçtiği küçük role razı ol(masından)”* (s. 9). kaynaklanır. Bu razı olma durumu, bir bakıma hiçlik ile birlikte içsel bir tembellik ile birlikte gelir. Benliğini kuracak ve dünyalık kaderini yazacak bütün girişimlere kapalıdır. Bu kapalı olma durumu onda ölümüne bile karar veremeyeceği bir sezikle hissedilir.

*“Ölemiyorum, çünkü tembelim...”* (s. 9).

İnsanın varoluşunun koşullarından olan bütün güdüler, devamlı doyurulmayı bekler. Bütün bu güdüler kişinin yaşamındaki dinginliğin sağlanması üzerinedir. *“Yaşam dürtüsünün negatifi olan intihar dürtüsü”* (Han, 1997: 18) bütün varoluşsal güdüler gibi sürekli doyurulmayı bekler. Yaşam dürtüsünün yeterince doyurulması ile kişi kendine haz veren bu dürtüyü zıttı olan intihara galip gelir. Zira, yaşama dürtüsü insana/özneye haz verir. Ne var ki başkisinin ölememesinin nedeni tembelliğindedir. Bu tembellik, Tanrı tarafından yeryüzüne sürülen / atılan insanın dünyalık kaderini yazamamasının ve verili olan yaşamı öylece kabul etmesinden kaynaklanır. Zira o, *“Yaşamak dediğimiz o anlamsız düşünüşe alıştım ve edindiğim alışkanlıktan vazgeçemiyorum.”* (s. 9). şeklinde düşünür. Kişi, dünyalık kaderini çabalar sonucu ve seçimleri neticesinde gerçekleştirir. Bu çaba ve seçimler Umut'ta yoktur. O, bütün yaşamı dışarıdan verilen yönlendirmeler ve dışarının seçimleri doğrultusunda yaşar. Bu alışılmış yaşam adeta bir bunaltı şeklinde kendini en çok Sisyphos söyleninde olduğu biçimiyle gösterir.

*“Aslında komik! Çabukcak tiryakisi olduğumuz, Sisyphos gibi ite kaka bir tepeye çıkarmaya çalıştığımız 'hayat', benim için art arda sıralanan reddedilişlerden ibaret olsa... Sisyphos ve ben! İtiraf etmeliyim: Ortak paydamız yazgımız değil, buradalığımız.”* (s. 9).

Camus'nün işaret ettiği Sisyphos söylenindeki gibi dünyaya sürülmeyi bir ceza olarak algılayan Umut, Tanrı'nın cezalandırdığı ve bir kayayı ömrü boyunca her gün yeniden

dağa çıkartan Sisyphos gibi yaşamı bir alışkanlıklardan ibaret, bir ceza olarak görür. Ne var ki Sisyphos ile aynı yazgıyı paylaşmasından ziyade buradalığına/ dünyadalık yazgısına işaret eder. Bu işaret, kişinin dünyaya atılmasının bir ceza motifi olarak görülmesi şeklindedir. Umut da bu ceza motifini benliğinde duyar ve midesi zihinsel ve varoluşsal anlamda bu yüzden sürekli bulantı halindedir. Bu bulantının geçmesi, Umut'un yeniden yaşama, yaşamı bir alışkanlıklar manzumesi olmaktan çıkarması onun bulantısının geçmesine sebep olur. Ancak, Umut, bu bulantıyı geçirebilecek, yaşamı bir anlamlı bütün içinde kavrayabilecek benliğe sahip değildir.

*“Hala midem bulanıyor, dedim. Kusun dedi kız. En iyisi kusmaktır. Her şeyi temizler.”* (s. 16).

Mide bulantısı bir türlü geçmeyen ve bunu geçirebilecek hiçbir atılıma müsait olmayan/ gerçekleştiremeyen Umut, yine dikkat edilirse seçimleri dışarıdan, dışarının yardımları ve yol göstermeleri ile gerçekleştirir. Bu, onun yaşamındaki bunaltısını oluşturan alışlagelmiş/ sırdan/ monoton bir hayatın mide bulantısıdır. Yalnızlıkla yoğrulmuş bir ıssızlığın ortasında kaldığını düşünen Umut, hiçliğin içinde çürümektedir.

*“Beni en az üç kez dölyatağından -cansız bir cenin gibi- düşürmüş bu kentten kurtulup okyanuslara, serüvenlere doğru açılan bir denizci kadar özgür olacağım.”* (s. 8).

Büyük bir metropol olan İstanbul'da kendini şehre ve şehrin içine/ yaşadığı apartmana mecbur/ sıkışmış hisseder. Apartmandaki insanlar da Umut'un alışkanlıklarının başında gelir. *“İlginç bir apartman”* (s. 22). olarak görülen bu yerleşim yeri sakinleri de birbirinden farklı mizaç ve yapıda insanlardan oluşur. Eski bir apartman olan bu yerde, Umut, son on yıldır; yaşama alıştığı gibi apartman sakinlerine de alışır.

Bütün macerası çocukluğundan yaşadığı yoksulluk ve babasına benzememe üzerine kurarken duygusal anlamda da kırılmalar yaşar. İznik'te aşık olduğu Aylin ile ilişki yaşamak istese de Aylin'in babası, Umut'u istemez ve bunun üzerine Aylin binbaşının oğlu ile evlenir. Umut'un ikinci aşk girişimi ise Şeyda ile olan ilişkisidir. Şeyda'nın da babasının Umut'u istememesi üzerine kızını evlatlıktan reddetmesi tehditleri ile Şeyda Umut'tan ayrılı ve bir başkası ile evlenir. Ne var ki Şeyda Umut'u unutamaz ve evliyken görüşmeye, ilişki yaşamaya başlarlar. Umut'un da Şeyda ile birlikte olma isteği Şeyda tarafından reddedilir. Umut'un Şeyda'nın kendisini sevmediğini düşünmesi üzerine



ondan ayrılmak ister. Bunun üzerine Şeyda, denize atlar. Arkasından umutta atlasa da Şeyda'yı kurtaramaz.

*“Denize atladığımda karanlığın içinde Şeyda'yı bulamayacağımı anlayıp suyun üstüne dönmeye karar verdiğimde, bir an için yönümü şaşırdım. Çabalıyor, ama bir türlü yukarısını bulamıyordum. ‘İşim bitti’, dedim, kendi kendime. ‘sıra hayatının gözlerinin önünden geçmesine geldi...’ Boğulmanın eşiğinde beklemeye başladım. Ne gördüm dersin? (..) Hiçbir şey! Çünkü hayatım diyebileceğim bir şey yoktu; bomboştum. Sanırım bu yüzden tekrar yüzeye çıktım; içi boş şeyler asla batmaz değil mi?” (s. 237).*

Bu intihar girişiminde bir türlü kendisini savunamaz ve hakim tarafından Şeyda'yı öldürdüğü gerekçesi ile cezaya çarptırılır. Dikkat edilirse Şeyda ile ilişkisine kadar Umut'un yaşam ile kurduğu ilişki hep tek taraflı ve edilgendir. Bu edilgenlik, yaşamın içine tutunamama ve yeryüzünde iğretliği onu ilişkilerinde de yalnız bırakmaz. Bu türden yaşamı boş olarak içinde hisseden Umut, içi boş şeyler asla batmaz diyerek Şeyda'yı kurtarmak için atladığı denizden yüzeye çıkışını da bir bakıma içi boşluğuna atfeder. Bu tarzda bir içsel boşluk ve yaşamın anlamsızlığı onu bir anlamda sessizliğe ve Tanrı'nın biçtiği küçük rolleri oynamaya mecbur kılar. Umut, bir süre Elazığ'da hapis yattıktan sonra çıkan af ile hapis hayatı son bulur.

Yaşamını bir intihal olarak düşünen ve bireysel hiçbir seçimi bulunmayan Umut, benliğini bir türlü kuramaz. *“Ah, benlik denilen o labirentten çıkışını bir bulabilsek...”* (s. 10). Umut'un kurduğu benlik, iletişime sıklıkla kapalı, kısıtlanmış ve seçimsiz bir hayat içindedir. Bu hayat, sürekli kapatılmalara, alışkanlıklara mecbur bırakılmıştır. Bırakılmanın bunaltısını bütün benliğinde hisseden Umut'un yaşamdan bir umudu kalmaz ve kendisini/bedenini mezarlıklara emanet etmek ister. Bütün yaşamını gezegenin üstünde/ içinde tutunma olarak algılayan Umut, düşüp başını çarpan komşusu Kadir'i hastaneye götürmek için yardım isteyen Nihan ile tanışır. Kadir'i hastaneye götürdükten sonra epey yürür ve Nihan onu takip eder ve Umut'a iş bulacağını söyler. Bir çetesi olduğundan kendisinin de onun reisi olduğundan bahseder. Umut, biraz olsun kendisini anlatır Nihan'a ve Nihan da kendisinden bahseder. Yağmurlu bir akşam bankta gerçekleşen bu konuşma ile Umut yine dışarıdan gelen bir çağrı ile irkilir. Bu çağrı, Umut'un tutunmaya çalışamadığı İstanbul'dan ayrılma fikrini bırakmasına neden olur.

Roman başından sürekli alışılmış bir hayatın içinde asılı duran ve kararlarını bir türlü kendisi veremeyen Umut için bir ışık imgesi doğursa da O, kentin yeniden kendisini içine alması gerektiğinden şüphelidir. Bu şüphe onu biraz da olsa Gregor Samsa gibi böcekleşmesinin önüne geçirebilecektir.

*“Farkındaydım; hepimiz bir gün sırtüstü düşeceğiz; kaçış yok.”* (s. 24).

Nihan ile hayatı bir seçim yapmak üzerine gelişen Umut, Nihan’ın samimiyetlerimizi açmamız gerekir diyerek bir yemek ortamından kişisel yaralarından bahsederler ve birbirlerine güvenirler. Umut ve Nihan birbirlerine açıldıkça, yaralarından bahsettikçe Nihan Umut’a güvenir ve ona sorunlu çocuklara rol model olacak bir iş ayarlar. Psiko-Center’da çocuk pedagojisi ile ilgili, çocuklara iletişim konularında teorik ve uygulamalı dersler verecektir. Bu iş sayesinde çocuklara yardıma gelen zenginleri tanıyacak ve bir bakıma zenginlerin peşinden sürüklenen medya dünyasını da tanımış olacaktır. Nihan’ın bütün hayatı Hayalet lakaplı birini bulmaktır. Umut’a da çalıştığı yerde bir erkek çocuk büyüten gazeteci Betül Bengi’ye oradan da Ercüment Cantürk isimli ünlü genel yayın yönetmenine ulaşmaktır. Betül ile Ercüment Cantürk sevgilidir ve Nihan Ercüment Cantürk’ün maillerinde Hayalet ile konuştuğunu görür. Umut, zenginleri tanıdıkça onların medyanın gösterdiğinden farklı olarak yozlaştığını, sapkınlıklarının olduğunu görür. Bunun üzerine Nihan’ın lideri olduğu Kusma Kulübü’ne davet edilir.

İsmail, Zeynep ve Yusuf’tan oluşan bir grup çete üyesi ile zenginlerin çirkinliklerini gün yüzüne çıkaran bir eylem içinde kendisini bulur. Çok zengin olan bir iş adamının, medyanın gösterdiği gibi biri olmadığını onun sübyancı biri olduğu gerçeğinden hareket ile grup ile beraber iş adamını tuvalette yanına bir küçük kız çocuğu koyarak düşürürler. Kızın ağabeyine haber verilir ve ağabeyi kardeşini tuvaletten kurtarır ve iş adamını döver. Bunun üzerine çete üyeleri İsmail, Zeynep ve Yusuf, bütün bir kinini/ nefretini iş adamının üzerine kusarak giderir. Bunu gören Umut, ilk seferinde bu adamın üstüne kuramaz.

Romanın girişindeki epigram ile doğru orantılı bir süreçte Umut, içine düştüğü bu yeni durum karşısında bir seçim yapmak zorundadır. Zira, *“İnsan, eğer insan kalacaksa, taraf tutmak zorundadır.”* (s. 7). Umut da başlarda çekimsiz davranırsa da çalıştığı iş yerinde medyanın gerçek yüzünü ve zengin iş insanlarının yozlaşmış yüzlerini görünce Kusma Kulübüne girmiş olur. Bu süreçte seçimini yapan Umut için yeni bir macera, fakirlik,

anlamsızlık ve monotonluktan bunalan benliğini bu yeni göreve adar ve bu sayede yeniden anlam/değer kazanmak ister.

Umut, psiko-center için kurs/ ders almaya başlar. Nihan gelir ve Gebze'ye iş adamı Melih Döner'i cezalandırmaya gittiklerini söyler. Yoksulluğa sebep olan zenginlerden olan Melih Döner'in üstüne bütün kulüp üyeleri kusar ve Umut İstanbul'a geri döner.

Zamanla Umut asli işi olan Betül Bengi'nin çocuğuyla yakından ilgilenmeye başlar. Bu süreç Betül'ün evinin içine girmeye kadar sürer. Bu süreçte Umut kulüp üyesi Vahit'in bu sürecin sonunda ölüm olacağı düşüncesini Umut'a anlatması ile Umut Nihan ile buluşur. Nihan da bu durumu Hayalet'in yoksulluğa yol açtığını o yüzden onun ortadan kalmasını söyler.

Daha sonraki süreçte Betül, Umut'un evde olduğu dönemde fotoğraflarını çeker ve onu yeni dadısı olarak gazetede yayımlatır. Bu süreçten sonra ünlenen Umut, dadı Deniz olarak popülerleşir. Medyanın gerçekliği gizleyerek hipergerçeklik yarattığı bir ortam Umut, kadınların merak ettiği gizemli bir kişilik haline dönüşür ve Betül Bengi'nin iki aylık bir projesinin deneyi olur. Bu süreçte ünlü olmak için bedensel anlamda bir yabancılaşma içine giren Dilek isimli manken kadın, Umut'u arar ve onun artık ünlü olacağı söyleyerek Umut ile buluşur ve cinsel anlamda yakınlaşmaları başlar. Umut, bu iki durumu da "*artık vicdanım yok*" (s. 181) diyerek kabul eder. Cinsel anlamda Dilek ile birlikte olurken parasal anlamda da Betül Bengi ile birlikte iş yapar. Bu süreçte Dilek'in ünlü yayın yönetmeni Ercüment Cantürk ile ilişkisini söylediğinde Umut, Nihan ile Hayalet'i aramaya başlar. Dilek de Ercüment ile İngiltere'de gördüğü kişiyi tarif eder ve Umut bu bilgilerin hepsini Nihan'a ulaştırır. Nihan artık Hayalet'in fotoğrafını bulmuştur. Bu süreçte Dilek, Umut ile ilgili fotoğraflarını basına sızdırarak ünlü olmuş, Umut ise işinden kovulmuştur. Bu iş için gizli kalması şartını çiğnemiştir. Bu süreçten sonra Umut, annesinin hastalığı üzerine İznik'e gider. Burada kendisini çocukluğunda haksız yere tokatlayan milletvekilinin üzerine kusar.

Julia Kristeva, vücuttan atılması gereken her şeyi "abject" olarak değerlendirir (2018: 13). Türkçe'de "ezik", "mahcup", "pişman", "utanmış" ve "iğrenç" anlamında kullanılan abject, ilk olarak semiyotik chora evresinde ortaya çıkar. Çocuklukta dışarı atılması gereken her nesne abject olur. Bir bakıma benliğin sınırlarını tehdit ederken bir yandan da benliğin kurulmasına imkan sağlar. Bu ilerleyen dönemlerde kişinin hem tiksinti

duyduğu hem de kendine çekici gelen durumları karşılar. Abject, kirlilikten ziyade düzenin bozukluğa ve kurulu düzene bir başkaldırı anlamını taşır. Bu durumda sistem dışı görülen her şey abject olur. Abject bu durumda, romanda toplumsal düzeni/ahlakı bozan kişilerdir. Abject kişiler toplumdan uzaklaştıkça toplum daha güzel olacaktır. Toplum tarafından atıldıkça düzeltileceği düşünüler abject (iğrenç), bir bakıma toplumu bozan kişiler olarak tanımlanır. Ancak, romanda toplumun bilmediği iğrençlikleri yapan kişiler abject (iğrenç) sayılır ve bunların üzerine kusularak, toplum düzeltilmeye/ daha ahlaki bir toplum yaratılmaya çalışılır.

Psikolojik olarak vücuttan atıldığında rahatlanan nesne, duygu ve dışkı olarak kullanılır. Umut ve arkadaşlarının toplumda abject olarak gördüğü tipler üzerine kusması da böylesi bir abjection göstergesidir. Bu bağlamda kusma edimi bir bakıma kişinin kendi benliğinin farkına varması/ düzeni koruması anlamı taşır.

İstanbul'a döndüğünde artık kusmaya başlayan Umut'u Betül arar ve yeni iş için bir araya gelmeleri gerektiğini, Umut'tan sonra bulduğu ve magazine sunduğu chat yoluyla yirmi beş kadını ağına düşüren adamdan uzaklaştığını söyler. Umut bu toplantıya katılır. Toplantıda bulunan Ercüment ve Betül'ün evrakta sahtecilik yaparak vergi kaçırmak için plan yaptıklarını anlatınca Ercüment'in üstüne kusar. Evine geri döndüğünde ise Nihan'ın öldüğünü öğrenir. Orhan, Hayalet'i bulunda Umut'a teslim etmek üzere söz verir. Orhan Hayalet'i bulunca Umut'a haber verir ve Umut ile Zeynep Hayalet'in bulunduğu kulübeye gider. Umut, Hayalet'in yüzüne kusup, balta ile onu öldürür. Eve döndüğünde yaşamı boyunca sürekli bir iç ses olarak gördüğü V'nin aslında onu vicdanına döndürmeye çalışan diğer ben/ iç ben'i olduğunu anlar. Bunun üzerine telefon çalar ve annesinin öldüğünü haber alır. Bu süreçte Umut artık vicdanı ile olaylara bakana / yaşama tutunan birisi olarak hayatına kusma isteğinin istenci ile devam eder.

### 2.1.2. Bulanıklaşan / Kaybolan ve/ya Billurlaşan Kimlikler

Benlik algısından sonraki süreçte gelişen, sosyal hayatta ve bilinçte sorulan “ben kimim” sorusuna verilen cevap olan kimlik, bireyin yaşamı boyunca hem bilincinde hem de çevresinde kendini tanıma ve tanıtmaya çabasıdır. Assmann (2015: 139), kimlik bir bilinç sorunu, daha doğrusu kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılarının bilince çıkmasıdır derken kişinin ben bilincini bireysel ve kişisel olarak ikiye ayırır ve kimliği hem bireysel hem de toplumsal süreçlerin bir sonucu olarak görür.

Bireysel kimlik, kişinin bilincinde bulunan ve onu diğerlerinden ayrılan ve kendi başına yarattığı bir imgedir. Bireysel kimlik bu yönüyle benlik bilinci etrafında şekillenir ve doğumdan ölüme kadar kişiye özgüdür ve biriciktir. Kişisel kimlik ise, bireyin sosyal anlamda kabul görmesi etkisine dayanır.

Sosyal kimlik, kişinin kendisini ve diğerlerini toplum içinde ne şekilde sınıflandırdığının sonucunda gelişir. Dışarıdaki nesnelere ve objelere sınıflandıran bir yapıda olan insan zihni, kendisini de toplumsal anlamda tanımlarken hep bu sınırlandırma bilinci üzerinden hareket eder.

Modernite ile birlikte bireysel kimlik kurma zorunluluğunun sekteye uğradığı bir dönemde kişi, bu türden benliğini kuramamanın da sıkıntısını kimlik bunalımı ile öder.

Kişinin kendi benliğinin aynılığı ve tarihsel sürekliliği duygusunu ve toplumun kendisinden beklediğini algıladığı rolü kabul etme veya benimseme yetisinin kaybetmesi ile ortaya çıkan kimlik bunalımı, hızlı teknolojik ilerleme çağındaki ani toplumsal değişimler ve geçişler karşısında alevlenen bu bunalım sıklıkla tecrit, toplumdan uzaklaşma, aşırılık, asilik, olumsuzculuk gibi davranış yapılarıyla kendini gösterir (Budak, 2017: 435).

Modernleşme ve kapitalizm ile beraber modern insan için kimlik artık bir bütünlük arz etmekten çok bir parçalılığı, bulanıklığı ve/ya kaybolmayı gösterirken, kimi durumlarda da kimliğin billurlaşması gerçekleşir. Modernizmin zamanın süreğenliğinden kopuş temelli yapısı, kişiyi tarihsel bir varlık alanına sahip insan için karşı konulamaz bir çekiş içinde hapseder. Kişi, tarihsel süreğenliğinden modernizm ile koptuğu andan itibaren kimliğinde parçalanma, bulanıklık ve sonuç olarak kaybolma hissedecektir. Bu hissediş, daha çok “*kimlik bunalımı*” (Budak, 2017: 435). belirtilen, toplumun kendisinden

bekleneni yerine getirememe ve toplumun verdiği rolü benimsememe yetisini kaybetmesi üzerine şekillenir.

Kimlik çözülmesi ise daha çok kişilikteki bütünlüğün kişinin dış dünya ve kendisi üzerindeki bilincinin ve algısının birden fazla alt kişiliklere bölünmesi ile ortaya çıkan bir tür parçalanma sürecidir. Benliğin daha alt parçalara ayrılarak bölünmesi, ileriki safhalarında ciddi psikolojik rahatsızlıkları da beraberinde getirecektir. Bu türden bölünmüş bir kimliğe/ benliğe ulaşan bir kişi için hayatın içinde tek bir anlam, yaşamın içinde ve yaşamın içindeki olaylara karşı tek bir kimlikte yaşam modeli geliştiremez. “Çatlamış kişilik” (Shayegan, 2010: 31) ile bu süreçte birey, yaşam modellerini hep bir ikilik içinde ortaya koyar ve kimliği de zihinsel ve algısal bu ikilikten parçalanır.

Aslı Erdoğan tarafından kaleme alınan **Kabuk Adam**<sup>28</sup> isimli roman, anlatıcı-ben bakış açısıyla ele alınmıştır. Anlatıcı-ben, fizik alanında çalışmalar yapan bir Türk kadını olarak karşımıza çıkar. Giydirilmiş kimliklerine (fizikçi, bilim insanı, yazar, eski balerin, ressam, Türk, kadın) ve genel geçer kabullerden ziyade, başkişi, modern bir bireyin trajedisini içinde taşır.

Doksanlı yıllarda erkek egemen bir bilim dünyasında fizik üzerine birçok okul okuyan anlatıcı-ben, yirmi beş yaşında Avrupa'nın en büyük nükleer fizik laboratuvarında çalışması sebebiyle etrafında övünülecek bir konumda olduğu düşüncesi hakimdir. Ne var ki, parasızlığının da etkisiyle Karayip'lerde geçecek olan yaz okulu için başvurusunu yapar.

Kabuk Adam anlatısının ana merkezini oluşturan Karayip'lerdeki fizik laboratuvarı başkişi anlatıcı-ben'i çevreleyen bir mekana dönüşür. Oysa yaz tatili olarak gördüğü bu ortamı baştan reddetmeye, Modernitenin ve bilimin taktığı kimlikleri reddetmesiyle başlar. Kuralların içinde kendine bilimadamı kimliğinin yanında okulu düzenleyen Prof. Karbel ile başkişisinin tartışması modern kimlik giydirilme olayının protestosudur.

*“Daha ilk seminerde, alt tarafı üç-beş dakika geç kaldığım için mimlemiştii beni. Akşam yemeğinde ise, gündüzleri yakamıza takmak zorunda olduğumuz kimlik kartımı çıkartmama bozulup yemeğin ortasında beni odama yollamaya*

---

<sup>28</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Aslı Erdoğan (2018). Kabuk Adam, İstanbul: Everest Yayınları 22. Baskısından yapılmıştır.

*kalkışmıştı. Direttim ve gitmedim, unvanımı ilan eden şerefli tasmam olmadan yemeğimi bitirdim.”* (s. 20).

Unvanını ilan eden şerefli tasmayı takmayı reddeden anlatıcı-ben, modernitenin dayattığı insan modelini reddederek kendi içinde insanın sesini ve ilkelliğini dinlemek ister.

Kabuk Adam ile tanıştıktan sonra anlatıcı-ben umutsuzluğun, bungunluğun ve boş vermişliğin getirdiği umursamazlıktan dönüşerek, kendini fark etmeye başlar. Normatif toplumsal değerlerin oluşturduğu bir insan profili çizmeyi reddeden anlatıcı-ben, bu durumu protesto ederek, aslında toplumsal olarak arkadaşlarının da bir yerli ile ilişki yaşamasının hoş karşılanmayacağı gerekçelerine sırtını döner. Romanda Kabuk Adam, bütün giydirilmiş kimliklerin ötesinde “yalın insan yanımız”a vurgu yapan bir simge değer olarak karşımıza çıkar. O, toplumsal normların oluşturduğu bütün “iyi insan olma” idealinin karşısına sadece doğallığıyla çıkar ve tanıştıktan sonra da başkişi “*yaşamın kendi dansını keşfeden bir balerin(e)*” (s. 79) dönüşür.

*“Çözümleyemediğim, başa çıkamadığım, dönüşümler gerçekleşiyordu içinde ve bunların üzerine düşünecek vakit bile bulamıyorum. Kendi hayatım iplerini koparmış, benden kaçıp gidiyordu.”* (s. 77).

Anlatıcı-ben’in hayatındaki dönüşümler ile birlikte “*bambaşka bir boyutu, duyumları keşfed(er)*” (s. 78). Kabuk Adam ile geçirdiği kısa zamanda, şiddet, aşk, korku, ölüm gibi doğal insani değerleri yeniden sorgulayan anlatıcı-ben, Kabuk Adam ile tanıştıktan sonra kendini başka bir şekilde tarif eder. Zira anlatıcı-ben, “*Tony’yle tanıştığı(n)dan beri, ayrı bir ruhsal evrende(dir).*” (s. 83). Bu yeni ruhsal evren anlatıcı-ben’in dünyayı yeni bir göz ile görmesine olanak açar.

Laboratuvarında çalıştığı süre boyunca üstüne iliştiirdiği “*kimlik takma*” (s. 85) süreci başkişinin adada yaptığı tek düzenli harekettir. Ne var ki ruhundaki uçarılıkların sınırlarını keşfetmeye çalışan başkişi “*toplumdışı insanlara hep yakınlık duymuş(tur)*” (s. 89). Bu toplumdışılık, büyük insanlık ideali adına topluma düzen vermeye çalışan insan ve çalışma şekillerinin bir tür protestosudur.

Kabuk Adam ile tanışmasının ardından kendi benliğinin keşfe çıkan başkişi anlatıcı-ben, kimliğini oluşturmaya çalışan dış baskılara rağmen, doğal insan olarak kendi içindeki doğallığın sesini Kabuk Adam ile dinlemeye başlar.

*“İkimiz de karşımızdakinin karanlığını, yabaniliğini sezmiştik demek ki. İçimizdeki ortak uçurumdu bizi bağlayan ce aramızdaki bağın bu kadar güçlü oluşunun nedeni çok derinlerdeki ruhun en karanlık diplerinde kurulmuş olmasıydı. Okyanus dipleri kadar derin ve ulaşılmaz.”* (s. 93).

Birbirleri içinde mutlak erime olarak gerçekleşen kimliksel dönüşümlerde başkişi bunu ilk fark edendir. Kendi değişim ve dönüşümünün farkında olan başkişi için artık yeni bir süreç, yeni bir kimlik yaratımı başlamış demektir.

Bu ruhsal filizlenmesinin ardından *“yalın, çıplak, maskesiz bir zırha ve kalkana sığınmadan”* (s. 96). Kabuk Adam ile iletişim kurabilmesi, başkişi anlatıcı-ben’e mucize etkisi yapar. *“Öncelikle aile ya da okul, dolayısıyla da eğitim ve toplumsallaşma bunalımı olarak algılanan şey aynı zamanda kişisel kimliğin oluşma sürecinde yaşanan bir bunalımdır.”* (Touraine, 2005: 79). Küçük yaşlarından itibaren içinde yaşadığı toplumda ve aile içerisinde sevgisizliği ve acıyı içerisinde taşıyan anlatıcı-ben, bu süreçte bir anlamda toplumsallaşarak kimliğini kuramamıştır. Anlatıcı ben’in Tony ile tanışması ile artık yeni bir yola girmiş, kendini yeni bir yaratım sürecine almış demektir. Zira başlarda çekinerek ve hatta korkarak yaklaştığı Kabuk Adam Tony’e bir şeyler hissetmeye başlamıştır. Artık *“tiksinti ve korkudan, aşka doğru ani, bilinçsiz bir sıçrayış yapmıştım. Tırtıl, kelebeğe dönüşmüştü. (..) Tony’e âşık olmuştum.”* (s. 96). Artık aynadaki diğer beni ile karşılaşan başkişi, kendisindeki değişimin farkındadır.

Sorunsallaştırılan “tanımlı kimlik” olgusu, Kabuk Adam romanında ise bir tip “ben”lik evrimine sebep olur. Fakat söz konusu “ben”lik evrimi özneleşmeye değil, özneliğin yıkımına doğru ilerleyen bir evrimdir. Kahraman yaralı ve katil Tony’e doğru çekildikçe kendi kimliğinin temellerini de geri dönüşsüz bir biçimde sarsar (İmşir, 2013: 60).

İçsel anlamda bir değişim/ dönüşüm sürecine giren anlatıcı-ben, kendisini yaratacak yeni bir içsel kimlik ile barışık hale gelecektir. Toplum tarafından verilen bütün kimlikleri reddeden anlatıcı-ben, artık kendi kimliğini kendisi oluşturmuş ve bu dönüşüme ilk önce kendisi inanmıştır.

*“Artık yeterince ayılmıştım ve bu yaşadıklarımın anlık çılgınlıklar değil, derin bir içsel dönüşüm belirtileri olduğunu biliyordum. Bu zincirleme tepkimenin tetiğini çeken de Kabuk Adam’dı.”* (s. 107).



Hegel, kökensele olarak efendilik ve kölelik kavramlarının göreceliğinden bahsederken, efendilik ve kölelik rollerinin sürekli aynı kalmadığından bahseder. (Bumin, 1998: 44). Efendi ve köle birbirini içerdikçe yer değiştirme olur. Bu bağlamda anlatı başında toplum tarafından efendi nosyonuna sokulan anlatıcı-ben, karşısındaki Kabuk Adam Tony'e toplum tarafından kölelik yetileri verilir. Efendi ile köle arasındaki bu 'ölüm kalım kavgası' kişinin "özbilinçli özgürlüğe" giden yolu açar. (Marcuse, 2013: 175). Anlatıcı-ben'in bütün eksiklerini yansıtan bir tür ayna göreviyle "norm karakter" olarak karşımıza çıkan Kabuk Adam, başkişiyi çatışma unsurlarının içerisinde yeniden benlik kurmaya davet eder.

Ne var ki efendi ve köle birbiri ile çatışma unsurunun sağlandığı aşamadan sonra, bunu ilk fark eden tarafından dönüşüm gerçekleşir. Bu bağlamda anlatı başında modern insan kimliği sayesinde efendi olarak gösterilen anlatıcı-ben, siyahi, çirkin ve korkunç yüzlü Tony'nin köle olarak gösterilmesi olayı modern kimliklerin bir sonucudur.

*"Kabuk Adam'a benliğimi adanmış, onun imgesini Tanrılaştırmıştım. Bir peygambere, bir ağlama duvarına, gerçek dünyadan çıkıp içine sığınabileceğim bir kabuğa dönüşmüştü Tony, Dahası giderek ona benziyordum."* (s. 153).

Modern toplum tarafından verilen efendilik nosyonundan sıyrılan anlatıcı-ben, köle nosyonu ile sunulan Kabuk Adam Tony'e aşık olmuş, kendi içsel değişim ve gelişimlerini Tony sayesinde elde etmiştir. Bu bakımdan, efendi köleye benzemeye başlamış, bir bakıma yer değiştirilmiştir. Bütün bu özellikleriyle Kabuk Adam Tony, anlatıcı-ben'in "gölge arketipi" (Jung, 1997: 37) öbür yüzü olarak, anlatıcı-ben'in ruhunun karanlık yanını temsil etmiştir. Öte/ öbür yüzü ile karşılaşan her insan psikolojik olarak kendini değiştirmek/ aşmak üzere bir serüven başlatmış olur.

Bu dönüşümün tesiriyle artık yeni kimliği ile "gerçek" yaşama dönen başkişi, artık içsel huzuru bulamadığından ve kendisini bir başka ben olarak tanımlamasından kaynaklanmaktadır.

*"Gerçekliğe yani fizik laboratuvarına döndüğümde, katlanılmaz oldu her şey. Yeni kimliğimle eski hayatıma uyum sağlamam olanaksızdı."* (s. 151).

Modernitenin bütün giydirdiği kimliklerinden sıyrılarak, yeni kimliği ile kendini yeniden kuran başkişi artık eskisi gibi değildir. Böylece başkişi anlatıcı-ben bütün canlılarda bulunan “doğal/insani” yaşama içgüsüne dönerek yeniden hayata döner.

Şule Gürbüz tarafından kaleme alınan **Kambur**<sup>29</sup> adlı romanda başkişi, kendini bir kimliğe ve bir bedene sığdıramaz. Dissosiyatif bir kimlik bozukluğu şeklinde karşımıza çıkan; eğretiliğinin ve bedeninin yükünü taşıyan Kambur, kendinden tiksinti noktasındadır ve bu hayat onun için çekilmez bir yerdir. Hayatın anlamsızlığı adeta bedenine yansıyan başkişi Kambur, kimliğini dış görünüşünün verdiği dezavantajla tarif eder.

*“Ayaklarına takıldı gözü, 46 numara ayaklarına. (s. 12).*

*“Ben sıradan bir kambur sayılmam (..) Önden bakınca cüce, arkadan bakılırsa koca bir tümsek. (..) Bakışmalarımın çok derin ve keskin olduğu kanısındayım. (..) Burnum içinse, “burun” demek pek hafif kalır. BURRUNN demek (şeddeli) gerekir. Baktıkça pes ediyorum. (..) Saçlarımın önleri döküldü - daha doğrusu ben öyle sanıyordum; arkamdaki bir aynadan tepemin açılmış olduğunu görene dek. Dişlerim gri-mavi ve öndeki iki tane birbirinin üzerine binmiş; bu nedenle ben onları tek diş sayıyorum. (..) En çok sağ elimin küçük parmağını severim. Küçükken bir kazayla kopmuştu.” (s. 16).*

Dikkat edilirse romanın başkişisi olan kamburun adı yoktur. O yalnızca resim düzeyinde zihinsel bir süreç olarak belirir. “*Ad verme/ alma geleneği, deneyimsel ve kültürel belleği aynı anda birleştiren yoğun bir kimliklendirme ve bilinçlendirme etkinliğidir.*” (Korkmaz, 2015: 191). Kişinin kendini ait olduğu/içine doğduğu topluma kabul ettirebilmesi için bir adı hak etmesi/ alması zorunludur. Adını alan kişi kendine bu dünyada bir yer edinir ve sembolik/ ruhsal anlamda yeniden doğabilir. Ancak romanın başkişisi kambur kendisine tarihsellik de kazandıran bu türden bir yeniden doğmaya önem vermez. O kendisini zamanın içinde yitip giden bir nesne olarak görür. Bu isimsizliğinin yarattığı yaban olma durumunu Kambur, zihinsel olarak benliğinde yaşar.

---

<sup>29</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Şule Gürbüz (2017). Kambur, İstanbul: İletişim Yayınları 8. Baskısından yapılmıştır.

Kambur isimli romanda başkişi belli bir toplumun özelliklerini temsil etmediğinden tanınmış bir kişi değildir. Bireysel temaların yoğunluğunu evrensel insan gerçeği üzerine kurduğundan Kambur'un adı bile yoktur. Bu açıdan bakıldığında kambur isimsizliğini evrensel anlamda herkesleştirir. Bu açıdan bakıldığında Kambur'un anlamsızlığı isimsizleşerek her kesimden insanın içine düşeceği varoluşsal durumlar öncelenir.

İnsan hayatının biricikliğinin yerini plastikleşmenin hüküm sürdüğü bir beden olarak sunan Kambur, hayattan ve kendi bedeninden nefret etmektedir. *“Baktıkça pes ediyorum”* (s. 16). diyerek bedensel anlamda huzursuzluğunu ve iğretliliğini hayata da bulaştırmak isteyen Kambur için hayatın anlamı yoktur. Ne var ki benliğini kuracak hiçbir gönderge veya göstergesi de yoktur.

“İnsan” formunun sınırlarının kaybolduğunu bu algılamaya bağlı “kaygı” ile yaşayan Kambur'un nesnesi algısal açıdan da belirsizdir. Bu belirsizlik, en görünür olduğu anda, en küçük ayrıntısına kadar ortaya çıkar. Bu belirsizlik Kambur'un kendi doğasından kaynaklanır. *“Bedenin gölgesi”* olarak tanımlanan şey, nesnenin açık bir şekilde farkına varılmasını engelleyen bir hastalığın birden baş göstermesi gibi, algı alanında kendisini gösterir (Ancet, 2000: 31). Bedenindeki bu dezavantaj ile görünür bir hale gelen Kambur, insanlarla ilişki kurmasının önündeki en büyük engelin görüntüsünün altında yatan görünmezliği olduğunu anlar. Görüntüsünün ardında bir gölge olarak kalan Kambur için, iletişim kuramadığı/ kurmaya cesaret edemediği ya da kurma gereksinimi duymadığı için bütün benlik kurgusundan sonra gelen kimlik algısını geliştirip kuramaz. Bedeniyle algılandığının farkında olan Kambur için kendini kavrama süreci sekteye uğrar ve bedenindeki dezavantaj zihninin önüne geçerek kimlik kurma çabasına girilmez.

Hayatın anlamsızlığını ve saçmalığını bedeninde gezdiren Kambur, yaşamdan ve yaşamın içindeki insanlardan sürekli kaçır ve kimlik kurma girişimlerinde bulunmaz.

*“Bende kaybolma isteği vardır. (..) Kaybolayım, sonsuzluğu hissedeyim diye.*

*(..) Asıl istediğim aranmak, bulunmak”* (s. 12).

Ailesi tarafından ilgisiz bir ortamda yetişen ve vücudundaki kambur ile yaşamak mecburiyetiyle kendini bir türlü kuramayan başkişinin asıl protest tutumu içinde yaşadığı anlamsız hayata karşıdır. Kimliğini bir türlü oluşturamayan, plastik bir görüntü sunulmuş resmedilen Kambur, bir zihinsel figürden ileri geçemez. Bu figür okuyucunun zihninde de belirir. Ancak Kambur'un kaybolma isteği, aslında bulunmak isteğinden kaynaklanır.

Kendini bir türlü bulamayan başkişi, kambur figürünü bedeninde taşıyarak ailesi tarafından da dışlanır. “*Beni aramaya kimse çıkmadı.*” (s. 12) Kimlik kurma girişimleri, bulunmak isteğinden kaynaklansa da küçüklüğündeki bu kaçışlarını kimse fark etmemiş/edememiştir. “*Biraz gülümser gibi yapıyorum - eee, olgunluk numaraları... Yoksa, içim kan ağlıyor.*” (s. 13). Bu yönüyle Kambur ilk olarak ailesinde bile yoktur. Kimliği yalnızca vücudunda gezdirdiği dünyanın iğretiliğidir.

Gazetede gördüğü cenaze törenine giderken yola bir yerde tahta masaya oturduğu anlarda yanına bir adam oturur. Kambur ile ahbablık etmek istercesine ona sorular sorar. Bu soruş daha önce karşılaşılan aynaları kırma isteğinden sonraki ikinci bir kendine dönüş çağrısı, kimlik kurma çabalarının somut halidir.

“-*Sen kişi misin?*”

- *Galiba.*

- *Kaç kişisin?*

-*Bilemiyorum; epey olmalı - ya da yoktur böyle bir şey.*” (s. 58-59).

Kendi kimliğini sorgulatan sorunun karşılığında hayatın içinde oluşunun bütün anlamsızlığı ile kendisinin kişi olup olmadığından emin değildir Kambur? “*Sen kişi misin?*” sorusuna “-*Galiba*” (s. 58) yanıtı, Kambur’un insan zihninde silik bir resimden öteye gidemediğinin cevabı niteliğindedir.

Giddens (2010: 75), bireysel kimlik, kişinin kendi biyografisinden hareket ederek reflektif olarak kavradığı benliktir derken, benliğin zamansal ve mekansal sürekliliğine işaret eder. Yaşamak, burada olmak ve kimlik ise evrende bir yer kaplamak olduğundan başkişi Kambur ne buradadır ne de evrende bir yer kaplar. O, yaşamın bütün iğretiliğini vücudunda taşıyan ve bu dünyanın saçmalığını yüzüne vuran bir simge unsurdur.

“*Gülmeyin canım gülmeyin -*

*benim de bir idealim var; bir*

*köpek olmak, kudurmak, ve*

*herkesi ısırarak istiyorum.*” (s. 89).

Kambur, fiziksel ve ruhsal anlamda ebeveynleri tarafından yalnız bırakılmıştır. Anne ve babanın yani geçmişin geleceği yalnız bırakması, tam olarak “*modernizmin zamansal*

*süreksizliğine, kopuşuna*” (Foucault, 2014: 181) işaret eder. Ebeveynleri ile arasındaki ilişkinin ölüşü ile birbirine eklemelenemeyen insanlar kategorisinde kendisine yer alır. Birbirine eklemelenebilen zamanların ancak tarih olduğu görüşünden hareketle Kambur ebeveynlerine eklemelenemediği için, hayvana dönüşmek, “köpek olmak” ister. Tek başına, tarihsiz ve kimliksiz ve değersiz kalan Kambur, ebeveynleri ve insanların bütün duyusal varoluş alanından koparak Laing’in “taş kesilme” veya “kişiliksizleşme” (2012: 45) olarak tanımladığı bir talihsizliğe uğrar. Zaman karşısında savunmasız ve yapayalnız kalan Kambur için bu durum adeta yıkımdır.

Dikkat edilirse Kambur isimli romanda başkişi ismiyle tanımlanmaz ve bir roman figürü olarak karşımıza çıkar; bunun yanında romanın zamanı ve mekanı nesnel bir gerçekliğe dayanmaz. Bu durum, romanın temel izlediği olan yabancılaşmayı, herkesleştiren ve heryerdeleştiren bir nitelik taşır.

Metin Kaçan’ın **Ağır Roman**, isimli anlatısında başkişi Gülü Gülü Salih, Kolera adı verilen mahallesinde ilk gençliğinden başlayan kimlik mücadelesi içinde kendini sürekli kurmak, toplumun/ Kolera’nın istekleriyle şekillenen kişiliğinin ve kimliğinin peşinden giden bir maceraya tanık oluruz.

Kolera, Romanları, köylüleri, esnafı, seks işçileri, yankesicileri, hızsızları, softaları ve kabadaylarıyla birlikte bir birlikteliğin oluşturduğu kendine özgü bir mahallenin adıdır. Bu mahallede doğup büyüyen bütün insanların bu mahallenin istekleri çarşısında birer kimlik oluşturması, aksi durumda yok olup gitmesi karşı konulamaz bir sonuçtur.

Babasının askerliğinden sonra yerleştiği bu mahallede, kadınlar hiyerarşik olarak erkeklerin hükmettiği birer cinsel obje olarak görülür. Dikkat edilirse roman Kolera’da bir genelev odasında cinsel ilişki ile başlar. Bu ilişkide de görüldüğü gibi, kadın erkek rollerinin giriftar yapıda sergilenmesi ve erkek egemen bir mekanda/ Kolera’da kadınların yalnızca birer meta olarak kullanıldıkları görülür.

*“Kolera Sokağı’nın en kral kevaşesi Edâ, yatıştan sonra apış arasını yıkadığı suyu, hurdaya çıkmış metal artıklardan yapılmış kerhanenin pencere iskeletinden şık bir figürle boşluğa saldı. Sahte ipek gömleklerini rüzgârın asaletine satmış olan pezolar, yuttukları hapların patlamasını beklerken, Edâ’nın vizite suyuyla ıslanan Gülü Gülü Salih’e “Ulan artık hayatın boyunca*

*karı derdin olmaz, bütün mitralar ayaklarına kapanıp tapacaklar sana,”  
diyerek balinalar gibi gülüşüler.” (s. 1).*

Roman, Kolera sokağının en kral kevaşesi olan Eda'nın yatıştan sonra yıkandığı suyu pencereden aşağıya atmasıyla başlaması da mahalle hakkında ilk bilgilerin ne şekilde olduğunun bir prototipidir. Edâ'nın pencereden fırlattığı bu murdar su, aşağıda bulunan Gülü Gülü Salih'in kafasına düşer. *“Hayatını bu bin tılsımlı ânin çarşafında geçirecek olan Gülü Gülü Salih” (s. 1), mahallenin dalga geçmesine ve sürekli olarak artık bir kadına ihtiyacı olmadığı üzerine edilen şakalar, onun cinsel yönden de mahallenin kurallarına ve normlarına göre hareket etmesi gerektiğinin bir çıkarımıdır.*

Romanın daha başında geçen *“ulan artık hayatın boyunca karı derdin olmaz, bütün mitralar ayaklarına kapanıp tapacaklar sana”* düşüncesinin romanda başkişi Salih'in yaşamı boyunca kimliğini cinsellikle paralel bir şekilde kuracak olması, bu tarzda düşünen bir mekanda/ toplumda yerinin belirlenmesi ve erkek egemen bir yapıda kimliğini oluşturması kaçınılmazdır.

Bütün cinsel yönelimler, erkeklik hegemonyaları, terkedilmiş çocuklar, vazgeçilmiş hayaller ve yok sayılmış hayatlar adına Salih'in kafasına düşen bu murdar su, bir nevi Kolera'da başkişinin lanetli bir yazgısına dönüşür.

Babasının askerden sonra yerleştiği Kolera'da annesi İmine ve ağabeyi Reco ile birlikte yaşayan Salih, bu mahallenin kuralları içinde roman başında ilk gençlik dönemine tanık oluruz. Yıkık Köprülü Berber Ali'nin oğlu Salih, toplumun cinsel yönden, babasının da kişilik olarak biçimlendirdiği ben'ini bir kimlik krizi içinde yaşar.

Babasının sürekli ağabeyi ve kendisi hakkındaki düşünceleri onu bir nevi evin dışına iter. Bu itiş ilk olarak ağabeyi Reco'nun evi terk etmesi ile sonuçlanır. Romanda absürtlüğü/ saçmalığı kabul etmeyen tek protest Salih'in ağabeyi Reco'dur. O, mahalledeki giydirilmiş kimliklerin ötesinde çizdiği resimlerle kendini bulan/ kuran bir kimlik prototipi olarak mahalleden ilk çıkan, hayatını başka türlü sürdürmek isteyen kişidir.

Salih de ağabeyi Reco'nun evi terk etmesi üzerine, ilk önce berberde babasının yanında çırağı başlar. Ancak babası, bir türlü yaptığı işten/ işe kendisini verememesinden yakınır ve Salih'e öğütler vererek romanda despot bir baba ve eril bir tahakkümün simgesi durumunu hafifletmeye bir nevi vicdanını rahatlatmaya çalışır. Ancak Salih, bütün bunların yanında sonsuz düşleriyle bu mahallenin ve bu zamanın insanı değildir.

*“Berber dükkânından çıkan Salih, Kolera’nın arka sokaklarında süklüm süklüm dolaşmaya başladı. Salih’in kafasında babasının öğütlerinden eser kalmamıştı. Çünkü o bir bina manyağıydı. Cumbalı ve desenli binaların, taş binaların işlemeli demir kapılarına bakıp hayale dalmak onun işiydi. O farklı zamanın, başka bir boyutun çocuğuydu.”* (s. 26).

Ne var ki mahalleye dadanan ve haraç toplayarak millete korku salan Reis, Salih’in babasına yaklaşmasını bir nevi artırır. Reis’in Salih’in babası Berber Ali’yi ayağına çağırması sırasında babasının verdiği *“Deyyus tıraş olmak istiyorsa dükkân burada, gelsin olsun, ben kimsenin ayağına gitmem”* (s. 28). cümlesi, Salih’in babasına hayranlığını bir kat daha artırır.

Bu dönemde, Kolera’nın kabadayısı Arap Sado’nun Salih ile olan ilişkisi de onun “delikanlılık dönemi”nde kişiliği oluşturan önemli bir nüve olarak saklanır. Sado’nun sokak ortasında öldürülmesinden sonra Salih’in yetişmesi ve Sado’nun Salih’e kendi bıçağını vererek

*“Kimliği meçhul karanlık gölgeler(in)”* (s.30) *“labirent sokaklarda”* (s. 30). verdiği bir tür yaşam mücadelesinde Salih, evde ve işyerinde babasından duyduğu hakaretleri sindiremez. Bu süreçte evden ilk kopan ağabeyi Reco olur. Ağabeyinin odasına yerleşen Salih de babasının işyerinden ayrılarak *“en mutlu anında bile dünyasını karartan babası(nın)”* (s. 40). yanından ayrılarak bir kimlik bulma/kurma çapası içine girer. Babası, Salih’in elinden tuttuğu gibi ilk önce marangoz Mimi Usta’nın yanına çırak verir. *“Salih, bu köhne marangozhanede, içindeki ışığın kaybolduğunu anlayıp içi sızladı.”* (s. 40). Burada da tutunamayan Salih’in gençlik ve cinsellik dönemini kapsayacak olan Fil Hamit’in yanında tamirhanede çalışması dönemi onun kimlik ve kişiliğinde büyük etkilere sebep olacaktır.

Salih’in Fil Hamit’in çırağı Tilki Orhan ile tamirhanede yaşadığı gençlik dönemine ait ilk cinsellik dönemi de onun kişiliğinde derin açmazlar açacaktır. Tilki Orhan’ın ustasının yokluğunda Salih’i dükkânın arkada tarafına çağırarak yapılacak işler var demesi üzerine arka tarafa yönelen Salih’in Tilki Orhan’ın sevişme isteği ile karşı karşıya kalır. Tilki’nin çırılçıplak bedenine hayretler içinde bakan Salih, Tilki ile sevişecekmiş gibi yapar ve cebinden çıkardığı tornavidayı Tilki’nin kalçasına saplar. Tilki’nin dışarıya doğru kaçmasıyla Salih’in kimliğini oluşturan ilk gençlik dönemi bilinci de gün yüzüne çıkar.

Salih, “babasından ve Kolera’daki kabadayılardan erkeklerin her ne sebep olursa olsun karı gibi ortalık yerde ağlamaması gerektiğini öğrenmişti.” (s. 46). Tilki’nin ağlayarak dışarı kaçması üzerine gençlik yıllarındaki hayat karşısındaki tepkileri öğrendiği babası ve Kolera’nın bilincini bir tür kendi bilincine yerleştirerek, erkeklik hegemonyasının hükmünün hiyerarşisinden de anlaşılır. Freud, id’in doğuştan gelen yapısından farklı olarak “*ben öğrenmeye yatkındır*” der. (Debray, 1991: 62). Tecrübeleri bir araya toplayarak dış dünyaya uyum sağlayan Salih, bu olaydan sonra yeni bir hayata girer ve “delikanlılık/ erkeklik” nosyonunu bilincine yerleştirir. Bunun için de zaten bir bütün olan geçmiş de etkilidir. Mahallenin en önemli kabadayısı olan Arap Sado’dan da kalan bıçağıyla Salih artık yeni bir hayatın/ kimliğin içinde kendisini bulur.

Ancak ilk gençlik dönemi kimliği ile delikanlılık dönemi kimliği arasında bunaltı yaşadığı için evde bulduğu ilaçları içerek intihar eden Salih, yaşadığı geçmiş hayatı protesto eder ve yeni bir hayatın eşliğinde kendini bulur. Bu yeni hayatında ilk olarak kendi kimliğini yalnızca kendisi üzerinden kurması, kimseye muhtaç olmaması ve kendini “güçlü erkek” olarak tanıtmayı ve ismini hak etmesi gerekir. Bu açıdan bakıldığında ilk olarak Ustası Fil Hamit ile çatışan Salih, onu reddeder ve kendi başına bir birey olmanın yolunu açar. “*Evi ve işi aynı gün kafasında yok eden Gülü*” (s. 61). yeni bir kimliğin ve dünyanın eşliğindedir.

Yeni kimliğini/ kişiliğini kuracağı mekan olarak Orso’nun kahvesine takılan Salih, “*geçmişte yaşadığı olayları unutup yeni hayata başlaması*” (s. 61). için Kolera’nın şair babasından birkaç dize ezberler ve eskiciden aldığı bitirim yeleğini sırtına geçiren Salih, Kolera’nın en korkunç köşe başını tutarak erkekliğe dair pozlar keserek kimliğini kurmak ister.

Mahalleye taşınan konsomatris Tina, başkışının kimliğini cinsel yönden tamamlayan bir norm karakteri olur. Erkekliğin raconunu, delikanlılık ve cinsellik üzerinden kurulduğu bir mahallede Salih’in de bu iki şeye sahip olması gerekir. Kimliğini erkeklik raconu ve kadın bedeni üstünde gören Salih için bir tür erkeklik göstererek “bitirim” unvanını alması gerekir. Ne var ki bu çok uzun sürmez. En uygun sahne karşısına en istediği anda çıkar. Çocukluk arkadaşı Tilki’nin atölyede yangında mahsur kaldığını öğrenen Salih direkt olaya atılır. Dumanlar ve ateşler arasında dükkana girerek ilk önce küçük çırağı,



bir sonraki sefer de Tilki Orhan'ın çırılçıplak bedenini dışarı çıkarır. Bu olay karşısında erkeklik gösteren Salih için artık delikanlılık adına bütün normlar tamamlanmıştır.

Delikanlılık gösterdiği, bitirimliği öğrendiği, kahveye takıldığı ve teşbih ve belindeki bıçağıyla yeni bir kimlik kazanan başkişiyi cinsel yönden tamamlayan bir kadın bedeninin de olması onu kimliksel açıdan tamamlayacaktır. İşte bu noktada Tina'nın verdiği cinsel haz ile toplum içinde daha da fazla hürmet görecek olan Salih, yeni bir dünya içindedir. Kolera, tam da böylesine bir güçlü erkek modeli çizerek Salih'e "güçsüz" olma şansı vermemiştir.

Başkişi Gili Gili Salih de sıkıntılı ve bunaltı yaşadığı anlarda bir "*fetiş nesnesi*" (Taylor, 1920: 145-146). olarak kullandığı okeyi koklayarak kendi benliğinde bir anlam bulmaya çalışır. Bu fetiş nesnesi genellikle cinsel yönden kendisine kimlik kuracak bir bilincin de aynı zamanda göstergesidir.

Tina ile karşılaşmaları sırasında, ömründe ilk defa bir kadın ile göz göze gelmesinin vurgulandığı romanda, Salih'in cinsel yönden tamamlaması Tina ile olacaktır. Tina ile artık bir ilişki içinde giren Salih için Kolera'da başlayan cinayetleri çözmesi gerektiği sonucu çıkar. Sokağın en kral bitirimi olarak anılan Salih'in Tina'nın koynundan çıkmadığı sözleri üzerine Salih, yine erkeklik göstererek sokağın Kolera Canavarı dediği kişiyi yakalaması gerekecektir. Bu, mahallenin Salih'e taktığı bir kimliktir. Bu kimlik de her gün yeniden kazanılması gereken bir zorunluluktur. Kolera Canavarı'nı yakalayamaması onun sokağından dilinden bir an düşmesine sebep olacaktır. Zira dikkat edilirse Salih'in sokak için yaptığı ritüeller, her gün tekrarlanarak hakkedilir. Tıpkı isminin önündeki lakabını hakkettiği gibi.

Tina'nın pezevengi Taner, Tina'nın bir düğün sırasında elindeki jilet ile Tina'ya tokat atması üzerine yanındaki kadının öcünü almak isteyen Salih, Taner'i yakalar ve iki kulağını keserek, adının önündeki ikileme olan Gili Gili lakabını alır.

*"Salih'in baştan beri zikredilen Gili Gili lakabı işte bu olaydan sonra doğmuştur. Taner'in tek kulağını kesseydi yalnız Gili diye lakap kazanacaktı. Oysa iki kulağını uçurmuştu ve hakkıyla Gili Gili namını kazanmıştır."* (s. 106).

Dikkat edilirse adının önündeki yeni kimlik, kazanılmıştır. Bu ad verilme hadisesi, deneyimsel olarak Kolera'nın bir kimliklendirme ve bilinçlendirme etkinliğinin bir

ürünüdür. Kişinin içine doğduğu/ yaşadığı topluma kendini kabul ettirmesi, toplumun normları içinde bir birey olabilmesi için görünür bir başarı elde etmesi ve adını kazanması gerekir. Kolera’da aldığı yeni ad ile yerini kesinleyen Salih, dünya üzerinde kendisinin bir hakkeş manzumesi olarak görmek mümkündür. Aldığı yeni isim ile Kolera ile tarihselliğini kavrayan Salih, artık yeni bir dünyanın içinde kendisine yer etmiş, adını alarak kendini yeni bir ruhla kurmaktadır.

Tina’nın bedeninde de kendisine bir yer edinen Salih, toplumun/ Kolera’nın verdiği bütün yaşam modellerini içselleştirir ve mahalleye uygun bir bitirim olarak çıkar. Tina’nın bedeninde tahakkümü onu bütün açılardan Kolera’nın gözünde bir kabadayı ve güçlü bir insan yapar. Ancak, Salih’in romanın ilk satırlarında Eda’nın yatıştan sonra camdan aşağı atarak ıslandığı “murdar su”yun trajik yazgısı bir tür kadere dönüşür. Bu pis/ murdar su, onun hayat karşısındaki yenilgisine de sebep olur.

Üzerinde tahakküm kurduğu Tina’nın Reis ile beraber olduğu öğrenerek ve gelen Salih, Tina ve Reis’i yatak odasında görür ve bir şey demeden dışarı çıkar. Dışarıdan aldığı dinamit görünümlü mumları pencereden içeri atarak Tina ve Reis’i çırılçıplak korkudan sokağa çıkartır. Bu sese uyanan mahallenin gözünde bir nevi rezil eden Salih bir kez daha mahallelinin tebrikini alır. Ancak bu durum da bile sevdiği Tina’yı bir şey diyememesi ve onu Reis ile dışarı çıkartarak mahalleli karşısında küçük düşürmesi de mahallenin yarattığı bir kimlik olarak karşımıza çıkar. Bütün tekrarlanması gereken ve her gün kazanılması gereken yaşam model ve tepkileri Salih’in kimliğindeki bunaltıya dönüşür.

Bir fetiş nesnesi olarak kullandığı okeyi koklayarak hayatın anlamsızlığını ve toplumun içinde kazandığı/ toplum tarafından verilen kimliğini reddederek “*Arap Sado’nun yadigârı sustalıyı açar*” (s. 125). ve o anki hali ve gençliğini görmeye çalıştığı ayna karşısında sustalı ile bileklerini keserek intihar eder. Bu ölüm, Salih’in toplum tarafından giydirilmiş/ kuşatılmış bir kimlik talihsizliğin de bir protestosudur.

Tahsin Yücel’in **Kumru ile Kumru** romanı, bir isimde iki kimliğin yaşadığı bir anlatı olarak karşımıza çıkar. Başkişi Kumru, “*kendisinin doğmasına üç ay kala, iki buçuk yaşında ölen bacısı(nın)*” (s. 14) adını almasının yanında iki yıl önce ablası için çıkartılan ve ölmesi üzerine, başkişinin doğmasıyla yeni bir kimlik almak yerine ölen ablasının kimliğini de edinir.

Ablasının ölmesiyle yeni bir doğum üzerine bir kimlik çıkarmak yerine ailesi/ babası, yeni doğan çocuğuna ölen Kumru'nun kimliğini vererek bir nevi bu kimlikle Kumru'nun hayata başlaması sağlanır. Bu durumda kimlik “*yerinden edilmiş ya da yüksüzleştirilmiştir.*” (Bauman, 2014:116). Zira başkişi Kumru’da bu çatışmayı içinde hissettiği her an bir tür norm karakteri olan Meryem ebenin yanına koşarak sıkıntılarını dile getirir. Meryem ebenin “*sen iki kez doğdun, hepsi bu, kaza gözlüm*” (s. 15). diyerek bir tür yol gösterdiği başkişi, hayata iki buçuk yaşında bir kimlik ile başlamak zorunda bırakılır. “*Ölmüş bacısının adını vermişlerdi Kumru’ya*” (s. 14). Bunun dışında da Meryem ebe, sürekli Kumru’ya kuş ismi verilmesinin içsel sıkıntısını da bilincinde yaşar. Kumru, isminin bir tür gidiş ile alakalı olduğu düşünen Meryem ebe, “*kuş adı koymayacaklardı sana, sana bunu yapmayacaklardı, hem de ötekenden sonra!*” (s. 9). diyerek Kumru’nun ölen ablası Kumru’nun da bir tür kaderini paylaşacağını düşünür. Kızlara kuş isminin verilmesinin negatifliğine vurgu yapan Meryem ebe, romanın da ilk açar ibaresi olan başlığını oluşturan Kumru ile Kumru’nun yaşam karşısındaki trajedisini de yansıtır.

Bebekliğinden başlayarak ilk önce ailede, daha sonra da çevresi ile birlikte bir kimlik takma/ alma süreci toplumsal aşamalarda görülür. Bu bakımdan kimlik, bireysel ve kolektif bir bilinçte meydana gelen kendi içinde gelişen bir nosyon kazanır.

Kumru’nun da kimlik kurma süreci, ilk önce içine doğduğu yer olan köyünde başlar. Ancak bu süreç, daha çok kimlik kurma / kendini tanıma ve/ya dışarıdan tanınma durumu başkişi için bir bunaltı kaynağına da dönüşür.

Anlatı başında asıl yaşının on yedi olması; ablasının kimliği nedeniyle on dokuz yaşında olması; onun evlenme yaşını aştığının bir göstergesi olarak, evlenmesinin önünü açmıştır. Bu tarzda bir kimlik değiştirme/alma nosyonu, başkişi Kumru’nun anlatı boyunca peşini bırakmayacak olan trajik yazgısının da bir bakıma sebebi olur.

Başkişi Kumru, bir nevi ölen ablasının kimliğine ve ismine konarak hayata iki buçuk yaşında başlar. Bu başlangıç istemediği/ yaşı tutmadığı halde evlenmesine giden yolun da önünü açacaktır. İstanbul’da kapıcılık yapan ve aynı köyden olup zamanında İstanbul’a giden otuzunu çoktan aşmış Pehlivan lakaplı Haydar Yarma ile evlenmesinin önünün açılması da yine bu tür hayata iki buçuk yaş önce başlamasından kaynaklanır. “*Kendisinin doğmasına üç ay kala, iki buçuk yaşında ölen bacısı(nın)*” (s. 14). adını ve

kimliği ile hayata başlayan Kumru istemese de babasının da telkinleriyle Haydar ile evlenmeyi kabul eder. Avcı Kadir'in kızı ölen ablasının kimliği ile hayata gözlerini açan Kumru'nun yeni bir kimlik takımı bu süreçte gerçekleşecektir. Ancak Kumru, bu yeni kimliğine alışmak/ ısınmak istemez.

*“Yarma soyadını da bir türlü benimseyemiyordu.”* (s. 13).

Ne var ki ailesindeki baba figürü ile ölen ablasının kimliğine konan Kumru, toplumdaki hiyerarşi sebebiyle de Haydar ile evlenmesine babası karar verecektir. Kumru'nun bu iki tür hiyerarşide de söz söyleme hakkı yoktur. Zira, *“kızların yazgısını babaların belirlemesinden daha doğal bir şey olamazdı.”* (s. 10). Bebeklik yıllarında bu türden hem kimliksel bir belirlenim, hem de ilk gençlik yıllarında evlilik ile gelen baba figürü ile bir tür kimliksel oluşum Kumru'nun bir tür yazgısına da dönüşür.

Kumru'nun kendine yeni bir kimlikte yeniden var ediş serüveninin en önemli ayağı, köyünden çıkarak yeni bir macera olarak da görülebilen evlenmesi ile İstanbul'a geliş sürecini kapsar. Ruhsal anlamdaki köyünden ayrılmamayı istemeyişi, daha sonra bir nevi gönülsüz de olsa İstanbul'a taşınması, kimlik kurma girişimini etkileyen en büyük etken olarak karşımıza çıkar.

Haydar Yarma'nın *“alıcı kuş gibi kapıp götürdü(ğü)”* (s. 17). Kumru, artık yeni kimliğinde ve yeni bir mekanda var olacak, kimliğini burada kuracaktır. İstanbullu Kumru Yarma, olabilmek, bir tür benlik algısıyla da belirlenim kazanacaktır. Zira İstanbul'daki ilk döneminde kendisini kimliksel olarak *“Günay apartmanının kapıcısı Haydar'ın karısı”* (s. 18) olarak tanıttacaktır.

İçine doğduğu köyde Avcı Kadir'in *“kendisinin doğmasına üç ay kala, iki buçuk yaşında ölen bacısı(nun)”* (s. 14) adını alarak başlayan Kumru, İstanbul'daki ilk sürecinde *“Günay apartmanının kapıcısı Haydar'ın karısı”* (s. 18) olarak tanımlayacaktır. Bu belirlenim, daha çok dışardan gelen sen kimsin? sorusu üzerinde şekillenir. Bu tarza varoluşsal uyanışın kendiliğe çağırıldığı bir ses olan sen kimsin? sorusunu başkışı Kumru'nun kendini tanıttmasına, olanaklarını keşfetmesine ve yeni bir yer ve isimde kendisini yeniden kurmasına olanak sağlayacak bir çağrının sesidir.

Kumru'nun kimlik bulma edimi daha çok İstanbul'a geliş sürecinde içinde yaşadığı toplumda şekillenir. Anadolu kasabası olan köyünden ayrılarak İstanbul'a, kapıcı Pehlivan'ın karısı olarak yeniden kimliklenmesi, onun toplum içindeki benliğini

kavramasına da sebep olur. Bu oluş, başkişinin çevre karşısında kendi beninin ne şekilde geliştiği ve aslında “ben kimim?” sorusuna verdiği cevap ile başlar.

Bireysel bir kimliğin yanına İstanbul gibi bir metropolde kendisine toplumsal olarak da bir kimlik eklenmesi ile birlikte başkişi Kumru, toplumsal olarak kendisine İstanbul’da bir yer edinme çabası içine girer. Bir tür kriz dönemi olarak da geçen bu süreçte başkişi Kumru bir seçim yaparak artık İstanbullu Kumru kimliğini kazanır. Zaten kimlik kazanımı da *“bir tür seçeneklerin araştırılmasıyla geçen bir kriz döneminden sonra yapılan seçimlerle tamamlanan bir kimlik statüsü(dür)”* (Budak, 2017: 436). Bu toplumsal kimlik kurulumu şüphesiz içinde yaşadığı İstanbul’un ve tanıştığı her yeni insanın/ nesnenin durumu ile biçimlenir.

Kendini Günay apartmanının kapıcısı Haydar’ın karısı olarak tanıtan başkişi, Kumru ismine çocukluğundaki gibi konmaz. Bu yeni yerde isim kazanılan ve alınan bir nosyon olarak belirir. Tek başına, bir kimlik takma zorunluluğu başkişiyi Kumru yapma yolundaki en büyük adımlarından birisini oluşturacaktır.

Bu ilk adım, onun diğer insanlarla girdiği iletişimin de bir ön koşulu olur. Öteki, ile girilen her iletişim, onun bireysel benliğinin dışında toplumsal bir yapıda kendisine kattığı bir kimliğin de sonucu olur.

Dokuz yıllık bir süreçte Hakan ve Sultan isimli ikiz çocuklarına da büyüten Kumru’ya yeni bir kimlik, annelik de verilmiş olur.

Öteki ile girilen ilk iletişim, Haydar’ın Kumru’nun da diğer kapıcı eşleri gibi gündeliğe gitmesi gerektiğini söylemesi ile gelişir. Bu süreç öteki ile ilk karşılaşma ve şaşırma gündeliğe gittiği Tuna Hanım üzerinden verilir. Tuna hanım, İstanbul’da doğan Yahudi asıllı bir kadındır. Kocasını züccaciye işi yaparak geçimlerini sağlamakta, maddi durumu da yerindedir. Kumru, öteki ile ilk tanışması Tuna hanımın evine gündeliğe gittiği dönemde başlar ve başkişinin değişimi de bir tür Tuna Hanım ile başlar.

Tuna hanım ile şekillenen zihinsel dünyasına telefon, buzdolabı, koka-kola, market, kadınların araba sürmesi gibi yeni duyuşsal ve zihinsel öğelerin taşınması, Kumru’nun değişimi de yol açacaktır. Tuna Hanımda gördüğü ve bir fetiş nesnesi haline getirdiği buzdolabını almak, artık Kumru’nun hayatının merkezini teşkil eden bir durum alır.

Tuna hanımın kocasının da yardımıyla buzdolabına kavuşan Kumru'nun yeni kimliği, buzdolabı olan Kapıcı Haydar'ın Karısı olarak güncellenir. Bu süreç, Tuna hanımın kocası ile beraber gidilen dükkanda başlar. Buzdolabını göndermek için isime Kumru'nun adı verilir. Buzdolabı geldiğinde de “*Kumru Yarma burada mı oturuyor?*” (s. 79) denilerek buzdolabının ineceği yeri göstermeleri istenir.

Dikkat edilirse, Günay apartmanının kapıcısı Haydar'ın karısı kimliğinden sıyrılan başkişi “*Kumru Yarma*” (s. 79) olarak yeniden kimlik kazanır. Bu yeniden kimlik kazanımı şüphesiz buzdolabına olan tutkuyu daha da artıracak bir benlik algısı da geliştirir.

Annelik kimliğinin yanında buzdolabı olmasını da bir tür kimlik olarak üstüne giyen Kumru'nun değişimi de bir türlü başlamış olur. “*Kumru'nun dönüşümünden en çok etkilenen Pehlivan oldu.*” (s. 69). “*Bu buzdolabı eve geldikten sonra, Kumru'nun başka bir kadına dönüştüğünü düşün(en)*” (s. 109). Kocasını Haydar'ın Kumru'nun bu yeni kimliksel edimleri takma sürecinde içinde bulunduğu ruhsal durum onu bir nevi de korkutur. Bir tür kimlik kazanma aleti olarak görülen buzdolabına kavuşma, eşyaya karşı ilk kıvılcımlarını ateşleyen Tuna Hanım sayesinde olacaktır. Bu kavuşma, buzdolabının içinin sürekli dolması gerekliliğiyle beraber gelecektir. Bunun dışında buzdolabına kavuştuktan sonra kocası Haydar ile münasebetleri/ tutkuları da birbirlerine daha çok yaklaştırmıştır.

Buzdolabının ihtiyaçlarını karşılamak için yine *Aktif/ Etkin Öteki* (Tuna Hanım) gibi Migros'tan alışveriş edileceğini düşünen Kumru, dolabın içinin boş kalmasını bir tür dolaba hakaret olarak algılar. O yüzden Migros marketten alışveriş yapmanın dolaba iyi geleceğini düşünür. Onun bu düşüncesinin temelini, yeni bir kimlik olarak karşısına çıkan İstanbullu olmak tanımlamaktadır. Markete gidebilmesi için yolları öğrenmesine yardım eden Yıldırım'ın markette de bütün ürünlerin yerini biliyor olması, Kumru'nun daha önce bilmediği şeyleri bilmesi onda bir şok etkisi uyandırır. Bu durum İstanbullu olmanın ilk koşulu gibidir.

“*Bu oğlan İstanbullu olup çıkmış! Dedi kendi kendine. İstanbullu olmuş da biz bilmiyormuşuz, gizli din taşır gibi. Bizim onun gibi olmak için daha on fırın ekmek yememiz gerek*” (s. 137).

diye düşünen Kumru, İstanbullu bir kimliğin süreç içinde edinildiğinin de farkına Yıldırım sayesinde varacaktır. Bu varış, onu İstanbullu kimliğine ulaştıracak bütün süreçleri tamamlama konusunda da yüreklendiren en itici güçtür.

Bu süreçte *“bir yandan etekleri daraltıp kısaltırken bir yandan da günün modasına uygun giysiler al(an)”* (s. 152). Bir tür dönüşümün de içine girmiş bulunur. Tuna hanımdan ödünçlediği, öğrendiği bütün İstanbul’a özgü şeyleri hayatına alarak onları tapınma noktasında yüceltir. Bu yönelim, onun İstanbullu Kumru Yarma olma isteğinden kaynaklanır.

Bu süreçte başkişiyi toplumsal olarak yeni bir türde benimsemeyi reddeden mahalleli, Kumru’nun bu türden değişimini bir türlü benimseyemez. Kumru’nun *“tür ve dünya değiştirmesinden”* (s. 149). Korkan Haydar, bu süreçte *“Kumru, gerçekten tür mü değiştiriyordu”* (s. 149) diye düşünür. Bu durum başkişiyi içsel anlamda bir iç çatışmaya götürür. Benliğinin de bir tür karşısına çıkması, benin kendisini izlemesi olarak görülen ayna karşısına geçtiğinde kendisindeki değişimi bir tür şok haliyle hisseder.

*“Gene lekeli aynanın önüne geçti, saçlarını çözüp omzuna düşündükten sonra, biraz hüzünlü bir sesle de olsa, ben gene eski Kumru’yum, diye yineledi.”* (s. 158).

Bu türden ayna karşısındaki benliğini izleyen Kumru güçsüz bir sesle kendisinin hala eski Kumru olduğunu düşündüğünü söylemesinin inandırıcılığı da zaten yok gibidir. Buzdolabından sonra artık İstanbullu olmanın ve hayatı öğrenmenin ikinci şartı olarak *“televizyon almayı kafaya koyan”* (s. 168) Kumru, reklamlar sayesinde daha düzgün bir biçimde yaşamayı öğreneceğini düşünür.

Hatice Kurtuluş (2003: 81), modernite ile birlikte ortaya çıkan kapitalist toplumda sınıf kimliğinin diğer kimliklerin önüne geçtiğini belirtirken modern kentte oluşan ve mekana sinen bir kimlik billurlaşmasından bahseder. Bu İstanbullu olma sürecini, Haydar’ın eski işine dönerek patronu ve köylüsü İsmail beyden aldığı ücret hızlandırır. Bu süreçte İsmail bey, Haydar’a kapıcısı olduğu apartmandaki deniz ve boğaz manzaralı on dört numaradaki evi tahsis ederek, evin içini baştan aşağıya donatır. Hakan’a bilgisayar, evin elektrik ve elektronik bütün aksamaları içinde Kumru, bu yeni evin artık hanımı olmuştur. Bu süreçte sokağın bütün kapıcıların da bir bir kopuşunun sonucunda Kumru, yeni evinde bir nevi yeni kimliği ile yapayalnız kalmıştır. Zira diğer kapıcılara göre Yarma ailesi bir

lanetli gibi düşünülür. Bu düşünüşün temel motivasyonu komşuları tarafından dile getirilen “*köklerinden kopmuşlar bir kere*” (s. 267) ifadesi ile tanımlanır.

Bu süreci tersine çevirecek, sıkıntılı anlarında kendini dışarı atacağı bir şey olarak görülen araba alma fikrine ulaşır. Bu uğurda ilk önce İsmail beyin adamlarından birinden şoförlük dersleri alır ve daha sonraki süreçte İsmail beyin hediyesi olan Peugeot 306 marka arabasına kavuşur. Bu isteği de yine daha önce hayat modeli ödünçlediği Tuna hanımın araba sürme serüvenine tanık olmasından kaynaklanır.

Bu süreçte okuma yazmayı da öğrenen Kumru, ehliyetiyle birlikte İstanbul’da kendi arabasıyla sıkıntılı anlardan kızı Sultan’ı yanına alarak kaçmak için gezintiye çıkar. Bu süreçte de yeni kimliği ile bir türlü barışamaz. “*Yeni ölmüş bir adamın dul karısı*” (s. 282) olarak son kez kimliklenen Kumru, hayata gözlerini yummanın eşiğindedir. Hayalini kurduğu şeyleri bir bir elde eden Kumru için artık her şey anlamsız gibi görünmeye başlar. Bu süreçte sık sık geçmişe dönmek, köyünü görmek isteği zihninde canlansa da bir türlü bu isteği yerine getiremez. Orta Anadolu’lu Avcı Haydar’ın kızı Kumru ile İstanbullu Kumru Yarma kimlikleri arasında bir tür bunaltı yaşayan başkişi, kocası Haydar’ın ölümü üzerine kızı Sultan’ı da yanına alarak arabada ölen bacısı Kumru kimliği ve anda içinde bulunduğu kimliği arasındaki bunaltısının sonucunda arabasını dere yatağından aşağıya sürerek bu türden bir kimlik bunaltısına bir son vermek için başkişi ölümü seçer.

Leylâ Erbil’in **Cüce**<sup>30</sup> isimli anlatısında Zenîme, dış dünyanın gerçekliğini ve iğretliliğini bir türlü eğnine giymek/ almak istemeyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Zenîm, “*1. Bir kavme sonradan katılan, aslında onlardan olmayan. 2. Soyu bozuk, soysuz, aşağılık, yaramaz.*” (Parlatır, 2011: 1866) olarak açıklanan Arapça kökenli bir sözcüktür. Zenîme de Zenîm sözcüğünün dişil halidir. Yani, Zemîne de “bir kavme sonradan katılan, aslında olmayan; soyu bozuk, soysuz, aşağılık, yaramaz” olarak tabir edilen dişil bir kelimedir. Anlatı boyunca da Zenîme’nin bu türden bir kimliksizlik yaşadığı gözler önüne serilir.

Zenîme’nin kimliklenmek istememesi de çok sevdiği ve bir türde okurla buluşmak isteğiyle çırpınan yazarlık serüveninde de başına gelen bir durum olarak karşımıza çıkar.

---

<sup>30</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Leylâ Erbil (2019). *Cüce*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 6. Baskısından yapılmıştır.



Evden pek çıkmayan Zenîme, anlatıcısı da arasına evinde misafir ederek onunla, siyaset, edebiyat, sanat ve özellikle sinema ile ilgili sohbet eder.

Yazarın Notu bölümlü bir bakıma anlatıya giriş bölümünde anlatıcı, arasına kaldığı yazlık köy evindeki komşularından olan Zenîme, “*Kâbil’de doğmuş, ilkokula kadar oralarda yaşamışlar sonra ülkeye dönmüşlerdi, Niğde’de bitirmiş ilkokulu, ardından da babasıyla hemen bütün dünyayı dolaşmış*” (s. İX) bir karakter olarak karşımıza çıkar. Babası Lâmih Bey’in Amerika’ya kaçtığını ve Avrupa müritlerinden olduğunu söyleyen Zenîme, “*Boston’da üniversitede “Aristatâlis’te ‘Hayvan İnsan’ Sevgisi” konusunda doktora yapmış ve aynı üniversitede profesör olarak, “İslâm’da Yalansızlığın Ürettiği Estetik Merhametin Dünya Hümanizmine Katkıları” üzerine ders vermiştir.*” (s. xi). Türkiye’ye dönene kadar bu kürsüde çalışan Zenîme, ana dönülerek altmış yıl kadar önce Amerika’da İngilizce olarak basılmış tek kitabı olan Hiçlik’i anlatıcısına armağan eder. Çok az eşyası ve köpeği Kaban ile birlikte bir evde yaşayan Zenîme, anlatıcının da tavsiyesine uyararak romanını yayımlatmak ister. Bu istenç, “sabit okurları” olma dürtüsünün de bir sonucu olarak görülebilir.

Anlatıcı, Zenîme’nin uyku haplarını içerek intihar ettiği öğrenir ve ondan aldığı romanı okumaya başlar. Zenîme’nin bilincinden geçen düşünceleri, kırgınlıkları ve kızgınlıklarını gözler önüne seren anlatıcı, tarihsiz ve sayfa numarasız bu yazıları bir araya getirerek kendi yazınsal serüvenini de ekleyerek kitaba Cüce adını koyar. “*Bu adın plastik gücüne inanırım.*” (s. xvi). Cüce, genel anlamda plastik görüntüye ait bedensel ve kimliksel yabancılaşmanın duygusal algısını zihinsel bağıntısını yapan bir görüntü olarak karşımıza çıkar.

Cüce’de Zenîme “*kaybolmak unutulmak isteyen bir yazar*” (s. 19). olarak karşımıza çıkar. Yazarlık serüveni de kişisel miti gibi bir yalnızlık ve bunaltılı bir sürecin sonunda hiçlik kaygısı ile motive edilir. Zenîme adının verdiği bir köksüzlük ile karıncalar ile birlikte çok az eşya ile paylaştığı evinde de bir kimliksizliği duyumsar. Bir tür dışarının kaba realitesini reddeder ve kendi içine dönerek kendini arar, kendine bir kimlik bulmak ister. Ancak, yazarlık serüveninde de kendisini “*Hiç yazar*” (s. 19). olarak gören Zenîme, bilinçakışı tekniğiyle kendisini sorgulamaya gider ve kimliksizliğini derinden duyumsar.

“*Sen hiçbir yere ait değilsin, aitsiz kimliksin sen, “Aitsiz Kimlik!”*” (s. 19).

Yukarıda bahsettiğimiz isminin de anlamıyla paralel olarak Zenîme, bir kavme sonradan katılmış, aslında onlardan olmayan bir bilinç düzeyindedir. Kimliksel nosyonlaması bir kimliksizlik üzerine kurulan Zenîme, Türkiye’ye sonradan katılmış, aslında Türkiye’den olmayan bir kadın karakterdir. Bu içine düştüğü yeni yerde de dış dünyanın gerçeklerini, dini doğmaları, toplumsal baskıyı, ön yargıları ve eril tahakküm/dili reddederek kendi mahzeni olarak görülen evine kapanır. Bu kapanış bir tür toplum tarafından kimlik verilmesini istemeyen Zenîme’nin kendi içine dönerek, kendini arayan bireyin özgürlük atılımı olarak görülebilir. O, toplumsal olarak kimlik kazanımını ilk olarak ailesini reddederek, onlardan uzaklaşarak sürdürmek ister.

*“Bir geri toplum tortusundan başka bir şey olmayan tüm ailenden bir an önce bakmıştın kurtulmaya” (s. 46).*

Yalnızlık, inançsızlık, hiçlik, varoluş kaygısı ve bunaltı ile motive edilen kimliğin kaybolması, *“kapitalizmce dayatılan”* (s. 51). yazarlık nosyonuna da yansır. Zira, bilinir bir yazarın, kimliğini TV ekranlarından ve reklamlardan öğrenmenin çağı olarak lanse edilen içinde bulunduğumuz dönem, Zenîme’nin bunaltısına da dönüşür.

Kimlik kazanma isteği ise anlatının sonunca tanıdığı gazetecileri arayarak bir yazar olarak kalma istencinden kaynaklanır. Anlatı sonlarında TV’ye mülakat vermeyi kabul eden ve bu sayede de gazeteci tarafından kimliklenebileceği düşünülen Zenîme, gelen gazetecinin isteklerini yerine getirecek şekilde resimler çektirir ve tanınma mücadelesi, kimliklenme mücadelesini ister. Bu süreç, Zenîme’nin ölümü ile son bulur.

### 2.1.3. Anlam Arayışı ve/ya Anlamsızlık / Anlam Yitimi

Asırlar boyu insanın dünyadaki macerasını kuran en üstün zihinsel bir etkinlik olan felsefenin temel uğraşı, bütün bir insanlık adına dünyayı kurma arayışının bir sonucu olan anlam arayışıdır. İnsanın insan olma yönündeki en önemli unsuru olan anlam arayışı, insanın etrafını tahmin edici bir bütün ile içinde kurmak, içinde kendisini iyi hissedecek bir hale ile çevirmesidir. Bu bakımdan anlam, dünyayı kurmak içindir. Din, efsane, siyaset, ekonomi, bilim, sanat vd. yönler dünyayı açıklarken felsefe içinde bulunduğumuz dünyayı kuran en büyük etkinliktir. Bütün bir insanlık kültürünü kendinde deneyimleyen insanın temel iddiası, dünyayı her gün yeniden yeniden kurma edimi ile biricikliğinden ve bütün bir insanlık türü ve bu türün aklı adına konuşmasından beslenir.

Bütün insanlar doğası gereği bilmek ister. Kişinin somut varoluşuna bir anlam bulmaya yönelik “yaşamındaki temel güdü” (Frankl, 2016, s. 113) ile hayatın içine doğan insan, anlamı, içgüdüsel olarak hayatını devam ettiren yaşam içinde değil, kişinin sadece kendisi tarafından bulunabilecektir.

İlkçağda felsefe ile anlam arayışı dünya kurma üzerine şekillenir. Ortaçağ da bir bakıma din üzerinden anlam kurulmaya çalışılırdı. Yakın çağda ise anlam arayışı hakikati bulma üzerine şekillenir. İçinde bulunduğumuz son yüzyılda modernizm ile aklın her şeyi açıkladığı görüşünden hareketle aklın anlamı bulma yönündeki en yüksek seviye olduğu görüşü insan anlamı içinde ele aldı, postmodernizm de bütün yerine parçanın öne çıktığı görüşünden hareketle, dünyanın bir sıkışma yaşadığı görüşünde anlamın yeni bir bakış açısı ile mekanı ve insanı aşan kurallar bütününün bittiği görüşünden ele alınması gerektiğini öne sürer. Postmodernizm tartışmaları içinde şekillenen Gerçekliği şekillendiren durumların hakikatten çok duygusal inanışların öne çıktığını açıklayan post-truth gibi öznel gerçekleme kavramı/ hakikat sonrası ile hakikat/ gerçeklik ne olduğu sorusunu ortaya atar. Gerçek olmayan şeylerin de gerçeklik gibi sunulduğu -özellikle medya üzerinden- içinde bulunduğumuz zamanda yaşamın anlamı bu dönemde belirsiz/ zor olduğundan/ bulunamadığından bahsedilir.

Frankl biricik anlamları üç genel kategoriye girer;

1. *İnsanın başardığı veya kendi yaratımı bağlamında dünyaya verdikleri;*
2. *İnsanın etkileşim ve deneyim bağlamında dünyadan aldıkları;*

3. *İnsanın acı çekmeye, değişemez kadere karşı aldığı tutum.* (Yalom, 2014: 692).

Yaratıcı, deneysel ve tutuma ait bu üç tür anlam sistemine uygun düşecek atılımları yapan her bireyin bir anlama kavuşacağı düşünülür. Ne var ki anlamsızlık da tam da bu noktada, yaratım eksikliği, iletişimsizlik ve kişinin kader karşısında kurban olarak kendini algılaması sonucu gelişir.

Hayatın ve yaşamın biricikliğini kavrama durumunda temel güdü ile hareket eden ve yaşamın biricik umudu olan insan, hayatın ve varlığın anlamını sorgulamak zorunda kalır. Hayatın anlamını belli bir amaca yönlendiren, belli bir amaç uğrunda yaşamayı gerektirdikçe hayat anlam kazanır. Ne var ki dış dünyanın gerçekleri ile kuşatılan insan ruhu, bu kuşatılmışlığı bir türlü aşamaz ve hayatına anlam katamaz. Bu yönüyle de hayat absürt, yaşamak da anlamsızdır. Gündelik hayatın içinde insan olmanın hazzını/ anlamını dışarıdan kuşatılan nesnelere alamadığında/ duyumsamadığında ise kişi anlamsızlığa sürüklenir. Böylece bu türden bir anlamsızlığa sürüklenen kişi için hayattan ve insanlardan öğ almak istenirken bazen de hiçbir şeyi anlamlandıramadığı bir boşlukta kalır. Fırlatılmışlığını varoluşsal anlamda duyumsayan insan için artık hayatın bir anlamı, yaşamın da biricikliğı kalmamıştır.

Şule Gürbüz'ün **Kambur** adlı romanı, kendiliğın dayanak noktası, bireyselliğın ve kişisel kimliğın yeri olarak bedeniyle ön plana çıkan; yaban ve ürkütücü bir varlık olarak karşımıza çıkan Kambur bedeniyle ön plana çıkan başkişidir.

Başkişi nezdinde, kendine karşı bir anlamı, hayata karşı bir dayanak noktası olmayan ve insanlara güvenmeyen; sürekli şiddeti düşünen, hayal kırıklıklarını ve pişmanlıklarını geride bırakan Kambur romanı, bir tür dışlanmışlığın ve hayatın içindeki anlamın yok olması/ yaşamın bizzat absürtlüğü üzerine kurulur.

Sıkıntılı gördüğü bu dünyaya gelmeyi istemediği her davranışından anlaşılan Kambur, bunun suçunu da sıklıkla annesinde bulur.

*“Doğmak istemiyordum - bazen yok olmayı dilersem de...”* (s. 47).

Kambur'un ana rahmi gibi 'mutlak güven ortamı'nı simgeleyen sıcak bir yuva imgesinden çıkarak dışlanmasıyla başlayan trajik yazgısı kendilik deneyimlerini yaşamaya başladığında psiko-sosyal bir tecrit unsuru olarak da görülebilir. Anlamsızlığın temelinde yatan hayal kırıklığı durumu, Kambur'un doğumunda gerçekleşir. Cioran'ın

düşüncelerinden oluşan Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne adlı eserinde, doğumu hakiki ve biricik talihsizlik / felaket olarak yorumlar ve bu felaketin insanı saldırganlığa, köklerinde barınan yayılma ve öfkenin kaynağına, o kökleri sarsan en büyük kötülüğe atılma eğilimine kadar uzandığını söyler. (2019: 15). Kambur'un da bir tür talihsizlik / felaket olarak gördüğü doğmuş olma, onun dışarıya karşı saldırganlığına ve kendi içindeki yalnızlığına sebep olur. Onun dünya ile anlamlı bir bütün kurması, doğmuş olmanın anlamsızlığıdır. Kambur, yaşamı kutsamak ve ona katılmak yerine yaşamından vazgeçmiş. Doğmuş olmamak/ doğmak istememek işte böylesi bir anlamsızlığın hüküm sürdüğü bir zihinsel süreç olarak karşımıza çıkar.

Dikkat edilirse Kambur'un anlamsızlığının temelinde “*kozmetik anlam*” (Yalom, 2014: 658)'dan yoksunluk yatar. Kozmik anlamsızlığın hüküm sürdüğü Kambur zihni “dünyevi anlam” ile de çatışır. Kendisini bir şeye dönüştüremeyen kişi, bütün bir anlamsızlık içinde yaşar. Kökensel olarak kozmik anlamdan yoksunluğu onun dünyevi anlamda da yabancılaşmasına sebep olur.

Kambur, “değer dünyasının mekanları” olarak görülen anne ve babasınca da önemsenmeyerek sevgi ve şefkatten de sürgün edilir. Zira küçükken bulunmayı arzularak dışarı kaçmaları hep ilgisizlik ile sonuçlanacaktır. Onun evden kaçışları aile içinde bile anlaşılacaktır. Böylece değer dünyasının mekanları olan anne ve babasından zihinsel anlamda uzaklaşacaktır.

*“Annemden hiç hoşlanmadığımı söylemek zorundayım. Göğüsleri kuyu anası gibi.”* (s. 46).

*“Aydede, aydede*

*Akşam güneş batınca*

*Yakarsın fenerini*

*Yıldızlara göz kırpar*

*vesaire, vesaire, bir şeyler zirvaladı. Bu adam üstelik benim babammış. Hey Tanrım! Kimse benden bir şey beklemesin. Sırf bu olay yaşamımın nasıl geçeceğini gösterdi.”* (s. 48)

Kambur, içtenlik mekanı olarak görülen annesinden hoşlanmadığını dile getirerek, kendisi olma girişimlerini de anlamsızlığa bütünler. Güven ve öz saygı mekanı olarak

babasından da tiksinti duyan Kambur, bu değer mekanını da yıkar. Zira babasının söylediği sözlerin anlamsızlığını düşünen Kambur, hayatı anlamsızlaştırmasının nedenini biraz da olsa kalıtsal olarak ailesine bağlar.

*“Bir şeylerin, insan soyunun devamı olmak beni öyle sıkıyor ki...”* (s. 63).

Tarihsel bir varlık oluşturabilen tek canlı olan insan, geçmiş kuşakların bilgi ve deneyimlerini içerdiğinde ancak tarihselleşir. Tarihsel bir varlık olmak, tarihselleşmektir. Hayvan tekleri insan gibi geçmiş deneyimleri yaşamına aktaramadığı için, “monat”tır. Ancak insan, kendi soyunun devamı, bilgi ve birikimin üstüne kurulmuş bir yaşam sürer. Onun bütün başarısı bir bakıma geçmiş kuşakların da başarısıdır. Ne var ki Kambur, geçmiş kuşaklar ile iletişime daima kapalıdır. Bu iletişimsizlik, başka bir deyişle hayatın anlamsızlığı üzerine temellenir. Hayatın anlamsızlığının bedelini insan soyuna/ türüne ödetmek isteyen protest bir kimlik olarak karşımıza çıkan Kambur, tarihselleşmek istemez; zira insan soyunun devamı olmak onu sıkır. Ruh ufuklarında yalnızca karanlık ve anlamsızlık bulunan insan için her şey anlamsızdır.

*“Yaşamdan sıkıldığımı söylüyorum. (..) Yapacak hiçbir şeyim yok.”* (s. 48).

*“Bir günü daha bitirmenin sevincini, yarına başlıyor olmam yarıda bırakıyor.”* (s. 55).

İçine doğduğu yaşam ile bir türlü barışamayan Kambur, kendini sıkıntılı bu dünyada adeta hapiste hisseder. Onun bu kapatılmışlığını, anlamsızlığı destekler. Zira bu dünyada sevgi ve şefkatin mekanı olan güven duygusu ona hiçbir şey ifade etmez.

*“Güven, güven güven...”*

*Güvendiğim tek şey, bir gün ölecek olmam.”* (s. 64).

İnsanlararası iletişimin sağlıklı bir şekilde devam etmesi için temel dayanak olan ve değer duygusunun mekanlarından güven duygusu zedelenmiş Kambur, hayatın anlamsızlığını iliklerine kadar hisseder, hatta günlerini daha çok boş geçirmeyi hedefler;

*“Daha sakın yaşamalı, günlerimi daha boş geçirmeliyim - kendimden utaniyorum”* (s. 67).

Usanç ve tiksinti ile birlikte gelen anlamsızlık hissi, bireyi yabancılaşmanın kör cenderesine hapseder. Anlam üreten, değer yaratan bir canlı olarak insan, hayatın

umududur. Ancak, sonsuz akış içerisinde bir bebek başı gibi sallanan ömrümüz, anlamlandıkça dünya da anlamlaşır. Kambur'un anlam üretmek adına sahip olduğu hiçbir değeri yoktur. Bu durum onun için adeta yıkımdır.

*“Sahip olduğum, satın alabileceğime inandığım hiçbir şeyim yoktur.”* (s. 76).

Anlam üretemeyen/ yaratamayan hiçbir birey ontolojik anlamda kendini kuramaz. Giddens, öznenin kuruluşunun toplum içinde gerçekleştiğini söyler ve “ontolojik güvenlik” durumunun bir toplumsal ortama gönderme yaptığını belirtir (Leledakis, 2000: 101). Bu kurma, anlam üreten ve yaratan kişi için adeta yeniden doğumdur. Ne var ki Kambur için hayatın anlamsızlığı içinde yeni bir benlik kurarak kimlik kazanmak saçmadır. O, içinde yaşadığı toplumda bir güvenlik hissine erişemez ve benlik kurulumunun güvensiz bir ortam olan dünyada gerçekleştiğini duyumsar.

*“Ben bu dünyaya olup biteni hayretle izlemeye gelmişim - durmadan şaşırma.”* (s. 87).

Hayatın içindeki saçmayı/ absürdü kendi zihninde ve bedeninde yaşayan Kambur, içine düştüğü bu dünyada olup bitenleri bir türlü anlamlandıramaz. İçinde bulunduğu duruma/ dünyaya bir türden şaşırma ile bakan Kambur için, anlamlandırma, benlik kurma ve kimlik oluşturma gibi varoluşsal atılımları saçmadır ve hayat artık onun için anlamsızdır.

*“Durmadan ölüyorum yaşayabilmek için (..) sonsuz yaşamın içindeki düzelmeyen kambur...”* (s. 86).

Fiziksel anlamda dezavantajını simgeleştirerek bütün bir insanlığın/ yaşamın içerisine gizleyen Kambur, yaşamın içindeki anlamsızlığı derinden duyumsar. Görüntü olarak kamburluğu aslında yaşamın içinde düzelmeyen kambura dönüşür. Bu dönüşüm sonu yok bir günahın cezası olarak ölüme değin yol alır.

*“Çiçekçiye bir telefon etmeli, güzel bir çelenk istemeliyim.*

*-Alo, alo, alo, alo, alo!*

*-Ne var?*

*-Ölü var, var, var, var!”* (s. 88).

İnsan için en büyük bunaltı kaynağı anlamın yitimidir. Anlamın kaybolduğu, insan zihninden çıktığı, insana yansımadağı bu tür durumda kişi, kendi sonunu hazırlar. Varoluş

sorunu olarak da karşımıza çıkar anlamsızlık, çağımızın en büyük sorunlarından olan yabancılaşmanın bireysel bazda görünümünü arz eder. Yani Kambur, maddeleşerek kendine yabancılaşan fiziksel ve düşünsel değerler bütünü temsil eder.

Varoluşsal anlamda bunaltı yaşayan kişi hayatın anlamını yüzünden silmiş, bu dünyada sürgün, zamansız ve mekansızdır. Yurtsuzluğunu ve yalnızlığını ruhunda yaşayan kişi için artık hayatın anlamı kalmamıştır. Kambur romanında başkişi de bir anlatı figürü olarak karşımızdan anlamsızlığın verdiği varoluşsal bir bunaltı sonucu kaybolur. Bu türden bir siliniş, varoluşunu anlamlandıramayan figürün hayatını sonlandırmasıyla son bulur.

Tezer Özlü'nün **Çocukluğun Soğuk Geceleri** romanında başkişi anlatıcı-ben, hayatına hiçbir çocukluğundan ve ilk gençliğine kadar geçen süreçte hayatı bir anlamsızlıklar yığını olarak yaşar. Aile içindeki iletişimsizliğinden doğan yalnızlığına ve ev içindeki babası ve ağabeyinin eril bir tahakküm ile özgürlüğünü kısıtladığı hissiyle, benlik oluşturmada ve kimlik kurmada zorluklar yaşayan başkişinin hayatı daha önceden belli kurallar ve bu kuralların yargıçları insanların istediği bir şekilde yaşamamanın anlamsızlığı sarar.

*“Arabulucu filminde, çocuk, konuk olduğu aristokrat malikanesinin geniş merdivenlerinden yukarıdaki odasına koşuyor. Yalnız kaldığı an, perdeleri aralıyor. Gökyüzüne bakıyor. Ay bulutlar arasında. İyice belirgin. Dünya ve evren nasıl bir bilmece. Aynı çocuğun baktığı ay gibi. Boşlukta.”* (s. 11).

Dünyanın, boşlukta görülmesi/ hissedilmesi, kişinin dünya üzerindeki anlamsızlığına vurgu yapar. Dünyanın bile anlamının olmadığı, boşlukta olduğu hissinden hareketle başkişi bu sıkıntılı sürecin bir parçası olmayı reddeder. Önceden belirlenilmiş ve düzenlenmiş düzenlere ve kişilere adeta bir karşı çıkış ile onları reddeder. Bu süreç sinir hastanesine yatmasına kadar geçen olaylarla devam eder.

*“Yaşamların karanlık odasından bir şeyler görebilme isteği boşuna.”* (s. 18).

Hayatın içindeki yaşam nüvesini keşfedemeyen başkişi, babaannesinin cenazesindeki duygusuzluğunu yaşam içinde de sürdürür. O, yaşamların tekdüze, sıradanlığı ve monotonluğunu bir türlü kabul etmez. Zira babaannesi de bu monotonluğun içinde yer alır. Yemek yapar, bulaşık yıkar, pazara gider vs. Başkişi hayatına anlam katacak olan yaşam modellerini ödünçlemek istemesine karşı karşısına çıkan bütün bu önceden



belirlenilmiş hayatların yaşanmasını protesto eder. Yaşamları karanlık bir odaya benzeterek, yaşam modellerinin aynılığından şikâyet eder. Bu aynılıktan kendine bir anlam örebilmesi ona göre boşunalıktır.

Dünyadan ve onun toplumsal kurallarından adeta oç almak isteyen başkişi yaşamın anlamının kaybolduğu zihninde yeni bir anlam kurmaz. O, zihnini ölüm düşüncesine açar ve bu hayatın varoluşsal anlamda yaşanıp yaşanmayacağına bunaltısını yaşar.

*“Ölüm düşüncesi izliyor beni. Gece gündüz kendimi öldürmeyi düşünüyorum. Bunun bir nedeni yok. Yaşansa da olur yaşanmasa da. Bu kaygı yalnız. Beni, öldürmeyi denemeye iten kaygı.”* (s. 12).

Bu bunaltının temel sebebi, anlam kuramadır. Anlam üreten bir canlı olarak insan, diğer canlılardan ayrılmasının temel nedenini kendilik değerleri kurması sağlar. Ancak hayatın anlamsızlığı içinde bir değer bulamayan/ kuramayan başkişi için hayat yaşansa da olur yaşanmasa da.

Bu düşünce tam bir “sınır durumu”dur (Yalom, 2014: 255). Kişi, kendini birey olmanın/ bir anlam kurmanın/ örmenin içinde bulamaz. İnsanı dünyadaki varoluşsal durumuyla yüz yüze getiren bu olay, insanın kişisel ölümüyle “benim ölümüm” yüzleşmesi benzersiz bir sınır durumudur ve insanın dünyada yaşama şeklinde büyük bir değişim yapma gücüne sahiptir. Zira, ölümün fizikselliği bireyi yok etse de, ölüm fikri onu koruyabilir. Psikolojik olarak da kendini anlama katamayan başkişi, bu dünyadaki sürgün anlamsızlığını bir kader olarak yaşar.

*“Kendim hakkında karar vermekten yoksunum. Sanki bir eşyayım. Konuşup, fısıldaşp, istedikleri yere koyuyorlar beni.”* (s. 46).

Kendi hakkındaki yapıp etmelerinin öznesi konumundaki insan, hayatı ve dünyayı değiştirip dönüştürürken bir bakıma kendini de dönüştürür. Ancak, yapıp etmelerinin nesnesi konumundaki taslak insan için hayatın anlamı ve değeri yoktur. O, değersizliği değer edinir. Bu bakımdan, başkişi kendisini bu dünyadaki varlığına bir anlam katamaz. O, bu dünyada bir yer edemediği için yersiz ve yurtsuz, kimliksiz ve kimsesizdir. Bu bakımdan kendisi hakkındaki kararları bile vermeye muktedir olmayan başkişi, özünü bulmaz. Karar verme mekanizmalarını yitiren başkişi kendini “eşya” olarak görür. Eşya formunda kendini görüş ise, taşlaşmanın bir diğer görünümüdür. Dikkat edilirse kendisini

eşya olarak gören başkişiyi etrafı da aynı şekilde görür. Kendi hakkında karar veremeyen başkişi için etrafındaki insanlar konuşup, fısıldaşır.

“Anlamın iyileştirici gücü”nden (Frankl, 1999: 16) yoksun başkişi kendini bir meta gibi algıladıkça iyileşemez. Anlamın iyileştirici gücünden yoksun olması, onun “sanki bir eşyayım” sözü ile özdeşleşir. Bu özdeşleşme, yaşamın umudu olan insanın, metaya dönüşmesi sonucu gerçekleşir. Anlamsızlığın içinde debelenen insan ruhu, anlamın kişiyi sağaltan yönünden de eksik kalır.

Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da etrafındaki insanların başkişiyi “istedikleri yere koymaları”dır. Başkişinin bütün anlamsızlığın temelinde aslında bu nokta yatar. Önceden biçimlendirilmiş yaşam modellerine, dünyanın içindeki mantıksal düzene, dünyanın ve hayatın içindeki toplumsal normlara ve değerlere bir tür protesto niteliğindeki kişiliği ile o bütün bu sınırlandırılmışlıkları protesto eder. Bu anlamsızlığın içinde yaşamın da anlamını bulamaz ve adeta bütün sınırlandırılmış hayat modelleri adına intihar eder. Bu intihar ediş, bütün bir zamanda ve mekanda yaşayan toplumsal normlara ve düzenlere uymayarak “anlamsız” görünen insanlar için de bir mesajdır.

Barış Bıçakçı'nın **Sinek Isırıklarının Müellifi**<sup>31</sup> isimli romanında başkişi Cemil, aon iki yıl inşaat mühendisi olarak çalıştıktan sonra istifa edip dokuz yıldır Ankara'daki toplu konutlardaki evinde oturur. Kırk beş yaşında olan Cemil'in hayatına anlam katacak bütün algısı üzerinde çalıştığı ve İstanbul'a giderek editöre bıraktığı “*her şeye rağmen devam eden hayata dair*” (s. 15) yazdığı romanının yayımlanmasıdır.

Karısı doktor olan Cemil, evde dokuz yıldır, bütün hayat anlamını “*Ada ya da Arzu*” (s. 17) isimli romanının yayımlanması sürecindeki editörden gelecek telefona/ habere endeksler. Eşi Nazlı ile tanışması da babasının ölüm sürecinde hastane koridorlarında gerçekleşmiştir.

İşinden istifa edip, hayata dair bir roman yazma fikri ile dokuz yıldır evde oturan ve hayatın bütün anlamını romanının yayımlanması üzerine kuran Cemil'in tek etkinliği haftada bir halı saha maçlarına gitmektir. Bunun dışındaki hayata dair bütün eylemleri elli dört metre kare evinde geçiren Cemil'in komşularıyla da ilişkisi sınırlıdır. Bütün gün

---

<sup>31</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Barış Bıçakçı (2018). *Sinek Isırıklarının Müellifi*, İstanbul: İletişim Yayınları 10. Baskısından yapılmıştır.

evde, her şeyin anlamını yavaş yavaş yitiren Cemil'in yaşamın ezeli ve ebedi varlığına duyulan inancın yitimi anlamsızlığa evrilir.

*“Her şey anlamsız duygusu gıcırdaya gıcırdaya gelip Cemil'in içine yerleşiyor.”* (s. 49).

*“Her şeyin anlamını yitirdiği”* (s. 49). bir dönemde Cemil için artık bu anlamsızlık bütün ruhuna da işler.

*“Nazlı günlerini evde istediği gibi geçirdiği halde hayatın anlamsızlığından yakınan, süslü şikâyet cümleleri kuran Cemil'e (...) kızıyor.”* (s. 50).

Evrensel anlamdaki tükenişin farkına varan başkişi, zamanın süreğenliğinden kopuşunu da benliğinde kavrar.

*“Cemil zamanın geçişinden söz ediyor.”* (s. 50).

Zamanın süreğenliğinden kopan insanoglu, geçmiş ile sağlıklı bir temas kuramadığı için dünya üzerinde yapayalnız kalır. Modernizm, temelli zamanın süreğenliğinden kopuş, çağın en temel problemlerinden birisi olarak karşımıza çıkar.

*“İnsan ile zaman arasındaki (..) köklü ilişkiyi hissedecek bir hayat sürmüyordu. (..) Kol saati taşımayı sevmiyordu.”* (s. 53).

Zamanın süreğenliğinden kopmasını engelleyecek bir amaç olan çocuklarının da olmayışı, onu zaman tarafından yutulma hissiyle baş başa bırakır. Evladın, yani geleceğin geçmişe eklemlenmesi ile zaman tarafından yutulma hissi de bir nebze olsun azalabilir. İnsan soyunun zamana karşı en büyük dayanağı olan evlat, bir anlamda ebeveynlerin özellikle de babanın ruhsal bakımdan geleceğe başka bir bedende akışının sağlanması olarak da okunabilir.

*“Evdeki zamanının çoğunu yatak odasında eski fotoğraflara bakarak (..) geçiriyordu.”* (s. 103).

Zaman tarafından yutulma istencinin karşısına kişi, geçmişe dönerek tarihselliğini hatırlayacak, kavrayacak kişi veya nesnelere döner. Bu geçmişe dönüş istenci, zaman tarafından yutulmanın bungenluğundan kurtulmasının bir sonucu olarak okunabilir. Zamansal kopuştan kurtulamayan kişi ise, kendi ve türü hakkında sorgulamalara ve türsel

anlamdaki buradalığını sorgulamaya, hatta türünden ve türün özelliklerinden sıyrılmaya çalışır.

*“Bir sabah yataktan başka biri olarak kalkacaktım.”* (s. 102).

Cemil’in zamansal ve toplumsal ilişkilerden soyutlandığı ve bireyselliğe yöneldiği bir durumda kişi artık kendisi olmak istemez. *“Gürültücü iki bacaklı (...) kanatları o kadar çırpıtığı halde havalanamayan bu canlı”* (s. 39) olarak üçüncü tekil kişi tarafından yazılan romanda bahsedilen başkişi Cemil, bireysel yabancılaşmanın tam içinde yer alır. Zamansal süreğenlikten kopan kişi, zaman tarafından yutulma korkusunu varoluşsal anlamda derinden duyumsar. Bir türlü başka bir insanda ne şey’de yankı bulamayan Cemil, tam bir yıkımın eşiğindedir. Kendi ve türü hakkında radikal düşüncelere evrilir.

*“Yusuf Atılgan kahramanı olmak istiyordu.”* (s. 51).

Zamanın süreksizliği içinde anlam arayışına giren başkişi, zaman tarafından yutulmaması için, bir anlama, değere yaslanması gerekmektedir. Zaman tarafından yutulma korkusu, varoluşsal anlamdaki bunaltı ve baş dönmesinin temel motivasyon kaynağı olur. Cemil’in de bir anlamda çaresizliği, yankı bulamamasından kaynaklanır. Onu anlayacak, düşüncelerini soracak bir kişi ve bir şey yok gibidir. Bu durumda kişi, *“zamanın elinde oyuncak olmaktan kurtul(amaz)”* (s. 54). O, hayatı gençliğinde yaşadığı anlamsızlıklar üzerine inşa edilmiş bir yaşam olarak görür.

*“Kırk yaşımızda, yüreğimize yirmimizde sığıtığımız bir kurşunla ölüyoruz.”*  
(s. 65).

İnsanın kendisine zaman içinde sığıttığı kurşunların toplamıdır, ölüm. Rene Char’ın Seçme Şiirler kitabında geçen yukarıdaki cümleyi tam olarak zamansal süreğenlikten kopuş ve varoluşsal anlamdaki bunaltının en zirve noktasında zihnine getirmesi, başkişinin araftaki durumunu özetler niteliktedir. Başkişi Cemil bu süreçte ya yaşamın aydınlığına katılacak ve anlamsız hayatına anlam katacak ya da ölümün soğuk ve sessiz ülkesine göçecektir.

*“Hayat, Cemil’in davet edildiği bir şölendi evet ama Cemil eli boş geldiği için huzursuzdu, şölenin tadını çıkaramıyordu.”* (s. 143).

Zamanın elinden kurtulmanın da tek çaresi Cemil’in hayatına anlam katacak şiir ve yazın üzerine düşünceleridir.

*“Cemil güzel şiirler ve güzel romanlar yazmak istiyordu. Bunu çok istiyordu.”* (s. 63).

Varoluşsal anlamdaki bungunluğu amaca döndürecek şey Cemil için şüphesiz yazı ve yazındır. O, ölümün soğuk ve ıssız ülkesine sırtını dönerek yazın üzerinden hayatına anlam katma niyetine evrilir. Bu, onun varoluşsal anlamdaki uyanışının da bir göstergesi olarak okunabilir.

*“Karman çorman hissedişin tane tane çözüleceğini, yeniden, bu kez mükemmel bir düzen içinde bir araya geleceğini ve hayatın bir anlama kavuşacağını hayal etmek: yazmak”* (s. 68).

Yazı, Cemil için varoluşsal anlamdaki uyanışın kendiliğe çağrısı olarak karşımıza çıkar. Yazıyı kendi hayatının merkezine alan ve hayata dair bütün anlamsızlığı anlama dönüştüren bir sihir olarak görülmesi, kişinin yankı bulma istencinden kaynaklanır. Bu sihir, kişiyi içinde yaşadığı / bulunduğu zaman ve mekan boyutunun dışında tutacak, hayatın, dünyalık şölenin tadına varmak isteyecektir.

Cemil, bireysel olarak içine düştüğü yabancılaşma kısı kacından kurtulma çabasının bir ürünü olarak gördüğü romanını İstanbul'daki yayınevine götürme sürecini kapsar. Bu süreçte içine düştüğü yabancılaşma sarmalından ancak yazı ile kurtulacağını düşünür. Zira yazı, onun için anlamsızlıkları anlamlı kılan sihirli bir kutudur.

*“Yazmak bir bakıma anlatılmaya değmez olanı anlatmaktır. Böylelikle anlamsız olanı anlamlı kılmaya cüret etmektir.”* (s. 159).

Kişi hayatında anlatılmaya değmez olayların anlatıldığı sihirli bir endam aynası olan edebiyat ile kendi suretini metne aktaran Cemil, yaşamın biricikliğini anlatılmaz olanı anlatma çabasına bağlar. Bu bağlamda Cemil, içinde yaşadığı anlamsız hayatını da yazı ile bir anlama / amaca yönlendirecek ve şölen olarak tabir ettiği dünyalık yaşamını yeniden kuracaktır. Ne var ki bu şölen ancak ve ancak Cemil'in romanının yayımlanması ile mümkün olacaktır. Bu durumda da Cemil, romanının yayımlanmasını bir umudun ötesinde kendisini var edecek ve dünyalık/buradalık sağlayacak bir amaç olarak da görür.

*“Editör Hanım, elime kalem aldığımda sahip olduğum meziyetlere romanım basılırsa, belki günlük hayatta da sahip olabilirim! Bütün umudum bu!”*

*Romanım basılırsa, beni kovalayan saksağanların karşısına korkusuzca dikilebilirim. Her sabah gazete almaya giderken selamlaştığım ada görevlisi Nedim'in, gündüzleri apartman boşluğunda sesleri yankılanan, kapı aralarından, gözetleme deliklerinden bana bakan komşu kadınların ve Nazlı'nın ailesinin karşısına nihayet düzgün bir kıyafetle çıkabilirim. Yazar kıyafeti. Fena değildir. En azından eskrimci kıyafetiyle dolaşmaktan iyidir. Çünkü toplu konutlardaki hemen herkes bana, ani bir hamleyle kalplerinin üzerindeki bir düğmeye dokunup iç dünyaların çirkin ışığı yakacakmışım gibi çekinerek bakıyor.*

*Romanım basılırsa, futbol sahasında gösterdiğim beceriksizlikler belki bir uyumsuzluk mahkemesince çözüme kavuşturulabilir. Topu göğsümde yumuşatamayışım, sağ ayağımı hiç kullanamayışım, ortalarımın berbat olması filan, hepsi affedilir. İstifa edip evde oturmam, kitap okumadan, tek bir cümle yazmadan sadece hayal kurarak boş boş geçirdiğim saatler bir vicdan sorunu olmaktan çıkar. Belki, John Mayall'dan Sensitive Kind'i veya 16 Horsepower'dan Sinnerman'i acze düşmeden, ikide bir burnumu çekmeden dinleyebilirim. Geçmişle ilgili hiçbir marazi duyguya kapılmadan çilek reçeli yapabilirim, hatta şeftali reçeli de.*

*Ayrıca romanım basılırsa, daha çekici bir erkek olabilirim.*

*Bir kitaptan ne çok şey bekliyorum, değil mi Editör Hanım, tıpkı bir kadından beklediğim gibi.” (s. 112).*

Başkişi Cemil'in anlamsızlık içinde süren hayatını bir anlama bürüyecek ve onun hayatına tesir edecek tek olay romanının yayımlanmasıdır. Hayat karşısında çekinik, içe dönük ve bunaltılı bir yaşam süren Cemil, hayatındaki bütün yapıp etmelerinin neticesinde kendisine güvenecek, bireysel ve toplumsal olarak onu gün yüzüne çıkaracak ve bir bakıma onu kimliklendirecek durum, romanın yayımlanmasından geçer.

Kişinin yazarken başardığı meziyetleri günlük hayatına da roman basılırsa uygulayacağını düşünmesi, tam da anlam yitimine uğramış bir kişinin kendini bir anlama adama çabasıdır. Bu anlam, yazma ile farklı kişilerin hayatlarını bir bakıma tayin eden yaratıcının kendi hayatına da tesiri olarak görülebilir. Bu bakımdan, roman

karakterlerinin meziyetlerini roman yayımlandıktan sonra kendisinin de başarabileceği inancı, onun kendine güven sağlamasının da bir sonucudur.

Meziyetsizlik, beceriksizlik, boş oturmak, acze düşmüş, burnunu çeken, geçmişle ilgili marazi duygulara kapılan, çekici bir kişi olmayan olarak tanımlanan Cemil, roman boyunca tüm bu hasletlerin bunaltısını da yaşar. Evde tek meziyeti roman yazmaktır. Futbolda beceriksizdir. Evde boş boş geçen saatlerin vicdan azabını yaşar. Bu ev içinde sürekli geçmişe dönerek marazi duygulara kapılır ve kendisini çekici bir kişi olarak görmez. İşte tüm bu insan hayatını arka plana iten hasletlerin son bulması, Cemil'in bir bakıma kendisini bilinçlendirmenin yanında da kimliklendirecek yazar olma istenci, tüm bu sıkıntılı süreçlerin sonra ermesi anlamı taşımaktadır.

Kişi, ölüm gibi sessiz ve ıssız bir ülkeye göçmeden kendisini dünyada var edecek ve kimliklendirecek bir yaşam algısı arar. O yüzdendir ki Rollo May, yaratıcılığı ölümsüzlüğe duyulan büyük bir özlem olarak anlatır (2013: 56). Cemil'in de dünya içinde elli dört metre kare içine sıkışan bunaltılı ruhu, bu ölmezlik duygusunun öncelenmesini ister. Yoksa Cemil, adı yok birçok insan gibi sıkıntılı bu dünyadan göçmenin sadece rakamı olarak kalacaktır. Rakamı bir isme/ ada çevirmek ise, dünya üzerinde kendine bir yer edinme çabasının sonucu olarak okunabilir.

Bütün bu bunaltılı ve bungun bir hayatın içinde kendine bir kurtuluş yolu olarak gördüğü romanının basılması istenci Cemil için adeta bir yeniden doğma ve yeniden dünyaya karışma sürecinin de bir ürünü olarak görülür. Zira, bütün bu *“tinin ve ben'in hastalığı olarak ele alınan umutsuzluk”* (Kierkegaard, 2010: 21) ve anlamsızlığın içinde anlam arayışı sözcüklerle/ kelimelerle yeniden doğurtulmaya çalışılır. Bütün bu bunaltı, romanın yayım sürecindeki Cemil için artık içinden çıkılmaz bir hal alır ve onu yeniden kuracak yazarlık nüvesini de bir bakıma reddeder. Bu, yazdığı romanın aslında bütün bir türü etkisine alan ve üretim süreçlerini dahi belirleyen yabancılaşmanın nesnesi olma fikrine kapıldıktan sonra editörün bir bakıma düzeltmelerini de reddederek, eserini yayımlamaktan vazgeçer.

*“Yazar filan değilim ben Editör Hanım, ben sinek ısırıklarının müellifiyim. Kitabımı basarsanız arka kapağına da okuyucu için lütfen şöyle bir uyarı yazın: Hiç acımayacak!”*

*Saygılarımla...”* (s. 129).

Cemil'in evde geçirdiği boş zamanlara ve hayatın anlamsızlığına göndermede bulunan sinek ısırıklarının müellifi tümcesi, onun bir bakıma makus kaderinin de bir görünümüdür. Cemil, bir bakıma aylaklık olarak da okunabilen meziyetsizliğin hüküm sürdüğü bir hayatta ancak ve ancak sinek ısırıklarına maruz kalır. Ancak Cemil'in anlamsız ve bungun hayatı okuyucular için de her bir sahnesi bir sinek ısırığı rahatsızlığındadır. O, bütün bu süreçleri saf insan gerçeği içinde sinek ısırıklarına maruz kalan bir insanın kendini açtığı bir gedik olarak görülmesi gerekmektedir. O, bu ısırıklara karşı da okuyucularını uyarır ve “hiç acımayacak” derken de bedensel ve ruhsal bungunluğunun maruz kaldığı sinek ısırıklarının yazarı olarak karşımıza çıkar.

Hasan Ali Toptaş'ın **Bin Hüzünlü Haz**<sup>32</sup> isimli roman, bir arayış hikayesinin metinleşmesidir. Yazar, Bin Hüzünlü Haz'da, insanın arayışını zincirleme bir arayış motifiyle anlatır (Ecevit, 2018: 202). Yazar-anlatıcının varlığını kanıtlamak; zihinsel bir süreç olarak yarattığı Alaaddin'i aramak, eşyayı anlamak, şehri anlamak ve dahi dünyayı anlamak için romanda arayışa çıkar. Bu yönüyle yazar-anlatıcı romanda kendini arama noktasında bir simge unsura da dönüşür.

Roman ilk olarak yazar-anlatıcının zihinsel bir süreci olan Alaaddin'in ilk günaha atf ile varlığını kanıtlamak için suç/günah işlemeye yönelmesi ile başlar. İnsanın da zaten bütün macerası bir kovulma/ cezalandırma motifi ile başlar. Adem'in cennetten sürülmesi/atılması/kovulması, Kişioğlu ve Promete'nin gökten kovulması, yazar-anlatıcının hayattan/yaşamdan kovulması mitik perspektif içerisinde insani özün metinleşen yüzleridir. İnsan “verilmiş” bir cennette “farkında olmadan” yaşama/ömür sürme yerine, dünyaya atılmak, şartlarıyla boğuşmak, kendine yeni bir dünya kurmak durumundadır. İlk kopuşun şokundan kurtulan insan, dünyayı yeniden cennet yaparak ona ve onun uyumuna katılır. Bu onun kendini gerçekleştirme işlemidir. O halde “Tanrısal alan'la insanî olan'ın ayırdına varmak isteyen insan, bilinçli çabayla kendi “farkındalığı”nı kavramak, üretmek ve kurmak zorundadır.” (Korkmaz, 2015: 370). Bin Hüzünlü Haz'ın yazar-anlatıcısı da evrensel boyutlu yitikliğini anlamak için idealize

---

<sup>32</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Hasan Ali Toptaş (2011). Bin Hüzünlü Haz. İstanbul: İletişim Yayınları 3. Baskısından yapılmıştır.



ettiği/ zihninde yarattığı Alaaddin nezdinde insanoğlunun yüzüne sinen bireysel varolma macerasını okumak/okuyucuya aktarmak ister.

Ne var ki bu macera Alaaddin'in kendini bireysel anlamda bir varlığa kavuşturması için ve dünyadalık kaderini yazmak için içine düştüğü bu dünyada bir anlama kavuşturma çabasını okuruz. Heidegger, insan olmak dünyada olmak demektir derken, dünyanın sebepleri ve anlamları içerdiğinin altını çizer (Frankl, 1999: 49). Birinci bölümde karşımıza çıkan Alaaddin, varlığını kanıtlamak/ dünyadaki yerini belirlemek için ilk günaha atıf ile cezalandırmak ve nihayetinden cezalandırılmak ister.

Olgusal olarak bir tür anlamsızlık içinde olan Alaaddin'in bu olgusallığa tepkisi de diğerlerinden farklıdır. Genellikle anlamsızlığın sonunda cinnet, intihar, inziva, yalnızlık gibi izlekler görülse de Bin Hüzünlü Haz, bu anlamsızlığın kendisi ve başkalarıyla kurduğu iletişim içindeki anlam arayışına yönelir. Anlamsızlığa karşı ilk tepkiyi geliştirebilmek için de insanın anlamsızlığa düşmesi gerekir. Bunun farkında olan insan da anlamsızlığını aşmak için bir çaba içerisine girer. Alaaddin'in bütün tepkisi de aslında bu anlamsızlıktır. Bu serüven, ilk olarak bireyin kendisini başka bireylerin gözüyle görmesini sağlayacak hamle olan suç psikolojisine yönelir.

*“Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor.” (s. 7).*

İnsan Adem ile Havva'dan geldiğine göre içinde örtük anlamda bir günah tohumunun da taşıyıcısıdır. Tipik bir cezalandırma motifi ile ilk günaha atıf, içsel hesaplaşma yaşayan bireyin yokluk/varlık arasındaki derin uçurumundan kaynaklanır. Ruhsal yalnızlığı ve yokluk hissi bir bakıma ilk günahın bedeli olan suç ile varlık kazanacağı düşüncesindedir.

*“Dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknaatı gibi varlığımda toplamak istiyorum.” (s. 7).*

İnsan, kurulu bir düzen içinde şekillenen bir varlıktır. Bir bakıma sosyal değerlerin/inançların, normların, gelenek ve göreneklerin, sistemin hülasesidir. Alaaddin de bütün bu kurulu sistemin ürünü olduğunu reddederek kendi kaderini yazmak, bireysel anlamda özgür iradesi ile kararlar vermek ister. Bütün bu sistemin dayattığı yetenekleri reddeder ve sistemi bozacak hamlelere yeltenir. Zira onun için içinde yaşadığı dönem *“suç çağı”* dir (s. 8). Bu yelteniş, bir bakıma dünyamızda bebek başı gibi sallanan insanın, kendini arama serüvenidir.

*“Bir yandan suça ulaşmamış eksik bir ruhun ağırlığı altında sefil bir fare gibi ezilirken, bir yandan da hiç görmediğim melek kanatlarının hışıltıları arasında gitgide boğuluyormuşum hissine kapılıp fena halde telaşlanıyorum.*  
(s. 8).

İlk olarak karşımıza çıkan bu tepki günah işleme istencidir. Günah işleme Alaaddin için kendi varlığını ispat çabasıdır. Suç psikolojisinde de ortaya çıkan topluma duyulan kin, aslında toplumun kişiyi görmemesi üzerinden şekillenir. Alaaddin, toplum ne düzen istiyorsa o düzene saldırarak kendi varlığını ortaya koymak ister.

*“Bu hayatın beni dört yanımı saran bembeyaz duvarların dışına çıkarıp baş döndürücü bir hızla farklı yönere doğru sürüklediğini, sürüklerken şeklimden şekiller alıp şeklime yeni şekiller verdiğini, sonra da bir ses, bir işaret ya da hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştığını da düşünüyorum.”* (s. 11).

Ne var ki günah işlenebilecek hiçbir kimse yoktur. Bunun için üçkâğıtçı, ayyaş ve serseriler ile gezse de tam günah işleneceği zaman bu kişiler birer meleğe dönüşür. *“Suçlarla benim aramda kalın bir perde oluşturuyorlar.”* (s. 9). Dikkat edilirse, Alaaddin’in toplumsal statü olarak alt tarafta bulunan insanların bu anlam arayışına yönelmemesi de bir diğer olgudur. Alaaddin, bu süreç içinde üçkâğıtçı, ayyaş ve serserilerin sürekli tam anlamıyla suça yönelmekten vazgeçip meleğe döndüğünü görmesi bunun bir sonucudur diyebiliriz. Bu döngü, Alaaddin’in varlığını kanıtlama çabasını sekteye uğratar ve bu gizin çözülmesi/ tamamlanması için yazar-anlatıcı devreye girer.

*“Alaaddin’in geleceği ânın güzelliğini hayal ediyordum. (..) Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin’le, ben de her iki Alaaddin’e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi... (..) Ayna gibi kullanıp kendimizi doyasıya seyrettikten sonra da, oturup birbirimizin yaralarını saracaktık.”* (s. 20-21).

Romanda karşımıza çıkan yazar-anlatıcının Alaaddin bir zihinsel sürecidir. Yazar-anlatıcı dünyaya ve kendisine şimdilik yalnızca sesiyle ulaşabiliyordur. Bu türden bir iç ses olarak da görünen Alaaddin, yazar-anlatıcının dışarıya yönelmesini sağlayan, ona kendini

başkalarının gözüyle deneyimleme fırsatı veren bir simge unsurdur. *“Benim kalbimdeki Alaaddin’in yokluğuna çarpıyordu.”* (s. 25). Zira elinde Alaaddin’in yokluğundan başka hiçbir şey yoktur. Yazar-anlatıcı onu kaybetmeyi göze alamadığı için Alaaddin’i bulmak için yola çıkar ve onu aramaya başlar. Bu bölüm ilk bölümde karşımıza çıkan bireyin kendisini başkaları tarafından farkına varma girişiminin ikinci bölümüdür. Burada kişinin kendisini çevre ile bakmasına neden olacak bir süreci işler. Bunun ilk bölümünü de arayış için çıktığı şehir hayatı oluşturur. Şehir, meydanlar, ışıklar tam anlamıyla bunaltılı ve kaotik bir şehrin buhranlarını yansıtacak biçimde yazar-anlatıcı tarafından algılanır.

*“Uzun süredir buralarda kimse kimseyi tanımıyor artık. Yalnızca tanıyormuş gibi yapıyor.”* (s. 47).

Toplumsal kaynaklı bir iletişimsizliğin bütün şehri sardığı bu durumda kişi de bir şey aramanın rüyasını görür. Bu türden toplumsal yabancılaşmanın getirdiği iletişimsizlik mekansal ölçekte de görülür. Böylesi bir şehirde rüya görmek, adeta saçmalaktır. Zira, toplum, bütün iletişim kanallarını kapatmış gibidir. Mekana sinen iğretlik, yazar-anlatıcıyı rüyasını görmeye, sesini içinde hissettiği Alaaddin’i bulmak için başka yönleri de deneyimlemesi sonucuna götürür.

Birey ile toplum arasındaki ayırıklık onu çevreye/mekana ve topluma yabancılaştırır. Bu yabancılaşmanın temelinde bireyin kendisi ile özü arasındaki yabancılaşma hissinden kaynaklanır. Şehrin yabancılığına kendi içsel yabancılığını ekler.

Alaaddin gibi ayyaşları, serserileri ve üçkağıtçıları bulmak için onları bulabileceği yerlere bakar. Mağara şeklindeki bulanık, mezbelelik görüntü ile karşımıza çıkan bu yerler, *“yorgun eller”, “donuk resimler”, “hiç kımıldamadan öylece dur(an)”* kişiler ile doludur. Şehrin bu yabancılığını ve kapatılmışlık hissini yenmek için Alaaddin’i bir restoranda çalışan kişiye sorar. O da, yazar-anlatıcıyı MOTEL ROM’a yönlendirir.

Soluk renkli harflerle Motel Rom yazan kapıya geldiğinde içeri girdiğinde gördüğü manzara onu eşyalar ile iletişime geçmeye zorlar. *“Alacakaranlık koridorlar, birbirine açılan salonlar, üst katlara tırmanan merdivenler ve her yeri işgal eden tozlu eşyalarla bu eşyaları yutup yutup geri kusan, yarı uykulu, kocaman aynalar çık(ar)”* (s. 41). Yazar-anlatıcının eşyanın gizini çözmeye yönelik bu görüntülerde eşyanın ve evrenin farklı boyutlardaki gizi bulma/yakalama endişesini doğurur. Yazar-anlatıcının dışındaki bu türden eşyalar, simge unsur olarak karşımıza çıkar. Eşyanın gizli anlamlarını gören yazar-

anlatıcı, eşyayı bir metinleşen yüz şeklinde görür. Bütün bu fenomenolojik görüş, çözülmeyi anlamlandırılmayı bekler.

Romanda üçüncü olarak da yaza-anlatıcı kendisini başka bir insanda deneyimleyerek anlamsızlığını anlama kavuşturmak ister. Bu kişi, Motel Rom'daki kadındır. Alaaddin'i sorduğunda ise bir bakıma kendi içine yolculuğu da başlatmış olur.

*“Yüzlerce Alaaddin var, (..) seninki ne iş yapar, neyin nesi kimin fesidir, boyu posu nasıldır, boynuzu kulağı var mıdır; onu söyle.*

*Ne iş yaptığını bilmiyorum, dedim. Yüzünü de hiç görmedim.*

*(..)*

*Belki de onu aramaya başladığın için arıyorsundur artık, dedi.”*

Yazar-anlatıcının Alaaddin'in varlığını kanıtlamak için söylediği hiçbir şey kadında bir anlama ulaşmaz ve belki de onu aramaya başladığın için arıyorsundur ifadesi ile yazar-anlatıcıya bir şok dalgası gönderir. Ne var ki yazar-anlatıcı Alaaddin'in varlığını içindeki o kadar gerçek bir şey gibi algılar ki ona, yüzünü görmediğini yalnızca sık sık içinde sesini duyduğundan bahseder. Düş olmadığını, bu seslerin gerçek olduğuna kadını inandırmaya çabalayan yazar-anlatıcı, Alaaddin'in genellikle serserilerle, uçkağıtçılarla ve ayyaşlarla takıldığını söyler.

*“O adamların arasında adamakıllı kirlenip kim olduğunu anlamak istiyor. Kendini arıyor yani? (s. 45).*

Toplumsal normların bir sonucu olan sosyal bir varlık olan insan, bütün sistemsel yüklemelerin karşısına özgür iradesi ile çıkmak ister. Bu özgür irade, bir bakıma kişinin anlamsızlığını anlama dönüştürecek bir tepkidir. Yazar-anlatıcı da bu tepkiyi, ilk olarak kendisini başka biriyle deneyimlemek için Alaaddin ile zihinsel bir kurulum yapar. İkinci olarak kendisini çevre ile tanımlamak için dışarı, sokağa kente çıkar. Üçüncü olarak da kendisini bir başkasının gözüyle deneyimlemek için Motel Rom'daki kadın ile yüz yüze gelir. Bu yüz yüze geliş, yazar-anlatıcının birey ile birey, birey ile çevre, birey ile toplum ve birey ile diğerleri tarafından algılanması ile doğru orantılıdır.

Daha sonra şehrin ve insanların eğretiliğini yüzlerine vururcasına yazar-anlatıcı Asip dağının eteklerindeki kale gider. Burada arayışa gerçekliğin eğretiliğinden kurtulmak için hayal alemi bir aracı olarak görünüm kazanır. Buradaki süreç, yazar-anlatıcının

Alaaddinleştğini fark etmesi ile kendini gösterse de, ormana çıkan tek bir yoldan ormana oradan da bozkıra ulaşır. Sonsuzluğa uzanan bu yerlerde, hayale sığmayan genişlikte bilme tutkusundan ve bu tutkunun heyecan ve merakından rüya iklimlerinde dolanır. Birçok hikaye anlatır “*Tanrı ve hikayeyi bulmak için*” (s. 67) Alaaddin’e ulaşmak ister.

Romanın son bölümlerinde Alaaddin’e ihanet eden Tatar kızını öldürmesi, Asip dağının eteklerindeki türbe, Alaaddin’in padişah olan ağabeyinin sarayına cariye kılığında girmesi gibi hikayeler ile anlatı arayış temi üzerinden boyutlandırılır. Bütün bu rüyalar ve hayal iklimi Alaaddin ile yüzleşmesini sağlar. Bütün hikayelerin içinde Alaaddin’i bulur. Alaaddin bir bakıma bütün hikayelerin toplamıdır.

Postmodern roman, modernist romanda olduğu gibi arayışın sonunda mutlak bir sonuca varmayı, geleneksel anlatıdaki gibi yolculuk sonucu bir ödülle dönmeyi de reddeder. Bin Hüzünlü Haz’da da postmodern roman kuralları gereği, Alaaddin’in Haraptarlı Nafi’ye sorduğu “*hayat nedir hocam?*” sorunun cevabı romanın ana hipogramı gibidir. “*Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat,*” der emin bir sesle, “*sormazsan, biliyorum.*” (s. 128).

Batının Rönesans ile elde ettiği düşünsel birikim bugünkü dünyanın şekillenmesinde önemli bir yeri olan Aydınlanma felsefesini temellerini atar. Aydınlanma felsefesinde “peşin yargılar”, “dogmalar” ve “batıl inançlar” yerine insanları aklın aydınlığında düşünmeye/ eylemeye sevk eder. Aklın tek referans alındığı ve tek gerçek kabul edildiği bu düşünme tarzının meyveleri Sanayi Devrimi ile ortaya çıkar. Sanayi devrimi ile birlikte artık dünya eski dünya değildir. Siyasal ve toplumsal değişiklikler baş göstermiştir. Bu kırılmaların en önemlisi şüphesiz modernite kavramıdır. Geleneksel olandan modern olana geçişi sembolize eden modernite, geleneksel olandan toplumsal hayatın aklın aydınlığında yeniden inşası gerçeğini de içinde taşır. Sanayileşme ve endüstriyellemenin sonucu olan modernite ile birlikte hayatımıza giren büyük metropoller ve bu metropollerin getirdiği şehir hayatı ve bu hayatın bilinci, bu süreçte karşımıza çıkar.

Kentleşme, modernitenin öne sürdüğü en önemli kavramlardandır. Bu yeni çağın yeni kavramı, geleneksel toplum yapısından modern topluma geçişi de önceler. Geleneksel tarım toplumu bu süreçte endüstriyel sanayi toplumuna bırakır ve bu süreçte sanayi toplumunun çalışanların yaşayacağı büyük kentler meydana gelir. Bu süreçte metropol kelimesi de ortaya çıkar. Toplumsallıktan çok bireyciliğe yönelen ve zamanın

hizmetkarları gibi çalışan bu yeni toplumun yeni insanı etrafını bir bütün içinde göremez ve bu görme biçimlerini revize edemediği için sıradanlaşan/ monotonlaşan hayatlarına bir anlam katmadan adeta metaya dönüşür. Bu türden metaya dönüşme süreçleri sonucu kişi, kendine, topluma, emeğine ve türüne yabancılaşır. Ancak bazı insanlar da kentte kalmayı bilinçli bir şekilde tercih edip, şehrin içindeki imgeleri yavaş yavaş yürüyerek gören bir Flaneur tipi ortaya çıkarmıştır.

Fransızca bir kelime olan Flâneur Cambridge Sözlük'te etrafta hiçbir şey yapmadan dolaşan fakat insanları ve toplumu izleyen bir kişi olarak tanımlanır.<sup>33</sup> Terim ilk olarak 1874'te bir metin içinde geçse de ilk olarak Charles Baudelaire'nin elli şiirinden oluşan Paris Sıkıntısı adlı eserinde temelleri atılır. Daha sonra Walter Benjamin Pasajlar isimli eserinde Flanör'ün kendini modern dünyada anlamlandırmak için kentte ağır ağır gezen bir kişi olduğunu söyler ve örnekler ile bu tipi açıklamaya çalışır (Benjamin, 2018: 129-160).

1. Flaneur, kendini anlamlandırmakla uğraşan ve bu uğraşı kenttin içinde kenti gezerek ama kentlilerden uzak durarak yapar. Ancak istedikleri anca topluma karışabilir. Bu bilinçli bir tercihtir.
2. Aylaklığı ile yaşamı ve varlığını anlamlandırmak ister.
3. Doğası gereği yurtsuzdur ve onun evi kentin her yeridir.
4. En önemli özelliği dinamik oluşudur. Bu dinamiklik onun hareket halinde oluşundan kaynaklanır. Bu tip, kentte çok ağır hareket eder ve gördükleri imgeleri anlamlandırmaya çalışır. Kalabalıklar içinde yeni bir görme biçimi geliştirir. Özgün ve kendine has bir bakışı olan flanör, sokakta sıradan yürüyen bir bakış değil de entelektüel bir görme bakış açısı ile bir çocuk gibi şehre bakar. Kalabalıklar içinde görünmez olurlar ve farkındalık geliştirerek etrafı geliştirirler. Kalabalıksız yaşayamaz o yüzden sürekli dışarı çıkarlar.
5. Kimlik ve aitlik yoktur. Kendine bile karşıdır. Kahraman değildir, örnek alınmak istemez.

6. Toplumsal düzene isyan eder ve bütün toplumsal algıları dönüştürerek yeni bir görme biçimi yaratır.
7. Yönünü ve yolunu gönüllü olarak kaybeder. Şehirde gönüllü olarak kaybolma eğilimi vardır. Şehrin bilinmeyen köşelerine giderek insanları ve şehri gözlemler. Fahişeler, evsizler ve yersizyurtsuzlara bakarak kendini anlama çabasını güder ve bu tipler içselleştirir.
8. Zamansızdır.
9. Modern kentte kalabalıklar etrafına bakmadan yürür ve yalnızca işe odaklanır. Bu durum bir körlük getirirken flanör bir görme biçimi geliştirir. Bu yüzden onların mekanı “pasajlar”dır. Bu sayede modernitenin uçuculuğu yakalar.
10. İş bölümüne girmeden bakarlar sosyal hayata. Bakmak ve yaşamak ile. Düşünür gezer olmak için iş sürecine katılmadan bakmak/ yeni bir görme bakış açısı/ imgeleri yakalayabilirler. Bu boş zaman, girmezler ve görünürler.
11. Toplumun ehlileştirilmesine karşı çıktığından iş bölümüne katılmaz.
12. Modern yaşam sanatçısıdır flanör. Esasında işi olan ancak yaptıklarını bir işmiş gibi yapmaz. Kapitalizme girmeden ve onun dışında kalıp göçebe bir bakışı olur.

Hakan Günday’ın **Piç**<sup>34</sup> isimli romanında kaybetmeyi gönüllü olarak seçen ve her saniyesi bilinçli bir hiçlik olan dört arkadaşın hikayesi anlatılır. Roman, “hareket halindeki bir yaşamda insanlar durursa ne olur?” sorunsalı üzerine kurulur. Hayatlarını isteyerek kaybederler ve kendilerine tecavüz ederler ve sahip oldukları her şeyi yavaş yavaş yok etmeye programlanırlar. Elbette ki modern dünyada bir bakıma kendini anlama kavuşturacak bir nesne ve şeyler dünyası kurmadığı için bir bakıma anlamsızlığa düşülse de / hiçliğin içinde kaybolunsa da bu bir bakıma bir anlamsızlığı bilerek / isteyerek seçim ile anlam arayışıdır. Bu arayış kentin içinde amaçsızca ve aylıklıkla dolaşan dört arkadaşın gördükleri imlerle kendilerine bir anlam yaratma çabasının ürünüdür.

---

<sup>34</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Hakan Günday (2018). Piç. İstanbul: Doğan Kitap 37. Baskısından yapılmıştır.

*“Oysa kötü insanlar değillerdi ama yine de hayatta olmaları onları nedensizce sevenlere acı veriyordu. Acının nedeni tam olarak hayatta olmaları değil, hayatı kullanma biçimleriydi. Harcıyorlardı. Her şeyi. Kendilerini, hayatlarını, onlara sunulmuş her duyguyu ve malı.”* (s. 38).

Cenk, yirmi yedi yaşındadır. Ablasından öğrenir fakat ailesiyle görüşmemeyi tercih eder. Cenk ilk olarak üniversitede Bilkent Bankacılık ve Finans Bölümüne kaydolar. İki yıl okuduktan sonra isteğinin resim yapılan herhangi bir sanat bölümü olduğunu düşünerek Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü’ne girer. Burada da istediğini bulamaz ve iki yıl okuduktan sonra isteğinin hesap yapılan bir okumak olduğu düşüncesi ile İsviçre’de İşletme Bölümüne kaydolar. *“İsviçre’de amaçsız yaşamaya başlamıştır.”* (s. 32). İş görüşmesi için gittiği yerden para çalar, daha sonra da oda arkadaşından para çalar. *“Cenk amfilerde anlatılanlardan ve evde okuduklarından hiçbir şey öğrenemeyeceğine karar verdiği için, bilgiyi deneyle keşfetmeyi seçmiştir.”* (s. 33). Kendini yaşayan son barbar Türk olarak düşünür. Adana’da yaşayan babası kanserdir. Bu süreçte ailesinden gelen okul parasını kumarda kaybederek ülkeye döner.

Afgan, milli bir yüzücü iken kız arkadaşından ayrıldıktan sonra aylaklığa düşer. *“Afgan, hayatı boyunca âşık kalacağı ancak kendisini bir türlü istediği gibi sevmeyen kadın kendisine başarılı ve mutlu olacağını söylediği için başarılı ve mutlu olmaktan vazgeçmiştir”* (s. 31) ve yirmi bir yaşında kendisine tecavüz eder.

Hakan ise hiçbir şeyi umursamayan bir karaktere sahiptir. Ailesinin teraslı evinde onlardan uzak arkadaşları ile birlikte yaşamaktadır. Evinin faturalarını annesi ve ablası ödemektedir. Bir zamanlar matematik profesöründen sirk cambazlığına, anarşistlikten ırkçılığa kadar birçok düşünceyi denemiş ve hiçbirini kendine yakıştıramamıştır. Dünya üzerinde hiçbir şeyin ilgisini çekmediğini düşünerek ailesinin kendisine çizdiği yolu reddederek kaybolmuştur. Hayatta önemseydiği tek şey ise çocuklardır.

Romanındaki karakterler olan Cenk, Hakan, Barbaros ve Afgan tiplerinde Flaneur’e dair pek çok iz vardır. Bu dört yakın arkadaş, bütün yaşamlarını aylaklık üzerine kurarlar. Baudelaire göre *“flanörün işi gücü aylaklıktır, avareliktir.”* (2017: 34). Amaçsız gibi görünürler. Ailelerini geride bırakıp modern şehrin içinde aylak bir şekilde yaşarlar. Romanda ilk olarak Flaneur’ün yurtsuzluğu romanda şu şekilde yansır.



Roman, 2002 yılının eylül ayında “iki hain tecavüz bebeği” (s. 11). olarak belirtilen Barbaros ve Afgan’ın Caddebostan Migros’ta görünmesi ile başlar. Bu tecavüz kendilerine kendilerinin yaptığı bir eylemdir. Zira, piçler kendilerine tecavüz ederler.

Bu marketi kendi evi gibi gören Barbaros, burada yaşayabileceğini söyler.. Kimliği Bu Flaneur’ün yersiz-yurtsuzluğunun bir göstergesidir. Flaneur, kenti ve kentin getirdiği bütün tüketim nesnelere ve özellikler sokak ve caddeleri evi gibi görür. İçine doğdukları ve içinde yaşadıkları nesil “bozulma, özünü yitirme” (s. 150). olarak tanımlarlar. Yani nesilsizler neslidir ve hiçbir yere ait olmayanların çağıdır. Aitsizlik hissi yurtsuzluk etkisinin bir sonucudur.

*“Evet, burada yaşayabilirim. Burası benim evim olabilir. Bir markette yaşamak fena olmaz. Kullanma tarihleri geçtikçe ürünler değiştirilir. Onun dışında bir değişikliğe gerek yok. Raflar, reyonlar, kasalar, kameralar, hepsi kalabilir. Rahatsız olmam. Yalnız, dışardaki yazıyı değiştirmek gerek. S harfinin üstüne bir çarpı atıp yanına bir P harfi çizmeliyim. Evin adı Migrop olmalı.”* (s. 11).

Barbaros’un bu düşüncesine arkadaşı Afgan da katılır. “Evet, büyük ama gösterişli bir yer. Fena bir ev olmaz.” (s. 12). Flaneurün yurtsuzluğunu içlerinde hisseden Barbaros ve Afgan sırasıyla İnönü Stadı’nın ve Meclis’in mükemmel bir yazlık olacağını düşünürler. Aldıkları alkol ile Boğaz Köprüsünü almayı düşünen iki arkadaş, kendi içsel hikayelerini anlatır. Barbaros’un bir sürü trafik kazası vardır ve bu kazalardan hiçbir yara almadan kurtulur. Çalışmayan ve elindekileri satarak geçinen bu iki kişi girdikleri marketlerden çikolata çalar. Afgan, annesinden aldığı para ile hayatını sürdürmektedir.

Bütün günleri alkol alarak ve cips yiyerek geçer. Onların zamanı ile kentin kalabalıklarının oluşturduğu makinenin zamanı birbirinden farklıdır. Zamansallık gibi bir düşünceleri yoktur. Adeta kaplumbağa gibi yavaş ve gözlem yaparak hareket ettiklerinden zamansızdır. İlerle düşüncesi yoktur. Zamanın içindedir. İşçiler kendilerini zamandan alıkoyamazken onlar için bütün zaman serbestliktir. Bu dört arkadaşın zamansızlığı romanda şöyle görülür.

*“Eğer terasta yaşıyor ve herhangi bir çıkar karşılığında çalışmanın ne olduğunu bilmiyor ya da hatırlamıyorsanız öğleden sonra üç, sizin için sadece öğleden sonra üçtür.”* (s. 29).

Bu üç arkadaşı Hakan'nın evinde yaşamaktadır. Hakan da diğer bir aylaktır. Evin telefon faturası annesi ve ablası öder. Yaklaşık beş aydır yaşadıkları evi teyzesi satışa çıkarır ve evsiz kalmaları an meselesidir. Hiç paraları yoktur ve nerede ve nasıl yaşayacaklarını bilmemektedirler. Bütün geçimleri sahip olduklarını satarak elde ettikleri para ile yaşamlarını anlamsızca sürdürmeleridir. Zira *“piçler yaşamaz, sadece hayatta kalır.”* (s. 39).

*“Bir otelde kalmayacaklardı. Bir ev kiralamayacaklardı. Ailelerinin evlerine dönmeyeceklerdi. Temel gıda fiyatlarının daha ucuz olduğu bir kente taşınmayacaklardı. Sadece bir gün daha, diyeceklerdi. Bir gün daha, sonra bir gün daha...”* (s. 56).

Bir gün daha diyerek bütün sahip olduklarını tüketen dört arkadaş, *“sadece duruyorlardı.”* (s. 57). Anlamsızlığın içinde anlam aramaya, genel geçer bütün gelenekleri yıkmaya ve bu yıkımdan bir anlam çıkarmaya çalışırlar. Onlar geçmiş ile gelecek arasında sıkıştıklarından an'da da tutunamazlar. İnanmak, tarihsel bir varlık alanı oluşturabilen tek canlı olan insanın tutunma ihtiyacından gelir. Onlar, hiçbir şeye inanmazlar. Bu bakımdan tutunmaları da mümkün değildir. Geçmiş ile gelecek arasında kendilerini kurban olarak görürler ve anlamsızlığın dibinde debelenmeye bile gerek duymazlar. Zira, bu durum onların bilinçli olarak seçtikleri bir süreçtir.

Evsiz kalmaları ile birlikte Cenk'in kız arkadaşı olan Nilay'ın evine hep birlikte taşınırlar. Nilay'ın arkadaşlarına kendilerini, hayat müfettişi, yazar, işsiz, Birleşmiş Milletler çalışanı ve UNICEF çalışanı vs olarak tanıtır. Nilay'ın arkadaşı Zeynep'in sorduğu *“Ne iş yapıyorsun Hakan?”* (s. 79). sorusu, Hakan'nın bilinmezliklerini ortaya döker. Zira o ne yaptığını ve ne yapacağını bilmemektedir. Burada geçen süreçte de anlamsızlıkları ve aylaklıkları Nilay'ı çileden çıkarır ve bu dört arkadaş anlamı dışarıda/ evsizlerin arasında bulmayı bir bakıma da mecburiyetten denerler. Kendi ayaklarını yıllar önce kestikleri için kendi ayakları üzerinde duramadıklarını belirtirler.

Hakan dışında hiçbiri oy vermemiş, hiçbiri askerlik yapmamıştır. Hepsini çeşitli üniversitelerde kayıtlı olmalarına rağmen okula devam etmezler. Flanör tanımına uyan bu tipler daha çok kendi içinde yaşasalar da sıklıkla kendi içlerine döner ve bireysel soruları kendilerine sorarlar. *“Ben kimim?”* (s. 74). sorusunu sıklıkla bilinçlerinde

kendilerine sorarlar. Bu soru bir cevap almak için değildir. Nasırlaşan tek yerleri ruhları olduğundan bu soruya da cevap bulmak için çabalamazlar.

Yalnızlıkları onların aile kurmasında ve aile mensubiyetine karşı olmalarının bir sonucudur. Onlar, kız arkadaşlarının hamile olmasından bile bir anlam çıkarmalar. Zira, *“Piçlerin çocukları olmaz. Çünkü onlar kökleri çok derinlerde olan aile ağaçlarının en yukarıdaki yalnız dallarıdır. Ki o dallar yalnızlıktan kurur. İçinde yaşadıkları toplumun önlerinde saygıyla eğildiği soyadlarının sona erdiği nokta piçlerdir.”* (s. 43).

İnsanın ehlileştirilmesine ve kapitalizmin getirdiği yeni kent kültüründe sadece işleri çalışmak olan insanlara da hayretle bakarlar. İş bölümüne girmeden bakarlar sosyal hayata. *“Flaneure göre insanın aylıklıkla kazandığı, çalışmakla kazanabileceğinden çok daha değerlidir.”* (Baudelaire, 2013: 34). Düşünür gezer olmak için iş sürecine katılmadan bakmak/ yeni bir görme bakış açısı/ imgeleri yakalayabilirler. Bu boş zaman, girmezler ve görünürler.

*“İşçiler gördüler. Yanlarından, önlerinden, arkalarından geçen. Düşük yüzlü insanlar. Kamburları yüzünden başları ters dönmüş baykuşlara benzeyen insanlar. Acelesi olanlara yol verdiler.”* (s. 200).

Zeynep'in evinden de ayrıldıktan sonra sokaklara dönerler. Kendilerini cinselliği anlamaya yöneltirler. Bu süreç onların gittikleri fahişelerin hayatını çözmek/ imgeini bulmak içindir. Bunun dışında gazinolara ve meyhanelere giderler. Flaneur'un mekanı olan pasajlar ve sokaklar bir anlam bulma ve bu anlam ile yaşamını anlamlandırma yerleridir. *“Piçlerin hayatı ikiye ayrılır. Yalnız ve kalabalık (..) piçliğin başladığı anda kalabalık vardır.”* (s. 154). Buradan sonra kalabalıklara karışırlar. McDonalds'a gittikleri ve insanları gözlemediklerinde modernitenin çıkmazlarını görürler. Kapitalizmi reddederler. Yeterince içtikleri zaman sokakta nerede nasıl yattıklarının bir önemi kalmaz.

Roman sonunda bir barakada yaşamaya başlarlar. Burayı ilk terk eden Hakan olur. Afgan ise açlık ve susuzluktan ölür. Cenk, üzerinde sadece pantolon olduğu bir şekilde elindeki kana batırılmış satırı ile polislerin bir kasap dükkanına giren ve üç kişiyi satırıyla öldürdükten sonra kasadaki parayı alıp kaçan kişinin eşkâline uyduğundan polisler tarafından yakalanır ve polis arabasına bindirilir. Barbaros, babası tarafından Silver Lake Psikiyatri Kliniği'ne yatırılır. Barakayı ilk terk eden Hakan, annesine telefon eder ve

kurtulmak istediğini söyler. “*Evet anne, benim... Lütfen beni kurtarın.*” (s. 223). Ailesinin ödediği otobüs bileti ile onların yanına döner. Ailesinin oturduğu apartmana girdiğinde asansörün aynasından omzundaki döğmeye bakar. Daktilo harfleriyle basılmış ve derisine işlenmesinin üzerinden yirmi dört saat geçmediği için hala simsiyah olan kelimeyi, kurumuş dudaklarını çatlatan bir gülümseme ile okur. Üç harflik bir kelimeydi: “HIÇ”

Hiçlik, kişinin dünyada amaçsız kalmasının ve yaşamak için yeterli gerekçeler bulamayışının adıdır. Nietzsche, insanın bu dünyada bir anlamsızlığa düştüğünden, bir nihilizme terk edildiğinden bahseder (Çüçen, 2015: 118). Çağdaş dünyanın içinde bulunduğu tarihsel bir durum olarak gördüğü nihilizmde, kişinin yalnızca kendisi için birtakım anlamlar üretebileceğinin avantajını da bulunduran bir yapısı vardır. Dört arkadaştan dikkat edilirse yalnızca Hakan bir anlam üretir. O, koluna dövmesini yaptığı Hiç kelimesini nihilizm içinde yaşamış ve kendisine yeni bir çıkış yolu bulmuştur. Dikkat edilirse diğer arkadaşları ya yakalanmış ya akıl hastanesine sevk edilmiş ya da intihar etmiştir. Hiçlik içinde bir anlam bulunamayışın tezahürü olan intihar ile bu dünyadan ayrılmıştır. Hakan, modern dünyada içine düştüğü nihilizmi bir anlama dönüştüren tek kişidir. Bu yönüyle kendisi için birtakım anlamlar bulmuş ve ölümün sessizliğinden yaşamın ahengine katılmış bir kişi olarak karşımıza çıkar.

Hakan Günday’ın Piç romanı karakterleri itibariyle Flaneur’ün bazı özelliklerini taşımaktadır. Bu kişiler, yersiz yurtsuzdur. Aylak olarak yaşarlar. Şehrin arka sokaklarında çalışanlara bakarlar. Fuhuşhane ve meyhanelerde imge ararlar. Zamansızdırlar. İş bölümüne katılmazlar ve kapitalizmi ve moderniteyi protesto ederler. Hiçbir ideolojik ve dinsel bağlayıcılıkları yoktur ve yalnızdırlar. Bu bakımdan Flaneur özellikleri taşısalar da içinde sürekli hissettikleri Hiçlik duygusu onların anlamsızlıklarına bir deva bulamamasından kaynaklanır.

#### 2.1.4. İletişimsizlik

Bilgi üretme, aktarma ve anlamlandırma süreci olan iletişim, ilk önce kişinin kendi içinde başlar. Bir insanın düşünmesini, duygulanmasını, kişisel ihtiyaçlarının farkına varmasını, iç gözlem yapmasını, rüya görerek kendi içinden mesaj almasını ya da kendine sorular sorarak bunlara cevaplar üretmesini bir iç iletişim olarak sayılır. Zamanla insanlar kendi içlerindeki birtakım mesajları üreterek ve bunları yorumlayarak kişi-içi iletişime geçerler (Dökmen, 1989: 19).

Evrenin bilinci konumundaki insan, dil yeteneği ile dünyaya gelir ve başkaları ile iletişiminden zamanla oluşan bilinç ve bellek gelişimi sağlanır. Bu türden bilinç ve bellek gelişimi kişinin kendi yaşamı içinde an'da gelişmez, yüzyıllar boyu insanlık türünün bilgeliğini sonraki kuşaklara aktaran bir tür "*iletişimsel bellek*" (Assmann, 2015: 27). öznesi konumundaki dil ile gerçekleşir.

İnsan kendinden önceki kuşakların bilgi ve tecrübelerinin başarılarına erişerek hayata gözlerini açar. Yani bir insan ömrü bütün bir insanlık tarihi ile birleşir ve insan tarihsel bir varlık alanı oluşturur. Hayvanların türünün bilgi ve deneyimlerine ulaşması mümkün değildir. Yalnızca sezgi ve içgüdüsel tepkileriyle çevre içinde yaşarlar. Bu bağlamda geçmiş kuşakların bilgi ve birikimiyle hayata başlayan insanın tarihselleşmesi nasıl mümkünse, geçmiş kuşaklardan ve içinde bulunduğu toplum insanlarından uzaklaşmak yani iletişimsizlik de o denli kimliksizlik kazandırır. Bu bağlamda iletişimsizlik, insanın tarihselleşmesini/ bilici bir konuma geçmesini engelleyen bir tür karşı değer olarak karşımıza çıkar.

Sosyal bir varlık olan insan, diğer insanlarla kurduğu ilişki içerisinde kendi sınırlarını belirleyerek anlam kazanır, karşısındakine de kendisini bir nevi anlatır. Bu aktarılma kendini anlatmaktan öte karşı tarafta belli bir anlam uyandıran, anlaşılabilir, yansıyan ve yankı uyandıran yönüyle başka bir şeye dönüşür. Ancak insan sadece içtenlik mekanlarında kendisini bir diğerine/ başkasına açar ve derin değişim ve dönüşümler ancak bu ortamlarda gerçekleşir.

İnsan zihninde oluşan üretme, aktarma ve anlamlandırma süreçlerinin sekteye uğradığı durumlarda ise kişi özellikle etrafına/ çevresine karşı bir iletişimsizlik içine düşer.

Yalnızlığın bir sonucu olarak da görülen iletişimsizlik durumunda kişi, kendini bu dünyada bir başına ve anlamsız hissetmektedir.

Sözgelimi **Kabuk Adam** adlı anlatıda başkişi kendisini bir türlü başkasına aktaramaz, başkasına akamaz ve benliği başkasında yankı bulamaz.

Son iki yıldır Avrupa'nın en büyük nükleer fizik laboratuvarında çalışan başkişi, yirmi beş yaşında bu dev laboratuvarında tez yazma olanağı yaşayan ilk Türk öğrenci olmayı başarmış, üstelik alanda kadın fizikçilerin sayısı yüzde beşi bile geçemiyorken. Oysa başkişi, içinde yaşadığı topluma bir türlü kendini açamaz. *“En iyi okulların diplomalarını kağıt peçeteler gibi üst üste yığmış”* (s. 11). olması ile *“meslektaşlarıma, akrabalarıma, Türkiye'deki dostlarıma göre (aslında tek bir dostum bile yoktu) övünülecek bir konumdaydım.”* (s. 11). Dikkat edilirse başkişinin aslında tek bir dostu bile yoktur. Zira içinde yaşadığı fizik dünyasına ve bu dünyanın insanlarına karşı hiçbir yakınlık hissetmez. Vurdumduymaz tavırlarıyla da sık sık eleştiri alır.

*“Böylesine uzlaşmaz ve asi bir tavır takınmamın asıl nedeni, fizik dünyasında geçirdiğim iki yıl içinde bütün iletişim ve dostluk umutlarımı kaybetmiş olmamdı.”* (s. 85).

Kayıpler'de geçirdiği yaz okulu sürecinde de bu yalnızlığı ve iletişimsizliği sürekli derinleşir. Yalnızlığının ve iletişimsizliğinin temelindeki *“kaçıngan kişilik”* (Millon vd. 2017: 239). yapısı anlatıcı-ben'in iletişimsizliğinin de bir göstergesidir. Zira, bu kişilik örüntüsündeki kişinin birkaç arkadaşı olur ve diğerlerini özel varoluş bölgesine sokmazlar. Tek arkadaşı olan Maya ile bir iletişim kurma çabaları ve karşılıklı anlaşılma isteği doğsa da kısa sürede okulu düzenleyen Prof. Karbel tarafından bu istek Maya tarafından bir geri çekilmeye doğru süreç alır. Yemeğe geç kaldığı ve bu alanda sigara içtiği için Prof.'un tepkilerine yol açan başkişiye, okul sürecinin sıkıntıya düşmesinden çekinen *“tek arkadaşım”* (s. 13). dediği Maya da uzaklaşır.

*“Bu adada, bu masada, dünyanın dört bir yanından gelmiş, hırslı, akıllı insanların arasında ne işim olduğumu düşünüyordum. Yabancılık duygum ve mutsuzluğum öylesine artmıştı ki kalkıp gidecek gücüm bile kalmamıştı. Kaldı ki, boğucu sıcaklıktaki, bomboş oda dışında sığınabilecek bir yerim de yoktu.”* (s. 21).

Kendini fiziki laboratuvarında ve yaz okulunun geçtiği Karayip’lerde bir türlü bulamayan başkişi, okula katılan seksen fizikçinin de yer yer bazılarıyla olmak üzere iletişime geçer. Ne var ki bu iletişim kısa süreli ve samimi değildir. “*Kelepçelendiği seksen fizikçide*” (s. 83). bir türlü kendini bulamaz, kendini anlatamaz. Zaten uçarı ve amaçsız gibi görünen tavırları yüzünden okulu düzenleyen Prof.’un hiddetine maruz kalan başkişiye diğer fizikçiler de pek yanaşmaz istemez.

Ne var ki başkişinin hayata ve insanlara karşı kendisini bir türlü açamamasının temel kaynağı küçükken içinde büyüdüğü “*hoyrat, sevgisiz*” (s. 86). bir toplumdur.

On yaşındayken okul kantininde yirmi beş yaşlarında şaşkınlık bir adamın saldırısına uğrayan başkişi, daha sonraları yaşadığı tecavüz talihsizliğinin de etkisiyle içinde bulunduğu topluma ve toplum insanlarına karşı bir yabancılaşma sürecine girer.

Adada geçirdiği yalnızlık süreci boyunca iletişime yönelmek üzere birkaç kez ada yerlileriyle sohbet etmeye çalışan başkişinin bütün iletişim istekleri yerliler tarafından reddedilir. Zira o, beyaz tenli bir insandır. Adadaki yerlilerin beyazlara karşı yaklaşımı da pek sıcak değildir.

İçinde bulunduğu mekan ve fizik laboratuvarındaki seksen fizikçi ile iletişimsizliğinin getirdiği çevreye ve insanlara yabancılaşan başkişinin hayat karşısındaki anlamsızlığı derinlik kazanır. İçine düştüğü bu türden bir atılmışlık duygusunu bir tür ceza gibi yüzünde yaşayan/ taşıyan başkişinin imdadına “*kısacık boylu, deri yara izleri ve kapkara gözleriyle Kabuk Adam*” (s. 10). yetişir. Fizikçilerin “normal bir insan” olarak göremeyeceği bir korkunçlukta ve fizikçilerin yerlilerle korkudan konuşmaya çekindiği bir ortamda başkişi Tony’nin yanına giderek onunla konuşur. Zira başkişi, “*toplumdışı insanlara hep yakınlık duymuşumdur*” (s. 89). diyerek içindeki uyumsuzluğu ve yabancılaşmanın sınırlarını açar.

Aslen Jamaikalı olan ve dalgıçlık yaparak çıkardığı deniz kabuklarını satarak geçimini sağlayan Tony, başkişideki iletişimsiz tavrı ilk keşfeden ve başkişinin iletişime açılmasını sağlayan bir tür “norm karakter”dir.

Zamanla Kabuk Adam Tony ile buluşmaları sırasında birbirlerine açılan ve içindeki yaralardan bahseden başkişinin iletişimsizliğinin temelini “*cinselliğiyle ilgili, çok derin bir yaradan kaynaklandığını*” (s. 83). anlayan Kabuk Adam, bir bakıma başkişiyi sağaltan bir konuyla konuşlanır. Bu süreç başkişinin adadan ayrılacağı güne kadar devam

eder. Birbirlerine yaralarından ve hayal kırıklıklarından bahsederken bir bakıma da iletişime açılmış olurlar. Ancak başkişinin adadan ayrılmadan bir gece önce Kabuk Adam ile kötü ayrılığından sonra gittiği Avrupa’da da bu iletişimsizliğinin ve pişmanlığının izleri devam eder.

Şule Gürbüz’ün **Kambur** isimli romanında başkişi, kendini başka insanlara/ diğer hayatlara açacak yönleri / yönünü bulamaz. Varoluşsal anlamda yönler, kişiyi bulunduğu noktadan başka birine başka bir şeye açılar. Bir tür iletişim göstergesi olan yönler, kişiyi başka kişilere, dünyalara ve hayatlara açar. Ancak varoluşsal bir anlamsızlık yaşayan Kambur’un sağı solu kaybolmuştur. Onu diğer insanlara açacak yönler adeta karışmış, birbirine girmiştir. Bu yönüyle Kambur, dışarı açılmayan kendi içinde yalnız kalan bir simge olarak karşımıza çıkar.

*“Sağım sanki solum gibi - solum, hiç yok” (s. 85).*

Bir konumlama göstergesi olan yönlerin birbirine karışması ve hatta bir yönünün (sol) hiç olmayışı Kambur’un iletişimsizliğini göstermesi açısından son derece önemlidir. İletişime kapanmış yönler ile başkişi Kambur bu dünyada yalnız bir bedbahttır. Onun bütün protestliği sıkıntılı bu dünyadan öç almaktır.

Dikkat edilirse Kambur, kendisini *“bir söylem öznesi”* (Lingis, 1997: 80) olarak ortaya koymaz, koyamaz. Bu durumda kişi kendisini yalnızlaşmaya ya da karşı çıkılmaya açmaz, açamaz. Diğer bir taraftan Kambur’un iletişimsizliği kendini *“bir söylem içinde bir özne”* kılamamasından da kaynaklanır. Bu durumda söylem içinde kendini özne durumuna alan kişinin gösterdiği kendisini bir başkasına tabi kılma iletişiminden de yoksunlaştırır. Bu iki türde de iletişime kapalı olan Kambur’un kendisini bir başkasında görme ve deneyimleme ihtimali de yoktur.

Tezer Özlü’nün **Çocukluğun Soğuk Geceleri** isimli anlatıda başkişi anlatıcı-ben, iletişimsizliğini ilk önce çocukluk daha sonra da ilk gençlik yıllarında yaşar. İletişimsizlik talihsizliğine uğrayan başkişinin ilk yalnızlığı ailesinde başlar. Evde, babasına, annesine ve ninesine bir türlü eklemlenemez, bu durum da başkişiyi iletişim olanaklarının kendisinden kaynaklanan zayıflığına vurgu yapar.

Güven ve özsaygı mekanı olarak da tarif edebileceğimiz baba ile evladın buluşamaması, birbirlerine seslerini iletememesi kişiöğlü için en büyük bunaltı kaynağını oluşturur. Baba, insan tekini dış dünyanın kötülüklerinden korurken aynı zamanda evladına benlik



ve bizlik bilinci de aktarır. Ancak başkişinin baba ile bir türlü buluşamaması, onun iletişimsizliğini gösterir.

*“Bir zamanlar beden eğitimi öğretmenliği yapmış babam, düdüğünü saklamış. Sabahları çizgili, bol pijamasını çıkarmadan düdüğünü öttürüyor: - Nazlıydın niçin geldin askere? Haydi kalk! Haydi kalk! Borazan gibi bir sesle bağıyor.*

*Uyanıp, sabahın ilk ışıklarıyla birlikte kendimi. Süm'ün koynunda buluyorum. Babamın bu evle, askerlik arasında ne gibi bir bağlantı kurabileceğini düşünüyorum. Babam ev yaşamında askeri bir füzen istiyor. Bu kesin. Zengin olsa belki kapıda borazanlar çaldıracak...”* (s. 7).

Baba ile evladın aynı potada buluşamaması, çocuk/ evlat için en büyük talihsizliktir. Geçmişin simgelendiği baba figüründen kopuş, aile bireyleri arasındaki ilişkinin ölümü başkişiyi iletişimsizliğinden doğan bir bungunluğa iter.

Baba figürünün “eril tahakküm” ile resmedilmesi/ anlatılması, başkişinin baba ile kopuşuna işaret eder. “*Evde hazırol durulmaz*” (s. 12). diyerek içinde bulunduğu baskın ortamı da gözler önüne serer. Bu tahakküm aile bireyleri arasındaki ağabeyi için de geçerlidir. Kadın olarak aile içindeki bu türden bir tahakkümü reddeden başkişi için ağabeyi de cinsiyetçi bir diktanın simge unsuru haline gelir.

*“Ağabeyim rahat. Onun özel odası var. Kitaplığı, giysi dolabı, dilediği zaman yakabileceği gaz sobası var. Ayakkabılarını bana boyatıyor. İlk çamurlarını iyice temizlememi istiyor. Kitapları odasının duvarlarını kaplıyor. Onları çok titiz kullanıyor. İzinsiz almamızı istemiyor. Gene de o çıkar çıkmaz odasına giriyorum.”* (s. 11).

Ağabeyinin de bir erillik göstererek başkişiyi baskı altına aldığı anlarda -ayakkabı boyama hadisesinde yaşandığı gibi- başkişi bedeninden ve kadın kimliğinin üstüne babasının ve ağabeyinin erken egemen bir edayla saldırmasını bir türlü içselleştiremez. Bu türden bir düşüncenin içinde olan başkişi aile içindeki iletişimsizlik derinliği daha da artar.

Başkişinin iletişimsizliğini en büyük göstergelerinden birisi de ninesine de eklemlenememesidir. Bu türden bir iletişimsizlik, başkişiyi dünya üzerinde yalnız ve savunması bırakır; hayata kendi kazanımları ile başlaması gibi bir talihsizliğe iter.

Birbirine eklemlenen zamanların yalnızca tarih olduğu görüşünden hareketle, başkişi babasına, annesine ve geçmişi temsil eden ninesine eklemlenememesi, onun iletişimsizliğini gösterir. Ebeveynlerine eklemlenemeyen başkişi, hayata yalnız bakar, hayatı yalnız yaşar. Zira “yalnızlık, kainattaki uyumun ve ahengin dışına itilmiş insanın ruhen ve bedenen çektiği bir cezadır.” (Korkmaz, 2002: 72). Tarihsel bir varlık olan insan ontolojik olarak dilsel gerçekle geçmiş kuşakların bilgi ve deneyimlerine ulaştıkça tarihselleşeceği gibi, bu türden iletişimsizliği onu ontik anlamda hayvan teklerine benzemeye iter. Tek başına, tarihsiz ve kimliksiz bir yaşam ile değer kuramayan başkişi, zaman karşısında tek başına ve savunmasız kalır. Bu durum anlatının devamında görüleceği gibi intihar temi ile perçinlenir. İlk olarak çocukluk yıllarında aile içinde başlayan başkişi anlatıcı-ben’in iletişimsizliği ilk gençlik yıllarında da kendini gösterir ve başkişi için bu tam bir yıkım olur.

Elif Şafak’ın **Bit Palas** adlı romanında Bonbon Palas apartmanı on dairelik yapısıyla bir tür içinde yaşayanların yaşadığı iletişimsizlik merkezi haline gelir. Genel anlamda İstanbul, özel anlamda da Bonbon Palas’ın Bit Palas’a dönüşümünün sonucu olarak sıklıkla daire sakinleri dışarının bunaltısına ve düşmanlığına karşı kendi içlerine yönelir ve bedenini ve ruhunu bir bakıma dışarının düşman olduğu düşüncesinden hareketle dışı kapar, içe döner.

*“Dairenin geniş pencereleri sabahları tülle, güneşin yükseldiği saatlerde ise beyaz patiskadan güneşlikle gün boyunca sıkı sıkıya örtülüdür. Vakit az biraz ilerleyip de hava kararmaya başlar başlamaz, apartmanın dış cephesi ile aynı renkteki külrengi, kalın, kenarları saçaklı kadife perdeler sonuna kadar çekilir. İşte o zaman, 4 numaralı dairenin salon pencereleri, düşmanları tarafından fark edilmemek için çevresindeki toprağın rengine bürünmüş ihtiyatlı bir hayvan gibi, dış dünyanın gözlerinden saklanır, sakınır. (s. 99-100).*

Dış dünyanın gözlerinden saklanan ve sakınan Bonbon Palas’taki dışarı karşı kapanma ve içe kapanış, bir tür iletişimsizlik göstergesi olarak karşımıza çıkar. Dışarının “düşman” olarak görülmesi tam bir iletişimsizlik göstergesidir. Dışarı düşman ise içe sığınmalı ve içe dönmelidir. Ancak bu dönüş psikolojik anlamda bir büyüme nosyonundan ziyade bir iletişimsizlik göstergesine dönüşür.

*“Bir metropolde somutlaşan modern yaşamın hızla değiştiğini, eski bağlarından, kimliklerinden koparak aynılaştığı, birer artığa dönüştüğü ögeler”* (İrzik, 1995: 18). yaşamın içindeki iletişimsizliğin göstergesidir. Toprağın rengine bürünerek dışarıdan fark edilemeyen 4 numaralı daire dışarının düşmanlığından sakınmanın ve bir bakıma kaçmanın sonucunda içe kapanır. Kapanma, ihtiyatlıdır ve dış dünyanın fark ediş düzeyinden düşen dışarının toprak rengine bürünüp fark edilmeyen bir alana dönüşür. Bu alan, dışarının düşman olarak algılanmasının sonucunda iletişimsizliği besleyen yalıtık bir mekan özelliğine evrilir.



### 2.1.5. Tıkanan Erişim Alanları; Yalnızlık ve/ya Yalnızlaşma

İnsan, doğası gereği diğer insanlarla sosyalleşerek/ iletişime geçerek kendini kurar. Dışarıdan gelen bildirişimlerin bilinçte bir karşılığa/ anlama kavuşmaması durumunda ise kişi topluma karşı kendi içine döner ve yabancılaşmasını doğurur. Dışarıdan gelen kodların zihinsel sürece dahil edilmemesi ve bir bakıma iletişimsizliğin göstergesi olan yalnızlık, kişiyi kendi içine dönmesine/sığınmasına neden olur ve kişi, toplum ile sağlıklı bir iletişime geçemediği için ve hayatındaki anlamsızlığa bir anlam bulamadığında yalnızlığa düşer.

1980 sonrası romanda görülen yalnızlık izleği daha çok iletişimsizlik ve anlamsızlıktan doğan “*varoluşçu yalnızlık*” (Deveci, 2012: 264). şeklinde görülür. Yalnızlığın daha çok bireysel merkezli etkisi, kişinin duygu ve düşüncelerindeki değerlerin özel olarak aile, genel olarak da toplum ile ortaklık bulunamamasından kaynaklanır.

Aslı Erdoğan’ın **Kabuk Adam** isimli romanında anlatıcı-ben’ nin yalnızlığı onun ruhunda hissettiği anlamsızlığından kaynaklanır.

*“Oysa gerçekte ben, bunalımdan bir türlü kurtulamayan, hiçbir düşünceye, inanca ya da insana bağlanamayan, sürekli huzursuz, karamsar ve yapayalnız biriydim.”* (s. 11).

Anlatıcı-ben’in çocukluğundan süre gelen içindeki yalnızlık hissini temel kaynağı anlamsızlık durumudur. Sürekli olarak çevresinin istediği bir işe sahip olsa da bilincindeki başka türlü anlam bulma istenci arasında sıkışması, onun bunalımdan kurtulamamasına sebep olur. Dikkat edilirse anlatıcı-ben, kendisini başka birinde deneyimlemekten de yoksundur; o hiçbir düşünceye, inanca ya da insana bağlanamaz. Bu bağlanamamazlık durumunun temelinde bilincindeki anlam ile ailesinden ve çevresinden kaynaklanan baskıların çatışması durumudur. İletişimsizliğin göstergesi olan yalnızlığı, diğer insanlarla iletişime geçememe durumundan kaynaklanır. Kendisi bu bağlamda sürekli huzursuz, karamsar ve yapayalnız hisseder. Huzursuzluğun, karamsarlığın ve yapayalnızlığın sürekli olduğu bir bilinç, anlamsızlığın ve iletişimsizliğin hüküm sürdüğü bir yalnızlaşmaya götürür.

Onun yalnızlığı içinde bulunduğu ortamda da daha derinleşir. “*Karayip’lerde, dört yıldızlı bir otele hapsedilmiş bir mahkûmdum*” (s. 117). Birlikte çalıştığı fizikçilerin de

onun yalnızlığını giderebilecek duygu yoğunluğuna sahip olamayışı başkişiyi sıklıkla anlamsızlığa iter.

*“Gölgede otuz beş derecede, okyanusun kıyısında fizik problemleri çözen, fizikten başka bir şey görmeyen, düşünmeyen, konuşmayan, tatsız, tuzsuz, renksiz insanlar”* (s. 15).

*“Bu adada, bu masada, dünyanın dört bir yanından gelmiş, hırslı, akıllı insanların arasında ne işim olduğunu düşünüyordum. Yabancılık duygum ve mutsuzluğum öylesine artmıştı ki kalkıp gidecek gücüm bile kalmamıştı. Kaldı ki, boğucu sıcaklıktaki, bomboş oda dışında sığınacak bir yerim de yoktu.”* (s. 21).

Sosyalleşmesinin önüne geçen bilinçsel bir iletişimsizlik kurumunu onun yalnızlığının temel sebebidir. Diğer fizikçilerin “görmeyen, düşünmeyen, konuşmayan, tatsız tuzsuz, renksiz insanlar” olarak tanımlanması onun iletişime geçme istencini de köreltir. O, kendi içindeki uçarıklık ile bir anlam yaratmaya çalışsa da içine düştüğü bu ortam onun varoluşsal yalnızlığının bir somut görünümüne dönüşür.

Kendi yalnızlığı anlatarak, derdine söz ile derman arayan başkişi arkadaşlarının vurdumduymazlığını ve tekdüze, anlamsız yaşamlarını sıklıkla eleştirir ve hatta anlamsız bulur. O yüzdendir ki *“kendi acılarına bile yabancılaşmış bu insanlara, acıdan söz etmenin ne anlamı olabilirdi ki?”* (s. 39). diye aklından sorgulamalar geçer.

*“Kuytu köşelerde yetişen mantarlar gibi bir araya toplanmış da olsak, ashında hepimiz kendine özgü, yalnız insanlardık ve ben, Tony’i kaybettiğimden beri, yalnızlığıma dayanamaz olmuştum.* (s. 153).

*“Yatağıma döndüğümde, yalnızlık bir yumruk gibi boğazıma çöküyordu.* (s. 154).

Zira başkişiyeye göre *“yalnızlık içsel bir şeydir, taşkınlık da onun dışavurumlarından biridir.”* (s. 40). Kabuk Adam Tony, anlatıcı-ben’i içinde bulunduğu iletişimsiz bir ortamın dışına çıkarıp yeni dünyalar görmesini, anlam arama istencini körüklese de ondan ayrılmasından sonra da yine içinde varoluşsal olarak hissettiği yalnızlığına gömülür. Altuğ (2008: 143). dil iletişim aracı değildir yalnızca, insan varoluşuna ve insan olmanın imkanlarına açan “olagelen olay”dır derken, insanın dille ile kurduğu kendi varoluşuna

ve insan olarak yaşama istencine değinir. Kişinin iletişimsizliğinden kaynaklanan yalnızlığı dayanılmaz bir haldedir ve yalnızlığı yumruk gibi boğazına düğümlemektedir.

Tezer Özlü'nün **Çocukluğun Soğuk Geceleri** isimli anlatısında başkişinin yalnızlığı iki türde görünüm kazanır. İlk önce çocukluk yıllarında ev içerisinde kök salan ve daha sonra ailesinden ayrılıp İstanbul'a gelen başkişinin yabancı bir çevrede duyduğu sıkıntılarla başlar ilk tür yalnızlığı, sevgilisiz ve erkeksiz olmanın/kalmanın, başka bedenler tanımadan ölüp gitmenin huzursuzluğuna dönüşür.

İletişimsizliğinden doğan ruh yalnızlığını başkişi içine doğduğu dünyada bir tür kader olarak yaşar. Yaşadığı evde, babası, kız kardeşi, ağabeyi ve ninesiyle de bir türlü iletişim kuramayan başkişi anlatıcı-ben'i evin soğukluğu da etkiler. Evi, bir tür "kapalı-dar, labirentleşen mekan" olarak gören başkişi için yalnızlıktan kurtulmanın tek yolu sevgi ve şefkatin duyusal mekanı olan anne kucağıdır.

*"Geceleri anneme sokulunca, hem soğuktan korunuyorum, hem de yalnızlıktan"* (s. 8).

Çocukluğun Soğuk Geceleri adlı anlatıda başkişinin diğer bir yalnızlığı da bedensel olarak kendini tamlayamamasıdır. Yalnızlığının özünde bedenini tanıyamama, cinselliği yaşayamama ve karşı cinse karşı toplumsal bir tutumun sonucunda içine düştüğü yalnızlığıdır.

*"Sıkıntılarımızın özünde, bu yasaklanan duygunun özlemi yatıyor."* (s. 24).

Karşı cins ile birleşmesinin ve bu birleşme sonucunda bedensel ve ruhsal anlamda boşalmanın hazzını yaşayamamanın verdiği bunaltı ile yalnızlığa gömülen başkişi, toplumsal olarak kadına bir nevi yasaklanan erkek bedeninin özlemini çeker. Bu çekiş, sıkıntılarının özünde yatan gerçektir.

Başkişi, karşı cins ile olan deneyimlerinden bir anlam/ bir varlık üretemez. Bitimli olan hazların peşinden gider. Bu yönüyle cinsellikle bedensel yabancılaşmasını/ yalnızlığını gidermek istemesi de bir tür anlam arayışına dönüşür. Zira o, *"yalnızca bir erkeğe gereksinme duyuyorum"* (s. 42). diyerek bedensel yalnızlığına son vermek ister.

Bütün bir cinsi tatminsizliklerin yaşandığı ilişkilerinde bir erkeğin yokluğu üzerine yapışan yalnızlık ve boşluk hissi, bunaltısının temel kaynağını oluşturur. Bir erkeğe erişememe ve eriştiği ilişkilerdeki tatminsizliği başkişiyi sürekli bir başına bırakır.

Ne var ki bedensel yalnızlığına evliliği de derman olmayan başkişinin sürgün/ çöl yalnızlığı bir türlü bitmez. Kocası ile iletişimsizliğinden doğan birbirine anlayamama/ akamama durumunun verdiği yalnızlığı içten hisseder.

*“Ev büyük. Ev yalnız. Ev eski.”* (s. 34).

Yaşadığı eve fiziksel anlamda her ne kadar büyük olsa da, başkişi bu büyük evde ruhsal anlamda kendini hapiste hisseder. Evin eskiliğini ve yalnızlığını bir tür kendine kader edinen başkişinin bedensel olarak yer edinemeyişinin temelinde bu tür bir gerçek yatar.

*“Kocam Paris’te. İşten eve dönünce, güzel bir sessizlik karşılıyor beni.”* (s. 36).

Kocasının Paris’te olduğu süre içinde de bir tür yalnızlığın pençesine düşen başkişinin temek yalnızlığı bedensel yalnızlığına dönüşür. Yalnızlığına deva olarak evliliği de teselli arayışlarına sonuç vermeyen başkişi bütün bir yitişler/ bitişler dizgesini benliğinde duyumsar.

Anadolu taşrasında geçen çocukluğunun üzerine dönemin en kalabalık şehirlerinden olan İstanbul’da yaşadığı yalnızlık ve bunaltı, hayatın anlamsızlığından doğan bir ruh yalnızlığıdır. Varoluşçu felsefede insanın yeryüzüne fırlatıldığı gerçeğini kendinde bir nüve olarak gören başkişi, etrafla iletişim kurmak, kocasıyla birbirine akmak yerine, kendini bu dünyada amaçsız ve bunaltıda görür. Bu bunaltı, anlamın yitiminin ve çevrede kendine yer edinememenin yalnızlığına dönüşür.

*“Birkaç yılda yabancılaştığım İstanbul kentinin büyüüt boyutları içinde yalnızım.”* (s. 44).

İnsanın sürgün yalnızlığına son verebilmesi ve dünya köşesinde kendine yer edinebilmesi onun varlığının da bir göstergesidir. İletişimsizliğinden dolayı mekana bir türlü tutunamayışının verdiği bunaltı ile tam bir anlamsızlık psikozuna girer.

Gasset (2011: 58), insan yaşamını dar anlamıyla başkasına aktarılamaz olmasından ötürü özünde yalnızlık, kökten gelen bir yalnızlık olduğunu söyler. Bedensel ve iletişimsizliğinden doğan ruh yalnızlığı başkişinin sinir hastanesine yatmasıyla sonlansa da, o bu iki türden yalnızlığına bir tür deva bulamaz. Hayatı yalnız ve anlamsız gören başkişi için bu dünya yaşanılabilir bir yer değildir.

Yalnızlığın, iletişimsizliğinden doğan bedensel yalnızlığa dönüşmesi, insanlardan uzaklaşmaya, zihinsel aktivitelerin anormalleşmesine ve sanrılara kadar yol alır. İstanbul'da sinir hastanesine yattığı dönemde de ruhsal yalnızlığını derinden duyan başkişi hastanenin yalnızlığına gömülür.

*“Sonra onlar kentin yaşamına dönüyor. Ben hastanenin sonsuz yalnızlığına.”*

(s. 39).

Arkadaşlarının ziyareti sonrası içine düştüğü bu boşluk vehmi, başkişinin zihinsel süreçlerini de etkiler. Sonsuzluk içinde psikolojik bir ruh yalnızlığının yaşandığı hasta olduğu dönem, bedensel tek başınalık/ dünyevi yalnızlığı olan başkişiye intihar/ ölüm bir teselli kaynağı olarak görür.

Metin Kaçan'ın **Ağır Roman**'ının başkişi Salih, içinde doğduğu ailesinin ve içinde yaşadığı Kolera Sokağı'nın istemeden bir parçası olan, özünde bu iki yerde de olmak istemeyen bir biçimde karşımıza çıkar. Aile içindeki iletişimsizliği Salih'in kendi içine kapanmasına ve yalnızlaşmasına sebep olur. Aile içindeki kalabalığın içinde bile kendi sesini/ kendi benini bulamaz. Aynı şey mahallesi için de geçerlidir. Toplumsal olarak bir normlar manzumesi tarafından kurgulanan Kolera'da da kendini bir tür yalnız hisseden başkişinin anlamsızlığı, istemediği bir hayatı yaşamak olma bunaltısından kaynaklanır.

Aile içinde babası, annesi ve ağabeyi ile olan ruhsal uzaklığı, onu sıklıkla rüyaya ve kitaplara iter. Rüyasında genellikle bilinçdışı magmasının işleviyle farklı yaşamların ve hayatların düşünüyü kurarken, ağabeyi Reco'nun kitaplarında da yine bu türden bir hayatın özlemine duyar.

Babasının ev içindeki tahakkümü, annesine, ağabeyine ve kendisine olan hoyrat tavrı, dövmeleri ve hakaretleri onu ev içinde bir yalnızlığa iter. Salih'in ev içinde tek huzur bulduğu yer ise *“balkonda kırık kiremitlerin arasına sakladığı ojesin çıkarıp defalarca soludu(ğu)”* (s. 10). yer olan evin balkonudur. Bir fetiş nesnesi olarak gördüğü oje kokusu onun gövdesini hafifleten, yalnızlığını sese dönüştüren bir simge unsur olarak karşımıza çıkar. O, sıkıntı ve bunaltı anında olduğu gibi her zaman ojesini çıkarıp koklayarak zihninin seslerle dolmasına izin verir. *“Hayat kadınlarının çığlıkları ve zorbaların cop sesleri, hızlı şoförlerin acı patinaj seslerine karış(sa)”* (s. 10). da oje kokusunun verdiği sentetik haz ile zihinsel olarak yalnızlığını yakar ve bu sayede rahat ve huzurlu bir şekilde uyur.



Zira, “*Salih, en mutlu ânında bile dünyasını karartan babası(nın)*” (s. 40). evde, annesine ve ağabeyine yer yer de kendisine ettiği hakaretler onu ev içinde sürgün bir yalnızlığa çevirir. Bu sıkıntılı zindan hayatından ilk kaçan, hayallerinin peşinden giden ağabeyi Reco’dur.

Ağabeyinin evden ayrılmasından sonra onun odasına yerleşen Salih için ağabeyi Reco’nun odası sıkıntılı bir dünya köşesi olarak gördüğü evde yalnızlığının silindiği tek yer olarak görülür. Ağabeyinin kitapları ile yalnızlığını yakması, başkişi Salih’e kısa bir anlam arayışına itse de mahallenin yasaları ve normları o kadar kuvvetlidir ki Salih, bunlardan bir türlü kaçamaz.

İlk olarak babasının yanında berber çıraklığını bir türlü içselleştiremeyen Salih, daha sonra babasının zorlamasıyla marangozhanede işe başlar. Ancak burası da onun yalnızlığını gidermeye yetmez.

“*Salih, bu köhne marangozhanede, içindeki ışığın kaybolduğunu anlayıp içi sızladı.*” (s. 40).

Başkişi Salih, bütün ruhsal yalnızlığına dayanamayıp intihar eder. Bu intiharının sorumluluğunu da babasına yıkararak, intiharının gerekçelerini açıklar.

Yalnızlığını ruhsal ve bedensel anlamda yaşayan Salih’in yalnız bedenine ecza Tina adında mahalleye taşınan konsomatris bir kadın olur. Bedensel yalnızlığını daha çok fetiş nesnesi olarak kullandığı oje kokusuyla atmaya çalışsa da gençlik yıllarında mahallenin normlarına göre bir erkeğin sevgilisinin olması ve güçlülüğünü mahalle içinde o şekilde ispatlaması gerekir.

Tina ile ilişki ile bedensel yalnızlığına son veren Salih, artık Kolera’da adı bilinen, korkulan ve çekinilen bir kabadayı olmuş, mahalleli ile birlikte yalnızlığına bir son vermiştir. Ne var ki romanın başında, kafasına düşen Eda’nın murdar suyunu bir tür kader olarak yaşayan Salih’in bedensel yalnızlığına Tina’nın Reis ile olan ilişkisi son verir ve Salih aldatır. Bunu öğrenen Salih bir tür yalnızlığın içine tekrar gömülür.

“*Güli, uzak bir dayanak olarak düşündüğü babasını da kaybettiğinden Kolera’da “yalnız bitirim”i oynuyordu.*” (s. 118).

Annesinin, ağabeyi Reco ve kendisinin evi terk etmesi üzerine ruhsal anlamda yaşadığı depresyona son vermek için babasının şehrin merkezinde ev tutarak Kolera’dan

ayrılmasından sonra Salih'in yalnızlığı daha da gün yüzüne çıkar. Tina ile olan ilişkisinde bir türde aklına hiç gelmeyen anne ve babası, Tina'nın kendisini aldatmasıyla gün yüzüne çıkar. Bir tutunmak ihtiyacı içinde “*uzak bir dayanak olarak düşündüğü babası*”nı (s. 118). düşünmeye başlar. Babanın, uzak bir dayanak olarak görülmesi, Salih'in çocukluğunda ve ilk gençlik yıllarında babası ile arasında yaşanan bir çatışmanın sonucudur. Bedensel yalnızlığına ailesinin yalnızlığı da eklenince anlamsızlığı benliğinde hisseden Salih için artık hayatın bir anlamı kalmamıştır. Salih de bu sebepten mahallenin kabadayılarından olan Arap Sado'nun sustalısıyla bileklerini keserek yalnızlığına bir son verir. Bu yalnızlığa son verme hissi, ölümün bütün herkesi eşitleyen gerçeği karşısında, kendisini sonsuzluğa bırakmasının bir bedelidir.

Leylâ Erbil'in **Cüce**'sindeki Zenîme, kimliksizliğini bir kimlik edinerek, dışarının iğretliliğini protesto etmek adına evine kapanır. Bu kapanış iletişimsizliğinden doğan yalnızlığın da habercisi olur.

Yalnızlığın getirdiği bunaltıyla benlik yansıtıcı bir simge unsur olan ayna karşısında da sürekli geçmişe dönerek yalnızlıklarını düşünür.

Zenîme, eve kapanarak bir nevi kendisini aramak ister. Bu arayışın temel motivasyon ögesi ise ayna olur. Ayna bir nevi kendini bulmak üzere eve kapanan Zenîme'nin gölge arketipi özelliği taşır. Zenîme'nin eksikliklerini kendi kendine itiraf etmesini, yalnızlıklarını paylaşmasını ve hayal kırıklıklarını paylaşmasını sağlar. Zenîme de sıklıkla ayna karşısına geçerek bir nevi benlik kurma çabasıyla pişmanlıklarını ve düşlerini haykırır. Bu haykırış, diğer eşya ve nesnelere de siner.

*“Eşyalar! Onlarla onlar gibi konuşmayı öğrenir yalnızsa insan umudu kırılmış seni maziye bağlar...”* (s. 43).

Yalnızlığın yakılmasını sağlayan bir diğer özellik de nesnelere dünyasına girerek onların çağrışım değerleri üzerinden yapılan bilinçlenme çabasıdır. Yalnız insan, Zenîme gibi eşyalarla konuşmayı öğrenmelidir. Umudu kırılan insan neden maziye bağlanmak ister? Zenîme, “*bir geri toplum tortusundan başka bir şey olmayan tüm ailesi(nden)*” (s. 46). kopuşunun, dışarının iğretliliğini reddedişinin, kapitalizm dayatmalarını istemeyişinin ve kendini bir tür bulmak üzere evine kapanarak yalnızlaşmasının temelinde bir tür protesto yatar. Ancak kendi içine kapanan ve iletişimsizliğinden doğan yalnızlığının yakıtı da yine anlatıda ayna ve eşyalar üzerinden anlatılır. Zenîme'nin bilinçli bir yalnızlığı seçmesi,

zihinsel anlamda bir kendini bulma yolculuğuna itse de bu yolculuk yalnızlık ile motive edilir.

Bir süre sonra aynalar ve eşyalar ile konuşan Zenîme, eşyanın kendisini tarihsellendirecek bir obje olması sebebiyle maziye ihtiyaç duyar. Bu maziye bağlanma isteği, Zenîme'nin yalnızlığının sonucunda gelişir.

Kendini bir tür yok olmaya bırakan ve eve kapanan Zenîme, son şansı olarak görülen gazeteci ile röportaj yaparak yazarlılığının doğal olarak da kendi bilinirliğinin artması, okurlarını düşünerek hareket etmesini sağlar. Bu istenç, bir nevi yalnızlıktan kurtulma ya da bilinir olma güdüsünden de kaynaklanır.

*“Boston’da ne çok beklemiştim erkekleri, sevgililerini, hiçbiriyle sürekli bir aşk yaşamıştın o sarışın genç adamların!, iliklerine işleyen o soğukta sevgililerinin donmuş açısıyla bekledin yüzünü aynada...”* (s. 35).

Zenîme'nin bir diğer yalnızlığı ise bedensel yalnızlığıdır. Bedensel anlamda ilk gençliğinden beri bir tür bedensel yalnızlık da yaşayan Zenîme, Amerika'da olduğu dönemdeki sevgililerini de sık sık düşünür. Bu türden bedensel yalnızlığın son kalesi ise, Zenîme'nin evine gelen gazetecide somutluk kazanır. O, Zenîme'nin yasak elma olarak eriştiği bir beden görür yüzü olur.

*“Sevgilim, kocacığım, bir tanecik Menipom, cücem benim!”* (s. 85).

Zenîme, bu ilişkiyi ilk günaha gönderme yaparak işler. Poz vermek için ağaca tırmanan ve elindeki elmayı dişleyerek poz vermeye çalışan Zenîme'nin ruhu özgürlükler bahçesinde, “cennet”tedir. Bu cennette kendini sürgün edebilecek bir cezanın da eşğinde olan Zenîme bir günah tohumunu andırırcasına gazeteci ile ilişkiye girerek bedensel ve ruhsal anlamdaki yalnızlığı yakmak ister. Bu ilişki sonrasında da zihninde oluşan ölüm ve yok oluş düşüncesi silinmez. Anlatının başında yazarın notu bölümünde uyku haplarını içerek intihar edişiyile son bulan ruhsal ve bedensel yalnızlığından kurtulur.

Pınar Kür'ün **Sadık Bey**<sup>35</sup> isimli romanında başkişi Sadık Bey, ellili yaşlarında hem patronu hem de çocukluk arkadaşı Ertuğrul'un babasından miras aldığı tekstil dükkânın şirketleşme sürecinde % 5'lik hissesi ile şirketin muhasebesinde yönetici konumundadır.

Eşinden ayrılmış ve bu evlilikten bir kızı bir de torunu olan Sadık Bey, kendi başına / yalnız yaşayan bir kişi olarak karşımıza çıkar. Şirketin zenginleşmesiyle de orantılı olarak, önceleri yavaş yavaş sonraları da gittikçe hızlanarak çocukluk arkadaşı ve patronu Ertuğrul Bey ile dostluk yolları ayrılır. Sadık Bey'in ilk ayrılığı, sevgilisi Semiramis'ten, daha sonra evlendiği eşinden ve bu evlilikten olan kızından ve en son olarak da adeta beraber büyüdükleri Ertuğrul'dandır.

Roman, Sadık Bey'in hayalleri ile gerçekliği arasında sıkışmasının bir tiz çılgılığı olarak okunabilir. İlk gençliğinden itibaren hayalini kurduğu oyuncu olma isteği ve ilişkisinin gerçekliğe dönüşmemesinin bunaltısına bir de iş yerindeki şirketleşme süreci de eklenince; kendisinin önemseydiği kadirbilirlik vb. değerlerin insanlar tarafından hiçe sayılmasıyla içinde bulunduğu çekilmez hayat daha da ıstıraba dönüşür ve insanlardan uzaklaşarak sık sık meyhaneye giderek kendisini alkole verir.

*“Son zamanlarda ise tek başına geliyordu ve o da sık değildi. Nicedir tek başına içiyordu. Tek başına içmeyi sevdiğinden değil, şöyle keyiflice dertleşeceği pek kimse kalmadığından... Kalabalık masalarda bunalıyordu artık.*

*Gene de meyhanede tek başına içmek, evde tek başına içmekten iyiydi; yapayalnızlıktan kurtarıyordu insanı. Yoksa yapayalnızlığını dünya âleme ilan etmek mi oluyordu?”* (s. 21-22).

İlk gençliğinden beri aktör olmak peşinde koşan ve ilk önce Ertuğrul ile ilişkisi bulunan Semiramis ile ilişkisi bağlayan Sadık Bey Ertuğrul'un da hamiliğinde bu ilişkiye izin çıkar. Ertuğrul çok sevdiği Sadık'a o zaman bir şey demez, roman sonunda ona duyduğu intikamın nedenlerinin başında bu olay yer alacaktır. Semiramis'in okulu bitirdikten sonra Paris'e gitmesiyle askere giden Sadık, dönüşte Ertuğrul'un babasının kurduğu dükkânı şirketleştirme sürecinde iş teklif edilir ve % 5'lik hissesiyle şirkete Ertuğrul

---

<sup>35</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Pınar Kür (2016). Sadık Bey. İstanbul: Can Yayınları 2. Baskısından yapılmıştır.

tarafından katılır. Bu katılma Ertuğrul için bir bakıma Sadık'ın Semiramis ile Paris'te buluşmalarının engellenmesi anlamı da taşımaktadır ki Sadık bunun farkında değildir. O, ülkede kalarak istemeden de olsa Nuriye ile evlenir ve bu evlilikten bir kızı olur.

Sadık Bey'in Ertuğrul'un şirketinde muhasebe bölümünün başındadır ve tek başına yalnız yaşamaktadır. Ancak gün geçtikçe dükkân şirketleşir ve endüstriyelleşme ve modernizasyon ile birlikte eski usül gerekçesi ile şirket baştan aşağıya modernleşir. Sadık Bey bu sürece ayak uyduramasa da bir tür güven abidesi olarak şirkette çalışmaya devam eder. Ne var ki şirketin başka bir şirket ile birleştirilme işinde Ertuğrul'un isteği üzerine bazı pozisyonlarda birleştirme olacağından işten çıkarılması gereken kişileri Sadık Bey'in belirlemesi istenir ve Perim Hanım'ı yanına yardımcı tayin eder. Sadık bu süreçte şirketin eski döneminde çalışan ve kuruculuğunda büyük emekleri olan insanları kollamak ister. Bu süreçte, eski çalışanlardan Feridun ile görüşmesinin iyi niyetli yanına Feridun'dan da Ertuğrul'a gammazlaması sonucu Ertuğrul yılların biriktirdiği Semiramis kinini Sadık Bey'in üstüne boşaltır. Ertuğrul neye uğradığını anlamadan şirketten kovulur. Bu kovulma psikozu intihara geçen sürece kadar devam eder.

Buket Uzuner'in **İki Yeşil Su Samuru**<sup>36</sup> adlı romanında, Nilsu Boran adlı mimarın kendi yaşam öyküsünü kaleme alıp yaşantısını en iyi yazarın anlatacağı düşüncesi ile yazar anlatıcıya teslim etmesiyle başlayan olayları hem Nilsu Baran'ın gözünden hem de yazar anlatıcının gözüyle okuyuculara aktarılır. Dosyayı alıp okumaya başlayan yazar, bazı çevre/ mekan ve insan adlarını değiştirip bazı olayların da oluş sırasına müdahale ettiğini, diğer olayların ise yalnızca Nilsu Baran'a ait olduğunu söylemesi ile bir tür üst kurmacayla romanı yazmaya başlar.

Her şey, 1978 yılının Haziran ayında Nilsu Baran'ın annesinin evi, yakışıklı bir ressam ile terk etmesi ile başlar. Babası da buna ek olarak evden birkaç özel eşyasını alarak ertesi gün o da evi terk eder. Evde yalnızca, erkek kardeşi Cem, kedisi Elvis ve saksılar dolusu bitkiler kalır.

Nilsu'nun on dört yaşında deneyimlediği, sevgi ve şefkatin duyusal mekanı annesi ve güven ve özsaygı mekanı babanın evi terk etmesi ile değer duygusunun mekanları olan

---

<sup>36</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Buket Uzuner (2018). İki Yeşil Su Samuru. İstanbul: Everest Yayınları 56. Baskısından yapılmıştır.

sevgi ve şefkatten uzaklanışını derinden duyumsar. Nilsu'nun babası bir tıp doktorudur ve hayatının büyük bir kısmını laboratuvarda deney yaparak geçirir. Annesinin aile hayatını tekdüze bularak evi terk etmesinde babasının rolü büyüktür. Genç kadın olduğunu ve hayatında heyecan istediğini söyleyerek hayata dair umutlarının tükenmemesi için evi terk eder annesi. Nilsu ve kardeşi Cem'de yan dairede oturan anneannesi ile yapayalnız kalır. Kendisinden iki yaş küçük olan Cem de bu süreçte içine kapanır. İlkokulu yeni bitiren Cem, bu süreçte İngilizce hazırlık sınıfına başlar.

Bütün bir ailenin sorumluluğunu omuzlarında hisseden Nilsu, hem kardeşi Cem ile hem de anneannesi ile yaşamaya başlar. Bu sessiz yalnızlık süresi annesinin iki hafta sonra eve telefon etmesi ile dağılır. Ayrılık sürecini başlarında pek algılamayan Nilsu, olayları idrak ettiği ve annesinin yaz tatili için kardeşi ile beraber Nilsu'yu yanına davet etmesi onda olayları açıklığa kavuşturur. Zihinsel bir algılayış süreci, Nilsu'nun yabancılaşmasını da beraberinde getirir. *“Yabancılaşmış bir anda!”* (s. 12). Annesi ile telefon görüşmesi ile olayların vahametini kavrayan Nilsu, içine düştüğü yalnızlığı on dört yaşında göğüslemek zorunda bırakılır. Bu umutsuzluk onun ruhsal anlamda, *“yalnızlık, yabancılık, ıssızlık, bırakılmışlık ve biraz da öfkeyle”* (s. 12). bedensel ve zihinsel yabancılaşmasına dönüşür. Moda olarak o dönemde birçok ailenin anne ve babasız büyüdüğünü düşünen Nilsu'nun kendini avutmak için o dönemde hemen herkesin bu tür parçalanmayı yaşadığını düşünmesi ile kendini avutmaya çalışması, bir tür fayda vermez. O, ailesiz büyüyen çocukların ruhsal anlamdaki kırılma noktaları ve duygusal yanlarının ağırlığını vurgular.

*“Ailesiz büyüyen çocukların mutlaka eksik bir duygusal yanları olduğunu çok iyi biliyorum. Bu, en ‘mükemmel’ romanda bile, ciddi bir gramer hatası gibi, iz bırakıyor belleklerde...”* (s. 16).

Annesi ya da babası giden çocukların ilk gençlik yıllarında bile olsa aldatılmış ve yaralanmış hissettiğini düşünen Nilsu, haksızlığa uğradığını ve mutsuz/ huzursuz olan çocukların kendi olduğunu düşünür. Bu türden bir sıcak çağrışımlı ev imgesi, yerini; aldatılmış ve yaralanmış/ haksızlığa uğratılmış üyelere ev sahipliği yapar. Bu parçalanma, mekana da sinen bir algılama biçimi ile verilir. *“İnsanın çocukluk döneminde bir anne ve babaya ya da onların yerini alabilecek kişilere olan ihtiyacı, yalnızca güvenliği ve bakımı için değil, benliğini algılayabilmesi ve kendisini yaşama hazırlayabilmesi için de*

*geçerlidir.*” (Geçtan, 2003: 140). Nilsu ve kardeşi Cem’in bu benlik kurma girişiminin ana durağı olan ebeveyn sevgisinden uzaklığı onların gelecek hayatında sağlıklı bir benlik kurmasının ve ilişkilerini mutlak güvene dayandırmasındaki sıkıntılarının ana kaynağı olacaktır.

Ev, bütün içtenlik çağrışımlarını barındıran sıcak bir yuva imgesinden yalnızlığın mekanına dönüşür. İçinde on dört ve on iki yaşındaki yalnız ve savunmasız çocukların barındığı ev, içinde umutsuz düşleri barındıran bir mekana dönüşür. Cem’in *“bizi de sevmiyorlar abla!. Bizi istemiyorlar abla, ikisi de istemiyor bizi.”* (s. 18). diyerek, sevgi ve sıcaklık ikliminden kovuluşlarını hatırlatışı, bir tür çaresizlik içinde algılanır ve onların kendilerini yaşama hazırlamasında ve benliğini algılayabilmesinde ebeveynlerine olan ihtiyacın giderilememesinden kaynaklanır.

*“Güven ve belirlilik kavramlarının güdük kalması! Yaşam boyu insanlara güvenmemek, aşka inanmamak ve belirsizlik içinde kaygan bir zeminde tutunmaya çabalamak!..”* (s. 18-19).

Yaşamları boyunca iki kardeşin güven ve belirlilik kavramlarının güdük kaldığı anlatıda, Nilsu’nun yalnızlığı güvensizlik, aşka inanmama ve belirsizlik gibi kaygan bir zeminde tutunmaya çalışma aşamasıdır. Yaşamı boyunca da güven ve belirsizlik ile baş başa kalmış, hayatını bir tutunma noktasındaki inanmak ihtiyacı ile karşılamak ister.

Nilsu’nun mutlak güven ortamı olarak gördüğü babasının da ‘birisini’ bulduğunu öğrenmesi ile adeta dünya başına dar olur. Babasını yaşamı boyunca yalnızca iki kadına mahkûm ettiğini düşünen Nilsu, annesi ile babasını paylaştığını düşünür. Babasına karşı bu ilgi her ne kadar tutunmak ihtiyacından gelse de psikolojik anlamda da belirtileri vardır.

Annesini yargılama konusunda her ne kadar tarafsız olmaya çalışsa da *“hık diyerek babamın burnundan düştüğünü”* her fırsatta altını çizen annesi tarafından babasına benzediği için cezalandırıldığını düşünür. *“Annemin erkek kardeşi Cem’e baktığı gibi ışıltılı gözlerle bana bakmadığını, ancak çok uğraşarak hayal edebiliyordum.”* (s. 38). Annesinden sürekli yoksun kaldığını düşünen Nilsu, bu süreci babasına ilgi duyarak aşmaya bir güven ortamı/ kucağı bulmaya çabalar. O yüzdendir ki babası gibi tıp doktoru olmayı ister.

*“Eğer kızı olmasaydım babamı bir erkek olarak beğenir, onunla ilgilenirdim.”* (s. 35).

Freud’un kişilik gelişimi evresi olarak gördüğü, fallik (phallic) dönemde ortaya çıkan kız çocuklarının baba ile özdeşleşim kurması, onu kıskanmasını ödipal komplekslerden olan elektra kompleksi ile açıklar (2011:162). Bütün bu komplekslerinin yanı sıra Nilsu, babasının sevgilisi olduğunu öğrendiği Selen’den ve onun çağrıştırdığı imgelerden korkar/nefret eder. Babasını yıllarca annesi ile paylaştığından onun gitmesi üzerine yalnızca kendisine kaldığını düşünen Nilsu’nun yeni rakibi babasının sevgilisi Selen’dir.

*“Ondan kurtulmak istiyor, onun hayaletini kovabilmek için bildiğim her yolu deniyor, ama başaramıyordum. Beni paniğe kaptıran, ter içinde yatağımda islatan, her şeyi yitirmiş duygusuyla boğan, tamamen tiksindirici, çirkin, cadaloz, sıska, dişlek, sivri tırnaklı, öcü, cırtlak sesli ‘babamın sevgilisi’ nin hayaletiydi.”* (s. 39).

Babasının sevgilisi Selen’in çocukluğuyla birlikte başlayan yalnızlığını kanattığını düşünen Nilsu, Selen’in kendisini her şeyi yitirmiş duygusuna boğan bir kişilik olarak algılaması ve mutlak bir düşman olarak görmesi, onun yalnızlığından kaynaklanır. Annesinin yaz bitince eve döneceğini düşünürken, bir de babasının başka birini bulması onu en derinden yaralar. Zira, *“babam benimdi. (..) Artık aramızda annem bile yoktu; babam ve ben vardık!”* (s. 39-40). diyerek babası için mücadele etmeye başlar. Ancak babasının değiştiğini görmesi ile önünde büyük bir çukur açılır ve kendisini o çukura yuvarlanmış hisseder (s. 41).

*“Selen babamın sevgilisiydi! Ama babamın ‘en önemlisi’, ‘en gözdesi’ olmamalıydı! Hayır, kendi yerimi ona veremezdim. (..) Babamın en çok sevdiği kadın ben olmalıydım, bir tek ben! Sonsuza kadar ve sonsuza dek...”* (s. 80).

Selen ile tanıştığı gün, onun kendinden emin tavırları, güzel ve akıllı bir kadın olması Nilsu’nun adeta dünyasını altüst eder. Bu süreç babası, Selen ve kendisinin sürekli zaman geçirmesi ile sürer. Selen’in evi taşınan babasının artık değiştiğini hisseden/ gören Nilsu, bir yandan Selen’den nefret ederken bir yandan da onun babasına yakıştığını düşünür ve onu sefer. Bu arada kalmışlık, Nilsu’nun çocukluk döneminde gördüğü annesi ile babasının sevişmesini “babasının annesini yediğini” düşünmesini zihnine getirecek Selen ve babasının birlikte olduğu yatak odasını görmesiyle nefret duyguları yeniden canlanır.



*“Geniş, alçak bir yatak vardı duvarın arkasında. (..) O, babama sarılıp onunla öpüşüyor, onu soruyor ve kendi soyunuyor ve tabii ki babam da Selen’i... (..) Benim babam!”* (s. 56).

Nilsu, Selen’in babasının elinden aldığı düşüncesi ile ona kontrol edemediği öfkesi ve kıskançlığıyla karşı karşıya kalır. Nilsu’nun yatak odasını görmesi ile başlayan ve o gece eve gittiğinde rüyasında babası ile birlikte oluşunu görüşü de yukarıda bahsettiğimiz elektra kompleksi içinde değerlendirilebilir. Bu süreç, onun yalnızlığını giderecek sıcak ve güven duygusu verecek bir imge ile açılmak istemesinden kaynaklanır. Rüyasında yüzüne dokunan “ıslak şey” ile ilişki yaşayan Nilsu, yıllar sonra Teoman isimindeki sevgilisine ilk cinsel düşünde babası ile seviştiğini itiraf eder. *“O erkek babamdı!”* (s. 60). Başka bir kişi ile duygusal bir bağın erken ifadesi olan *“özdeşleşme”* (Freud, 2018: 103) bu aşamada gerçeğe dönüşür.

Bu süreçte annesi ressam sevgilisinden ayrılarak eve geri döner. Nilsu’nun annesi ile iletişimi tamamen kopmuştur. (s. 61). Kendi başına hayatını idame ettirmeyi düşünen Nilsu’nun hayatı *“tuhaf, yalnız ve rahatsız”* (s. 62). geçer. İlk gençlik yıllarından annesi ve babasının evi terk etmesi ile ödünçlediği güvensizlik ve belirsizlik duygularıyla gelişimine öldürücü darbeleri olduğunu daha sonraları anlar.

Selen ile ilişkisini ilerleten Nilsu onun hayatında örnek aldığı bir insan dönüşmesi de on beşli yaşlarını bulur. Şeytan tüylü olduğunu düşündüğü Selen, Nilsu için tam bir rol modele dönüşür. Kararları, zekası ve güzelliği ile Nilsu için babasından sonra bir rol modele dönüşen Selen, yıllarca Amerika’da yaşadıkten sonra Türkiye’ye gelmiş bir mimardır. Nilsu’nun hayata bakışını da bir bakıma güncelleyen Selen, Nilsu’nun norm karakteridir.

*“Onu önceleri bir düşman, sonra bir kahraman, bir ‘efsane yapmışım.”* (s. 84).

Hayatını Selen’den önce ve Selen’den sonra olarak ikiye ayıran Nilsu, Selen’den önce dönemi *“kendine ait olmayan, sorumlu olmadığı, kolektif bir geçmişti. Babasının sonsuz gibi görünen sevgisi, güvenilirliği, annesinin can sıkıntısı ve şikâyetlerle dikenlenen ilgisi, kardeşinin daima ‘evin küçüğü’ kalışındaki neşeli ve neşesiz yanlar.”* (s. 221). olarak tanımlar.

Kardeşi Cem’in Selen’in evindeki yemeklerde sürekli olarak rahatsızlanmasını annesi le babasının ayrılığına bağlayan Nilsu, *“yiten aile duygusu”*nu en çok kardeşi Cem’in

hissettiğini düşünür. Babası, Nilsu ve babasının sevgilisi ile geçen bu süreç, Nilsu'nun Selen'den her gün yeni bir şeyler öğrenmesi, keşfetmesi ve onunla özdeşleşmesi ile sürer. Onu sevmesine rağmen onun tek eksiğinin babasının sevgilisi olduğunu düşünür.

Annesinin eve döneli üç ay olmasına karşın aile içinde bir düzen, huzurlu bir ortam ve sağlıklı bir iletişim yakalamamıştır. Selen ve kardeşi Cem'in bir gün okuldan dönerken annesi ile hiç tanımadıkları bir adamın yatakta olduğunu görmesi ile Nilsu'nun bütün yalnızlığı bir nebze olsun geçmişken yeniden depresir. Nilsu'nun annesi ile olan bu *“duygusal bir yoksunluk”* (Welldon, 2019: 145). durumu, onu, yaşamında erkeklere karşı bir duygu beslemeden ilişkiler kurmasına sebep olur. Annesinin bir erkek ile evde yakalanması üzerine annesi ve babası tamamen boşanır ve Cem gündüzcü olarak başladığı ortaokula yatılı olarak kaydedilir. *“Ailemiz parçalanmıştı.”* (s. 102). Bu süreç annesinin iş adamı olan sevgilisiyle evlenmesi üzerine boğazda bir eve taşınması ile son bulur.

Bütün bu parçalanmanın eşiğinde annesinin oturdukları evi satması ile anneannesiyle yaşamaya başlayan Nilsu'nun bütün yaşamı da karmakarışık geçer. Selen'den sonra etkilendiği ikinci kişi olarak gördüğü lisedeki edebiyat öğretmeni Mike, Michael McClure ile ilişkisi başlar. Mike'ı *“Selen'in erkeği, babamın Amerikalıydı!”* (s. 109). tarif eden Nilsu, onsuz geçen günler yapayalnız hisseder. *“Eksiklendiğim güven ve sevgi duygularına doyuruyordu beni.”* (s. 123). Bir bakıma kendisinden yaşça büyük olan Mike ile ilişkisi bir bakıma bir mutlak güven ortamı arama isteğinden kaynaklanır. *“Evde yaşadığı cehennem yarattığı yalnızlığı”* (s. 210). on altı yaşlarındaki ilk cinsel deneyim ile serimlenir ve Mike'ın Brezilya'ya gitmesi ile son bulur. Bundan sonraki bütün ilişkilerindeki Nilsu'nun karakteri babasından intikam alma üzerine şekillenir.

*“Büyün hayatım boyunca, kendi mutsuzluğum, huzursuzluğum ve uyumsuzluğum pahasına, babamdan öcümü alacaktım. Yaşantımı paramparça, duygularımı lime lime ederek, beni seven erkekleri de darmadağınık ortada bırakarak...”* (s. 125).

Yalnızlık ve daima bir terkedilme duygusunun refakatinde sürdürülen yaşam Nilsu için bir ıstıraba dönerken bu ıstırabı bir oç alma süresine dönüştürerek kendi yaşamına da bir bakıma yabancılaşır. Yaşamı başka güçlere refere ederek kendi biricik yaşamından vazgeçen Nilsu'nun ilk kararı bir bakıma babasından oç almak için küçükken istediği tıp

okumayı Selen'den ödünçlediği mimarlık okumaya dönüştürür ve Teknik üniversitede mimarlık okumaya başlar.

Anneannesinin ölümü üzerine üniversiteden arkadaşları ile yeni bir eve çıkan Nilsu, üniversitedeki üçüncü yılında doçent bir mimar ile ilişki yaşar. Yirmi yaşında Selen'in de babasından ayrılarak Amerika'ya gittiğini yaşayan Nilsu, Mike'dan sonra Selen'i de kaybeder. *“Selende mi? O da mı 'terk' ediyor beni?”* (s. 154). Bütün bir kaybedişler silsilesi halinde yaşanan hayat, onu bir bakıma yaşamdan öç almaya iter.

Annesinin, babasının, kardeşi Cem'in, anneannesinin, Mike'ın ve Selen'in terk etmesi sonucu Nilsu, bütün bir yalnızlığının öcünü ilişkilerinden ve yaşamdan almaya başlar. Babasının ertesi yıl laboratuvarının karşısında yıllardır para işlerini yürüttüğü banka şubesinin müdürü Şule Hanım ile evlenir. Selen Amerika'ya gider, Cem tıp okur ve annesi iş adamı ile evlenir. Anneanesi de ölen Nilsu, babasından intikam almak üzere yürüttüğü hayatını artık kendisi için yaşamaya başlaması Selen'in mektupları üzerinden okunur (s. 172). Selen'in Türkiye'de çalıştığı mimarlık şirketinde iş ayarladığı Nilsu, daha sonra oraya ortak olur. Ortağı Hakan ile bir ilişki yaşar ve o ilişki de çok uzun sürmez.

*“Artık kimsenin çok yakınım olmasını istemiyordum.”* (s. 196).

Tanıştığı erkeklere annesinin intihar ettiğini söylemesi de Nilsu'nun yalnızlığının diğer bir trajik boyutudur. Teoman adındaki Yeşiller Partisi üyelerinden olan çevreci bir insan ile tanışan Nilsu'nun bütün yaşamı artık Teoman ile birlikte geçer. Teoman, Nilsu'nun evine yerleşir. *“On altı yaşındayken kaybettiği paylaşmak duygusunu yeniden edinivermişti Nilsu.”* (s. 212). İlk gençlik döneminde yaşadığı bütün derin yaraların sancısını Teoman ile paylaşabileceğini düşünen Nilsu, Teoman'ı babasına benzetir. Bütün ilişkilerinde aynı yatağı paylaşmadığı erkek arkadaşlarından ziyade Teoman ile aynı yatağı paylaşmaya başlar. Teoman'ın varlığının huzursuz yüreğine ilaç gibi geldiğini bilen Nilsu, Teoman'ı sempatik, doğal, kompleksiz ve kendine güvenen bir erkek olarak görür (s. 233).

Hayatı bir sorgulama dönemine girdiği Nilsu, aşkın nerede başlayıp nerede bittiğini sorgular. Bu sorgulama ona yakın bir insandan destek görmesine sebep olur. İçindeki fırtınayı kusmak ve bütün eksik yanlarını kapamak için Teoman ile konuşmak ister.

*“Döndü. Ama Teoman yoktu. Biraz önce hemen yanında duran, ona bir yeşil susamuru olmasını öneren Teoman yoktu. Yokluk duygusu aniden sonsuza dek içinden çıkmayacağı, dar, derin bir kuyuya doğru çekti onu. Yapayalnız düştü. Bu düşüşte çocukluğunun, ilk gençliğinin bütün çığlıkları, teri, korkuları ve karabasanları vardı. Elini uzattığında dokunmak, tutunmak, sevmek istediğinde, hiç kimseyi bulamayışının bozgunu, yangını ve fırtınası vardı.”* (s. 256).

Ne var ki ilk gençliğinden beri sürekli bir terk edişler silsilesi halinde yaşadığı hayatının öç alma duygusu Nilsu’da yeniden canlanır. Annesi, babası, kardeşi Cem, kedisi Elvis, anneanesi, Mike ve son olarak da Selen’in terk ettiği Nilsu, Selen’e yazdığı mektuplarda *“benimkisi Uyumsuzluk! (..) gözümü yumsam, yalnızlık çığlıkları...”* (s. 272). diyerek tanımladığını bunaltısının bedelini, yaşamına aldığı bütün erkeklere ödetir. Selen ve Mike gibi ona en yakın olan ve sürekli olarak onun onulmaz yaralarını onarak Teoman’ı da terk ederek içinden çıkmadığı yalnızlık çığlıklarının esiri olur.

Adalet Ağaoğlu’nun **Üç Beş Kişi**<sup>37</sup> romanı ülkenin 1950’lerin sonundan 1980’lere kadar geçen askeri darbe sürecine girilen bir dönemde, ülkede belirsizliğin ve şiddetin olduğu bir süreçte Eskişehir’in nüfuslu ailelerinden olan Kaymazlı ailesinin üyeleri olan Murat ve ablası Kısmet’in bu süreci hem içlerinden hem de çevresinde yaşamaları sonucu iletişimsizliğe düşerler. Murat’ın kendisi ve çevresi ile iletişimsizliği, Kısmet’in ise ilk önce aile içindeki ilişkilerin ölümü üzerine ilk iletişimsizliği ailede başlar.

Murat, Eskişehir’in nüfuslu ailelerinden olan Ahmet ve Türkan Kaymazlı’nın oğludur. Kardeşi Kısmete göre doğumu ve doğum kutlamaları da “erkek” olduğu için farklıdır. Doğumu İstanbul’da bir özel hastanede olmuş, Eskişehir’e gelince de bando ve mızıkalarla karşılanmıştır.

Murat’ın bütün hayali besteler yapmak ve bestelerinin benimsenmesidir. Babasını kaybettikten sonra bu hayaline daha çok sarılan Murat, ülkenin içinde bulunduğu kaotik süreci ve gece sokağa çıkma yasaklarının olduğu bir dönemde içe döner ve kendi içini

---

<sup>37</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Adalet Ağaoğlu (2014). Üç Beş Kişi. İstanbul: Everest Yayınları baskısından yapılmıştır.

dinleyerek dışarıya karşı olan iletişimini bir bakıma da toplumsal nedenlerden dolayı kapatır. Sürekli olarak da hayattan kopukluğu üzerine konuşmaların muhatabı olur.

*“Odasına kapanıyor, yalnız aşk şarkıları besteliyordu.”* (s. 79).

Hayatı kendi istekleri doğrultusunda örgütleyemeyecrği konuşmaları ile karşımıza çıkan Murat’a çevreden *“Sen örgütleyemezsin. Çünkü sen zayıf birisin.”* (s. 7). yanıtını alır. Bu öğüt Murat’ın zihninde sürekli dönen bir cevaptır. Bu yatı ile Murat da kendisini zayıf biri olarak görür. Ailesindeki bütün ilgisi babasını da erken yaşlarda kaybetmesinin neticesinde kardeşi Kısmet’e yönelir; onun koynunda uyur. (s. 56). Annesi ile iletişimi de son derece zayıftır. Ne var ki bu zayıflık, Murat’ı yaptığı bestelere yöneltir. Ailesinin zenginliği, dayısının sunduğu bütün olanakları reddederek, bestelerine yönelir. Çevresel olarak da ülkenin içinde bulunduğu siyasal atmosfere (k)atılmaz. Son yıllarda adını duyurmuş bir sanatçı olan Selmin’in Eskişehir’e müzik şölenini sunmaya gelmesi ve Murat’ın bir bestesiyle ilgilenmesi onu adeta yeniden hayata bağlar. Murat’ın büyüdüğü şehirde Murat’ın bestesini seslendirecek olması Murat’ın ailesel ve çevresel iletişimsizliğini Selmin’e yöneltmeye başlar.

Selmin Rifatzâde ile ilişkisi başlar ve İstanbul’a Selmin’in yanına gider. *“Eskişehir’in tanınmış Sakarya ve Kaymazlı ailelerinden, merhum Ahmet Kaymazlı’nın oğlu, değerli sanayicimiz Ferit Sakarya’nın yeğeni Murat Kaymazlı... Genç, yakışıklı, âşık... Dayısının sunduğu bütün olanaklara sırt çevirerek...”* (s. 12). evi/ Eskişehir’i terk ederek İstanbul’a, Selmin’in yanına gider. Selmin ile ilk ilişkisini Eskişehir’de yaşayan Murat yıllarca özlemine duyduğu tutkunun peşinden giderek ailesini ve evini terk eder. Annesine Selmin ve grubunun yeni bir şarkısını besteleyeceğinden, dayısına, Eskişehir’de okumayacağım demesi, müziği Eskişehir’de geliştirmesinin olanaksız olduğundan, İstanbul’a gitmek ister. Bu sefer giriş sınavlarını da tutturacağım (s. 63). bahaneleri ile İstanbul’a gider. İlk başlarda İstanbul’a müzik eğitimi için gittiğini, ailesinden bu sebeple izin aldığını söylese de ailesi daha sonra Selmin’in peşinden gittiğini anlar. Bu söylenti bütün şehre yayılır ve gazetelerde haberleri çıkmaya başlar.

Murat ile Selmin’in tutkulu yönelişi, bir süre sonra iletişimsizliğe sürüklenir. Selmin’in artık Murat’ın ayak bağı olduğundan şikayet etmesi ve en sonunda dayısı Ferit Sakarya’nın İstanbul ziyareti sırasında Selmin ile birlikte olması ve Murat’ın bunu öğrenmesi üzerine Murat ve Selmin ayrılır ve içe dönük mizacı ile kendi içine yönelen

Murat “içindeki boğuntular(ın)” (s. 82), İstanbul Beşiktaş’taki evi, adeta iletişimsizlik mekanına dönüşür.

*“Son aylar zaman burada, Beşiktaş’taki bu küçük katta ne kadar ağır akardı. Son on yıl, koca bir kentin ortasında ne kadar hızlı akıp gitmişse, son on ay da o kadar yavaş. Günler hiç geçmeyecek, göç kararı artık hiç alınmayacak gibiydi. Murat, çarşısının arkasındaki o ruhsuz evde hep öyle devinimsiz bekleyecek, arada sırada kendisine neyi beklediğini soracak ve yine duracak, -çünkü sen zayıf birisin, zayıf bir kişiliğin var- kapandığı köşede çürüyünce, -yaşıtların canını bile ortaya koymuşken sen, bir kadının peşinde...- çöpçülerin gelişi her zamanki gibi yine çok gecikecek; geldiklerinde ise Murat çoktan kokmuş olacak; sineklerin ve kurtların üşüştüğü o leşi kaldıracaklar sonra, götürüp Haliç’in kara kıvamlı suyuna atacaktı.” (s. 9-10).*

Zamanın yavaşlaması ve kişinin kendi içine dönmesi psikolojik olarak insanın kendisine yönelmesidir. Çocukluğunda ailesinden, ilk gençliğinden çevresinden ve sonrasında sevdiği kişinin aldatması ve dayısının da eşlik etmesi sonucu adeta yıkılan Murat, yaşamı, hayatı ve kendisini sorgulama sürecine girer ve bu süreçten “kaçamaz” (s. 79). Bu sorgulama sürecinde mekan, kişinin bütün ruhsal genişliğini yıkan bir labirent izleği ile karşımıza çıkar.

Mizacen zayıf bir kişiliğe sahip olması da onun içine düştüğü durumdan kurtulamamasının asıl nedenidir. Bir anlamda iletişimsizliğinden ve bunaltısından doğan bungunluğunu atmak için kendini tanımaya kalksa aynalar da ona yalan söyleyecektir.

*“Aynaya baksa, yüzünde kendine bile yabancı gelecek bir gülümseme.” (s. 15).*

*“Sırları dökülmüş benek benek aynada, yüzünü diri, neşeli bulmaya çalıştı.” (s. 22).*

Zaman ağırlaşmakta ve aynalar Murat’a gerçekleri söylemektedir. Kimsesizlik, aileden uzaklık ve sırdaşsızlık, bedensel ve ruhsal yabancılaşması iyice dayanılmaz bir hal alır. Murat’ın aynalarla yüzleşmesiyle kendi iç dünyasına yönelir. Otuzlu yaşlarında ruhunun ürperişlerini yeniden açmaya çalışsa da aynalar ile yüzleşir fakat aynalar yüzündeki yalancı gülümsemeyi itiraf eder. Dikkat edilirse tipik bir zaman aşma/ içinde bulunduğu

dünyadan ve gerçeklikten kaçma motifi olarak görülen ayna, ilk gençliğinde içinde duyduğu “Hayalci Murat” ile özdeşleşir. “*Kaynaşma, öteki ben aktarımı veya dar anlamıyla ayna*” (Kohut, 2019: 125). aktarımın özgül tipi ile zamansal bir tutukluktan atlamayı, başka bir yere/ zamana gitmeyi hayal eden kişinin kendini diri, neşeli bulmaya çalışması da bu yüzdendir. Ne var ki aynaların sırları dökülmüş ve Murat’ın aldatıcı bir görünüm ile görünmesini reddetmiştir. Murat, yüzünde kendine bile yabancı bir gülümseme ile karşı karşıya kalır. Kaosun ve itilmişliğin içindeki kişi binlerce parçaya bölünür ve benlik olarak bir bütünlüğe kavuşmayı arzular. Bu insanın en büyük trajik yanını oluşturur. Ona ne/ kim olduğunu hatırlatan ayna, kişinin iletişimsizliğini ve yalnızlığını yüzüne vuran bir simge unsur olarak karşımıza çıkar.

*“Ben de işte neredeyse otuzundayım. Dün küçümseniyordum, bugün de küçümseniyorum.”* (s. 21).

Bu süreç, Murat’ın Beşiktaş’taki “*ruhsuz yeri*” (s. 11). bırakması ile sonuçlanır. Ne var ki bu ruhsuz mekan Murat’ın tam içinde, benliğindedir. Onun yalnızlığı ve iletişimsizliği yalnızca kentte ve evde değil tam olarak benliğindedir. “*Bu kentte, büsbütün yalnız*” (s. 23). hissetmesi de tam da bu yüzdendir. Kendi dört duvarının ışısız, labirent bir mekana dönüşmesi, iletişime kapanması ve bu imkansızlıkları imkana dönüştürecek bir nesnenin/objenin olmayışı Murat’ı bingunluğa sürükler. Kısmet ile telefondaki görüşmesi Murat’ın yalnızlığının açmazlarını göstermesi açısından son derece önemlidir. Kısmet’in yanına gelmek istediğini söylemesi üzerine Murat;

*“Sakin gelmeye kalkma. Şu sıralar yapıyalnız olmak istiyorum. Yapıyalnız...  
(..) Şimdi yalnız kalmak istiyorum. (..) yalnız kalacağım. (..) Bu gece yalnızlığın ilk gecesi, alışamadım, seni uyandırdım, kusura bakma.”* (s. 330-331).

Murat’ı bölünmüş kimliğinden ve kişiliğinden, yalnızlığından kurtaracak bir ümit objesi olarak Kısmet’in İstanbul’a Murat’ın yanına geleceğini bildiren telgrafıdır. Telgrafi aldıktan sonra yine “hayallere” sığınan Murat, ablası Kısmet’i memnun etmek içinde gençlik aşkı ve kendisinin de arkadaşı olan Ufuk’u bulmak ve onunla ablasını karşılamak ister. Bu süreç, sürekli olarak geçmişe dönülerek Murat’ın yaşamında hoşnut edilmeye değer üç beş kişiye (s. 19). yönelmesini sağlar. Dikkat edilirse romanın adı olan üç beş kişi de bireysel ve toplumsal yalnızlık ve iletişimsizliğin göstergesi olan rakamlar ile

tanımlanır ve tasnif edilir. İsimden çok rakamların hüküm sürdüğü Murat'ın bu hayal macerası onun yabancılaşmasının temelini oluşturur.

Kaymazlı ailesinin büyük kızı, Murat'ın ablası Kısmet'in de içinde düştüğü yaşamda yalnızlığa sürüklendiği görülür. Kaderi “kadın” olarak doğmak ile doğru orantılı olan Kısmet, ailesel ve çevresel baskılar sonucu ev kadını olmaya programlanmıştır.

Dedesinin hastalığı, dayısının evde olmayışı da sürekli onda bir bedbinliğin doğuşuna ve kendisini “*yokum*” (s. 119). diyerek boşlukta hissetmesine neden olur. Yüreğindeki bungunluğa bir diğer neden de hasta dedesi Emin Bey'in Kısmet'in elini iki bacağının arasına çekmesi (s. 124). ile iyice anlamsızlaşır. “*Her yanından bir çaresizlik akıyor. Bir kısıtılmışlık.*” (s. 148). Gündüzlerden çok gecenin bitmediğine inanır ve gündüzlerin yangın yeri olduğunu düşünür. Yaşam ve onun getirdikleri karşısında çaresiz hale gelen kişi, tepkilerinin görünürdeki orantısızlığından etkilenir, bu sanki bir zayıflık ya da bir korkaklığı gösteriyormuş gibi gelir. (Horvey, 2018: 33). Bu bölünme içsel bir bungunluğun bireyi esir almasının bir sonucudur.

*“Sarı, büyük, Eskişehir iriliğinde ve samanlarda saklanmış bir buz parçası. O buz parçasının tam orta yerinde de karınca büyüklüğünde bir Kısmet. Kıpırtısız. Donmuş. Yaşamıyor. Buzlar hiç çözüleceğe benzemiyor. Zaten artık erise de bir, erimese de.”* (s. 127).

Kaymazların kızı ve Orhan'ın karısı Kısmet, içine düştüğü içsel bunaltının sonucu olarak yalnızlığa sürüklenir. Bu bungunluk kişinin kendisini kıpırtısız, donmuş ve yaşamıyor hissetmesine neden olan bir huzursuzluğun göstergesidir. Bir tür arafta kalan ve uçurumun dibine hala düşmemiş olduğunu algılayan Kısmet, ne henüz aşağı çakılı ne de yukarı dönebiliyordur. Yaşamsal ve yazgısal bir yalnızlığın içinde debelenen Kısmet, ölümü büyük bir rahatlama ve bir genişlik olarak görür. Varlığını kanıtlamak için ise nesnelere diline sığınan Kısmet, kapıları pat küt çarparak evdeki ve evrendeki varlığını ses ile iletme ister.

Okul okula girişimleri, eğitilmiş bir kadın olma hevesi annesi tarafından sürekli reddedilir. Kısmet, Eskişehir'de kız meslek lisesini bitirmiş ama mesleksiz ve evli bir taşralı genç kadın olarak anlatılır. Onun, “*bende çalışmak istiyorum anne, bir işe yaramak*” (s. 234). diye düşünceleri annesi tarafından “*evinde işe yararsın kızım. Biz seni Meslek Lisesi'ne iyi bir ev kadını olası diye gönderdik. Meslek sahibi olup dükkân açasın, terzilik,*



*çiçekçilik, pastacılık yapasın diye değil*” (s. 234). denilerek reddedilir. Zira Kaymazların kızı muhtaç olmadığı için çalışmasına gerek yoktur. Dedesinden yardım istediğinde ise dedesi ona köyde yanında kalmasını söyler. Bu da Kısmet’in köydeki kadınları “küçükhanım, siz oturun, sizin eliniz yakışmaz!” diyerek yanıt vermeleri üzerine onu da reddeder. O, çiçek, pasta yapmasını bildiğinden köyde de kalmayı istemez. Bu süreç, bunaltı ile sonuçlanır ve Kısmet sürekli ölümü daha sık düşünür hale gelir.

Yaz tatillerinde gittiği dedesinin çiftliği Kısmet için birazcık özgürlük, küçük kentin kendini gözaltından tutmasından, annesinin Kaymazların kızının ele güne karşı attığı adımını sakınarak atmasından gibi öğütlerinden bir kaçış mekanıdır. Ne var ki bu mekanda “az, pek az” bir özgürlük açılımıdır ve yaz tatili bittiğinde yine ailesine, çevresine ve annesinin öğütlerine kulak asmak zorundadır.

İlk gençlik yıllarında annesinin otoriter tavrı karşısında sürekli kardeşi Murat’a sığınır. Bu sığınma öznesi olan Murat’a karşı sevgisi de edilgendir. (s. 58). *“Bütün özlemimi bu Kardeşi Murat. Onunla avunurdu. Kimselerin almadığı sevgisini ona veriyordu.”* (s. 257). Bu tutunma ihtiyacı Murat’ın evi ter ederek İstanbul’a gitmesi ile son bulur.

*“On yedi yaşındaydım. Murat’ı çok seviyordum. Ona delicesine düşkündüm. Onsuz ölebilirdim. Kendimi öldürebilirdim. Ondan başka kimse sevgimi istemezdi. Yoktum. Yoktum...”* (s. 343).

Ufuk ile olan ilişkisi de bir tür yalnızlık içinde hissedilir. Ufuk ile ilişkisi duyulunca apar topar uzaktan akrabaları olan Orhan ile evlendirilir. Daha yirmili yaşlarından evde kaldı diye adı çıkar ve bir kez tentürdiyot içtiği için gizli gizli biriyle seviştiği düşünülür.

Ufuk’un gönderdiği mektuplar da ve kitaplarda da sürekli bir yalnızlığın izleri okunur.

*“Ufuk’un Kısmet’e gönderdiği son kitap. Yalnızlık Dolambacı.”* (s. 112).

Kitapta “özlem” ve “yalnızlık” sözcüklerinin altı çizilmiştir. Bunu düşünen Kısmet, Ufuk’un da kendisini özlediğine ve kendi gibi onun da yapayalnız duyduğuna inanmak ister. *“Kısmet (..) bunalımlar içinde... Ölümü düşünecek kerte bunalımlar içinde...”* (s. 113). kalır ve yalnızlığını yine tek başına yaşamaya çalışır.

Dayısı Ferit Sakarya’nın genç bir kızın bir delikanlıyı sevmesi, onu düşünmesi, ona tutulmasının ayıp olmadığını söylemesi üzerine Kısmet “burada öyle şeyler olmaz!” (s. 261). diyerek yanıt verir. Bu yanıt, bilinçli bir kişisel istekten ziyade çocukluğundan beri

yetiştği ailesinin ve çevresinin isteği doğrultusundadır. Edilgen bir kişilik olarak karşımıza çıkan Kısmet, bütün kararları ailesinin ve çevresinin istekleri doğrultusunda alır. Bu karar almaları sürekli bir edilgenlik içindedir.

Orhan ile ilişkisi de bu edilgenliğin bir sonucudur. Orhan da Kısmet'in yalnızlığın içindeki bedenini ve ruhunu avutmaya yetmez. Orhan ile babasının evinin bir alt katında yaşamaya başlar ve bu sınırlı çevreden bir türlü kurtulamaz; Kısmet *"mutsuzdur"* (s. 301). Orhan'ın bir kaza sonucu Kısmet'in bebeğini düşürmesine neden olmasıyla Kısmet'in yalnızlığı perçinlenir.

*"Yokmuşum... yani düşümde ben... Böyle kolumla, bacağımla... bir gövde olarak yani... yokmuşum... Kaybetmişim de..."* (s. 263).

Uysal ve sessiz olarak tarif edilen Kısmet'in kocası Orhan ile ilişkisi de bir bunaltı şeklindedir. *"Orhan'ın yatağına üşüşen iki yüzden biri hep silik olurdu."* (s. 134). diye düşünmesi benlik olarak parçalanmasının bir sonucudur. Kişilik ve benliğini kendi istekleri doğrultusunda, yaşamına kendisinin karar verememesinin sonucu kişiliğinde bölünme yaşanır.

*"Odalara girip çıkıyorum. Bütün o aynalar... bütün o aynalar arasında kaç tane ben varmışım..."*

*Korkuyorum; çılgına dönüyorum. Ağlıyorum... ağlıyorum... Ahh, demişim sonra, burada o kadar çok ayna var ki, gövdemi bir türlü bulamıyorum anne!.."* (s. 264).

Kişinin aynalar ile yüzleşmesi ve aynaların insan yüzünü pek çok tane ben varmış gibi göstermesi Kısmet'in bireysel boyut itibariyle kendisine yabancılaşmasının bir sonucudur. Dikkat edilirse, aynada görülen yüzler, kişiyi çılgına döndürür. Bu dönüş, kişinin kendi bedenini, benliğini bulamaması ile sonuçlanır. Dissosiyatif olarak kendine yabancılaşan kişi, gerçeklikten ve kendi benliğinden uzaklaşır ve kendisine yabancı biriymiş gibi bakar. Bu bakış, aynaların çokluğu ve gövdesini bulamaması ile son bulur. Aynada kendi yüzünü/ bedenini bulamamak, birçok tane "ben" görmek böylesi bir kendine yabancılaşmanın sonucudur. Bütün bu bunaltısının ve bölünmesinin neticesinde bu uyumsuzluk bütün evrene canlı cansız bütün varlıklara da siner. *"Sinekler, böcekler, kuşlar, hepsi, oldukları yerde döneniyorlar, uğultularla."* (s. 301). Bu bölünmenin bir tarafı geçmişe, anne sevgisine yönelse de bu sancılı yöneliş sürekli negatif göndergeler

ile sunulur. Zira annesinin ile kez canım diye seslenmesi onda zihinsel bir rahatlama yaratsa da annesine sarılma özlemi, varlığını kanıtlama ve buradalık gösterme girişimleri annesinin “*sert, soğuk yüzü*” (s. 135). dolayısıyla sürekli geri çevrilir. Annesinin de bütün ilgisi kardeşi Murat’adır. “*Hiçbir yere gitmedin. Burada doğduğun yerde, tertemiz duvarlar arasında yaşaya yaşaya bittin. Silinip gittin. Ölme yaşın geldiğinde... bir yığın yazıklanma...*” (s. 150). diye düşünerek avukata Orhan ile boşanma için gider.

Dikkat edilirse Kısmet otuz üç yaşına kadar sürekli edilgen bir tavır ile karşılaşır. Kendi düşüncesi, istekleri ve beklentileri sürekli ailesi özellikle annesi ve çevre tarafından kısıtlanır. Otuz üç yaşına geldiğinde Kardelen’in de tek dostu olduğundan hareketle avukata giderek boşanmak ister. Bu süreç, Kısmet’in hayatı boyunca kendi başına aldığı ilk karardır. Ailesel ve çevresel baskılar sonucu sürekli edilgen bir kişilik olarak karşımıza çıkan Kısmet, boşanma istediğini kendi başına verir ve avukata gider. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise kardeşi Murat’ın yanına gelmek istediğini belirten bir telgraf yollayarak trene biner ve İstanbul’a, kardeşine gider. Bu gidiş, bir bakıma bütün ailesel ve çevresel baskılar sonucu şekillendirilmeye çalışılan Kısmet’in özgürlük arayışıdır.

Romanda diğer bir yalnız kişi de Kardelen’dir. Kardelen genç yaşlarda babasının sakat kalmasıyla ona bakmaya ve küçük kardeşi Özgür’ü korumakla mükelleftir. Romanın ikinci bölümünde anlatı olarak karşımıza çıkan Kardelen, düğün arifesindedir. “*Kardelen de Tahir’e rağmen, durmadan genişleyen bu kentte yalnız olduğu duygusuna yakalanıyor.*” (s. 91). Gençlik yıllarında arkadaşı Ufuk ile beraber siyasal olaylara karışmış ve bu olaylar neticesinde yakalanarak işkence ve istismara uğramıştır.

“*Kardelen o an, bütün kentin bir mezar gibi kendi üstüne kapandığı duygusuna kapılmıştı.*” (s. 92).

Ufuk ile arkadaşlığının dünyasını sürekli kalabalık tutmasının dışında yalnızlığına bir de tutukluğu bulunduğu süreçte uğradığı tecavüz ve istismar eklenince adeta şehir onun başına dar olur. Ufuk’un da bu süreçten sonra şehir terk etmesi onun yalnızlığını daha da fazla pekiştirir. Şehrin yalnızlaştırıcı etkisini en derinlerinde hisseden Kardelen, şehrin iletişimsizliğini benliğinde hisseder.

“*Burada, bütün camlar burun buruna, yine de kimsenin kimseden haberi yok sanki.*” (s. 91).

Şehrin içinde kendini bir başına ve savunmasız hissetmesine rağmen Kısmet, kardeşi Özgür'e ve onun geleceğini mutlu bir şekilde kurmasına çalışmaktadır. Gençlik arkadaşı Murat'ın daha sonra da Özgür'ün şehri terk etmesi onda bir yalnızlık oluştursa da bu yalnızlığını küçük kardeşi Özgür ve evleneceği kişi Tahir ile atmak ister. Zira roman boyunca zorluklar ile mücadele gücü, umudun simgesi ve yaşamdan yana olan tavrıyla karşımıza çıkar.

Ferit Edgü'nün çerçeve vaka ile kurgulanan **Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı**<sup>38</sup> isimli anlatısı iki bölümden oluşur ve ilk bölüm “Çakır'ın Öyküsü” adını taşır. Anlatıcı Ben'in babasının yanında çalışan Çakır; kambur, yoksul ve yalnız bir arabacıdır. Annesiz ve babasız büyümüştür ve ailesinden izler de yoktur. En büyük sevgisi ise atlaradır. Çakır, Anlatıcı Ben'e her hikaye anlatışında Antacı Ben o hikayeyi kendine has bir biçimde dönüştürür ve yeniden yaratır. Bunu Anlatıcı Ben'in anlatımından anlayan Çakır, Anlatıcı Ben'in babası olan Bey ile bunun üzerine konuşur. “*Bey, biliyor musun ki garip bir oğlun var, ona her anlattığım masalı değiştirerek yazıyor defterine.*” (s. 13).

*“Ne anamı tanıdım, ne babamı. Beni birileri büyüttü. Ama o kadar çok kişi büyüttü, o kadar çok el değiştirdim ki beni kim büyüttü, onları bile anımsamıyorum. Çocukluğumdan beri çalıştım. Çalışmaya ekmek yok. Unutma bunu yavrum. Bin bir iş yaptım ama hep samanlıklarda, ahırda yatıp uyduğum için olsa gerek, arabacı oldum. Altarla büyüdüm.”* (s. 14).

Çocukluğunu Çakır ve Çakır'ın hikayelerini dinleyerek geçiren Anlatıcı Ben, onun varlık aleminden öylesine silinmesine razı olmaz ve onu kelimelerle ölümsüzleştirmek ister. Çakır'ın ölümsüzleşmesi bir bakıma onun bireysel ve toplumsal yabancılaşmasının getirdiği iletişimsizlik kaynaklı yalnızlığının da biteceğini düşünür. Anlatıcı Ben de Çakır'ın hayatında hiç fotoğraf çekilmediğinden hareketle düşlediği fotoğraflar içinde onun hikayesini anlatarak yalnızlık ile kuşatılmış bir insanı tanıtmak ister.

*“İstanbul'un bir köşesinde, atlarıyla yaşayıp ölen, küçük bir çocuğu avutmak için masallar uydurduğunu söyleyen, kambur bir arabacının yaşam öyküsü kimin ilgisini çekerdi ki?”* (s. 16).

---

<sup>38</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Ferit Edgü (2009). Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı. İstanbul: Can Yayınları 3. Baskısından yapılmıştır.

Çakır, küçük yaşlarda ailesi tarafından terkedilir ve yetimhanede büyür. Kendisini toplumdan ayıksanan yoksul ve kambur Çakır, bu süreçte fiziksel dezavantajıyla birlikte toplumdan kaçarak kendi içindeki yalnızlığına sığınmasına neden olur.

*“Kamburdu.*

*Anasız babasız bir kambur. Bunca acıyı, yokluğu, yoksunluğu, yalnızlığı yaşayan sanki o değildi.”* (s. 13).

Toplumun dışlamaları sonucunda fiziksel görünümünün de etkisiyle kendi içine dönen ve kendi içinde kendi yalnızlığını duyumsayan Çakır, bütün bir insanlık türü ile iletişimini keser. Yalnızca yanında çalıştığı Bey ve onun oğlu olan Anlatıcı Ben ile ilişkisi vardır. İnsanlardan çok çiçekler ve hayvanlarla iletişim kurarak onlar ile arasında özel bir dil geliştirmeyi de ihmal etmez.

*“- İnsanlarla konuşmamak. Atlarla konuşmak. (..)*

*- Gece olunca, ahırda lamba sönünce, ya onlar bana masal anlatıyor, ya da ben onlara. (..)*

*- Peki, sen nasıl anlatıyorsun?*

*- Senin anlayacağın bir dilde.*

*- Başkalarına da anlatıyor musun?*

*- Başkaları anlamıyor ki.*

*- Denedin mi?*

*-Denedim. Baban bile anlamıyor.”* (s. 15).

Dünyalık yaşamındaki ıstırabı ve yalnızlığı atlar ve masallar ile aralamaya çalışan Çakır, kendine has bir dil geliştirmiştir. Bu dil, atlarla büyümüş olmanın getirdiği bir yeni iletişim aracıdır. Atların da kendisi ile konuştuğunu söyleyen Çakır, Anlatıcı Ben’in bana da atlarla konuşmayı öğretir misin? sorusuna, bu öğretilmez diyerek yanıt verir. Zira ahırda doğmak ve onlarla büyümek gerekir.

Dikkat edilirse Çakır’ın ailesi yoktur. Bütün yaşamı elden ele geçerek sürdürmüştür. Geçmişe dair en ufak bir çağrışımı ve değer duygusunun mekanları olan anne ve baba ilgisi, sevgisi ve şefkati görmemiştir. Geçmişin hafızada yok olması, onun asıl yalnızlık nedenidir. O da kamburu yüzünden dışlandığı toplumu protesto ederek atlara bir bakıma

da mecburiyetten meyil eder. Bu meyil, bir bakıma atlar ile büyümesinin sonucudur. İnsanlar arasında büyümek, bütün bir insanlık deneyimini kendinde bulmak için hiçbir nedeni yoktur. Ailesi yoktur ve toplum da onu dışlamıştır. İşte böylesi bir zamansızlık ve bir bakıma köksüzlük onu insanlardan çok nesnelere ve insanlardan ziyade diğer canlılara yöneltir. *“Atlarıyla, bitkilerle vs. nesnel unsurlarla kendine bir dünya kuran başkışı, toplumsal bir birey olmanın/ topluma ait olmanın yükümlülük ve gereklerinden uzaktır.”* (Deveci, 2012: 442). Zira,

*“Çakır. Hiç oy kullanmamıştır. Çünkü hiçbir yazmanın bir ahıra uğrayıp seçmen listesini yaparken, burda oy verecek biri olabilir mi diye kapı çaldığı olmamıştır.*

*Çakır. Hiçbir zaman karşı cinsten birini sevmemişti. Çakır. Hiçbir zaman karşı cinsten biri, kör, topal, kambur, cüce, ucube, hiçbir fişi, onu görmemiş, ona göz sürmemiş, ona söz atmamıştır.”* (s. 16).

Çakır'ın varlığını, dünya üzerindeki konumu ve hatta adı bile toplum tarafından ve yetkililerce görülmemiştir. Kalabalıklar içinde kendini yalnız bulan Çakır, onu sosyalleştirecek ve yalnızlığından kurtaracak “oy kullanma” ve “aşık olma” gibi durumlarla da karşılaşmamıştır. Ancak Çakır, bütün bu kuşaltılmışlığa rağmen kendisini gözlerden uzak, atlarla ve bahçedeki meyve ve sebzeleri ile aşar.

Anlatıcı Ben, evdeki fotoğraf albümünü karıştırırken Çakır'ın hiç fotoğrafına rastlamaz. Bu yokluk yalnızca bir albümde değil bütün bir albümlerdir. Askere de gitmediğine göre, hayatta belki hiç fotoğraf çekilmek zorunda da kalmamıştır. Anlatıcı Ben, Çakır'ın albümün içinde yalnızca yüzü ve tuttuğu kaşığı ağzına götürdüğü bir resim bulur. Ancak bu resimde de Çakır'ın *“yüzü o kadar belli belirsizdi ki, sanki yoktu. Çakır'dan kalan bu tel silik imge”* (s. 19). olarak vardır.

Dikkat edilirse Çakır, hep yoksul hem de kamburdur. Ailesini hiç görmemiştir ve dahi hatırlamaz bile. Büyümesi o kadar el değiştirmiştir ki büyütenleri de hatırlamaz. Yalnız bırakılmış bir çocuk, sokak ortasında terk edilmiştir ve kimliği meçhul bu sakat çocuk Darulaceze'ye teslim edilmiştir. Bu bırakılma, yaşamı boyunca yalnızlığın bilinçaltı düşüncelerini harekete geçiren ve sürekli gün yüzüne çıkan bir imgelemdir. Sakat bir çocuk olarak, bakıma muhtaçtır ve onu ailesi terk etmiştir. Bu terk edilme psikozu onu sürekli olarak türünden uzaklaşmaya ve kendi içine saklanmaya iter. Tabi bu saklanmanın

bir nedeni de sakatlığından dolayı Kambur'un toplum içinde görülmeşi ve fark edilmeyişinin de bir sonucudur.

*“Yalnızlık nedir biliyor muşu. Oğul?*

*Bilmezsin.*

*Bu yaşta hiç bilmezsin.*

*Bir yalnızlığı, ahırda, atlarla paylaşmak ne demek, bilir misin?*

*Bilemezsin.*

*Hiç kimse bilmez.*

*Kambur olmayan ve ahırda atlarıyla yatmayan hiç kimse.”* (s. 108).

Çakır'ın köksüzlüğü romanda ailesizlik ve bırakılmışlık temaları ile işlenir. Romanda Çakır'ın ailesi yoktur. Çakır, anne ve babasını hatırlamaz bile. Çakır'ın aitlik hissedeceği bir ailesinin olmayışının yanında soyadı da yoktur. Bir tutunma noktası olan aile, Çakır'ın bırakılma psikozunda darmadağın olmuştur. Bu bırakılma, onun sakatlığın da verdiği dezavantaj ile toplumdan da kopmasına neden olur. Askerlik için de çürüğe ayrılmıştır. Bir bakıma sosyalleşebileceği, arkadaşları olabileceği ortam olan askerlikten de uzak kalması, adeta onun kamburluğunun bir sonucudur. Çakır, adeta yok gibidir. Ne devlet kayıtlarında ismi vardır ne de onu bir kişi tanır.

Anlatıcı Ben de yoksul ve kambur olan Çakır'a bir yaşam öyküsü çizmek ister. Baktığı Çakır'ın silik fotoğrafından yola çıkarak ona bir yaşam düşü kurar ve bunu anlatır. Var olmayan fotoğrafları var etmek için sözcüklerden yardım alır ve böylece ortaya Çakır'ın öyküsü çıkar.

### 2.1.6. Sonun Karanlığı; Boşluk / Hiçlik

İnsanoğlu var olduğundan beri hep bir şeyleri anlama bir manaya kavuşturma istenci ile var olagelmıştır. Etrafımızdaki şey'leri bir anlama kavuşturma yaşam boyu gelişen evrelerde de kendini gösterir. Anlamsızlık bir diğer ifade ile boşluk hissinden kaynaklanır. İnsanın dünya üzerindeki varlığını ve yaşamı bir anlamsızlık içinde yaşaması sonucu kişiye boşluk, hiçlik ve kopukluk hissi refakat eder.

Boşluk hissi dışsal ve bilinçsel olarak iki ayrı düzeyde ilerler. Dışarıdaki gürültü, kötü görüntü, kalabalık vs. dışsal sebeplerdendir. Bu sonuçları kişi, uzak durarak veya gözlerini kapatarak aşabilirken içsel bir boşluk hissinde ise kişi kendisini dış dünyaya kapatır. Bu kapanma, dışarının bunaltıcılığı ve sıkıcılığından ruhun içine saklanma girişimidir. İnsanı diğer varlıklardan ayıran en önemli duyusu olan his, işte böylesi dışsal sebeplerden içeriye yönelen insanın içinde bulmaya çalıştığı ve bularak bir bakıma kendisini dünyada iyi hissetmesinin temel nedenidir.

Varoluşçu felsefede ise insan sadece varlıkla değil, hiçlikle de olan ilişkisinde anlam kazanır mantığı vardır. Dünya üzerinde bir varlık olan insanın bu dünya ile ilgili bütün davranışları insanın dünya ile ilişkisini yansıtır. Sartre bunu soru sorarak hem sorunun yöneltildiği varlığın hem de soru sorulan varlığının var olduğu kabulünden hareket eder. Alınan olumlu cevap kişiyi varlığa götürürken olumsuz cevap kişiyi hiçliğe götürecektir (Çüçen, 2018: 226).

Hiçlik, insanın bilinci tarafından var edilir ve hiçliği dünyaya getiren bir varlık olarak yerini alır. Zira insan gerçekliği, ancak varlığın ötesine geçmek suretiyle, yani hiçleme edimiyle dünyayı düzenlenmiş bir bütünlük olarak görünür kılabilir. Bu bakımdan insanı, hiçliği dünyaya gelmesine aracılık eden varlıktır.

Modernizm ile birlikte hayatımıza giren, teknoloji, kalabalıklaşma/ yığınlaşma, yalnızlık, izolasyon ve bireyleşme gibi nedenlerin sonucunda kişi bunlardan kaçma/ kurtulma ihtiyacı duyar. İşte bu süreçte kendi içine yönelen insan, dışarının bu sıklığı ve gerçeğin kaba bunaltısından içine yönelip "his" duygusunu kaybetmesine/ onu yaşamamaya kadar götürür. Bu hissedememe durumu, insan var olduğundan beri varolma da bu durum modern yaşam ile bireysellik ve bireysel hedonizm ile zirve noktasına ulaştığı görülür.



Bu boşluk/ hiçlik hissi genellikle anlamsızlığın hüküm sürdüğü insan zihninde gerçekleşir.

Şule Gürbüz'ün **Kabuk Adam** isimli romanında kendini ontolojik anlamda bırakılmış, yersiz, yurtsuz ve dayanaksız gören başkişi anlatıcı-ben, hayatın anlamından şüphe duymakta hatta onu yitirmek üzeredir.

*“Son iki gündür, seminerlerden, fizikten, kelepçelendiğim seksen fizikçiden hemen hemen kopmuştum.”* (s. 83).

Kişinin yaşadığı yer ile olan aidiyetinin kaybolması sonucunda gerçekleşen kopuş, bireyi bulunduğu ortamın insanlarından da koparır. Zihinsel bir aktivite olarak insan ilişkilerinden de kopan başkişi, kendini anlamsızlığı kör cenderesinde bulur.

*“O kadar umutsuzum ki Tony, artık hiçbir şeyden korkmuyorum. Ölümden, tecavülden, yalnızlıktan.”* (s. 91).

Hiçlik bilinci, kişinin hayatın dinamiklerini sürükleyen yaşantıların bir hiç olduğunun farkına ruhsal anlamda farkına varmaktır. Modern yaşam ile öne sürülen hep en iyi yaşam modelleri/ dışarının en iyisi sen olacaksın düşünceleri kişide bireysel bir hedonizm yaratırken aynı zamanda kişiyi bir anlam arayışına da sürükler. Bu anlam, modernizm ile dışarının pompaladığı ve daha çok toplumsalın baskısı altında gelişir. Ailesinin ve arkadaşlarının takdirini kazandığı bir işi yaparken başkişi insanın varoluşsan beri aradı anlamı içsel manada kendinde bulamaz. Bu mana, yaşamın içindeki toplumsal etmenlerin olumlamasının yanında kişinin psikolojik olarak anlamı bulamamasına ve yaşama hissini dinamik tutacak manalardan eksik kalmasına neden olur.

*“Ölümün, bilinmeyen, için içindeyim (..) ölüme gidip geliyorum.”* (s. 55).

Kişinin kendisini, ölümün, bilinmeyen bir hiçlik içinde tanımlanması, tam olarak bir bunaltı halidir. Bu bulantı hali tam olarak *“kendisi için varlığın”* (Sarte, 2015: 42). ön koşuludur. Şeylerle çevrili bir evrende bilinçli bir hiçleme ile kişi ancak varoluşunu kazanabilecektir. Bu bağlamda yaşamın anlamlandırılması için karşıtı olan hiçliğin tanımlanılması gerekmektedir. Yani varlığı tanımlamak için hiçliğin ortaya çıkması gerekmektedir. Zira, *“yaşamın sonsuz değeri, kendisini yalnızca ölüm aracılığıyla olumlar.”* (Badiou, 2020: 239). Yaşamın aydınlık büyüünde benliğini bulamayan, ona katılamayan ve toplumsalın baskısı ile manayı bulmaya çalışan kişi, kendi içsel zihnine

döndüğünde ise bu manayı, dışarının her ne kadar takdir ettiği bir iş yapsa da kendinde bulamaz. Bu anlamsızlık sürecinde ise kişi içsel çatışmalarını bir anlama kavuşturmak ister.

*“Kendini bu denli suçlu ve hiç bulma çabanı, bu öğretinin; kendini aşağılayarak eşitlik kuramının, nasıl da en yüce insani değer olduğuna inandırıldığını düşünüyorsun!”* (s. 43).

En yüce insani değerlerin değişen yaşam koşullarıyla, modernizm ile birlikte farklılaştığı günümüzde görülse de asli olan büyük insanlık ideali adına değişmeyen değerlerin varlığıdır. Bu varlık, zaman ve mekân fark etmeksizin insanı anlama kavuşturacak yegane değerlerdir. Ne var ki özellikle modern dünyada kişinin değer nosyonunu bir tarafa bırakarak çıkar odaklı işlemesi, onun asıl bunaltısını oluşturur. Başka zaman herkes/her şey anlamlı olabilir. Ancak bu süreç kısa bir soluk alma mesafesidir. Kişinin kendisini hiçlemesi anlam bulma istencinden kaynaklanır. *“Varlık olmayan ve hiçbir varlığın olmayacağı şeyin yegane adı: hiçliktir.”* (Badiou, 2020: 238). Kendisine dışsal olan özne, ötekiler ile ilişki içinde kurulur. Bir anlamda bir şeyin/dünyanın varlığını tanımlamak, kendi varlığını somutlaştırmak için ilk önce bu iki düzeyin hiçlenmesi gerekir. Bu bir bakıma “kendisi için varlığın” ön koşuludur. Kendisi ile ilgili soru soran kişi varlığını anlamlandırmak için, varlığını hiçlemesi gerekir.

Yüksek değerler ile konuşlanmış insan modernizmin geçici bir refah artışı ile birlikte insanlara dikta ettiği en iyi olma/ en iyi işte çalışma mottoları kişiyi bir süre sonra monotonluktan ve gerçeğin kaba realitesinden uzaklaşıp kendi içine dönmesini sağlar. Dışarının her ne kadar saygı duyduğu bir meslek yapsa da başkisi bu süreçte kendini bir anlama bulayamaz/ anlamlandıramaz. Bu anlamsızlık ve hiçlik hissi işte böylesi bir durumda kişiyi ölümü tek gerçek olarak algılamasına götürür.

Yoğun stres durumunda kişinin zihinsel anlamda kendisini korumaya aldığı bir his olarak karşımıza çıkan kopuk “korungan mod/ boşluk hissi”, kişinin olumlu ya da olumsuz hiçbir şey hissetmemesi durumudur. Kişi, özellikle dışarının bunaltıcılığından ve yaşamın monotonluğundan kurtulmak/ kaçmak için bu durumda kendisine dışarıya kapatan bir duvar örer. Bu duvar, günlük hayat devam ederken kendi zihnine kapanmasına, yer yön duygusunun belirsizleşmesine ve karşısındakinin anlattığı/ söylediği olaya kesik

cümlelerle cevap vererek daha çok ait olduğu ortamdaki bir objeye yönelme gibi durumlar ile eşlik edilir.

Hakan Bıçakçı'nın **Apartman Boşluğu**<sup>39</sup> isimli romanında başkişi Arif, yapmak istedikleri ile gerçekte olma zorunda kaldığı hayat karşısında kopukluğa uğrar. Bu kopukluk onun ilk önce işinden, daha sonra ailesi ve yakın arkadaşlarından en son olarak da kız arkadaşı Ceren'den ayrılması sürecine girmesine neden olur. Bütün anlamı, hayalini kurduğu ve kendisini bir anlama kavuşturacak olan kendi besteleri ve kendi müziğini yapma girişimidir.

Arif, orta yaşlarda bir reklam şirketinde metin yazarı olarak çalışırken işten çıkarılır ve yüklü tazminatı ile birlikte evine döner. Bu süreç onun bir bakıma kendi kabuğuna çekilme dönemidir. Babasının işleri yüzünden ailesi İsveç'e gitmiş, evinin yakınlarında anneanesi vardır ve müzik dehasına güvendiği Ender, roman başında iş yüzünden Ankara'da olan kız arkadaşı Ceren ve birlikte sahne yaptıkları birkaç müzisyen arkadaşları vardır.

İşten çıkartıldığı için aldığı tazminat ile artık hayalini kurduğu kendi bestelerini/ müziklerini yapmak ister. Arif, yalnız yaşamaktadır ve bütün yaşamı *“ayakkabıları çıkarıp terlikleri giymek ve terlikleri çıkarıp ayakkabıları giymek uçlarında kutuplaşmış durumda(dır)”* (s. 11). Bir bakıma Arif için rahatlama dönemi olarak da görülse de bu dönem, onun evin/ hayatın içindeki kendini adeta tek bir canlı olarak hissetmesine neden olur. Yoğum bir çalışma dönemi, zaman yetiştirememe kaygısı ve dostları ve ailesiyle işi sebebiyle görüşmemesi adeta son bulacaktır. Monotonlaştığı için anlamını yitiren yaşam modelini revize etme dönemine girdiğini düşünse de günler geçtikçe *“yeni bir güne başlamıyor, aynı günün yeni bir versiyonunun içinde zıpl(ar)”* (s. 13). hisseder. Zamanın, günlerin ve hatta yaşamın bile bir bakıma içinde zıplayan sıkışmış kişiliği ile Arif, kendini adeta boşlukta hissetmesine neden olur.

Roman, kalabalıkla beslenen baş döndürücü bir mahallede bulunan eve Arif'in aldığı balıklar ile gelmesi ile başlar. İlk önce balıkçının sesi kulaklarında yankılanır. Bu

---

<sup>39</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Hakan Bıçakçı (2016). Apartman Boşluğu. İstanbul: İletişim Yayınları 3. Baskısından yapılmıştır.

sessizliği yırtmak için dışarıya yönelip kahve içmeye çıksa da kafede bir türlü kendi sesini bulamaz. Kahve istediği sırada kendi sesine bir bakıma yabancılaşır.

*“Sesim bir tuhaf çıkmıştı. Başka birinin sesi gibi... Yüzünü bilmediğim fakat sesine aşına olduğum bir dublaj sanatçısı tarafından özensizce seslendirilmişim sanki”* (s. 20).

Son zamanlarda içine düştüğü durumda ne zaman ağzını açsa yabancı olduğu bir ses ile karşı karşıya kalan Arif, bu yabancı sesin kendisine ait olmadığını düşünür. Yabancı olduğu bu ses, Arif’te gerçeklik duygusunun yitimine sebep olur. *“Emin olmamaktan kaynaklanan belirsizlik, dengemi altüst ediyordu.”* (s. 137). Bu bağlamda gerçeklikten uzaklaşan kişi, kendini bir bakıma boşlukta hisseder. Bu boşluk, umutsuzluk ve anlamsızlığın sonucunda gelişen bir tür dissosiyatif bir algı problemidir. *“Yabancılaşmış yaşantı reaksiyonları içinde, özellikle, bireyin, içinde yaşadığı ortam (doğa, dış dünya, çevre) ile kendi-özBen’inin arasındaki harmoninin bozulması ve de giderek aralarındaki karşılıklı etkileşmenin ve bilgilenmenin azalması, bireyin dış dünyayı, içinde yaşadığı ortamı algılamasının bir tür matlaşması, donuklaşması, ayrıntıların silinmesi gibi yabancılaşmış yaşantı belirtilerini içeren”* (Teber, 2001: 179). yaşamında ev dışında gidebilecek bir yeri kalmayan Arif, kalabalıklardan nefret eder bir hal içindedir. *“Kesinlikle gözlerimi açmayacaktım.”* (s. 36). Kalabalıkların gözlerini kendi bedeninde hissetmesi, varlığının sinir bozucu olmasından dolayı dışarıya karşı sürekli içeri olarak görülen kendi evini ve kendi benliğine sığınması ile duvarını dışarıya karşı örür.

Arkadaşları ile birlikte yaptıkları müzik ve dinleyenlerin anlamsızlığını benliğinde hisseden Arif, kendini *“bir kukla gibi sahneye asılmış”* (s. 28). gibi hisseder. Bu yabancılık hissi, yapmak istedikleri ile yapmak zorunda olduğu şeyler arasında kalışın bunaltısından kaynaklanır. Kendini *“kapana kısılmış”* (s. 29). hisseden Arif kendisini zifiri karanlık boşluklara odaklanarak şarkı söylemeye devam etmek zorunda kalır. *“Kendime ait olmayan şarkıları söylerken aklımda hep kendi şarkılarım vardı.”* (s. 93). Kendisine ait bir şarkı ve besteler yaparak içine düştüğü anlamsızlığı bir anlama bürüme niyetindedir. Evinde gördüğü rüyaların da hayal ile gerçeklik arasında Arif’in zihnine saldırması sonucu o artık içinden çıkılmaz bir halde kendini bulur. Pierre Sorlin, modernliğin getirdiği bir tekbiçimciliğin düşleri değer yitimine uğrattığından bahseder ve kişinin içinde bulunduğu hayata dalmışlığından ancak kişinin düşler sayesinde

gelişebileceğini ve özgürce araştıracağı sonsuzluğu resmedebileceğini söyler (Sorlin, 2004: 32). Zira bu süreçte oturduğu gördüğü düşler ve evin dışarının/ komşularının sesini içeri çok alması sebebiyle yeni bir ev aramaya başlar. Bu yeni arayış/ bakış bir bakıma düş ile gerçeğin çatışmasından doğar.

Daireyi göstermek için bulunduğu emlakçı ile de başlangıçtaki tanışmasında yine kendisinin sesini bir türlü alamaz. “*Beni seslendiren dublajcı*” (s. 40). olarak tanımladığı kendi sesine yabancılığı devam etmektedir. Kendi sesine bu yabancılaşmanın nedenleri arasında görülen boşluk hissi Arif’in içinde yeşermeye başlar.

Yeni evi emlakçı ile gezdikleri sırada Arif’in gözü yatak odasındaki portakal büyüklüğündeki deliğe takılır. Emlakçının evi tarif ederken delikten bahsetmemesi Arif’i endişelendirir. Deliği sorduğunda ise ustaların kapatabileceğini söyleyerek geçiştirir emlakçı. Bütçesi yedi yüz liralık bir kirayı karşılarsa da aklına duvardaki delik gelerek emlakçının bin liralık teklifi sonucu evi tutar.

Yorgunluk kahvesi içmek için gittiği kafede gözü sürekli pastanenin karşısındaki büyük eczanenin vitrinindeki erkek mankene kayar. Mankenle göz göze gelen Arif, zihinsel olarak onun ile empati kurmaya bir bakıma kendisini manken gözüyle bakmaya başlar. “*Camın arkasına değil, kendine...*” (s. 57). bir bakıma bakan Arif’in içindeki boşluk gittikçe artmaktadır. Bu histen kurtulup eve gitse de gördüğü rüyalar onun bu boşluğunun şiddetlenmesinde etkili olacaktır. Dünyanın sonunun böcek istilası ile geleceğini küçükken dinlediği masallardan aklına gelir ve adeta kalabalık ve böcek arasında bir bağlantı kurar. Dışarıyı bir bakıma böceğe, insanların da adeta dünyanın sonunu getirecek böceklere benzetir.

Kendi sesini bir başkasının sesi gibi duyması, dışarıda konuşulan seslerin kafasının içinde sürekli dolanması ve zihnini kurcalaması sonucu Arif bütün bir şehrin karmaşasını zihninde hisseder. İçindeki anlamsızlık hissini bir manaya ulaştırılamayan Arif boşluk hissi gittikçe artar. Dört yıllık sevgilisi Ceren ile sürekli gittiği pastanede buluşmak için sözleşirler. “*Arif bir başkasının sesiyle kahvaltı ve çay istedi.*” (s. 68). Bir süre sonra Ceren gelir yaşadıkların tatsız olayları, iletişim kopukluklarını ve yakalanan yalanlar üzerine Arif ile ayrılmaları gerektiğini söyler.

“*Sokaktan gelen polis düdüğüyle Ceren anlatmaya, biriktirdiklerini masaya dökmeye başladı. Daha çok Cere konuştu. Ceren’in Ankara’dayken*

*ilişkilerinin gidişatını düşünecek epey vakti olmuştu. Yaşadıkları tatsız olayları, iletişim kopukluklarını, yakalanan yalanları bir bir analiz etmişti. Aralarındaki uçurumu derinlemesine sorgulayan ayrıntılı konuşması sırasında Arif'in gözleri sık sık eczanenin vitrinindeki sargılar içindeki mankene kaydı. Ceren'in her yeni suçlamasıyla Arif'in bakışları mankenin başka sakat ayrıntısına takıldı. (..) Ceren ayrılma kararını açıkladı.” (s. 68-69).*

Boşluk hissi ile kişi, içinde bulunduğu ortamdan kendini ayırarak zihinsel başka bir uğraş ya da obje bularak zihnini o objeye nesneye yönelterek bulunduğu ortamdan kaçır. Bu kaçış, bilinçli gibi görünse de aslında zihnin dışarının anlamsızlığına karşı kendisini koruma çabasıdır. Bir tür hissizlik olarak karşımıza çıkan Arif'in boşluk hissi hayatının önemli bir karar aşamasında da kendini gösterir. Sevgilisinden ayrılma konuşmasında bile zihni boşluk hissini de etkisiyle eczanenin karşısındaki mankene takılır. Ortamdan uzaklaşır ve hissizliğe dönüşür. Ceren ile sarılırlar ve adeta bir arkadaş gibi ayrılışlar da Arif Ceren'in arkasından bakmak istese de bakamaz. Bunu kırmak için yine gözleri sakat mankene döner. Bu bunaltı arkasına dönüp bakma ile ruhsal bozukluğu arasındaki bunaltısından kaynaklanır.

Boşluk hissini anlama kavuşturmak için bir bakıma kendini arafta hisseden Arif ne mutludur ne de mutsuz. Tam bir hissizlik hali olan bu boşluk vehmi, onun içindeki anlamsızlığın bunaltısından kaynaklanır.

Yeni evine gidip ustaların boya işlerini takip ettiği sırada yatak odasında bulunan portakal büyüklüğündeki boşluğu kapatma girişimlerini “kalsın” diyerek reddeder. Evin yolunu tutarken bindiği minibüste de yine “*tamamen yabancı bir ses*” (s. 84). olarak algıladığı kendi sesine yabancı bir durumdadır.

Kişinin içsel süreçlerini sanki kendi dışında olup biten olaylarmış gibi yaşamasından doğan “*dışsallaştırma*” (Horvey, 2017: 87). ile kişi etkin olarak kendisinden kaçış sürecini imler. Kişi, kendi benliğinden uzaklaştığında, içsel çatışmalarından da uzaklaşmış, böylece kendine de yabancılaşmış olur.

Arif'in boşluk hissi sürekli bulunduğu ortamdan çıkarak zihinsel olarak ya içsel çatışmalara da ya da başka bir objeye yönelmesi anneannesinde kaldığı dönemde de baş gösterir. “*Eski hayatımla yeni hayatım arasındaki ilaç kokulu boşlukta kaybolmuş*

*gibiyim.*” (s. 86). Anneanesi onunla sohbet ederken o yine ortamda değildir. Yeni evinde duvarda bulunan boşluğu düşünmektedir. Bu boşluk, bir bakıma onun içindeki boşluğun resmi gibidir.

Arif, yeni evine taşınır ve bir odayı müzik odası yaparak bütün zamanını kendi bestelerini ve müziklerini yapmakla geçirmek ister. Ancak içindeki boşluk yine evdeki ve içindeki boşluktan beslenir. Penceresine dışarıdan yapıştırılmış bir fotoğraf gibi duran karşı dairedeki kadını sürekli televizyon izlerken ve odada bulunan tablonun sürekli değiştiğini algılayarak içindeki boşluk devam eder. Bir süre sonra gördükleri ile gerçeklik duygusu yittiğinden duvardaki tabloyu her ne şekilde görürse onu not etmeye başlar. Bu notlar sonucunda bir gün duyduğu sesler sayesinde teybin içindeki seslerden ilk müziğini yapmağa başlar. Duvardaki tablonun değişik şekillerinden de sözler yazarak ilk bestesini yapmış olur. Bu onun hayatında kendi başına başardığı en büyük şeydir.

*“Emlakçıyla evi gezerken duvarda alelade bir boşluk olarak gördüğüm ayrıntı şimdi hayatımın bir parçası haline gelmişti. Artık benimdi. Bana aitti.”* (s. 100).

Boşluk vehminin getirdiği bir diğer bozuklukta kişinin yer yön duygusundaki karışıklıktır. Bu durum içinde bulunulan gerçekliğin hissedilmediğine bir tepki olarak gelişir. Yabancılaşmanın yer yön duygusundaki bu etkisi, Arif’in içinde bulunduğu dünyayı belli bir bütün içinde, bulunduğu yerden dışarı / dünyaya açılmasını sağlayan yönlerden mahrum bırakır.

*“Çevremi saran her istikâmet sürekle anlamsızlaştı. Sokaklarda yaşayan evsiz ve amaçsız bir adam için olduğu gibi, gidebileceğim her yön eşdeğerdi. Hiçbir yolun sonunda hiçbir şey yoktu. Her yer dünyaydı. Başka bir alt başlık yoktu. Çakılıp kaldığım yerden, çevremdeki herkesin kendinden emin adımlarla bir tarafa doğru ilerlediğini fark ettim. Hepsinin varmak istediği bir nokta vardı (..) Yönlere yabancılaşma hali birkaç saniye sürdü.”* (s. 105).

Bir konumlama göstergesi olan yönler, kişinin bulunduğu yerden hareketle dünyaya doğru açılmayı imlese de anlamsızlıktan doğan yönlere yabancılaşma ile Arif, kendisini bu dünyaya ve bu dünyadan diğer dünyalara açmayı bulamaz. Kişi, bu durumda *“mekan ve zamanı özdeksel doyum zeminine oturtamaz ve hiçlikle eşleşir.”* (Han, 1997: 26). Yer

yön duygusuna karşı yabancılaşma boşluk vehminin içinde kendini bunaltı halinde duyumsayan kişinin asıl çıkmazını oluştur.

Boşluk vehminin usancı ile kendisini “*anlamsız, tatsız, konusuz bir filmin içinde*” (s. 107). hisseden Arif, evin/ kendi içine kapanır. Bu kapanma, kendine ait bir şeyler yapma istencini tetiklese de boşluk ile beslenen bir yaratıcılığa da dönüşür. Bu dönüşüm, Arif’in evdeki boşluktan duyduğu sesleri dinleyerek müzik yapması ile neticelenir. Bu süreçte komşusu olan dükkândan sürekli çelik kapı, kamera, alarm olarak evin kapısını güçlendirir ve bir bakıma dışarıya karşı kendisini de kapatır. İçindeki bu boşluk vehmini güvenlik önlemleri ile gidermeye çalışsa da yaptığı ilk müzik ile bu boşluk kapanmaya başladığını hissederek.

*“İşi bırakmamın, Ceren’den ayrılmamın, bir sürü arkadaşımın görüşmeyi kesmiş olmamın, ailem dahil hiç kimseyi arayıp sormamamın, bar programlarını bırakma kararımın yarattığı suçluluk duygusu yerini haklı bir gurura bırakmıştı. Yaşamımın orta yerinde açılıp büyümeye başlayan boşluk, aniden karşıma çıkan yeni şarkının notalarıyla dolup taşmıştı.”* (s. 133).

Ne var ki içsel anlamdaki kapanmaya başlayan boşluk albüm yapma ümidiyle yaşamına bir anlam katmaya çalışan Arif’in yeni şarkılar yapmaya gereksinim duymasıyla içindeki boşluk yeniden açılmaya/ yarılmaya başlar. Bir kaset içinde a yüzünde fare çığlıkları b yüzüne de kendi şarkısını kaydeder. Kasetin fare seslerinin olduğu bölümden bir müzik yaratan Arif, sözleri yazarken güzünün önüne duvardaki karanlık delik gelir ve sözleri yazar. Bu ikinci şarkısının oluşmasına sebep olur. Bu onun ikinci defa mutlu olduğunun göstergesidir. Bu sayede dünyaya bırakacağı tek şeyin kirli tatlı tabaklar olmayacağını düşünür.

*“Sürekli aklımda duvardaki delik vardı.”* (s. 151).

*“Tüm duygularım ve düşüncelerim duvardaki deliğin etrafında toplanmıştı.”*

(s. 200).

Üçüncü ve diğer şarkıların da bitmesi gerektiğinden mutluluğu yine kısa sürer. Bütün ilhamının yatak odasındaki karanlık delikten gelen seslerden oluştuğunu düşündüğünden kayıt cihazını duvardaki deliğin içine yerleştirir ve sürekli cihazı kontrol ederek yeni sesler bulmayı ümit eder. Bu sırada telefonda sürekli şiir yazdığını ve buluşması



gerektiği söyleyen bir çocuk sesi duyar ve çocuğun şiirini okumasıyla da üçüncü şarkısını tamamlar. Bu gaipten duyulan ses kendisini de “deliğin arkasında” olarak konumlandırır.

*“Birbirinden bağımsız ve kopuk cümleler tek bir delinin zihnindeki sayıklamaları gibi...”* (s. 176).

*“Birbirinden kopuk birkaç diyalog sadece... Bölük pörçük, kopuk kopuk...”* (s. 206).

Anlamsızlıktan doğan boşluk vehmi kişinin içinde bulunduğu dünyayı bir tür yabancı gibi hissetmesine neden olur. Bu yabancı dünyadan sıyrılmak/ kaçmak için kişi kendi içine saklanır. İçinde bulunduğu ortamı da korkutucu bulan kişinin cümleleri de birbirinden kopuktur ve bir delinin zihnindeki sayıklamalar gibi ortaya çıkar. Bu çıkış, boşluk vehminin kişinin içindeki sonsuz büyüklüğünden kaynaklanır.

*“Yaşadıklarına müthiş bir biçimde yabancılaşmıştı.”* (s. 184).

Arif’in içinde bulunduğu boşluk, *“karanlık, ruh ufuklarından güneşleri kovulan yalnız-bedbaht insanın kendi içindeki boşluktur.”* (Korkmaz, 2002: 217). İçindeki bu boşluğu anlama bağlayan tek amaç olan müzik yapma tutkusunu duvardaki delikten gelen ses ile yaptığı müzikle anlama bağlamaya çalışan Arif, yatağını duvardaki deliğin yanına çeker ve duvardan gelen sesleri dinlemeye çalışır. Üçüncü şarkısını da duvardan gelen ses ile gerçekleştireceğini söyleyen bir telefon alır ve erkese gün duvardan gelen ses ile üçüncü şarkısını da yapar.

Arif boşluk duygusu da sıklıkla rüyalarından alıntılar ile gözler önüne serilir. İşyerinde bir toplantı sırasında reklam için önerdiği sözlerin daha önce kullanıldığı gerekçesi ile insanların gülüşmesine sebep olur ve Arif’in kendi içine kapanmasının bir diğer nedenidir. Kişi, bulunduğu ortamda yaşadığı değersizlik duygusundan kurtulma ile aslında bütün bir dünyadaki değersizliğini reddetmek için boşluk duygusuna kapılır. Bu boşluk, yaşamın içindeki değersizlikten kaynaklanan zihinsel bir kaçış sürecidir.

Arif’in işten çıkarılması, ailesinden uzaklaşması, arkadaşlarıyla görüşmemesi, şehirden ve kalabalıktan bunalması gibi nedenlerden doğan boşluk vehmi ile, yer yön duygusunu kaybeder, hissizleşir, diyaloglarında ve cümlelerinde kesiklik, nesnelere ve objelere zihinsel bağlantı kurarak onlar ile konuşma, apartmandaki boşluktan medet umma ve rüyalarında gördükleri onun içsel boşluğunun temel nedenidir. *“Dirimsel enerjinin*

*bütünsel ve birleştirici işlevinde kendini göstererek kopukluk ile bu kopukluğun öznel olarak algılanmasında yatar.”* (Reich, 2010: 402). Bu boşluk hissinden kurtulmak için de bulunduğu ortamdan kendini koparır ve kendini bir bakıma koruma altına alır. Bu koruma, hayatı anlamlandırmak için tek isteği olan müzik yapma girişimidir. Bu girişim her ne kadar modern yaşamda ve postmodern bir kentte bulmak ne denli zor olsa da bu anlam arayışı sadece bu kısıtlanmış ve çözümlü değerler sembolü olan apartman boşluğundan yakalanan bir anlam arayışı üzerine kurulur.

Arif bu süreçte albümün isim çalışmalarını da kendisinin yapması gerektiğini düşünür ve son olarak “*Apartman Boşluğu*” (s. 223). adında karar kılar. Neden bu isimi koyduğunu, dinleyicilerin merakını gidermek için Arif’in ağzından anlatılır.

*“Sonuçta hepimiz kentte, apartmanlarda yaşıyoruz. Ve genellikle çağın getirdiği bir boşluk duygusuyla mücadele halindeyiz. Postmodern kent hayatının birey üzerindeki yarattığı bir boşluk duygusu... Apartman Boşluğu bu ruh halini anlatıyor.”* (s. 224).

Modern hayatın insanları apartmanlara, apartmanlarda yaşayan insanların da kendisini bir boşlukta hissetmesi çağın en büyük sorunlarının başında gelmektedir. Çağın getirdiği bu boşluk, iş hayatındaki zamansal yetişme çabası, yaşamın monotonlaşması, rutinleştiği için anlamını yitiren yaşam modelleri “*varoluşun tam bir günlükleşmesi, kişiliğin anonimleşmesi*” (Kılıç, 2018: 165). bir bakıma boşluk ile protesto edilmeye çalışılır. Bu boşluk vehmi, dışarının kaba realitesine karşı bir içe yönelme, dış dünyadan koparak kendi içine yönelmeyi getirir. Bu içe yönelme de kalabalıklaşan modern kentlerde daha da fazla hissedilir. Postmodern anlamda kentin bireyler üzerindeki bu denetimci, bireyci ve sosyalliği reddeden yapısı modern bireyi apartmanlara hapsedmiştir. Bu hapis, bir an olsun nefes almak isteyen kişinin yeryüzünde/ dünyadaki boşluktan beslenmesi gerekir. Yeryüzünde kalabalıklaşma ve betonlaşmadan doğan boşluğu bulup sıkışmışlığını aşmak isteyen kişinin trajediğini apartman boşluğundan alınan hava ile gidermeye götürür. Bu türden bir robotlaşma kişinin apartmanlarda açtığı/ bulduğu boşluklardan yaşama katılmaya/ yaşamdan nefes almaya ve yaşamı anlamlandırmaya çalışması modern insanın asıl trajediğidir. Bu trajik yazgısı ile modern insan, kendini anlamlandıracak bütün atılımları sosyallikte, dışarıda ve kentte bulamaz. O yüzden kentin insanı hapsedtiği

apartmanlardaki boşluklardan yararlanarak yaşama katılma azmidir. Bu azim, insanoğlu var olduğundan beri aradığı mana arayışının bir sonucudur diyebiliriz.



### 2.1.7. Gibi'ler Evreni; Hipergerçeklik ya da Simülasyon

Modern zihniyet ile, insanoğlunun hayatına giren gazete, dergi, radyo ve televizyon zamanla kişilerin hayatının bütün alanlarına girmiştir. Bunun en büyük örneği olarak internet gösterilebilir. Artık modern dünyada artık bütün iletişim girişimleri internet üzerindedir; insanlar internet üzerinden mail gönderir, film izler, kısacası bütün bilgileri evinden/ dünyada istedikleri yerden ulaşabilmektedirler. İnternetin bir din gibi yayıldığı modern çağda bir de akıllı telefon ile insanların kültürel ve sosyal hayatı artık tamamıyla değişmiştir. Bu türden kitle iletişim aracı olarak adlandırılan ürünlerin vasıtasıyla insanlar artık gerçekliğin içinden sanalın suniliğine geçmiştir. Bu durumu Jean Baudrillard (2014: 17). kitle iletişim ve endüstriyel tüketim sistemi teknolojinin hâkim olduğu modern dünyada kültürel olanakların ve gündelik yaşam algısının tam anlamıyla değiştiğinden hareketle, simülasyon kavramı ile açıklar.

Çağdaş yaşamda hiçbir şeyin aslının olmadığını belirten Jean Baudrillard “simülasyon kavramı üzerinde durur. Ona göre her şey bir simülasyondan ibaret ve yaşanan evren bir “gibi”ler evrenidir. Bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin, modeller aracılığıyla türetilmesi anlamına gelen simülasyon ya da hipergerçeklik insani bir yokluğa göndermektedir. Gizlemek (dissimüler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak, simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmaya) diğeri ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermektedir (Öker, 2005: 211-212).

Simülasyon, gerçeğin bir benzeri ve/ya gerçekliğin kendisi değil, olmayan bir şeyi varmış gibi göstermenin adıdır. Gerçekliğin kopyalarıyla yer değiştirilen modern dünyada insanlar artık üretim ve tüketim odaklı olduğundan bu dünya simülasyonlar ve simülakrlar tarafından kuşatılmıştır. Gerçeğin yerine gerçeğin simülasyonunun geçtiği modern dünyada, ilişki içinde olunan nesnelere simülakrlar yönüne vurgu yapılır.

Baudrillard'ın gerçekliğin yitimi üzerine kullandığı simülasyon ve simülakrlar kavramları, günümüz modern dünyasında insanların geçekliği, sonsuz sayıda yeniden üretilen modeller üzerinden şekillenir. Bu ortamda kişinin gerçekliğe de bir ihtiyacı yoktur; zira gerçek kendisinin yerine birçok simülasyon üretmiştir. Simülakrlar gerçekliği yerinden etmiştir. Artık sahtenin gerçek ile referansı yoktur. Sahte, kendi kendisine referans verir.

Aslı Erdoğan'ın **Kabuk Adam** romanında anlatıcı-ben'in Karayip'lerde çalışmak için gittiği yer olan laboratuvar, bir bakıma sanal gerçeklik üzerinden anlatılır.

*“Cennete gidiyoruz, cennete, dedi coşkuyla, uçak tam inmek üzereyken.*

*Evet, ama bu simüle edilmiş bir cennet diye yanıtladım, somurtarak*

*Yüksek Enerji Fiziği bilmeyenlerin tam anlayamayacağı, ‘profesyonel!’ bir espriydi bu. Bizim işimizin çoğu simülasyondur, yani henüz gerçekleşmemiş, belki de hiç gerçekleşmeyecek deneylerin koşullarını bilgisayara yükleyip var olan (ya da olmayan) parçacıkların, bu koşullarda nasıl davranacaklarını saptamaya çalışırız.*

*Ne olursa olsun, ben serseriliği sürdürmeye kararlıyım, diye ekledim.*

*Dediğimi de yaptım aslında; bu yapay cennette, gecikmiş bir kâşif ruhuyla, pek de ciddiye almadığım bir serseriliği simüle edeyim derken, gerçeğin en dibine yuvarlandım.” (s. 16-17).*

Anlatıcı-ben'in içinde çalıştığı ortama da yabancılaşmasının bir sonucu olarak bu yeri bir hipergerçeklik olarak algılar. Arkadaşının laboratuvarı cennet diyerek tanımlamasına karşı anlatıcı-ben bu yeri “simüle edilmiş bir cennet” olarak tanımlar. Anlatıcı-ben'in yaptığı iş de tam olarak simülasyonlar üretmektir. O ve arkadaşları bu laboratuvarda henüz gerçekleşmemiş, belki de hiç gerçekleşmeyecek deneylerin koşullarını bilgisayara yükleyip var olan ya da olmayan parçacıkların bu koşullarda nasıl davrandığını saptamaya çalışırlar. Gerçekliğin yerine simülasyonların geçtiği modern çağda anlatıcı-ben de bu simülasyonların üretiminde ve bizzat içindedir. Baudrillard'ın gibi'ler evreni dediği şey de tam olarak budur. Kişi gibi'leri simülasyon ya da hipergerçeklik ile kurgular. Bu evren, gerçek yaşamdan ve gerçeğin kendisinden uzaktır. Bu simülasyon evreni tam anlamıyla bir gibi'ler evrenidir.

Kişinin gerçek dünyadan sıyrılıp gibiler evreninde modernite ile birlikte yaşamasının zorunlu bir yaşam olduğunun altını çizen Baudrillard, bu evrenin yokluğa götürdüğü insan zihninin altını çizer. Bu yokluk kişinin başka kendisi olmak üzere bütün bir dünya/evren'e ait gerçeklik kavramını sorgulamaya iter. Dikkat edilirse anlatıcı-ben'in gerçeklik ile simülasyon arasında kalan çatışması gerçekliğin en dibine yuvarlanması ile sonuçlanır.

Gerçeğin yerini alan hipergerçeklik/ simülakrlar Hasan Ali Toptaş'ın **Bin Hüzünlü Haz** romanında da karşımıza çıkar. Roman karakteri olan Alaaddin, iletişimsizliğinden kaynaklanan yalnızlığını ve varoluşunu bir türlü anlamlandıramaz. Anlamsızlığın eşlik ettiği iletişimsizlik nosyonunu evde kalarak, televizyon ekranının ve reklamların gerçekliğin yerini alan/ yerine geçen yapısı ile iletişimsizliğini gidermek, modern dünyanın içindeki yalnızlığını gidermek ister.

*“Televizyon ekranına çivilenen bakışlarıma yaşayanlara özgü belli belirsiz bir burukluk çöküyor mu bilmiyorum. Bildiğim hayalimdeki varlığımın büyüklüğüne yetmeye çalışırcasına kalbimizin hızlı hızlı attığı, avuçlarının terlediği ve bu terin de, ellerimden gelip geçen incecik bir titreyişin rüzgârlarıyla aniden kuruduğu... Bütün bunlar birkaç dakikada olup bitiyor tabii ve her şey sona erip de gerçekler kafama bir kez daha dank edince, ben gene olanca yenilmişliğiyle koltuğuna oturup ekrandaki kirli cinayet görüntülerini seyreden, etrafı beyaz duvarlarla çevrili, sümsük bir Alaaddin'e dönüşüyorum.” (s. 12).*

Dışarıdan şekillenen Alaaddin'in zihinsel algılaması, televizyon ve reklamlar vasıtasıyla gerçekleşir. Kişinin dünyayı algılama biçimi olan gerçeklik algısı, zihinsel bir gerçeklik tasarımıdır. Gerçeklik algısı, dışarıda olan bir nesneyi zihinsel olarak tasarımılayan bireyin ürettiği bir gerçekliktir. Ancak modern dünyada kitle iletişim aracıyla insanların gerçeklik algıları şekillendirilir. Bu şekillendirme, dışarıdan gönderilen iletişim göndermeleri ile yeni bir gerçekliğe/ ya da gerçeklikten kopuşa zemin hazırlar.

Televizyon ekranına çivilenen Alaaddin'in kopuşu, dikkat edilirse birkaç dakika sürer ve her şey sona erdiğinde gerçekler kafasına birden dank eder. Bu gerçeklik karşısında olanca yenilmişliği ile Alaaddin kendisini beyaz duvarlar ile çevrili bulur. Bu durum kendisini “sümsük” olarak ifade etmesine de yol açar. Bir bakıma televizyonda gösterilenlerin oluşturduğu gerçeklik algısına bürünen Alaaddin, bu kirlenmiş gerçeklik ile yaşayamaz hale gelir. Televizyondaki görüntüler ile bir bakıma modern zamana sıkışmışlığını bir tür sümsüklük içinde algılar. Bu algı, onun iletişimsizliğinden kaynaklanan bedensel ve ruhsal anlamdaki sıkışmışlığının öne sürümüdür.

Kitle iletişim araçlarının, özellikle de medyanın insanın zihinsel gerçekliğini değiştirecek/ dönüştürecek iletişim göndermeleri ile insanların zihinsel gerçekliğini yeni

bir algıya açmada öncü plandadır. Hiçbir bilgisinin olmadığı bir konuda bile kitle iletişim araçlarının iletişimsel göndermeleri sayesinde bir gerçeklik algısına bürünen modern insan, bu bilgiler ile kendisine yeni bir / ya da sıfırdan bir gerçeklik algısı kurar.

*“Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamasır makineleri ahu dilli kasetçalar diye buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçim boşalıyor yoksabendenarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılımolacakdemışebakın benim yarınım fritöz deyinceyokniceksızlararasındabiringibozunkluyorum yokaçamıyorummuyok kendiniçin böyleydin senderinsan olarakaranlıkhayallerindeydin ki, sonra, işte o cesetlerin arasında yüzlerine sıvanmış yapay bir hüznle dolaşarak bir yandan haber yakalamış olmanın sevincini örtmeye, bir yandan da seyirciye balta, bıçak, ip ya da tabanca gibi cinayet aletlerini olanca korkunçluğuyla göstermeye çalışan televizyon muhabirleri, mikrofonlarının kordonlarını hızla toplayıp gidince, ekrana bu kez de birdenbire sulu şakalar üstüne kurulmuş, eften üften filmler üşüşüyor.”*  
(s. 12-13).

Postmodern romana has, bilinç akışı şeklindeki bu düşünceler, kısa kelimeler, birleşik cümleler ve cümlenin yapısındaki bozulmalar ile karşımıza çıkar. Alaaddin, reklam filmlerinde oluşmuş bir sağanağın altında şemsiyesiz/ korunmasızdır. Zihinsel anlamda bir bakıma bunun farkındadır. Ancak, reklamların zihinsel algısını değiştirmesine karşı da savunmasızdır. Alaaddin, “devleşen eşyalar”, “ağızlarını açmış ince belli çamasır makineleri”, “ahudilli kasetçalar” ve “şehla gözlü televizyonlar”ın zihinsel algısına yaptığı saldırıdan kaçamaz. *“Ekrandan akan görüntüler, bizim gerçek sandığımız şey aslında hipergerçektir, yaratılmıştır ve reklamlar da bu gerçekliği besleyen ana damardır.”* (Ercan, 2010:359). Reklamların sağanağı altında eşyalar büyümüş ve insana ait kullanılan sıfatlar ve betimlemeler ile şekillenmiştir. Bu yeni gerçeklik algısından kurtulamayan Alaaddin, “eyvah kaçamıyorum” diyerek zihinsel algısını paylaşır.

Alaaddin'in hipergerçeklik karşısında kendi gerçekliğini kaybetmesi ise "sözde hiçim" tümcesi ile verilir. İnsanın hiçleşmesi, kendini kuran zihinsel bütün gerçeklik algısının iletişim araçları ile yeniden üretilerek hipergerçekliğe dönüşmesi ve bu dönüşümün insan zihnine hücum etmesi, modern insanın içinde yaşadığı simülasyon düzeninin bir göstergesidir. Alaaddin bu zihinsel hipergerçeklikten kurtulması için yalnızlığının giderilmesi ve iletişimsizliğinin son bulması gerekir. İletişimsizliğin kitle iletişim araçlarına atfedilen iletişim yönü, onun asıl bunaltısını oluşturur. Dikkat edilirse kaçmak için çabalar fakat, kaçamaz. Sözde hiç olarak algılanan insan zihni bu anksiyete karşısında savunmasızdır. Alaaddin'in zihnine saldıran bu hipergerçeklik algısı, onun asıl trajik yanını oluşturur. Reklamların sonra ermesi ile iyiler ve kötülerin oynadığı filmler başlar. Romanın ana kurgusunu üzerine şekillenen hayal/gerçek, iyilik/ kötülük gibi temaları gerçekliğe kavuşturmak için iyilik ve kötülük nosyonlarının belli olmayışı üzerinden kurar. İyilik ve kötülük algısını "*gerçekliğin yıkıntıları*" (Ercan, 2010: 360). olarak görür ve bu duruma katlanamayarak, kendisini dışarı/ şehre atar.

Mehmet Eroğlu'nun **Kusma Kulübü** isimli romanında gerçekliğin yitimi gazete ve medya üzerinden anlatılır. Psikoloji merkezinde Nihan vasıtasıyla işe başlayan Umut, burada ünlülerin çocukları ile yakından ilgilenir. Nihan'ın ise istediği gazeteci Betül Bengi'ye yaklaşmış onun sevgilisi olan genel yayın yönetmeni Ercüment Beye ulaşmış oradan da Hayalet'e ulaşmıştır.

Umut, kısa zamanda Betül Bengi'nin oğluyla yakından ilgilenir ve Betül Bengi onu evine davet eder. Bir süre sonra bütün amacı okuyucuya merak uyandıran haberler yaparak gerçekliği simüle etme/ okuyucuların istekleri ve arzuları şeklinde haber yapan Betül Bengi, gazete de Umut'un fotoğrafını koyarak, '*dostlar, erkek bir dadım var; annem duymasın*' (s. 141). başlığı altında Umut'un gözleri blurlayarak gazeteye haber yapar. Haberde, Bibi'nin oğlu için çok yakışıklı ve genç bir erkek dadı bulduğunu, böylelikle aileye Deniz adında yeni birimin katıldığını okuyucularına duyurur. Yaşamı boyunca böyle haberler yaparak sahte yıldızlar çıkaran Bibi, Umut'u Deniz'e döndürerek medya tarafından magazin sayfalarında yerini alır.

Umut, bu haberi gördüğünde apar topar Bibi'nin evine gider ve Bibi, ona para teklif ederek planını anlatır. Umut, birkaç medyadan ve gazetecilerden saklanacak ve Bibi, iki aylık bir projede kısım kısım sahibi olduğu Deniz'den bahsederek okuyucusunu dinamik/



beklentide tutacaktır. Umut, “artık vicdansızım” diyerek parayı kabul eder ve Bibi’nin onu piyasaya sürmesini kabul eder.

“*Dadı Deniz’i sen yarattın, dedim. Ben bugün doğdum. Köşende.*” (s. 147).

Ercüment Bey, bir toplantıda Umut’a, “*21. yüzyılda ölümsüzlüğün sırrı, büyük bir keşif yapmak, kansere çare mı bulmak? Kim aspirini bulan adamı hatırlıyor. Ölümsüzlüğün ölçüsü televizyonda kaç saat yer aldığıdır.*” (s. 135). diyerek medya, özellikle de magazin gipürlerinin ünlülük arayan insanlarla ve halkın istediği şekilde doldurulduğundan bahseder.

Ercüment bey ayrıca genel yayın yönetmenliği yaptığı medya kuruluşunda hemen hemen tek yetkilidir ve haberleri simüle ederek istediklerini göstermektedir. Sürekli hükümet devirme konuları (s. 155). ile Bibi ile sohbet eder.

Bibi’nin haberinin gazetede patlamasından sonra ardı ardına mailler alır. Bu maillerin çoğu olumlu övgüler üzerinedir. Bibi de harika bir iş/ sonuç çıkardığı görüşündedir. Bu süreçte bütün medya organları ve özellikle magazinciler gizemli dadı Umut’u bulmaya fotoğraflarını ve bilinmezliğini ortaya dökmek ister. Ne var ki Bibi bunun da önlemini almıştır. Birkaç toplantıya gözlük ve şapka ile Umut ile katılır ve insanlara yarattığı Deniz’i tanıtır ve bununla adeta caka satar.

“*Eğer bir olay kadınların ilgisini çekiyorsa, kesinlikle tutmuş demektir... (..) Şu televizyondaki röntgenci yarışma programlarını neden hep erkekler kazanıyor sanıyorsun. (..) Çünkü oylamaya katılanların dörtte üçü kadın.*” (s. 213).

Bütün çalışmalarında kadınları gözetmek ve onların özlemlerini dile getiren yazılan yazdığı köşesinde Bibi, çok satmak, çok okunmak ve çok söz edilmek için kadınları gözetir ve onlardan söz eder. Birkaç gün içinde “*küçük çaplı bir yıldız*” (s. 154). olan Umut ise Bibi’den alacağı parayı düşünmektedir. Tam sekiz ayrı gazetede haber olan erkek dadı Umut, kendini ameliyat ettiğini söyler; *vicdanımı kesip atıyorum.*” (s. 168).

Bir kokteyl sırasında tanıştığı insanlardan öğrendiği Akadlar ve Mezopotamya ile ilgili Bibi ile konuşmaya çalışan Umut, Bibi’ye Akadlar hakkında yazması gerektiğini söyler. Bibi ise Akad ismini yeni bir kokteyl mı adı olduğundan bahseder. Umut ise, Amerikalıların Mezopotamya kültürlerini yok edeceğini söylemesi üzerine “*Olmaz*

*oğlum, bizim gazetede Amerikalılara sataşmak yasaktır. Yaşasın magazin ve yaşasın Amerikalılar.”* (s. 216). diye cevap verir.

Dadı Yaratmak, Dadım Cevap Veriyor ve Dadıyla Doğum Günü Partisi gibi tanıtımlar ile dadı Deniz’i kamuoyu ile yavaş yavaş paylaşmak isteyen Bibi, doğum günü partisine ise 25-40 yaşlarındaki tercihen tek başına yaşayan, eğitilmiş, kent kökenli, çalışan ve satın alma gücü olan kadınları davet etmek ister. (s. 176). Çünkü ona göre *“belki sanatta politikada neyin ölümsüz olacağı, geleceğe kalacağı konularında erkekler söz sahibi, ama bugüne, şimdiye kadar kadınlar karar veriyor; bu tür kadınlar. Neyin moda olacağına, neyin satacağına, neyin değer kazanacağına, neden sıkılacağımıza, bizi neyin eğlendireceğine.”* (s. 176). İki aylık bir projenin merkezinde yer alan Umut, diğer adıyla dadı Deniz, içine düştüğü bu hipergerçekliğin içinde debelenmektedir. Magazin insanları eski ve yeni şey diyerek ikiye ayırdığı bir nesneleşme dünyasında yitip gitme korkusuyla bir bakıma magazin dediği şeyin tam olarak bu olduğunu anlar.

*“Magazini küçümseme. (..) Magazin kristal bir aynadır; ülkemizin üstüne tutulmuş bir ayna. Hiç kimse, küçümseyen ve eleştirenler de dahil, magazinsiz yapamaz. Sporcular, işadamları, sanatçılar, yazarlar, hatta politikacılar. En büyük magazin yıldızları onlar değil mi?”* (s. 178).

Sadece şapka ve gözlük takarak parasını aldığını düşünen Umut, Bibi’nin bir projesinin deneyidir. Bu deney, bütün dışarıya kapanma isteğine rağmen ünlü olmak için Umut ile sevgili olması gerektiğini söyleyen Dilek ile ilişki yaşar ve bu ilişki herkesin peşinde koştuğu Umut’un görüntülenmesine sebep olur. Bu Dilek’in medyada görünürlük kazanması için bütün ülkenin merak ettiği kişi olan dadı Deniz ile birlikte olduğunu belgeleyen fotoğraflar gazetelere yansır. Bunun üzerine Bibi, bütün projeyi bitirdiği gerekçesi ile Umut’un işine son verir.

*“Yarıdan itibaren yeni adamımız, internette chat’le tam 25 kadını baştan çıkaran genç olacak... Şimdi yolda; İzmir’den buraya yıldız olmak için geliyor. Kadınlara onu vereceğiz.”* (s. 245).

Albert Schweitzer, modern insanın eli ayağı bağlı ekonomik durumunu; fazla çalıştırılıyor alması ve kendisini toparlamadaki yeteneksizliği; düşünce üzerinde yoğunlaşma yetisi gitgide daha çok kaybetmesi; yaratıcı düşünüşte bir azalış ve (gazeteler vb. gibi) çeşitli “kamuoyu imâlatçıları” tarafından kalıplanan yüzeysel “kütle-

zihniyeti”nde bir artışın sonucu tinsel anlamda insanın yokluğunu ve ahlâk dışı bir uygarlık anlayışının geliştiğini söyler (Sorokin, 1997: 221).

Dikkat edilirse Bibi, yazdığı gazetede ki köşesinde sürekli olarak okuyucuların istekleri ve özellikle kadınların arzuları doğrultusunda işler yaparak haberleri ve gerçekliği sürekli simule eder. Bu simule ediş, algısallığın değişmesine/ algı kırılmasına neden olur. Bu durumda kişi kamuoyu imalatçıları tarafından beslenen yüzeysel bir kütle zihniyetine teslim olur. Bibi de bunu erkek dadısının kendi isteğiyle izne çıktığını söyleyerek okurlarına kadınları baştan çıkarma konusunda uzman olan yeni yıldızını tanıtır.



### 2.1.8. Duyusal ve/ya Duygusal Yabancılaşma

Dissosiyatif bir bozukluk olan depersonalizasyon (kişisizleşme) durumunda kişi kendine yabancılaşarak bedenine dışardan bakan bir başka bir kişiymiş gibi, kendisinin de sanki yokmuş gibi hissettiği psikolojik bir durumdur. Derealizasyon ise, kişinin etrafından olan şeylerin gerçek olmadığı hissidir.

Bu durum, kendine ve bedenine yabancılaşma ve gerçeklikten kopuş olarak özetlenebilir. Bu durumda anılar ve duygular arasında bir bağ kurulamaz ve kişi duygularının bile kendisine ait olduğunun bile farkına varamaz.

Depersonalize olan kişide duygusal tepkiler yitirilir. Kişi hiçbir şey hissedemez, hiçbir şeyden zevk alamaz ve o dönemde sevdiği kişilere karşı da duygusuzdur. Sevdiği kişileri, aile üyelerini ya da geçmişteki hoş anılarını gözünde de canlandıramaz. Buna karşılık, hiçbir şey hissetmeme ve hiçbir şeyle ilgilenmeme durumundan ötürü anksiyete yaşanır (Geçtan, 2018: 210-211).

Travmatik olayların tetiklediği ve bir bakıma bilincin kendisini koruma altına aldığı bu durumda, kişinin bireysel olarak günlük yaşama genel olarak da bütün hayata yabancılaşması meselesidir.

Tezer Özlü'nün **Çocukluğun Soğuk Geceleri** adlı romanında başkışı, hayatın içinde onu anlamsızlığa götüren bir süreç olarak, insanı insan yapan ve diğer canlılardan ayıran en temel güdü olan duygularına yabancılaşır. İnsan olarak tanımlanabilen canlı, güdülerden ziyade duygularını da yaşamının bir parçası yapan, bir nevi de bu duygular ile canlı varlıklar kategorisine insan formu ile yükselen canlı olarak belirir. Ne var ki kişi, sıkıntılı bir çocukluk döneminde sonra ilk gençlik yıllarında da bu çocukluk döneminde yaşadığı yalnızlık ve bunalımın içerisinde bir bunalım yaşar. Bu bunalımın sebebi de insanın kendine yabancılaşmasının bir formu olan duygulara/ duygularımıza yabancılaşmasıdır.

*“Bunni'nin tabutunu kazılan çukura indirdiler. Ağlamaya çalışıyorum. Olmuyor. Onun ölümü bütün ağıtlara ırak. Mezarlıkta temmuz sıcaklığı var. Mezarlığın önü bir gecekondu vadisiyle Haliç'e doğru iniyor. Çocuğumun arabasını sürerek mezarlıktan çıkıyorum. Yollar taş kaldırım. Çevredeki küçük gecekonduarlarda işçi aileleri oturuyor. İleride iç içe yükselen çirkin apartmanlara doğru yürüyorum.” (s. 16).*

Babaanesi Bünni'nin cenazesindeki anlamsızlığını bir tür hayatında kader olarak yaşayan başkişi, yaşamın ve ölümün arasındaki ayrımın farkına varmaz. Frankl'a göre, sezgilerine yabancılaşmış ve geleneklerini yitirmiş olmak çağdaş insanın temel açmazıdır (Geçtan, 2004: 138). Hayatın anlamının silindiği yüzünde en temel güdü olan ağlamayı bile beceremez. Aile içindeki yalnızlığının temel sebebinin iletişimsizliği olan başkişi, babaannesine de eklemelenemediği için adeta onun ölümü üzerine de bir şey düşünmez. Anlam kuramadığı için anlam üretemeyen başkişi, ağlamak ister yalnız ağlayamaz. Bu durum onun hayat şarkısı karşısındaki umutsuzluğunu ve yalnızlığını gösterir. Zira onun için yaşamdan da bir şey öğrenmek boşunadır.

Dikkat edilirse anlatıcı-ben "*sosyolojik bir kazanım*" (Urry, 2017: 307). olan görme duyusunu, kent hayatının mekansal üretimi üzerine yoğunlaştırır. Bu durumda, birey diğerleri ile yakından ilişki kuramaz ve duysal anlamda kendisini bir anlamda kentin içine hapis olarak duyumlar.

Ayfer Tunç'un **Dünya Ağrısı** isimli romanında başkişi Mürşit, geçmişte işlediği günahın bedelini içinde bir bunaltı halinde yaşar. O, işlediği günahın şehri olan içine doğduğu yere, ailesine, babasından kalma otele ve kendine bir yabancı olarak yaşamını bir bunaltı halinde sürdürür. Bu türden bir dünya ağrısını sürekli zihninin derinliklerinde işleyen Mürşit, duysal ve duygusal anlamda da yabancılaşır. Zira onun için böyle yapmak, hayatı sürdürmenin en kolay yoludur. Bunu bazen bilinçli bir şekilde bazen de içindeki bunaltılı süreçlerin bir sonucu olarak görebiliriz.

*"Hayatı yürütmenin en kolay yolu bu diye düşünüyor şimdi, anlamazdan gelmek, görmezden gelmek, duymazdan gelmek. Hayatı böyle devam ettirebiliyor. Olmuşları olmamış gibi farz ederek ya da tam tersi."* (s. 34).

Mürşit, ailesine ve aile kurumunun içindeki sıcaklık ve samimiyetin de uzağında, duygusal anlamda uzaktır. Kendi oğlunun sünnet töreninde bile içinde bulunduğu bunaltının izlerini zihninden geçer. Bu, onun olaylar ve durumlar karşısındaki tutumunu da etkiler. Zira o, yazgısının şehri çevreleyen dağların arasına sıkıştığını ve sonunu burada geçeceğini anladığından sonra her şeyi boş verir.

Oğlu Özgür'ün sünnet merasimi için bütün aile, konu komşu, yakın uzak akrabalar ve eşi Şükran'ın değer verdiği insanlar toplanmış, bir aradadır ve bu sevinci hep birlikte yaşarlar. Bütün bu kalabalık da Mürşit'e yapması gerekenleri söyler. Eşi Şükran da

Mürşit’i yeterince sevinçli görmediği için mutfağa çekip azarlar. Kız kardeşleri ve onların eşleri tarafından ayıplanır ve kayınbiraderi ve karısı tarafından küçümsenir. Kendini erimiş hisseden Mürşit, halini görmeyen bu kalabalığa bağırarak ister.

*“Garip bir şey oldu, mutluluğa ve sevine dair zaten pek kuvvetli olmayan duygularını kaybetti birden. Kendini gezegenin dışına düşmüş, kaybolmuş gibi hissetti. Sanki evine çok uzaktan, dünyanın dışında bir yerden bakıyordu; bu aşırı sevinç, tuhaf heyecanı anlamıyordu. Mutluluğu yaşama yeteneği olmayan, insan formuna yabancı bir madde olduğunu düşündü o an. Buruşturulmuş bir kağıt, kurumuş bir odun parçası, paslanmış işlemeyen bir motor gibi bir şey, böyle ruhsuz, hissiz, hareketsiz. (..) Sevinç ona hâlâ uzak bir şey. Yıllardır sevindiği hiçbir şey hatırlamıyor”* (s. 34-35).

Duygulara yabancılaşma, bir kişinin psikolojik olarak geçmişte yaşadığı ve hafızasını oluşturan anılar bütününe unutmaya istemeden kaynaklanır. Duyguların tamamı insanın hafızasını oluşturan, güçlendiren en önemli nüvelerin başında gelir. Duygulanım, bir bakıma hafıza ile doğru orantılıdır. Zira, duygularına yabancılaşan bir kişi otomatik olarak hafızasına da yabancılaşır.

*“Onda hiçbir duygu fazla uzun yaşamıyordu.”* (s. 79).

Mürşit’in hafızasına yabancılaşması da içinde taşıdığı dünya ağrısından kaynaklanır. Geçmişte yaşadığı ve içinde psikolojik olarak dünya ağrısına yol açan hamalı linç eden güruha katılıp hamalın gözünü taş ile oyması, onun dünyada çektiği ıstırapın asıl kaynağını oluşturur. *“Depersonalizasyon olgusu, algılama ve biliş değişiklikleri yaratan durumlarda da görülmektedir.”* (Geçtan, 2018: 211). O, yaşamı boyunca, hafızasının derinlerine ittiği bu olayı rüyalar vasıtasıyla ve Madenci ile tanışmasından sonra gün yüzüne çıkması, onun asıl bunaltısının ve duygusal yabancılaşmasının da sebebidir. Zira, o bu olaydan sonra içindeki dünya ağrısıyla bu şehirden, ailesinden ve babasının otelinden kaçıp İstanbul’a felsefe okumaya gider. Ne yazık ki babasının felç olması üzerine ailesine sahip çıkmak üzere geri döner ve bireysel bingunluğunu içinde bir nüve olarak taşır.

*“Bir günahı yıllarca hafızasının dehlizlerinde taşımak, cehennemi dünyada yaşamak demek.”* (s. 74).

Mürşit’in bu duygusal / duygusal yabancılaşmasının asıl sebebi, hafızasındaki o günahı silerek bütün bir hafıza oluşturucu etmen olan duygu ve duygulara da yabancılaşmasını

sağlar. “Yaşadıklarını hatırlamaktan çok korkuyordu, hatırlamamak için var gücüyle görüntüleri kovmaya çalışıyordu.” (s. 96). Zira madenci ile sohbetlerinde de içinde buldukları çağın “duygusal taşlaşma çağı” (s. 69). olduğu görüşünde birleşirler. Madenci’nin duygusal taşlaşma çağı olarak tarif ettiği, içinde bulunduğumuz zaman tam olarak yabancılaşmanın hafıza boyutuna gönderme yapar.

“Mürşit öfkelenmeye bile üşendiğini düşündü.” (s. 148).

Duygusal olarak taşlaşan bir kişi kendisini bir insan olarak var eden ve önceki kuşakların bilgi ve birikimiyle hayata başlama fırsatını özel olarak da bireysel bütünlüğünü sarsan bir konumdadır. Bu türden “duygusuzluğun duygusu” (Teber, 2001: 182). durumunda kişi, yabancılaşmış yaşantısında boş bir dünyadan ve yitirilmiş boş bir Ben’den gelen-korkunç ölçülerde açıveren bir yaşantı reaksiyonu durumundadır. Duyguların taşlaşması, tam olarak yabancılaşmanın herkesleşen ve heryerleşen yönüne göndermede bulunur. Taşlaşma, yalnız zihin ve yüreklerde değil, her yerde ve her şeydedir. Zira onlar için böylesine bir dünyada yaşamak da anlamsızdır. Bu anlamsızlık, dünya ağrısının da temek kaynağıdır.

### 2.1.9. Geri Çekilme ve Soyutlanmanın Sıkıntısı; Bunaltı ve/ya Varoluş Sancısı

Diğerleri ile ilişkisi içinde kendini var eden insan, bu ilişkiler ile beraber yalnızca kendinden değil aynı zamanda bütün insanlardan da sorumludur. Varoluşçu felsefede, varlığın sorumluluğunu omuzlarında hisseden insanın ise, kendini seçer iken bütün insanları da seçme sorumluluğunu vardır (Sartre, 2015: 41). Böylelikle kişi kendi olmak istediği kişiyi yaratırken aynı zamanda herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlar.

Bütün bir insanlardan sorumlu olması insanın seçimleri neticesinde gelişir. Yani insan seçer iken yalnızca kendisini değil herkes için geçerli bir seçim de yapmak zorunluluğundadır. Sartre, sorumluluk sahibi olmayı *“bir olay ya da şeyin tartışmasız yaratıcısı”* (Yalom, 2014: 341). olmak anlamında kullanır ve bu durumda sorumluluk yaratmak anlamına gelir. Sorumluluğun farkında olmak, kişinin kendi özünü, kaderini, hayat durumunu, duygularını ve hatta acı çekişini yarattığının farkında olmaktır. Herkesin seçimlerinin sorumluluğunu üzerine aldığı görüşünden hareketle tikel bir sorumluluk duygusundan ziyade tümel bir sorumluluk olgusuna vurgu yapılır (Çüçen, 2018: 238).

Bütün bir insanlığı seçme zorunluluğu altında kişi, yapıp etmelerinin de sorumluluğunu üzerine alır. Bireysel anlamdaki bu seçim, kişinin yanlış yapabilme kaygısını da beraberinde getirir. Kişi bir bakıma kendisini seçer iken aslında insanı seçtiğinin farkında olması durumunu Sartre “bunaltı” terimi ile açıklar. Bir bakıma bütün insanlığı seçen insanda, tümel anlamdaki sorumluluk duygusundan kurtulamadığı için de bunu bir iç sıkıntısı veya iç daralmasına yol açar.

Varoluş sancısı ise, kişinin yaşamının anlamını sorgulamaya girdiği anda ortaya çıkar. *“Kendi varoluşunu ve evrenin varoluşu karşısında, evreni ve kendini, kendi varoluşlarına dayanarak yaratmanın heyecanına kapılan varoluşçu düşünür, artık bir şey beklemeden, düşünceye dalmaktan ve heveskârca çalışmaktan vazgeçer: Kendi düşüncesini yaşar.”* (Foulquie, 1998: 48-49). Kişi, kendi doğrusunu/düşüncesini yaşamak için doğru hakkında fikirlerinin yokluğa sürüklendiği zamanda, dünya ile ilgili sorulardan ziyade kendisi ile ilgili soruların bile niçinlerle dolu olduğunu anlar. İstenmeden dünyaya fırlatılmanın, tüm sonuçların ne olacağı kestirilip bilinmeden ve doğrulamadan seçimler yapmak zorunluluğunda bulunmanın verdiği buruk bir duygu, varoluş sancısıdır.



**Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde yaşamın ve toplumsal olarak en küçük yapı birimi aileden başlayan ve toplumsal olarak da örgütlenen anonim bir yargı erkinin kısılcında kaldığını hisseden başkişi, içinde bulunduğu yaşamdan usanç duyar ve bu hayatı bir bunaltı olarak yaşar. Yapıp etmelerinin sorumluluğunu başkalarına yükleyemediği için, günlük hayatına da sirayet eden bu bungunluk, ona hayatın anlamını ve varoluşunun sebebini sorgulamaya iter.

*“Ölüm düşüncesi izliyor beni. Gece gündüz kendimi öldürmeyi düşünüyorum. Bunun belli bir nedeni yok. Yaşansa da olur, yaşanmasa da. Bir kaygı yalnız. Beni, kendimi öldürmeyi denemeye iten bir kaygı.”* (s. 12).

Hayat mavi bir ırmak gibi ileri doğru sürekli akarken, ona katılanlar da kendini bu bitimsiz hazinede/ suda yeniden yıkmak olasılığına sahiptir. Yaşam itkisinin bu ilahi/ Tanrısal talihi, insanı sürekli dinamik tutmak üzerine kurgulanmıştır. Ne var ki içinde yaşadığı hayatı bir tür hapis cezasına döndüren insan için bu hayat/ yaşam anlamsızdır. Schopenhauer, insanlığın, bunaltı ve can sıkıntısından oluşan iki uç arasında sonsuza mekik dokumaya mahkûm olduğundan bahseder (Frankl, 2016: 121). Aile ve toplumda başlayan bu hapis durumunda başkişi, hayatın / yaşamın anlamını bir tür bunaltı içinde hisseder. Onun için yaşamın ve ölümün bir anlamı yoktur. Bu türden bir varoluş bunaltısı, yaşam karşısındaki kargının zirve noktası olarak görülebilir. Yaşamın kaygı ile birlikte sürülmesi, kişiyi hayat ve ölüm arasındaki çizgide radikal kararlar almaya iter. Bu itiş, varlığın anlamını yitirilmesiyle son bulur.

*“O sonbahar, kış, ilkbahar ve yazlarda henüz çocuğuz. Ama içimizde çocuksu bir sevinç yerine garip bir hoşnutsuzluk, bir sıkıntı. Öğretmen anne babamın, Müslüman mahallelerindeki dar evlerin, kilise okulunun Katolik havasının, düşüncelerimizle bağdaşmayan çılgın sayılabilecek rahibelerin davranışlarının, öteki öğretmenlerin, öğrenmenin, düşüncelerimize yön verecek bir yaşam sıkıntısı var. Yaşam, şimdi ancak kavranılması ve anlaşılması gereken; oysa yaşanması, gerçeğe inilmesi ilerideki yıllara atılan bir yabancı öge gibi önümüze getirmiş. Coğrafya derslerine getirilen yerküre gibi. Kimse yaşadığımız mevsimin, günlerin ve gecelerin yaşamın kendisi olduğundan söz etmiyor. Her an belirtilen bir öğretmeye, bizler hep hazırlanıyoruz. Neye?”*

*(İşte şimdi o ilerilere itilen, gelecekteki yaşamın içindeyim. Artık kimse beni hiçbir şeye hazırlamıyor.)* (s. 22-23).

Ailesinde başlayan ve daha sonra kilise okulunda devam eden yaşama/ yaşamın içindeki insanlarla düşüncelerini bir türlü bağdaştıramayan başkişi, bir tür yargıç edasıyla yaşamının yönlendirilmesine bir tepki içindedir. Yaşamın bu türden bir ön kabulü insan karşısına çıktığında, kişi çocukluğunda yaşadığı baskıların bir tür prototipini yaşamda da bulur. Bu buluş, çocukluk yıllarında aile içinde, özellikle baba ve ağabeyi tarafından tahakküm altına alındığı hissini, gençlik yıllarına da yansımalarıdır.

Taşradan İstanbul'a taşınmasıyla başlayan varoluşsal anlamdaki bingunluk, burada da bir tür içsel bir yalnızlığa dönüşür. Başkişi bu yalnızlığın çağın geneline sirayet eden bir boşluktan doğan yalnızlık olduğunu da bilincindedir.

*"Yaygın olan bir yalnız varoluşçuluk. Marmara'nın gri mavi boşluğuyla bağdaşan varoluşçuluk."* (s. 25).

Şehir/ kent yaşamının içinde kendine bir yer edinme istenci ile kendisini sürekli deniz kıyısına atan başkişi, baktığı boşlukta sürekli grilik görür. Dikkat edilirse Marmara, "gri mavi boşluğa" benzetilir. Bu boşluk, karanlık ruh ufuklarından güneşi silinen bedbaht insanın içindeki yalnızlığın simgesidir. Gri, uyumsuzluğun rengi iken, mavi tipik bir ilahi renktir (Kandinsky, 2010: 85-86). Gri ve mavinin simgelediği uyumsuzluğu bile olumsuzlayan ruhsal karşıtlık durumu/ biraradallığını başkişinin varoluşsal anlamdaki bunaltısının bir sonucudur.

Yaşadığı/ gittiği her yerdeki insanların, hayatın içindeki özü bir türlü yakalayamadığını, bir ezber mantığıyla toplumsal olarak işlenen bir hayat karşısında bunaltıya dönüşen varlığı, her an belirtilen bir hayat/ yaşam formuna bir tür kaygı duyar. Yaşamın önceden belirlendiğini derinden hisseden başkişi, çocukluğunda adeta bir yasak elma gibi öğretilen erkek bedeninde bu sıkıştırılmışlığını aşmamaya doğru yol alır. Ancak bu erkek bedenine/ varlığına yönelik onun varoluş gerçeğini de kavramasına izin vermez. Pera Palas isimli restoranda tanıştığı erkek için, *"Düşünceleri, insan varoluşunun gerçeğini kavramaya yeterli değil."* (s. 26). diyerek, hayat karşısındaki anlam arayışı yerini yeniden varoluş sıkıntısına/ bunaltısına dönüştürür.

Bunaltısını, bir tür kader olarak da yaşayan başkişi yaşamın içinde adeta kendi anlamını bulamayışın verdiği bingunlukla kendisini adeta boşlukta hisseder.

*“Sabah uyanınca, günün boşluğu korku veriyor bana.”* (s. 45).

Yeni bir gün, yeni bir başlangıç gibi yorumlandığında insan her sabah/ her güneş, hayata ve yaşama yeniden başlama olanağına sahiptir. Ancak yaşam anlamının / varoluşunun sebebinin kavranılamaması ve hayatı bir tür anlamsızlık içinde yaşaması başkişiyi derinden bunaltıya sokar. Bu bunalımın asıl kaynağı varoluş kaygısıdır. *“İnsanın yaptığı işlerin iyi veya kötü olacağını bekleme sürecinde yaşadığı gelirim varoluş kaygısıdır.”* (Çelik, 2010: 28). Yapıp etmelerinin sorumluluğunu omuzlarında duyumsayan birey, sabah uyanmak, yeni sorumluluklar almak istemez, zira günün boşluğu ona kaygı verir. Sabah uyanında günün boşluğunun bir tür korku ile başkişiyi bulması, onun yaşam karşısındaki anlamsızlığının da bir göstergesidir. Yaşamın anlamının yüzünden silinmesi durumunda kişi bu dünyaya gelişinin ve gidişinin arasında bir fark görmez. Kendini bir kişilik / varlık olarak görmez.

*“sanki bir eşyayım.”* (s. 46).

Bu durum katlanılamaz olan'dır ve tam bir bunalım halidir. Zira insan kendisini bir eşya gibi görür. Kapatılmışlık duygusunun hissedildiği, bu alıntıda, Ruhsal çözülüşün ve taşlaşmanın insan bedenini ve ruhunu ezen yönünde dikkat çekilir.

Martin Buber, insanın varoluşunun *“ben-sen”* ilişkisi içinde gerçekleştiğini söyler. (Geçtan, 2003: 137). İnsanın varoluşunun diğerleri ile ilişkisinden türediği gerçeğinden hareketle kişi, iletişimsizliğin sonucu kendisine bir anlam katamaz. Varlığını anlamlandıracak, soru soracak kimsesi de yoktur. Bu durumda kişi, kendisini adeta robot, bir eşya olarak duyumsayacak ve yaşamın anlamının yüzünden silinmesi ile varoluş sancısı çekecektir.

İnsanın kendisini bir eşya olarak görmesi, maddeleşerek kendine yabancılaşan düşünsel değerler bütününe gösterir. Bilinçaltının algı ile temasından doğan bu eşya gibi hissetme durumu, duyuşsal ve sezışsel bir kavrayışla ortaya çıkar.

Ailesinin kurallarına, mevcut düzene, hayatın işleyiş tarzına ve görünen ve bu şekilde olana karşı bir tür protesto niteliğindeki düşünceleri, başkişiyi yaşamın içindeki gerçek sırrı yitirildiği sonucuna götürür. Bireysel bazdaki özgürlüğümün önüne çekilen setler olarak gördüğü düzenlenmiş hayat modelleri aşmak/ yıkmak ve hatta yok etmek için bu tür ön kabuller dışlanır. Bunlardan bir tanesi de hayatın içindeki varoluşunun anlamsızlığı

ile mücadele etmek, ve hayattan öç alarak intihar ederek yaşamın içindeki ön kabulleri, belirlenmiş hayat modellerini bir anda bitirmek ister.

*“Uyandığım an başlayan, uykunun derinliklerinde ancak biraz azalan acı. Arkadaşlarıma belli etmemeye çalışıyorum. Onlar şakacı, özgür “beni” arıyor. Bulamıyor. Onların dünyasında iniş çıkışlar bu denli büyük değil. Onların dünyasında bunalım ölüm korkusuna, belki de ölüm isteğine dönüşüyor.”* (s. 45).

Önceden belirlenmiş hayat/ yaşam modellerinin sınırlarını ancak intihar ederek ölüm aşacağını düşünen başkişi için derin bir uyku uykuların en güzeldir. Zira uyanmanın çıldırmak olarak algılanması, başkişiyi bir tür bunalıtı ile bırakır.

*“Evde ilaç alıp, çok derin bir uykuya dalıyorum. Güçlkle sığındığım uykudan bir arkadaşın sesiyle uyanıyorum. Uyanmak, çıldırmak demek. Uyanmamalıyım. Derin, uzun uyumalıyım. Buna gereksinmem var. Arkadaşıma bağıyorum. Çünkü artık her şey bitti.”* (s. 51).

Parçalanmış, çözükle kişiliğinde yaşadığı derin bunalıtı/ kaygı ile beraber, dünyadan soyutlanmış bir bocalama içinde yaşayan başkişi, sınırlandırılmış/ bastırılmış yaşam modellerinden ancak uyku ile sıyrılacağını düşünür. Hayat içindeki kuşatılmışlığını bir tür küçürek ölüm olan uyku ile aşmaya çalışır. Uyku ile bilinçaltı değerlerine bir nebze dönen/ dönebilen başkişi için, uyanma ile akla sokulan bilgileri bir tür bunalıtıyla karşılar. Uyku ile aklın dışlanarak bilinçdışı değerlere/ özüne dönme girişimleri de sürekli etrafı tarafından yarıda bırakılır.

*“ne garip (..) yaşamın da gidişini izler gibiyim.”* (s. 61).

Yaşamın insan elinden kayıp gitmesini izleyen insan varoluşunun anlamını da yitirir. Başkişiyi bu türden bir açmazdan kurtaracak hiçbir şey yoktur. Varlık macerasının bittiği başkişi, kendini saran kuşatılmışlıktan kurtulamadığı için bir tür bunalıtı içindedir. Hayatın akışına bir türlü dahil olamayan ve varlık anlamını bulamayan başkişi hayatı izler, ona bir türlü katılamaz, eklemlenemez. Kierkegaard, kaygıyı, bir uçurumun kenarında yaşadığımız baş dönmesine benzetir (Akış, 2015: 22). Ailesine, anne ve babasına; arkadaşlarına eklemlenemediği gibi; hiçbir mekanda içsel anlamda huzur bulup içtenlik mekanına döndüremediği gibi hayata da eklemlenemez ve içindeki yaşadığı bu dünyayı içtenlik mekanına döndüremez, o adeta uçurumun kenarında yaşanan baş

dönmesini yaşar. Varoluşsal anlamdaki bu yalıtım, insanın kendisi ve başka biri arasındaki kapatılmayan uçuruma gönderme yapar (Yalom, 2014: 553). Çocukken aile bireylerinden başlayan başkişinin iletişimsizliği dünya ile arasında da bir tükenişe sebep olur. Yani başkişi, dünya ile de iletişimsizdir. Bu durum, onun hayat karşısındaki anlamını yitirmesine ve bu dünyadan/ sınırlandırılmışlığını sonsuzluğa çevirecek ölüm ile kurtulma fikrini doğurur.

*“Ölüm düşüncesi izliyor beni. (..) Yaşansa da olur, yaşanmasa da.”* (s. 12).

Bu ruh halindeki birinin dünya ile iletişime geçmesi, varlığını bir anlama bürümesi ve varoluşunun sebebini bulması mümkün değildir. “Yaşansa da olur, yaşanmasa da.” düşüncesi ile gelecekle olan bağının da koptuğun görürüz. Ölüm düşüncesi içinde, hayatını sürdürmek sağlıklı bir ruh halinin tezahürü asla olamaz.

Şule Gürbüz’ün **Kambur** adlı romanında başkişi, özgürlüğünü ve toplumsal normların arasındaki sıkışmışlığını bunaltı halinde hisseder. Toplumsal normlar içinde kendi özgürlüğünü yaşayamayan ve bir bakıma toplumdaki dışlanan Kambur, bütün bir toplumu protesto ederek ölmek ister. Topluma karşı duyulan bu tepkinin temelinde bütün anlamda onu dışlayan ve normlar ile saran kişilerden öç alma istenci yatar. Kısıtıldığı bu tür toplumsal normlar karşısında sürekli kendi oluşunu incelemek istese de bu kuşatılmışlığı bir türlü aşamaz.

*“Ah, bir olsam - o zaman her şey olurum.”* (s. 27).

Romanın başkişisi Kambur, anlamsızlığını toplum içinde duyumsar. Adeta toplumun görmediği, bir isim vermediği, geçmişi ve ailesi olmayan Kambur, içten içe ol-amamanın bunaltısını yaşar. Bu kuşatılmışlığı ol-mak ile aşmaya çalışsa da bunu bir türlü gerçekleştiremez ve olmak ile olamamak arasında kalışı onun bunaltısına dönüşür. Varoluşçu felsefede *“insan kendi özünü seçer.”* (Foulquie, 1998: 60). Ancak, kestirilip bilinmeden yapılan seçimlerin zorundallığı ile bir türlü kendi özünü seçemeyen Kambur, bu seçememe içinde varoluş sancısı yaşar. Özümü yaratamadığı ve bu seçimi başkalarına aktaramadığından -ki ailesi, arkadaşı, geçmişi ve dahi adı yoktur- bu çaresizlik içinde varlığını sonuçlandırmak ister. Bu bunalımlı ol(a)mama durumunda öç alma fikri bütün topluma sirayet eder. Romanın sonunda Kambur, köpek olmak ve bütün insanlığı ısırarak ister. Olamamanın getirdiği bunaltının sonucunda intiharı seçer ve bütün bir insanlık türünü protesto ederek yaşama veda eder.

Leylâ Erbil'in **Cüce** isimli anlatısından Zenîme'nin varoluşsal anlamdaki bungunluğunu bunaltı ile motive edilir. O, Kabil'de doğan, daha sonra Amerika'ya giden ve oradan da Türkiye'ye dönen bir göçebe/ hiçbir yere ait olmayan bir kimliğin görünümü olarak karşımıza çıkar. Türkiye'ye döndükten sonra toplumsal uyarcalığı bir türde reddederek evine kapanır. Bu kapanış bireysel ve toplumsal olarak iletişimsizliğin bir sonucudur. Onun dışarı ile olan iletişimi yalnızca anlatıcı iledir.

*“Bilimin ve insan istencinin insanları mutlu etmeye yetmeyeceğinden, herkesin bir inanca gereksinimi olduğundan söz etti”* (s. xii).

Anlatıcı ile olan bu dışa açılma içsel anlamda da evindeki *“naçiz vücudunu bırakmayan rengârenk kalın, ince dolgun karıncalar”* (s. 2). ve köpeği Kaban ile aşmaya çalışsa da sıklıkla varoluşsal bungunluğunu da bir tür kader gibi üzerinde taşıyan Zenîme, dışsal gerçekliklerin bedenine ve ruhuna olan basıncını reddeder.

*“Hiç yazar”, “Hiç halk” ve “Aitsiz Kimlik!”* (s. 19). nosyonlarıyla zihnini kuran Zenîme, *“başkasının onurundan kemirerek yükselmeye bakanlardan”* (s. 19). kaçır. Bu kaçış, toplumsal normları, dini doğmaları eril tahakkümü reddetme adına eve kapanmasının da nedenleri arasında yer alır.

Zenîme'nin toplumsal normların merkezi olarak gördüğü ailesinden de bir bunaltı ile uzaklaşması, ruhundaki *“varoluşsal boşluklarını”* (Frankl, 1999, s. 76). göstermesi açısından da önemlidir.

*“O günlerde ‘aile’den duyduğun bulantıyı da ekledin yenilerine; yenileri zamanla ve şu eve kaçmadan önceki son yıllarda yoğun, yepyeni bir BULANTI'nın sürüklediği bir yürek oynamasıyla; hayatı daracık alana, daha çok yok oluşa doğru çekiştiren ikinci yüreğin oynamasıyla, -varoluşsal trajediyle ilgisi olmayan- onunla(varoluşsal trajediyle) geçinip gitmiştir.”* (s. 26).

İnsan için en büyük bunaltı kaynağı bireysel ve toplumsal iletişimsizliğinden doğan anlamın yitimidir. Zenîme de bu türden bir iletişimi reddederek hayatını daracık alana, evine hapseder. Ailesinden duyduğu bulantı da bir nevi toplumsal normların mikro ölçeğine karşı usancı anlatması bakımından önemlidir. Ailesine karşı bu tutum ve hayatın anlamsızlığını bir kader gibi işleyen Zenîme, kendini evine *“var mıyım yok muyum bulantısını(n)”* (s. 27). içinde bulur.

İnsan, yeryüzünde kendine bir yer edinerek varlığını kesinleyen bir varlıktır. Zenîme'nin adının anlamından da gelen köksüzlüğü ona bir tür kader gibi yansır. Bu köksüzlük onun “*yok olmaya tutsak*” (s. 27). bir halde düşünüşüne kadar sürer. Bu türden anlamsızlıktan doğan hiçlik/ hiçleşme hissi anlatı boyunca devam eder.

*“Sokağa çıkmamaya, kimseyle buluşmamaya uğraşarak (kiminle buluşacaktın zaten), bulantıyla katmerlenmiş kirli bir hayatı daralta daraltı böyle yaşamayı deniyor.”* (s. 30).

“*Varlık olarak ürperik*” (s. 27). bir tarzda kendini gören ve sıklıkla zihinsel süreçler ile birlikte gelen bu düşünüş, “*feleğe ve kente*” (s. 27). uyumun dışına çıkmayı isteyen protest bir kimliğin yaşam nosyonunun temel parçasıdır. Bu temel parça benliği en çok yansıtan ve insanı kendiliğe davet eden ayna ile kavgalarına kadar sürer.

*“Baktığında yoktu orada yüzün! Yüzün yoktu orada! Yutmuştu seni ayna! O sana bakıyordu bomboş sen de ona; aynaydın da sen artık o sadece yansıtıyordu senin aynalığını sana. Saçmanın bulanmanın doruğundaydın!*  
(..)

*Cansız ve dilsiz kalakalmış olan bu sırlı cama yüzünü dehşetle yaklaştırıp uzaklaştırma başladın; hohladın, ay ışığında ortası yanıp sönen ışıksızlığı hohladın, sildin, ovaladın; geri istiyordun kendi yüzünü ondan; o hiç kımldamıyordu; dümdüz, karanlık gölsü boşluğunu yansıtmayı sürdürüyordu sana.”* (s. 35).

Zenîme'nin ayna ile bu benlik karmaşasındaki çini kaplayan ürküntü, bunaltıya dönüşür. Ayna karşısında kendini, kendi benliğini bulamayan Zenîme, yüzünün ve varlığının yok ayna karşısında derinden hisseder. Benliği yansıtan bir simge unsur olarak ayna, kişinin aynılığını da yansıtır.

İnsan ayna karşısında kendisini neden göremez? Bu soru, Cüce isimli anlatıda üzerinde düşünülmesi gereken en önemli sorulardan bir tanesidir. Zenîme, çocukluk yıllarını Kabil'de geçirmiştir. Daha sonra ilk gençlik yıllarında da Amerika gitmiş, ilk fırsatta da ailenin bütün bunaltıcı yanını isteğiyle reddetmiş ve kendi ifadesi ile “aitsiz bir kimlik” olarak Türkiye'ye döndükten sonra kendisini, dışarının anlamsızlığına karşı bir tür geri çekilme, soyutlanma ve içe kapanma ile evine kendisini bir nevi hapseder.

*“Ne yapsam olmuyordu; o buzsuz derinliği kırmaya dikkat ederek orta yerini -merkezini- yumruklamam da para etmedi. İstemiyordun hâlâ, ana-baba-ata yadigârı aynanın parçalanmasını aslında; o vakit geriye hiç umut kalmayacaktı; o zaman büsbütün yitecekti geçmiş, şimdi ve gelecek ve yutuluşa bir de intihar ve yok ediş eklenecekti. Yok oluşa ise alıştırmamıştın kendini bir türlü” (s. 35-36).*

Ruhundaki bu geri çekilme ve aitsiz kimlik nosyonu ile çevre ile de uyumsuzluğun neticesinde yalnızlaşan Zenîme, yersizliğini ve kimliksizliğini en derin ayna karşısında duyumsar. Aynanın parçalanmak istememesi de Zenîme için bir tür umutsuzluk doğuracağından, hala aynada bir tür umut yeşertir. Bu umut, onun benliğini saran bunaltıyı ve baş dönmesini olumlu olarak değiştirecek bir umut simgesi olarak da görülür. Aynada gördüğü benliği bir bilinç kazanırken, aynasızlığın ise bütün zamanlardan kopuşa işaret edilir. Aynanın yokluğunda kendini göremez hale gelecek Zenîme, yutuluşa ve yok oluşa sürüklenecektir. Ne var ki o, yok oluşa alıştıramamıştır kendini.

Zenîme’nin parçalanmış ve çözükle kişiliğinin yaşadığı ruhsal dayanaklardan soyutlanmış hali, *“bıkılmış koltuklar baş eğmiş kapılar, baygın düşmüş eşikler ve isyana hazırlanan kitaplar” (s. 39).* gibi ifadeler ile zihinsel bağıntı ağı ile yabancılaşmaya ait duyusal algı hazırlığı da yapılır.

*“Düşüncelerin bir ortaçağ salgını gibi ürkütüyorken seni” (s. 39).*

Psikişik anlamdaki sınır durumun aşılmasını tahrik eden vehim, daha sonra kişiyi boşluğa düşürür. Zenîme’yi de bu boşlukta kendi düşünceleri bile ürkütür. İnsanın kendi yüzünden, kendi düşüncelerinden kaçışı, anlamın yıkıldığı ve büyüü bozulan bireysel bir yabancılaşmanın da çıkmazlarını gösterir.

Zenîme’nin bu bunaltısı etrafındaki canlı cansız her şeye de sirayet eder. Bu ediş, *“eski püskü dilsiz eşyalar” (s. 46).* ile betimlenir. İnsanın içinde yaşadığı dünyadan anlamın silinmesi, birlikte yaşadığı nesnelere ve şeylere de yansız. Eşyanın mütehakkim edasından sıyrılan varlığıyla şey, bir anlamdan öteye gidemez.

*“Ev böyle eski, dağınık ve karıncalı, artı savruk ve perişan, çarpı çözükle ve paramparça eski köpeksiz ve pireli.” (s. 61).*



Dışa karşı hissizliği ve bir tür geri çekilmesi, hayatın monotonluğu içinde yaşayan Zenîme'nin evi de kendi ruhunu yansıtır. Bu bunaltı evden de çıkarak köpeği Kaban'a da bulaşır. “*Kaban'ın da yıllarca havlamadan yaşadığını*” (s. 73). duyumsayan Zenîme, ruhundaki ve yaşamındaki yalnızlığının verdiği bunaltısını etrafındakilere de bulaştırır. Zenîme'nin “nesnel belleği” bakımından “onu çevreleyen eşyalar bir anlamda kendinin yansımasıdır.” (Assmann, 2015, s. 27). Kaban'ın yıllarca havlamadan yaşaması, bir geri çekilmeyişinin ve soyutlanmanın sembolüdür. Kaban, tıpkı başkişinin yaşamı gibi, yalnız, iletişimsiz ve bedbahttır. Zenîme'nin de bu geri çekilmesi ve iletişimsizliği, dışarıyla beraber eşyalara ve köpeğine de yansıyan bir nevi bulaşıcı bir hastalık olarak görülebilir.

Ayfer Tunç'un **Dünya Ağrısı**<sup>40</sup> isimli romanı, Orta Anadolu'da bir kasabada yaşayan ve hayatını babasından kalma oteli işleterek sürdüren başkişi Mürşit ve otelin daimî müşterisi Madenci (Uzay) ile kurduğu dostluklarından ötürü gün aşırı sohbetlerinden yola çıkarak, genel olarak başkişi Mürşit'in dünya ağrılarını temele alır.

Kahraman bakış açısı ile kaleme alınan romanda başkişi Mürşit ve norm karakteri Madenci'nin geçmişte yapamadıkları, pişmanlıkları ve özel olarak yaşadıkları travmatik olayları bilinçaltına atarak ya da unutmak istemeleri, görmezden gelmeleri onları sürekli bir bunaltı halinde yaşamaya çalışmaya iter. Varoluşçu düşüncede, insan, istediğini yapamasa da gene de sonuçta ne olduğundan sorumludur düşüncesi hakimdir (Foulquie, 1998: 66). Bu durumda kişi, özgür yapıp etmelerinin seçimleri sonucunda bunaltı yaşar.

Başkişi Mürşit, bir Orta Anadolu kentinde bulunan babasından kalma oteli işletmek ile hayatını sürdürür. Ancak, bunu istemez. İlk gençliğinden beri bunaltılı bir yaşam süren Mürşit, hayatını bir nebze anlama kavuşturmak amacıyla -ki ailesi felsefe okumasına karşı çıkar- felsefe okumak için gittiği İstanbul'dan babasının felç olması sebebiyle annesi ve iki kız kardeşine bakmak için, annesinin de isteği ile bunaltısının başkenti olan doğduğu yere geri dönmek zorunda kalır. Mürşit, bu sıkıntılı yaşamında istemeden evlendiği ve bir türlü sevemediği Şükran ile evlenir ve bu evlilikten Özgür adında bir çocuğu olur. Ancak, Mürşit'in hayat ile çatışmasından Özgür de nasibini alır.

---

<sup>40</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Ayfer Tunç (2019). Dünya Ağrısı. İstanbul: Can Yayınları 6. Baskısından yapılmıştır.

Kendisinden çok babasına benzediği için -ki Mürşit için babası negatif bir imgelemdir- çocuğu ile sürekli çatışma halindedir. Sırandan ve monotonlaşan hayatını otelde geçirmek zorunda kalma zorunluluğu ile oteli de benimseyemez. Bu sayede otel, önceleri paralı insanların kaldıkları bir yerden çıkar ve izbe ve yoksul insanların, meskeni haline gelir.

Mürşit'in sürekli hayalini kurduğu uzaklara gitme, iççine doğduğu ve bir bakıma kaderini paylaştığı şehirden kaçma fikri sürekli zihnini kurcalar. Bu sırada, İstanbul'dan yaşadıklarını unutmak, kaçmak üzere şehirdeki maden ocağına mühendis olarak gelen Uzay (Madenci), otelde kalmaya başlar. Bu süreçte Mürşit, kendisi gibi yalın ve yalnız Madenci ile dostluk kurar ve her gün aralıksız rakı içerek birbirleri ile sohbetlerinde dünya ağırlarından bahsedilir. İkisinin de bir bakıma aynı kaderi yaşadığı/ paylaştığı bir ortamda bu iki kişi birbirine daha ya yakınlaşır. Bu iki insan birbirine dünya ağırları anlattıkça, geçmişe dönüp varoluşsal sıkıntılarını bir nebze olsun rahatlamaya ve bunaltılarını dindirmeye çalışırlar.

Roman, Mürşit'in "Dünya Ağrısı"nı "*Weltschmerz*" terimi etrafında ele alır. Ruh halini betimleyici bir kavram olan *Weltschmerz*, bilinçteki kötülük veya ıstıraptan kaynaklanan yaşamsal yorgunluk veya üzüntüyü ifade etmek için kullanılır. Kökeni 1830'ların sonlarına, Geç Romantik Döneme kadar uzanan kavramın, Jean Paul, Heinrich Heine, N. Lenau, G. Büchner, C. D. Grabbe ve K. L. Immermann eserlerinde yansıması görülür. 1860'larda kelimenin, dünyada kötülük ve ıstıraba karşı aşırı hassasiyet anlamına gelen ironik, hatta aşağılayıcı bir ifadesini görmek mümkündür. Bununla beraber kavram zaman içinde daha genel bir anlam kazanır; artık sadece yazarın kişisel ruh halini betimlemeyen, kamusal bir zihniyeti, zamanın ruhunu/Zeitgeist ifade eden bir anlam kazanır (Beiser, 2016: 1).

Mürşit'in hayatını bunaltı halinde geçirmeye sebep olan geçmişte işlediği suçun belli belirsiz rüyasına çocukluk arkadaşı Cumhur'un girmesi ile gün yüzüne çıkar. Cumhur, Mürşit'in rüyasında "*dinazor kılığına girmiş, korkutucu, akıl almaz ölçüde çirkin*" (s. 9). şekliyle yerini alır. Bilinçaltına ittiği ve hatırlamak istemediği ilk gençliğindeki yaşadığı günahın bedelini her rüyadan yaşadığı olayı unutmamış olarak uyanır ve Cumhur'un bilincine taşıdığı hatırlatmalardan korkar.

Mürşit, ilk gençliğinden ailesinde de sıkıntılı günler geçirir. Babası, annesi ve iki kız kardeşli bir ailenin mensubu Mürşit, sürekli babası ile çatışma halindedir. Sık sık

gençliğinde otelde çalışmak istemediğinden bahseder (s. 292). ve babasının derslerinin iyi olması sebebiyle hediyesinin otelde çalışmak istemediğini söyler. Bu babasıyla çatışmasının ana kaynağını oluşturur.

Ailede, baba figürü Mürşit için negatif bir algıya işaret eder. Bir Orta Anadolu şehrinde beş kişilik bir ailede yaşayan Mürşit, babasının otelinin de bir nevi varisidir. Babası, onun zamanı gelince otelin başına geçerek aileyi geçindirmesi gerektiğini düşünür. Ancak otel de baba figürü gibi Mürşit için negatif bir imgelemdir. Zira, o uzaklara kaçıp gitmenin ve kana susayan bu toprakları terk etmenin planlarını yapmaktadır.

Rüyalarına geri dönmesi de otele taşınan Madenci ile olan sohbetlerinden kaynaklanmaktadır. Madenci ile arkadaş olduktan sonra zihninde her gün yeni bir hal alır ve yıllardır unutmak istediği olay bilincinin derinliklerinden gün yüzüne çıkar.

Romanda sık sık geçmişe dönülerek Mürşit'in psikolojik açmazları gözler önüne serilir. İlk gençliğinde arkadaşı Cumhuri ile beraber şehrin meydanında bir hamalın "*kendi öz oğlunu kirletmiş*" (s. 305). düşüncesinden hareketle yırtlaz kalabalık ile birlikte hamalın evini yağmalarlar ve hamalı bütün bir kalabalık ile birlikte linç edip öldürürler. Cumhuri da Mürşit'in bu olaya karışmasında başrolü oynar. Mürşit, bu linç olayı sırasında elindeki ucu sivri "*taşı hamalın gözüne sapla(r)*" (s. 209). İşte bu "*hayatını zehirleyen büyük günah*" (s. 13). Mürşit'in yıllar içinde içindeki "dünya ağrısı"na dönüşür ve bu toplumsal cinnet içinde kendini de bulmasının pişmanlığını yaşar.

Bu olaydan sonra İstanbul'a felsefe okumak için bu yırtlaz kalabalığın içinde ayrılmak istemesi de bu yüzdendir. Geçmişte yaşadığı günahın baş şehri olan şehirden kaçıp İstanbul'a gitmek, onun bir nevi hayata yeniden başlamasının sebebi olarak görülür. Ne var ki baba figürü İstanbul'a felsefe okumak için hazırlık yapan oğluna "*Hadi doktor mühendis olamayacak, bari iktisat okusaydı da otelde işe yarasaydı*" (s. 68). diyerek Mürşit'in İstanbul'a gitmesine karşı çıksa da Mürşit bu günah şehirden kaçmak ister. Bu kaçış Mürşit için ne yazık ki fazla sürmez. Babasının felç geçirmesi üzerine annesinin "*Oğlum dön. Başımızda erkek lazım.*" (s. 134). demesiyle ve iki kız kardeşinin sahipsiz kalacağı düşüncesi ile şehre geri döner. İstanbul macerası Mürşit için çok kısa sürer.

Mürşit, bu süreçte yatalak babası, annesi ve iki kız kardeşi Hasret ve Gurbet ile yaşar. Kısa sürede Mürşit sevmediği halde Şükran ile evlenir ve bu evlilikten bir erkek bir kız çocukları dünyaya gelir. Yalnızlığını "*sıcak bir yuvada dindirmek umuduyla yaptı(ğı)*"

(Şenderin, 2011: 136). evliliğin hayal kırıklığı ile sonuçlanmasıdır. Zira bir türlü Mürşit ne eşine ne de evlatlarına/ çocuklarına eklemelenemez onlarda yaşayamaz.

*“Hasret’le Gurbet onun en büyük hayal kırıklığıydı çünkü, gittiği yerden onlar için geri dönmüştü, başlarında erkek lazım olduğu içim. Babasının yerine geçmişti, ikisini de okutmak için didiniyordu. Ama Hasret ve Gurbet evlenerek evden kaçtılar, evin acı tortusunu ona bıraktılar.”* (s. 19).

Hasret ile Gurbet evlenince, kendisini bu da hayata onların bağladığını düşünerek kini de artar. Bir nevi onlar için hayallerinden vazgeçen Mürşit, onların evlenmesiyle dönmenin sürekli bunaltısını/ dünya ağrısını yaşar. Babasıyla gençliğinden kardeşlerinin adının neden kederli olduğunu sorduğunda ise babası ona bir gün çekip gidecekler diye cevap verir. Mürşit de oğluna babasının öğüdünü dinleyerek kendisinin yapamadığı şeyleri yapsın diye Özgür adını koyar. Kızına da Elvan. Mürşit, asıl gitmek isteyendir fakat babasına anlatamaz. Böylece de gidemez zaten.

Anomi ve yabancılaşmaya benzetilebilecek bu rahatsızlık kişinin idealize ettiği dünya ile fiziki ve sosyal olarak yaşadıklarının uyuşmaması sonucunda “depresyon, istifavekaçma” gibi durumlara neden olur. (Celal, 2014).

Geçmişte yaşadığı linç girişimi sırasında hamalın gözüne taş sokan Mürşit’in dünya ağrısı, bu olaydan sonra artmaya başlar. Kendini bir başkasına açamaz, başka bir şeye dönüşemez ve başka bir yere gidemez. Tabii Mürşit’in bu bunaltılı ve boş vermiş halinden nasibini başta eşi Şükran alır. O da Mürşit’in bunaltısının bir parçasına dönüşür. Mürşit sıklıkla onun bu hayatı hak etmediğinden, kendisinin Şükran’a yeterince emek ve sevgi beslemediğinden yakını. Diğer bir bunaltının sonucunu da romanda en önemli “kapalı-*dar, labirentleşen mekan*” olan otel alır. Otel, babasının da ölmesinden sonra hiçbir yeniliğe kendini açmaz. Otel, bir nevi Mürşit’in psikolojik pejmürdeliğini de yansıtan bir simge unsur haline gelir.

*“Şükran’ı nasıl harap ettiğini anlatıyor mesela, yıllardır evinin yabancısı olduğunu, çocuklarına karşı sevgisiz olmayan ama anlatması güç bir uzaklık hissettiğini ya da babasının ölüm yıldönümlerinde Atlantik’e gidip cebindeki son parayla tanımadığı insanlara rakı ismarladığını, her gece babasına ölmekte geç kaldığı için küfrettiğini.”* (s. 11).

Mürşit'in bu süreçten bir nebze olsun kurtaracak kişinin otele yerleşmesinden sonra Mürşit'in rüyaları gün güzüne çıksa da biraz kendini dışarıya, bir başkasına açar. Bu sözsel açılma da biraz olsun onu rahatlatır.

*“Madenci konuşturuyor onu. Gerçi konuşurmak için bir şey yaptığı yok. Avluda, genç adamın varlığında bir şey var. Havadan sudan konuşurlarken hatırlamak istemediği anlar kelimelere dönüşüp boğazından fişkırıyor. Kelimelerin selini durduramıyor. Yüzyıllarca susmuş da nihayet acısını çıkarıyormuş gibi anlatıyor.” (s. 11).*

Madenci, İstanbul'dan ilçeye maden ocağında mühendis olarak gelir ve Mürşit'in oteline yerleşir. Mürşit ile Madenci'nin kaderlerini birbirine bağlayan olay da ikisinin de geçmişte yaşadığı içsel huzursuzluklardır. Madenci de eşi ve eşinin babasını öldürerek şehre bir nevi kaçar. İkisi de birbirlerine dünya ağrılarından bahsederek, bunaltılarını bir nebze olsun ferahlatmak isterler.

*“Aynada sık sık karşılaşıyordu benzeriyle. Böylece ikisinin de içlerindeki boşluğu benzer bir kederin doldurduğunu anladı. Onları birbirine yaklaştıran şey de bu oldu, keder. Aslından kederden çok günahların altında ezilmeleri.*

*O geceden beri ikisi de kendilerini ait oldukları galaksiden koparak uzaklaşan, yavaş yavaş sönen birer yıldız ve yok oluşa yazgılı hissediyorlar. Bu yüzden anlaşıyorlar. (s. 15).*

Mürşit ile Madenci'nin bir tür aynîleşmesi, ikisinin de içlerindeki dünya ağrılarından kaynaklanır. Bu benzerlik, ikisinin de aynı yaradan mustarip olduğunun da göstergesidir.

Başkişi Mürşit, hayatını zehirleyen büyük günahı bir bunaltı halinde içinde yaşar. Bu Mürşit için bir bakıma “depersonalizasyon” olarak görülür. Kişinin ayna karşısında benliğinden sıyrılması insanın kendisine yabancılaşmasının da temel sebebidir.

*“Yıllardır birbirini takip eden boğucu günlerin yenisine mi başlasın, karar veremedi. Hepsi aynı ölçüde yorucu. Ruhunun yorgunluğu varlığının bir parçası oldu çoktandır. (..) Mürşit'in yüzündeki keder neşeleri solduracak. (..)*

*Aynaya biraz daha yaklaşıp kendine baktı.*

*Bir süredir neşe yutucu biri olduğunu düşünüyor, yüzünde etrafındaki neşeyi çekip yutan bir kara delik var sanki.” (s. 16).*

Yaşama inadının saçmalığının bir nüvesi olan başkişi Mürşit, kendini sürekli benliğinin dışına çıkararak seyrederek. Bu seyretme bir bakıma ruhsal anlamda bedenden ayrılmanın ve bireysel yabancılaşmanın göstergesidir. Kişi, kendini tanımadığı ve bazen kendisine yabancılaşma hissettiği ve genelde ayna karşısındaki durumunda, sürekli içsel bunalıtısının açmazlarını yaşar.

*“Kendimi öldürmem gerekir ama yapamam, elimden gelmez, gelmedi bugüne kadar.” (s. 25).*

*“Hep aynı bunalıyla geçen günlerden birine başladı.” (s. 29).*

*“Bitmeyen bu suçluluk hissi zaten, ömrünü yiyip bitiren şey, yapamadığı her şey.” (s. 31).*

Yaşamayı bir tür saçma inada bağlayan Mürşit’in linç günü hamalın gözüne soktuğu taş bir bakıma sembolik olarak hayatına batan kıymık gibidir. O, yaşamının saçma inat olduğunu düşünen bunalıtlı bir tiptir. Bu tip, kendisini bir türlü içsel huzura ve mutluluğa açacak açılımlardan çok uzak mesafededir. İnsansal boyutların tümünü yitiren yaşamın giderek artan karmaşıklığı, bireysel güçsüzlük ve soyutlanmışlık duygusunun giderek artmasına neden olur ve kendi adına düşünme ve yaşama karşı zihinsel ve coşkusallık temeline dayanan kararlar verme sorumluluğundan kaçır (Fromm, 2012: 60-61).

Mürşit, hiçbir şey yapmadan yaşamının bunalıtısını sıklıkla onun için bir kapalı mekan özelliği taşıyan şehirde, otelde ve evinde duyumsar. Fiziksel ve ruhsal anlamda iki bedende yaşayan Mürşit’in bedensel buradalığı ruhsal buradalığına ikamet etmez. *“Kelimeler beyninde kanatlı böcekler gibi(dir)” (s. 55).* Zihni sürekli kaynar vaziyette ve beyni bu kaynamaktan yıpranmış bir haldedir. Bunun yanında yaşamsal bir döngüye tabii olmak da istemeyen Mürşit, yiyip içmelerini de minimuma indirir. Zira, yiyeceği her lokmanın onu hayata bağlayacağı düşüncesindedir.

*“Şehri kafes gibi saran dağların” (s. 59).* tutsağı bir hayatı bunalıtı şeklinde algılayan Mürşit’in kederini hiçbir şey dindiremez. O, uzaklara kaçıp, özgür olmanın hesabını yaparken, içine sıkıştığı ve geçmişte işlediği günahın lanetini sürekli zihninde hisseder.

İçindeki boşluk, bu gınahtan beslenir. Arkadaşı Pehlivan ile sohbetlerinde (s. 63). de iç ağrısını dile getirir ve dermanının yokluğundan dem vurur.

Hayatını mecbur olduğu bir geri dönüşle yaşamaya başlayan Mürşit, dünyayı bir bunaltı/ dünya ağrısı şeklinde hisseder. Dünyayı “*duyusal taşlaşma çağı*” (s. 69). olarak görür. İnsan, duyusal olarak taşlaştığında/ yabancılaştığında evreni ve evrensel hafızasını da kaybeder. Zira, hafıza dediğimiz şey, duyulardan toplanan/ derlenen bir anılar yumağıdır. Ancak Mürşit, sürekli hatırlamanın yalnızca “*ucu sivri, beyaz bir taşla patlatılan göz(den)*” (s. 93). ibaret olması, yaşadıklarını anılar magmasının derinliklerine göndermesine iter. Yaşadıklarını hatırlamaktan sürekli korkar, resimsel görüntü düzeyine çıkan görüntüleri sürekli kovmaya çalışır.

Bir kız bir erkek çocuğuna sahip olan Mürşit, kendisi gibi tutsak olmasın diye oğlunun adını Özgür koyar. Özgür, zaman içinde Mürşit’ten çok Mürşit’in babasına benzediği için Mürşit bunu kabul etmez. Mürşit’in despot bir baba ile çatışması da hep özgürlüğünün kısıtlanmasından kaynaklanır. Ancak Özgür, babasının oteli pejmürde bir şekilde işletmesine bir türlü akıl sır erdiremez. Karşı otel gibi yenilenmesi gerektiğinden otelcilik ile ilgili artık yeni bir dönemin başladığından ve şehirde altın çıkarılmasından sonra otelin eskisinden daha çok iş yapacak bir konuma gelmesinden ve hatta sinema filminin de otele katkı sağlayacağını düşünür. Onun da bütün çatışması babası ile olur.

Mürşit’in kızı Elvan ile ilişkisi de kızının evlenmesi ile çok sınırlıdır. İç ağrılarından kızına da bahseder. Kızı babası için üzülse de Mürşit’in ağrıları bir türlü geçmez. O, karısı Şükran’a da iç ağrılarından bahsettiğinde onun da anlamadığını düşünür.

“*Derdim dünya Şükran. Dünya bende ağrı yapıyor, anladın mı?*” (s. 219).

“*Dünyanın derdi denen soyut, tarifsiz yükü çekmeye yazgılı*” (s. 142). bir kişi olduğunu düşünen Mürşit, beklentileri yerine getiremeyen bir zavallı olarak kendini görür. Bu yüzden “*benim bu hayata tabiatım müsait değildi*” (s. 184-185). diye içinden geçirir.

“*Burada dünya ağrısını dindirecek bir yer var mı? Dünyada dünya ağrısını dindirecek bir yer var mı? Yok. Dünyanın kendisi ağrı.*” (s. 237).

Şeytanı olarak gördüğü Cumhuriyet’u her rüyasında dinazor şeklinde görmeye sıklıkla başlayan Mürşit, “*Her sabah bu dünyaya uyandığında üzülmesi gerektiğini düşünüyor.*”

(s. 187). O, içindeki bungunluğun sebebini sürekli rüyalarında geçmişte işlediği günahın tohumu olarak görür. Bu onun için tam bir çöküştür.

*“Çöküş bir süreç, çektikçe uzuyor ama bir türlü tamamen çökülüyor, çökülmedikçe de ıstırap bitmiyor.”* (s. 167).

Yaşamı bir lanetli anılar bütünü olarak kavrayan Mürşit, hayatını anlamlı kılacak bütün içtenlik atılımlarından uzak çöküş içindedir. Bu çöküş sürekli içini törpüleyen ve zihnini sürekli meşgul eden o işlediği günahın bedeli olduğunu, içinin ağrısının o yüzden bir dermanı olmadığını düşünür. Bu süreçte bazı kitapları hayatına anlam katmak için okumaya başlar. Okuduğu bir kitapta da Mürşit’in iç ağrılarının ismi yazar.

Arkadaşı Erkut’tan aldığı kitabı okudukça kendi hastalığının da ismini ilk olarak o kitapta bulur Mürşit.

*“Yatağının ucuna oturdu, Erkut’tan aldığı kitabı cebinden çıkardı. Okumaya başladı.”*

*İçindeki yumrunun adına rastladı birden:*

*Weltschmerz ya da dünya ağrısı.”* (s. 226).

*“Soyut, elle tutulamayan, tarif edilemeyen bir ağrıdan”* (s. 242). mustarip dünya ağrısı çeken Mürşit’in içindeki ağrıyı en kolay attığı kişi norm karakteri Madenci’dir. Sahipsiz kalan sözcükleri ancak Madenci ile anlama dönüşür. Bu anlam, ikisinin de dünya ağrılarının da ve aynı kaderi paylaşmalarının bir yansıması olarak görülür. Oğlu Özgür’e otelin işletmesini bırakan Mürşit, Madenci’nin de otelden ayrılmasından sonra iyice bunaltı haliyle yaşama tutunur. Bu tutunuş, Madenci’nin şehre geri dönüp madende kalmaya başlaması olayıyla en üst noktasına çıkar.

*“Suçluluk hissi ruhunun derisi oldu.”* (s. 297).

Bu dayanılmaz dünya ağrısı içinde Mürşit ve Madenci birbirlerine dünya ağrılarından bahseder. İkisi de geçmişte işlediği ve zihinlerinden bir türlü silemedikleri günahları anlatır ve biraz olsun ferahlarlar. Mürşit, ilkokulu bitirdiği yaz, arkadaşı Cumhur ile şehrin meydanında dolaşırken bir hamalın kendi öz oğlunu kirlettiği düşüncesiyle kalabalığın içine katılarak, Cumhur’un da telkinleriyle hamala saldıran kalabalık içinde yer alır ve ucu sivri beyaz taşı hamalın gözüne sokar. Bu olay, Mürşit’in dünya ağrısının asıl nedenidir. Bu olaydan sonra sık sık şehirden ve bu şehrin yaşadığı ağrılardan



uzaklaşmaya çalışsa da şehir onu bumerang gibi sürekli kendisine çeker. Bu sürekli iç çekiliş onun bunaltısının asıl nedenini oluşturur.

*“Teslim oluyorum dedi içinden, teslim oluyorum, ben bu dünya ağrısıyla baş edemem, dünyanın bunca ağrısını çekerken dünyayı yenemem, teslim oluyorum.”* (s. 267).

Bu olayı Madenci’ye itiraf ederek ruhunu kurtarma girişimleri de anlamsız kalır. Bütün ömrü o günü unutmak üzerine kuran Mürşit, kendini bir dünya ağrısının tam içinde bulur. Ancak, roman sonunda *“Mürşit öldü mü kaldı mı bilinmiyor.”* (s. 331). ibaresiyle tanrısal bakış açısının görüşü Mürşit’in trajik sonunun da bilinmezliğini gözler önüne serer.

Elif Şafak’ın **Bit Palas**<sup>41</sup> isimli romanında çerçeve vakada anlatılan İstanbul ve şehrin içinde kalabalıklaşma, yığınlaşma ve betonlaşma serüveninden sonra dikilen ve birbirini tıpatıp taklit eden apartmanlarla dolu bir şehre dönüşümü, İstanbul’un bütün tarihsel ve kimliksel değerlerinin yok sayılması, silinmesi üzerine kurulur.

Bonbon Palas olarak ana vakanın geçtiği apartmanda kişiler İstanbul, gibi bir tür kimliksel farklılıkların bir arada yaşadığı mikro bir İstanbul kurulur. Bu mekan, bir bakıma İstanbul’un hafızasını ve tarihini oluşturan üç dinin de mezarlıklarının yok edildikten sonra üzerine kurulmuş bir apartmandır. Bu apartman, içindeki on dairelik yapısıyla genel olarak başkişi özel olarak da bütün daire sakinlerinin öyküsünü bir tür yabancılaşma çerçevesinde anlatır.

Başkişi Ben, çocukluğundan ailesel olarak anne ve babasının empati yoksunluğunun içerisinde büyür. Baba figürü başkişi Ben için bir bakıma negatif bir figür olarak görünür. Anne ise, bir türlü babanın hatırasına saygı duymayan birisi olarak karşımıza çıkar. Böylesi bir empati yoksunluğunun hakim olduğu bir ailede çocukluk yıllarını geçiren başkişi Ben, sevgi ve şefkatten yoksun bir yaşam ile ilk gençliğine ulaşır. Bu da psikolojik olarak onun bir bakıma zorla dışarı çıkmaya zorlanmasına neden olur. Bu zorunlu bir sürecin sonucudur. Psikolojik olarak ilk 6 yaşın önemine vurgu yapan psikologlar kişiliğin bu dönemde atılan tohumlardan oluştuğu kanısındadır. Başkişi Ben’in bu süreci sağlıklı bir şekilde yaşayamaması onda yaratıcı bir etkinliğin oluşumuna negatif etki eder.

---

<sup>41</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Elif Şafak (2017). Bit Palas. İstanbul: Doğan Kitap 29. Baskısından yapılmıştır.

*“Gözlerim benden evvel ve habersiz uyanmış, uyanıp da tavanda dolaşmaya çıkmış gibiydi. Yukarıdan kendime baktığımı sandım bir an. Sevmedim gördüklerimi.”* (s. 133).

Çocukluğu ve ilk gençliğinde yaşadığı bu trajik yaşam onu çeşitli anksiyetelere sürükler. Bunaltısının temelinde çocukluğunda mutlak bir güven ortamı olan ailede yaşadığı sıkıntılarında etkili olduğu bir sürecin bir parçası olarak bunaltılı ve sıkıntılı süreci eşinden ayrıldıktan sonra Bonbon Palas’a taşınırken bile sürdürür. *“Dışlanmışlığım had safhadaydı”* (s. 135). diyerek huzursuzluğunu ve bunaltısını gözler önüne serer. Bu süreç de bile inisiyatif almaktan çok Ethel’in buyrukları evin taşınmasında etkili olur. *“Bu arada benim fikrimi soran yoktu, sorsalar bile zaten bir fikrim yoktu.”* (s. 135). Bu bakımdan Başkışı Ben, kişisel anlamda karar almaktan uzak, kendi içine dönük bir tip olarak karşımıza çıkar. Bu “içe dönük tip”in kendine baktığında sevememesi, hayatı dışarıdan izlemesi, hayatına dair kararları başkaları tarafından alınan ve bir yere ait hissetmemesi bu içsel huzursuzluğundan ve bunaltısından kaynaklanır.

*“Balkon demirlerine ayaklarımı uzatıp, bir sigara yaktım. Tuğla rengi böcek sağ ayağımın altında kaldı. (...) Sevmiyorum burayı. Öyle ya da böyle buradan çıkmam gerek. Belki de biraz kendime benzetiyorum Bonbon Palas’ı”* (s. 169).

Mekansal bir aidiyetsizliğinin içsel huzursuzluğu tetiklediği başkışı Ben, çöplerin yanı başına döküldüğü Bit Palas ile kendini özdeşleştirir. Bu özdeşleştirme bir bakıma pejmürdeliğin de getirisidir. Bir ay kadar geçmesine rağmen hala taşındığı eve eşyalarını dizmeyen, eşyalarının ve kitaplarının kolilerde kalması onun bıkkınlığının ve bunaltısının sonucudur. Boşandıktan sonra arkadaşlarının çoğuyla da uzaklaşan başkışının yanında sadece Ethel kalır. Ancak Ethel’in neden yanında olduğunu da bilmez, bilmek istemez. Psikolojik anlamda sevmediği bir yere kendini benzeten başkışı Ben, içsel anlamda da kendi de sevmez durumdadır. Bu içsel aidiyetsizlik mekansal aidiyetsizliğe dönüşerek bunaltısının asıl temelini oluşturur. Ben için, Bonbon Palas vaktiyle alıştığı refahtan uzan, hoşnutsuz bir apartmana dönüşür. Bu isteksizlik parasının olmaması sebebiyle bir tür zorunluluğun bir parçası olma durumu ile motive edilir. Eşi Aysin ile eşinin babasına ait olduğu için, diğer masrafları karşılayan Ben, istemeden taşındığı ve istemeden oturduğu Bit Palas’tan kurtulmak için para bulma düşüncesine dönüşür.

Murathan Mungan'ın **Çador**<sup>42</sup> isimli romanında, yurtdışına çalışmak için giden ve çocukluk ve ilk gençlik yıllarını yaşadığı ülkesine geri dönen başkişi Akhbar'ın bireysel anlamda varoluş sancısı, yalnızlığı ve çaresizliği, toplumsal anlamda da ülkesinin savaş sonrası yeni bir rejime uyanan yönü ele alınır.

Zayıf yaradılışlı bir Mizacı olan Akhbar, ülkesindeki iç savaş ve komşu ülkeler ile olan savaş sonrası dini bir rejime geçen ülkesine dönmek için epey zorlanır. Ne var ki annesi, kardeşleri ve sevgisi ülkesindedir ve bu motivasyon ile cesaretini toplayıp ülkesine dönmek üzere yola çıkar.

Ülkesine girdiği anda başlayan büyük değişim, Akhbar'ın benliğindeki kaygıyı da tetikler. Bu kaygı ilk olarak, pasaport kontrolü sırasında gerçekleşir.

*“Yıllar sonra ülkesine dönmek istemesinin kuşku uyandırmasından, bunun, yetkililerce kötü niyetli bir biçimde yorumlanmasından, bu konuda sıkıştırmaya kalktıklarında, nasıl yanıtlayacağını bilemeyeceği akıldışı sorularla karşılaşmaktan çekiniyor.”* (s. 7).

Hükümetin devrilmesinden sonra kurulan yeni rejimin kurulmasından çok daha önce yurtdışına çıkmanın ve hiçbir siyasi yönünün bulunmaması Akhbar'ı bütün bu kaygılardan biraz olsun uzaklaştırır. Zaten yapı olarak *“her zaman, kimsenin işine karışmayan kendi halinde biri ol(an)”* (s. 7). Akhbar, ülkesine girdiği anda yüzüne bir tokat gibi inen bu yeni yapı karşısında kaygılanır. *“Ülkesinde birçok şey değişmiş, koşullar ve kurallar alabildiğine katılmış, hayat zalimleşmiş, ilişkiler hoyratlaşmış(tır)”* (s. 19). Ülkesinin içine düştüğü/ girdiği bu yeni düzen onu hüzünlendirir ve ailesini aramak üzere mahallesine gider. Mahalleye girdiğinde her şey tamamen değişmiş; rejim ve savaş sonrası herkes bir yerlere savrulmuş, mahallenin çoğu başka yerlere taşınmış ve yerlerine yenileri gelmiştir.

*“Döndüğünde yurdunun alacakaranlığını, ilkin içindeki sıkıntıdan tanıdı. Tutulmuştu.”* (s. 28).

---

<sup>42</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Murathan Mungan (2004). Çador. İstanbul: Metis Yayınları 4. Baskısından yapılmıştır.

Gurbette iken her şeyin yerli yerinde olduğu ve herkesin ve her şeyin onu karşılamak için ülkesinde beklediği duygusuyla ülkesine döner. Annesini aramak için çaldığı bütün kapılar, eski evlerinin kapısı sürekli yüzüne kapanır.

*“Gideni, günün birinde geri döndürmeye ikna eden bu duyguydu zaten; her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inandıran bu yanıltıcı duygu, daha çaldığı ilk kapının önünde yapayalnız bırakmıştı onu.”* (s. 19).

Akhbar’ın annesinin, ablasının, kız ve erkek kardeşlerinin ve sevgilisinin sevginin ve ilginin sıcaklığıyla beklediğini düşünerek heyecan ile çaldığı kapılar, bir bir yüzüne kapanır. Bu hüznü tükeniş, onu kendi ülkesinde/ evinde ve dünyada bir tür yabancı olarak hissetmesine neden olur.

*“Birdenbire dünya boşalmıştı. (..) En yalnız olduğu zamanlarda bile, böyle bir yalnızlık hissettiğini hatırlamıyordu Akhbar.”* (s. 20).

Başkişi Akhbar’ın içinde düştüğü bu yalnızlık ve yabancılık hissi, onu bütün bedenini saran bir çember şeklinde görülür. Zihinsel yalnızlığı, bir tutunma noktası olarak gördüğü annesine kavuşmasının da bunaltısıyla birleşince, kendini dünyada bir anlamda boşlukta hisseder. Bu boşluk vehmi, erişememe, kavuşamama ve tek başınalığın sıkıntılı bir dünyadaki onarılmaz bir yalnızlığın sonucudur.

Gurbeti bir sürgün olarak gören başkişi Akhbar’ın gerçek sürgünün yabancıları olduğu bu ülkeye girdiği anda başladığını düşünür. Bütün tanıdıkları, çocukluk arkadaşları, mahallesi, annesi, ablası ve diğer insanların hiçbiri yerinde yoktur.

*“Çocukluğunun, yeniyetmeliğinin, gençliğinin mahallesi bir anda yabancı, güvensiz bir yer oluvermişti.”* (s. 21).

Bir tür tutunma noktası olan anneye kavuşamama ve çevresel iletişim kaynaklı yalnızlık, içsel bir boşluğa dönüşür. Bu boşluk, insanın bunalımı tetikleyen bir korkuya dönüşür. Kendini *“kaybolmuş”* (s. 29). hisseden Akhbar, bütün bir ülkeyi kendi gibi görür. *“Herkesi yalnız bırakan ketum ve kayıtsız bir karanlık”* (s. 30). olarak görülen, güvensiz bir yere dönüşen ülkesinin alacakaranlığı onu *“kendi yalnızlığının kahramanı yapar.”* (s. 30). Gurbetteki kimsesizliğini aşmak için ülkesine dönen ve içine düştüğü bu boşluk ve karanlık vehimleri onu, bir tür yabancılaşmaya sürükler.

*“Birden kendini bu dünyada daha önce hiç hissetmediği kadar yabancı, üvey hissetti.”* (s. 30).

Alacakaranlık, boşluk ve yabancılık duygusu ile betimlenen Akhbar’ın yalnızlığı onu bir tür bunalıya sokar. *“Kaygılara, kederlere boğulduğunu düşünerek”* (s. 31). İçsel sıkıntısını, bir tür çaresizlik içinde duyumsar. Bu bunalı, yaşamın/ hayatın temel gücüne olan umudu da umutsuzluğa çevirir.

Bu türden bir boşluk vehmi Akhbar için sıkıntılardan/ bunalımdan hafıza mekanlarına dönmenin temel faktörüdür. Tanıdığı insanların kayboluşu başkışı *“Akhbar’ın yabancılığın(ı)”* (s. 27). daha da tetikler. Bu tetikleme onu hafıza mekanlarına döndürerek, ona kimlik verecek anımsamaları hatırlamak üzere yola çıkması ile gerçekleşir. Bütün gün ailesini aramak için geçiren başkışı, bütün bir yorgunluğu, kimsesiz hissettiği bu yeni ülkede kimseliğe çevirmek ister. Büyük bir özlemle annesine ve sevgilisine kavuşacağını düşünen Akhbar’ın içinde yaşadığı bu köklü yabancılık hissine son vermek için çocukken ölen babası ile birlikte gittiği hana giderek, babasının kokusunu anımsamaya/ yabancıyı olduğu bu ülkeye kendini ait hissetmeye çalışır.

*“Döşek hayli sertti. Vücudunu yorgunluktan kendini bırakmıyor, dinlenmiyordu. Yüzükoyun döndü. Başını yastığa gömerken babasının kokusunu hatırlamaya çalıştı. Buranın gecesinde bir yerlerde kalmış olmalıydı o koku ve bu kadar şiddetle hatırlamak isteyen birine, geçmişin sihirli gücü mutlaka yardım eder, diye umuyordu. Ne de olsa insan, her zaman bu kadar şiddetle gerek duymazdı bir hatıraya. Zamanı sakladığına güvendiği bu kalın duvarların babasının kokusunu da sakladığına inanmak istedi.”* (s. 32).

Zaman tarafından yutulmuş kişiye kimliğini veren bütün değerler yok olmuştur. Bu yok olma, ilk olarak bir tutunma noktası olan annesinin kaybolmasıyla başlar. Daha sonra ailesine, mahallesine ve arkadaşlarının da yutulmasını getirir. Zamansal yutulmanın yaşandığı bu ülkede Akhbar, bir tür içe çekilme ile zamansal anlamda kendisine bir dayanak/ tutanak noktası aramaya başlar. Bu arayış, babasının varlığına bürünmek ile somutlaştırılır.

*“Gözlerini kapadı Akhbar. Gözlerini yumar gibi değil, dünyaya kilitler gibi kapadı. Gördüklerinden çok hatırladıklarına gücenmek istiyordu.”*

*Sevdiklerinin yüzünü kaybetmişti. (..) Fotoğraf günahı. (..) Yorgun belleğine, yıpranmış hayalgücüne kalmıştı her şey.” (s. 52-53).*

Zamansal yutuş, kişiyi dünyada bir başına bırakır ve bütün bir varoluşsal gerçekliğini ruhsal anlamda tutanak noktası olarak gördüğü baba figürü ile dünyadalık kazanmak ister. “Anılardan, çağrışımlardan yardım um(an)” Akhbar, zamansal yutuşu bir bakıma anlama dönüştürmek ister. İnsan soyunun zamansal anlamda yutulmamasının bir yansıması olan evlat/ oğul, babasının başka bir bedende geleceğe akışıdır. Bu akış, babanın başka bir bedende tinsel anlamda geleceğe akışıdır. Gelecek, bir bakıma yutulduğundan başkişi Akhbar geçmişe dönerek, hafıza mekanlarında kendi benliğini bulmak, varlığını anlamlandırmak ister.

*“Çocukluğunun neşesini kendisine geri vereceğini düşündüğü ne şekerli leblebi, ne çingiraklı güğümlerden köpüre köpüre dökülen demirhindi şerbeti bu tadı alamadı ağzından. Toz. Yalnızca toz.” (s. 37).*

Bütün bir geçmiş anılardan, çağrışımlardan medet uman Akhbar, babasının kokusuna, onun varlığına ulaşamaz. Çocukluğun mutluluğu olarak gördüğü şekerli leblebi ve demirhindi şerbetinin de tadını alamaz. Geçmişin güzel hatıraları, kendilik ve kimlik kuracak mekanları bir bir kaybolmuştur. Bu durumda kendini dünyada bir başına ve yapayalnız hisseden Akhbar’ın umutsuzluğunu ve yabancılığını artıran bir görünüm kazanır. onun bunaltısını ağırlaştıran bir durum olarak görülür. Zira, bütün bir annesini/ ailesini arama umudu umutsuzluğa dönüşür.

*“Kapılar suskun ya da sağır, sokaklar kuşkulu ve güvensizdi. Her zaman huzur bulduğu camii avluları bile kasvetli bir umutsuzlukla karşılamışlardı onu.” (s. 35).*

Umutsuzluğun hüküm sürdüğü bir ruh hali ile yabancılığını daha da derinden hisseden Akhbar’ın hafıza mekanlarına dönüşü de ona bir şey hatırlatmaz. Bir bakıma, şimdiki zaman, bütün zamanları yutmuş, yere indirmiş ve yok etmiştir. Bu durumda yabancılık hissini gitgide bedenini zapt ettiği Akbar, “kendini biraz daha eksilmiş hisse(der).” (s. 39).

Annesini arama girişimleri de gitgide umutsuzluğa dönüşen Akhbar, yurtdışına çıkmadan sevgilisi olan kadını aramak için bir bakıma Mecnun gibi sokaklara düşer. Bu düşüş, anlamsızlığın anlama, geçmişin şimdide var olması anlamında gerçekleştirilmek istense de

şehrin bütün hafızayı yutan yapısı karşısında Akhbar'ın kendini bu ülkede/ şehirde anlamsızlık içinde bulmasına neden olur.

*“Çarşılar dilsizdi, dükkânlar boş gözlerle bakıyordu şimdi kendilerini tanımaz olmuş bu genç adama. Gerçek sürgünün yuvaya döndüğünü sandığı yerde başladığını anlamaya başlamıştı. (..) Bu şehrin hayatında hiçbir yeri olmadığını, artık büsbütün yabancı biri olduğunu, dahası bu şehrin artık hayatı olmadığını düşünmeye başladı. Şehir ruhunu teslim etmişti”* (s. 41).

Koca bir hapisane avlusu şeklinde algılanan şehir, başkişi Akhbar'ın yabancılığını yüzüne vuran bir şekilde görünür. Bu yabancılık hissine geçmişin hafızası, bir tutunma noktası olan annesini bulamama ve içsel huzurun temsili sevgilisini bulamama da eklenince şehit bir bakıma içinden çıkılmaz, labirent bir mekana dönüşür. Bu dönüşüm, başkişinin bireysel anlamdaki yabancılık hissini algısıyla gözler önüne serilir.

Korkunun ve kaygının hüküm sürdüğü ülkede annesini sormak için gittiği bütün kapıların yüzüne kapanması Akhbar'ın erkek kardeşinin de rejim ordusuna katılıp öldüğünü öğrenmesiyle dünyadaki varlığı bir anlamsızlığa dönüşür.

*“Kardeşinin ölümü ile biraz daha boşalmıştı dünya.”* (s. 59).

Kendisini hatırlamadı ve hiç bilmediği ve bilinmez bir ülkenin içinde bulan Akhbar, yurtdışında iken düşündüğü içinde kalan yarım yanı olarak gördüğü ülkesinin bu halinde bir türlü alışamaz. Bu durum zamansal bir yutuş ile yeni bir şeye evirilen ülkenin içinde kendisini boşlukta hissetmesine neden olur.

*“Hayattan zaman istedi. Hayat, içeridekilere vermediği zamanı dışardakilere de vermedi. Bütün yıllar boyunca yurdundan dışarıda olması, içeride kalan yarım yanını kurtaramadı, iyileştirmede. Ruhunun sınır boylarında boylu boyunca kalakalmış, ne öteki tarafa geçebilen, ne geriye dönebilen sancılı bir gövdeyle yaşadı durdu. Gövdesi zamanın içinde zonkluyordu sanki. Kendi gibi boşlukta asılı kalmış rüyaları hiçbir ülkeye yurt tutmuyordu.”* (s. 63).

Zaten mizaç olarak zayıf bir varlığı olan Akhbar'ın yurtdışında iken bütün umudu, yaşamının yarısı olarak gördüğü ülkesine dönmektir. Ancak ülkesine döndüğünde gördüğü manzara, ailesinin ortadan kaybolması, hafıza mekanlarının zihinsel yok oluşu başkişi için bir tür güçsüzlüğe dönüşür. Güçsüzlük yabancılaşmanın önemli bir boyutunu

oluşturur. Güçsüzlük, temelde bireyin yaşamının başka güçler tarafından manipüle edildiği ve bireyin kendisinin olayları yönlendirmede etkili olamayacağına inanması veya böyle bir duygu durumu içerisinde olması anlamına gelmektedir (Seeman, 1959: 783-791). Birey güçsüzlük durumunda yaşamını yönlendirmede etkili olamayacağına inanır. Kendini arafta/ boşlukta asılı kalmış bir şekilde hisseden Akhbar'ın bunaltısı, zihinsel bunaltısının bir sonucu olur.

*“Buraya dönüşünden sonra uğradığı hayal kırıklığına bağlanamayacak kadar köklü bir yabancılık duyuyordu her şeye karşı. Düpedüz dünyada var olduğu için duyduğu bir sancıyla başbaşa kalmıştı. Gövdesi ruhuna ağır geliyor ‘kendim’ dediği, gün günden çürümeye başladığını hissettiği eti taşımakta zorlanıyordu.” (s. 76).*

Var olmanın sancısını bedensel olarak da hisseden başkışı, dünyanın içindeki iğretliliğini daha da derinden duyumsar. Bedensel ve ruhsal anlamda ayrılan bir yapıda karşımıza çıkan Akhbar, varoluşsal sancıların günlük hayata ilişkin somut nedenler sebebiyle perdelendiğini düşünür. Bu bakımdan insan, içinde taşıdığı varolmanın sancısını duyamaz, göremez ve anlamlandıramaz. Varoluşsal anlamdaki bu içsel bungunluk ve bedensel yabancılaşma, onu bir süredir kapana kısılmış hissettiği gövdesinin dışına çıkmaya yöneltir.

Bütün geçmişinin bir anlamda, kadınların tıpkı burkalarının altında görünmezliğe çekilmesi gibi bir görünmezliğe dönüştüğünü düşünen Akhbar, zamansal kopuşunu ve varoluşsal anlamsızlığını anlamlandırmak için kadınların gözü ile dünyayı görmeye/ anlamaya çalışır. Annesini ve kız kardeşini aramak üzere yola çıkan Akhbar'ın bütün macerası bu dönemden sonra bütün bir kadınlığı aramaya başlamasına neden olur. Yüzlerini görmediği kadınların, burkaların içinde hiçliğin boşluğunu duyduğunu düşünen Akhbar, hafızasının silinmesini bir bakıma yalnızca annesi ve kız kardeşi ile özdeşleştirmez ve bütün bir kadınlığın yüzünün silindiğine inanır.

*“Bir süre sonra aradığı şeyin, annesi, ablası, sevgilisi olmaktan çıkıp tüm kadınlık olacağını ilk günlerde bu denli güçlü bir biçimde sezememişti. Akhbar'ın ilk günlerinin gözleri, kumaş yığının altında yalnızca ‘onları’ ararken, giderek zamanla ‘kadın’ı, bir varlık olarak bir kadın yüzünü seraba tutulmuş gibi aramaya başlayacaktı. Şimdi bütün dehşetiyle bunu görüyor,*



*hayatın yarısı yok. Hayatın yarısı yok. Hayatın yarısı yok. Yarısını yitirdiği hayati şimdi anlıyordu” (s. 80).*

İçsel anlamsızlığını ve varoluşsal bunaltısını bir anlama dönüştürmek için bütün bir benliği ile bütün bir kadınlığı aramaya başlar. Zira “kadınların yalnızca yüzleri değil, sesleri de yoktur.” (s. 80). Kendi varoluşsal bunaltısını burka takan kadınlardan daha iyi kimsenin anlamadığını düşünen Akhbar, kendisini onların yerine koyarak anlamsızlığını anlama dönüştürmek ister. Bu anlamlandırma çabası kelimelere emanet edilir. Geldiği ilk günlerde gittiği bir sahafçıdan aldığı “kelimelere itimadin olsun” (s. 86). İfadesinden hareketle varlığını anlamlandırmak için yazıya/ yazmaya yönelir. Bu yöneliş, onun varoluşsal bunaltısının da kendi dilinden kaleme dökülmüş halini gözler önüne serer.

*“Tek başına kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplamaya çalışıyorum. Varlığın bir toz bulutu, daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu. Benim kalıbımda bir boşluk bu. Sıcaklığın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk.” (s. 87).*

Akhbar, yazı ile varoluşsal anlamdaki içsel boşluğunu doldurmak ister ve yaşamını anlamlandırmak için yazıya/ yazmaya yönelir. İlk olarak kendisinin ifadesi ile içinde düştüğü boşluğu aktaran başkişi, bedensel anlamdaki boşluğunu yazıya döker. Bir bakıma bir kurtuluş imgesi olarak karşımıza çıkan yazı, kişinin tek başınalığını çoğaltan bir yapıda karşımıza çıkar.

Bu yöneliş kısa bir dönem başkişinin bunaltısını giderek bir süreç olarak karşımıza çıkar. Başkişinin bunaltısının sebebini anlamak için burka içine girerek kadınların gözünden dünyayı anlama çabası gelişir. Kendisinden ayrılmanın burka sayesinde yeniden kendine döneceğini düşür ve burka giyinerek topluma karışır. Zayıf, kuru ve kısa boylu olan Akhbar, insanların içine karışarak burka altından dünyayı anlamlandırmaya çalışır. Bir tür kendi mağarasına döndürdüğü burka içinde Akhbar, kaybolmuş ruhunu burka altında güvende hissedeceği bir mağara olarak görür. Bu türden bir kapanma ile iletişime de kapanan Akbar’ın burka onun kimsesizliğinin kimsesi olacaktır. Kaybolduğu dünyayı bir rüya olarak gören Akhbar, burkasının içinde yapayalnız kalır.

### 2.1.10. Saçma / Absürt / Uyumsuzluk

İnsan, yeryüzünde ölümlü olduğunu bilen ve bu bilinçle yaşamaya çalışan tek varlıktır. İnsan, sonlu/ ölümlü olmasını bilmesine rağmen yaşamda sürekli anlam aramaya ve bulmaya çalışır. Ne var ki insan, ölümlülüğünü bile bile yaşama tutunması ve ona anlam katmaya çalışması Camus'a göre "absürt"tür.

Latince, sağır, dilsiz anlamlarına gelen surdus'tan türeyen absürde, anlamdan yoksun olan, saçma, akıl dışı, akla aykırı, anlamsız, akıl almaz, akla sığmaz gibi anlamlara gelir (Gündoğan, 1997: 55). İnsan, akli ile dünyayı anlamlandırmaya çalıştıkça dünya ile kendi arasındaki uyumsuzluğu fark eder ve bunu saçma olarak hisseder. Bu duygu, insanın dünyadan kopması ve dünyaya yabancılaşmasıyla açığa çıkar.

Absürd/saçma duygusun ortaya çıktığı/ farkına varıldığı dört insani durum söz konusudur:

- a) *Hayatın monotonluğu ve mekanikliği insana hem kendisinin hem de diğer varlıkların anlamını sordurur. Bu Absürdün ilk habercisidir. Özellikle günümüz modern toplumda yaşayan insanlar ve modern kentler bunun güzel bir örneğidir.*
- b) *Zamanın geçmesi, onun öldürücü bir unsur olarak algılanması ve geleceği değiştiremez oluşumuzun bilincine varılması,*
- c) *İnsanların bu dünyada tek başına olması, kendini dünyaya ve başkalarına karşı yabancı oluşu ve başkalarıyla ayrılığın keskin bir biçimde bilincine varılması,*
- d) *Ölümün zorunlu ve kaçınılmaz bir son oluşunun ve ölümle birlikte her şeyin sona ereceğinin anlaşılması. (Gündoğan, 1997:64).*

Bu sorgulama Camus'un gözünde saçmanın en iyi habercisidir. Ancak dünya anlamsız değildir ve dünyada anlama sahip olduğunu iddia eden tek canlı insandır. Yani dünyanın bir anlamı vardır, o da insandır. Yaşamın anlamlı olduğunu düşünen Camus, her ne kadar saçma da olsa, yine de insan, yaşama katılmalı ve hayatını anlamlandırmalıdır (Çüçen, 2018: 185).

İnsan, antropolojik yapısı gereği dünyaya absürt/saçma duygularıyla gelir ve bu duygu insan gerçekliğinin bir sonucudur. Bu duygu insanın doğası gereği olduğundan bundan kaçmak da mümkün değildir ve insan bu duygu ile yüzleşmek zorundadır. Bu durum ancak bilinçlilik ve zamana uyumlulukla aşılabılır.

İnsanoğlu dünyaya gelmesini, bir nevi Tanrı tarafından cezalandırılarak yaşamak zorunda olduğu kaderi, yaşamın anlamsızlığı, varoluşumuzun saçmalığı bir tür cezalandırma motifi bilinçli bir şekilde ruhsal anlamda hisseder. Tanrı tarafından cezalandırılan insan, bu cezayı kaderi ile birlikte yaşar. Arkaik olarak saçma olarak anlatılan yaşayışın Sisifos gibi amaçsızca verilen cezayı uygulayan bir nevi uyumsuz bir kişi ile örneklendirilir (Camus, 2019: 137). Ancak, Albert Camus, bu saçma ve absürt hayattan intihar ile kurtulmayı önemez. Onun için bu zorunlu cezayı/ yaşamı/ hayatı her ne olursa olsun yaşamak ve bu yaşayış ile birlikte bu hayata bir başkaldırı şeklinde yorumlar.

Vüs'at O. Bener'in **Bay Muannit Sahtegi'nin Notları**<sup>43</sup> isimli romanında başkişi, Muannit Sahtegi, çevre ile uyumsuz bir kişilik olarak romanda işlenir. Muannit sözcüğü, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat'ta, "*Muânid: inatçı, kimseye uymayan, dediği dedik. Muânnid: inatçı*" (Develioğlu, 2010: 766). olarak karşımıza çıkar. Sahtegi ise, sahte kelimesine yapım eki gelerek yapaylık/sunilik/sahtelik anlamı alır. Bu açıdan bakıldığında roman başkişisi Muannit Sahtegi, uyumsuz bir sahtelik olarak görüntü düzeyine çıkmaktadır.

"*Memuriyet denilen kölelikten*" (s. 49). otuz altı yıl çalışarak "*Başdanışman emeklisi Bay Muannit Sahtegi*" (s. 27). emeklilik sürecinde avukatlık yapar. Aralarında yirmi beş yaş olan evlatlık kızı Fatoş ile hayatını sürdüren Sahtegi, Fatoş'un yurtdışına eğitim almak için gitmesi üzerine 1979 yılından itibaren tuttuğu günlüklerde -bazen geriye de dönerek- bireysel yaşam serüvenini, zihinsel çalkantılarını ve 1980 dönemi Türkiye'sindeki siyasal ve sosyal durumlar üzerine de görüşler bildirir.

Sekiz yıldır birlikte yaşadığı evlatlık kızı olan Fatoş'un yurtdışına okumak için ayrılma süreci ile yazdığı günlüklerden/ notlardan oluşan roman, başkişinin uyumsuzluğunu da göstermesi açısından önemlidir. Anlatı boyunca başkişi bütün zıtlıklar ile bir çatışma

---

<sup>43</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Vüs'at O. Bener (2018). Bay Muannit Sahtegi'nin Notları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 7. Baskısından yapılmıştır.

halindedir; zaman tarafından yutulduğunu düşünür. Zira, bu uyumsuzluk, Bay Muannit Sahtegi'nin bütün yapıp etmelerinin temel motivasyon kaynağıdır. Zaten romanda bu çatışma unsurunun uyumsuzluğu ile başlar.

*“Yine öldürgen bir intihar sabahı”* (s. 9).

Muannit Bey, Camus'nün *Sisifos Söyleni*'ndeki gibi bu dünyada yaşamaya mahkûm edilmiş bir cezalı olarak kendini görür. Anlatı da zaten bu tür bir “öldürgen bir intihar sabahı”nın yinelendiği görülür. Alıntı metindeki “yine” sözcüğü rutinleşmenin ve absürtleşerek anlamını kaybeden yaşam modellerinin bir tür görünümü olarak karşımıza çıkar.

Camus, önemli olan tek bir felsefe tek sorunun intihar olduğunu söyler (2019: 21). İntiharı bir tür yanılısma olduğunun altını çizer ve intihar eden kişi ise yaşamda her şeyi tükettiğini düşünür. Ona göre yaşamak, saçma duygusu ile yaşamaktır ve insan bu duyguya rağmen yaşamalıdır. Zira, o, saçma ile yaşamak için yaşama inanır ve başkaldıran insan bu duygu ile dünyada yaşayan insandır, der.

*“Günümde caydım, dakika ayınlığından bile söz edemeyeceğim”* (s. 10).

Absürtleşerek içi boşalan yaşam modellerini cezasını intihar ile çözmez. Tıpkı Camus gibi, Muannit Bey de yaşayarak başkaldırmanın hesabını yapar. O yüzdendir ki onu bu durumdan kurtaracak ve bir yazgı olarak gördüğü yaşamından yazarak kurtulacaktır.

*“Seni konuşmak değil, yazmak kurtarır”* (s. 9).

derken de yine bu yaşamdan yaşayarak öç almanın peşindedir. Yazma edimi, kişiyi varoluşsal anlamda kendiliğe çağırın hülyalı bir işleyiş olarak görülür. Yazının, alın yazısını sildiği bu türden bir edimde kişi ancak yazarak varolacaktır. Bu türden bir varolma, zorunlu hayat modellerinin de bir protestosu olarak pekala okunabilir.

Bay Sahtegi, tuttuğu notlar vasıtasıyla rutinleşen hayat modelini tab'ederek gün yüzüne çıkarmak, kendinde bir bilinç oluşturmak ve var olmak istese de o, zamansal süreklilikten bir kopuşun da örneği olarak karşımıza çıkar.

*“Kolay suçlanabilen: zaman. Beni geride bırakan, koyup giden. Ne atbaşı koşabiliyoruz, ne yarışı önde götürebiliyorum. Böylesine amansız, çılgın, yenik boğuşma.”* (s. 9).

Zamansal süreğenlikten kopan insan, kendisine olduğu kadar türüne de yabancılaşır. Bu süreğenlik, zaman tarafından yutulma korkusu da zaten ilk olarak çocuğunu evlat edinmesi ile karşımıza çıkar. “*Bu yutulma korkusu, varoluşsal anlamdaki bunalımın, bunaltının ve baş dönmesinin ana kaynağıdır.*” (Korkmaz, 2015: 373). Ontolojik olarak kendini ve türünü güvene almak isteyen Bay Sahtegi, geleceği temsil eden bir çocuk edinerek zamansal kopuşuna bir çare arar. Bu çare evlat edindiği kızı Fatoş’tur.

Birbirine eklemlenebilen anların tarih olduğu gerçeğinden hareketle Muannit Sahtegi, evlat edindiği kızı Fatoş’ta yaşamaya, onun duyuşsal varoluş alanlarında yaşamak ister. Başkişinin zaman tarafından yenik duruma düşmesi de işte insanın böylesi bir ontolojik güvenlik sorununa tekabül eder. Bu tanımlama, kişinin anlamsızlığını anlama çeviren bir çaba olarak görülebilir. Ancak bu çaba, ontolojik anlamda güvenlik sorunu ve kızının varoluşsal algısında yaşama biçimi Fatoş’un yurtdışına gitmek üzere yola çıkmasıyla yine bunaltıya ve anlamsızlığa dönüşür.

“*O da koştu mu, tepetaklak gidecek yaşam bağı uslanmaz genlerim unulmaz kışkacı*” (s. 13).

Fatoş’un bütün alışkanlıklarına dahil olan yapısını, zaman tarafından yutulma hissinin ve saçma/ absürt yaşamını uyumsuzluğu silen evlatlık kızının da evden uzaklaşması başkişi de tam bir bunaltı hali doğurur. Bu bunaltılı bilinç, kendi yaşamını ve hayatını sorgulama evresine girer. Zaten Bay Muannit Sahtegi de kendini bir türlü insan formunun özellikleri ile tanımlamaz.

“*Hiç insanca yanın yok. Sevemiyorsun. Savın boş. Nenin sen?*” (s. 9).

İnsana ait hiçbir değer kaybolmadığı, bilinçaltı denilen mahzende tutulduğu ve hiç beklenmedik bir anda kendini açığa çıkardığı aşikârdır. Muannit Bey, ontolojik bağlamda kendisini insan formuna, insan yanına yakın bulmaz ve kendisine kızar. Duyuşsal ve duyuşsal anlamda da bir boşlukta olan başkişi kendisini tanımlamak üzere sorduğu “nenin sen?” soru cümlesinin anlamsız muhatabı olarak karşımıza çıkar. Bu sorunun cevabını ise yine insan formunun dışında bir türe atfederek anlamlandırılmaya çalışılır.

“*Soyu Sahtegi, muannittir tepeden tırnağa ittir.*” (s. 13).

“*İyi eğitilmiş fino köpeğiyim.*” (s. 27).

İnsanın ontolojik olarak kendisini hayvan kategorisine sokması, kendisini de tepeden tırnağa uyumsuz olarak tanımlayan Sahtegi, yaşamı içindeki kendine yabancılaşmanın ve türüne yabancılaşmasının göstergelerini aralar. İnsanın ontolojik olarak türsel bağlamda insan formundan uzaklaşması ve kendini “it” olarak görmesi/ tanıtması işte böylesi bir türsel yabancılaşmanın da varolduğunu gösterir.

Evlatlık kızı Fatoş’un yurtdışına çıkmasıyla “*beklentim, gitgide umarsızlığa dönüştü.*” (s. 14). diyerek içinde bulunduğu bunaltılı durumu ifade eder Bay Sahtegi; “*İkilem sancıları canından bezdirir insanı.*” (s. 14). Zamansal süreğenliği, neslin devamını ve bir başka bedende yaşama arzusunun da temsilcisi olan Fatoş’tan ayrılmasının sonucunda ona kendini hatırlatan aynalara baktığın da bile kendini tanımlayamaz.

*“Aynalarda yansımaya dayanamayacağı çağ gelip çattığında, iyiltmeyen tuzularına boğulacağını, yıkımın kendine hiç açıklanamayacağını, yakıştıramayacağını kestirebiliyordum.”* (s. 15).

İnsanın benliğini ortaya çıkararak bir unsur olarak karşımıza çıkan ayna motifinde kişinin yansıyan aksine bile bakamaması bir nevi ondan usanç duyması böylesi bir yabancılaşmaya işaret eder. “*Bay Sahtegi, siz, tükenesi çirkinliği korunmaya değmez bir kara kelaynak, ses vermez bir plastik çingırağısınız. (..) Köksüz karmaşıklıkım*” (s. 15). İnsanın kendisini ses vermez bir plastik olarak görmesi, ke karmaşıklıkını köksüzlüğü ile beslemesi bireysel anlamda varoluşsal boşluğuna ve uyumsuzluğuna götürülür. Bu uyumsuzluk, isminden de anlaşıldığı gibi bütün evrenedir. Bu çatışmanın içinde çıkan bir insan olarak Bay Muannit Sahtegi, uyumsuzluğunu bütün dünyaya savaş açarak ilan eder.

*“Düş mutluları topunuzun canı cehenneme.”* (s. 15).

İnsanın yeryüzüne fırlatılarak bir anlamda yaşamak zorunda olduğu dünyalık kaderinin bir cezasını kendi yaşamını devam ettirmek olarak gören Bay Sahtegi, bu sürecin dışına uyumsuzluğunu taşıyarak çıkmak ister. Kızı Fatoş’tan sonra uyumsuzluğu giderek artan ve “*saçma ’yı saçma kılmayı deneyeyim.*” (s. 10). diyerek bir nevi dünyalık kaderine de savaş açan Bay Sahtegi’nin uyumsuzluğu da ruhunu besleyememesinden kaynaklanır.

*“Ben kendi payıma, feryatlı figanlı arabesklerle ruhumu besleyemediğim için uyumsuzlaştım.”* (s. 25).

Kişinin ruhunu besleyememesi, onun sesine kulak vermemesi ve onun isteklerini hiçe sayması bir bunaltı hali doğurur. Bu bunaltılı görünüm Bay Sahtegi'nin bütün yaşamına da sirayet edecektir. Bu dünyanın kurallarına, Tanrı'nın emir ve yasaklarına da uyum sağlamayan bir protest kimlik olarak karşımıza çıkar.

*“Doğru günahlardır yaşamaya değen. Günah, günah nedir soran meraklının kalpazan yüreğine saplı Bursa bıçağıdır daha doğrusu.”* (s. 17).

Yaşamın içindeki düzene, Tanrı'nın emir ve yasaklarına da uyumsuzluğu ile karşı çıkan Bay Sahtegi'nin yaşamaya değen olarak gördüğü “doğru günahları” işlemeye ve bu dünyada yaşayarak başkaldırmasına sebep olacaktır. Zira onun bu uyumsuzluğunun temelinde işte böylesi bir başkaldırı yatar.

*“Muannit Bey, (..) Hep ters, yanlış, akla ziyan işler becerdiğime göre adım neden doğru olacaktır”* (s. 19).

*“Kapıcı dairesindeki in”* (s. 43). olarak bahsettiği evinde geçirdiği bunaltılı zamanı genellikle haftada bir aldığı “Gırgır” dergisiyle aralamak isteyen Bay Sahtegi, ters, yanlış ve akla ziyan işler becerebilen bir kişi olarak kendini tanımlar. Gırgır dergisini çok sever ve *“Hayatımız gırgır zaten”* (s. 20) .diyerek, kendi yaşamının başkarakterleri olan insanın, amaçsızlığını ve anlamsızlığını vurgular. Amaçsızlığın olduğu yerde yenilginin de varolduğunu düşünürsek, Bay Sahtegi, bir tür kendisini *“kendimi yönetmekten yoksun”* (s. 22). olarak görür.

Dünyalık kaderi bir tür ceza motifi ile işleyen Bay Sahtegi, *“yılların açlığına başkaldırı bedenim”* (s. 23). derken, bu bunaltılı yaşamına yaşayarak başkaldırdığını söyleyebiliriz.

Kendini *“içi çürümüş”* (s. 76), *“yüreksiz”* (s. 76) ve *“yalnız”* (s. 77) olarak gören Bay Muannit Sahtegi'nin kızı Fatoş'un yurtdışına gitmesinden sonra *sığınacak bir tek candan dostu”* (s. 72). bile yoktur. Tuttuğu notlara bile geri dönüp bakamayan Bay Sahtegi, bu dünyada hezeyan yaşan bir kişinin uyumsuzluğu kaderinde yaşayacaktır.

*“Yazdıklarına bakmıyorum artık. Hezeyan kuşkusuz.”* (s. 64).

Şüphesiz ki insan, havanın, suyun, toprağın ve ateşin bileşiminde oluşur ve kendisini söz ile kurar. Evlat edinerek, ontolojik anlamda kendini güvende hissedenden Bay Sahtegi'nin ikinci varoluş nüvesi ise yazma edimidir. Farkındalık boyutunda kendini ve eşyayı, dünyayı anlamlandıran ve algılayan kişi bu dünyadaki uyumsuzluğunun bilincindedir. Bu

bilinç güçsüzlüğün içindeki gücün de açığa çıkması olanağı her zaman içinde taşıyan mitik bir simge unsur olarak karşımıza çıkar.

*“Güçsüzüm. Ne olursa olsun birkaç satır yazmayı sürdürmeliyim.”  
Oynatacağım yoksa” (s. 79).*

Kişide, algısal ve zihinsel sıkıntılı süreçlerinin önüne geçen yazma edimi bir bakıma başkişinin kendisiyle yüzleşmesinin de bir parçası haline gelir. İnsan neden oynatır? Yazmak, bu oynatmayı neden durdurur? gibi sorular, başkişinin içinde bulunduğu saçmayı, saçma kılma ediminden kaynaklanan açar ifadeli sorulardır.

*“Notlarımı okumayı içim kaldırmıyor, saçmayı saçma kılamamışım  
besbelli.” (s. 80).*

Hayatın içindeki saçmayı fark edip üzerine yazı yazmak ile başkaldıracağı gerçeği Bay Muannit Sahtegi'nin saçmadan kurtulmasının temel çıkış motivasyonudur. Bu motivasyon evlatlık kızı Fatoş ile de desteklense de Fatoş'un yurtdışına gitmesiyle başladığı notlarına/günlüğüne yazı ile kazılan hayatın anlamsızlığı ve hayatın içindeki bireysel uyumsuz kişiliği onu derinden sarsar. Bir süre sonra yazdıklarını da bakamaz hale gelen başkişi, Bay Muannit Sahtegi'nin Notları isimli günlüğüyle saçmayı saçma kılamadığını bilincine yerleştirerek anlatisini tamamlar. Zaten absürt/ saçma kişi bir ceza motifli bu hayatı yaşamak zorundadır.



### 2.1.11. Bir Tükenişler Dizgesi; Yurtsuzluk İtkisi

İnsanlaşma çabasının birinci önceliği, insanın doğayı kendi iradesi ve inisiyatifi ile dönüştürüp ondan yeni bir dünya kurma çabasıdır. Böylece bu yeni dünyada kişi kendine bir yer edinecek ve varlığını kesinleyecektir. Takiyettin Mengüşoğlu (1979: 61-72), hayvanın sürekli çevre ile tutukluğundan bahsederken, insanın ise çevreden kendine yeni bir dünya kurma potansiyelinden bahseder. Yani hayvan çevrede, insan ise dünyada yaşar.

Dünyadaki yerimiz, varoluş kesinliğimiz, “burada”lık boyutunu oluşturur. Varoluşun ikinci boyutu ise, kendini kuran insanın “şimdi”liğini kavraması ve bu aydın bilinçle geleceğe yönelme biçimidir (Korkmaz, 2005: 176).

Martin Heidegger, *Die Geworfenheit- des Daseins in die Welt-* (orada varlığın dünyaya fırlatılmışlığı); insanın Tanrı tarafından cennetten kovulması, tard edilmesi, kısaca dünyaya kendi istenci dışında fırlatılmasını durumunu anlatan bir kavramdır. *Geworfenheit*'ın (fırlatılmışlık) kavramının, Almancada “atmak”, “fırlatmak” anlamına gelen “werfen” fiilinden türediği düşünülecek olursa, Heidegger'in, varlığı, orada-varlığı, bir tanrısal sürgüne ve değersizlik bilincine indirgediğinden söz edilebilir. Heidegger böylelikle bu kavramla, öznenin kendi dünyaya-gelmiş-olma biçimini de olumsuz anlamda sorgulamış olur (Oberdieck, 2009: 295'ten aktaran Sarı, 2012: 287). Varoluşçu felsefe sürgün, yurtsuzluk içinde taşır.

Bu bakımdan yersizyurtsuzluk (deterritorialisatinon) kavramı, insanın içinde, bilincinde gerçekleşen bir durum olarak görmekte yarar vardır.

Kendini boşlukta/ arafta hissedenden başkışı ontolojik anlamda güvensizdir. Psişik anlamdaki sınır durumun aşılmasını tahrik eden vehim, daha sonra kişiyi boşluğa düşürür ve yurtsuzluk itkisi bundan sonra vehmi tahrik eden içsel bir enerji oluşturur. Bu durumda kaygı, bungenluğa varan bir oluş sorununu içermektedir.

Ayfer Tunç'un **Dünya Ağrısı** romanının başkışisi Mürşit, geçmişinde yaşadığı unutulmaz günah tohumunun yarattığı parçalanmışlığı ve gerçekleştiremediği hayalleri bir tür “dünya ağrısı” olarak algılar. Böylesine bir anılar mağması, onu gerçeklikten daha da kaçmaya iter. Mürşit'in bütün bir dünyayı ağrı olarak algılaması, onun geçmişteki anılarından ve bu anının yarattığı şokun getirdiği itilmişlik, iletişimsizlik ve

acımasızlığını daha da derinden duyumsar. Sürekli rüyalar aracılığıyla bilinçaltına ittiği bu olay, içinden çıkılmaz bir durum alır ve onu bu dünyada bir umutsuzluk labirentine sürükler.

Mürşit, rüyalar aracılığıyla geçmişte yaşadığı affedilemez günah ile her yüzleştiğinde, yaşamın anlamsızlığını daha da derinden duyumsar. İnsanın bütün yaşamını, buradallığını ve duygusal ve duygusal tepkimeleriyle hafızasını oluşturan hafızanın sürekli negatif göndergelere dönüşmesi, onu hem anıları kuran duygusal ve duygusal tepkilerini reddetmeye hem de içinde yaşadığı dünyada bir ağrı yaşamasına, bu ağrının içine yerleşmesine neden olur.

Geçmişte yaşadığı affedilemez günahın bir bakıma onun laneti olarak şimdide peşini bırakmaması, onun asıl trajik yanını oluşturur. Bu trajik yan/ yazgı, onun dünyadaki köksüzlüğüne ve iletişimsizliğine bir gönderge olarak hayat boyunca peşini bırakmayan bir günah motifine dönüşür. Duygusal ve duygusal algılara bir bakıma yabancılaşan Mürşit, bunlardan kurulu olan hafızasını da silmek ister. Kişi, hafızasını silmek istemesiyle dünyadaki hiçbir yerdeliğini ve anlamsızlığını daha da derinden yaşar. Bu yaşayış, hayatın bir anlamının olmadığına ve bu dünyanın bir ağrıdan ibaret olduğu düşüncesinden hareketlenir.

*“Yaşadıklarını hatırlamak istemiyordu, bu yüzden içini uyutuyordu.”* (s. 207).

Mürşit, bakıldığında bir tür ontolojik olarak yersizliğin yaşandığı bir beden olarak karşımıza çıkar. Kendi bedenine ve zamana sığamayan Mürşit, bu dünyayı bu ağrının verdiği sancı ile topyekûn protesto halinde yaşar. Bu protesto bütün bir insanlığa, içinde yaşadığı topluma ve aile ve otiline karşıdır. Bu türden bir başkaldırı, tam anlamıyla hiçbir şey yapmama ile karşımıza çıkar.

Mürşit’in ilk olarak ortaokulu bitirdiği yazda yaşadığı travma, onu bir bakıma bütün ailesine ve dünyaya da kapatır. Bu kapanış çocukluğundan ilk önce babasına daha sonra da annesine karşı olur. Daha sonra da bu iki değer duygusunun mekanlarının zaten bizzat kendisini de kaybeder. Güven ve özsaygı mekânı olan baba figürü, Mürşit için sürekli gerçekleştirilemeyen hayallerin önündeki engel olarak görülür. Yazları sık sık babasının otelinde çalışmak istemediğini dile getirir. O yüzden bir tür karşı engel olarak algılanan baba figürü, aynı zamanda İstanbul’a bir bakıma kaçan Mürşit’in geri dönüş sebebi olur.

Babasının felç kalması üzerine İstanbul'a felsefe okumak için giden Mürşit'in annesi tarafından ailenin başına geçmesi ve iki kız kardeşine yardımcı olmasını istemesi üzerine geri döner. Bu dönüş, bir engel olarak algılanan babanın ve geri dönüşün sözcüsü annenin de zihinsel sürgünlüğünü yaşar. Bu yaşayış, ilk önce babasının kaybetmesiyle daha sonra da bir yıl sonra annesini kaybetmesiyle tam anlamıyla yapayalnızlığını yaşamasına sebep olur. Sevmeden evlendiği Şükran ve iki çocuğu da onu hayata bir türlü bağlayamaz. Zira, geçmişte yaşadığı günah ile dünya bir ağır şekilde algılanır ve içine doğduğu bu taşra şehrine, kendine ve ailesine yeniden doğamaz. Psikolojik olarak kırılğan yapısı da buna olanak tanımaz.

İstanbul'dan zorunlu dönüş ile babasından kalma otelin başına geçen Mürşit için deden kalan bu otel bir labirent mekân olarak karşımıza çıkar. Mürşit'in bütün dünyadaki sıkışmışlığı ve labirentliğinin somut göstergesi olan otel, bir bakıma Mürşit'in yurtsuzluğunu ve hiçbir yerdeliğini yüzüne vuran bir yapıda, "*iğreti bir mekân*" olarak karşımıza çıkar. Ailesi ile birlikte yaşadığı ev de onun için bir labirent mekân özelliği taşır. Babasından kalan oteli bir türlü "adam edemez" ve oteli müşterileri geçmişe göre maddi durumu daha düşük kişilerden oluşur. Otelin izbeleşmesine ve sefilleşmesine hiçbir tepki vermez.

Mürşit'in ilk gençliğinden başlayarak hayat karşısında sürekli yaratıcı bir edim kuramadığı görülür. Bu yaratıcı edim kurulamama durumu sürekli anılarda saklanan çocukluğundan işlenen günah ile dışavurulur. Bu dışavurum, Mürşit için tam bir bunaltı halidir. Mürşit, kendi okulunu, işini ve eşini seçemez. Sartre, insanı varlık-yokluk ikilemi içinde bulmuş ve yokluğa karşı insanın tek kurtuluşunun yarattığı değerleri toplumsal alanda gerçekleştirilmenin sorumluluğunu almasında görmüştür (Yakupoglu, 2001: 41). Mürşit'in sorumluluktan kaçan yanını onun içinde taşıdığı dünya ağrısı oluşturur. O, sorumluluklarını başkasına yükleyemediği için yokluğa karşı kurtuluşu da yok gibidir. Neredeyse geçmişte yaşadığı günahın sorumluluğunu yüklediği Cumhuriyet'ten başka arkadaşı (ki yıllardır görmüyor) yoktur. Dünya, onun için ağrıdan başka bir şey değildir ve kendini bir türlü yönetemez. Kendini yönetmek ve yönetmemek, eylem ile eylemsizlik arasındaki bir eşik durumu olan tereddüt (Vogl, 2011: 102). yaşayan kişi yaratıcı potansiyelini kaybettiği bir ara mekandadır. Bu yüzden "*senden beklenenleri yerine getiremiyorsan seni idare etmelerine de katlanacaksın*" (s. 153). diyerek, kurulu düzene tepkisiz uyararak, varlığını bunaltı içinde devam ettirmeye çalışır. O, dünyanın bir ağır

olduğundan hareketle kendi olamayan ve kendini aktaramayan, zamana ve mekâna sığamayan, kendi içine oturamayan bir yarım insan olarak bütün bir dünyayı reddeder.

Bu noktada Mürşit, İstanbul'dan gelen Uzay adındaki Madenci ile arkadaşlık kurar. Madenci ile her gün görüşerek gün aşırı akşamları içmeye ve birbirlerine dünya ağrılarından bahsetmeye başlarlar. Mürşit, dünya ağrısından her bahsedişinde, anılar mağmasına ve onun çağrıştırdığı günaha gönderme yapar. Madenci'nin gelmesi de Mürşit için bir bakıma histerik anılar mağmasının bilinçaltından bilinç düzeyine çıkmasına ve bu anılarla yüzleşmesine sebep olur. Burada ilk defa kabuğundan çıkan Mürşit için bu dönüşler, sürekli ıstırap halinde sayıqlanır.

İstanbul'dan gelen Madenci ile aynı yazgıyı paylaştığını, ikisinin de içlerinde geçmişte yaşadığı/ yaptığı büyük ve affedilemez bir günah olduğunu düşünen Mürşit için Madenci, tekdüzelikte bir süreliğine çıkıp, dünyaya karışma istenci doğursa da Madenci'nin İstanbul'a geri dönmesiyle bu içe kapanmaya ve geri dönüşe sebep olur. Birkaç ay sonra geri gelen Madenci, taşocağına yerleşir ve otelde artık kalmaz. Bir gün polisler Madenci'yi aramaya gelirler ve Mürşit otelinde kalmadığını söyler ve madene yanına gider. Orada, ikisinin de yarım kalmışlığı ve yarım yaşadıkları hayat için birbirlerine asıl dünya ağrılarından, geçmişte ikisinin de yaşadığı günahdan bahsederler. Ancak Mürşit'in sürekli rüyalar aracılığıyla bilincine çıkan geçmişte toplu bir linç hareketinde "oğlunu kirlettiği" gerekçesiyle hamalın gözünü arkadaşı Cumhuriyet'in verdiği ucu sivri taş ile akıtması, onun bütün dünyayı ağrı olarak algılamasına sebep olan bir trajik yazgısına dönüşür. Sürekli bu "*kendini yaşayan*" (Alver, 2017: 9). taşra şehrinde kaçıp gitmek istemesi, oğluna Özgür adını koyarak bu şehirden uzaklaşmasını istemesi ve bir türlü başarılabilen hayat yaşamı hep bu trajik yazgıdan kaynaklanır. Bu olayı bir tür hayatını yaşanmaz kılan bir ağrı olarak sürekli hissedilen Mürşit'in dünyalık macerası romanın sonunda öldüğünün ya da kaldığının bilinmemesi (s. 331). cümlesiyle tamamlanır.

### 2.1.12. İnançsızlık

İlkel insan, kendisini / evreni ve şeyleri sorgulama biçimi daha çok içgüdüsel ve korku ya/da saygı odaklıydı. Dışarıdan / çevreden korktuğu ya da saygı duyguyu nesnelere/ şeylere karşı bir korku/ saygı ritüeli içinde yaklaşır, tanımlayamadığı nesne ve şeyleri yücelterek ona bir tür korkuyla beraber saygı duyardı.

Ancak, Aydınlanma Çağı ile beraber insan, akla tapınma noktasında Tanrı'yı yeryüzünden kovma girişimleri ile beraber kendisinde ve kendisinin dünya algısında bir tür çığır açtı. Bu çığır, aklın her şeyin önünde/ üzerinde olduğu görüşünden hareketle rasyonalist bir dünya algısı idi. Bu algı, çağın baskın ruhuyla beraber kendini açığa çıkararak kalabalıkların, özellikle Avrupa insanının ön kabuller ve doğmalar ile birlikte skolastik bir düşünce biçimini benimseyen kilise üzerindeki algısını kırdı. Kilise karşısında “modern insan”ın yeniden kendisini kurması, gücün ancak kendi aklıyla sağlanabileceği görüşü bir din gibi Avrupa’da yayıldı. Ancak, modernite ile beraber Tanrı’lar yeryüzünden kaybolur, tamamen yok olmaz.

Günümüzdeki modern insanın kendini varlığını/ evreni ve şeyleri sorgulamasının kökenlerinde işte böylesi bir Aydınlanma Çağı'nın yattığını söylemek mümkündür. Modern dünyada insanların kendi benliklerini kurmasının tek öncülü yine kendi düşünüş ve seziş tavırları oluşturdu. Böylesi bir dünyada, modern çağ insanları da bir bakıma Tanrı'yı dünyadan kovarak onun yerine, tanrılaştırılan kendini ve metayı kovdu. İnsan, parçalanmışlıktan kurtulmak ve yabancılığını ötelemek için tutunma ihtiyacı arar. Şüphesiz ki inanmak, tutunmak ihtiyacından gelir. Ne var ki 1980 sonrası romanda görülen kişinin tutanak/dayanak arayışını bir türlü gerçekleştiremediği görüşür.

Tezer Özlü'nün **Çocukluğun Soğuk Geceleri** adlı romanında başkişi anlatıcı-ben, hayatın anlamının yüzünden/ benliğinden silinmesini Tanrı'dan uzaklaşmayla bunaltıya dönüştürür. Yabancılaştığı içine doğduğu dünyada varoluşunu bir türlü anlamlandıramayan, benlik algısı kuramayan ve dünyanın adeta başına dar olması durumunu Tanrı'yı sorgulamaya kadar götürür.

*“Evde altı kişi oturuyoruz. Ortası iyice çökmüş bir demir karyolayı Süm ile paylaşıyorum. Annemle babamın çeyiz karyolası. Süm, somyanın çukuruna yatar yatmaz uyuyor. Ben de çukura inen yokuşta uykuyu arıyor, Tanrı'nın*

*var olup olmadığını düşünüyorum. Tanrının var olmayacağına inandığım geceye dek, ona hepimiz için uzun uzun yakarıyorum. Artık yakarmama gerek kalmadı. İstediyimi düşünebilirim.” (s. 9).*

Başkişi içinde yaşadığı evin ve hayatın anlamsızlığını ve sıkıcılığını bir bunaltı haliyle yaşar. Kendi yapıp etmeleriyle kendini kuran bir varlık olarak insan, çatışa içinde olduğu bu dünyada Tanrı'yı edilgen/ pasif olarak görür. Bu görüş onun dünyadaki varoluşundan doğan bunaltının öne sürümüdür.

*“Bünni'nin somyası da bizim odada. Bünni, günde beş kez namaz kılıyor. Arapça dualar okuyor. Dua okurken onu kızdırırsak, sesini iyice yükseltiyor. Geceleri uykusunda da “Allah! Rabbim!” diye bağırıyor. Doksan yıla yaklaşan ya da geçen yaşamında en çok “Allah” sözcüğünü kullanıyor.” (s. 9).*

Hayatı anlamlandıramadığı için ve dilsel anlamda geçmiş kuşaklara bağlanma gereksinimi duymayan ve iletişim sıkıntısı içindeki birey için en sıkıntılı durum anlamın yitimidir. Hayatı ve hayatın getirdiklerini anlamlandıramaması, kişinin zihinsel anlamda Tanrı'yı sorgulamasına sebep olur.

*“Bünni yorulmaz. Bünni'nin tüm uğraşı yıkamak, kül dökmek, pislik temizlemektir. Yaşamı boyunca bunu yapmıştır. Eliyle ateş bile tutar. Onun dünyası çamaşır, bulaşık, namaz, oruç ve Çarşamba Pazarı'dır. Kimse ona fazlasını sunmaz. O da istemez. Başımıza suyu dökerken, bizleri Arapça dualarla kutsuyor.*

*- Tanrı yok ki! diye onu kızdırıyoruz.*

*- Tövbe deyin, tövbe deyin. Yanacaksınız! diye yanıtlıyor.” (s. 14).*

Tanrı, insanın içindeki yücelik algılamasıdır ve kişi yüce bir değere yaslanarak aynı zamanda kendisini de yüce bir varlık olarak görür. Kendini yüce gören insan aklın aydınlığında dünyayı seyrettiğinde ise anlamsızlığa düştüğünde tutunacak bir dal arar. Bu dal, şüphesiz Tanrı'nın aranmasındadır. Tanrı'ya ulaşma fikri ile anlamsızlığın ve dünyaya ve kendine yabancılaşmanın çözüleceğini düşünen Hegel ve Kierkegaard gibi düşünürler, insanın benlik bilincinin ancak yüce bir değer olan Tanrı fikri ile kesinleneceğini söyler. Ancak, 80 sonrası romanda genellikle inançsızlık izleği kelime aralarında ve örtük bir biçimde işlenir. Karakterlerin çoğunun dinsel bir aidiyetinden

bahsedilmez ve genellikle insanın yer yüzündeki anlamsızlığın sorumluluğunu Tanrı'ya atarak bunaltılı dünya halinden kurtulmak isterler. İnsan yapıp etmelerindeki özgürlük ile yalnızca kendisini değil aynı zamanda da bütün bir insanlık türünü seçer. Varoluşçu felsefede kişinin bu seçme özgürlüğünün getirdiği bunaltının altı çizilir. İncelenen romanların çoğunda da kişi dünya üzerindeki anlamsızlığını ve seçme özgürlüğünün getirdiği bunaltı durumundan sürekli sıyrılmak ister. Bu kaçma/kaçamak arayışında ise sürekli olarak Tanrı karşımıza çıkar. İnsan, anlamsızlığını ve dünyanın bunaltısını Tanrı'ya yükleyerek içine düştükleri bunaltılı ruh halinden kurtulmak isterler.



### 2.1.13. Sonu Yok Bir Günahın Cezası; İntihar

En genel anlamıyla, kişinin kendi isteği doğrultusunda biyolojik olarak yaşamına son vermesi olarak tanımlanan intihar, insanın varoluşsal anlamdaki bütün güdülerinden olan yaşama güdüsünün ölüm tarafından mağlup edilmesidir.

Yaşam sonunda ölüm olduğu bilerek bireysel ve toplumsal nedenlerden dolayı bireyin ölümüne sebep olacak bir eylemdir. Hayatın anlamının sorgulandığı bu sınır durumu ihlali sürecinde kişi, hayat ile ölüm arasındaki o ince çizgide ölüm yakasına geçerek bütün canlılarda bulunan yaşama içgüdüsüne karşı gelir.

Tanrı tarafından yazgısının bu dünyada bunaltılı ve anlamsız bir yaşam olduğunu reddeden kişiler ise, kendi yazgısının efendisi olarak intihar eder. Toplumdan uzaklaşma ile bireyselleşen insan toplumun intihar karşısındaki düşünceler reddeder.

Genellikle anlamsızlık, yalnızlık, bunaltı talihsizliği ile motive edilen intihar temi, ölüm ile gerçek yaşamı ve onun insan ruhuna ve bedenine karşı yükünü hafifleterek sıkıntılı bu dünyadan adeta oç alır. Bu bir bakıma, “*dünyanın reddedilmesi veya ondan vazgeçilmesi*” (Çüçen, 2009: 193). meselesidir.

1980 sonrası romanlarda görülen intihar teması tümüyle bu dünyaya ait olan bir seçme durumu şeklinde kavranır ve kişilerin daha çok bireysel ve toplumsal nedenlerden ötürü felsefi, mantıksal ve özgeci intiharı şeklinde görülür.

**Kabuk Adam** isimli romanda başkişi anlatıcı-ben, küçük yaşta ilgisiz ve sevgisiz bir ortamda büyümesini, saldırılara uğramasının ve hayatın anlamsızlığını keşfettiği sırada, sıkıntılı bu dünyadan kurtulmak ister. Bedene ve daha çok insan ruhuna ekilen bu günah/ceza tohumundan ancak intihar eyleminin sonucunda ölüm ile kurtulacağını düşünür. Anlatıcı-ben’in intihar düşüncesi, Camus’nün felsefi intihar dediği, “*dünyanın reddedilmesi ve ondan vazgeçilmesi*” olarak yorumlanır.

Kabuk Adam Tony ile buluştukları bir gecede anlatıcı-ben Tony’nin tabancayla bir kişiyi öldürdüğünü öğrenir. Bu cinayet olayını kendi hayatıyla birleştiren başkişi anlatıcı-ben, kendi yaşadığı deneyimi anlatarak, intihar sürecini aktarır;

*“Tabanca sözcüğü beni şaşırtmış, ürkütmüştü; adı, olduğu nesne kadar soğuk ve acımasız, insanın suratında patlayan bir sözcüktü. Ben altı*



*yaşlarındayken, babam eve bir Kırıkkale getirmiş ve o sıralarda evi terk etmiş annemi bununla öldüreceğini söylemişti. Dört uzun gün ve gece boyunca kitaplıkta, gözlerimin önünde beklemişti silah ve ben, çocuk ellerimle, o esrarengiz, kara yaratığa, ne kadar istesem de dokunamamıştım. (..) Hayır, uyku haptı yuttum. Aslında bunu anlatmayı pek istemiyorum.” (s. 56-57).*

İçinde büyüdüğü hoyrat ve sevgisiz toplumda kendini “yalnız ve umutsuz” (s. 86). hisseden anlatıcı-ben, “yalnızlığın bireyselleşme sürecindeki çarpıklıklarından” (Han, 18). dolayı intihar etmeyi düşünür. Yalnızlığın giderek artması ile birincil bağlar olan, ben güvenliği sarsılır. İçsel olandan dışsal dünyaya bir birliktelik oluşturmak isteyen güvensiz kişi, bu dünyada da bir birlik sağlayamadığı için; metafizik öğelerin de hiçbir değer taşımadığı bu durumda, sığındığı birincil bağlar ile iletişimin kopması üzerine kişi intihara yönelir. On yaşındayken okul kantininde, yirmi beş yaşlarında, şaşkınlık bir adamın saldırmasından duyduğu anlamsız hayatına eklenen, sevgisiz bir aile ortamı ve samimiyetten uzak çevresinden dolayı, daha ileriki yaşlarında oldukça ünlü bir yazar tarafından tecavüze uğramasının da ruhuna ektiği şok dalgaları başkisi anlatıcı-ben’i bu dünyanın anlamını sorgulamadan amaçsızca yaşamaya ve o yaşam içinde yalnızca kendini, aşırılıkları, illegaliteyi benimsemesine neden olmuştur. Dikkat edilirse anlatıcı-ben, ilk önce birincil bağların kaynağı olan aileden uzaklaşmış/ yalnızlaşmış ve daha sonra bir bağ kurmak için dış dünyaya yönelmiştir. Ne var ki bu dış dünya da ilk olarak okul kantininde, gençliğinde şaşkınlık bir adamın saldırması ile güçlü bağlar kuramaz. Bu iki bireyselleşme sürecindeki çarpıklıklardan kaynaklanan intihar, yaşama güdüsünün kaybedilmesi meselesidir.

Tezer Özlü’nün **Çocukluğun Soğuk Geceleri** isimli anlatısında başkisi anlatıcı-ben, çocukluk yıllarında aile içindeki iletişimsizliği, iletişimsizliğinden doğan kimlik kuramaması ve benliğini bir türlü geliştiremeyerek bireyselleşemediği için hayat artık yaşanılan bir yer değil; yaşamak anlamsız ve saçmadır. Onun hayatın anlamsızlığını benliğinde hissetmesinden doğan yutulma hissi ve bunaltısı varlığını bir türlü bir anlama bürüyememesinden, bir değere dönüştürememesinden kaynaklanır. O yüzden sık sık ölüm düşüncesi başkisinin yakasını bırakmaz.

*“Ölüm düşüncesi izliyor beni. Gece gündüz kendimi öldürmeyi düşünüyorum. Bunun belli bir nedeni yok. Yaşansa da olur, yaşanmasa da. Bir kaygı yalnız. Beni, kendimi öldürmeyi denemeye iten bir kaygı.”* (s. 12).

Ölüm düşüncesinin çocukluk yıllarında çekimine maruz kalan başkişi, kendini öldürmeyi düşünür. Dikkat edilirse, kendisini öldürmesinin herhangi/ belli bir nedeni de yoktur. Hayatın anlamının silindiği başkişi, yaşamaktan bir nevi kaygı duyar. *“İntihar düşüncesi peşimi bırakmıyor.”* (s. 13). Varoluşsal anlamda kendini otantik bir varlığa dönüştüremeyen başkişi yaşamının kaygısını zihninde hisseder. Bu kaygı, onu kendini öldürmeye/ intihara kadar geçen süreçte takip eder.

*“Karanlık bir gecenin geç vaktinde kalkıyorum. Herkes her geceki uykusunu uyuyor. Ev soğuk. Çok sessiz davranmaya özen gösteriyorum. Günlerdir biriktirdiğim ilaçları avuç avuç yutuyorum. Kusmamak için üzerine reçelli ekmek yiyorum. Genç bir kızım. Ölü gövdem güzel görünmesi için gün boyu hazırlık yapıyorum. Sanki güzel ölü gövdeyle öç almak istediğim insanlar var. Karşı çıkmak istediğim evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var. Bir haykırış! Küçük dünyanız sizin olsun. Bir haykırış! Sessizce yatağıma dönüyorum. Ölümü ve yokluğu uzun süre düşünmeye zaman kalmıyor. Şimdi gözümün önündeki görüntüler renkli kırları andırıyor. Korkacak bir şey yok. Kırlarda koşuyorum. Sanki bir deniz kentinde yaşamıyorum. Hep kırlar. Esintiyle birlikte eğilen otlar arasında bir başımayım. Birazdan ölüm beni alacak.”* (s. 12-13).

Başkişinin intihar eylemi, bütünsel olarak yalnız, iletişimsiz, benlik ve kimlik algısı geliştiremeyen hayatın anlamının silindiği bütün kişiler adına bir protestodur. Zaten intiharın altında yatan gerçekte suni/ yapay yaşam tarzlarından bir anlam üretmeyen ve yaşamın bungenliğini zihninde hisseden insanın bu dünyadan öç alması meselesidir. Bu protesto ile hayat ile bağını kesmeye çalışan başkişinin iletişimsizliğini intihar da destekler. Hayat ile arasında da bir iletişimi ahengi bulunmayan başkişi için sıkıntılı bu dünyadan kurtulmalı ve ruhunun özgür şekilde dans ettiği hayal ikliminin rüyası kurulmalıdır.

Metin Kaçan tarafından kaleme alınan **Ağır Roman**'ın başkişisi Salih, psikolojik anlamda kendini yeniden doğurma mücadelesi içindeki bunalımını intihar ile anlama dönüştürmek ister.

Yaşamın içindeki gerçek ile kendi gerçeğinin çatışmasından doğan anlamsızlığı ve hayat ile uyumsuzluğunu bir tür yazgı olarak üstünde taşıyan başkişi Salih, ilk gençlikten “erkeklik”e geçtiği dönemin bunalımını varlığında hisseder.

Ev içinde babası tarafından baskılanan, mahallede de Koleralıların şekillendirmeye çalıştığı bir birey olmanın sancısını yaşarken aynı anda hem kendi sesini dinlemesi onu bu türden bir başkaldırıya iter. Bir bakıma “*bireysel ben'in toplumsal ben'e*” (Durkheim, 2018: 2002). karşı işlediği bu intihar, onun toplum tarafından çizilen rolü kabul etmeyişinin bir protestosudur. Romanda psikolojik olarak “*intihar eden kişinin dengesini bozan, toplumdur.*” (Arkun, 1978: 136). Babasından yediği fırça ile hayatı ve yaşamını bir tür anlamsızlık içinde kavrayan Salih'in başkaldırısı özel planda babasına genel anlamda da hayata/topluma karşıdır.

*“Gülü, evin kapısını öfkeyle çekip Kolera'nın darbuka sesi gelen sokaklarına doğru voltaladı. Darbuka dinleyip ağır roman oynasa da öfkesinden kurtulamadı. Eczaneye girip bir kutu Roj alıp eve döndü. Reco'nun tatlı esprilerini, Tilki'nin her şeyi makaraya saran konuşmalarını, Şenol'un gözüne saplanan oku çıkarışını hatırlayıp yumuşamaya çalışır. Babasının, annesine yaptığı çirkinlikleri, Kolera'daki yaşamın aptallığını düşünüp karamsarlık arasında kaldığı an hapları yuttu.”* (s. 58).

Salih'in intiharı bütün anlamsızlıkların anlamı olarak görmesi, onun kişiliğindeki ve benliğindeki parçalanmanın en somut göstergesi olarak karşımıza çıkar. Babasının annesi üzerindeki etkisi ve yaşadığı mahalledeki yaşamın saçmalığı arasındaki bunalım onu intihara doğru sürükler. “*Yaşam güdüsünün, intihar güdüsüne*” (Han, 1997: 25). mağlup olduğu bu durumda hayatın içindeki anlamsızlığı protesto ederek eyleme dönüştüren başkişi Salih, kendisi ile yüzleştiği anlarda sürekli yaşamın anlamını sorgular. Bu intihar sürecinden içsel ve dışsal anlamda bir tür daralma yaşayan Salih, kendini bir tür anlamsız/hiç görerek intihar eder.

Tahsin Yücel'in **Kumru ile Kumru** romanında başkişi Kumru'nun eşyanın / metanın insan hayatını dizayn eden yapısını, bu türden nesnelere bireylerin zihinlerini de bir tür

ele geçirerek insanları birer nesne durumuna düşürmesine ve nesnelere Tanrılığını reddetmesine bir karşı protesto niteliğindeki intiharı, onu birbirine benzeyen hayatlar, sıradanlaşan ve monotonlaşan ve ödünçlenen yaşam modelleri adına ölüme götürür.

Orta Anadolu'da bir köyde dünyaya gelen başkişi Kumru, on dokuz yaşına geldiğinde İstanbul'dan gelen köylüsü Pehlivan lakaplı Haydar Yarma ile evlenerek İstanbul'a kapıcı karısı olarak gelir. Bu süreçte, bir yandan içine doğduğu memleketi özlerken bir yandan da İstanbul'un yaşam biçimine ayak uydurmanın sancısını yaşar.

Daha sonraki süreçte başkişi kentliler olarak tabir ettiği İstanbullular gibi yaşamın bir ögesi olarak gördüğü buzdolabına karşı bir tutku ile bağlanır. Daha sonraki süreçte televizyon ve diğer bir fetiş nesnesi haline getirdiği arabasını kentlilik vurgusu adı altında edinerek hayatına bir tür amaç katmak ister. Anlatı sonunda yaklaşık iki satırlık bir bölümü kapsayan intiharını gerçekleştirilmesi, kısa süreli bir olay olarak görülür.

*“Biliyordu, memleketin çok uzaklarındaydı; belki de bu yüzden, bu dar sokak bunca yıldız karşın bunaltıyordu onu, belki sokak da değil, kendi derisi bunaltıyordu, cendere gibi sıkıyordu tüm varlığını, hem de sıkımaya gırtlığından başlıyordu.”* (s. 308).

Kumru, sahip olduğu metalar ile kentliler olarak tabir ettiği İstanbullular içinde kendisine bir yer, bir kimlik kurmak için ilk önce buzdolabının gücünü kendi gücü olarak görür ve bir tür tapınma nesnesi haline getirdiği buzdolabı ile benliği arasında bir paralellik arz eder. Bu durumda buzdolabı bir tanrı nosyonunda karşımıza çıkarken, başkişi Kumru, eşi Haydar ve çocukları Sultan ve Hakan birer nesne konumunda görülür. Kumru'nun zihinsel ve algısal alanlarının zaptına varan ve hülyalı düşlerinin merkezini teşkil eden buzdolabına karşı hevesi bir türde geçen Kumru, bu sefer, televizyonun alınmasına karar verir. Bu süreçte buzdolabının tanrılaştırılmasına son verilir. Kocasının eski işine dönmesiyle durumu iyileşen Kumru, kapıcı olarak çalıştığı apartmanın on dört numaralı dairesine taşınır. Ancak bu süreç onun iç çekişmelerinin bir dönemi olarak belirir.

İçinde yaşadığı eve bir tür yabancılik hisseder. *“Koca evin hanımı değil tutsağıydı sanki”* (s. 189). Bu süreçte sıklıkla geçmişe dönme isteği ve memleketi zihnini kurcalar. İçinde bulunduğu kalabalıklar içinde kendini bir tür yalnızlığa gömer. *“Şu gök delinse de bir soluk alsam!”* (s. 213). diye düşünün Kumru'nun İstanbul'a aidiyeti bir nevi bitmiş gibidir.

Modernist zihniyetin içinde yaşayan insanların bungenluğun sebeplerinden biri de geçmişini anarak tarihselleşmesidir. Ancak Kumru'nun asıl talihsizliği komşuları tarafından da zikredilen “köklerinden kopma” ile gerçekleşir. Bu süreçte sık sık eskiden doğduğu köyde tekrarladığı tanıdık bir kelime olan “*Dıbık*” (s. 219). kelimesini bile kullanması onun için bir nebze serinletse de bütün bungenluğu şehrin içinde yalnızları oynamasından ve tarihselleşememesinden kaynaklanır.

*“Kumru'nun yalnızlığı ve bunalımı hep sürdü; memleket, mahalle, Meryem ebe, anası, babası, kardeşleri, öteki Kumru, kafasının içinde daha bir sık dönmeye başladı.”* (s. 231).

İstanbul gibi bir metropolde bir nevi köksüzlüğünü zihinsel ve algısal olarak duyumsayan Kumru'nun bunalıtısı intihara doğru geçen bir süreçte belirir. “*Metropol tipi kişiliğin ruhsal temelini, sınırlar üzerindeki uyarıcıların yoğunluğu oluşturur.*” (Simmel, 2017: 94). Televizyondan sonra sıkıntılı bu dünyadan kurtuluş olarak gördüğü, Peugeot 306 marka ile dışarı çıkarken bile “*gök üstümüze çökmeye başlıyordu. Biz ondan kaçtık.*” (s. 233). diyerek İstanbul'un mekânsal darlığına vurgu yapar.

Başkışiyi evden çıkarmak, başka yerlere “*çivili kaldığı yerlerden, çivili kaldığı edimlerden*” (s. 235). götürmek için adeta yapılan arabasına en son bindiğinde kocası Haydar'ın da ölümünün de bunalıtılı bir iç dünyasına eklenmesiyle kendisini sokaklara, atar. Güçsüzlük ve isteksizliği içinde çöreklenen Kumru bu süreçte geçmişe dönerek, geçmişten ve geçmişin insanlarından af dilemeye, bir nevi kendini affettirmeye çalışır.

*“Dolap dedim, televizyon dedim, araba dedim, mala taptım, unuttum seni, başısla.”* (s. 306).

Geçmişin hiçbir yanıt vermediği İstanbullu Kumru'nun yaşam amacı da bu şekilde son bulmuş olur. O, modern yaşam ile kökünden kopmuş, istemeden de olsa geldiği bu yeni şehrin insanı olmuş ama bir türlü içsel anlamda huzura ulaşamamış bedbaht bir insanın trajedisini de içinde taşır. Zira iki yaşında ablası Kumru'nun adı ve kimliği ile hayata başlayan Kumru'nun kökü, içine doğduğu köydedir. Bu köye dönüş isteminin yanıtızsızlığı, onu hayatın anlamsızlığı ile karşılar. Bu süreçte bunalıtının ve baş dönmelerinin sonuçlanması ölüm ile gerçekleştirmek ister.

*“Gözleri, bir yardım arar gibi, bir kez daha dikiz aynasına gitti. Arka koltukta, öteki Kumru, Sultan'ın görünüşü altında, bir zamanlar bir kez daha*

*söyletmek için her yolu deneyip de bir türlü söyletemediği türküyü söylemeye başlamıştı.*

*Buradan gedek,  
Ürgüp'e göçek,  
Nenni de Feride'm neni!*

*Var gücüyle gaza bastı.*

*Sultan yaşında, belki de onunla aynı günde, aynı saatte doğmuş bir kızın uykusu kaçmıştı, karanlıkta fazla bir şey görünmese de dere yatağının yukarılarındaki tek katlı gecekondunun penceresinden dışarıya bakmakta dayattıyordu. Birden ortalığın ışığa kestiğini, gökkuşağı gibi renk renk, ama çok daha parlak bir nesnenin korkunç bir hızla gökten dereye doğru indiğini ve ışıklarının büyük bir gümbürtü içinde sönuverdiğini ama kötü bir şey getirmedi usuna, "Cemre" diye söylendi, "ikinci cemre suya düştü." (s. 308).*

Kumru'nun kızı Sultan ile beraber yine son yolculuğuna geçmişe duyduğu özlemi anarak, çok sevdiği türküyü söyleyerek gitmesi, onun köksel anlamdaki yalnızlığına ve içine doğduğu memleketinden uzaklığın verdiği yabancılık hissi içinde verilir. Başkişi Kumru'nun yazgısı şüphesiz ablasının iki yaşında öldükten sonra doğan Kumru'ya kalan mirasının da bir tevarüs eden yazgısıdır. Roman başında ölümü üzerine Kumru'ya geçirilen kimliğin yazgısı bir lanet gibi Kumru'nun benliğinde gezdirdiği bir ölüm izlencesine dönüşür. Bu dönüşüm ölen Kumru'dan intihar ederek ölen Kumru'ya tevarüs eden yazgının adı olarak okunabilir.

Pınar Kür'ün hayattan düşkün/ çaresiz ve yalnız başkarakteri **Sadık Bey**, gerçeklikle yüzleşmekten korkan bir benlik/ kişilik olarak görüntü düzeyine çıkar. Ne var ki bilinçaltında yatan ve sürekli yüzleşmek zorunda olduğu bir kişi ile hayata dair sohbetler etmesi de bölünmüş benliğinin bir yansıması ile yüzleşmekten başka bir şey değildir. Yaşamın anlamsızlığa dönüştüğü bir noktada kişinin umutsuzluğu da o denli artar. Değişmeden giden hayat karşısında Sadık Bey, yalnız, çaresiz ve anlamsızdır. Kendi gerçekliği ile dünya gerçekliği arasındaki çatışma, onu intiharı bir olanaksız yaşamı içinde bir olanak olarak düşünür.

*“Sadık Bey’in cesedi üç gün sonra bulundu. Göğsünden tek kurşunla vurulmuştu. Adli Tıp raporuna intihar ettiği yazıldı. Tek çocuğu olan kızına haber verildi.”* (s. 167).

Bu yüzleşmede Sadık Bey’in eksiklikleri, beklentileri ve hayal ile gerçekleri bir bir yüzüne vurulur. Bu vurulma, onun yalnız ve bedbaht bedenine de ağır gelir. Ölüm güdüsü, organizmanın kendisine yönelmiş ve kendini-yıkıcı bir güdüye dönüşmüştür (Fromm, 2016: 39). Zihinsel olarak başaramamış, hayallerine ulaşamamış ve hayatı hamisi Ertuğrul’un isteğine göre yaşamış Sadık Bey’in münferit hayatı da ancak son bulmayla neticelendirilecektir.

Buket Uzuner’in **İki Yeşil Su Samuru**’nda Teoman’ın annesi Cahide Hanım ve Nilsu’nun erkek arkadaşı Mike, intihara yönelmiş kişiler olarak karşımıza çıkar. Ayrıca, Mike’ın babasının ve başkişi Nilsu’nun da annesi ile arasındaki iletişimsizlikten kaynaklanan yalnızlığını içsel olarak algılamasından dolayı tanıştığı erkeklere sürekli annesinin intihar ettiğini söylemesi, intihar fikrinin romanda sıklıkla işlendiğinin bir göstergesidir.

Cahide Hanım’ın hayal ettiği gerçeklik ile içine düştüğü gerçeklik arasındaki bocalayışı onu intihara sürükler. Güzel ve zarif bir kadın olan Cahide Hanım, lise son sınıfta iken âşık olduğu kişinin ülkedeki karışıklıklardan dolayı yurtdışına kaçması ve bir mektup ile Cahide Hanım’ı da davet etmesi üzerine Cahide Hanım, seçimlerini kendisi yapması gerektiğinden hareketle bu gidişi kabul etmez. Bu olay üzerine apar topar bir Kaymakam Hilmi Bey ile evlenir ve Anadolu’yu karış karış gezmeye başlarlar. Sanat, özellikle de edebiyat ile yakından ilgilenen Cahide Hanım’ın Kaymakam Hilmi Bey ile evliliğinden Teoman ve Nergis adında iki çocuğu olur. Özellikle Teoman’ı edebiyat severlik konusunda oldukça bilgilendirir, romanlar ve romancılar hakkında bildiklerini anlatarak Teoman’da edebiyata karşı bir ilgi uyandırmaya çalışır. Cahide Hanım, hayalini kurduğu edebiyatçı olma arzusunu kitaplara yönelterek bu açlığını/ özlemini doyurmaya çalışan entelektüel bir ev kadınıdır.

Ne var ki Cahide Hanım, eşinin ölmesi üzerine tam anlamıyla bir boşluğa düşer. Bu boşluk ilk gençlik yıllarından itibaren içinde büyüyen hayalini kurduğu bir aşkın ve hayatın özlemidir. Bu özlem, eşi ile olan evliliğinde de görülür. Odasına kapanır ve tek

arkadaşı olan yazar N.G ile mektuplaşır. Kendi özlemlerini, arzularını ve gerçekliğini bir tek N.G ile mektuplar halinde paylaşır.

Gide, Camus, Hemingway gibi yazarlardan ödünçlediği kendi kararlarını kendisi veren insan düşüncesini intihar ile özdeşleştirir. Bu özdeşleştirme bir bakıma edebiyat ile sıkıntılı bu dünyanın gerçekliğinden yazınsal gerçekliğe sığınma çabasıdır. Hiçbir arkadaşı, dostu olmayan Cahide Hanım, Erzurum'un bir ilçesindeki yaşamında eşinin de vefatıyla bu dünyada adeta yapayalnız kalır. İsmi geçen yazarlardan ödünçlediği, ilk gençlik yıllarında hayalini kurduğu hayatı yaşayamaması ve bir bakıma da toplumsal ve ailesel baskı yüzünden yaptığı evlilik yüzünden kendisini bu dünyada bir bakıma bunaltı halinde yaşar. Bu bunaltı, sürekli Bacon'un "*intihar etmeyi planlayanlara, matematikle uğraşmalarını, matematikle kurtulacaklarını*", Camus'nün *Yabancı'sını* ve Sisifos Söyleni'ni, Gide'in "*yazamasan tek yol intihardır*" görüşünü ve Hemingway'ın *Genç Werther'in Acıları*'ndaki "*felsefe yapmak, ölmesini öğrenmektir.*" gibi yazarların karakter ve görüşlerinden etkilenerek intihara yönelir.

Camus'nün *Yabancı'sını* okuduğu sırada oğlu Teoman'a iyi bir yazar olduğundan ve onun tuhaf bir intihar ile dünyadan ayrıldığından bahsetmesi üzerine Teoman'ın intihar nedir? sorusuna "*İntihar, ölümü seçebilmektir Teo!*" (s. 50). diyerek yanıt verir. Varoluşçu felsefede kişi, bu dünyadaki seçimleri ile kendini gerçekleştirebildiğinden bahsedilir. Varoluşçu anlamda yine Camus'nün *Sisifos Söyleni* de konuşmalarında yer alır. *Genç Werther'in Acıları*'nda ise yine intiharı ölümü seçmek olarak yorumlar.

*"Felsefenin tek ciddi ve gerçek sorunu vardır: İntihar! Yaşamın yaşanmaya değer olup olmadığı felsefenin temel sorunudur. Camus'nün Sisysphos Söylencesi'nden alıntı yapıp, Yabancı'nın içine eklemişti bu satırları annesi. Genç Werther'in Acıları'nın içinden de, "Felsefe yapmak, ölmesini öğrenmektir" yazılı bir not çıktı. (..) Neden o kanlı canlı, maço Hemingway intiharı seçti Kendini Etna'nın kraterinden yanardağın içine atan Empedokles nasıl bir adamdı? Pavese'nin iktidarsız oluşu, tek başına intiharı açıklar mı?" (s. 51).*

Hayatındaki sorumlulukları bitirdiğine inanan Cahide Hanım, ölümü seçmekte geç kalmaz istemez ve ellili yaşlarında intihar eder. Boş bir uyku ilacı tüpü ve iki satırlık veda



notu ile, içine düştüğü yaşamın, gelenek ve göreneklerin, kadın ve anne oluşun, kısacası bütün sorumluluklarını insanların istedikleri gibi yerine getirmesi ile intiharı seçer.

Dikkat edilirse Cahide Hanım, bütün sorumluluklarını tamamlamış ve Camus'nün söylediği yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir sorgulama girerek intihar etmiştir. Cahide Hanım'a göre hayat, yaşamaya değmemektedir ve bütün sorumluluklarını yerine getirmiştir. *“Kendini öldürmek, bir anlamda, melodramlarda olduğu gibi içindekini söylemektir. Yaşamın bizi aştığını ya da yaşamı anlamadığımızı söylemektir.”* (Camus, 2019: 23). Yaşamın, Cahide Hanım'ı aştığı gerçekliğinden hareketle o, bütün sorumluluklarını yerine getirdiğini düşünür ve ölmek için geç kalmak istemez ve kendi yazgısının efendisi olmak için intihar eder.

Romandaki intiharı sürekli zihinsel bir egzersiz gibi benliğinde taşıyan Nilsu'nun lisedeki edebiyat öğretmeni ve daha sonra erkek arkadaşı olan Mike'tır. Başkişi Nilsu ile ilişkisinin sürmesi ile romanda Mike'ın intihara meyilli oluşu gözler önüne serilir. O, *“zamanın bitişini damgalayan ölüm”* (Levinas, 2006: 57). düşüncesini ilk gençlik yıllarında annesi Alicia'nın evi terk etmesi sonucu babasının da annesini aramak üzere çıktığı yolculukta bir süre sonra on yedi yaşında kendisini silahla vurarak intihar eder.

Mike, Türkiye'den ayrılır Brezilya'ya oradan da Amerika yerleşir. Amerika'da bulunduğu sıradan babasının notlarını bulur ve babasının onunla ilgili görüşleri bu sayede öğrenilir.

*“Mike'ın bir anne imgesi yok. Böyle bir imge gelişmedi onda. Alicia özgürlüğü seçtiğinde, oğlum bir bebektir. (..) Sanırım Mike'ın 'baba' kavramı büyüdü, gelişti, genişledi. (s. 169).*

Mike, tıpkı Cahide Hanım gibi, hayatında okuduğu ve okuduklarından etkilendiği önemli yazarlardan Hemingway yer tutar. Hemingway'nin yanı sıra Jack London'ın da kendi hayatını kendilerinin sonlandırmasının Mike'ın hayatındaki önemli bir izdüşümü olarak yerini alır. Nilsu'ya yazdığı mektupların da babasının notlarını bulması üzerine sürekli bir zihinsel özdeşim kurduğu intihara ne denli yöneldiğini gösterir. Mike'ın mektupları içine düştüğü dünyayı bir bunaltı şeklinde algılama biçiminin yansımalarıdır. Kendisi ile birlikte olan sürekli bir intihar hayaleti gördüğünden ve bu hayaletin onu intihara yönelttiğinden bahsettiği dönemde Mike, bir roman yazma hazırlığında olduğunu mektup ile Nilsu'ya bildirir. Romanın *“Adı Ölüm”dür ve roman bittiğinde “yalnızca ölümle*

*yüzleşenlere önerilir*” (s. 180). notu düşülür. Babasının annesinin peşinden gittiği bir zamanda ucuz bir tüfek ile intihar etmesinin yazgısını da bir bakıma oğlu Mike’a bırakır. Mike da, babası gibi zihinsel bir hayalet olarak gördüğü intihar düşüncesine saplanır ve yazdığı son mektup ile Nilsu’ya intihar edeceğini ima eder.

Alvarez (2007: 63), ciddi bir intiharı tümüyle bu dünyaya ait bir seçme olayı olarak görür ve kişinin kendisini öldürmesini yaşadığı hayatın değersizliğine inandırmasından kaynaklandığını söyler. Mike’ın babasından ödünçlediği bu edim, bir bakıma yaşam içindeki bütün düşünce ve eylemlerini tamamladığına karar kılma, ölümü seçme istencinden kaynaklanır. Onun intiharı seçimi, en temek yaşamsal dürtülere karşı cephe almak için ölüme yönelme düşüncesinden hareket eder.

Romanda bir diğer intihar düşüncesi ise Nilsu’nun annesi ile iletişimsizliğinin sonucu olarak annesinin tanıştığı erkeklere intihar ettiği düşüncesinin varlığıdır. Mike’a. Nilsu da *“benim annem intihar etti ya!”* (s. 194). diyerek cevap verir. Bir diğer intihar düşüncesi ise Teoman ile geçen diyalog ile anlaşılır. *“Ben annemin intihar ettiğini sanıyorum.”* (s. 215). düşüncesidir. Bütün bu düşünceler, Nilsu’nun terk edilme kaygısından ve yalnızlığından kaynaklanır. Çocukluğundan beri annesi ile sağlıklı bir iletişim kuramaz ve annesinin kendisini sevmediğini düşünen Nilsu, gençlik yıllarına geldiğinde ise insanların yaşayıp yaşamadığına tıpkı hayatındaki gelişmeler gibi kendisi karar verir. Freud, kişinin egosuyla içine yerleştirdiği sevgi objesini kaybettiğinde, yeniden sevmeye objeleri edinemez ise, o zaman gerçeklikten uzaklaştığını ve diğer objelere de gerçekliği aktaramadığı / birleşemediği için, psikolojik olarak bir gerileme (regression) mekanizması devreye soktuğunu söyler (Arkun: 1978: 139). Kişinin içindeki egosu ile birleştirdiği bütün objeler saldırganlığa dönüşür ve bu objeyi yok ettiğinde ona sahip olacağını düşünür. Bu karar veriş, annesinin varlığının yokluğa dönüşmesi ile şekillenir ve bir anlamda içsel huzursuzluğunu terk etme motifi ile karşımıza çıkan annesinin intihar ettiği düşüncesi ile destekler. Bu bağlamda psikolojik olarak kişi egosunda şekillendirdiği objeyi yok ederek ona sahip olacağını düşünür.

Mehmet Eroğlu’nun **Kusma Kulübü** isimli romanında intihar olayı tali karakterler olan Umut’un sevgilisi Şeyda ve komşusu Umut üzerinden kısıtlı bir biçimde anlatılır.

Yirmi yedi yaşlarında olan Selim, Umut’un apartman komşusudur. Mine’nin kardeşi olan Selim, kekemedir ve askerliğini doğuda yapmıştır. Askerlik süresince sürekli çatışmaların

ortasında kalan Selim, sivil hayata döndüğünde bir anlamda psikolojisi bozulmuş bir kişi olarak karşımıza çıkar. Askerlik sırasında köyü basıp on iki kişiyi öldüren iki kızı yakalayan öfkeli grup ile baş başa kalır. Bu öfkeli grubun iki kıza yaptıkları karşısında vicdan azabı duyan Selim, onbaşı ile olaya engel olsa da elinden bir şey gelmez. Bu durum, onda psikolojik olarak travmalara neden olur. Sürekli kızların çığlıklarını duyar hale gelir. Kürtlerden nefret eden babasını reddeder ve dairesine ölüm orucunda ölenlerin fotoğraflarını asar. Bu fotoğrafların geneli kadınlardan oluşur.

Umut'un ölümü, olanaksızlığın bir olanağı olarak görmesi onun geçmişteki seçimlerinden kaynaklanan bunaltısının bir sonucudur. Geçmişte, gözleri önünde işkence sonrası öldürülen kişilere yardım edemediği için bunun vicdan azabını sürekli içinde taşır ve o günden sonra hayatı da anlamsızlığa bürünür. Elinden geldiği kadar bu tür insanlara yardım etmeye çalışıp kendini ferahlatmak istese de suçluluk duygusundan bir türlü kurtulamaz. Kendini bu dünyada bir suçlu olarak gören Selim, bu dünyadan ve kendi seçimsizliğinin sonucundan ölen kadınlar adına kendi canına kıyar. Bu bir bakıma, içindeki vicdanın sesini susturma girişimi olarak okunabilir.

Selim bu süreçte hapisanede ölüm orucu tutan Zilan'a da yardım etmeye çalışır. Apartmandaki her şeyi duyan Selim, asfalta uzanarak fay hatlarını bile duyar olur. Bu süreçte Zilan ile evlenen Selim, vicdan azabını azaltmaya çalışır. Ancak ne var ki bu süreçte vicdan azabını dindiremeyen Selim, intihar eder.

Romanda intihar eden diğer bir karakter ise, Umut'un sevgilisi Şeyda'dır. Şeyda üç yıl Umut ile beraber olur fakat sonunda babasının Umut'u istememesi üzerine bir asker çocuğu ile evlenir. Ancak bu süreçte Umut'u unutamaz ve Umut'a geri döner. Umut'un yeniden birlikte olma düşüncesini reddeder. Bunun üzerine Umut ayrılmak istediğini söyleyince Şeyma kendisini köprüden denize atar ve intihar eder.

### 2.1.14. Sıkıntılı Bu Dünyadan Kurtuluşun Adı; Ölüm

İnsan ölümlü/sonlu olduğunu bilen/bilebilen yeryüzündeki tek canlıdır. İnsanın yaşamından temel bunaltısı da işte bu sınırlılık, sonluk ve ölümlü olduğunu bilmesindedir. Varoluşsal olarak kendini kurma işleminde özgür olan birey, bu özgürlüğünü yaşayamamasının verdiği bunaltı ile ölümü bir kurtuluş/ sığınma imgesi olarak görür. İçine doğduğu dünyada/ içinde yaşadığı dünyada kendi hayatına bir anlam bulamayan/benliğini kuramayan birey için dünyadaki sürgünlüğü ve trajik mekansızlık itkisini ölümle sonlandırır.

*“Varoluşsal olanaksızlıkların bir olanak’ı”* (Deveci, 2012: 188). olarak görülen ölüm, kendini açmazda / çıkmazda hisseden birey için bir kurtuluş/ sığınma olarak algılanır. Yaşam modellerinin absürtleşerek içinin boşaldığı, anlamının yittiği ve monotonlaşan bir yaşama benliğini ve bedenini sığdıramayan birey, bu türden açmazın içine düştüğünden biyolojik olarak kendini bitirmek ister. Ancak, *“kaçınılmaz ölüm bireyi kaçınılmaz bir duygu olan umutsuzluğa sürüklemektedir.”* (Yakupoğlu, 2001: 112). Umutsuzluk derinleştikçe de kişinin ölüm fikri zihinsel bir süreç alır ve bu durumda kişi, kendi biyolojik hayatını sonlandırmak ister.

Tezer Özlü’nün **Çocukluğun Soğuk Geceleri** isimli romanında anlatıcı-ben yaşamın içinde anlamı bir türlü bulamadığın ölümü bir bakıma kurtuluş/sığınma imgesi olarak görür.

*“Ölüm düşüncesi izliyor beni. Gece gündüz kendimi öldürmeyi düşünüyorum. Bunun belli bir nedeni yok. Yaşansa da olur, yaşanmasa da. Bir kaygı yalnız. Beni, kendimi öldürmeye iten bir kaygı.”* (s. 12).

Ölüm düşüncesinin, hayatın yaşanıp yaşanmamasından kaynaklanan bir kaygı üzerinde algılanması anlatıcı-ben’in kişiyi kendisini öldürme fikrine açar. Ölüm isteğinin, zihinsel bir düşünce olarak anlatıcı-ben’in zihninde gece gündüz dolaşması, onun bunaltılı ruh halinin bir sonucudur. Romanda “gece gündüz” sözcükleriyle yinelenen süreklilikteki bunaltı, yaşamdaki anlamsızlık hissi ile birleşir. Dolayısıyla anlatıcı-ben, anlamsız olarak gördüğü dünyasından kaçarak ölümü bir sığınma olarak görür. Bu durumda, *“yaşam parantez içine alınmış, ölüm yüceltilmiştir.”* (Yakupoğlu, 2001: 111). Bu kaçış, onun zamanın içinde ve benliğinde kuramadığı bir anlamsızlıktan kaynaklanır.

“Ölümün, bilinmeyenin, hiçbir içindeyim.” (s. 55).

Anlamsızlığın anlama dönüşemediği her an kişinin hiçliğe dönmesi, hiç olmak istemesi sonucunu doğurur. Anlatıcı-ben’in varlığını bu dünyada bir anlama/manaya bürüyememesinin sonucu olarak kendini “hiçin içinde” olarak duyumsar. Hiç’in içinde olan kişinin yaşama dair hiçbir umudu kalmamıştır ve onun için ölüm düşüncesi bir kurtuluş/sığınma mekanı olarak görülür.

Şule Gürbüz’ün **Kambur** isimli romanında başkişi, yaşamın içinde saçma hissini duyumsar ve monotonlaşmanın ve kimliksizliğin bunaltısını yaşar. O, yaşamın sonunda ölüm düşüncesinin var olduğunu bile bile yaşamın anlama dönüştürülmesini saçma olarak yorumlar.

“Birisinin ölümüne üzülme bile, o kimse için bambaşka bir ölüm düşlediğimiz içindir. O nedenle, insan yaşamı yarıda bırakıp, başka bir şekilde çekip gitmelidir. Yaşayanlar arasında bulamadığını orada bulabilir.” (s. 19).

Kambur’un içine düştüğü anlamsızlık ve saçma hislerinden kurtulmak için ölümü düşlemesi, başkaları için de geçerlidir. “Çünkü insan kendisi için yaşamıyor; yığınlar için yaşadığını sanan, hiç yaşamıyor” (s. 79). O, bu saçma hissini bütün bir insanlık türüne yansıdığını görür ve yaşamı yarıda bırakma seçimini düşler. “Yeryüzüne bırakılmış insanın varoluşu özü gereği sonludur, ölümle sınırlıdır.” (Wahl, 1999: 19). Bu sınırlı/sonlu olma durumu ise kişinin yaşayanlar arasında bulamadığı anlamı ölümler arasında bulma istencinden kaynaklanır.

Birisinin ölümü alelade bir bakış açısı ile Kambur tarafından görülür. Zira onun düşlediği ölüm bambaşkadır. Heidegger, “başkalarının ölümünü gerçek olmayan, yani aldatıcı bir deneme olarak nitelendirir.” (Karaca, 2000: 274). Ona göre, insanın başkalarıyla olan bağları günlük ve alışlagelmiş bir düzlemedir. Başkalarının/ Birisinin ölümü, ölüm fenomeninin insana, daima “ölünür” kimliği ile tanıtmakta ve o, rol almadığı, oyunu seyretmek gibi bir durum içerisinde. Dikkat edilirse Kambur, birisinin ölümüne üzülmez bile. O, başkalarının ölümünü seyrettiğinden bambaşka ölüm düşleri içindedir. Bu yüzden ki kendi ölümünü de düşleyen Kambur, bu yüzden hayatını kendinde yarıda bırakarak ölmek ister. Zira o yaşayanlar arasında bulamadığı anlamı, ölüm ile bulmak istenci ile düşünür.

“Doğmak istemiyordum - bazen yok olmayı dileysem de...” (s. 47).

Kambur’un bütün protestosu aslında doğmuş olmaya/ dünyada özü gereği saçmayı yaşamaya mahkûm edilişindedir. Sıkıntılı ve anlamsız olarak duyumsadığı dünyaya gelmek bile istememektedir. O, doğmuş olmanın verdiği bunaltı ile yok olmayı diler. “Durmadan ölüyorum yaşayabilmek için.” (s. 86). Yaşamın içindeki saçmayı anlamsızlığın hüküm sürdüğü bir bedeni biyolojik olarak sonlandırması onun yaşamdaki nefes alma anları olarak belirmesine neden olur. Zira, Heidegger’e göre “*Genel anlamda ölüm, yaşam olgusudur*” (Çüçen, 2018: 87). Dikkat edilirse yaşamak için ölmek, bunaltılı ve saçma yaşamda olması gereken, kişinin çıkış yolu olarak gördüğü bir çözümdür. Kambur’un bütün protestolığı saçmayadır. Ancak O, yaşamak ile saçmaya başkaldırır. Bunu ise sürekli ölümü, yaşam için bir nefeslenme yeri olarak görür.

Vüsat Bener’in **Bay Muannit Sahtegi’nin Notları** adlı romanında Bay Sahtegi sürekli olarak ölümü düşünür.

“*YİNE öldürgen bir intihar sabahı*” (s. 9).

Kalabalıklar içinde kendini yalnız hissetmesinden, zamansızlıktan, monotonluktan beslenen saçma duygusunun hüküm sürdüğü Bay Sahtegi’nin zihni, sürekli ölüm düşüncesine kapı aralar. “Yine” sözcüğü ile tekrarlanan bu istek, günlerin/ hayatın monotonlaşmasının bir sonucudur. Kendisini, “*insan türüne bağlayan, evrensel ya da türsel özü*” (Foulquie, 1998: 61). yaratamayan kişi içine düştüğü bu saçma duygusundan ölümü bir çözüm olarak görmek ister.

“*Kendime biçtiğim yaşam süresine bakıyorum da, tümünden saçma bulduğum şu uğraşı tepip defolup gitsem diyorum durmadan.*” (s. 58).

Yaşamın/ hayatın saçma bir uğraş olduğunu duyumsayan Bay Sahtegi, ölüm düşüncesini de kendisi biçmek/ yaşam süresini kendisi belirlemek ister. Bu istek onun yaşam içindeki zamansızlıktan kopuşuna işaret eden çocukluğunun, modern hayatın getirdiği monotonluğun ve yaşamak zorunda olduğu hayatın bir sonucudur.

“*Kafamdaki şu uğultu... Hangi anımla doğru düzgün hesaplaşabildim ki? Sonsuz hiçliğe kucak açarken acının gözününe içine bakabildim mi? Kaçış olarak sığınılan ölüm, anlamlı olabilir mi?*” (s. 65).

İnsanın zamanın süreğenliğinden kopması, onun zaman tarafından yutulma hissine yakalanması anlamını taşır. Kişi sezgisel ve varlık anlayışında sürekli olarak dolaysız ve derin bir sürekliliğe teslim olmuştur. Ancak süreksizlik, “parçalanma, yok sayma” (Bachelard, 2010: 22). gibi durumları ortaya çıkarır. Dikkat edilirse Bay Sahtegi, anılarıyla doğru düzgün hesaplaşmamıştır. Geçmişe döndüğünde ise onu umutsuzluk ve kırgınlık beklemektedir. Zamanın ötesine de çocuğu olmadığından geçemediği için o, zamana saplanmış bir halde kendini bulur. İşte bu zamana saplanan benlik, içine düştüğü anlamsızlıktan/saçmadan kurtulmak ister. Sonsuz bir hiçliğe kucak açan Bay Sahtegi, duyularına da yabancılaşmıştır. Bu durumda kişi ölümü bir sığınak olarak görür ve ölümün anlamını sorgulamaya girer.

Metin Kaçan’ın **Ağır Roman** adlı eserde, başkişi Salih de ölümü bir olanaksızlıkların olanağı olarak görür. Yaşamın içinde kendine bir türlü benlik bulamayan/ toplumsal baskı ve aile içindeki baskı ile kimlik kurmaya ve onların istediği bir kimliği takmak zorundalığı, başkişiyi yaşamın anlamsızlığını yüzüne vururcasına ölmek ister. Kimliksel anlamda cinsel yönden tamlığını sağlayan ve varoluşsal anlamda kendine bir ad bulan/ alan/ takan Salih’in Tina tarafından da aldatılması ona bu dünyada bir tür sürgün psikolojisi içinde hissettirir.

Dünyanın içine bırakılan ve Kolera gibi bir tür kapalı cezaevinde kendini anlamaya / bulmaya çalışan Salih’in ölümü de sevdiği kişi tarafından yalnız bırakılmasının günahını hayatıyla öder.

Benliğini bir tür kurtuluş yolu olarak gördüğü ölüm ile kesinler. Bu türden bir ölüm, başkişinin yalnızlığının ve hayatın anlamının kalmayışının / giydirilmiş kimliklerin ve zorla yaşanan hayatların bir sonucunda ölümü bir tür kurtuluş imgesi olarak algılamasıyla kendini sonun boşluğuna bırakır.

*“Camın önünden korkuyla kaçan Gili, bitirimhanenin düşünce odasına geçip boy aynasının karşısına dikildi. Sotadan çıkardığı ojeyi koklayıp bir süre nefesini içinde tuttu.*

*Çıldırıncı görüntülere tutsak olan Gili, ojenin tadını alamadı. Geç de olsa, enerjisinin tükenmekte olduğunu fark etti. Aynanın karşısında yumuşak, seri ve ağırbaşlı bir hareketle Arap Sado ’nun yadigarı muhteşem sustahıyı açtı.*

*Gençliğini bir süre daha ayna karşısında seyredip sustalığı bileklerine indirdi.” (s. 125).*

Fetiş bir nesne olan ojeyi koklayarak düşünsel anlamda ilk gençlik yıllarına giden Salih’in aynı karşısında kendine bakması bir türden son bakıştır. Bu son bakış, hayatın film şeridi gibi aynanın karşısında kırgın aksini izlemek gibidir. Tatmin edilmemiş duyguların bir tür sembolü olan oje, ölümden sonra bile Salih’in giydirilmiş kimlikleri/ istemeden oluşturduğu kişiliği, mahallenin baskılarıyla hayata dönen yaşamının bir tür simgesi olur.

İçinde yaşadığı Kolera ile birlikte çöken başkışı, varlığını bir tür anlamsızlık içinde kavrar ve bu durumda *“yaşam fakirleşir, ilginçliğini yitir(ir).”* (Freud, 2019: 48). Ayna karşısında benliğini seyreden başkışının, hayatın anlamını yüzünden yitiren hayal kırıklıkları, umutsuzlukları, yok sayılmış hayatlar adına yok olmak ister. Bu istenç, aslında romanın ilk sayfalarında Eda’nın murdar suyu başından aşağı dökülen Salih’in trajik yazgısının bir sonucudur.

Ferit Edgü’nün **Eylül’ün Gölgesinde Bir Yazdı** isimli çerçeve vaka ile iki bölüm olarak kurgulanmış anlatısında ikinci bölüm ise “Ses Testileri” adını taşır. Başkışı Esat ve norm karakteri Kını’nın gayrimeşru işler yapan bir liderin yanında çalıştığı bir ortamda içine düştükleri yozlaşmanın bunaltısını içlerinde yaşarlar.

Çocukluk arkadaşları olan Esat’ın kız kardeşiyle ilişkisini öğrenen Kını, Esat’a sorar ve Esat durumu Kını’dan saklar. Kını, Esat’ı kız kardeşinden uzaklaştırmak için elinin ayasını keserek Esat ile kan kardeşi olur. Kını, Esat’ın bu söylentiler yüzünden buralardan gitmesini söyler. Fethi Baba’nın bu durumu duyduğunda onu yaşatmayacağını söylemesi üzerine Esat sevdiği kız olan Zehra’dan ayrılmak zorunda kalır ve bu durumu bir türlü kaldıramaz.

*“Ölmek istiyorum, dayanışım yok, bu ne biçim dün.” (s. 71).*

Yaşamında yüzleştiği gerçekliğin, sıkışmışlığın ve çaresizliğin içinde ölümü bir çare olarak gören Esat, geçmişin ıstırabını da içinde taşır. Bireysel ve toplumsalın içinde kendisini hapis hisseden Esat’ın dayanacak gücü kalmamıştır. Burada ölüm varoluşçu felsefede olduğu gibi *“olasılıkların olanaksızlaşması”* sonudur (Wahl, 1999: 20). Dünün hiçliği ve anlamsızlığı onu adeta ölümü bir kurtuluş imgesi olarak görmesine neden olur. Zehra’yı sevmesine rağmen dünden gelen Kını ile arkadaşlığı ve Fethi Babanın işleriyle



ilgilenmesi onu bütün bir içtenlik açılımlarının en yücesi olan aşka sırt çevirmeye getirir. Bu bunaltı, onun içine düştüğü/ sıkıştığı ve dün ile ilişkilendirilen yaşamıdır. Bu yaşam, kendi isteğinin dışında gelişen olaylar ile kendi hayatını şekillendirmesinin verdiği bunaltının ana kaynağıdır. Esat'ın işte böylesi bir sıkıştırılmışlıkta kendisini ölüme götürmesi ve ölmek istemesi bir sıkışmışlıktan kurtulma/ kaçma / kurtulma istencidir.

Ayfer Tunç'un **Dünya Ağrısı** isimli romanının başkışisi, içinde yaşadığı dünyada kendini bir türlü kuramaz. İlk gençliğinde karıştığı bir linç girişimi sırasında pazar yerinde hamallık yapan kişinin kendi çocuğunu taciz ettiği söylencesi karşısında kalabalığın popülizmine uyarak, elindeki taş ile hamalın gözünü çıkartır. Yıllar içinde, sürekli rüyalarına gelen bu olayı unutmak istemek için Anadolu'daki memleketinden kaçmak istese de babasının hastalanması üzerine okumak/ kaçmak için İstanbul'dan dönmek zorunda kalır ve bu olay zihninde rüyalar aracılığıyla canlanır. Bu canlanmalar, geçmiş tam anlamıyla halüsinasyonlar bütünüdür. O bakımdan kişi, bu girişimin sonunda içinde dünya ağrısını taşır ve yaşamın anlamı onun için bitmiş gibidir.

*“Yaşayıp ne yapacağını da bilmiyordu”* (s. 18).

Başkışinin içinde düştüğü bu bunaltı, onun geçmişteki seçimlerinden kaynaklanır. İnsan sadece kendisini değil, bütün bir insanlığı seçerek kendini kurar. Ancak bu seçimlerin doğruluğunun sıkıntısını bir bunaltı içinde hisseder. Başkışinin bu bunaltısının asıl kaynağı da geçmişteki seçimlerinden kaynaklanır. Zira o, *“kendimi öldürmem gerekir”* (s.25) ve *“Benim bu yaşama tabiatım müsait değil.”* (s. 184-185). diye düşünse de kendinde bu cesareti, seçimi bulamaz. Dikkat edilirse geçmişindeki seçimin bunaltısı bütün hayatına yansımıştır. *“Kendinden yıllar önce vazgeçti”* (s. 26). Bu seçimin sıkıntısını diğer seçimlerinde de görebiliriz. O, babasının yanında çalışması seçmese de babası tarafından zorlanır. İstanbul'a kendi seçimi ile gitse de bir süre sonra geri dönmek zorunda kalır. Çocuklarının hayatına şekil vermek istese de başarılı olamaz. Ailesi bir bakıma kendini yönetemeyen başkışiyi yönetir olur. O, geçmişteki bunaltısının, seçim sıkıntısını bütün hayatında yaşar.

*“Kendini asma fikri bulanık bir resim gibi kafasında canlandı.”* (s. 40).

Sürekli olarak kendini öldürme fikrinin, ölüm düşüncesinin kol gezdiği zihninde, kişi yaşama ve yaşamın aydınlık yüzüne yansıyamaz. Bu durumda *“günlük yaşam, ölümün sürekli bir provasına dönüşür.”* (Bauman, 2018: 255). Bu türden bir bunaltı içinde kişi,

ölümü bir çare olarak düşünse de bu seçimi de gerçekleştirecek mizaca sahip değildir. Ölüm, kişisel bir seçimdir ve kişi ancak seçimleri sonucunda biyolojik yaşamına son verebilir. Ama başkişi yıllar öncesinde yaptığı seçim yüzünden bütün yaşamı bunaltı içinde geçmiştir ve o süreçten sonraki bütün seçimlerini de babasına, ailesine ve etrafına bırakmıştır. O bakımdan zihninde sürekli dolanan ölüm düşüncesi, onun içindeki bunaltılı halinin bir sonucudur.

Sonlu olduğunun bilincinde olan insan, bu bilinçle yaşamını kurma yükümlülüğünün bunaltısını yaşar. Mehmet Eroğlu'nun **Kusma Kulübü** isimli romanında başkişi, bu ölüme doğru giden akışta yaşamdan umduğunu bulamamayışının bunaltısını yaşar.

*“Hayat mutlu olmak içinmiş! Benimki mutsuzluğuma alışmaktan ibaret. Eğer hayat ölümümüze doğru akan, uzunluğu belirsiz bir ırmaksa, bana ait olana hiçbir kolun bağlanmadığını da söylemeliyim: Dar kanyonların arasında sıkışmış, coşkusuz ve yatağını derinleştiremeyen cılız bir akıntı benimki...”*  
(s. 7).

Başkişi, mutsuzluğa alışmak için yaşadığını, ölüme doğru akan hayatta kendisine ait hiçbir yaşam belirtisinin olmadığını ve kendisini yaşamda dar bir kanyonda sıkışmış olarak hisseder. Ömür, varoluşçu bir tarzda, sonu ölüme giden bir tüneldir. Yaşam, uzunluğu belirsiz bir ırmak sembolü ile doğuş ve ölüm ile sınırlı, yıpratıcı bir süreçtir. Bu dar kanyonda sıkışan başkişi kendisini coşkusuz ve yatağını değiştiremeyen bir akıntı olarak tanımlaması yaşamdan beklentilerinin yerine gelmediği/getiremediği bir düşüncedir. Bu bunaltı, “ölüm ve bireysellik karşısında bir isyan, ya da en azından ölüm ve hayatın organik birliğindeki derin bir rahatsızlığı yansıtır görünmektedir.” (Brown, 1996: 121). Yaşam mutlu olmak için değil, başkişi için mutsuzluğa alışmaktan ibarettir. O bakımdan yaşama katılmak istediği her durumda yaşam onu umutsuzluğa ve mutsuzluğa iter. O bakımdan yaşam / dünya bir mutsuzluk iklimi olarak algılanır ve yaşamın ölüme doğru gittiği gerçeğinden hareketle kendini bu dünyada sıkışmış hissetmesine neden olur.

## 2.2. İnsanın Türüne Yabancılaşması

Modern insanın en önemli problemlerinden birisi, ontolojik anlamda duyduğu güvensizliktir. Küresel dünyada, araçları ellerinde bulunduran egemen kültürlerin baskılayıcı/ yutucu etkileri; daha tekil, renksiz ve robotik bir dünyanın gelişmesine zemin hazırlarken insanın kendi sınırlarının ne kadar geçirgen ve korumasız olduğunu da ona bir tür çaresizlik içinde fark ettirmektedir (Korkmaz, 2015: 372).

Foucault'ya göre modernlik, genellikle zamanın süreksizliği bilinci temelinde karakterize edilmeye çalışılır: gelenekten kopuş, yenilik duygusu, zamanın geçip gidişi karşısında duyulan baş dönmesidir (2014: 181). İnsanı, zamansal ve toplumsal ilişkilerden soyutlayarak geçici bir 'an'a ve bireyselliğin kör cenderesine sıkıştıran modernizm, onu kendisi ve türü hakkında daha derin ve radikal düşüncelere iter (Korkmaz ve Deveci: 2011: 119).

Modernizm temelli, zamanın süreğenliğinden kopan insan türünün, kendini yeni bir kimlikte yeniden var edebilmesi için, tarihsel olarak kendi türüne eklemelenmesi gerekmektedir. Bu eklemleme aslında hayata bütün bir türün deneyimleriyle bağlamayı sağlarken aynı zamanda insanın ontolojik olarak güvenceliğini de oluşturur.

Bu türden yalnızlık ve yabancılaşmayı, modern çağın en büyük tehlikesi olan, insanın türünden koparak bir bakıma tarihselliğinden kopması, zamanın gelip geçişi ve yaşamın monotonlaşması vb. süreçler takip eder.

Ne var ki hayatın anlamsızlığını derinden duyumsayan ve rutinleşen hayat karşısında, hayatın içindeki insanlarla iletişimsizlik, nesnelere algı kuramama durumuna gelir. Bu durumda kişi, metaforik bir dönüştürmeye, değersizleşen hayat tepkileri ve modellerini siler; yeniden bir görme biçimi, algılama yöntemine girer. Bu bir bakıma bütün bir insanlık türünü ontolojik olarak şiddetli bir protesto görünümü olarak yorumlanabilir.

Şule Gürbüz'ün **Kambur** isimli romanı, kendini ailesinde ve toplumda bir tür yaban gören başkişi üzerine şekillenir. Hayatın anlamsızlığını bir tür simge unsur olarak sorgulayan kambur bir kişi olmaktan ziyade bir anlatı figürüne dönüşür. Ebeveynleri tarafından yok sayılan, toplumda kendisine bir isim/ kimlik bulamayan/ takamayan ve benlik algısı kapalı bu türden bir resim figür, cennetten kovulmasıyla başlayan insanın trajik yalnızlığını yüzüne vuran bir tür göndergedir.

Şule Gürbüz'ün Kambur'u, iletişimsizliğinden doğan yalnızlığı ve hayatın anlamsızlığını protesto etmek üzere, köpeğe dönüşmek ister. Böylece insanlar arasındaki aşılmaz mesafeleri reddederek bütün bir insanlık türünü protesto eden bir simge unsur haline dönüşür.

Bedenini ve ruhunu bir türlü dünya içine konumlandıramayan Kambur, kendi ölümü için ve -bir bakıma da insanlığın acımazlığını ve vurdumduymazlığını, sevgisizliğini ve şefkatsizliğini protesto etmek için- büyük insanlık idealini (insanı)'nin ölümü için çiçekçiyi arayarak çiçek sipariş ettirir. Bu ölüm ontolojik anlamda ilişkilerin ölümü olarak da yorumlanabilir. Ancak ölmeden önce son arzusunu yerine getirmek isteyen Kambur'un ideali kendi türünü bir anlamda protesto ederek "köpeğe dönüşme"dir. Bütün anlamlar içinde anlamsızlığı seçen, türünün varlığını bir tür yabancılaşma ile duyumsayan Kambur'un yaşamdan tek isteği/ anlamı, diğer insanlardan / türünden öç almaktır.

*"Gülmeyin canım gülmeyin -  
benim de bir idealim var; bir  
köpek olmak, kudurmak, ve  
herkesi ısırarak istiyorum."* (s. 89).

İnsanın zamanın sürekliliği içinde süreksizliği yaşamaması için bir değere/anlama tutunması, onu kendi evi yapması kaçınılmazdır. Ancak Kambur, benlik algısı kuramayan, kimlik oluşturamayan, iletişimsiz ve kızgın bir kişidir. Ailesi tarafından benimsenmeyen, insanlar tarafından da hep bir nesne olarak görülen Kambur, ailesinin ve insanların bütün sadakatsizliği ve sevgisizliğini protesto etmek için ontolojik anlamda bir alt basamakta olan hayvana (köpeğe) dönüşmek ister.

Varlığın yasalarına aykırı olan bir tutumla köpeğe dönüşmek isteyen Kambur, kendi türünde, insan formunda devam etmek istemez. Köpeğe dönüşerek kudurmak ve insanları ısırarak isteyerek, çağımızın en önemli rahatsızlıklarından biri olan yabancılaşmanın kök saldığı insanlıktan/ türünden öç almak ister. "*Şeyleşme ve tek tip standartlaşmanın ölümcül ve yıkıcı aleminde, ben'in yapıcı ve karakteristik unsurları metamorfoza uğrar, ucubeleşir.*" (Kılıç, 2018: 25). Kambur'un tepkisi, bütün bir insanlık türüdür. Bu ontolojik anlamdaki dönüş/isteyiş, çağımızın en büyük hastalığı olan yabancılaşmanın derin açmazlarını gösterir. Böylece başkışı Kambur, tek bir birey olmaktan öte bütün bir insanlık türünü simgeleyen metaforik bir değere dönüşür.

Bir diğer önemli hususta dikkat edilirse romanın zamanı, mekanı ve karakterin adı nesnel bir gerçekliğe dayanmaz. Bu durum, romanın temel izleği olan yabancılaşmayı herkesleştiren bir nitelik taşır.



### 2.3. İnsanın Emeğine Yabancılaşması

Karl Marx, yabancılaşma olgusunu ilk olarak insanın doğadan kopuşu ile başlatır. Yeryüzüne gelen insan ilk önce karşısında bulduğu doğadan kendisine yeni bir dünya yaratmıştır. Bu durum doğanın ontolojik, epistemolojik, etik bilgisinden uzaklaşma anlamına geldiğinden kişi doğaya yabancılaşır. Bu bir bakıma zorunlu bir süreçtir ve kişinin yaşaması gereken bir olgudur.

Marx'ın ikinci tür yabancılaşması ise insanın kendisine/ doğasına, emeğine yabancılaşmadır ki onun için asıl sıkıntılı süreç bu durumdadır.

Ekonomi politiğın öncüllerinden yola çıkan Marx, özel mülkiyeti, bir yandan emek, sermaye ve toprağın, öte yandan ücret, kapitalist kâr ve toprak rantının ayrılmasını varsayarak, tıpkı iş bölümü, rekabet, değişim-değeri gibi kavramları belirtir. Ekonomik politiğın kendi terimlerini kullanarak, işçinin meta, hem de en sefil meta düzeyine düşürülmüş bulunduğunu, işçinin sefaletinin, onun üretimin erki ve büyüklüğü ile ters orantılı olduğunu, rekabetin zorunlu sonucunun sermayenin az sayıda elde birikmesi, bu bağlamda tekelin daha da korkunç bir yeniden kurulma olduğunu; son olarak da kapitalist ile toprak sahibi arasındaki ayrımın, köylü ile yapımevi işçisi arasındaki ayrım gibi yok olduğunu ve tüm toplumun iki sınıfa, mülk sahipleri sınıfı ile mülk sahibi olmayan işçiler sınıfına bölünmesi fikrinden hareketle bir ekonomik politik görüş ortaya sürer (Marx, 2018: 19).

İnsanın emeğine yabancılaşmasını kapitalist dünya düzeninin vahim bir sonucu olarak gören Marx, bu düzende işçi sınıfının ürettiği ürün ile emeği arasındaki hiçbir ilgi bulamayışının ondan emeğın yabancılaşmasına yol açtığını düşünür. Günümüzde de bu türden ekonomik sistemin kişiler üzerindeki etkilerini açıklamak amaçlı insanın emeğine yabancılaşması kavramı sıklıkla kullanılır.

Bu bölümde, insanın emeğine yabancılaşması, yeni kapitalist sistemin bir sonucu olarak değerlendirilmiş ve 1980 sonrası romanda görülen insanın emeğine yabancılaşması izleği, aşağıdaki geçiş süreçlerini izleyerek kendini tamamlar.

### 2.3.1. Karakter Aşınması

İnsanoğlu gelişimi ve toplumsal ekonomik yapı biçimi başlangıçtan itibaren sürekli bir evrim içindedir. Bu yapı içinde insanlar sürekli olarak iki temel sınıfa ayrılmıştır. İlkel dönem efendi-köle, Feodal dönemde derebeyi-serf ve Modern dönemde ise işçi sınıfı (proleterya)-burjuva. Bütün bu yapıda araçları elinde bulunduranlar, efendi- derebeyi ve burjuvadır. Köle, serf ve işçi sınıfı ise emekleri ve üretim gücünü elinde bulundurur. Bu sınıf, sürekli olarak araçları elinde bulunduran güçler tarafından sömürülen, emeğine ihtiyaç duyulan ve mülk üzerinde hiçbir denetimi bulunmayan bir sınıftır. Marx'ın yabancılaşma kavramı da işte bu noktadaki rolü ile, işçi sınıfının modern dönemde “emeğine yabancılaşması” üzerinde durur.

Kapitalist bir düzende işçilerin ürettikleri ürünlere yabancılaşması, kendini hem meta hem de en sefil metaya düzeyine düşürdüğü bir durum da işçi kendi emek ürünü karşısında, yabancı bir nesne karşısındaki ile aynı ilişki içerisindedir. Bu durum bireysel yabancılaşmasını önlediği kadar onun toplumsal hayatını da etkiler durumdadır. Bu bağlamda emeğe yabancılaşma hem bireysel hem de toplumsal bir olgu olarak görmekte yarar vardır.

Richard Sennett de işte böylesi bir süreçte araçları elinde bulunduran egemen güçlerin hâkim olduğu bir düzende işçinin emeğine ve kendine ne şekilde yabancılaştığını Karakter Aşınması adlı kitabında anlatır. Yeni kapitalizmin, işini kaybetme tehdidi ile inanları nasıl özgüveninden koparıp bağımsızlıklarını ellerinden aldığını ve onları birer “taslak kişi”ye, “meta”ya çevirdiğine değinir (Sennett, 2012). İşini kaybetme korkusu ile modern kölelere dönüştürülen insanlar, artık yaratıcı düşünemezler ve eyleyemezler.

Pınar Kür'ün **Sadık Bey** isimli romanında başkişi Sadık Bey, çocukluk arkadaşı Ertuğrul'un babasının ölümü üzerine başına geçtiği işyerini şirketleştirme sürecinde %5'lik hissesiyle şirketin muhasebe bölümünün başında “*eski usul bir müdür (şimdiki adıyla yönetici)*” (s. 9). olarak yer alan ellili yaşlarında karısından boşanmış yalnız bir kişidir.

Sadık Bey'in ilk gençlik yıllarından itibaren içinde olduğu işyeri, askerden dönüşüyle çocukluk arkadaşı Ertuğrul'un babasının ölümü ile patron Ertuğrul olur. “*Kendisinden sonra gelen birtakım “teknik” adamların üst katlara yerleşmelerini sessizce izlemiş.*” (s.

17). olan Sadık Bey'in Ertuğrul ile dostluğu da şirketin zenginleşmesine paralel olarak ayrılır.

*“Şirketin zenginleşmesiyle orantılı olarak, önceleri yavaş yavaş, derken gittikçe hızlanarak ayrılmıştı dostluk yılları. Şimdilerde Ertuğrul onun iki kat üstündeki yönetim bölümünde, onunkinden beş kat büyük bir odada başpatron olarak otururken, kendisi çok ufak hisselerle sahip bir kurucu ortak, dürüstlüğüne kayıtsız şartsız güvenilen bir emektar ama büyük ölçüde müessesenin “vefâkar”lığının yaşayan bir simgesi olarak muhasebe bölümünün başında kalmıştı.” (s. 16).*

Sadık Bey'in bu yeni usul şirkette vefakarlığı ile simgesel bir konumda olduğu muhasebe bölümünde işleri de şirketin dükkân olduğu dönemlerden hayli azalmıştır. O, eski usul bir müdür olarak şirketleşme sürecindeki işyerinde kendisini bir yere konumlandırmakta da güçlük geçer.

*“Yeni moda bir “Finans-Analiz Bölümü!” kurulalı, kendi muhasebe bölümünün işleri de, önemi de bayağ azalmıştır. Satış rakamlarından, bir de aylık bordrolardan başka hiçbir şey sorulmuyordu ondan artık.” (s. 9-10).*

Eskiye nazaran işyerindeki etkinliği gittikçe azalan Sadık Bey, bölümündeki çalışanların da yeni kapitalizm sürecinde dünyaya egemen olan düşüncenin pençesinde olduğunu, insanın doğasından ayrı işleri yapma zorunluluğu düşüncelerinde belirir. Bu bakımdan işyeri, gerçek kişilerin canlı yaşamını gizleyen bir tür kabuk (Goffman, 2018: 52). gibidir ve kişiler/ çalışanlar bu kabuk içeriğinde kendi performanslarından ziyade istenen performansları sergilerler.

*“Öte yandan, işten kaytarmak insanın naturasında vardı, çalıştığı yerde işten başka bir şey düşünmeyenleri Sadık Bey'in akli almıyordu. Patronların da akli almazdı bunu, çalışanlar ne kadar işkolik görünseler de. Şimdi bilgisayar üstüne eğilmiş olanların kaç tanesi gerçekten çalışıyor, kaç tanesi sevgilisine e-posta gönderiyor, kaç tanesi Ekşi Sözlük'te takılıyor, kaç tanesi oyun oynuyor belli değil... değil.” (s. 12-13).*

İnsanın doğasında bulunan işten kaytarma istencini bir nevi işe dönerek aşmaya çalışan ve bunu sağlamayanları işini kaybetme korkusuyla baş başa bırakan yeni kapitalizmde ve bu düşünüşü şirketine taşıyan bütün işverenlerin ana amacı, az ücrete çok iş yaptırma ve



bu süreçte kişilerden emek-zamanı karşılığında onlara ücret vermesidir. Kişinin emek-gücü değişim değeri ile adlandırdığından bu süreç tam anlamıyla yabancılaşma sürecinin kör cenderesidir.

Sadık Bey’de bu değişim sürecinin içinde kendisini bulur ve bu yeni düzende yeni araçlarla yeni şeyler öğrenmek zorunluğunu hisseder. O, “*çok değerli laptop’u (..) iş için değil, yazmayı umduğu edebî eserler için almış.*” (s. 132). olmasına rağmen şirketin işlerini yürütmek için de bilgisayar öğrenmesi gerekir.

*“İşyeri on beş yıl önce herkese bilgisayar dağıttığında, bilgisi olmayanlara da hoca gönderdiğinde hiç değilse dört parmakla klavye yazmayı öğrenmişti.”* (s. 132).

Nitekim bu süreçte, emek-gücünü değişim değeriyle elinde bulunduran patronlar, emek-zamanının sonuna kadar emilmesini ve bu emilmenin kişinin robotlaşması anlamına geldiğini önemsemezler.

*“Tüm bilgisayar işlemlerinin yukarıdan bir yerden denetlendiğini Sadık Bey anlıyordu ama çoğu çalışan biraz geç öğreniyordu. Kimin ne yaptığını yukarıdakiler her zaman bilir.”* (s. 13).

Şirket çalışanlarının yukarıdan bir göz tarafından izlendiğini düşünmesi hissi, onları bir anlamda robotlaşmaya iten en büyük trajedi olarak görülür. “*Dışlaştırılmış, yabancılaşmış emek*” (Marx, 2017: 84). ile tüm çalışanların, onların bilgisayarlarının bile yukarıdan bir göz ile denetlendiği hissi bir tür yabancılaşma göstergesidir. Bu gösterge, modern zamanda emek-zamanını değişim değeri ile değiştiren kişilerin dünyadaki bunaltısının da ana kaynağıdır.

*“Çalışanlar erken çıkmaktan çekindiklerinden, yöneticiler çok işleri olduğundan, ya da öyle görünmek istediklerinden; ama işin doğrusu, kimse yollarda gereğinden fazla çile çekmek istemediğinden, herkes ya kendine bir iş uydurur ya bilgisayar başında oyalanır ya da -en üst kattakiler-birbirlerinin odasında viskili muhabbete dalarlardı.”* (s. 17).

Sadık Bey, bu yeni sisteme ve bu yeni sistemin getirdikleri değişime bir türlü alışamaz. Eski usul bir yönetici sıfatıyla kaytarmanın insanın doğasında olduğunu, önündeki elektronik ekranlardaki rakamların ona bir şey ifade etmemesi de bir tür bu sistemi

anlamak istemediğinden kaynaklanır. *“Sadık Bey önündeki bilgisayar ekranına bakıyor, gördüğü rakamlardan pek bir şey anlamayarak”* (s. 107). o, işi olan rakamları da ekranda gördüğünde onların doğruluğuna hep şüphe ile bakar.

*“Onun işi hesapları tutmak, bunların doğruluğunu denetlemektir, hepsi bu. Ama işte rakamları ekranda gördüğünde doğruluklarına kesinkes inanmakta zorluk çekiyordu öteden beri.”* (s. 15).

Sadık Bey her ne kadar bu yeni sisteme ve onun getirdiklerine bir türlü alışmasa da şirkette bulunan ve adeta bu işi yapmak için doğan kişiler için bu süreç oldukça pratik ve basittir. Bu oyunu, kuralına göre oynadıklarını Sadık Bey de bilir. Bu yüzden *“kimilerinin, yukarıya üstü elbette çok kapalı birtakım imalarda bulduklarını tahmin edebiliyordu.”* (s. 17). Sadık Bey de bu yeni düzende sürekli geçmişi özlese de Ertuğrul ile buluşmasında şirketin başka bir şirket ile ortaklığa girmesinden ve bu yeni ortaklıkta bazı pozisyonların birleşmesinin zorunluluğunu açıklar. Ertuğrul’un *“iki şirket birleşince bazı pozisyonlar redundant oluyor.”* (s. 61). diyerek bazı pozisyonlardaki şişkinliği muhasebe bölümünün başı olan çocukluk arkadaşı Sadık Bey’e havale etmesi, Sadık Bey’i içinden çıkılmaz bir duruma sokar.

Şirketin kuruluşundan beri çalışan Feridun’un adını listede gören Sadık Bey, eski günlerin hatırasına Feridun ile gizli buluşur ve onla yıllardan beridir görmediği ve konuşmadığı şeyleri konuşur. Bu süreçte Feridun da akıl sır erdiremese de Sadık Bey, Feridun gibi eski bir emektarın işten ayrılmasına gönlü razı gelmez.

*“Her şey değişmişti artık tabii ama Sadık Bey o eski günleri özlemekten vazgeçemiyordu bir türlü.”* (s. 43).

Ne var ki Feridun, bu süreçten haberdar olur ve Sadık Bey’in Ertuğrul’un arkadaşından iş çevirdiği gerekçesi ile Ertuğrul Bey’e şikâyet eder ve sonunda Ertuğrul ilk gençliğinden kalma bir kinini de öne sürerek Sadık Bey’i tazminatsız ve hissesiz işten atmanın yolunu önceden bulur ve bunu Sadık Bey’ açıklar.

*“Ben, ben olmaktan çıktım mı? Ne zaman vazgeçtim kendimden?”* (s. 160).

Yeni kapitalizmin zamansal boyutuna dikkati çeken Sennett, bu sistemde bağlılık ve sadakat erdemlerinin uzun vadeli hasletler olduğundan, bu tür bir yapıda işleyen kişilerin şirketler ve işyerlerindeki yukarıdan aşağıya katı bir komuta zinciri ile değil, esnek ve

gevşek bir network halinde işleyen organizasyonlarda, bu durum sosyal bağları zayıflattığını söyler. Bu yeni yapıda kişi güçlü bağlar yerine sosyal bağı esnek ve gevşeklik üzerinden sürdürür. Yeni kapitalizmde buna mecbur kalan kişilerin işin içinde değil dışında/ hayatın içinde değil dışında olduğu görülür (2012: 23). Yeni kapitalizmin zamansal boyutunda uzun vadeli bağlar yerine esnek ve gevşek bağların öncelenmesi ve kişinin karakterine olan etkisinden dolayı Sadık Bey, bu süreçte bir tür bilinçdışı yansıması olarak da gördüğü karşı ben ile hayallerinin peşinden gitmeyi reddeder. Ertuğrul'un bir anlamda hamiliğini yapan ve iş hayatıyla da yabancılaşma bunaltısının içinde bulunan Sadık Bey, değer verdiği hasletlerin de (arkadaşlık, uzun vadeli bağlar, emek, empati, kadirbilirlik) karşılık bulamaması sonucu yaşamın anlamını sorguladığı anda intiharı bir çözüm yolu olarak görür.

### 2.3.2. Eşyalaşmış İnsan; Meta Fetişizmi

İlkel insanın eşya ve nesne ile ilişkisi daha çok ihtiyaç doğrultusunda idi. Bu ilkel süreçte kişi, ihtiyacı olan şeyleri üretiyor, hayatı için önem arz eden gereçleri ile beraber yaşama tutunuyordu. Avcı toplayıcı bir dönemde kişinin temel ihtiyacı, kendisini ve ailesini yaşamda tutacak temel güdü olan yiyecek bulma arayışı içinde idi. Bu süreçte av olarak belirlenen canlılar, onlar için birer hayatı idame ettirme çabasının en üst basamağında idi. Onlar için bu süreçte işlerine yaramayacak hiçbir gereç üretmek anlam dahilinde değildi.

Daha sonra avcı toplayıcı süreçte kişiler birleşerek bir tür oba/ klan kurma eğilimine girdiler. Bu tür klanlar ile birlikte kabilelerin yerleri ve sınırları çizildi. Diğer kabileler ile sınır paylaşımı yapılarak av canlılarının avlanacağı yerler saptandı. Bu süreçte de yine klanlar kendi sınırları içinde kendi ihtiyaçları kadar avlandılar. Bu dönemde üretilen nesnelere hiçbir değişim değeri yoktu.

Daha sonraki süreçte yerleşik hayata geçen insanoğlu, kabilesinin içinde de bir yer edinme çabasına girdi. Bu, toprak ile girdiği ilişkinin ilk sonucu olan, kendisini dış dünyaya karşı koruyan ev ile gerçekleşti. Bu süreç yine ihtiyaç doğrultusundaki gereçlerin üretimi ile birlikte toprağın da işlenmesine ve buradan çıkan ürünün hayatı idame ettirmesine doğru yol aldı.

Feodalist toplumda ise toprağı işleten kişiler, askeri gücüyle lord olarak beliren kişilere bir nevi ürettiği üründen haraç veriyor, lordlar da toprağı işleyen kişiler üzerinde baskı ve zorlama ile yapacakları işleri dikta edip, üretimin büyük ölçüde kendi otoritesini ve gücünü sürdürmek üzere yönlendiriyordu (Swain, 2013: 42). Bu süreçte insan, bir nevi feodal yetki kazanan kişilerin varlığını toprak üzerinden sürdürürken, insanlar ise ürettiği ürün ile feodallere haraç veriyordu. Bu süreçte de henüz piyasa yoktur ve üretilen ürünlerin hiçbir değişim değeri yoktur.

Kapitalizm ile birlikte ise daha başka bir yönteme geçilir. Kapitalist bir dünya görüşünün hakim olduğu dönemde gelen modern zihniyetin dünyada var olan sistemi yeniden kurduğu, ve bu yeni kuruluşta kişinin dünya üzerindeki, dünyada hayatın umudu olan nosyonu geriledi. Bu süreçte araçları ellerinde bulunduran egemen güçler, piyasaya sürdüğü metaller ile bir toplumu yeniden dizayn ettiler. Burada, her bir kişi feodalizmde olduğu gibi nesne değil, piyasada değişebilecek malları olan ve bu malların toplumda /

pazarda özgürce dolaşımını gerçekleştiren birer özneye dönüştüler. Kapitalizm de zaten bu sürecin idame edilmesini sağlayan en büyük güç olarak varlığını devam ettirir. Bu süreçte işçi sınıfı denilen ve kapitalist sermayenin sahibi olduğu ürünleri işleyecek ve ona emek katacak sınıf ortaya çıktı. Kapitalist zihniyet burada yalnızca işçinin emek gücünü para karşılığı elde ederek, işçiler üzerinde bir nevi sahiplik rolü oynarlar. Bu türden bir yabancılaşmanın neticesinde toplumdaki ilişkiler de bir nevi meta üzerinden ilişki içerisine girer. Bu türden bir meta pazarında insanın biricikliğinin ikinci plana atılması ve her şeyin etiketi ile konuşulması, bütün ilişkilerin ise metaya ve onun değişim değerine göre odaklandığı bir süreç yaşanır. İşte bu süreçte işçiler, bir nevi ürettiği metaları alacak kadar ücret alamadığı için, emek zamanı harcayarak ürettiği ürünlere yabancılaştı.

İnsanlar arası bütün ilişkilerin şeyler arasındaki ilişki ile tanımlandığı bir dönemde, insanın da eşyalaşması kaçınılmaz bir sonudur.

Marx, kapitalist toplumda değişen değerlerin kullanım değeri üzerinde hakimiyet kurması ile parasal ilişkilerin kutsallaştırılması sonucunda “*meta fetişizmi*” diye nitelendirdiği olgunun ortaya çıktığını savunur (Yeniçeri, 1993: 92). Modernist zihniyetin, plastikleştirdiği, anlamını yıktığı ve büyüsünü bozduğu dünyaya sunduğu piyasa malları, insanların üzerinde hakimiyet kurarak bir nevi insanlar bu türden metalara tapınma noktasında bir algıya evrilir.

Tahsin Yücel **Kumru ile Kumru** romanında, başkişi Kumru nezdinde kapitalist dünya içinde İstanbul gibi bir metropolde insanların algılarının ve konumlarının sahip oldukları metalara göre sınıflandığı bir toplumu işler. Richard Sennett, kapitalizmin insanın emeğini kontrol etmeye kurulduğundan temel sorunun yabancılaşma, duygudışılık ve kopma olduğunu söyler ve bölünme, ayrılma ve yalıtım durumlarının da bu sürece etkisini vurgular (Sennett, 2016: 370). Yazar bu süreci, bir Orta Anadolu kasabasından evlenerek İstanbul’a kapıcı karısı olarak gelen başkişi Kumru zihinselliğinde ve algılamasında işler.

Kumru, on yedi (kimlikte on dokuz) yaşına geldiğinde İstanbul’dan köylüsü olan Haydar Yarma’nın onu babasından istemesi sonucu pek de gönüllü olmadan Pehlivan lakaplı Haydar Yarma ile evlenerek İstanbul’a gelir.

İstanbul’da Günay apartmanının kapıcısı Haydar Yarma’nın karısı olarak geldiği İstanbul’da ilk önce bu korkutucu büyüklükteki şehirden ve bu şehrin yaşam tarzından

koru ile kaçar. Şehrin yıldızlarının olmadığı düşünerek soluk ve gri bir şehirden ürküntü duyar. Bu süreçte sıklıkla geçmişini anımsar ve bu yeni yere alışmasının zorluklarını yaşar. Daha sonraki süreçte kocası Haydar'ın diğer kapıcı eşleri gibi karısının da gündeliğe gideceğini söylemesi üzerine Kumru Yarma'nın serüveni de başlamış olur.

*“Bu arada, tüm bu evlerde, her şeyi büyük bir dikkatle inceledi, televizyonu, telefonu, düdüklü tencereyi, elektrikli fırını, saç kurutma makinelerini en azından adları ve işlevleriyle tanıdı, bildiğinden daha büyük bir dünyanın kapısını aralar gibi oldu; ama ilk aylarda, kentlilerin kendileri gibi bunlar da bir başka dünyanın öğeleri gibi göründü gözüne.” (s. 43).*

Kumru'nun eşya/meta ile bu ilk karşılaşması onun için pek bir şey ifade etmeyecektir. Bu süreç, köyden geldiği dokuz yılda hala memleketinin özlemine çekmesinin ve şehre bir türlü alışamamasının kıskacında gelişir.

Kumru'nun eşya ile olan bu ilk karşılaşmasında hayatında görmediği ve bir türlü işine hiçbir türde lazım olmayan ürünlerin adlarını ve işlevlerini tanıyarak bir yargıya kentlilerin yaşam tarzlarını anlamaya çalışmamıştır bile. Kentliler diyerek, bu nesnelerin şehirli işi olduğunu düşünmesine yol açar.

Yahudi asıllı Tuna hanımın evindeki gündelik zamanları Kumru'nun nesneye karşı ilk uyanışını içinde barındırır. Tuna hanımın Kumru'yu buzdolabının önüne getirerek buzdolabı ile ilk kez karşılaşmasını, ona yakınlaşmasını sağlar.

*“Tuna hanım elinden tutarak mutfağa, boyca her ikisini de en az bir karış geçen buzdolabının önüne getirdi onu.*

*- Hadi, aç! dedi.*

*Kumru hiçbir kaçamak bulamadı.*

*“Bilmem”, diye kekeledi.*

*“Neyi?”*

*“Açmayı!”*

*Tuna hanım bir kahkaha kopardı.*

*Olamaz, hayır olamaz, olamaz, olamaz! diye yineledi. “Sen benimle dalga geçiyorsun!” Gözlerini Kumru'ya dikti, dolabın önünde, gözleri yerde, suçlu bir çocuk gibi dikildiğini gördü, bir tuhaf oldu, elini dolabın alt kapısının*

*üstündeki girintiye götürdü, “Şurasından tutup kendine doğru çek kapıyı!” dedi.*

*Kumru kapıyı açtı ve kentlilerin buzdolabı dedikleri ama içine her şeyi koydukları koca dolabın içini ilk kez yakından gördü. (...) “Ben ömrümde böyle güzel bir şey görmedim,” dedi.” (s. 57-58).*

Buzdolabı ile bu ilk karşılaşmada şaşırın, utanan ve sıkılan Kumru, bu nesneye karşı sonsuz bir saygı duyarak her şeyini dolap ile tamamlama istencinin doğulduğu bu ilk karşılaşma, onun nesnelere ve kentliler olarak tabir ettiği insanların hayatlarındaki eşyaya ve bu hayat tarzındaki yiyecek içmelere de hayranlık ile bakar. Tuna hanımın kentlilerin yaşamının en temel prototipi olduğunu düşünen Kumru için artık yeni bir süreç başlamış, düşüncesini sadece buzdolabına ve dolabın yapıp etmelerini konuşarak yoğunlaştırmıştır.

Zygmunt Bauman, “akışkan modern zamanlar” (2018: 93). içinde yaşayan günümüz insanının şekillenişini, benlik pratiklerini ve kimlik analizlerini modern sürece akışkanlığı veren kendi içinde iletken olan yapısına bağlar. “Moderniteyi akışkan yapan ve dolayısıyla kavram seçimini haklı kılan onun kendini ilerleten, kendini güçlendiren, zorlayıcı ve takıntılı özelliğidir.” (Bauman, 2015: 13). Bu durumda tüketici odaklı bir sistem içinde kişi, kendini sürekli benlik ve kimlik olarak yeniden üretmek zorunda kalır.

Dolap ile ilk hayranlığını sürekli aile içinde ve diğer kapıcı eşleri ile de paylaşan Kumru “Biliyor musun, ışığı da hep yanıyor içinde!” (s. 60). diyerek yüceltip anlattığı dolap, onun gözünde artık bambaşka bir konuma yükselmiştir.

*“Tuna hanım, senin dolabın adı ne?” diye sordu bir gün. “Arçelik mi, Bosch mu?”*

*Tuna hanım güldü.*

*“Buzdolabının adı olmaz, markası olur” dedi.*

*“Markası ne peki?”*

*Tuna hanım “w”nin tam hakkını vererek, bir İngiliz gibi söyledi dolabının markasını. Kumru’nun da sözcüğü İngiliz gibi söylemesini bekliyordu.*

*“Ne dedin? diye sordu Kumru. “Ne dedin Allah Aşkına?”*

*Tuna hanım tuhaf sözcüğü bir kez daha yineledi.*

*“Tamam, Vestigos!” diye haykırdı Kumru. “Vestigos dedin, değil mi?”*

*Tuna hanım güldü.*

“Öyle olsun, Vestigos diyelim,” dedi.

“Vestigos, Vestigos, Vestigos,” diye yineledi Kumru “En iyisi Vestigos, Vestigos’tan iyisi yok.”

O günde, sonraki günlerde de yineledi durdu bu sözcüğü: onun bir tutkudan söz edebilirse tutkusunun tek nesnesi Vestigos, yani Tuna hanımın buzdolabıydı.” (s. 62-63).

Metaya/ eşyaya karşı ilk zihinsel ve algısal oluşumu da gündeliğe gitmeye başladığı süreçte başlayan Kumru’nun özellikle Tuna Hanım ile olan arkadaşlık ilişkisi içerisindeki iletişimi, onun evindeki eşyalara karşı bir çekiş sağlar. Bu çekişi sezen Tuna Hanım da başkişi Kumru’yu eşyalara yaklaşımını sağlar ve onlar hakkında bilgiler verir. Bu süreç, Kumru’nun anlatı başında kentliler diye tabir ettiği insanların eşyalarına karşı önyargıdan bu metaları içselleştirmesine hatta hayatının merkezine koyma süreci takip eder.

Çalışırken de sürekli dolaba dokunmak, bir canlı varlık gibi dolabı okşamak isteyen Kumru için buzdolabı artık bir merkez obje olarak yerini alır. Ailesinde ve hayatındaki bütün değişimlerin sebebini buzdolabı ile paralel şekilde sürdürür. Kocasını Haydar ile olan süreçleri de buzdolabına duyduğu tutkunun şekillendirmesiyle daha da yakınlaştırır. “Bu tutku iyice birbirine yaklaştırmıştı onları.” (s. 70). Başkişi Kumru, tutku ile bağlandığı buzdolabı hülyalı düşlerinden sonra kocasına da karşı bir dönüşüm içine girerek daha da yakınlaşırlar. Zira, “Vestigos’un kendisi bile Vestigos’un düşü kadar mutlu edemezdi Kumru’yu.” (s. 74). Bu süreç, tutkunun meta üzerindeki artışı ile açıklanabilir. Meta düşü ile hayatını şekillendirmeye çalışan insan için bütün tutkuların da yolu açılmış olur. Bu süreçte bir rüya ikliminde yaşama düşü, kişiyi nesneye yönelterek, bunu yüceltimde bulunması ile sonuçlanır. Kapitalizmde de zaten sahip olabileceklerimiz eşyaların düşünürü kurduran bir tür sanal rüya alemini sunar. Bu sunuş, kişiyi eşyaya karşı bir istenç ile uyarır.

Bu süreçte başkişi Kumru, zihinsel ve algısal yönünün merkezi objesi konumundaki buzdolabına sahip olma istenci ile artık daha fazla çalışıp para kazanması gerektiğinin bilinciyle artık, gündeliğe gidip gelirken adeta makineye döner. Zira o, “adına kurban olayım: Vestigos!” (s. 77). diye düşünen bir dönüşümün içindedir. Bu dönüş, bütün gücüyle çalışıp, daha çok para kazanarak buzdolabı almasının bir ön koşulu olarak görülür. Tuna hanımın eşi tarafında da desteklenen bu girişim, Kumru’nun buzdolabı için



biriktirdiği tüm parayı vermesi ile sonuçlanır. Ancak bu para yetersizdir. Onun bir süre daha bu tempoda ve güçte çalışması kaçınılmazdır.

Kumru, Tuna hanımın eşinin de yardımıyla “*düşlerinin buzdolabı*” (s. 79). olarak tanımladığı Vestigos marka buzdolabını almak üzere dükkana giderler. Ancak, Kumru buzdolabına bakarken içinin boş olmasının istediği anlamda bir buzdolabı olmadığını şiddetle söyler. Tuna hanımda gördüğü dolabın muntazam bir dizilişi, tabakların, şişelerin hep bir düzen içinde durduğu ve içinin sürekli dolu olduğu düşü, buzdolabını almaya gittiği gün dolabın kapısını açmasıyla hayal kırıklığına dönüşür. “*İçi benim bildiğim gibi değil: bomboş!*” (s. 77). Kumru, bu süreçte aslında bir hayali satın aldığı / alacağını farkında değildir. Onun hayal ettiği buzdolabı Tuna hanımın buzdolabı gibi düzenli ve dolu olmalıydı. Ancak bu süreçte dolabın içinin sahibi tarafından dolunacağını öğrenmesi sürecinde de yine bir hayal olarak gördüğü Tuna hanımın buzdolabına yapılan alışveriş mekanlarına düşü dönüşür.

Eve getirilen Vestigos marka buzdolabına adeta canlı bir varlık olarak bakan Kumru, buzdolabının karşısında ya da onun olduğu oda da buzdolabına saygısızlık etmemek gerektiğini düşünür. Zira kocasının isteklerine de “*bu gece olmaz, görmüyor musun?*” (s. 83). diyerek buzdolabını işaret eder. Kumru’nun gözünde canlı bir varlık olarak vücut bulan buzdolabı, evin en önemli ve değerli listesinde başa yazılır bir konumdadır.

“*Kumru aşağıda yüzükoyun kilimin üstüne uzanıp çenesini yumruklarına dayamış, uyuyan efendisini ya da korumasına bırakılmış avı bekleyen bir köpek gibi dolabını gözetliyordu.*” (s. 92).

İnsanın ikinci plana itildiği bir dönemin adı olarak anılan kapitalist dünya düzeninde eşyanın insanın efendisi konumuna yükselmesi, insanın psişik durumu için son derece tehlikelidir. Dönem olarak metayı toplum içinde birer özgür özne olarak dolaştıran insanların yaşadığı bir toplum düzeniyle varlığını kuran kapitalist sistemde insanlar metalar karşısında bir köle durumuna düşmüş, metaları efendi olarak görmüşlerdir. “*Bu durumda insan artık kendisini her şeyin merkezinde hissedemez, tam karşısı olarak onların tutsağı, bağımlısı durumunda görür.*” (Özbek, 1971: 96). Böylece kişi, kendi yaratıcı gücüne yabancılaşır.

Buzdolabını tıpkı Tuna hanımın yaptığı gibi Migros’tan yapmaya çalışan Kumru’nun gözünün gördüğü her şeyi sepete atarak alması ve bu bolluğun “*Vestigos’un masalsı*

*bolluğu*” olarak görmesi ve sanki bu bolluğu Vestigos’un kendisinin getirdiği düşüncesi ile alışverişini yapar ve Tuna hanımın dolabında ne gördüyse alıp çıkar.

*“Hep dolu kalması gerek, alınanın yerine yenisini koymak gerek,” dedi Kumru; buzdolabı sanki yerine getirilmemiş hiçbir isteği bulunmaması gereken bir yüce varlıktı, sanki her yiyeceğin tadına önce onun bakması gerekiyor, insanlar ancak onun artıklarını yiyor, onun artıklarını içiyordu.”* (s. 101).

Bu süreçte de yine para mevzuu devreye girer. Dolabın boş kalmasını bir tür Vestigos’a ayıp sayan Kumru için çalışmanın önemi daha da artmıştır. Ancak çalışırken de Vestigos’u doldurmanın düşüyle bir kuş ferahlığında salınarak çalışır. Dolabının düşünüyü kurduğunda ve başkişi için *“çalışmak daha kolay geliyordu.”* (s. 105). Dolaba sahip olduktan sonra özgüveni de artan Kumru kendisini eskisine göre daha güçlü, daha akıllı ve daha üstün görür. Bu, dolabın getirdiği bir üstünlüğün sonucuydu. Dolaba sahip olduğunu düşünerek, gündeliğe gittiği evlerin hanımlarına buzdolabının markasından ve özelliklerinden bahsederek bir nevi altta kalmamaya çalışır.

Ev içinde de kocası ve ikizlerinin de dolaba karşı saygı ile yaklaşması Kumru’nun ev içindeki birinci kuralıdır. Dolabın düzenini bozana kızar, boşalan şişelerin yerini doldurmaya ise kaşlarını çatar.

*“Bu dolap böyle gâvur malı gibi kullanılacaksa döllerini sana bırakıp dosdoğru babamın evine dönerim, bunu böyle bilesin!”* (s. 107).

Bu tepkilerden en çok nasibini alan ise Kumru’nun kocası Haydar’dır. Dolabının bir tür düzenini bozduğu için yediği azarları düşünerek, dolabın geldiğinden sonra ev içinde bir şeyleri dönüşsüz olarak değiştirdiğini düşünerek, karısının dolaba sahip olduktan sonraki üstünlük duygusunun, ev içinde de arttığını düşünmesi üzerine, karısının talimatları ile dolaba yaklaşmaya niyet eder. Kumru ise, *“Pehlivan’ın erkekliğini elinden alıp onunla yer değiştirmeye başladığını sezinler gibi ol(ur).”* (s. 108). Bu süreçte, dolabın gelimi ile birlikte aile içi düzen de deyişmiş olur. Zira, *“Kumru, dolap geldi geleli her şeyde kopmuş”* (s. 110). gibidir. Bu süreci onun rüyasını süsleyen dolap ile yatıp onunla kalkma dönemi olarak karşımıza çıkar.

Mahallenin kapıcılarının ve onların karılarının Kumru'daki değişimi görmesi v Kumru'nun buzdolabından başka bir şey konuşmaması üzerine Bilal dayı, buzdolabının dilsiz bir put olduğunu söyler.

*“Putu tapar gibi dilsiz bir dolaba tapıyorsunuz.”* (s. 158).

Bu sürecin farkına varan diğer kapıcılar ve karıları Kumru'nun bu dönüşümünü hayranlıkla izler. Dolabı geldikten sonra başka bir şeye dönüşen Kumru'yu en bilgili kapıcı olarak gördüğü Bilal dayı buzdolabından ziyade diğer bir nesneye karşı dolaylıdır.

*“Güzel kızım, en güzel buzdolabını aldın ama evinde televizyon yok: televizyonda reklamları izlemezsen, bu dünyada neyin ne olduğunu bilemezsin.”* (s. 112).

Bilal dayının Kumru'yu televizyona yönlendirmesi ve modern düzen içinde reklamlarsız insanın bir hiç olduğunu düşünmesi Kumru'nun saygı duyduğu bu ihtiyarın sözlerine kulak kabartma isteği ile donatılır. Zira, *“bunca zamandır bu kentte yaşarken he şeyin dışında kalmaya olanak var mıydı?”* (s. 119). diye düşünen Kumru için yeni bir meta fetişizminin öznesi artık televizyon olmuştur.

Bu türden bir kapitalist düzen içinde insanlar, üretilen metaları bir tür Tanrı gibi büyümlü nesnelere olarak görür. Bu süreç, Kumru ile Kumru'da de bir nevi televizyona sahip olmanın getirdiği, reklamları izleyerek ürünler/ metalar hakkındaki bilgilerin artacağı görüşüyle gerçekleşir.

Kapitalist dünya pazarının bir küçük pazarı olan İstanbul *“başka türlü bir yer(dir).”* (s. 134). Bu yerin insanları da Kumru'nun içine doğduğu köyde hiçbir işine yaramayan metalarla yaşamlarını sürdürmesi, başta anlamsız gelse de Kumru bu şehre ve onun gerçeklerine kısa sürede alışır.

*“Buzdolabı gözden düşmeye başlayınca sevişmenin ateşi de düşmüş olmalıydı.”* (s. 163).

Romanda, dikkat edilirse Kumru'nun kocası Haydar ile yakınlaşması ve uzaklaşması Kumru'nun sahip olduğu nesnelere gücü ile açıklanır. Köyden geldiği zamandan dokuz yıllar bir süreyi kapsayan buzdolabına sahip olamama süresinde Kumru ile Haydar'ın ilişkisi de bir nevi soğuktur. Dolaba sahip olan Kumru'nun Haydar'a sahip olma tutkusu

da artmış, ancak buzdolabının gözden düşmesiyle bu tutku yerini yine bir tür serinliğe bırakmıştır. Metaları insan hayatını ve güdülerini etkileyen ve hayatın merkezine yerleştiği bu düzende kişi, bir tür yabancılaşma içine girer. Bu yabancılaşma, metanın insan zihnine tekabül eden yıkıcı etkisinin bariz bir göstergesidir.

Televizyon düşüncesinden bir süre sonra buzdolabına taparcasına meyledişinin son demlerini yaşayan Kumru artık televizyonu bir nevi “arzulanılan özne” konumunda görür. Kısa süre içinde de Haydar’ın patronu İsmail beyin de yardımıyla televizyona kavuşur. Ancak televizyona sahip olduktan sonra buzdolabında olduğu bir tür tanrı ile yüz yüze geldiğini düşünmez. O, bir süre sonra onun için artık sıradan bir nesne haline gelmiştir.

Bu sıradanlık sonrası adeta kendisini boşlukta hisseden Kumru’ya Tuna hanımın görüşleriyle içinde bulunduğu durumun bir nevi analizi yapılır.

*“Deli gibi bağlandı ona, onu sevdin, onu yücelttin, yücelttiğin ölçüde de değiştirdin, örneğin kesinlikle uyulması gereken bir düzeni olduğuna inandın, hep dolu kalması gerektiğine inandın.”*

*“Dolabın kendisini de başka bir şeyin bütünleyicisi, daha doğrusu, bir yedeği olarak görüyordun.” (s. 164).*

Kumru, “*erkesin gerekli ve yararlı gördüğü nesne*” (s. 168). Olan televizyona dolaba duyguyu tutkuyu bir türlü duyamaz. Bilal dayının sürekli reklamlara vurgu yaparak, bildiği bütün bilgilerin oradan kaynaklandığını düşünen Kumru’da sonunda bir türde televizyona kavuşur.

Reklamlar aracılığıyla daha düzgün bir biçimde yaşayacağına inanan Kumru, bu yeni nesneye bir içten çekişten uzaklaşır. Hatta Haydar’ın eski işine dönmesiyle kapıcısı olduğu apartmanın on dört numaralı deniz manzaralı evine taşınırken de patron İsmail beyin eve aldığı çamaşır, bulaşık makinesi, ütü, vs. gibi araçları bir tür reddederek ilk etapta evin bütün işlerini kendisi yapar. Bu süreç zaman içinde bir tür boşluğa ve anlamsızlığa dönerek Kumru’yu bunaltılı bir süreç izler.

Yeni eve taşınmasıyla bir gün hayal gibi gördüğü köprü üzerindeki kadının araba sürüşünü hatırlayarak bir arabası olursa sıkıntılı bir yer olan evden kolaylıkla kaçabileceğini düşünmesi fikri ile gelişir.

Bir fetiş nesnesi olarak da algılanabilen Peugeot 306 marka araca da sahip olan Kumru, bu süreçte sıklıkla şehirde kızı ile gezerek, eşya altında kalan/ bunalan ruhunu havalandırmak ister.

Bu süreç, başkişi Kumru'nun özlemine duyduğu her şeyi bir tür arzulanılan özne olan düşündüğü dolaba atfederek, ondan bir nevi yardım bekler gibi tanrılaştırması yabancılaşmasının en büyük örneğidir.

Bu türden meta fetişizmi ile yabancılaşma öncelenir ve kişi bireysel ve toplumsal birçok normdan koparak bir tür yalnız insanı oynar. Bu süreçte sıklıkla geçmişe özlem noktasında geriye dönerek geçmişini anımsayarak kendisine zihinsel bir süreçte tarih arar. Bu tarihselleşme isteği, modernizmin zamanın sürekliliğinden mutlak kopuşunun önüne geçmek için olmasa kişi bu süreçte çeşitli içsel çatışmalara girer.

*“Dolap dedim, televizyon dedim, araba dedim, mala taptım, unuttum seni.”*  
(s. 306).

Anlatının sonunda bir tür nesne /eşya/ meta altında sıkılan ruhuna bir de kocası Haydar'ın ölmesinin üzüntüsü eklenince hayatın anlamsızlığı ile baş edemeyeceğini düşünen başkişi, son fetiş nesnesi olan Peugeot 306 marka aracını son gazla şarampole yuvarlayarak bir nevi eşyaların insan ruhu ve bedeni üzerindeki hegemonyalarına, insanın zihninin temelini oluşturmalarına ve modernizmin insanı tarihsellikten ayırarak geçici bir ana bağlamasını protesto eder.

### 3. BÖLÜM: TOPLUMSAL BOYUT İTİBARIYLA YABANCILAŞMA

#### 3.1. Düşünsel / Politik / Siyasal Yabancılaşma

Sosyo-politik sistem fonksiyonlarından ziyade, kişilik fonksiyonları üzerinde odaklaşan (Long, 1978a, s. 104). ve sosyo-politik realiteyi eleştirel olarak algılama sonucu ortaya çıkan psikolojik tepkilere “politik yabancılaşma” (Long, 1978b: 105). denir.

1980 sonrası romanda görülen politik yabancılaşma daha çok psikolojik tepkisel bir durum olarak karşımıza çıkar. Toplumsal algının siyasal algıyı belirlediği bu durumda insan ideolojik algısını daha ziyade ailesinden alır.

Bireylerin siyasallaşmış olan değerleriyle siyasal sistemin ileri sürdüğü değerler arasında köklü bir çelişki varsa ve bireyler hem kendilerini hem de siyasal sistemi bu çelişkiyi giderecek ya da azaltacak yeterlilikte ya da güçte görmüyorlarsa, yabancılaşmaları olasıdır (Ergil, 1980: 134-135).

Leylâ Erbil’in Cüce isimli romanında Yıldırım, siyasal anlamda bir grup insan tarafından düşman olarak görülen ve öteki olarak tanımlanan kişilerin yakılma olaylarını televizyondan izleyerek şahit olur. Siyasal anlamda bir düşman yaratılmış ve bu düşman/öteki öldürülmesi/yok edilmesi gereken bir zihniyet ve siyasal amacının sonucu olarak görülmüştür. Bu durumda, kişi bütün kişisel düşüncesini bir ideolojiye adanmış ve ideolojisi adına kendine yabancılaşmıştır.

*“Yıldırım soluk soluğa geldi, aneey! aneey! seslendi, bak televizyona senin arkadaşlarını yakıyorlar! Ne diyorsun sen?! Hani bir abi vardı ya bir gün buraya gelmişti bana sigara aldırıydı köyken, onu da gördüm! Kim, kimi yakıyor? Dedeler aneey, sakallı dedeler, abiler benzin döktüler kibrit çaktılar!.. Çırpı bacakları birbirine karışarak koşup gitti. Sümüklerini sil diye bağırdım ardından, televizyona koştum!.. Çoğu Alevi, Sünniler de var aralarında yanıyorlar, yanıyorlardı ve biz seyrediyorduk. Cinciler sevinçten ‘gluglu dansı’ yapıyorlardı Madımak Oteli’nin önünde. Telefona koştum. İsmet Paşa’nın oğlunu aradım. Babası babamı bilirdi, kurtarırsa bir tek o kurtarırdı çocukları... Çıkmadı, bulamadım. Yer yarılmış yerin dibine girmişti sanki soytarı; bunlar hayati anlarda hep kaparlar telefonlarını...*

*Sonra ben de televizyonu kapadım, lanet ettim kendime, Amerikalarda onca yıl 'İslam'da hümanizma' anlatmıştım!.. Televizyonu kapadım günlerce açmadım.” (s. 13).*

Kendisini ölüme götüren süreci kutsayan “taslak insan”, değerlerin olması gerek sesine kapandığında dünyanın en acımasız varlığına dönüşür. Bütün bir toplumsal bir arada yaşama kültürünü, inançları yok sayan toplumsal linç girişimi durumunda kişi, yüceltilen ideolojiler adına özgün düşünceden çok eyleyen bir varlık durumundadır. İslam'ın nüvesini oluşturan hoşgörü ve hümanizm, kendisini dindar olarak tanımlayan kalabalıkların ideolojileri adına inançlar değerlerden uzaklaşması ona yabancılaşması, insanı değerler dünyasından uzaklaştırarak cinai bir toplum oluşumuna götürür. “*Kişi, çoğu zaman bir fikir bulduğunu, bu fikrin kendi keşfi ve ürünü olduğuna inanır; oysa gerçekte, benliğini kamuoyunun, gazetelerin veya devletin yarattığı putlara, ya da bir lidere kaptırmış; düşüncesini ona aktarmıştır.*” (Fromm, 1995: 59). İdeolojileri adına kendi düşüncesine yabancılaşan bireyler, kendi düşüncesini bir başkasına aktararak onlar adına eyleyen bir yok kişi'ye dönüştüğünde ölümün sesi kulaklarını tırmalar. İdeolojiler adına kutsanan ölüm, düşman/öteki görülen kişilerin yok edilmesine kadar giden süreçte kişinin kendi düşüncesine yabancılaşması meselesi olarak görülebilir.

Ayfer Tunç'un **Dünya Ağrısı** romanında başkışı Mürşit, annesinin bir akrabası olan kişinin düşününe ailesini götürmek istemese de başlarında erkek olması gereğinden bahseden annesini kıramaz ve düğüne giderler. Zira babası felçlidir. On iki yaşındaki Mürşit, Et Meydanı'ndan fayton alıp gelir ve annesi ve iki kız kardeşiyle düğüne gider. Düğün Muharrem Gazinosu'nda olur ve Mürşit'in hatırladığı kadarıyla yarıda biter. Düğün esnasında damat halay çemberinin ortasında havaya ateş açan birinin elinden silahı alır ve şakağına dayar. Anlaşılmaz şeyler söyleyen damat, hıçkıra hıçkıra ağlar. Bu sırada baygınlık geçiren damat yere serilir ve elinden silahı alıp ayıltmaya çalışırlar. O vakit düğün birbirine girer. Erkek tarafı utanç içinde kız tarafına rezil olduklarından dem vururlar.

Bu olay, on iki yaşındaki Mürşit'i çok etkiler ve hiç ağlayıp sonrasında bayılan bir erkek görmediğini düşünür. Eve erken dönen aileyi baba düğünden erken döndüğü için sorguya çeker. Düğünün yarıda kaldığından bahsederler. Damadın başka birini sevdiğini fakat olmadığını söylerler. Bu süreçte baba,

*“Ben de onu adam sanırdım,” dedi. “Sevdiği kızı almaktan aciz, korkağın tekiymiş meğer.” Mürşit’e döndü, sesi öğüt verir gibi yumuşadı. “Oğlum bir erkek bir kızı sevdiyse” dedi “bütün dünyayı karşısına alacak icabında. Aşkın kitabı bunu emreder.” (s. 138).*

*Romantik vecizelerine devam edecekti daha. Ama annesi duyulur duyulmaz bir sesle sözünü kesti.*

*“Kız Aleviymiş.”*

*“Babası duraksadı “Haa” dedi. “O zaman başka.”*

*Sustular. Babasının aşka dair cümleleri uçtu gitti. Tartışacak bir şey kalmamıştı.*

*Mürşit için tam bir açıklama sayılmazdı ama Alevilere dair bilgi, duygu, hurafe karışımı, bulanık bir birikim zihninin dibinde duruyordu, bu da, bu aşkın imkansızlığını kabul etmesine yetiyordu.*

*(..)*

*“Babası bir sigara yaktı. Aklı hala damattaydı.*

*(..)*

*Kızılbaştan başkasını bulamamış mı âşık olacak?” (s. 138-139-140).*

Mürşit, babası ile sürekli çatışma halindedir. Onun bu çatışmasının asıl nedeni gençliğinde işlediği bir günahı sürekli bastırmak zorunda oluşundan kaynaklanır. Günahı işlediği ve içine doğduğu şehirden uzaklaşıp İstanbul’a felsefe okumaya gider fakat babasının hastalandığını annesinden öğrenir ve şehre geri dönerek babasından kalma otelin başına geçer, aileyi geçindirmeye çalışır. Ancak bu dönüş Mürşit için bir ıstıraptan öteye gidemez. İlk gençlik yıllarında da babasının yanında, otelde çalışmayı bir türlü istemez, özgürlüğünün kısıtlanacağını, hayalinin bu şehirden uzaklaşmak olduğunu anlatır, babası da ona kızar. Bütün bu baba ile çatışmaların yanında Mürşit’in babası, babalık görevlerinden birisi olarak çocuğuna nasihat vermenin, dünyayı göstermenin ve zihin yapısını açığa çıkarmak, oğlunun da kendi gibi düşünmesini sağlamak ister. Bu durumda kişi kendi bireysel benliğini belli bir ideolojik koşulların altında



gördüğünde kişisel anlamda yaratıcı düş gücünden uzaklaşır ve ideolojik anlamda yabancılaşmış olur.

1980 sonrası incelenen romanlarda politik boyutun az işlenmiş olmasının altında yatan temel nedenin darbe sonrası yazınsal alandaki kısıtlayıcı politikanın ve baskı/ korkunun sonucudur. Örneğin Adalet Ağaoğlu'nun **Üç Beş Kişi** romanının ana hipogramı olmasa da yer yer romanda “bugün beş kişi öldürüldü”, “iki kişi daha öldü” gibi ifadeler ile dönemin sosyo politik durumu gözler önüne serilse de bu durum, yer yer cümleler ile verilmiştir. Romanın sosyal zamanını belirtmek amacı da güden bu yönelim şüphesiz dönemin siyasal ve politik anlamdaki ayrıştırıcı ve düşman yaratıp onun üzerinden ideolojilerin savaştığı bir alana dönüşür. Bu alan insan canı ile beslenen ve bütün düşüncelerini ideolojilere atfederek biricikliğini ve bireysel aklını reddeden kalabalıkların kendine yabancılaşmasının bir sonucudur.

### 3.2. Sosyolojik Yabancılaşma ve Anomi

Modern insanın içine düştüğü kuralsızlığı açıklamak için Durkheim, anomie kavramını kullanır. Anomie (Teber, 2002: 152), kriz dönemlerinde ortaya çıkan toplumsal dağılma, bireyi topluma bağlayan bağlarda-kurallarda norm sisteminin çözüldüğüdür. Bu durumda toplumlardaki büyük değişim, alt-üst oluş dönemlerinde önemli toplumsal, kültürel, moral kopuşlar içinde yaşayan insan, hızla bir kimlik bunalımına girebilmekte ve genellikle eskinin alışlagelinmiş norm sistemleri artık anlamlarını, değerlerini yitirirken bunların yerini dolduracak yeni norm sistemleri (kurallar) çok kez “henüz” oluşmamakta ve bu koşullarda, büyük kriz dönemlerine çok kez hazırlıksız giren birey, kendisini psikik bir boşluk içinde bulmakta ve bu durumun sonucu olarak, toplumsal kimliğin, ve toplumsal yönelimlerini yitirmektedir. Bu durumda kişi toplumsal anlamdaki kriz dönemlerinde anomie olarak yaşar.

Anominin kelime anlamı normsuzluktur (Durkheim, 2017: 35). O sosyal kontroller zayıfladığında, ahlaki ve siyasal kısıtlamalar ortadan kalktığında kendi gösterir ve özellikle sanayileşme ve kentleşme gibi hızlı toplumsal değişim dönemlerinde, geleneksel normların işlemediği veya ortadan kalktığı durumlarda yaygındır. İnsanlar huzursuz ve tatminsiz hale gelirler ve insanların hayattan ne bekleyecekleri konusunda yeni bir ahlaki konsensüse ihtiyaç duyulur. Sanayileşme ve tüketimcilik uzmanlara göre bencilliği teşvik ederek bu süreci hızlandırır.

Toplumun yaşaması için tutum ve davranışlarını belirleyen referansların kaybolması/çözülmesi gerektiğini bir türlü bulamayan kişi bu durumda güçsüzlüğe düşer. Toplumsal geçiş dönemlerinde kişinin bu yeni kurallara ayak uyduramamasından doğan anomie durumunda kişi kendi davranışlarını kurallara göre düzenleyemez ve kendisi ile toplum arasındaki farktan dolayı içine düştüğü durumu korku içinde yaşayan kişi, kurtulmak için intihara kadar geçen bir aşamaya da gelebilir.

Nomos, Latince kural/nizam/düzen/kanun demektir ve a ile olumsuzlanarak şekillenen anomos sözcüğü ise kuralsızlık anlamında kullanılır. Normsuzluğun en az iki oldukça belirgin alt türünün farklılaştırılabileceğini göstermektedir. İlk alt tür olan amaçsızlık, anomiyi “*hayata amaç yönelimi verebilecek değerlerin yokluğu, içsel ve toplumsallaştırılmış değerlerin kaybı, umutsuzca güvensizliğin güvensizliği*” olarak nitelendiren MacIver tarafından kaydedilmiştir (1950: 84-87).

Hayata karşı varoluşsal ya da topluma karşı sosyopsişik bağlamda yabancılaşan birey yalıtılmışlık, yalnızlık, iletişimsizlik, amaçsızlık, değersizlik, boşluk, umutsuzluk, geleceksizlik duygularının yoğunlaştığı bir kişisel anomi içine düşer (Sazyek, 2008: 39). Bu yönüyle içine düştüğü açmazları kendi içinde ya dış gerçekliği reddederek içe kapanarak ya da toplumsal normları reddederek yol bulmaya çalışır. Bu durumunda kişi toplumsal kurallara ve koşullara, bireysel (psişik) düzeyde bir tepki gösterir.

Şule Gürbüz'ün **Kambur**'u karşımıza bir resim figürü olarak çıkar. Romanda dikkat edilirse, adı, soyadı, yaşı, ailesi ve ait olduğu toplumsal normlar ve değerler ve hatta nerede yaşadığı bile belli olmayan bir resim kimlik olarak görüntü düzeyinde yer alır. Geçmişinden veya hayata dair özleminden ve düşleminden bahsedilmez.

Romanda Kambur, okuyucuya bir resim formatın da bir nevi toplum tarafından ucube olarak karşılanır. İçine düştüğü anlamsızlığı ve zaman tarafından yutulma hissini toplumsal normlardan uzaklaşarak bir bakıma toplumsal süreçlerden ve kişilerden öğ almaya vardırır.

*“Cenazenin yerini ve saatini öğrenip kalktı. Aynı yoldan dönerken fırının önünden geçti. Fırıncı kamburu görünce, “Baston ekmek, uzun ekmek...” diye bağırdı. Öğle saatiydi. Konuşmadan birbirlerine baktılar; yürüdü, biraz daha:*

*- Ben eşek miyim? dedi kambur.*

*- Yoo... dedi fırıncı.*

*- Sen mi eşeksin?*

.....

*- Peki bu anırtı nereden geliyor?*

*Biraz yaklaştı. Hava sıcak. Cebinden bir bıçak çıkarıp fırıncının karnına sapladı. Durdu. Yürümeye devam etti. Cenazeye daha iki saat vardı.” (s. 6-7).*

Bir nevi içe kapanmanın / içe dönük tipin toplumsal normları oluşturan bütün yapıdan ve sistemden ayrı düşerek onun gerçekliğinden uzaklaştığı görülür. Kambur, dış gerçeklik

ile reddederek, ona bir isyan başlatır. Bu, onun bireysel yalnızlığının ve anomik bir karakter olmasının altında yatan asıl gerçektir.

Fıncının bağırmasını, “*saldırımın, savaşın, kıyımın sesli eşiği*” (Gasset, 2015: 32). olarak algılayan Kambur, bu sesi adeta savaşa, kıyama çağrı olarak algılar. Kambur, romanda sosyal bir kişilik olarak karşımıza çıkmaz. Onu sosyal bağlarla bağlayan toplumsal yapının içinde görmeyiz. Yalnızca kafasındaki düşünceler ve dışarıya verdiği bir Kambur figürü ile karşımıza çıkar. İçeride dönük bu tip, toplumsal yapı içindeki kolektif bir yaşamdan, ona katılmaktan ziyade örtük bir yalnızlığın ve yabancılaşmanın göstergesidir.

Gülayşe Koçak, **Topaç** romanında, başkişi Canyak/ Lafönj/ Melisettö'nun gözü ile toplumda oluşan, sevgisizliğin, hoşgörüsüzlüğün, peşinen yargılamanın, cinselliğin ve ülke olarak bütün anlamda vicdanını tüketmiş/ bütün değerlere yabancılaşmış bir umutsuzluk diyarının panoramasını çizer.

Peki, bu aşamaya gelmeden önce nasıl bir toplumdur burası? Toplumsal değer ve normları ne şekildedir. Toplulaşmanın getirdiği yabancılaşmanın boyutları ne düzeydedir? Böyle bir toplumda düş görmek ne kadar mümkündür? İşte bütün bu soruların cevabı başkişinin gördüğü rüyalarda, iç konuşmalarında ve sulu boyalar ile yaptığı resimlerde. Bir düş fenomenologu gibi insanları, eşyayı ve hayatın rüyasını gören başkişi, bu fenomenologu toplum üzerine kurduğu sosyolojik bir yabancılaşma üzerinden aktarır.

*“Toplumsal yabancılaşmış olduklarını düşünen ve (böyle) oldukları düşünülen gruplar ya varolan toplumsal sistemde kişisel özelliklerini gerçekleştiremediklerinden ya da toplumsal değer sistemine uyumlu oldukları halde bu özelliklerinin gerçekleştirilmesine izin verilmemesinden acı çekmektedirler. Toplumdan yabancılaşmanın temelini oluşturan her iki durumda da öz yabancılaşmaktadır.”* (Weisskopf, 1996: 28'den aktaran Özyurt, 2016: 199).

Romanda ilk olarak toplumsal olarak kitlesel bir yabancılaşmasının görünümü başkişi Melisettö'nun intiharı sırasında ortaya çıkar. “*Toplumdan yalıtılmış olmayı en iyi olanaklar içinde bırakılmış olsa bile insanın gelişme düzeyleri normal evrim çizgisinden çok uzaktır.*” (Teber, 2017: 179). Bu düzende kişi toplumsalın içinde kendi kişisel

evrimini tamamlayamaz. Melisettö'nün intiharı olayından sonra hastanede gözlerini açmasından geçmişe dönülerek, toplumsal yabancılaşmanın boyutları verilir. Bu boyutlar, başkişinin zamanda geriye dönerek hem bireysel bölünmüşlüğü hem de toplumsal yabancılaşmanın boyutlarını gösterir. Bu türden bir yabancılaşma ve yığınlaşma ilk olarak ölümü bir tiyatro sahnesi gibi gören kalabalıkların varlığı ile gözler önüne serilir.

*“Farklı kişilerden gelen, tonu ayarsız isterik ‘Atla!’ çığlıkları kulağıma çarpıyor. Arada da pelteleşmiş dilleriyle, uyuşturulmuş beyinleriyle birilerinin bana seslenme gayretleri, iç içe geçmiş baygın bakışlar: ‘Kancık seni...’, ‘Senin gibilere bir Meydan Bekâret Testi çekmeli, sonra da bir güzel temizlemeli! Derken, ‘Reklamı kes, atlamayacaksan bizi burada boşuna bekletme! Diye bitkin bir nara yükseliyor; ‘Bozma adamın sinirini!’” (s. 18).*

Pelteleşmiş diller, uyuşturulmuş beyinler, baygın bakışları ile bu kalabalık, tam anlamıyla bir yabancılaşma halindedir. Bu yabancılaşma, yaşamın mutlak ve biricikliğini ölüme dönüştürme kapasitesini kutsayan bir anlayışta ilerler. *“Ayrıklığı ve uyumsuzluğu anlatan yabancılaşma, bireyin ruhsal evreninde olduğu kadar sosyal yaşantısında da önemli kırılmalarla kendini gösterir.”* (Aşkaroğlu, 2017: 74). Yaşamsal formların biricikliği ve tekliği insanların gözünde onu almaya yöneltir. Her yaşam, canlı ne kadar biricikse toplumsal olarak da kişilerin bu biricikliğe ve bu biricikliğin mesafesine saygı duyması kaçınılmazdır. Ne var ki toplum, suratlarındaki donuk ifadeler ile bitki gibi dizilmiş bu insanlar birbirlerini duymamakta; ölümün sesi kulaklarını sağır etmektedir. Birbirlerinin aynısı olan bu toplulukta da şüphesiz ölmek de bir aynılık taşır.

Çatıya çıkmadan önce aldığı sakinleştiricilerin etkisiyle bayılan başkişi, gözlerini hastanede açar. Öfkeli ve yalnızdır. Bütün öfkesi toplumsal yabancılaşmaya, bütün yalnızlığı ise bireysel ümitsizliğinden kaynaklanır. Ne var ki başkişinin içinde bulunan her şeye rağmen, en korkunç zamanlarda bile onu ayakta tutan, güç veren bir yaşama isteği vardır. Bu istek, ölümün kesinliğinden yaşamın sonsuzluğuna akışın adıdır. Bu açış, gözleri kapalı eyleyen toplumu anlatmak/ görmek içindir.

Toplumdaki aksaklıkların bir diğer örneği de trajik olayındadır. Trafik kazalarını, kaza olmaktan çıkıp trajik oyununa dönüşmüştür. Yaya çiğnemek, insan öldürmek adeta bir oyun olarak görülmektedir.

Bunun yanında insanlar gerçekliklerini kanıtlamak/ varlığını ispat etmek için, kendilerini bıçaklamak, acıyı bedensel düzeyde hissetmek ile yaşadıklarını anlamaya çalışırlar. Bireyin kendisine yabancılaştığı, benliğini ve bedenini hissedemediği bir durumda kişiler canlılık/ hayat arayışına girişmişlerdir. Mevcudiyetinin farkına varmak için kendisini kesmek bedensel ve varoluşsal bir yabancılaşma olarak toplumun içindedir.

Gebert, Savaşkan ve Vurkaç gibi isimler ile birçok kişi yaşamını sürdürmektedir. Ad alma/ verme, kişinin dünyadalık yerini kesinleştirme çabası/ buradalık göstergesidir. Şüphesiz ki isim ile karakter arasında doğrudan bir ilişki vardır. Gebert, Savaşkan, Vurkaç, Canyak gibi isimlerin olduğu bir toplumda, “*düğünlerin, futbol zafer ve yenilgilerinin hep nasıl kana büründüğü*” (s. 34). görüşür.

Diğer bir taraftan toplum gülme becerisini de yitirmiştir. Bergson (2011: 33), Gülme, düşünebilmenin takviye gücüdür derken, gülmesini bilen insanların düşünmeni de iyi bilmeleri gerektiğinin altını çizer. Gülme ve düşünce arasındaki bu ilişki, bireylerin asık suratları/ donuk ifadeleriyle hayatın bütün canlılığını silen tarafta olması, nefretten, acıdan ve ölümden yana taraf olmalarını da sağlamıştır.

“*Gülme becerimi yıllar önce yitirmiş olmasaydım, herhalde bir kahkaha atardım.*” (s. 45).

“*Gülümseme... Bana öyle yabancı, öyle yabancı...*” (s. 145).

Başkişinin gördüğü toplumsal bozukluklar adeta bir şaka olarak görülür. Bu bağlamda bakıldığında başkişi de gülme yetisini yitirmiş ve düşüncenin kuşatıcılığından uzaklaşmıştır. “*Sinek benzeri insanlar arasında*” (s. 55). yaşayan başkişi de zaten toplumda gülme edimi kaybedilmiştir. Böylesi bir toplumun acıdan, nefretten ve ölümden yana oluşu, kaçınılmaz bir sonudur.

Alzheimerlaşan bir toplumda insanlar bir yandan paranoyaya bir yandan da zenofobyaya ile karşı karşıya kalır. Tepkisizlik, duyarsızlık, ilgisizlik ve umursamazlığın bütün topluma yayıldığı, adeta toplumun bir ölü gibi eylediği bir ortamda oynanan oyunlar da bu anlamsızlığın akabinde gelişir. Zihinsel bir geliştirme metodu olan oyunların insanı küçük düşüren, oyunlara dönüşmesi toplumsal yabancılaşmanın en büyük göstergelerindedir. Herkesin halka şeklinde oturduğu ve sırasıyla sağında oturan kişiye olumlu ve solunda bulunan kişiye de olumsuz özelliğini söyleme üzerine kurulu olan bu oyun, genellikle sol taraftakinin hayal kırıklığıyla sonuçlanır. “*Toplumumuzun en gözde oyununu görüyorsun*

*işte. (..) Empati yeteneği bakımından eşit kişiler arasında oynanmazsa, görüyorsun değil mi, ne kadar kanlı bir şeye dönüşüyor...*” (s. 73). Sol tarafta oturan kişiye karşı söylenen olumsuz özellikler üzerinde kahkaha tufanının kopması da diğer bir önemli husustur. Empati yeteneğinden yoksun bir özellikle gözler önüne serilen olumsuz ve hatta aşırıya kaçacak düşünce ve eylemler kişilerin toplumsal anlamda ne denli yabancılaştıklarının göstergesidir.

*“Topaç hızlanmaya başlamıştır bile; üzerindeki renkler giderek flulaşır: Acı çekenlere karşı önce genel bir duyarlılık -örnekleri sıralamakla bitmez- derken doz hafiften artar, yeni oyunlar, yeni zevkler türer.”* (s. 85).

Duygusunu yitirmiş ve hissizleşerek anlamı buzdolabına koyan bir toplumda haber kanalları ve medya da kendini topluma adapte etmeye bir bakıma toplumu yansıtmaya başlamıştır. *“Artık bütün televizyon kanallarında ana haberler bile matrak, gerçekdışı, batıl inançlara dayanan hikâyelerden oluşuyormuş. Gerçek ile hayalim birbirine bu dere karıştığı dönem.”* (s. 83). Bu dönem kişisel anlamdaki umursamazlığın hüküm sürdüğü bir kaos ortamıdır. Bu ortamda insanlar bütünüyle yabancılaşmış bir görüntüde bu yabancılaşma da toplumun hemen her yerinde/ kesiminde görülmektedir. *“Medyanın ağına düştüğünde, insan kendisinin aslında gerçek olmadığını, başkalarının icadı olduğunu kavriyor.”* (s. 77).

Diğer bir önemli hususta toplumun linç girişiminden beslenmesidir. Bu linç girişimleri sonucu toplumda artık dilencilik de kalmaz. Zira, *“insanlar kimin zayıf durumda olduğundan kuşkulanyorsa, o kişiyi doğrudan linç ediyorlardır; özellikle de dilenciliği artık kimse hoş görececek durumda değildir...”* (s. 100). Bu linç girişimlerinin neticesinde fakirlik bir ayıp haline gelmiştir. İnsanlar durumlarını anlatmaktan çekinmiş, kendi canlarından korkar olmuşlardır. Böylesi bir durumda toplumsal linç girişimlerinin yaşandığı yerde fakir olmak adeta suçtur. Bu suç karşısında ise toplumsal bir öldürme güdüsü harekete geçmektedir.

Toplumsal öldürme ve linç girişimleri kendini en net olarak çocuklara karşı ilgisizlik ve sevgisizlik üzerinden anlatılır. Lafönj’un annesinin bir başka erkekle evde basılması ve bu basılma halinde Lafönj’ün de çıplak olması adeta toplumun Lafönj’den öç almasına sebep olur.

*“Lafönj’ü evlerinde geçici olarak barındıran komşular, onun kirli olabileceği dedikodularından öyle korktular ki, onu bekaret kontrolüne götürdüler.”* (s. 111).

Toplumsal olarak ve özelde komşuların çocuk denilecek yaştaki Lafönj’ü bekaret kontrolüne götürerek ondan korkmaları, toplumsal bir yabancılaşma meselesidir. Bugünden sonra Lafönj *“kendi bedenine yabancılaştı.”* (s. 111). Bireysel kimlikte küçüklükte yaşanan travmaların etkilerinin büyük olduğu aşıkardır. Lafönj de küçük yaşlarında maruz kaldığı bu tramvayı hayatı boyunca unutamaz ve toplumsalın isteği üzerine gerçekleştirilen bekaret kontrolünden sonra bedensel bir yabancılaşma yaşar. Bu yabancılaşma, toplum nezdinde kendini temiz olduğuna ikna etmesinin / zorla götürmesinin bir çabasıdır. Bu çaba toplumu rahatlatırken Lafönj’ü travmatik bir anın cenderesinde bedensel bir yabancılaşma ile yakalar.

*“Yıllar evvel tanıdığım bir psikiyatr, yetişkin depresyonundan farklı olarak, çocukluk depresyonlarında çocuk tedavi görse bile, o sırada edinilen değersizlik duygularının depresyon geçince yok olmadığını, kişiliğinin bir parçası haline geldiğini söylemişti.”* (s. 113).

Çocukluk döneminde Lafönj’ün yaşadığı bu türden bir değersizlik duygusunu kişiliğinin bir parçası haline getirdiği aşıkardır. Toplumun bir bakıma *“sevgiye yabancılaşmanın”* (s. 146). içinde yaşadığı bütün insanlara sirayet etmiştir. Bunun dışında Melisettö’nun gençlik döneminde yaşadığı namus temizleme programına alınması da aynı şekilde bireysel olarak psikolojilerinde değersizlik duygusunun yeşermesine sebep olan olaylardır.

Son yıllarca milyonlarca kitabın yakıldığı, herkesin bütün kötülüklerin kitaplardan kaynaklandığına inanması (s. 234). böylesi bir bilinçsizlenmenin ve dışarıya kapanmanın sonucudur.

Başkişinin eşi Öcal’dan ayrıldıktan sonra erkek egemen bir toplumda erkeğin kadının ayrılmaya hakkı yok görüşünden hareketle ondan öç alması da toplumsal bir yabancılaşmanın göstergesidir. Öcal kendinden ayrılan başkişiyi *“sekiz yaşında bir çocukla yatakta basıldı”* haberiyle toplumsal olarak linç ettirir. Gerçeklikten uzak bu haber karşısında sübyancılıkla suçlanan Melisettö, toplum tarafından Namus Temizleme programına sokulur. Bu sayede temiz olup olmadığı toplum tarafından onaylanacaktır.



Diğer bir yandan da yine televizyonlar da Namus Temizleme program olarak gösterime girer.

Bireysel ve toplumsal bütün değerlere yabancılaşmış, kalkanamamış, duygularını ve düşünme yetisini yitirmiş, diyalog kopukluğunun yaşandığı, umursamazlığın kol gezdiği, şiddetin yaşandığı, medyanın ağına düşmüş, kör olmuş, sarılma makinelerinden medet uman, binaların bakımsızlığı, suyun oymayışı, pis kokuların geldiği, plastik insanlar ve ağaçların hüküm sürdüğü, fiziksel ve toplumsal şiddetin kol gezdiği, gülmenin yok olduğu, gürültünün hüküm sürdüğü, pelteleşmiş dillerin yaşadığı, Meydan Bekâret Testinin olduğu, duygularının buzluğa alındığı, anlamsız intihar ve ölümlerin olduğu adeta insanlıktan hayvanlığa geçiş sürecinde olan bu toplumun diğer ülkeleri de tehdit etmesinden korkulduğundan burayı düzene sokmak, dünyanın gidişatına ayak uydurmak için, Evropistan denilen yerden ülkeye Kurtarıcı gönderilir. Bu Kurtarıcı, uluslararası fonlar tarafından desteklenmiştir ve insanları ve toplumu rehabilite etmek üzere ülkeye gönderilmiştir. Bu kişi durumları içinden çıkılmaz bir hal alan ülkeleri tekrar toparlamak konusunda uzman idealist bir kişiliktir.

Eric Hoffer (1978: 95), kitle hareketlerinin uygulanmasında “uydur-ınan” faktörünü önceler. Bu durumda, her şeyi düzeltebileceğini söyleyen ve insanları bir film sahnesinde gibi gözetleyen diğerlerinden bahseden bir lider çıkar. Bu lidere aktarılan benlik, kendini muhteşem bir iş yapıyor hissine inandıran lidere aktarılır. Kendini sahnede rol yapan aktör olarak gören kişi ölümsüz hayali benliği uğruna gerçek benliğini feda etmeye hazır duruma gelir. Bu durumda kişi, kendi benliğini bir tiyatro sahnesinde/ film setinde gibi görür ve kalabalıklar adına hayali benliği oynamaya başladığında kendisine yabancılaşmış bir bilincin görünümünü kazanır.

Proje iki aşamadır. İlk aşama acilen uygulanması gereken ve kısa vadeli önlemlerde Empati Kursları ve Sevgi Operasyonları ve bunların altında işleme sokulan terapiler vardır. İkinci aşamada ise dil eğitimi yer almaktadır. Bu durumda “*yabancı şey’sel otoritelerin*” (Duhm, 2015: 97). icra organlarına dönüşen insanlar, toplumsal ilişkilerinde insanlar artık özgür öznel olarak değil nesnel yasaklıkları işleme koyarlar.

Bireysel özgürlüğün, yaratıcı potansiyelin tamamen yok edilmesiyle kalmayıp yalnızca verilen komutlara uymak ve gündelik rutinlerin dışına çıkmamak üzerine eğitilen insanlar tam anlamıyla kendi benliklerine yabancılaşmışlardır.

Özlük ile yüzünün yarısını kapatan ve dışarıdaki yüzleri görmesini engelleyen ve kişinin karşıdakinin duygularını görmezden geldiği, “*takanın gözlerini saklamak, karşıdakinin surat ifadesini bulanıklaştırmak*” (s. 47). için üretilen ve takılması zorunlu olan cihaz, filtreleme ile öfkeyi ve kötü konuşma frekansını yakalayıp o söz çıkmadan engelleme, Hiskov gibi sakinleştirici, Temizad Hareketi, Empati Kursları, Sevgi Operasyonu, dört adım kuralı, bitkilerin milimetrik düzeni, arabaların trafiğe yasaklanması, edilgen bir dilin kullanımının yasaklanması ve alfabedeki “s” harfinin yasaklanması, mahallelerin dikenli tel örgüler ile ayrılması ve isimlerinin değiştirilmesi, futbol maçlarının yasaklanması, Hassasiyet Mahallesi’nin kurulması, XZ<sup>32</sup> yataklarının icadı, kötü kokuları burnun almasını engelleyen Okma adındaki spre, zorunlu eğitim seminerleri, haftalık gıda hapları, suyun on saate bir kullanılması, hayvan beslemenin yasaklanması, renklerin yasaklanarak tek bir renk olan evrûninin özlük sayesinde görülmesi, ileri derecede duyarlılık sınıfları, paranın yasaklanması gibi uygulamalar ve tutumlar ile toplumun bütün kademelerine sinen yabancılaşmadan kurtulma reçetesidir.

### 3.2.1. Kalabalıklaşan/Yığınlaşan Kitle İçinde Kimliğini Yitiren Ferdin Dışlanmışlığı

Modernite ile birlikte hayata geçirilen bütün projeler bireyselliği ön plana alır. Bu bakış açısına göre kişinin bütün becerisi ve hayatı kendi başıdır.

Modernizmin tekleştirdiği, renksizleştirdiği ve her şeyin etiketine göre sınıflandığı bir düzende bireysel anlam arayışlarının sonucu oluşan kimlik durumu da birbiri içinde erimeye mahkûm olmuştur. Modernizm temelli tek kimlik tasarımları ve tek insan modeli, insanların bireysel yaratıcılıklarını ve gelişmelerini engellemiş ve tek tip bir insan modeli gerçeğini ortaya koymuştur.

Tek tip insan modelinin yaşam alanı olan kalabalıklaşma ve yığınlaşmanın mekânı olan kent kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda bu yeni zihniyetin ürünü olan şehirde/metropolde kişi yığınlaşan kitle içinde kendi benliğini bulamaz ve bir bakıma kendini dışlanmış/ tek başına hisseder.

Tek başına olmanın ıstırabını yaşayan kişide affektif ve sübjektif değerler, madde içinde boğulmuş, kıymetini kaybetmiştir. Bir taraftan sanayileşmenin verdiği yalancı rahatlık insanlar arasındaki mücadeleyi büsbütün artırmış, diğer taraftan manevi bağların gevşemesine ve maddenin katı, soğuk cazibesi yirminci yüzyıl insanını bugünkü içinde çıkılmaz duruma sokmuştur (Songar, 1977: 471).

Şehir/ kent, kültür itibariyle refahı, çağın kazanımlarını paylaşan insanların oluşturduğu yüksek seviyeli bir toplumsal organizasyon gibi görünürse de aslında yabancılaşma, kalabalıklaşma ve yığınlaşma tehlikesiyle yüz yüze gelmiş bir iğreti mekân haline geldiği görülmektedir (Korkmaz, 2005: 156).

Bu türden kalabalıklaşan ve yığınlaşan kitle içinde kişi kendi sesini ve dahi kimliğini bulamaz ve bu mekânda bir bakıma kendi içine saklanır.

Tezer Özlü, **Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde bu sorunsalı kalabalıklaşan/ yığınlaşan bir yekûn kitle olan kentin içinde aramaya çalışır.

*“Başımı kaldırıncaya, büyük blok apartmanların bitimindeki vadide, kenti bütün beton yapılarıyla, bu yapılar arasında tek tük çok yükselen otel ve bankalarıyla görüyorum. Asfalt yollar kenarında dizilen diğer yapılar, yeşillikler içinde her yer kayboluyor. Kentin bazı kesimlerine gölgeler*

*vurmuş. İleride bulutlarla birleşen alçak tepeler sapsarı. Bomboş. Beton yapılar ve ağaçlardan sonra başlayan büyük gecekondu mahalleleri, boş tepelere doğru alabildiğine uzanıyor. Çocuk resimleri gibi. Durgun beyaz bulutların gerisinde masmavi bir gökyüzü kent merkezi üzerine yükseliyor. Karlı bir günde, aklını yitirip sokaklara koşan ben değilim. Ama kent, aynı kent.” (s. 36).*

“Bir kimlik ve hissiyat alanı olan kent” (Alver, 2017: 23). merkezde oluşu ile sosyo-psişik durumlarında da yakından ilintili bir mekandır. Yaşamın ruhu ile beslendiğinden o ruhu kendi yüzüymüş gibi gösterir ve kişiye bireysel kimliğini silerek kendi kentsel kimliğini giydirir. Kendine özgü olanı yansıtan kent, kendi başına yaşayan bir organizmadır ve kendi kurallarına göre bireysel kimlikleri silerek kendi kimliğini bireyler üzerine etiketler. Bu durumda bireysel kimlikler kalabalıklaşma ve yığınlaşmanın etkisi ile kendisine uymayan kişileri dışlar.

Yalnızlığın toplumsal ilişkilerde iletişimsizlik kaynaklı görünümü kendini en net Orhan Pamuk’un **Kara Kitap**<sup>44</sup> adlı romanında gösterir. Romanda kalabalıklaşma ve yığınlaşmadan doğan iletişimsizlik durumu sıklıkla apartman üzerinden anlatır. Apartman genel olarak romanda bir iletişimsizliğin ve dışarı karşı kapalılığın görüntüsü olarak karşımıza çıkar. Romanda işlenen Şhrikalp Apartmanı dışarıya karşı içine dönen kişinin dışlanmışlığının da bir görüntüsü olarak karşımıza çıkar.

*“Karanlık dairelerin karanlık perdeleri çekilmişti; pencereler bir körün gözleri gibi boş ve korkutucuydu.” (s. 198-199).*

Anlatıda değersizleşmenin göstergesi olarak apartmanların perdeleri çekilerek bir nevi dışa da kapanmıştır. Bu kapanış, toplumsal iletişimsizliğin de bir göstergesi olur. Perdelerin de kara olarak tabir edilişi, dışarıya karşı içindeki kapalılığını vurgular. Anlamsızlık içinde apartmana vari unsurlar da irdelenir. Pencereler, körün gözleri gibi boş ve korkutucudur. Bu boşluk, anlamsızlıktan ve yapaylıktan kaynaklanır. Soğuk, tatsız ve sevimsiz bu yeni görüntünün geçmişe kıyaslandığından bir tür yapaylığı temsil eden apartman ile sembolleştirilmesi, kişiye esrarı ve ölümü getirir.

---

<sup>44</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Orhan Pamuk (2012). Kara Kitağ. İstanbul: İletişim Yayınları 39. Baskısından yapılmıştır.

Elif Şafak ise **Bit Palas** adlı anlatı da yine zihinsel bir dışlanmışlıktan, yığınlaşma ve betonlaşmanın etkisi görülür. Bu etki sık sık başkışı *Ben* tarafından derinden sezilir. Bu dışlanmışlık İstanbul'daki Bonbon Palas isimli apartmana taşınma sürecindeki dışlanmışlık gözler önüne serilir.

*“Eski evimden kopardığım iki gürbüz ganimetten biri olan 180x2 altın yay sistemli-ortopedik çift kişilik karyolanın kurulması esnasında dışlanmışlığım hat safhadaydı.”* (s. 135).

Romanda yine başkışı *Ben* tarafından, apartman-perde metaforu ile 4 numaralı komşunun dışarıya karşı kapalılığın, kalabalıklaşma ve yığınlaşmadan doğan dışlanmışlığı ve kendi içine kapanmanın anlatısını sunar. Bu türden bir iletişimsizlik yine apartman ile gerçekleşir.

*“Dairenin geniş pençeleri sabahları tülle, güneşin yükseldiği saatlerde ise beyaz patiskadan güneşlikle gün boyunca sıkı sıkıya örtülüdür. Vakit az biraz ilerleyip de hava aynı renkteki külrengi, kalın kenarları saçaklı kadife perdeler sonuna kadar çekilir. İşte o zaman 4 numaralı dairenin salon pencereleri, düşmanları tarafından fark edilmemek için çevresindeki toprağın rengine bürünmüş ihtiyatlı bir hayvan gibi, dış dünyanın gözlerinden saklanır, sakınılır.”* (s. 99-100).

Romanda çürümüşlüğü bir göstergesi olan apartmanın içinde bulunan 4 numaralı dairenin perdeleri külrengi ve kalındır. Perdelerin kalın ve külrengi oluşu ve dışarıya kapanmanın sembolü haline gelir. Kişi, içini dışarıya karşı kapatır. Bu kapanış dışarının “düşman” olarak tarif edilmesinin altındaki nedendir. Dışarının düşman olarak görüldüğü bir durumda kişi kendini güvene alacak, bir bakıma içine kapanacaktır. Ev de zaten bu açıdan bakıldığında perdeleri örtülü iken bir içe kapanma, toplumdaki uzaklaşma ve içsel bir kapalılığa uygun bir şekilde dışarı ile irtibatı kesen bir perde ile örtülür. Perdeler toprak rengidir ve düşmanları tarafından fark edilmemek için bu renk ile örtülür. Bu ihtiyatlı bürünüş/ perdeler, bir hayvan gibi dış dünyanın gözlerinden saklanır ve sakınılırken içe kapanmanın da bir göstergesi olur. Yani dışarısı düşman, perdeler de dışarı ile bağlantıyı kesen bir aksesuardan öte bir içe kapanma nesnesi haline dönüşür.

Bilge Karasu'nun **Gece**<sup>45</sup> isimli romanı, Jale Parla'nın tabiriyle “*kara bir bohemya*” (2015: 203). olarak karşımıza çıkar. Yazarın romandaki benimsenmiş değerlerini kişi, kavram ve simge görünümüne şeklinde KORA Şeması'nda (Korkmaz, 2015: 103). gösterdiğimiz zaman, kişi ve kavramlardan ziyade simge değerler üzerine temellendiği görülür.

Roman, karma bakış açısıyla ele alınır. Bazı bölümler de üstkurmaca ile dipnotlar ile yazar anlatıcı ön plana çıkar. Romanın başkişisi N. ülküdeğerleri temsil eden kişiler grubunda yer alır. Karşı değerleri simgesel boyutta ise gece, temsil eder. Gece, distopik bir roman türü için içe kapanma, korkma, karanlık, belirsizlik gibi görünen endişelerin simgeleştirilerek gün yüzüne çıkmasına da olanak sağlar.

*“Kentın sokaklarında yürüyenlerin adımları belki biraz daha hızlıydı; gezer dolaşır gibi değil, belli bir yere -belki uzakça bir yere- belli bir saate varmak ister gibi yürüyorlardı. Devinimleri biraz daha katıydı belki, tepeden tırnağa kasılmış gibiydiler; sağa sola bakmıyorlardı, yanlarına bakmaları gerektiğinde gövdelerini döndürüyor, bakacakları yere yüzleriyle birlikte döğüşlerini, karınlarını çeviriyorlardı; omurgaları eklemsizmiş gibi. Kimse kimseye bakmıyordu artık. Karşıdan gelen biriyle göz göze gelmek unutulmuş bir şeydi sanki. Kimse gözünü karşıdakinden kaçırıyor da değildi gerçekte. Kimse kimseyi görmüyor gibiydi, o kadar. Bakışlar bomboştı; gözler, karşılıklarına çıkan insan saydammışçasına, bir “öte”ye dikiliyordu. Gerçekten bir yere mi gidiyordu bu boş gözlü, boş bakışlı insanlar?”* (s. 196-197).

Genel anlamda kalabalıklaşan ve yığınlaşan kent hayatı içinde kişi kendisini kapatılmış ve kısıtlanmış hisseder. Değersizleşmenin ve çözülüşün bütün bir şehrin üzerine gece gibi çöktüğü romanda, kişiler bir bakıma da korkularından dolağı kendi kimliklerini bu kalabalıklar içinde açıklamaktan imtina ederler. O bakımdan romanın karakterleri bir ismin anlam aktarıcı ve buradalık sağlayıcı yönünden ziyade bazen harfler ile, O. ve N., bazen de Gecenin İşçileri ya da Düzeltmen kodlamalarıyla isimden ziyade sayı, kavram ve işleyiş yönüyle karşımıza çıkar.

---

<sup>45</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Bilge Karasu (2017). Gece. İstanbul: Metis Yayınları 11. Baskısından yapılmıştır.

Simmel, metropole özgü bireysellik tipinin analizini yaptığı “Metropol ve Zihinsel Hayat” isimli çalışmasında, modern hayatın en derin sorunlarının başında metropolde yaşam biçiminin kişinin varoluşunun özerklik ve bireyselliğinin tehdidi olduğunu düşünür. Metropol hayatı içinde “insan bir sayı gibi, kendi başlarına bir önemi olmayan, yalnızca nesnel olarak ölçülebilen kazanımları ilgiye değer olan bir unsur olarak ele alınır (2015: 319). Romanda görüldüğü üzere metropol bir yaşam biçimi içindeki karakterlerin isimlerinden, yaratıcı potansiyellerinden ziyade, takma/konma adlar ile işledikleri, bir sayı formuna dönüştükleri ve işleyiş bakımından tanımlandıkları görülür.

Yabancılaşmanın en önemli kimliksel göstergelerinden biri, isim yerine harf kullanmasından kaynaklanır. Zira, “*isimsizlik, yabancılaşmanın diğer bir adıdır.*” (Geçtan, 2003: 65). Bu durum hemen hemen yabancılaşmanın yoğunlukta olduğu romanlarda görülebilir. Bazen ad yerine bazen de soyadı yerine kullanılan bu yöntem bir bakıma sıkışan ve kalabalıklar içinde kimliğini yitiren ya da yitirmek zorundan kalan kişinin yabancılaşmasının göstergesidir.

Gece isimli romanın başkışisi N. de işte böylesi bir kimliksel yitimin görünümü olarak karşımıza çıkar. N. romanda düzeltmen ve gündüzcü olarak görüntü düzeyine gelir. Gecenin sürekli egemen olduğu bir düzende N. sistemi eleştiren, uyumsuz ve kozmosu temsil eden bir kişidir. Dolayısıyla egemen olan Güneş Tarikatı tarafından yok edilmesi gereken bir ötekidir. Bu ötekilik de roman karakterlerinden olan O. üzerinden aktarılır. O. gecenin hüküm sürmesini sağlayacak, kaosu simgeleyen bir kişidir. Romanın ilerleyen bölümlerinde O.’nun N. için kumpası tam tersine döner ve bu iki karakter birbirlerine karışır.

Güneş Tarikatı, dünyada kaosu sürdürmek isteyen ve bunu sürdürmek için geceden ve bu sistemi dinamik tutan ve insanlar üzerinde baskı unsuru olan ve bir bakıma askeri kanat olarak da görünen Gecenin İşçileri ile varlığını sürdürür. Gecenin İşçileri, kaosu; adam öldürme, işkence etme, iftira atma gibi olaylar ile toplumda baskı unsuru olur. Bu kadar baskıcı bir yönetim altında kişiler kendi adlarını kullanmaktan kaçınır. Başkışı, N. de böylesi bir ortamda, kalabalıklaşan çoğunluklar arasında kimliğini kaybeder.

Dikkat edilirse romanın zamansal ve mekansal içeriği nesnel bir gerçeklik ile temellenmez. Bu durum distopyanın bir özelliği gibi görünse de, romanın ana izleklerini bir bakıma her şeyleştiren ve herkesleştiren bir nitelik kazanır. Bir tür totaliter sisteme ve

onun dayattıklarına çılgılık niteliğiyle Gece romanı, zamansal ve mekansal ilişkilere sinen ve dünyayı kasıp kavuran totalitarizmin içine saplı kişileri uyandırmak içindir.

Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz**'da bir arayışın öyküsünü anlatır. Psikolojik anlamda bir anlamsızlığın içinde anlam arayışına girişen Alaaddin'in kendisini bulma yönündeki iletişimsizliği hem bireysel psikolojisinden hem de şehrin iğretiliğinden dolayı son derece hissedilir.

Dikkat edilirse romanda Alaaddin'in hiçbir arkadaşı yoktur. Bütün macerası ve iletişimi TV ekranıdır. Suç işlemek için tanıştığı ayyaşlar, berduşlar ve üçkağıtçılar ile arkadaşlığı da sadece suç işlemek içindir. *"Kentlerde sefalet içinde yaşayan insan yığınları, suçlular, serseriler kentin hem çekici hem de korkutucu olan ve yapay ışıkların yanı başında daha da yoğunlaşan karanlığın silik figürleri durumunda kalmışlardır."* (İrzık, 1995: 18). Bu silik figürler arasında Alaaddin suç işleyerek bir anlamda varlık anlamını çözmeye çalışır. Bu kişiler ile olan ilişkisi de bir bakıma sebep-sonuç ilişkisi içindedir. Ne var ki bu insanlar ile tam suç işlenebilecekken onların meleğe dönüşmesi Alaaddin'i tam anlamıyla bir geri çekilmeye sürükler.

Yazar-anlatıcının zihinsel bir yanı olan Alaaddin'i aramak, *"kapatılmışlık duygusundan kurtulmak için"* (s. 33). kendisini dışarı atar. Bütün iletişimi pencereden izlediği komşu teraslar olan yazar-anlatıcı *"dünyaya ve kendisine şimdilik yalnızca sesiyle ulaşabiliyordur."* (s. 19). Bu türden bir içsel iletişimsizlik onu, şehre ve şehirdeki insanlar ile iletişime zorlar. İletişimsizliğin mekanı olan şehir de bir bakıma yazar-anlatıcının iletişimsizliğini yüzüne vuran bir yapıda örgütlenir.

*"İnsanların çoğu yere inmiş, öfkeleri burunlarında, geziniyorlar belki. Ellerinde sinir hapları, su şişeleri, poşetler ve bayatlamaya yüz tutmuş günlük gazeteler. Herkes leblebi yer gibi sinir hapi atıyor ağzın, herkes gazetelerin birinci sayfasında pıhtılaşan kanlara gözücuyla bakıp bakıp susuyor ve herkes ileriye değil de, kendi içine doğru atıyor. Ola ki, kimleri de bir yandan başlarını çevirip çevirip arada bir düştükleri boşluktan kurtuluyormuş gibi vınlayan araçlara bakarken, bir yandan da, şehrin parçalanmışlığını yansıtan bölük pörçük cümlelerle konuşuyorlar."* (s. 35).

Şehrin parçalanmışlığını yanıştan bölük pörçük cümleler ile iletişimsizliğin ve yalıtılmışlığın hüküm sürdüğü şehirde bireyler, sinir hastası ve anlamsızlık içinde yüzen



birer cüzzamlılar gibidir. Kelimelerin bölük pörcüklüğü iletişimsizliğin en önemli örneğidir. Sosyal bir varlık olan insan, diğerleriyle kurulan ilişki içinde kendisini okur ve anlar. Bu okuma, bir bakıma diğer insanların yüzüne yansıyan kaderleri gibidir. Ne var ki şehrin kalabalıklaşan yapısı karşısında insanlar, rutinleşmenin içindedir. “*Kendi içinde debelenip duran, gövdelerden oluşmuş kocaman bir gözde halinde...*” (s. 61). tanımlanan insanların yükünü, bir toplum gibi hareket eder. Bireysel psikolojileri ve bireysel tutumları yoktur. Zira, “*çağdaş insan, insanlar dünyasına yabancılaşmasının yanı sıra, kendi dünyası içinde de tutsak durumundadır.*” (Geçtan, 2004: 46). Şehrin içindeki bu türden bir vücut halindeki bütün insanlar, kalabalıklaşan kitle içinde dışlanmışlığını hisseden insanın asıl trajik yanını oluşturur. Anlamsızlığın hüküm sürdüğü bu kalabalıklaşma mekanı olan şehirde kişi iletişimsizdir. Dikkat edilirse insanlar arası iletişimin bölük pörcük cümleler ile ifade edilmesi, zihinsel bir atılımın mekanı olan bölünmüşlüğün şehrin parçalanmışlığına vurgu ile anlatılır. Bu türden bir şehirde İnsanlararası ilişkiler de ölü gibidir.

Kusmuk lekeleriyle dolu sokakların, “*bulanık bakışlı insanlar*”, “*yorgun eller*”, “*donuk resimler*” ve “*hiç kıılmıdamadan, öylece duran*” (s. 37). insanlar ile dolması tam bir iletişimsizliğin kaynağıdır. Şehrin insanların bulanık bakışlı oluşu görsel bir temasın, yorgun elleri olması elsel bir temasın ve donuk resimli olması bütünsel bir teması engelleyen iletişimsizliğin göstergeleridir. Bu türden bir kalabalıklaşan kitle içinde kişi kendisini iletişime açamaz. İletişimsiz bütün bir şehir, insanların iğretliliğini ve dışlanmışlığını yüzüne vuran bir kader gibidir.

“*Aynı sokakta oldukları halde birbirlerinden binlerce kilometre uzak dur(an)*” (s. 38). insanların kurduğu şehirselleşen organizasyon ferdin dışlanmışlığını içsel anlamda hissetmesine neden olur. Kişilerarası iletişiminden yoksun bu şehir görünümü, yakın ilişkilerden uzak birbirlerinden birlerce kilometre uzaklıkta duran insanlar ile görünür.

“*Uzun süredir buralarda kimse kimseyi tanımıyor artık. Yalnızca, tanıyormuş gibi yapıyor...*” (s. 47).

Bir arayış romanı olan Bin Hüzünlü Haz’da yazar-anlatıcı Alaaddin’i aramak için çıktığı şehirde/sokakta, bir türlü kalabalıklaşmadan doğan dışlanmışlığını derinden hisseder. “*Birbirleri ile yüzeysel ilişkiler kuran yabancılardan oluşan metropolün kalabalığı şüphesiz güvenilmez ve tehlikeliydi.*” (Talu, 2010: 147). Yorgun ellerin, soluk resimlerin

ortak noktası insanlar olur. Şehrin içindeki insanların artık birbirlerini tanımadığı, yalnızca tanıyormuş gibi yapması da bir tür iletişimsizliğin ana sebebidir. İletişime kapalı bu şehir organizasyonu yazar-anlatıcıyı Alaaddin'i bulma yolunda sınırsız bir hayal iklimi olan rüyalar/hayaller iklimine sığınma/kaçma/ gitme ile sonuçlandırır.



### 3.2.2. Mekansal / Çevresel Yabancılaşma

Dünyadalık bir konunun merkezi sayılabilecek mekân, kişinin yeryüzüne aidiyet sağlayacak düşünsel ve duygusal anlamdaki bağını oluşturur. Modernist romanda kişi, zamana ve mekana göre konumlanır. Tutunma arayışı bireysel anlamdaki bir iç tutunma ile özdeşleşebilir. Ruhsal anlamda kendi içine tutunma, mekan ile özdeşleşir. Ne var ki içsel anlamda kendi içine oturamayan insanların ise anlamsızlık, mutsuzluk, iletişimsizlik ve yekûn olarak yabancılaşması kaçınılmaz bir süreç alır. Bireysel anlamdaki huzursuzluğun sonucu olarak kişi başta kendisine daha sonra da mekana/ çevreye ve dahi türüne karşı da yabancılaşabilir.

Postmodern anlamdaki romanlarda ise, zaman yanılısamalı bir kavram olduğu savından hareketle, insanların mekana bağlı kişilik tasarımlarının kısıtlayıcı olduğunu ve bu yüzden evrensel gerçeklikleri gölgelediğini savunur. Postmodern anlayışın hakim olduğu romanlarda da bu düşünceye paralel olarak bireyin dünyası tasvir edilirken sürekli değişen, zamandan bağımsız ve mekana yabancılaşmış insan tipolojisi çizilmeye çalışılır. Gelenek ve görenekler, toplumsal statüler, sistemsel kavrayış, inançlar, ideolojiler gibi mekan da insanı şekillendiren ve bir bakıma kısıtlayan unsur olarak ele alınır (Aşkaroğlu, 2015:136). Algısal anlamdaki labirent izlekli mekan sunumu, bireylerin kişisel ve sosyal anlamdaki iletişiminin parçalılığı nedeniyle neredeyse roman kişilerinin kendisi ve dahi etrafıyla diyalogu/ bağlantısı yok gibidir. İletişim girişimleri de genellikle tek kişilik bir monolog şeklinde görülür. İletişimsel kopukluğun konumlandığı yer olan postmodern mekanda kişi, bir şeyi anlatma, görünür kılma endişesinden de uzaktır.

Postmodern romanda labirent izleğin başında gelen şehir genel hattıyla metropol, özel olarak da kalabalıklaşmanın içinde kendi benliğini kaybeden bireyin ürküntü duyduğu bir mekan olarak karşımıza çıkar. “*Kentler heyecan verici ve ürkütücü yerlerdir. Hayatın yoğun hızı, trafik, itiş kakış ve parlak ışıklar büyüleyici ve keyif vericidir. Ancak, kentler aynı zamanda da kasvetli mekanlardır.*” (Wirth, 2017: 286). Şehir/ kent her ne kadar teknolojik ilerlemelerin bir sonucu olarak refah artışını temsil eden özgürlük mekanı olarak görülse de kalabalıklaşma ve yığınlaşmadan dolayı iletişimsizliğin hüküm sürdüğü bir alan olarak görülür.

1980 sonrası Türk romanında sıklıkla rastlanan ve hemen bütün romanlarda işlenen mekânın/ çevrenin insan bedeni/ ruhu üzerindeki sonsuz basıncı karşısında birey, bu tür

mekanda/ çevre de iki yönlü bir dışlanmışlığın bunalıtı kaynağı haline gelen simgesi konumundadır.

Toplu dışlanma olarak yığıldırılma ve kalabalıklaşan, yığınlaşan kitle içinde kimliğini yitiren ferdin dışlanmışlığı (Korkmaz, 2014: 224). böylesi bir ortamda kişi, boyutsuzlaşır ve nesnelleşerek bu bunalıtıcı imgelemi bir ceza motifine dönüştürür.

**Kabuk Adam**'da başkişi fizik çalışmaları için yaz okulu sebebiyle Karayipler'deki St. Croix adasına gider. Çalıştığı laboratuvara hiçbir türlü aidiyet hissetmez ve burayı sık sık içinden çıkılamayacak ve benliği parçalayan yer olarak görür. St. Croix adası ve bulunan fizik laboratuvarı mekanın insan ruhu üzerindeki yıkıcı etkisini göstermesi açısından önemlidir.

Yaz okulu için ayrılmış otel odası *“duvarlarına, tropikal ada posterleri yapıştırılmış bir hücre”* (s. 20). olarak tanımlanması işte böylesi bir içe kapanmanın göstergesidir.

*“Fizikçi jargonunda denildiği gibi, bir gettoydu ya da manastır. Bizden istenen üç şey vardı. Çalışmak, çalışmak, çalışmak. Hastalanmadan, üzülmeden, bunalıma girmeden, âşık olmadan, hiç teklemeyen bir jet motoru gibi çalışmak. Haftanın yedi günü, günde on dört, deneyler başladığında on altı saat çalışmak; bir sonraki toplantıya yetiştirilmesi ve kesinlikle hatasız olması gereken raporlar, yerin yüz metre altında, küçük, kapalı odalarda tutulan vardiya nöbetleri, bilgisayar başında çabucak biten geceler.”* (s. 12).

Bir insan için dayanılması en güç ıstırap, değersizleşmiş ve büyüsü bozulmuş bir ortamda yaşamaktır. Bu ortam, kişinin bütün yaratıcı potansiyelini, eylem aktini sınırlandıran, düşleri barındırmayan bir labirent mekandır. Gardiner, (2016: 47), gündelik yaşamı kapitalizmde, bireylerin kendilerini yaratıcı bir şekilde ifade etme biçimlerini maddi refah ve sosyal statü uğruna gittikçe değersizleştirdiğinden ve rutinleştirdiğinden bahseder. Bir bakıma sosyal statü ve maddi refah uğruna, dışarının/toplumun statüsünü olumladığı bu mekanda kişi, bireysel ve toplumsal düşleri kuran yuva imgesinin aksine yalıtık ve söküktür. Bu sökülük iletişimsizliğin göstergesidir.

*“Bizim işimizin çoğu simülasyondur, yani henüz gerçekleşmemiş, belki de hiç gerçekleşmeyecek deneylerin koşullarını bilgisayara yükleyip var olan (ya da olmayan) parçacıkların, koşulların, bu koşullarda nasıl davranacaklarını saptamaya çalışırız (...) bu yapay cennette.”* (s. 16-17).

*“Cam fanusa benzeyen konferans solunu”* (s. 23).

*“St. Croix, turistik bir adan çok, terkedilmiş bir kasabayı andırıyordu.”* (s. 72).

Anlatıcı-ben kendini içinde bulunduğu adada *“bir toplama kampı mahkûmu gibi”* (s. 31). hisseder. Bu mahkumluk bedensel bir tutsaklık olduğu kadar kişinin ruhsal anlamda da labirente oluşunu, sıkışmışlığını ve iletişimsizliğini gösterir.

*“Karayıpler’de dört yıldızlı bir otele hapsedilmiş bir mahkûmdum, boğaz tokluğuna çalışan bir bilim işçisi.”* (s. 117).

Romanın ana mekanı olan Karayıpler’deki St. Croix adasında geçen süre, başkişinin içinde bulunduğu çevreden uzaklaşarak kendi içine dönmesini zorunlu kılar. Zira başkişinin adayı bir türlü “içtenlik mekanı”na dönüştürememesi, onu yalnızlıktan doğan bir iletişimsizliğe iter. Bu süreçte de başkişinin yabancılaşma duygusu açığa çıkar.

Kabuk Adam adlı anlatıda mekanın egzotik bir yer olan Karayıpler seçilmesi de mekânsal yabancılaşmanın göstergelerindedir. Ayrıca bu türden bir mekanda modernitenin, toplumsal normların ve düzenin sunduğu bütün sınırlı ve kurallara uyan yapısının karşısında insan ruhunu ve bedenini özgür kılacak türden bir özgürlük alanı olması açısından son derece önemlidir. Kendi olma şansını mekânsal anlamda yakalama fırsatı bulan başkişi mekanın darlığından ancak Kabuk Adam ile geçirdiği zamanlarda uzaklaşır. Ne var ki başkişi adadan ayrıldıktan sonra da yine bir türden bir sürgün yaşamış hissini atamaz.

Tezer Özlü’nün **Çocukluğun Soğuk Geceleri** adlı anlatıda anne, baba, nine ve üç kardeşin içinde yaşadığı bir evde; altı kişinin içinde yaşam süren başkişi, içinde yaşadığı eve bir türlü sığamaz. Ev’in fiziksel anlamda kişiyi dış dünyanın saldırılarından koruduğu düşünülürse, başkişinin ev ile iletişime geçememesi, onu anılatırılmış zamanlar mekanına dönüştürememesi ve ev ve evin kişileri ve nesnelere ile iletişimsel bir iletişim kuramaması onun benlik anlamındaki yabancılaşma işaret eder.

*“Bir zamanlar beden eğitimi öğretmenliği yapmış babam, düdüğünü saklamış. Sabahları çizgili, bol pijamasını çıkarmadan düdüğünü öttürüyor:  
- Nazlıydın niçin geldin askere? Haydi kalk! Haydi kalk! Borazan gibi bir sesle bağırtıyor.*

*Uyanıp, sabahın ilk ışıklarıyla birlikte kendimi. Süm'ün koynunda buluyorum. Babamın bu evle, askerlik arasında ne gibi bir bağlantı kurabileceğini düşünüyorum. Babam ev yaşamında askeri bir füzen istiyor. Bu kesin. Zengin olsa belki kapıda borazanlar çaldıracak...”* (s. 7).

Evin içinde kendisini sıkıştırılmış hisseden başkişi evde bulunduğu süre boyunca kendi sesini bir türlü bulamaz. Ev ve evin içinde bulunan kişi ve nesnelere sağlıklı bir iletişim kuramaması ve hatta babalık ve abilik kurumlarının eril bir tahakkümü bulunduğu bu evde başkişi adeta hapis hayatı yaşar. Bir Anadolu kasabasında bulunan bu evin adı “Çelebi Apartmanı”dır.

Bu türden bir yaban hissi yaşamasına ninesi Bünni'nin de ölümü eklenince başkişi bu evde bir türlü huzuru bulamaz. Onun bütün huzur bulma anları ev içerisinde sadece uykuya daldığı zamanlarda gerçekleşir. Bu içten bir huzur yaşama durumu da sıklıkla çok fazla sürmez.

*“Yatakta uykuyu her zaman aradım. Çevredeki tüm sesleri duydum ve ışıkları gördüm. Hastanelerin sessiz gecelerinde bile ilerideki çocuk kliniklerinden gelen çığlıkları işitip, uyuyamadım.”* (s. 9).

Başkişinin mekana yabancılığı yaşadığı taşraya değil, içinde kendini bulduğu ev'e karşıdır. Bu sebeple başkişinin içinde yaşadığı hapis hayatından çıkması/ kaçması bir bakıma “uzak dünyaları tanıma” isteğinden kaynaklanır. Ninesi Bünni'yi geride bırakırken bile ev'in insan bedenini sıkıştıran görünümünden bahseder.

*“Onu eski, anılarla dolu, küf kokan, merdivenleri karanlık, nemli ve soğuk evde bırakırken, başka bir yaşama gitmek ne büyük bir mutluluk.”* (s. 16).

İçinde yaşadığı ev'in fiziksel ve ruhsal darlığına dikkat çeken başkişi, yeni yerler/ başka yaşamların hayalini kurarak fiziksel ve ruhsal anlamda kendini açmak ister. Bu sebeple kardeşi Süm'den bir yıl sonra taşradan İstanbul'a gider.

Başka/ yeni bir yaşama gitmek isteyen başkişinin mekânsal bungenluğu İstanbul'da da peşini bırakmaz. “Yoklar ve yokluklar” (Toptaş, 2018: 260). diyarı taşranın kendine has kuralları ile metropol yaşamının hızı arasında kalan başkişinin mekânsal bungenluğu, bunaltıya dönüşür.

*“Biz üç kardeş de bu evden hemen kopabilmek için büyük çaba harcıyoruz. Dışarıda, yaşamın gürültüsü içinde, ya da başka evlerde, başka insanlarla yaşam her zaman daha güzel geliyor bize.” (s. 15).*

Evin, insan bedenini ontolojik olarak dışarının kötülüklerinden koruduğu gerçeğine sırtını dönen başkışı, ev’i “içerdeki dışardalık” olarak görür. Evin içine sığamayışını ve bir türlü bu mekanda kendini bulamayışını, evi ve evin içindekileri reddederek aşmaya çalışır. Onun için dışarı, içeri olan evden daha huzurlu ve daha güzel gelir. Bu bakımdan dışarı “dışardaki içerdelik” olarak görülür.

*“Taşradan İstanbul’a Süm’den bir yıl sonra geliyorum. Süm bana öğrendiği yenilikleri gösteriyor. Kirliliği bir lavaboya toz döküyor:*

- *Bak şimdi bu tertemiz olacak, diyor. Ovuyor.*
- *Gördün mü? diye soruyor.*

*Bir bakkal buzdolabı önünde durakladığımızda:*

- *Pastörize süt içeceğiz, diyor.*
- *O ne? Diyorum.*
- *Kaynatılmadan içiliyor. Çok güzel.*
- *O içiyor. Ben sevmiyorum.*

*Atlas sinemasına gidiyoruz. Kocaman bir salon. Filmi unutmadım. Müfettiş. Sinema çıkışında Süm kestane kebabı satın alıyor. Kent yaşamına alışmış. Koşulları hızlı bir gerçeklikle benimsiyor. Oysa ben henüz taşra bahçelerinin erik ağaçları altında durgunluktaım.” (s. 10).*

İçinde bulunduğu yeni türden bir ortama ayak uydurmakta zorlanan ve modernizmin soğuk birimlerine kendini kaptırmanın bunaltısını yaşayan başkışı için bu yeni yer, “boşluktaki duyguları yansıt(an)” (s. 11). konumuyla ön plana çıkar. “Sevgisizlik ve çok kez bundan kaynaklanan kuşkulu güvenlik, giderek insanın içinde hiç kapanmayacakmışçasına büyüyen bir boşluk duygusu oluşturmakta ve bu tür bir boşluk duygusu içinde birey” (Teber, 2001: 182). içine doğduğu taşra yaşamından, İstanbul’da içine düştüğü yaşam arasında durgunluk yaşar. Bu türden bir bunaltının temel nedeni bireysel bazda içinde bulunduğu ciddi psikolojik travmalardan kaynaklanır.

İstanbul’da gittiği okulun başkişinin ruhunu ezici yanı sıklıkla anlatma tekniği ile verilir. Bu türden bir anlatmada başkişi mekanın ve bir bakıma dünyanın iğretiliğini bedeninde ve ruhunda hisseden bir varlığa dönüşür.

*“Karaköy Alanı’ndan, Kuledibi’ne çıkan dik yokuşla birlikte, iki kıyısında yükselen koyu gri yapıların mimari özellikleri Orta Avrupa kentlerinin, eski, karanlık sokaklarını andıran Bankalar Caddesi başlar. Kentin esintili havası, varsa güneşi artık burada kesilmiş, gölgeler garip biçimde koyulaşmıştır.”*

(s. 17).

Ontolojik olarak insanın konumlandığı bir yer olarak mekan, genellikle romanda başkişinin karakterini yansıtan bir özellik kazanmıştır. Çocukluğun Soğuk Geceleri adlı roman, bireysel bazda bir bunaltının ve anlamsızlığın romanı olduğundan mekan-insan özdeşliğini yansıtmaması son derece tabiidir. Başkişinin hayatı anlamsızlığı ile ele alması onun zihninde onarılmaz yıkımlar meydana getirmiştir. Anlamsızlığı zihninde hisseden bireyin mekanları da anlamsızlığa dönüşür. Mekandaki bu türden bir yabancılaşma aslında başkişi anlatıcı-ben’in bir bakıma mekana yansıyan yazgısını da oluşturur.

*“Koyu gri yapılar” ve “eski karanlık sokaklar” ile birleştiğinde kişinin mekana iğretiliği gözler önüne serilmiş olur. Anlatının ana eksenini huzursuzluğun hakim olması, mekânsal anlamda da başkişiyi darmadağın eder. Gökyüzü cennetinden güneşi silinen bedbaht insan için artık her şey koyudur. Gri, netliğin olmadığı genellikle araf durumlarını simgeleyen bir sıfat olduğundan başkişinin hayatı belli bir bilinç düzeyinde kavrayamayışına da gönderme yapar. Gri ile karanlığın birleştiği anlatıda başkişinin iğretiliği mekana yansır. Bu türden mekanlarda başkişi kendini bir türlü bulamaz/ bulmak istemez. Zira güneşi kesilen bu türden bir mekanda gölgeler garip bir biçimde koyulaşmıştır.*

*“Yabancı bankalar, azınlık adları taşıyan dükkanlar, cam vitrinlerde sergilenen dış ülkelere satın alınmış makineler, caddeye birleşen dar, meyilli sokaklar, sonra Kuledibi’ne, oradan Şişhane’ye, Tünel’e sürüp giden yokuşlar (özellikle o yıllarda) hiçbir yerli öge taşıyor.”* (s. 17).

Başkişi anlatıcı-ben, kendisi olma sorunsalının irdelendiği metinde, mekanın yabancılığını beninde hisseder. Bu tür mekan, yabancı bankalar, azınlık adları taşıyan dükkanlar, sergilenen dış ülkelere satın alınmış makineler ile doludur. Mekan/ sokak



içsel bir barınmanın mekanı olmaktan çıkmış, yerine sanayileşmenin ve modernizmin birimlerine bırakmıştır. Sokağın/ mekanın parçalanmışlığını kendi benliğinde de hissederek başkışı bu türden mekanların hiçbir yerli öge taşımadığını da anlatır. İnsanların birbirlerine yabancılaşmasının toplumsal bir hal aldığı sokakta kişi ilişkilerin ölümünü izlemektedir. Hiçbir yerli öge taşımayan bu sokak, artık başkışı için de anlamsızdır. Kültürel anlamda bu türden bir yabancılaşma, modernleşen dünyada kendi sesini bulamayan insanın temel bahtsızlığıdır.

Başkışı İstanbul'un sokaklarının yabancılığı okuduğu okulda da derinden durumsar. Algısal anlamda “kapalı-dar, labirentleşen” bir mekan olarak okul, başkışinin ruhunu ezen bir girdap gibi görülür. Başkışı bu girdaptan açık havaya çıkmak ister.

*“Yapılar arasına sıkışmış küçük taş avlu, açık havaya çıkabileceğimiz tek yer” (s. 18).*

Dikkat edilirse, yapılar arasına sıkışan küçük taş avlu değil, başkışı anlatıcı benin ruhudur. Bu sıkıştırılmış ruh bu türden labirent bir mekanda kendini huzurlu hissetmez. Açık havaya çıkmak eylemi okuldaki ruhsal konumlanamayışını gösterirken, okuldaki tek içtenlik mekanı da taş “yapılar arasına sıkışmış küçük taş avlu(dur).” Mekânsal genişlemenin konumu olan taş avlu da yapılar arasına sıkışmıştır. Bu bağlamda kısa bir dinlenme/ açık havaya çıkma eyleminin de etrafı sarılıdır.

Başkışı anlatıcı-ben'in mekana ve eşyaya sinen varoluş çabasını anlamlandırma girişimleri sürekli derin bir mekânsal yabancılaşma ile birlikte gelir. Bu türden anlam arayışının gecikmesi, başkışiyi varoluşsal anlamda bunaltıya sokar.

*“Öfke içinde büyüyüyoruz. Oturduğumuz semte, sokağa, odalara, eşyalara, kış aylarda ısıttığımız, eskimiş, ortası çukur pamuk yataklara öfke duyarak büyüyüyoruz.” (s. 23).*

Başkışinin bu türden öfkesi, hayatın anlamının silindiği benliğinden kaynaklanır. Hayatın anlamının arandığı, iletişim ile benlik kurma girişimlerinin mekanları ve simgelerine hep bir öfke duyar. Bu duygu büyümenin istemsiz sancısıyla birleştiğinde tam bir bunalım hali oluşturur. Böylece bunalım/ bunaltı mekana ve eşyalara da siner. Bu türden mekana ve eşyalara öfke başkışinin mekana ve eşyalara sinen yalnızlığının öyküsüdür.

Genel olarak şehir/ sokak özel planda da başkişi anlatıcı-ben'in evi ve bu evin ifade ettiği sıcaklık imgesi, bir tür yabancılaşmanın ve anlamsızlığın baş edilemez mekanları olarak görülür. Başkişi anlatıcı-ben'in kendini gerçekleştirecek gerçek bir yuva imgesini arayışı bir türlü gerçekleşmez.

*“Kararan gökyüzüyle birlikte, evin sönük ışıklarına, gerilimli, rahatsız havasına dönmez zorundayım.”* (s. 25).

Bir içtenlik mekanı olan ev, kişiyi dış dünyanın tehlikelerine karşı koruması bakımından ontolojik olarak “dışardaki içerdelik” olarak görülür. Ancak psikolojik olarak ruhunu ve bedenini bir içtenlik mekanına sığdıramayan başkişi hayatın anlamı silinmiş, yaşamın büyüğü gitmiş ve hayatın büyüğünü kaybetmiştir. Zira başkişi anlatıcı ben kendisini hiçbir türlü bir mekana bağlamaz. O sürekli “*yabancı bir kentte*”dir (s. 29).

Anılar düzleminin, yani geçmişinde içinde barındığı ev ile bu türden bir yabancılaşma başkişiyi değerler dünyasından da koparır. Bu kopuş ile birlikte başkişi bir türlü an'da var olamaz; zira onda geçmiş ve gelecek şimdide bütünlenmemiş/ bütünleşmemiştir.

Başkişi anlatıcı-ben'in psikolojik olarak rahatsızlanması sonucu yattığı sinir hastanesi de onun yabancılığını yüzüne vuran bir simge unsur olarak karşımıza çıkar.

*“Büyük bir coşkuyla başlayan hastalık, beni Ankara'dan İstanbul'a getirmiş, büyük kendin ortasındaki sinir hastanesinin bu sevimsiz odasına sokmuştu.”* (s. 37).

Başkişi anlatıcı-ben, roman boyunca hiçbir mekan ile özdeşlik kuramaz/ onu anılaşmaz ve onda huzur bulmaz. Mekan-insan özdeşliğinin bir türlü sağlanamadığı romanda, mekanlar genellikle olayın geçtiği topografik özellikler taşır ve fiziksel anlamda ön plana çıkar. “*Bu yalın topografik yer'le, üzerinde yaşayanlar arasında bilme, görme, anlama ve yansıtmaya yönelik döngüsel bir ilişki mevcut değildir.*” (Korkmaz, 2015: 80). Romanda genellikle başkişinin yalnızlığını yansıtan mekanların ön planda olması, anlatının kişisel bazda mekan ile iletişime geçerek benliğini koruma altına alamaması, dünyada bir yer edinmemesinden kaynaklanır.

Tahsin Yücel'in **Kumru ile Kumru** romanında başkişi Kumru, köyden ayrılıp İstanbul'a Günay apartmanının kapıcısı Haydar ile evlenmesinden sonra gelmesiyle mekânsal anlamda ilk zamanlar içine düştüğü bingünlüğü gözler önüne serer.

Memleketinin yıldızlarının daha renkli ve canlı olduğunu deneyimleyen ve sık sık gökyüzüne bakan Kumru, İstanbul'a gitmenin ailesinden ve Meryem ebeden ayrılmasına sebep olacak diye korkar. *“Uçsuz bucaksız kent ürpertiyordu onu.”* (s. 17). Köydeki yıldızların renklerinin bütün her mekanda aynı olduğunu düşünen Kumru, İstanbul'a geldiğinde de ilk olarak gökyüzüne, yıldızlara bakar. Ancak bu bakış mekânsal bir daralmadan doğan yabancılaşmanın da göstergesi olur;

*“Koca memlekette tek bir yıldız! O da cansız mı cansız! Allahım, büyük Allahım, nereye geldim ben böyle, bizim oralardan ne kadar uzaklara düştüm!”* (s. 18).

İnsanın bir yere düşmesi olayı, edimlerini kendisinin gerçekleştiremediğinden, dışarıdan müdahalelerin sonucunda bir tür İstanbul'a düşen Kumru, bu yerin memleketinden hayli uzak oluşuna ve yıldızlarının bile sadece bir tane olduğuna bir türlü ısınmaz. O, içine düştüğü bu yeni mekanda, bir anlam oluşturmaya çalışsa da, mekan bütün ağırlığıyla Kumru'nun üzerine gelir gibidir. Bu türden labirent mekanlı bir çevre, başkişiyi bir tür kendisine yabancılaşma hissiyle ortada bırakır.

Kumru bir süre sonra *“onlar İstanbullu”* (s. 114). diyerek uzak durduğu bu yeni mekânsal örgütlenmenin içinde kendisine bir yer arar. Kocası Haydar'ın da telkinleriyle gündeliğe başlayan Kumru, bu süreçte gittiği evlerde gördüğü nesnelere, kişilerin yaşama alışkanlıklarına ve içine düştüğü bu mekana bir türlü anlam veremez. *“Bu İstanbul başka türlü bir yer.”* (s. 134). diyerek, İstanbullu olma için bütün emek zamanını harcar.

Bu süreç fazla üzün sürmez ve Kumru bir İstanbullu olmanın son şartını da yerine getirir kendince. Kocası Haydar'ın eski işine dönmesiyle patronu İsmail beyin kapıcısı olduğu apartmandaki on dört numaralı daireyi Haydar ve Kumru Yarma çiftine tahsis etmesiyle gündeliğe gittiği evlerdeki gibi evinin hanımı olur. Ancak, bir tür bunaltı haliyle bir İstanbullu olmanın sancısını ilk olarak mekânsal boyutta evinde yaşar.

*“Koca evin hanımı değil de tutsağıydı sanki.”* (s. 189).

Kumru'nun İstanbullu olma adına bütün uğraşları sonuç vermiş, İstanbullu olmayı başarmış, kendi evi bile olmuştur. Ancak tüm bunlar mekânsal anlamda bir darlığı anlatı başında İstanbul'a ilk geldiği zamanki gibi yaşayan Kumru'ya yeni evi de bir türden algısal anlamda açıklık yaratmaz. Ruh ve bedeni bir tutsak gibi bu evde hapistir. Zira bu hapisten sıklıkla kurtulmak için *“bizi evden çıkarmak, başka yerlere götürmek için*

*yapıl(an)*” (s. 235). araç olarak görülen araba alması da bu türden mekânsal darlığın bir göstergesidir.

Aracıyla her gezintiye çıktığında ise *“gök üstümüze çökmeye başlıyordu. Biz o yüzden kaçtık!”* (s. 233). cevabını verir. Göğün insanın üstüne çökmesi, böyle hissedilmesi mekânsal anlamdaki bir yabancılaşmanın/ yabancılığın göstergesidir. Kumru bu süreçte sıklıkla içine doğduğu köye dönmek ister. Köyünde huzur bulacağını düşünen Kumru için artık İstanbul yaşanılabilir yer değildir.

Zira Kumru, *“kapıcı odasından koca bir daireye taşın(arak)”* (s. 190). deniz manzaralı bu yeni evinde *“denize karşı oturduğunda, büsbütün bun alıyor(dur).”* (s. 190). İçinde bulunduğu bu bunaltı haliyle sıklıkla geçmişe, köyüne dönmek isteyen Kumru, annesine bir mektup yazarak mekânsal darlığını, zihinsel anlamda açmaya çalışır. Ancak bu sürecin de sonunda ruhu ve bedeni bir nevi büyük planda İstanbul, özel planda da ev’inde huzur bulmaz, bulamaz. Bu süreç, mekânsal yabancılaşmanın en dip noktası olan evrenden de bunaltıya yol açar.

*“Şu gök delinse de bir soluk alsam.”* (s. 213).

Dünyanın insanın başına dar olması, onu boğması ve bunaltması sonucu bir tür nefessiz kalan Kumru, dünyanın içindeki sıkışmışlığına, göğün insan ruhunu sıkıştırmasına bir yanıt arar. Bu süreç, göğün yarılmasını/ delinmesini istemeye kadar gider. Kumru’nun mekânsal bu bunaltısının kaynağı, kendisine bir yer edinememe ve dünyada bir tür mekânsal anlamda yabancılaşma yaşamasının sebebidir.

Kumru’nun yeni evinde huzur bulamaması da yine bu türden bir dünyada huzur bulamamasının göstergesidir. *“Bun alıyorum, bun alıyorum.”* (s. 231). Evden araç ile dışarı açılmak, dünyadan da göyün yarılmasıyla nefes almak isteyen Kumru’nun mekânsal anlamdaki son talihsizliği de kocasının tabutunun İsmail beyin adamları tarafından cenazesi evden çıkmalı düşüncesiyle evin salonuna koyulması başkişi Kumru için bir tür çaresizliğinin son çaresi olarak gördüğü arabasına atlayıp mekânsal anlamda evden uzaklaşmasına sebep olur. *“İstanbul’dan çıktık sonunda, kurtulduk.”* (s. 284). Çaresizliğin son çaresi, Kumru’nun mekânsal anlamda bir tür yer edinemediği İstanbul’dan ayrılıp içine doğduğu köyünün özlemiyle arabasını şarampole yuvarlayarak intihar eden süreciyle tamamlanır.

Latife Tekin'in **Berci Kristin Çöp Masalları**<sup>46</sup> isimli romanı, kentin bir tür öteki olarak gördüğü ve bir türlü içine almayı kabul etmediği, kentin hemen yanı başında çöp yığınlarının yanında taşradan gelenler tarafından kurulan Savaştepe'yi oluşturan kalabalık kimliksiz kişileri üzerinden anlatılır.

*“Bir kış gecesinde, gündüzleri kocaman tenekelerin şehrin çöpünü getirip boşalttıkları tepenin üstüne, çöp yığınlarından çok uzağa, fener ışığında, sekiz konu kuruldu.”* (s. 11).

Savaştepe, taşradan gelerek kentin içinde çöplerin döküldüğü tepelere çöpten çıkan gereçlerle kurulan bir gecekodu mahallesidir. Mahalle, *“kazmayla toprağı çiziktirip tek gözlü, eğri büğrü planlar”* (s. 12). üzerine kurulur.

*“Naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, ıslak briketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikalarının karşısında, ilaç atıklarının ve çamurun kucağına bir mahalle doğdu.”* (s. 12).

Sürekli olarak yetkililer tarafından yıkılsa da sürekli yeniden kurularak, yanı başındaki çöp dağlarından bir nevi beslenen, hemen yanındaki fabrikaların atık suyuyla temizlenerek varlığını idame ettirmeye çalışır.

*“Naylon torbalar, sepetler kondulara çatı oldu. Yarı çöp, yarı kalıp, yarı tabak evler kuruldu. Sabah yıkımcılar çöp evleri tekmeleyip yerle bir ettiler, insanlar akşama kadar teneke, taş, tahta, çöpten ayıkladıkları çeşit çeşit malzemeye gece tepeye benzer bir dolu şey diktiler. Ama sabah yıkımcılar gelip o şeyleri gene yere serdiler.*

*Yıkım üst üste tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı.”* (s. 17).

Yetkililerle verilen bütün bu mücadeleye sonucunda kendi adını hak eden gecekodu mahallesine, sakinleri Savaştepe adını verir. Bir tür savaş sonucu kazanılan bir yer olan Savaştepe, gitgide küçülen evleriyle bir tür içtenlik mekanı olan ev formundan çıkar.

---

<sup>46</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Latife Tekin (2019). Berci Kristin Çöp Masalları. İstanbul: Can Yayınları 2. Baskısından yapılmıştır.

Dikkat edilirse, “çöp evler” olarak gösterilen ev, bütün içtenlik çağrışımlarından uzak, bir tür suni/ yapay bir form almıştır. Çöpten ev, evin bütün sıcak çağrışım değerlerini silen ve anlamı yok eden yönüyle bir tür mekansal yabancılaşma örneği olur. Bu türden bir çöp ev/ler, gitgide eve benzemez olurlar. Eve benzemeyen ev, fenomenolojik anlamda bir tür yabancılaşmanın öne sürümüdür. Eve benzemeyen, gitgide küçülen evler, çöpten inşa edilince de insanlar insanlıktan çıkarlar. İnsanın insanlıktan çıkması, ruhumuzun rüyasını gördüğümüz evler ile ilintili bir durumdur. Ev, bedeni dış dünyanın kötülüklerinden koruyan yönüyle bir tür içtenlik mekanıdır. Ne var ki bu içtenlik mekanı, çöp ile karılmıştır. İnsanın yeryüzüne fırlatılmasından sonraki süreçte yeryüzüne kondurduğu ev, bir bakıma doğa karşısında kazanılan bir zaferdir. Bu zafer, her ne kadar çöpten de yapılırsa bir savaşın -ki bu savaş doğa ve yıkımcılara karşıdır- kazanımıdır.

Bir süre sonra yıkımcılar artık çöpten yapıma evlerin oluşturduğu mahalleye uğramayı keserler. Otuz yedi gün süren bu amansız mücadelenin kazananı Savaştepeliler olmuştur. Bir süre hala tetikte bekleyen mahalleli yıkımcıların gelmediğini görünce mahalleye kendileri isim koyarlar.

*“İnsanlar üç gün boyunca yıkımcıların gelmesini bekledikten sonra çöp yığınının başına toplandılar. Önce çöpten yamuk yumuk bir tahta parçası çıkardılar. Üstüne kömürle eğri büğrü harfleri yan yana getirip “Savaştepe” yazdılar. Tahtayı topluca götürüp çöp yolunun ağzındaki bir plastik atölyesinin duvarına astılar.*

*Bu tahta levha bir ay sonra resmi giysili iki adam tarafından asıldığı yerden alındı. Yerine üstünde “Çiçektepe” yazan mavi teneke bir levha asıldı.” (s. 19).*

Çöpten çıkarılan gereçler ile kurulan evlerin trajik yazgısını, yine çöpten çıkan tahta parçasının üzerine kömürle kondurulan Savaştepe adı da yaşar. Savaş işe çiçek arasında kalan bu trajik mahalle ve bu mahallenin sakinleri, hayatlarını bir tür savaşım içinde geçirirler. Yıkımın durduğunu duyan yüzlerce insanın da gelip ev kurduğu bu tepede, üç ayrı mahalle oluşur; Fabrikadibi, Çöpaltı ve Dereagzı.

Ne yazık ki Savaştepe, çöplerden çıkartılan gereçler ile evleri kurulan, yanındaki fabrikadan çıkan serum ve ilaç şişelerinin yıkandığı mavimsi sudan beslenen bir meta insan haline dönüşür. Bu dönüşüm, bir bakıma kentin taşra üzerine yağdırdığı bir lanet

olarak da görülebilir. Dikkat edilirse fabrikanın atık suyu ile münasebete geçen ve kullanan kişiler bir süre sonra “*adları unutulur.*” (s. 23). Bu insanlar bir süre sonra işaretleriyle çağrılır. Kişiliksizleşen ve adı silinen unutilan insanların harmonisi olarak ortaya çıkan Savaştepe bu unutilmuşluk ve isimsizliğin ve silinmenin bir tür karşı sürümüdür. Unutilmuşluk ve silinmişlik, ontolojik anlamda kişinin kimliğini belirleyen süreçlerden yoksunlaşmasının bir sonucudur. Bu bazen içsel bazen de dışarıdan baskıcı bir eğilimle gelir.

İsmi silinen ve unutilan insanları oluşturduğu bir organizasyon olan Savaştepe, sosyal bir varlık olan insanın içinde yaşadığı ortama koyduğu kuralları da içselleştirir. Savaştepe'nin ilk adeti de hela çukurları kazılmadığı için kadınların geceleri dereye doğru fenerlerle gidip gelmesi olayından müteşekkildir. Gündüzleri dereye inmenin kadınlar için ayıp olduğu düşüncesi hakim bir ortamda geceleri dereye doğru bir tür fener alayıyla inen kadınlardan hareketle koyulan ilk kural olur.

Daha sonra çıkma kapıları satın alarak çöp evlerine kapı yerleştiren mahalleli, çıkma kapıların üzerinde kalan numaralara göre tasniflenir ve sınıflandırılır. “92/1”, “117” (s. 57). Bu sınıflama sırasıyla değil tamamen tesadüfidir. Bir tür eşya yarışına giren Savaştepeliler diğer komşusunda gördüğü eşyayı almak için adeta savaşa girerler. Bu savaş sürekli eşya alarak devam eder.

Bunun yanında mahallede büyüyen çocuklar da evlerinin ve mahallelerinin kaderi olan çöp ile ilişkisi de yine oyuncak bulmak için çöpleri karıştırmalarıyla gerçekleşir. Erkeklerin işi de çöplerden buldukları plastikleri, demirleri, şişeleri ve kağıtları çevredeki atölyelere satma sonucudur. Kadınların çöp ile ilişkisi de çöpten buldukları taraklar ile saçlarını taramaları sonucu çöpten yapılma evin içine sinen saçları çöpten çıkan tarak ile taramalarının sonucu çöp sineklerinin istilasıdır.

Çöp toplamak bir süre sonra çocuk ve kadın işi olduğu düşüncesinden hareketle mahallenin erkekleri dışarıya yönelirler ve fabrikalarda işçi olarak çalışmaya başlarlar. Tabii bu süreç de günler alır. Bu süreçte iş sahibi olan erkeklere ziyarete gidilir. Bu tam bir şölen havasında gerçekleşir. Diğer kadınlar da Tanrıya dua ederek eşlerinin de iş bulmasını dilerler.

Mahalleye bir süre sonra yolda yapıldıktan sonra devlet tarafından “*NATO Caddesi*” (s. 32). adı koyulur. Bu da mahalleli için bir tür karmaşa olarak algılanır. Onlar için o yol “*Çöp Yolu*”dur ve adının silinmesinin imkanı yoktur.

Çöplerden çıkarılan gereçler ile kurulan ev/ler, çöpten çıkarılan gereçleri satarak kazanılan hayat, çöpten çıkarılan gereçler ile saçlarını tarayan kadınlar ve çöpten çıkan oyuncaklar ile oynayan çocukların oluşturduğu bu mahallenin çöp ile olan trajik yazgısı roman sonuna kadar devam eder. “*Kentin içiyle dışı, metayla çöp, insanla eşya, gerçekle düş, kişiyle kalabalık arasındaki ayrımlar silinir.*” (İrızık, 1995: 23). Bu türden bir ilişki, mahalleli isimlerine de sirayet eder. Örneğin mahallenin bakkalının adı Çöp Bakkal’dır. Onun oğlu da Çöp Bakkal’ın oğlu olarak karşımıza çıkar.

Denizi gören bir tepede kendi başlarına izinsiz bir mahalle kurulduğu haberini alan hükümet Çiçektepe’yi yıkmaktan vazgeçer ve kondulara toprak işgal parası adı altında para tahsil etmeye başlar. Kurdukları mahallenin Vakıf malı olduğundan yetmişer bin lira toprak işgal parası cezası kesen hükümet, bu parayı ödeyenlerin her yıl Vakıf’a kira vermek şartıyla kondularda eskisi gibi kalacağını beyan eder. Daha sonra çöpçülerin kullandığı çöp bayırları haritasında Çiçektepe’nin adı silinir ve yerine Vakıf yazılır. Çiçektepeliler de mahallelerinin adının silinmesinden sonra aralarındaki birlikte ötürü düzlük bir tepenin başına kurdukları mahalleye “*Birlik Mahallesi*” (s. 138). adını verirler. Daha sonra Birlik Mahallesi yerine Çiçektepe adına geçilir. Çiçektepe bu süreçte ikiye ayrılır; Vakıf Çiçektepe ve Birlik Çiçektepe.

Dikkat edilirse romanın başkahramanı, tek bir kişi ve isim değildir. Bütün bir Savaştepe halkı romanın ana karakteri olarak karşımıza çıkar. Zira Savaştepelilerin oluşturduğu ve kişiliklerini belirlediği çoğu isimsiz kişiler romanın kişiler kadrosunu oluşturur. Bu isimden ziyade sayıya dönüşüm bir tür metropolde, kentin içinde gerçekleşir. “*Üretim sürecinden dışlanmış, sorunlarını yabancılaşmanın ve kaderciliğin dili*” (Stokes, 2016: 147). bu türden bir metropol yaşamında kişilerin isimlerinden ziyade sayıları önemlidir. Silinen isimler ve kişileşen/metinleşen kentlerde bulunan kalabalığın oluşturduğu Savaştepe’ye bir metalaşan insan da eklenince bir tür yabancılaşan insana dönüşüm gerçekleşir.

Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz** isimli romanında mekansal yabancılaşma yazar-anlatıcının içinde bulunduğu iğreti bir dünyaya/ mekana kendini konumlandırılamayışı üzerine şekillenir.



Postmodern romanda modern romanın olduğu gibi kişinin zamana ve mekana göre konumlandırmanın aksine kişi, içsel ve mekansal anlamda bir konumlandırma yapamaz. İçsel huzursuzluğun sonucu kendi içine oturamamış birey, hiçbir mekana/ yere aidiyet hissetmez. Bu aidyetsiz sırasıyla anlamsızlık, umutsuzluk ve iletişimsizlik gibi durumlarında eklenmesiyle mekansal anlamda bir kapalılık yaşanır. Mekanın insan karakterini oluşturuca etkisi nedeniyle *“postmodern anlatılarda mekan, parçalı, yüzeysel ve insanın duygu dünyasından kopuk bir biçimde betimlenir.”* (Aşkaroğlu, 2005: 136).

Bin Hüzünlü Haz’da bireysel anlamda kendine genel anlamda da toplumsal bir yabancılaşmanın sonucu olarak karşımıza çıkan Alaaddin, anlamsızlığından doğan iletişimsizliğini şehirde de görmek mümkündür. *“Yaşama anlam katabilme gücü, yaşamın anlamsızlığını kabul etme yürekliliğiyle etkinlik kazanır. Ama çoğu zaman insan bu ürkütücü gerçekte yüzleşmektense, kendisine yabancılaşma pahasına geliştirdiği bypass sistemleri içinde sıkışıp saklanmayı yeğler.”* (Geçtan, 2004: 102). İletişimsizliğinden doğan yalnızlığını bir tür gerçeklikten kaçma olarak da okuyabileceğimiz simülakr dünyasının içinde bulan Alaaddin, bu türden iletişim imgesinin sonuna geldiğinde ise kendisini şehrin karanlığı içinde bulur.

*“İşte o zaman ben kendimi gene şehrin karanlığına, mezbelelik yerlerde, taşlaşmış bakışlar, mış duygular, kırık kati kesilmiş aç bir kurt, lokmadan da hırkadan da mış bir deli derviş, , gözükara , pejmürde bir gezgin, ıssızlığını koklayan dilsiz bir kuyruğunu kısmış sırlıklam bir it gibi dolaşırken buluyorum.”* (s. 15).

Romandaki mekanın en önemli özelliklerinden birisi de iletişimsizlikten doğan bir kopukluk içinde şekillenir. İletişimsizliğin en önemli örneklerinden birisi de kişinin diyalog yerine bir içsel konuşmaları kopukluk gösterir. Alıntıda da boş bırakılan ve bir nevi bir içses gibi görünlünen metin, karşıdaki insanın anlamasından ziyade kişinin kendini anlatması üzerine kurulur. Bu anlatma, neden-sonuç ilişkisi gütmendiğinden iletişimsizlikten doğan mekansal bir kopukluk halinde algılanır.

Alaaddin’i bulmak için oturduğu evden komşu teraslara bakıp durmaktan vazgeçip yazar-anlatıcı kendisini şehre atar. Alaaddin’in ağzından dökülen kelimelerin izini sürerek ona ulaşabileceğini düşünen yazar-anlatıcı onu şehrin herhangi bir yerinde eliyle koymuş gibi

bulabileceğini düşünür. Zira iletişimsizliğinden doğan evdeki kapatılmışlık hissinden kurtulmak için dışarı çıkan yazar-anlatıcı zihninde bir şehir yaratmaya çalışır.

*“Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerinden aynı anda bakıldığında görülebilen, parçalanmış bir şehirdi tabii bu. Parçalarının her biri bir yana savrulmuş, kuzeyi güneyine, güneyi doğusuna karışmış ve batısı da, öteki yönlerin içinde kar gibi eriyip rüzgar gibi kaybolmuş bir şehirdi.”*  
(s. 24).

Kaotik yapıda kurgulanan/ algılanan bu mekan, yazar-anlatıcının yanı sıra okur ve metin için de farklı bir kimlik kurulmasına olanak tanınır. Bu yapıda kurgulanan mekan, okur, yazar ve roman arasında gerçekliğe benzeyen bir etkileşim kurulmak istenir. *“Yazar okura, okur yazara, kişiler her ikisine birden dönüşebilir ve aralarındaki sınırlar kalkmış olur.”* (Aşkaroğlu, 2005: 137). Gerçekliğin kurgusallığını altı çizilerek her şeyin bir kurgudan ibaret olduğu gösterilir. Bu türden labirent mekanlı kurgusu ile mekan, içinde yaşayanların anlamsızlığını ve iletişimsizliğini yüzüne vuran bir yapıda görülür.

*“Şehrin batı yakasına düşen, çıkmaz sokakların sinir bozucu sürprizleri arasına sıkışıp kalmış, yer yer ağzı mühürlü mağara şeklinde, yer yer mezbelelik durumunda, ince ince titreşen bulanık bir yanılısama görünüşünde, oldukça düzensiz ve gürültülü yerlerdi buraları.”* (s. 37).

Alaaddin’i aramak üzere kurguladığı mekanın birine giden yazar-anlatıcı mekanın labirentliğini vurgulamak ister. “Çıkmaz sokak”, “sıkışıp kalmış”, “ağzı mühürlü mağara”, “mezbelelik duruş”, “bulanık bir yanılısama” ve “düzensiz ve gürültülü” bir yer olarak tasvir edilen mekan, kişinin mekana sinen yabancılığını vurgular. Bu tür bir yabancılaşma ilk önce kişi kişinin kendisine yabancılaşmasından sonra gelen süreçte doğar. Yazar-anlatıcının mekansal aidiyetsizliği uzamsal bir yabancılığa dönüşür. İçsel anlamdaki mekansızlığı/ tutunamayışı bunu tetikleyen unsurların başında gelir.

Şehir, “akşam karanlığına gömülen kusmuk lekeleriyle dolu taş döşeli sokaklar”, “bulanık bakışlı birtakım adamlar”, “yorgun eller”, “donuk resimler”, “hiç kıpırdamadan” öylece duran kişiler ile doludur. Kusmuk lekeli sokak da insanlar bulanık bakışlı, yorgun elli donuk resimli ve hiç kıpırdamadan durur. Mutant bir görüntü ile sunulan şehir, iletişimsizliğin bir mekanı haline dönüşmüş labirent izlekli bir yapıda algılanır. Yorgun

eller ile iletişime kapanan ve donuk resim gibi duran kişiler iletişimsizliğin göstergesidir. Böylesine bir şehir de sokaklar da kusmuk lekeleriyle dolu taş döşelidir.

*“Beni bana ve şehre yabancı kılan mekanik seslerle onca soğuk devinim arasında bildik bir kıpırtı gördüğüm, görür görmez de heyecanlandığım ve tuhaf bir içgüdüyle onun titreşim alanına sığınmak istediğim için koşmuştum o anda.”* (s. 58).

Romanda yazar-anlatıcıyı kendisine ve şehre yabancı kılan en önemli unsur mekanik seslerdir. Şehir, her ne kadar çağın kazanımlarını simgeleyen yüksek bir organizasyon düzeyi bir bakıma özgürlük alanı olarak görülse de bireyin kendisine yabancılaştığı konunun adı olarak görülür. Bu geçici refah uzamı, iletişimsizliğin merkezi haline gelir. Kişi, bu şehirde kendisine ve mekana iğreti bir mesafededir. Bu mesafe, şehrin iletişimsizliği destekleyen yönü ile somutlaştırılır.

Gasset (2011: 75), görme ve görünebilirlik en açık hazır bulunma biçimidir derken, bilgilenmeyi görme ile ilintilendirerek, insanın bütün bilgilerinin bakmak ve görmek ile ilgili olduğunu söyler. Ancak yazar-anlatıcı şehre baktığında, gördükleri ile kendi gerçekliği, benlik algısı arasında bir uçurum olduğunu fark eder.

Mekanik anlamdaki yapısıyla suniliğe, makineleşmeye ve robotlaşmaya dönük yapısı ile şehir, kişiyi hapis olunmuş hissettiği bir labirent mekan olarak karşımıza çıkmasına neden olur. Zira kişi, bu mekanik ve soğuk devinim arasında bildik bir kıpırtının heyecanını duyar. Bu bildik ses, bir anlamda bir tutunma ihtiyacından kaynaklanır. Sığınmak, tutunmak ihtiyacının bir sonucudur. Zira, tanıdık bir ses, kişiyi bu iğreti mekandan zihinsel olarak uzaklaştıracak bir yardım eli olarak da görülebilir.

Bir arayışın öyküsü olan Bin Hüzünlü Haz’da da yazar anlatıcı bu mekanik ve soğuk devimin hüküm sürdüğü şehirde Alaaddin’i bulamayacağını düşünür ve şehrin dışına, bir bakıma bir hayal alemine yol alır. Asip dağının eteklerindeki kale, orman ve bozkır içsel huzurun arandığı, Alaaddin’in bulunacağı bir bakıma sıcak çağrışımlı mekanlar olarak karşımıza çıkar. Şehrin, iğretiliğinden kaçıp yazar-anlatıcı kendisini rüya/ hayal ikliminin sınırsız enginliğine bırakır.

Türkçe Sözlük’te *“bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık”* (2005: 1917). anlamıyla kullanılan taşra, günümüzde İstanbul dışındaki hemen her yeri kapsamaktadır. İstanbul dışında kalan hemen her yer, modernizm ile birlikte

ıssızlık, iletişimsizlik ve hareketsizliğin şekil bulduğu taşra görünümünü içinde taşır. Kendi haline bırakılmış olma, uzaklık, iletişimsizlik ve umutsuzluk taşranın anahtar sözcükleridir.

Bachelard'a göre (1996: 230), insanın varoluş kaygısının zamanın sonsuz bir akışında yitip gitmemesi için tutunduğu “mekan, dışardaki içerdelik(tir).” Bu açıdan bakıldığında ise taşrayı içerdelik/dışardalık sorunsalında ise “içerdeki dışardalık” olarak değerlendirebiliriz. Zira, merkezin dışında kalan yer olarak tarif edilen taşra bu yönüyle “içerdeki dışardalık”tır. Ülke sınırları bağlamında içerde iken, ilişkiler bağlamında ise dışardadır. Bu türden içerdeki dışardalık paradoksu taşranın kendine has düşünüş ve eyleyiş biçimleri geliştirmesine sebep olur. Burada zaman ağır, insanlar dışlanmış ve ötekidir. Ortak bir kültürden ayrıksanarak kendine özgü normlar koyarak içinde yaşayan bütün herkesi kendine dönüştüren/benzeten yapısıyla ve iletişimsizliğin işlendiği taşra, Türk romanında genellikle karakterlerin sıkışmışlığını ve iletişimsizliğini, kabuğunu kıramayışının bir sembolü olarak karşımıza çıkar.

Ayfer Tunç'un **Dünya Ağrısı** romanında taşrasal yabancılaşma bir Orta Anadolu şehri olan başkişinin içine doğduğu yerin şehirde yaşayan insanların zihinsel bir daralmanın yaşanması ve bir cinai toplum örneği olarak linç kültürünün gelişmişliğinin somut göstergeleridir.

Taşra, romanda bir ıssızlık, iletişimsizlik, hareket imkanının kısıtlılığı bir ortam olarak sunulur. “Karakterlerin kapatılması ve çıkışsızlığı şeklinde edebiyatta yansıyan taşra” (Özarslan, 2018: 38). bir bakıma kendi haline bırakılmış, terkedilmişliği iliklerine kadar hisseder ve onda yaşayanları da buna alıştıırır. Bu unutulmuşluk hissi sürekli içinde yaşayanları da sarar. Taşra bir bakıma zalimlikle veya cinai bir toplumla unutulmuşluktan da bir öç hissini yaşanmasına olanak sağlar.

Başkişi Mürşit'in babasının hastalanması sonucu başına geçtiği dört katlı taş bir şehrin ilk otelidir. Hemen bütün aile geçimini bu otelden edinilen kazanç ile sürdürür. Ancak, bir iletişimsizlik göstergesi olan taşrada geçmişte yaşadığı günahın cezasını çekmek istemeyen Mürşit, İstanbul'a gitmek ister. İstanbul, onun için taşranın ıssızlığından, iletişimsizliğinden kurtulma bir özgürlüğe açılma mekanıdır.

Mürşit'in bir özgürlük atılımı olarak gördüğü İstanbul, hakkındaki düşüncelerini sık sık oğlu Özgür'e aktarır. İçinde yaşadıkları taşranın bir ıssızlık ve iletişimsizlik göstergesi olduğunu sıklıkla vurgular.

*“Ortaçağ'dayız zaten oğlum (..) Burası hep Ortaçağ”* (s. 193).

*“İstikbal burda değil oğlum. (..) Burası adamı bitirir, iliğini kemiğini kurutur.”* (s. 195).

Taşradan uzaklaşma fikri ilk olarak İstanbul'da kazandığı felsefe bölümü neticesinde gelir. Ne var ki İstanbul hayali de çok kısa sürer ve içinde tutsak olduğu içine doğduğu taşraya geri dönmek zorunda kalır. Bu zorundalık, ilkokulu bitirdiği yazın yaşadığı toplu linç ile hamalın gözünü çıkardığı olaya atfedilir.

*“İstanbul onun için, bir zamanlar diyemeyeceği kadar kısa bir süre önce geleceğe açılan kapıydı. Mürşit bu kapıyı kendi rızası sandığı bir duyguyla kapatmıştı, geleceğin yönünü kafesli dağların arasına sıkışmış bu şehre çevirmişti.”* (s. 125).

Babasının hastalanması sonucu felsefe okumak için gittiği İstanbul'dan dönmek zorunda kalan Mürşit, otelin de başına geçer. Ancak bu dönüş onun için bunaltısının ana kaynağını oluşturur. Bütün bu iletişimsizliği ailesine, şehre ve otele de yansır. *“Bir zamanlar kaymak tabakanın uğrak yeri olmuş olabilir; ama şimdi şehrin en ucuz ve sefil oteli.”* (s. 41). Otele karşı duygusuzluk ve anlamsızlık onu bir bakıma hissizleştirir. Otel, bütün bir taşranın ıssızlığının yaşandığı, hareketsizliğin ve iletişimsizliğin ana mekanı haline gelir. Mürşit'i içine düştüğü dünya ağrısından sözcükler ve iletişim kurtaracaktır. Ancak o, otelin sefil hale gelişine bir tepki vermez. Artık otelde eskisi gibi kaymak tabaka değil, sefil ve izbe taşralılar yurt edinir. Başkişi Mürşit'in *“şehre duyduğu yabancılık”* (s. 151). giderek artar ve bu yurt edinme bir bakıma başkişi için iletişimsizliğinde kaynağı olur.

Mürşit'in bütün bu iletişimsizliği giderek olan ise *“sarp dağların çevrelediği, kafesli şehirlerde tüketilecek ömürlerin tesellisi”* (s. 293). İstanbul'dan gelen Uzay adındaki Madenci'dir. Büyüsünü yitirmiş, iç ile dışarı arasındaki dayanılmaz uçurum, Mürşit'in ışığını boğan rüyalar ile şekillenir. Mürşit dünya ağrısını Madenci'ye anlattıkça biraz olsun içi ferahlar. Aslında kendine anlattığı sözler bir bakıma Madenci'de de yansıma bulur ve iletişimsizliği ve hayata karşı kayıtsızlığı bir nebze olsun ferahlar.

“*Şehir gelecekte vazgeçti, bıraktı kendini, her yerde bir çöküş var.*” (s. 113).

İssizlik ve iletişimsizliğin ana mekanı olan taşra, unutulmuşluğuna cinai toplum olarak kin ve öfke duyar. Bu kin, unutulmuşluğunu kader olarak yaşamak istemeyen taşranın bir linç haline gelen güruhları harekete geçirme gücü olarak da okunabilir.

“*Bu şehrin içinde bir canavar uyuyor.*” (s. 107).

Taşranın içinde uyuyan canavar, bir grizu patlaması gibi ortamın uygun koşullarını bekler ve çağa ait baskın düşüncenin etkinliğinin birikimi ile harekete geçer. Bu durumda kişi taşrada kısıtılmış bir sıkıntı içindedir.

Nurdan Gürbilek (2016: 56), “taşra sıkıntısını” taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin yaşadığı durum olarak niteler.

Romanda yer yer Maraş olaylarına da göndermede bulunulur. Madenci, gazetede okuduğu haber üzerine Maraş’ın yıldönümünü hatırlar. Bir tür taşrasal linç olarak da görülebilecek Maraş olayları “*yedi günde yüz elli ölü (..) çoğu çocuk ve kadın üstelik*” (s. 117). şeklindeki Madenci’nin konuşmalarından anlaşılır.

Taşra, mekansal bir zemin olmanın ötesinde düşünsel anlamdaki bir darlaşmaya gönderme yapar. Bu düşünsel darlaşma, ‘öteki’nin özgünlüğünü her zaman bir tehdit algılamasıyla bertaraf etmek isteyen bir zihniyet taşlaşmasını da yansıtır (Korkmaz, 2003: 27).

Öteki’nin özgürlüğünün her zaman bir tehdit olarak algılandığı düşünsel darlaşma, zihniyet taşlaşmasını da beraberinde getirir. İlk gençliğinde birbirini seven iki kişinin ayrılmasının sebebini annesinin “*Kız Aleviymiş*” (s. 138). diyerek söze katılması üzerine babası “*Haaa.. (..) O zaman başka*” (s. 138). diyerek tasdikler ve bu Mürşit’in hamalın gözünü çıkardığında eve gelen polislerden sonra ailesinin beklentilerine cevap verme biçimini de etkiler. Mürşit de hamalın Alevi olduğunu söyleyerek ailesinden tepki görmemeye çalışır. Yaşayan insanların zihniyet taşlaşmasına uğramış bir bakış açısıyla hareket ettiği ezberlenmiş ilişkilerinin yaşadığı taşranın insanı sıkıştıran yönüne vurgu yapılır.

Taşranın kan akıtmasının sebeplerini Et Meydanı olarak bilinen yerde önceden kasapların bu meydanda kestikleri hayvanlara bağlayan Mürşit, toprağın o zamanlarda kanı emdiğini düşünür. Ancak Mürşit, “şehir kan akıtmayı da o zamanlardan biliyor. Kanın şehrin hafızasına işlediğini düşünüyor.” (s. 300). Cumhur ile birlikte takıldıkları toplu linç girişimi öncesi de Mürşit Cumhur ile Et Meydanı’nda karşılaşır.

Cumhur, “sağı solu belli olmayan, arızalı, ürkütücü, şiddete meyyal bir çocuk” (s. 300). olarak karşımıza çıkar. Cumhur ile Et Meydanı’nda gördükleri alışılmadık kalabalığın neden toplandığı bir süre sonra anlaşılır. Mürşit eve dönmek istese de Cumhur kolundan tutarak gitmesini engel olur.

“Hamalın biri öz oğlunu yapmış. Cezasını vereceğiz.” (s. 305).

Bütün cinnet halindeki toplum, hep bir ağızdan hamalın cezasını vermek üzere harekete geçerler. Bu cinnet geçirmiş kalabalığa Mürşit de katılır. Daha önce hiç tatmadığı bir duygunun Mürşit’i de ele geçirmesinden sonra öfkeli kalabalığa karışmak ve hamalın cezasını verme arzusuyla harekete geçer ve kendini “yapılması gereken” (307). şeyi, bunca insanın boş yere bir araya gelemeyeceğini düşünerek şartlar.

“Cumhur Mürşit’in elindeki taşın ufak olduğunu görünce sinirle eline vurdu, taşı düşürdü. Yerine ucu bıçak gibi sivri, yassı bir taş uzattı. Mürşit bembeyaz yüzeyi pürüzsüz bu taşı kavradı. Taşın gücünü hissetti, güç parmaklarından girip kanına karıştı. (..)

Hamala vurmaya başladılar. (..) Herkes bu vahşet sahnesinde öne çıkmak istiyordu. (..) Herkes vahşetin hazzından çıldırmıştı. Mürşit (..) kalabalığın ortak cinnetine katılmıştı. (..) Taşı hamalın gözüne sapladı.” (s. 308-309).

Kitle, telkine elverişlilik, çabuk inanırlık, hareketlilik, iyi veya kötü hislerde abartı, bazı ahlâkî hallerin ortaya çıkışı gibi karakteristik özellikleriyle basit şuarsuz otomatlar durumuna düştüklerinden Gustave Le Bon’un (2016: 126). ifade ettiği bireysel duyarlılıkları yok sayan bir “cânî kitle / cinai sınıf” haline dönüşür.

Yaban Mahallesi’nde (s. 308). gerçekleşen bu olay bir isim içerik analizini de ortaya koyar. “Kahramanın varlığı mekanın elverdiği kadardır ve bundan dolayı inanılmaz bir kısırılmışlık duygusu içinde hareket eder.” (Ataşçı, 2015: 62). Bu mahalle zihniyet taşlaşmasına uğramış bir toplumun sıradan, ezberlenmiş, kitle halindeki tepkilerin/

ilişkilerinin ana merkezidir. Yaban kelimesi, insanın yaşamadığı ıssızlığı ve vahşiliği imlediğinden bu türden bir cinai linçin de burada olması son derece makuldür. Yaban Mahallesi, işte böylesi bir anlam genişlemesinin bir sonucudur.

Bunun dışında taşra da genellikle “*ümidin yabancılaşması*” (Fromm, 1995: 59). olayında gelecek günler ve zamanlar başka bir şeye aktarılır. Yarın umudunun başka bir şeye atfedilerek günün anlamsızlığı bireyi içindeki özgürlük atılımlarını kısıtlayan bir nüve olarak kalır. Ümidi, yarına saklayan kişi, kendine yabancılaşan bir kişi olarak görüntü düzeyine çıkar. “*Altın şehir için yalan da olsa, sonunda boş çıkacak da olsa bir yarın umudu.*” (s. 277). Şehirdeki herkes hemen hemen çıkacak/bulunacak altın rezervi ile şehrin unutulmuşluğunun ve terkedilmişliğinin son bulacağını, herkesin zengin olacağını düşünür.

*“Bu şehirde cümleler tanımlanmaz, gerek yoktur. Buralılar al demeden altını anlarlar, yeni bir şeyleri yok ki konuşacak, cümleleri tamamlamaya ihtiyaç duysunlar.”* (s. 160).

Dünya Ağrısı romanında genellikle fon karakterlerin bu istenci, insani yönü açığa çıkaran bir perspektifte gelişmez. Emeği yadsıyan, bedel ödemeyen, arzuladıkları şeylere birdenbire, emek harcamadan ulaşmayı düşünürler.

*“Bu şehri herkesin kandırıldığını düşündü. Burada herkes kendini kandırıyor, herkes kendini kandırıyor, herkes diyor ki toprakta altın var, çıkacak, yakında herkes zengin olacak.”* (s.188).

Bir türlü başarısız hayata, altın çıkararak istenilen hayata evrilecektir. Emeğin “kurucu”, “oluşturucu” ve “biçimlendirici” etkinlikleri yok sayılarak, karşı değerleri kişi bazında temsil eden bu kişiler, zaman ile emek arasındaki diyalektik bağlantının farkında değildirler. Bu yönüyle bu tipler, ümidin yabancılaşması olayını insani etkinlikleri yok sayan yönüyle temsil ederler. Böylece bu kişiler, emeği zamanda dönüştüremedikçe varolamazlar ve emeğin insani yönü açığa çıkarak bir etkinlik olduğundan habersizdirler. İnsani yönü açığa çıkartamayan insanlar mimetik kriz durumlarında, tıpkı “*cinai şiddet döngüsü*” (Chul Han, 2018: 22). örneğinde olduğu gibi Yaban Mahallesi’nde toplaşır.



### 3.2.2.1. Çözük Değerler Sembolü; Yığınlaşma ve Betonlaşma

İlkel insanın varoluşunun özünü oluşturan doğa ile yürüttüğü savaş, doğayı kendine has bir biçimde dönüştürmesiyle zafere ulaşmıştır. İnsanlaşma çabamızın en derin itkisini oluşturan doğayı kendi lehine dönüştüren/ dönüştürmeye çalışan insan, doğa ile girdiği bu savaştan galip ayrılmıştır. Doğayı kendine has bir biçimde dönüştürerek kendisine, kutsal kitapların hemen hepsinde yer alan cennetten yeryüzüne “atılma/ fırlatılma” psikozu da bir nevi doğayı dönüştürdükçe, insanın doğada yeni cennet kurmasıyla son bulmak istenmiştir. *“İnsanlaşma sürecinin en önemli kazanımı şüphesiz benliği dış dünyanın tehlikelerine karşı koruyan konut-barınak olmuştur.”* (Teber, 2013: 203). Ne var ki doğa ile savaşımdan galip çıkan ve ev ile yeryüzünü cennetleştiren ilkel insan zamanla doğa ile girdiği savaştan edindikleriyle bir nevi doğadan uzaklaştı. Böylece insanın doğa ile arasındaki mesafe açılmaya başlandı.

19. yüzyıla gelinceye değin birçok toplumsal norm değiştiren topluluklar, bu çağda modernizm ile birlikte insani özgürlüklerin gelişmesine öncelik verdi. Ancak bu öncelikle beraber, artan iş gücü ve sanayi hamlelerinin sonucu insanlar birer iş uzmanına dönüştü. Bu uzmanlaşma ile insan bir bakıma biricik hale gelirken diğer yandan da iş bölümü ile aslında iş bölümündeki çalışan diğer insanların etkinliklerle daha bağımlı hale gelmesine neden olur. *“Pozitif bilimlerdeki ilerlemeler sonucunda teknolojik gelişimin hızlanması ve bu olumlu atılımın toplumda sağladığı geçici bir refah artışı; akla tapınma noktasında maddeyi Tanrılaştırmış ve Tanrı’yı yeryüzünden kovmaya kalkışmıştır.”* (Korkmaz, 2015: 131). Ancak bu durumda insan, kendi ölümünü de ilan eder. Bu durum, kapitalist-teknolojik zihniyet aracılığıyla kendi varoluşunu da yok etmeye dönük izlenimleri keşfetmesidir. Tanrıyı yeryüzünden kovamaya kalkışan bu yeni insan tipinin oluşturduğu bu modern zihniyet ve teknolojik temelli ilerlemede toplum kendine yeni bir mekan bulmak, varlığını ve ürünlerini o mekanda idame ettirmek zorundaydı. Bu yüzden metropoller, teknolojik hamlelerin ve iş bölümüne maruz kalan insanın yaşayacağı yeni bir tür mekan olarak ortaya çıkar.

Barış Bıçakçı'nın **Sinek Isırıklarının Müellifi** isimli romanında başkişi Cemil'in Ankara'da, *“şehrin otuz kilometre kadar dışına inşa edilmiş toplu konutlardaki evi”* (s. 14). içinde bulunduğu bunaltının ana mekanı olarak karşımıza çıkar. Başkişi Cemil, mühendis olarak çalıştığı işinden istifa ederek dokuz yıldır çalışmamakta ve bütün

gündelik zamanını hemen hemen evde geçirmektedir. Doktor eşi Nazlı, evin geçimini sağlamaktadır.

*“Haftada bir halı saha maçlarına gitmek dışında toplu konut bölgesinden ayrılm(ayan).”* (s. 16). Cemil, gündelik hayatının hemen bütün zamanlarını, “elli dört metre kare” evde geçirmektedir. Bu dokuz yıllık süreç içinde bir tür yabancılaşmanın içine düşen Cemil için, bu türden bir yabancılaşmadan kurtulmanın tek yolu olarak şiir ve roman yazmak kurtulacağını düşünür. Zira *“yazmak, birey oluştaki eylemselliği, yaratıcılığı, yaşamayı ve kendilik farkındalığını çağrıştıran dolaysız bir anlatım şeklini ifade eder.”* (Deveci, 2012: 288). Cemil, anlamını yitiren hayatına anlam katacak tek eyleminin de roman yazmak olduğu fikrini benimseyerek Ankara’dan İstanbul’a yayınevine giderek romanını editöre bırakır ve Ankara’daki şehrin otuz kilometre dışına inşa edilmiş toplu konutlardaki elli dört metre kare evine döner.

Romanda Cemil, içine düştüğü anlamsızlığın ve bu anlamsızlığın yol açtığı yabancılaşmanın mekanı olarak karşımıza toplu konutlardaki evi çıkar. Evi, bir diğer açıdan da içine düştüğü bireysel yabancılaşmanın hayali bir mahsulü olarak görür.

*“Birinci etap bloklarına heyecanla baktı. Uzaydan dünyayı seyrediyor gibiydi.”* (s. 18).

Kişinin, evin yükseklik algısından da anlaşılacağı üzere uzamsal olarak bir tür uzay mesabesinde algılanması ve onu bir tür yabancılaşmanın mekanına dönüştürmesi, Cemil’in bunaltısının da ana kaynağıdır. Zira sık sık evden uzaklaştıkça da hayatın dışına itilmişlik hissi benliğini kapsar.

*“Evden ayrı kalınca hayatın dışına itilmiş gibi hissettiğini söyledi.”* (s. 24).

Ne var ki Cemil’in komşularıyla da ilişkisi bu türden çözümler değerler sembolü olarak karşımıza çıkan toplu konutlardaki yaşamı, iletişimsizliğinin de artmasına sebep olur. Modernizm ile birlikte şehirlerde binlerce kişinin aynı anda yaşadığı ve toplumsal olarak önem verdiğimiz komşuluk nosyonu da hiçe sayılmış olur. Elbette ki toplumsal iletişimsizliğine içine düştüğü yabancılaşma sorunu neden olsa da bu türden yabancılaşmaya zemin hazırlayan bu türden mekanların da *“kutu gibi küçük bir evde yaşaması”* (s. 28). kişinin iletişimsizliğinden doğan yalnızlığına bir çare bulamadığı ve hatta bu türden bireysel yabancılaşmasını tetiklediği mekanlar olarak bakabiliriz.

*“Yaşamak bu küçük evde de eksik kalıyordu. Elli dört metre kare içinde Cemil’in yetişemediği, tamamlayamadığı şeyler vardı. Sessizlik vardı. Hissettiği şeyi tam o da kimseye söyleyememiş Cemil’in kuytuya köşeye bıraktığı sessizlikler, yutkunmalar ve toz.”* (s. 26).

Dikkat edilirse Cemil’in elli dört metre kare içine sıkışan yaşamamı, hayatın anlamsızlığının kavrandığı bir mekan olarak karşımıza çıkar. Yaşamamın eksikliği, yetişilenemeyen ve tamamlanamayan şeylerin varlığı Cemil’i bir tür bunaltı halinde yaşamasına sebep olur. *“Bir oda bir salon ev”* (s. 98). Bireysel anlamdaki yalnızlığı ve duygusal olarak çıkmazlığı ve yankı bulamaması da hep bir köşeye kaçma, sessizliğe gömülme ve yutma ile birlikte toz sözcükleri üzerinden anlatılır. Bu türden tozlu bir yutkunmada kişinin yankı bulamaması onun asıl bunaltısının ana kaynağıdır. Zira kişi bu türden yabancılaşmasının mekanın da gerçeklikle bağını kopararak sık sık geçmişe ya da hayale dönmek ister.

*“Ev, Cemil için hayal ile gerçeğin birbirlerinden nöbeti devraldıkları yerdi.”* (s. 27).

Kişinin geçeklik ile bağının kopması, onu yeryüzünde yaşayan bir metaya döndürür. Yabancılaşmanın bir nevi temel göstergesi olan gerçeklikten kopuş tam da modernizm ile birlikte gelen yeni yerler ve yeni yaşam alanlarının etkisinin de payını ortaya koyar. Kişinin, evinde yaşadığı bireysel yabancılaşmanın da etkisiyle gerçek ile hayalin birbirlerinin yerine geçtiği ya da birbirlerinin nöbetini devraldığı bir yer olarak algılanılması onun bir bakıma hayaletle ulaşan varlığının da somut göstergesidir.

*“Cazip bir erkeğin hayaleti dolaşıyordu toplu konutlarda”* (s. 40).

Zira, bütün bu yabancılaşmanın temelinde kişinin benliğinden sıyrılarak başka bir şeye dönüşme, kendini insan türünün özelliklerinin dışında hissetme durumunun yattığını söylemek gerekir. O, bütün zamanları içinde topladığını iddia ederek yapılan toplu konutlardaki evinde insan ile zaman arasındaki köklü ilişkiden de soyutlanan bir kişi olarak karşımıza çıkar.

*“Cemil (..) toplu konutlarda yaşıyordu; insan ile zaman arasındaki bu köklü ilişkiyi hissedebileceği bir hayat sürmüyordu.”* (s. 53).

Ontolojik olarak tarihsel bir varlık alanı oluşturan tek canlı türü olan insan ile zaman arasındaki köklü ilişkiyi Cemil'in anlamlandıramadığı mekan, toplu konutlardaki elli dört metre kare evidir. Zamansal süreklilikten kopuşun merkezi konumundaki toplu konutlar, kişinin zamansal olarak kendi türünün bilgi, tecrübelerine de uzaklaşmasına sebep olur. O açıdan bakıldığında tarihselleşemeyen ve zamansal süreğenlikten kopan insan türü, Leibzing'in monadı gibi bir başına ve çaresizdir. Onu kuracak hiçbir zamansal atılıma açık değildir. Bu açıdan bakıldığında da Cemil'in sürekli başka bir şeye dönüşme duygusu bunu tanımlar niteliktedir.

Hayatının “*Nazlı, ev ve edebiyat*” (s. 140). üçgeninde geçmesi de şüphesiz bu türden bir çözümler değerler sembolü olarak karşımıza çıkan toplu konutlardaki yabancılaşmasına sebep olan elli dört metre kare evindeki yaşamıdır. Bu yaşam, şüphesiz Cemil'in içinden çıkılamayan bir hal almıştır. Nazlı, bir bakıma yankı bulunamayan kişi olarak karşımıza çıkar. Ev ise, bireysel yabancılaşmanın çözümler değer bazındaki sembolü olarak toplu konutları işaret ederken de edebiyat tüm bu yabancılaşmadan kurtulmanın bir aracı olarak görülür. Bu türden bir anlamsızlığın hüküm sürdüğü bir yaşamı, anlamsızlığı anlama dönüştürme çabası olarak gördüğü edebiyatı, bilhassa roman yazmasını da editörün yaklaşık altı ay sonra gelen bazı düzenlemelerle birlikte yayımlanabilir notuna da itirazını gerçekleştirir. Cemil, romanını kendi istediği gibi yazmıştır ve özgür bir irade ile sözcüklerini seçmiştir. Ne var ki editörün düzeltmeleri Cemil'in romanını bir türde toplumsal bir meta dönüş yorumu olarak algılaması, romanı yayımlatmasına da engel olacaktır. Cemil, romanını bir meta olarak değil, özgür iradesi ve istenci ile birlikte yazdığı bir yazarın -ki kendini sinek ısırıklarının müellifi olarak tabir eder- kendini ifade ettiği ve bir nebze yankı bulduğu ve en önemlisi kişiyi tam hissettirecek bir sürecin adı olarak okumak mümkündür.

Elif Şafak **Bit Palas** isimli romanı, bir tür modernizmin göstergesi olarak yeniden inşa edilen İstanbul'dan ve bu şehirde bulunan Bonbon Palas'ın merkeze alındığı bir mekan üzerinden anlatılır. Çerçeve vakada İstanbul anlatılırken, ana vaka Bonbon Palas üzerinden aktarılır.

*“Ardı arkası kesilmeyen göçlerle birlikte şehir, bir beton ordusunun nefesleri gibi yan yana dizilip, uygun adım ilerleyen ve uzaktan bakıldığında hepsi de birbirine benzeyen yapılarla dolup taş(ar). (..) Bir yandan mütemediyen yeni*

*apartmanlar, sıra sıra evler yapılıyor; bir yandan da, binaların konumuna göre eğilip bükülen ve yukarıdan bakıldığında beyin damarları gibi küçük, kesik, iç içe geçen sokaklar doğuyordu. Böyle böyle, evler sokakların, sokaklar evlerin önünü kese kese, çoktan doyduğu halde doyduğunu bilmeyen gafil bir balık gibi büyüdü, semirdi, şişti tüm bu bölge. Ve nihayet çatlayacak raddeye geldiğinde, içindekilerle birlikte soluk alabilsin diye, neşter vurup, incecik bir yarık açmak gerekti gergin, şişkin, bitkin karnının üzerinde. Bu yarık, yeni yol, bir ana cadde demektir.” (s. 21-22).*

Ardı arkası kesilmeyen göçler sonucunda İstanbul, bir beton yığına dönüşür. Evler yan yana dizilerek bir bakıma bir ordu askeri gibi sıralanır. Ancak bu sıralanış, hepsi dışarıdan baktıkça birbirine benzeyen yapılardan oluşur. Birbirine benzeyen, birbirinden farkı olmayan yapıların çoğalmasıyla bir beton yığına dönüşen İstanbul'a yavaş yavaş da apartmanlar da eklenir. Kalabalıklaşma ve yığınlaşma sonucu şehrin hava alması için cadde ve yapılır. Bu şişkin ve semirmiş şehirde bir bakıma binalardan dolayı oluşan kalabalığın içinde yer açma, nefes alma girişimidir. İnsan, nefesini doğaya, ağaca yöneldikçe geliştirirken İstanbul'da nefes alma yerleri bir bakıma caddelere ve sokaklara düşer. Birbiri dibine yapılan onca bina bir bakıma içe kapanmanın, yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin göstergesi olarak okunabilir.

Bu ekleniş bir bakıma şehrin sahip olduğu ruhun da çürümesine, kaybolmasına ve silinmesine sebep olur. Bu kayboluş, şişen ve semiren şehrin yeni yutum alanlarına bu yükü kaldırmak için ihtiyacı vardır. Bu bakımdan üç dinin mezarlıkları yeniden yapılaşma sonucu şehirden dışarı atılmak, kovulmak istenir. Bu süreç kısa bir süre sonra gerçekleşir ve bu ruhunu ve belleğini yitiren şehirde, mezarlıkların üzerine yeni binalar, apartmanlar, yollar ve ana caddeler yapılır.

*“Vaktiyle Oktodoks Ermeni mezarlığının kuzeybatısında kalan yamaç boyunca hoşendam apartmanlar inşa edildi. Apartmanlar, kuyruklarına rengarenk şeritler bağlanmış uçurtmalar gibi, vitrinleri ıslıl ıslıl mağazaları, faça düzüp piyasa yapılan kaldırımları, çalgılı çeganeli lokalleri getirdi peşleri sıra.” (s. 34).*

Ruhunu ve belleğini yitiren bir şey, karşısına çıkan her şeyi sömürür ve onu bir yiyecek, meta nesnesine dönüştürür. Çevre vakada anlatılan İstanbul, işte böylesi bir

azmanlaşmanın sonucunda, kalabalıklaşır ve belligini, kendisini var eden değerlerin bütününe kapsayarak kişileştiği bir ruhtan uzaklaşır. Bu türden bir ruhtan uzaklaşma, kişilikten sapma sonucu şehir yeni bir hal alır.

*“Çok değil, en fazla on beş sene içinde semtin çehresi büsbütün değişmişti. Şimdi artık ana cadde boyunca ak pak, pürnizam porselen dişler gibi yanyana gülümseyen şık apartmanların, yüksek kırat mağazalarını muteber muayenehanelerin altlarında bir zamanlar aslına hala yüzlerce mezar olduğunu ne hatırlayan ne de hatırlatan.”* (s. 35).

Bu yeni hal, hoş endam apartmanlara, ışıl ışıl mağazalara, faça düzüp piyasa yapılan kaldırımlara ve çalgılı çeganeli lokallere dönüşür. Porselen dişler metaforuyla anlatılan apartman bu yönüyle bir yabancılaşma sembolü halini alır. Porselen dişler, bir bakıma yeniden inşa edilen bir süreçtir; yani bir düzenleme operasyonu sonucudur. Bu da bir bakıma gerçekliği ve özü göstermez. Apartman da gerçeklikten uzak bir bakıma suniliği ve yapaylığı içeren porselen ile anlatılması işte böylesi bir mekansal yabancılaşmanın göstergesidir. Bir bakıma kendi kimliğinden uzaklaşan ve şehrin dinamiklerini aldığı tarihin silinmesi tam anlamıyla bir yabancılaşmanın mekansal boyuttaki açılı gibidir. Bu türden şehrin içine giren yabancılaşma şüphesiz içindekileri ve bu siliniş öyküsünün eseri olan apartmanları ve onun sakinlerini de fazlasıyla etkileyecektir.

İnsanlar ve toplumlar, kendilerini var eden, kendisine kimlik ve kişilik sağlayan tarihten uzaklaştıkça türünden ve türünün gerçeğinden de uzaklaşır. İnsan, hayvan teki gibi tarihsiz ve kimliksiz değildir. Bir bakıma hiçbir insan hayata kendi başarılarıyla ve içgüdüleriyle başlamaz. Bütün bir insanlık deneyimini tarihsel aktarımla *“içgüdüsel tutum modelleri olan”* (Bolen, 2004: 30). arketipsel olarak genler vasıtasıyla içinde bulur/doğar. Bu doğuş, bir bakıma bütün insan kazanımlarının her yeni doğan insana arketipsel değerler bağlamında aktarılmasıdır. O zaman, insan hayata yalnızca hayvanlar gibi kendi deneyimleri ile başlamaz. Yani o, bütün bir insanlık deneyimlerini kendinde toplayan bir doğum olarak karşımıza çıkar. Bu, insanlık için bütün yeni doğumlar için geçerlidir. Ne var ki kişi, geçmişini anarak, bu anmalardan oluşturduğu hafızasıyla var olur ve zihinsel süreçlerinin çoğunu bilgi ve deneyimleri sonucu elde eder. İstanbul’da bir bakıma dışarıdan bir hafıza silme işlemiyle romanda karşı karşıya kalır. Bu hafıza silinme, tarihten kopuş ve unutulmuş İstanbul için tam bir yıkım halidir. Şehrin tarihi bir bakıma

modernizmin soğuk yapılarına dönüşür. Şehrin tarihini oluşturan mezarlıklar, onları anarak içimize oturduğumuz psikolojik rahatlık da insanın elinden alınır, yerine modernizmin akla tapınma noktasında eşyayı kutsadığı bir dönemin ürünleri yerleştirilir. Bu hafızadan, psikolojik rahatlama ve bir bakıma meditasyon yerlerinden, ormanlardan ve doğadan uzaklaşan şehrin üzerine bir bakıma modernizmin laneti bulaşır. Bu lanet, bir bakıma şehri ve şehrin içindeki insanları, iletişimsizlik, bunaltı ve yabancılaşma ekseninde etkiler.

*“Geceleri değil, gündüzleri uğultulu bir kara ormana dönüşüveriyordu şehir.”* (s. 233).

Bonbon Palas iletişimsizlik, bunaltı ve yabancılaşma üçgeninde kutsanan şehrin içine 1996 yılında mezarlıkların kaldırılması sonucu bu mezarlıkların üstüne dikilir. Mezarlıkların laneti -büyülü gerçekçilik bağlamında değil- bir bakıma apartmana da yansır. *“Çöpün olduğu her yerde böcekler de olur. Bitler de cirit atar Bonbon Palas'ta”* (s. 17). Bonbon, bir tür şeker olarak zihinsel süreç yaşasa da bu dışarıdan verilen isim zamanla bite dönüşür. Bit, “insan ve memeli hayvanların vücudunda asalak olarak yaşayan böcek” olarak tarif edilse de çoğunlukla pisliğin ve sevilmemeziğin, uzak durulmanın ve istenmemenin sembolüdür. Palas ise, “gösterişli yapı, saray” olarak tarif edilir. *“Bonbon Palas uzun zamandır şikayetçiydi çöplerden.”* (s. 17). Gösterişli bir yapının yani sarayın bitlenmesi, tam da yabancılaşmanın göstergesidir. İsim içerik ilişkisi bu türden bir mekansal yabancılaşmanın, iletişimsizliğin ve anlamsızlığın göstergesi olarak okunabilir.

Bitlenen gösterişli yapı, Bonbon Palas, tek tek evler halinde bölünmüş, kimisi kiraya verilmiş kimisi de satılmıştır.

1 Numara: Musa, Meryem, Muhammet

2 Numara: Sidar ile Baba

3 Numara: Kuaför Cemal ve Celal

4 Numara: Ateşmizacoğulları

5 Numara: Hacı Hacı ve Oğlu, Gelini, Torunları

6 Numara: Metin Çetin ve Karısı Nadya

7 Numara: Ben

8 Numara: Mavi Metres

9 Numara: Hijyen Tijyen ile Su

10 Numara Madam Teyze

şeklinde sıralanan bir çok aile ve tek başına yaşayan kişilerden oluşan Bonbon Palas, roman boyunca kuruluş aşamasından başlayarak apartman sakinlerinin öykülerinin anlatılması sonucu bir bakıma Bit Palas'a dönüşür. Birbirinden farklı insanların ve mizaçların bir arada yaşadığı ve hayatlarını bir bakıma idame ettirdikleri yerdir. Roman, bonbon ile bit, ev ile apartman/ palas, hayal ile gerçek, doğru ile yanlış, hayal gücü ve saçma, yatay ve dikey gibi çeşitli çatışmalar üzerinden İstanbul'un kaybedilen ruhunu ve bu ruhun mikro ölçekli göstergesi olan Bit Palas nezdinde sorgulamasını yapar. Bu kimliğini kaybeden İstanbul'un mikro planda bitli bir yere/palasa dönüşmesidir. Bit, böylesi bir unutuş, siliniş ve çürümenin ana merkezi konumundaki yabancılaşan bireylerin merkezi olan İstanbul, bitli bir palasa dönüşme öyküsüdür. Kalabalıklaşma, yığınlaşma ve betonlaşma sonucu iğreti bir mekana dönüşen Bit Palas, İstanbul ile özdeşleşerek insanlar üzerine sinen bir tür çaresizliğin öne sürümü olarak okunabilir.



### 3.2.2.2. Düşlerden Kovulma; Ev'den Apartmana Geçiş

İnsanın cennetten kovuluşuyla başlayan trajik yazgısı onu evrende bir dünya kurmaya iter. Bu, mikro ölçekli cennete tasarımı/ 'yitik cennet düşü' insanın doğa karşısındaki ilk zafer anıtı olan ev ile gerçeğe dönüşür.

İnsanın ilk varoluş macerasında mitik karakterli kovulma motifleri, insanı dünyada kendi cennetlerini kurmaya ve onları korumaya sevk etmiştir. Bu yönüyle ev, insanın dünya üzerindeki en önemli başarısıdır. Bachelard, evi "*ilk evrenimiz*" olarak görür ve içerisinde bütün bireysel ve toplumsal düşlerimizi barındıran "*gerçek bir kozmos*" diye niteler (1996: 35).

"*Ben'i koruyan ben olmayan*" niteliğindeki ev ile insan dışarının kötülüklerine karşı bir içsel mekan yaratır ve dışardaki içerdilik olan ev, bir dünya köşesine dönüştürür. İçtenliğin bu muhkem kalesi ben'i korurken aynı zamanda insanın bireysel ve toplumsal düşlerini barındıran gerçek bir kozmosa dönüşür.

Ne var ki modernite ile birlikte yeni yaşam modelleri, 'yitik cennet düşü'nün dünyadalık kaderi olan evin de dönüşümüne zemin hazırlar. İnsanın mitolojik anlamdaki bu düşü, sıcaklık ve samimiyet dolu ev /yuva imgesi yerini sanayileşmenin ve modernizmin soğuk birimlerine bırakır. Apartman kavramı geniş planda düşünüldüğünde, Aydınlanma felsefesi ile başlayan insan ile dünya arasındaki çatışmanın, zıtlaşman insan aleyhine bozulmuş| doğal dengenin zirve noktası olarak görülebilir (Korkmaz, 2014: 363). Görünüşte geniş gibi algılansa da apartman, kişinin ülkü değerlerini çeken/emen bir yalıtık mekana dönüşür. Roman karakterlerinin içtenliğine yer bulamadığı apartman, insan varlığını ve düş gücünü tehdit eden bir yapıda karşımıza çıkar.

"*Evrenin düzensizliğine, düşsel çağrışımlı bir mekân niteliğiyle karşılık gelen ev izleği*" (Korkmaz, 2015: 176). Orhan Pamuk, **Kara Kitap** adlı romanında, modernleşmenin simgesi olarak evlerin yerini almaya başlayan 'dikeyleşmiş kuyular'a benzetilen apartmanların, küçük bahçeli evlerin daha dar ve sıkışık olmasını bir anlamda içtenlik değerlerini yitirmiş bulunmasından kaynaklanır.

Galiplerin oturduğu apartmanın tek tek odalar/katlar halinde satılması üzerine ev imgesi; konfeksiyoncular, sigortacılar ve gizli gizli kürtaj yapan yazıhanelere dönüşmüştür. Aile,

bu apartmanda yerini modernizmin soğuk göstergelerine bırakmıştır. İnsanın bireysel ve toplumsal düşlerini barındıran ev imgesi yerini apartmana bırakmıştır.

*“Hava erkenden kararmış, bacalardan çıkan duman dar caddeye sisli bir gece gibi inmişti (..) Gece geç saatlere kadar çalışan iki işyerinde yanan soluk, ruhsuz lambalar. Karanlık dairelerin karanlık perdeleri çekilmişti; pencereler bir körün gözleri gibi boş ve korkutucuydu. Geçmişle kıyaslandığında gördüğüm soğuk, tatsız ve sevimsiz bir görüntüydü. (..) Esrarı ve ölümü penceremize getiren bu yeni yerden yeni kelimelerle söz ediyorlardı artık: Apartman aralığı, apartman karanlığı” (s. 198-199).*

Karanlık ve boşluk vehmi ile insanın üzerine yüklenen bu dar mekânların, labirentleşerek kaotik bir boşluğa dönüşmesi kaçınılmazdır. Boşluk ve kaos karanlıktır. Bu durumda mekân, dünyaya tutunmaya çalışan insanın iğretliliğini yansıtan bir araç konumundandır.

Anlatıda değersizleşmenin göstergesi olarak apartmanların perdeleri çekilerek bir nevi dışa da kapanmıştır. Bu kapanış, toplumsal iletişimsizliğin de bir göstergesi olur. Perdelerin de kara olarak tabir edilişi, dışarıya karşı içindeki kapalılığını vurgular. Anlamsızlık içinde apartmana vari unsurlar da irdelenir. Pencereler, körün gözleri gibi boş ve korkutucudur. Bu boşluk, anlamsızlıktan ve yapaylıktan kaynaklanır. Soğuk, tatsız ve sevimsiz bu yeni görüntünün geçmişe kıyaslandığından bir tür yapaylığı temsil eden apartman ile sembolleştirilmesi, kişiye esrarı ve ölümü getirir.

Dikkat edilirse alıntı metinde apartman, soluk, ruhsuz, karanlık, kör, boş, korkutucu, esrar ve ölüm gibi sözcüklerle zihinsel bağıntı ağı ile mekânsal yabancılaşmanın zemini hazırlanır. Bu zihinsel algı zemini, insanı mekânsal anlamda bir yabancılaşma ve yabancılaşmaya doğru iter.

*“Apartmanın hemen yanı başındaki kuyuyu düşündüm (..) o dipsiz kuyuyu. Bir masal kuyusu gibi içinde yarasalar, zehirli yılanlar, akrepler ve fareler kaynaşır.” (s. 198-199).*

Büyüsünü yitirmiş, kimliksizleşmiş ve sahihsizleşmiş madde/nesne, kişiye/insana ve topluma terk edilmişliğini daha yoğun bir şekilde hatırlatacaktır. *“Kent, homo dublex bir varlık olan insanın gökyüzünün sonsuz çağrılarına muhatap olan yönünü tutuklamış ve onu çarpık bir kentleşmeyle betona yapıştırmıştır.” (Korkmaz, 2014: 223).* Betonlaşma ile birlikte yükselen ruhsuz binaları tam bir yabancılaşma içinde kavrayan insan, bu

yapılaşma karşısında tam bir kapatılmışlık (clausturation) hissi yaşamaktadır. Bu kapatılmışlık insanın enginlere açılma hülyasının temelini oluşturan gökyüzünden yere hatta yerin dibine kadar inmiştir.

Kentleşme ile birlikte gökyüzü ile bağıntısı bir tür yere inen insan, gökyüzünün hülyalı düşlerine yerin verdiği bunaltıyı da yaşar. Bu kapatılmışlık hissi bunaltıyı da beraberinde getirir. Apartman ile birlikte gelen bakışların ve hayallerin yere inmesi “apartmanın yanı başındaki kuyuyu düşündüm.” ifadesi ile şekillenir. İnsan, kuyuyu neden düşünür, bu kuyu neden dipsizdir, bir masal kuyusu gibi içinde yarasalar, zehirli yılanlar, akrepler ve fareler neden kaynaşır? İşte bütün bu zihinsel kapatılmışlık durumunun simgesi olan düşünüş, kişinin ruh ufuklarını gökyüzüne çevirmesine engel olan apartman ile özdeşleştirilir. Apartmanların yoğunluğu ile de insanın gökyüzü ve onun bitimsiz maviliği yerine yerin / yeraltının karanlık yönü düşünülür. Bu düşünüş, mekânsal bir yabancılaşmanın birey zihnindeki bunaltısına da dönüşür.

Tezer Özlü **Çocukluğun Soğuk Geceleri** adlı romanında insanın doğadan koparılıp apartmana dönmesini ve bu dönüşün sürekliliğinden duyguyu bunaltıyı bir tür kapalı-dar, labirentleşen mekan olan apartman olgusu ile açıklar.

*“Koşullandırılmış bir büyük kentliyim. Doğadan ayrılıp, beton alanların, asfalt yolların kıyısındaki taş yapılara, apartmanlara döneceğim”* (s. 58-59).

Modernite ile birlikte insanın koşullandırılması ve bütün yapıp etmelerinin sonucu kendine “kentli” etiketini alması modernizmin bir sonucudur. *“Duygusalıktan ziyade rasyonellik üzerine kurulu ilişkilerle sarılan kentli”* (Talu, 2010: 146). tekil, renksiz ve robotik bir dünyanın gelişmesine zemin hazırlayan modernizm ile birlikte artık eşya/nesne gibi etiketlere indirgenmiş ve etiketleri üzerinden kimliklenmiştir. Modernizmin bu bireyciliği ön plana alan ve insanın yaratıcı hasletlerini sildiği ve bir bakıma ‘taslak kişi’ye döndürdüğü modern kentliler, içinde buldukları şehre yabancılaşmasının bir diğer sebebi de düş barındıran yönü olan ev’den apartmana geçiş ile şekillenir.

Anlatıcı-ben, dikkat edilirse kendisini koşullandırılmış bir büyük kentli olarak tanımlar. Edilgen bir yapıda olan kişi, bütün yapıp etmelerini bir koşul üzerinden tamamlar ve yaratıcı ve özgün düşüncesi ve eylemlerini arka plana iterek kişiyi yalnızlaştırmıştır. Fromm (2017: 120), pasiviteyi olma’yı engelleyen bir durum olarak belirtir ve kişinin

benlik algısını yaratmasında aktifliğin önemini vurgular. Gerçek bir kozmostan ve köklerden kopuşun negatif bir imgesi olan apartmana yönelik modernizmin kişiyi “kentli” olarak etiketlemesi ve tek tip yeni modern insan düşünesi yaratması insanın yabancılaşmasına ve benliğini kuramamasına neden olur. Doğadan ayrılmayı ve beton, asfalt, taş yapılar olarak gördüğü apartmana dönmek zorunda kalması kişinin asıl bunaltısını oluşturur. İnsanın doğa karşısındaki ilk zafer anıtı olan ve yitik cennet düşünün gerçekleştiği ev’den ayrılıp apartmana dönmesi bunaltısının temel nedenidir.

Elif Şafak **Bit Palas**’ta düşlerden kovulma tohumunu apartmana geçiş ile özdeşleştirir. Bunun için ilk önce apartmanın adından başlanır. Bonbon Palas, bir tür hafızası kaybedilen bir şehrin içine dikilmiş bir anıt olarak gözüke de Bonbon Palas zaman içinde Bit Palas’a dönüşür. Bonbon gibi sıcak ve tatlı bir çağrışım değerinin bit gibi pisliğin ve çürümüşlüğün nesnesi ve asalak bir hayvana dönüşmesi apartmana atfedilerek anlatılır.

Hafızasını, kalabalıklaşma, yığınlaşma ve betonlaşma ile kaybeden İstanbul, bir tür yabancılaşma mekanı olarak karşımıza çıkar. Şehirde, yığınlaşma sonucu kendini kuran tarihi mekanlar da silinerek yeni apartman yerleri açılmaya başlanır.

*“Anacaddenin üzerindeki binaların kıymeti hızla üçe beşe katlanınca. Caddeye bakan dairelerin büyük bir kısmı işyerlerine kiraya verildi; içlerinden çoğu muayenehaneler ve yazıhanelerdi.” (s. 34).*

Evin insan bedenini ve ruhunu dışarının kötülüklerine karşı koruyan ve insanın doğa üzerindeki ilk zafer anıtı olma özelliğinden sıyrılarak modernizmin soğuk yapılarına apartmanlara dönüşmesi, bir bakıma düşlerden kovulmanın trajediğini yansıtır. Ev, bütün içtenlik açılımlarını barındıran bir yuva imgesinden sıyrılarak, işyerlerine kiraya verilir. Burada da muayenehaneler ve yazıhaneler ile bir tür çalışma ortamına dönüşür. Bu dönüşüm, evin sıcaklığından iş hayatına bir dönüşün yabancılaştırıcı etkisidir. Bu etki, içinde bulunan bütün kalabalıklara sıçrayan bir yabancılaşma nosyonu olarak karşımıza çıkar. Evin değerinin artmasıyla sıcak yuva imgesinden modernizm temelli iş alanlarına dönüşerek anlam kaybına uğraması, böylesi bir düşlerden kovulma ile gerçekleşir.

Hakan Bıçakçı **Apartment Boşluğu** isimli romanda bu sorunsalı, modernizmin soğuk yapıları olan apartman ile gözler önüne serer. Roman boyunca karşımıza iki apartman ve iki ev çıkar. İlk olarak roman başında Arif’in içinde yalnız yaşadığı apartman dairesidir. Ev dışında kapısından içeri girebileceği bir yer olmayan başkisi Arif, içinde yaşadığı

apartman dairesi de sürekli kalabalıklaşma ve yığınlaşmanın bir tür göstergesi olan gürültü ile tasvir edilir. Apartman dairesi sürekli üst kattaki çocukların sesi, yan komşudan gelen matkap sesi ile sürekli olumsuz bir “yer” olarak tasvir edilir.

Bir diğer evine taşınmak için emlakçı ile gittiği apartman dairesi Arif’in başını döndürür. Emlakçının apartmanın dördüncü katındaki evi gösterdiği apartman “*sislerin ardındaki kirli camın arkasında(dır).*” (s. 41). Ev, sislerin ve kirli camların ardındadır. Ev gibi sıcak ve samimi bir yuva imgesi kirli camların ardında olarak tasvir edilir. Bu sisin ardındaki apartmanın kirli camların arasında tasvir edilmesi, evin kişi üzerindeki yabancılığının bir göstergesidir. Arif, apartmana taşınır taşınmaz, duvardaki delik ile iletişime geçer. Bu iletişim, dışarının iletişimsizliğinden kaynaklanır. Komşuların yüzleri yoktur, sosyalleşme olanağı yoktur. Başkişinin sosyalleştiği tek kişi komşusu olan çelik kapı satan kişi ve karşı komşusudur. Ancak karşı komşusu da adeta “*penceresine dışarıdan yapıştırılmış*” (s. 99). gibidir. Arif’in kendi içine kapanmasının temel nedeni de kalabalıklaşma ve yığınlaşmanın göstergesi olan modern zihniyet ürünü olan apartmanda yaşamasının bunaltısıdır.

Dikkat edilire romanda başkişi Arif’in sosyalleşebileceği eski bir teypte olan fare sesleri ve yatak odasında olan portakal büyüklüğündeki kara bir deliktir. Bütün sosyalliği, yaşama anlam katmak için yapmak istediği bestelerinin melodilerini de bu boşluktan duymaktan medet umar. Arif’in diğer bir sosyalleşmesi ve diyalogu telefon sapığı olarak gördüğü hayali bir çocuk sesidir. Bu sestem gelen yanıtlar, Arif’in anlam arayışındaki en önemli mana arayışındandır. Diğer bir sosyalleşmesi de karşı apartmanda oturan ve adeta penceresine resim yapıştırılmış gibi duran Fatma Teyze’dir. Arif’in bütün mana arayışı ve müzik yaparak yaşama tutunma ve kendisine ait bir şey yapma istenci de yine karşı dairede bulunan salondaki tabloların resimleridir. Bu resimler de zihinsel olarak yine sürekli Arif’in zihninde değişik figürlere dönüşerek can bulur.

Başkişi Arif’in oturduğu apartmanın adı “Boşluk”tur. Bu apartman, bireyselliğin ön plana çıktığı, birbirlerini görmediği, birbirlerinden haberi olmayan insanlar ile dolu, kalabalıklaşmanın ve yığınlaşmanın görünümü olan bir yapıdadır. Arif de bu toplumsal bir boşluk olarak algıladığı apartmandaki evinin kapısını sürekli dışarıya karşı kapatmaya çalışır. İlk önce çelik kapı ile, daha sonra parmaklıkla, alarm sistemi ve görüntü ile dışarıya kapanır. Ev, adeta dışarıya kapanmış, kendini apartman içinde bir apartman

olarak algılanmıştır. Bu kapanma, kalabalıklaşmanın getirdiği moderniz ile birlikte gelen bireyciliğin sonucudur. Apartmanda komşuluk ilişkileri yoktur. Sosyalleşme yoktur. Arif, roman boyunca bu apartmanda bir komşusuna rastlamaz bile. Bu denli iletişimsizliğin içinde Arif, kendine nefes olacak dairesinde karanlık delikten medet umar. Bu delik, kalabalıklaştığı için değerleri yok sayan ve evin kuşatıcı ve sıcaklık imgelerinden sıyrılarak modernizmin yoğun görünümü olan apartmanların çoğunluğu oluşturduğu bir şehirde nefes alma girişimidir.

Arif'in bütün sosyalliği ve mana arayışı apartman içindeki karanlık delikten, hayali bir sestem ve karşı komşusunun salonunda bulunan tablo ile olur. "Arif'in içindeki boşluk işte böylesi suni bir ortamda yatak odasındaki karanlık delikten mana çıkarmaya başlamasına sebep olur. Bu mana arayışı ve bir bakıma sosyalleşme isteği, apartmana ve dış dünyaya kendini kapatarak, içe yönelmesine neden olur. Nitekim şarkıları bitirdiğinde ise albümün adını "*Apartman Boşluğu*" (s. 223). koyar. Arkadaşlarının dinleyenlerin albümün adının neden Apartman Boşluğu olduğu hakkındaki sorusuna ise Arif'in düşünceleri üzerinden aktarılır.

*"Sonuçta hepimiz kentte, apartmanlarda yaşıyoruz. Ve genellikle çağın getirdiği bir boşluk duygusuyla mücadele halindeyiz. Postmodern kent hayatının birey üzerinde yarattığı bir boşluk duygusu... Apartman Boşluğu bu ruh halini anlatıyor."* (s. 224).

Kalabalıklaşma ve yığınlaşmanın soluk göstergesi olan apartman, bir bakıma modern insanın içinde yaşadığı bir labirent izlekli bir boşluk ile temsil edilir. "*Simgelerden, sembollerden anlatisallıktan kopuk alınıp satılabilen rasyonel dünyanın yabancılaşmış bir nesnesine dönüşen konut, duygu dünyamızda inşa ettiğimiz eve dönüşme potansiyelini yitirmiştir.*" (Talu, 2010: 158). Ev gibi sıcak ve samimi bir algı ile zihinsel anlamda alınıp satılabilen, içinde bireysel düşlerimizi barındırmayan apartmana dönüşmesi, duygusal anlamda da bir tür yabancılaşmaya sebep olur.

Romanda Arif'in dışarının kalabalığından bunalttığı, kentleşmenin bir göstergesi olan postmodern bir kentte kendini bir türlü bulamaz. Dikkat edilirse bu durum, modern kente daha fazla özgü bir boşluk duygusuyla tasvir edilir.

Peki modern insan bu boşluk duygusundan nasıl kurtulacaktır? Modern kentte kalabalıklaşmanın ve yığınlaşmanın sebebi olarak gelişen apartman kültüründe / içinde kişi kendini nasıl kısıtılmışlıktan kurtaracaktır?

*“Şehir/kent, kültür itibariyle refahı, çağın kazanımlarını paylaşan insanların oluşturduğu yüksek seviyeli bir toplumsal organizasyon gibi görünürse de aslında yabancılaşma, kalabalıklaşma ve yığınlaşma tehlikesiyle yüzyüze gelmiş bir çözükle değerler sembolü haline dönüşmüştür.”* (Korkmaz, 2015: 363). Bu çözükle değerler sembolü olan apartman kültüründe ise çağın getirdiği boşluk vehmi artmaktadır. Bu artış, dünyaya/ apartmana sıkışan bireyin boşluklar aramasına/ bulmasına sebep olur. Anlam/ mana üretmek insanoğlunun en temel güdüsüdür. Modernizm ile birlikte kendine ve mekana yabancılaşan birey de bu boşluk vehminden kurtulmak için yaşamda/ evde boşluklar bulacak, bunaltısını ve sıkışmışlığını bir türde aşmaya çalışacaktır. Apartman Boşluğu romanı da işte böylesi bir modern dünyada postmodern bir kentte apartman kültürü içine sıkışmış boşluk vehminin kol gezdiği bir ortamda başkisi Arif nezdinde apartmandaki daireyi/ eve dönüştürmek için duvardaki boşluk ile dışarı ile iletişim kuracak/ sosyalleşecektir. Nitekim romanda Arif’in mana arayışı olan kendi sesini duyurma/ müzik yapma istenci de bu delikten beslenir. Dışarının kalabalıklaşması ve beton yığınları içinde sesini / müziğini bir türlü duyuramayan Arif, evin içindeki zihinsel bir süreci olan deliği büyüterek yaşamaya katılmak/ yaşamını anlamlandırmak ister.

Dikkat edilirse roman sonunda Arif, manayı bulmuş/ on iki şarkılık albümünü bitirmiştir. Müzik, böylesi bir sıkıştırılmış dünyada kişinin kendi sesini duyma/ dünyaya bir anlam katma girişimidir. Bu süreç, bittiğinde / albüm tamamlandığında ise duvardaki delik kapanmış olur. Bu kapanma, artık Arif’in dışarı açılması anlamını taşımaktadır. Romanda içeri ve dışarı paradoksu sürekli yer değiştirir. Roman başında Arif dışarıyı temsil ederken apartman içerisidir. Ancak boşluk vehminin tutsağındaki Arif, anlam/ mana arayışında olduğu süreçte kendisi içeriye/ apartmanı/ evi dışarıya açar. Bu açılış yatak odasındaki karanlık bir delikten duyduğu/ bir bakıma yaşamın ahengidir. Bu ahengi dinleyerek bitirdiği albümü yaşamı için bir anlam bulma sonucudur. Bu anlamı bulduğunda ise duvardaki delik kapanmıştır. Artık dışarı ve içeri yer değiştirmiş, Arif modern kentte içinde bulunduğu boşluk vehminden kurtulmuştur.

### 3.2.3. Toplumsal İletişimsizlik Kaynaklı Yalnızlık

İnsan varoluşunun bir sonucu olarak sosyal bir varlık olan ve sosyalleşerek var olduğunu bilen insanın kendini tanımlaması ve anlamlı bir *ben*'e ulaşması için iç iletişimini dış dünyaya açması kaçınılmazdır. Ancak, toplumsallaşmayı ve sosyalleşmeyi kalabalıkların iletişimsizliğinin sonucu olarak beceremeyen kişi, bu sayede toplumsaldan ve toplumsal olandan uzaklaşmaya başlar. Kişinin toplumsal iletişimsizlik kaynaklı yalnızlığı, zaman zaman bireysel bilincinden kaynaklansa da dışarının etkisiyle de şekillenir. Bu durumda kişi diğerleriyle iletişim kurmaktan vazgeçer. Bunun bir diğer sebebi de kalabalıklaşmadan doğan insanın yalnızlığıdır.

Bu bağlamda Orhan Pamuk'un Kara Kitap isimli romanında Galip, toplumsal iletişimsizliğin bir sonucu olarak kalabalıklar içinde yalnız bir gezgin konumundadır. Bu yalnız gezgin, iletişimsizliğin yaşandığı modern bir kentte / kalabalıklar içinde yalnızdır.

*“Galip sabahları işe gider. Akşamları dolmuşlarda, otobüslerde karanlık yüzlü, kimliksiz dönüş kalabalığı içerisinde sahipsiz dirsekler ve bacaklarla boğuşarak eve dönerdi.” (s. 57).*

Kökensel bir yabancılaşmayı ve derin bir varoluş sancısını yaşayan Galip, modern çağın en büyük hastalığı olan yabancılaşma problemini izah etmek/ tanımlamak için “karanlık yüzlü insanlar”, “kimliksiz kalabalık”, “sahipsiz dirsekler ve bacaklar” gibi ifadeler ile niteliksizleşen, yığınlaşan ve nesneleşen insanları imgesel sezdirmeler ile anlatır. Bu insanların bulunduğu toplum içinde yaşamak insana usanç verir. Bu türden bir toplumda iletişime geçmek de adeta deliliktir. Galip, böylesi bir toplumda iletişime geçerek kendini gerçekleştirmeye inanmaz. Algılarını ve zihinsel aktivitelerini kendi ördüğü yalnızlığıyla gerçekleştirmek ister.

Sosyal bir varlık olarak insan, içine doğduğu/ içinde yaşadığı toplumdan ayrılması istemli bir tür kaçış türüdür. Bu kaçışta, içine doğduğu toplumun normlarının kişiyi sıkıştıran ve boğan yönü ön plana alınır.



### 3.2.4. Soyutlanma ve/ya Dışlanma

Kapitalizm ile birlikte ekonomik ve sosyo-kültürel anlamda gittikçe değişen sanayileşmiş veya sanayileşmekte olan toplumlar içindeki bireyler, değişen sosyal ve kültürel yapı, yeni toplumsal davranış kalıpları ve yaşam biçimlerine bir tepki olarak, tüm kültürel değerleri kapsayan ve ne yerel ne geleneksel çevrede kalmaksızın kuralsızlığı benimseyerek, tüm kuralları yadsıyarak kendilerini toplumsal olarak tecrit edebilirler (Ergil, 1980: 100-101).

Bir toplumsal uzaklaşma hadisesi olarak görülmesi gereken soyutlanma veya tecrit etme istenci, işte böylesi bir uyumsuzluğun sonucunda ortaya çıkar. Görünen dünyanın uyumundan kopan kişi, kendi iç dünyasındaki kaotik yapı ile de uğraşmakta/savaşmaktadır. Bu uyumsuzluk, düş kırıklığı gibi birçok psikolojik etmenler ile motive edilir.

*Öteki*, *Ben*'in sınırlarını belirleyen, olanaklarını keşfettiren ve zaman zaman *Ben*'i tanımlayan, tamamlayan niteliğiyle olumlu bir değer olarak kabul edilir. Ancak bu değer, *Ben*'in otantik varlığını sınırladığı ve onu 'benzeri kılarak' yok etmeye çalıştığı andan itibaren de bir tehdit algılamasına dönüşür (Korkmaz, 2014: 17). *Ben*'in varlık otantik alanını ihlal ettiğinde ise bu tehdit, toplu olarak bireysel anlamdaki dışlanmadan toplumsal/ırksal ve türsel bir dışlanmaya kadar gider.

Füruzan'ın **Berlin'in Nar Çiçeği**<sup>47</sup> isimli romanında Almanya'ya misafir işçi olarak giden Korkmaz ailesinin burada adeta 'öteki' olarak algılanmasına ve bu öteki'liğin getirdiği savunmasızlıkla toplumsal olarak dışlanmalarına sebep olan olaylar anlatılır. Toplumsal anlamda bir iletişime de kapanan benlik, bu yeni yerde kendini yalnız hisseder.

Konuk işçi Selman Korkmaz ile karısı Güldane Korkmaz ile beraber iki oğlu Kamber ve Âdem ile Almanya'ya yeni bir dünya kurmak için giderler. Bu süreçte Berlin de doğan kızları Ümmühan bebek dünyaya gelir. Korkmaz ailesi Frau Elfriede Lemmer adında yaşlı bir Alman kadının apartmanında kendilerine adeta bir oda bularak burada yaşarlar. Bu apartman "konuk işçiler"e kiraya verilerek oda oda bölünmüştür. "*İki Rumi dört Türk*

---

<sup>47</sup> Çalışmadaki romanla ilgili alıntılar; Füruzan (2017). *Berlin'in Nar Çiçeği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 13. Baskısından yapılmıştır.

*aile, bir Yugoslav bekâr işçi, üç Kuzey Afrikalı, bir de İtalyan ustabaşı” (s. 10)’nın sakini olduğu bu apartman bu “konuk işçi” (s. 7)’lere kiraya verilmiştir.*

Almanlar çalışmaya gelen kendilerinden olmayan ve Öteki olarak gördüğü kişilere “konuk” sıfatı ile zihinsel bir algılanım yaratırlar. Bu konuklar, kısa süre Almanya’nın işçi talebini karşılayacak ve daha sonra geldikleri ülkelere döneceklerdir. Zira bu insanlar onlar için tam bir Öteki’dir; cahil, kafası çalışmayan, kaba insanlardır.

Bu tanımlamalardan Korkmaz ailesi gibi bütün Türkler de nasibini alır. Türklerin “*bıyıklı, elleri tespihli aşırı ciddi yüzlü (..) konuşurken aralıksız sigara içe(n)*” (s. 11). insanlar olarak tarif edilmesi, Türklerin ve diğer yabancıların/ Öteki’lerin tam anlamıyla Almanya da toplu bir dışlanma yaşadığının ve Almanların onları Öteki olarak gördüklerinin bir göstergesidir.

*“Bu yeni yabancıların tükenmez canlılıkları, kazandıklarını harcaışındaki çocukça savruluk, tam bir görgüsüzlük örneğiydi, evin ülkenin yerlerine göre.” (s. 11).*

Dünyanın hemen her yerinde azınlık ve çekinik güçler toplumun/ topluluğun ve cemaatin bütün bu dışlama operasyonlarına karşı genellikle kendi içlerine kapanarak kendi dilleri ile konuşarak bu yabancılaşma operasyonuna karşı gelmeleri son derece normaldir. Çekinik seslerin, kendini bir Öteki olarak gören evin/ ülkenin sahipleri tarafından yok edilmemesi için, bu insanların çoğu kendi içlerine/ kendi ben’ine dönerek dışarıya/topluma yabancılaşır. Bu bir bakıma kendi otantik güvenliğini sağlamak içindir.

Dikkat edilirse romanın başların evlerin sahibi Frau Lemmer, “*yabancıların katlarından kendi bölümlerine vardığında rahatlar.*” (s. 66). O, “*kat komşularıyla yakınlık taşımayan selamlaşmalar, kalıplaşmış konuşmalar*” (s. 71.) ile diyalog kurmaktadır. Bu yabancı insanlar ile diyalog/ iletişim bile çok sınırlı ve yakınlıktan uzak ve kalıplaşmış bir haldedir.

Apartmanın kapıcısı Herr Ranke de bu yeni yabancılardan oldukça rahatsızdır. Bu yabancı olarak görülen insanların Almanca konuşmalarına dahi tahammülü yoktur.

*“Evet, öğrenemeyeceklerine bile dikkat etmeden Almanca konuşmaya yelteniyorlar. Ekonomimiz büyüdü. Bunlara gereksindik, çağırdık, geldiler. Ama onlara yerlerini öğretmeliyiz.” (s. 67).*

Öteki olarak gördüğü insanlara tahammül bile edemeyen Herr Ranke, onları adeta meta olarak görür. Bu metalaşma eğilimi sanayi devrimi ile birlikte gelen insanı metaya çeviren büyük iş gücünün ve bu iş gücünün getirdiği ekonomik ilerleme durumunun bir üstünlük olarak algılanması durumudur. Bu durum, diğer bütün canlı varlıklara da bulaşmıştır.

*“Hausmeister Ranke'nin köpeği bizcileyin yabancı devletten gelenlere hırlar, çemkirir durur”* (s. 111).

Bu apartmanın yabancı ve yerli/ ben ve öteki olarak ayrılması/ ayrışması tam bir yabancılaştırma durumudur. İnsan, yaşadığı ev ile dünyaya kök salar ve bütün bireysel ve toplumsal düşlerini bu sıcak yuva imgesinde hayata geçirir ve çocukları ile geleceğe akar. Ne var ki bireysel düşlere sürekli bir Öteki yaftası ile vurulan gem, Korkmaz ailesinin olduğu gibi bütün bir yabancı olarak görülenlerin de sorunu haline dönüşür.

*“Buraların adamıysa bize uzak uzak bakıp çemkirir. Onlarla sohbetimiz yoktur. Onların da iki üç takır tukur konuşmamızdan öteye bize ne sabırları, ne merakları görülmez.”* (s. 107).

Anne Korkmaz, bütün bu dışlamalara/ öteki/ yabancı görülmelere rağmen ev sahibi olan Lemmer'e bir bakıma yakınlık hisseder ve en azından Berlin'de doğan bebek Ümmühan ile bir buradalık kazanmak/ kazandırılmak ister. Lemmer'e tanıştırlan Ümmühan bebek Berlin'de dünyaya gelmiştir ve o da diğer Almanlar gibidir.

*“Altı aylıktır daha fukara, ellerinizden öper. Bizim kaderimizde de yabancı devlete çıkmak varmış. Bu sübyansa burada doğdu. Sizin gibi Berlinli.”* (s. 95).

Bu tutunma amacı kendi otantik varlığından ziyade bebeğinin yabancılık çekmemesi üzerinedir. Bir anne içgüdüğü ile bebeğini onlar/ Almanlar gibi görür ve o da ülkenin sahibi Almanlar gibidir. Bu otantik ve ontolojik güven algısı, kendini tinsel anlamda geleceğe taşıyacak olan bebek imgesi ile birlikte verilir. Bu yabancılaştırmadan ve toplu dışlanmadan bebeklerin kurtulması gerektiğini düşünerek hareket eder.

Bu toplu dışlanmalarını yanında bir de geleceği temsil eden çocuklarını okula gönderme istekleri de bir anlamda okulun istediği bölüme yerleşmesine neden olur.

*“Sizin çocuklarınız buralara uyamıyor bayan, dedi. Dilleri yeterli sayılmaz. Oğlunuz adına meslek okulu en yerinde seçimdir.”* (s. 166).

Bütün bir dışlanmışlığı okulda da edinen Güldane Korkmaz, oğullarını daha iyi bölümlere sokmak istese de bu okul yönetimi tarafından reddedilir. Bu reddedilme, toplu dışlanmanın bir tezahürüdür. Yüksek okumaya hevesli olan çocuklarını meslek okuluna gönderme çabaları Güldane Korkmaz'ın yabancılığını en derinden duyumsamasına sebep olur.

Güldane Korkmaz ev sahibi Lemmer ile ilişkileri ve samimiyeti ilerleyince Lemmer'i sürekli evlerine davet eder ve birlikte zaman geçirirler. Çocuklarının da Lemmer'i dört gözle bekler olur. Kadının yabancılığı samimiyet ve sevgi ile yavaş yavaş geçmeye çalışsa da Güldane Korkmaz, yabancı olduklarını hiçbir zaman aklından çıkarmaz.

*“Sormadık, çekindik. Çünkü yabancınız. Bunu unutmaya da gelmiyor.”* (s. 128).

Ev sahibi Lemmer ile olan bu diyalog, Güldane'nin yabancılığı kanıksadığı bir durumdur. Zaten kendini ev sahibi sansa da bu yabancı ülkede yüzlerine sıklıkla vurulur. Bu yüze vurulma Güldane'nin yabancılığı unutmak istediği her an karşısına çıkmaktadır. Ancak eşi Selman bu yabancılığı kanıksamıştır ve Güldane gibi yabancılığını atacak hiçbir girişimi de yoktur.

*“Anadilin ötesine kapamıştır kendini. Hiç niyeti yok bellemeye.”* (s. 108).

*“Kendimizi unutup gitmişiz gün çekilene değin. Yalnız el, yalnız kol olmuşuz. Biz bu gurbete dilimizi, gönlümüzü de mi kurutmaya geldik.”* (s. 113).

Güldane Korkmaz'ın eşine sürekli Almancayı öğrenmesi gerektiği fikri, eşi tarafından sürekli reddedilir ve kendi otantik güvenliğini almak adına kendi içine anadilinin ötesine kapatır kendini. Selman Korkmaz, kendisini ve kendisi gibi olan yabancıları *“yalnız el, yalnız kol”* olarak tanımlar. İnsanın düşünce ve eylemlerindeki kendine özgülük yitmiş, bir başka şey'e/ robota dönüşmüştür. İnsanın kendini yalnız el ve kol olarak tanımlaması, bütün yaratıcı edimlerine yabancılaşmasına ve adeta bir makine gibi çalışmasına ve böyle hissedilmesine sebep olmuştur. Bu mekanik insan tasviri, yabancıların iş yüzünden kendine, dışarının baskısı yüzünden de çevreye/ topluma yabancılaşmasına ve bu yabancılaşmadan kurtulmak/ kaçmak için kendi içlerine yönelmesine ve dilini ve gönlünü kurtulmaktan kurtulmaya çalışmak ister. Bu kapanma bir bakıma içtenliğe dönüş/ kendini ve değerlerini koruyarak dışarının tehdit ve ötekileştirme girişimlerine karşı bir içtenlik arama/ ortaya sığınma tutumudur. Zira Selman Korkmaz, *“Niçin be kadın der, bunların*

*dilini öğrensen de dinlemeye merak mı ederler seni sanırsın, be cahil kadın.”* (s. 108). şeklinde düşünmektedir. Böylece *“horlanmak, yurtsuzluk kişiyi zebun eder.”* (s. 167). Ötekini düşman bir varlık olarak algılayan Almanlar, yok edici bir inisiyatifle gelişen bir söyleme de kavuşurlar. Almanların kendi otantik varlığını güvende hissetmesi için bütün ötekileri, onların farklılıklarını silme girişimi zamanla onları kendi yurtlarından kovma girişimine dönüşür.

Korkmaz ailesinin çocukları Kamber ve Âdem de bu türden bir toplu dışlanmadan nasiplerini alırlar. Sanat okulu öğrencilerinin saldırması sonucu dövülen kardeşler eve geldiklerinde durumu ailesine açıklarlar.

*“Onu üç sanat okulu öğrencisi dövdü, diye birden konuşmuştu Âdem. Heute Sonntag. Devrısı gün vorgestren bizi sokakta görüp arkamızdan scheisen Türken, Türken raus, diye bağırmuşlardı. Bleiben Sie stehen, diye alay etmişlerdi. (...) Bok Türkler, amma rüzgâr estiriyorsunuz. Çekin arabanızı Almanya’dan. Gidin pis kokulu memleketinize. Bize küfür yağdırırken itişiyorlar, katıla katıla gülüyorlardı. Ağabeyim ‘bak Âdem keyif ediyor hergeleler’ dedi, ‘bizi köpekten aşağı görüyorlar.’”* (s. 160-161).

Ontolojik anlamda bir özgürlük sorunu yaşayan Almanya’daki bütün farklı unsurlar, bu zorunlu dönüştürme ve hatta kovulma sürecinde başkada kaybolma endişesini de sürekli içinde taşır. İnsanın kendine özgü olan yaratıcılığın hiçe sayıldığı yalnızca robota dönüştürülen bir düzen içinde bir de toplumsal olarak dışlanma yaşayan ülkedeki bütün yabancılar bu yabancılaştıkları toplumda bir türlü kendi seslerini bulamaz. Onların görevi yalnızca çalışmak ve bunu akıllarından çıkarmamalarıdır. Zira aklından çıkardıkları her an bu gerçeği yüzlerine tokat gibi hem ifadesel hem de şiddete varan bir biçimde duyumsarlar. Bu duyumsama Korkmaz ailesi için radikal anlamda bir çözüme varma gereksinimi de doğurarak yabancıları oldukları bu yerden gitmek/ ülkelerine dönmek isterler.

*“Zor iş sevgili anacığım, demişti Selam Korkmaz. El kavuşturmak, hor görülmek. Madem çocuklarımız oldu veballeri boynumuzdadır dedik, çıktık geldik. Bahtları ömürlerini berelemesin, bizim gibi iki üç yıl okumuşlukla bu ayrılı gayrılı dünyanın acılarını sırtlarına yaktırmasındalar, karşı koysunlar istedik. Yanlış eyledik görülüyor. Bayan Feride anladığım şudur ki, biz demek*

*nerede olsak yarımız ağlar yarımız güler. Tam gülmenin kışlağı yaylağı nere  
ola ki? Bir bilenini bulsak da göç etsek?” (s. 163).*

Ayrılı gayrılı bir yabancı dünyada kendi seslerini/ benliğini ve otantik anlamda güvenliğini bulamayan bütün yabancılar, içinde yaşadıkları bu yabancı topluma bir türlü benimsenmezler. Bu dışlanma, onların hor görülmesine, el kavuşturulmasına neden olur. Bütün ümidini çocuklarına atfeden ve onlar ile makus talihlerini yenebileceklerini düşünen Selman Korkmaz, onların da zarar görmeye başlamasıyla tam anlamıyla Almanya'ya yabancılaşır. Fromm, gelecek günlerin ve zamanların başka bir kişiye atfedilmesi olayını “*düşüncenin yabancılaşması*” (1995: 59). olarak görür. Bu durumda, geleceğin sıcak ve tatlı ümidine başkası için katlanılır ve kişi ümitsizliğini başka birine atfederek kendi düşüncesine yabancılaşır. Ancak, dışarının Ben'in bu otantik varlığını ihlal ettiği bütün süreçlerin sonunda yanlış yaptıklarını anlar. Bu türden bir yabancılaşmanın ve toplu dışlanmanın olduğu yabancı memlekette kendilerini bir türlü evinde hissedemezler, zaten hissetmelerine de izin verilmez.

### 3.2.5. Kültürel Kopuş / Yabancılaşma

Tarihi ve kültürel bir varlık olan insan, bütün insanlık deneyimini kendisinde toplar. Bu deneyim içinde yetiştiği/ içine doğduğu dünyanın bütün kültürel ve tarihi özellikleri ile donatılır. İnsan kültürel ve tarihi bir varlık derken “insan doğal bir varlıktır” tezine de karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkma, insanın arkaik olarak yüzyıllar boyunca ortaya çıkardığı an’ın insanını en yüce / en bilge insan olarak görmekten gelir. İnsan, kültür ile doğayı aşarak/ dönüştürerek insan olur. Doğayı dönüştürmek, insanlaşma çabamızın en önemli etkinliğidir.

Yeryüzüne fırlatılan/ atılan insan, nasıl ki yeryüzünü cennetleştirerek yitik cennet düşüne bir alternatif cennet köşesi kurma istenci ile dünyaya gelirse, içinde doğduğu dünyayı da kendi eli ile yeni bir tarzda dönüştürür. Bu dönüşüm şüphesiz, insanın doğa karşısındaki ilk zafer anıtı olan ev’dir. Çevreyi dünyalaştırma nasıl ki insanlaşma çabamızın en önemli evresi ise, çevreyi dünyalaştıran insanın da en önemli göstergesi doğa karşısında benliğini koruyan ev ile olur.

İnsanın çevreyi dünyalaştırması diğer varlıklara özgü olmayan bir tür insanlık görevi ise, içine doğduğu dünyayı da bir anlamlar/ değerler bütünü olarak korumak ve bu kodlar ile dünyasını şekillendirmek ister. İnsanın doğa üzerindeki zaferinden sonra, dünyasını da bir tür şekillendirmesi gerekir. Bu şekillenme, Latince “coler” ekip dikme sözcüğünden gelen ve tabiata sonradan eklediği şey olarak tanımlanan kültür ile açıklanır. (Aydın, 2018: 45). Toplumun yapıp etmelerinin sonucunda şekillenen ve o topluma bir tür kimlik kuran kültür, kurum kimliği, toplumsal örgütlenme, davranış biçimleri, din, aile ve hayata dair şeyler hakkında sürekli tekrarlanmasından kaynaklanmasıyla biçimlenmiş bir bakıma soyut anlaşma birlikleridir. Medeniyet dediğimiz şey de tam olarak bütün bu kültürel oluşumların bir üstünde yer alan çatı konumundadır.

Geleneğe bağlı olanın yerine konulan ve yeniyi niteleyen durum anlamına gelen “modern” kelimesinden türetilen modernleşme, geleneğe dayalı toplum yapısından modern olan toplum yapısına geçişi ifade eder (Balcı, 2012: 87). Ancak modernleşme ile toplumun biraradallığını ve insanın sosyal bir varlık olarak yaşamasının önüne geçilmiş, insan teklife/ yalnızlığa itilmiştir. Bu itiliş, aslında modernite ile birlikte gelen bir tür toplumsal bir harekete de dönüşmüştür. İçine doğduğu dünyada/ kültürde kendine bir yer

edinen ve o dünyanın / kültürün kodlarına göre biçimlenen birey için bu türden bir bilinçten uzaklaşarak, ona yabancılaşması çağın en önemli sorunlarından biridir.

Tezer Özlü, **Çocukluğun Soğuk Geceleri** isimli romanında, taşra ve metropol arasında bir tür bocalama yaşar. Bir Anadolu kasabasında doğup ilk gençliğine geldikten sonra İstanbul gibi büyük bir metropole taşınması başkışı için bir kültürel anlamda kopuşu da beraberinde getirir.

*“Yabancı bankalar, azınlık adları taşıyan dükkanlar, cam vitrinlerde sergilenen dış ülkelerden satın alınmış makineler, caddeye birleşen dar, meyilli sokaklar, sonra Kuledibi’ne, oradan Şişhane’ye, Tünel’e sürüp giden yokuşlar (özellikle o yıllarda) hiçbir yerli öge taşıyor.”* (s. 17).

Modernleşme ile birlikte gelen “yabancı bankalar”, “azınlık adları taşıyan dükkanlar”, “cam vitrinlerde sergilenen dış ülkelerden satın alınmış makineler” toplumsal anlamda da bir çözülüşün bir simgesi haline gelir. Aslında postmodernizm ile birlikte gelen “çok kültürlülük de bir kültür sayılabilir” görüşünün de bir temeli oluşturulur.

Başkışının yaşadığı dönemin içinde bulunduğu bu kültürel kopuş ilk önce yerlilikten uzak haliyle ön plana çıkarılır. Başkışının “hiçbir yerli öge taşıyor” diye dile getirdiği metropol/ İstanbul bir anlamda başkışı üzerinde kültürel anlamda bir yabancılaşmanın görülmesini de sağlar. Bu kültürel kopuş ilk önce bankalar ile daha sonra dükkanlara ve oradan da makinelere taşınır. İnsan hayatının biricikliğinin karşısında bir tür yapay cennetler gibi sunulan bu tür değişim, kültürel olarak bütün İstanbul’u gösterir ve kültürel anlamda kopuşun İstanbul’da başladığını söyler.

Yozlaşmış bir kültürün görünümü de ona koşut bir düzlemde ilerlemek ve ona uygun iletişim/ anlatı aracı olarak görülmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur. Dikkat edilirse “hiçbir yerli öge taşımayan” İstanbul’un mimarisi de ona uygun bir biçimde şekillenir.

*“Şimdi yerler beton, avizeler, naylon perdeler, formika masalar yozlaşmış bir kültürü simgeliyor.*

*- Her yerde bu korkunç iç mimari, otogarlarda, köylerde, kasabalarda, Boğaz kıyısında bile!*

*- Şu üzerlerinde dış macunu adları yazılı plastik kül tablalarına bak! diyor.”*

(s. 64).



Yeni bir toplumsal varoluş biçimleri geliştiren çağın ruhu içinde mimari olarak kültürel anlamdaki kopuşun simgelendiği ev, bir bütünsellikten koparak içtenlik düşlerini barındıran bir yuva imgesinden ayrılır. Bu ayrılış, ilk önce evin içindeki nesnelere doğasındaki değişikliklerle başlar. Beton yerlerin, naylon perdelerin ve formika masalarıyla bir yozlaşma kültürü de simgelenirken aynı zamanda yaşamın ve hayatın içindeki suniliğe göndermede bulunulur. Toplumun hemen hepsini saran bu tarzda kültürel bir kopuş, en çok kendini toplum içinde gösterir. Nesnelere bile dile geldiği bir kopuş içinde kişilerin de bu kopuşu izlemesi onlara usanç duydurtur.

Kolera Sokağı, kendi içine kapalı, kendi içinde kuralları olan bir kültürel anlam yuvası ifade ettiği için dışarıdan sokulan her şey o sokağın/ mahallenin kültürüne karşıtlık oluşturur. İyi anlamda ya da kötü anlamda bir tür kültürel koda sahip olan mahallenin bir anlamda kültürel olarak kopuşu küçük esnada da yansır.

*“Batı’da saç uzatma modası bittiğinde Kolera Sokağı’nda saç uzatanlar yeni yeni boy göstermeye başlamıştı. Bu durumdan en çok şikâyetçi olan Berber Ali idi. İşi biraz daha kesat gitmeye başlayınca, çocuklarının saçlarını alabros tıraş edip müşteri tavlama için dükkânın önüne oturttu.” (s. 27).*

Dikkat edilirse, Kolera kendine has bir biçimde esnaflığın işlendiği bir yerdir. Berber dükkanının, kerestecinin ve kaportacılarıyla birlikte bir tür kültürel dayanışmanın da görünümünü sunar. Berber Ali’nin batıdan hareketle saç uzatan gençleri dükkanına sokamaması onu maddi anlamda hem geriye iter hem de bu saç uzatma olayına bir tür nefret ile bakar. Toplumdaki bütün kültürel kodlar ve gelenekler bir tür yaşama kombinasyonu üzerine kurulmuştur. Bu kombinasyonun çarklarından biri teklediğinde sıkıntılı süreç bütün topluma yayılır.

### 3.2.5.1. Kültür Şoku

20. yüzyıl, küçültmeler ve küçülerek değerini yitiren bir yapı üzerinde seyrederken, insanı aynı zamanda yabancı olduğu bir toplumun bir küçük parçasına da dönüştürür. Bu dönüşüm, şüphesiz çağın ruhu içinde sürekli yenilenen ve yenilenmesiyle de anlamını sürekli değiştiren bir eşya/meta çağının görünümüdür. Bu görünüm, yaşadığı toplumu sürekli değişerek güncellendiği bir yeni bir toplumun kurulmasını sağlar.

Metin Kaçan'ın **Ağır Roman** isimli anlatısında, kendine has bir kültürel dokusuyla gözler önüne serilen ve başkişinin içine doğduğu Kolera Sokağı, bir tür modernizm göstergesi olan televizyona maruz kalmasının sancısını yaşar. Bu sancı, mahalleli üzerindeki yabancı bir cisme karşı duyulan bilinmezliğin ve korkunun da bir göstergesidir.

*“Gaftici Fethi, zengin semtlerin birinden arakladığı aletle mahallede gözükmünce, Kolera’da günün adamı ilan edildi. Bu alet; Televizi-Aptal kutusu-Beyaz camdı. Fethi, Koleranın en geniş çıkmaz sokağına koyduğu bu aleti para karşılığı millete seyrettiriyordu. Müşteriler çoğalınca Fethi ara sokağına bir perde çekip Televizi seyretmek isteyenleri biletle içeri almaya başladı. Softalar Gaftici’nin getirdiği bu alete “Şeytan Kutusu” dediler. “Günahdır kardeşim, ayıptır evladım, al şu Televizi’yi de götür bir yere fırlat,” dedilerse de, Fethi’ye dinletemediler. Bunun üzerine, Şeytan Kutusu’na karşı imha planları hazırladılar.” (s. 46-47).*

Toplum tarafından bilinmeyen bir şey/ onlar için aynı zamanda da korkunçtur. İnsanın / toplumun bilmediği bir şeyden korkması, o şeye karşı duvarlarını örmesine sebep olur. Kolera kendine has kültürel mayalanmasına karşıacak “şeytan kutusu”na bir tür karşı çıkar. Bu karşı çıkış kimi zaman da dini göndergeler ile sunulur, televizyonun toplumsal/ kültürel olarak anlamsızlığını gözler önüne serilmek istenir. Bu bilinmeyen/ kültürel kodlarda yer almayan nesne/ cisim için insanlar onu yok etme planları bile yapar. Bu bir anlamda kendi içindeki farklı bir cismi, reddetmenin sonucudur.

*“Elektronik çağı Kolera’da olanca şiddetiyle patladı.” (s. 47).*

Yirminci yüzyıl her şeyin parçalanarak değiştiği ve küçülerek var olduğu bir çağın adıdır. Her türlü kültürel değerlerin/ normların minimize edilerek sunulduğu bu çağda, araçları ellerinde bulunduran egemen güçlerin pazar ekonomisi mantığı içinde sattığı her mal/

ürün o topluluğa bir kültürel değişim de sağlar. Her şeyin kısaltılarak anlama ulaştığı bu çağ, şüphesiz en çok kültürel değerler üzerine yürümektedir. Tek bir toplum, tek bir insan mottosundan hareketle, toplumlar şekilleniyor, egemen güçlerin istediği/ araçları ellerinde bulunduran güçlerin istediği bir insan tipi ortaya çıkıyor. Bu tür, geçmişi ile bağlantıya geçemeyen köksüz bir insanı imler.

Günöbirlik refah olarak karşımıza çıkan ve çağa uyum sağlama adı altında kendi içinde bile tutarsız olan bir kavramı, yani modayı literatüre sokuyor. Her gün yenilenen ve bir bakıma bir tür kültür olarak satılan moda terimi, içerdiği kapsam itibarıyla en çok kültürel kopuşun temel dinamiğini de oluşturur. Kendi içinde bile tutarsız olan bir kavram modelinin topluma girmesi, kültürel anlamdaki kopuşun nedeni olur.

İnsan/ toplum sosyal bir varlıktır ve içinde yaşadığı zamanın da bir parçasıdır. Bu parçanın dışında kalması da bir türde mümkün olamamaktadır. Bunu reddetmek ya da ona ayak uydurmak kişilik yapıp etmelerinin neticesinde gelişir. Kolera’da başta korkulan nesne olan televizyon sonraları bütün evlere girmeye başlar.

*“Kolera’nın bütün evlerinden televizyonun kahreden sesi gelmeye başlayınca”* (s. 51).

Romanda televizyona bir tür karşı çıkış sezilir. Toplum tarafından da başta benimsenmeyen yabancı nesne televizyon sonraları eve girer. Şeytan kutusunun eve girdiği yerde toplum şeytanın da bizzat orada olduğunu düşünür. Diğer bir ayrıntı ise, hakim bakış açısı ile ele alınan romanda, yazarın kendi düşüncelerini de göstermesidir. Televizyonu bir tür kültürel anlamda kopuşa işaret ettirirken, yazar o yabancı cisimden gelen sese, dayanamaz. Ona “kahreden ses” diye bahsederek, konumsal olarak yerini Kolera’nın dinamiklerinden yana kullanır.

Kültürel anlamda kişinin modernleşme ile birlikte içinde bulunduğu ortama/ yeni hayat tarzına ve bu hayat tarzının getirdiği nesnelere karşı bir ön şok yaşar. Modernleşmenin bir sonucu olarak özsel anlamda yabancı olduğu bir ortama ve ortamın gerekliliğine uyma zorunluğu insanı, gördüğü/ hissettiği şeye karşı bir şok halinde anlamlandırma çabasına girer.

Tahsin Yücel’in **Kumru ile Kumru**, romanında başkışı Kumru Yarma, evlenerek köyden İstanbul’a taşınmasıyla, içinde bulunduğu bu ortama, modernleşme ile gelen bir tür şoka

maruz kalır. Onun, bu yeni hayat ve bu yeni hayat anlayışının getirdiği çözümler ve yaşam modelleri karşısındaki anlamsızlığı gözler önüne serilir.

Kalabalığın/ kent kültürünün bir bileşeni olmak için bir tür rüya ikliminde kendini bulmayan çalışan başkişi Kumru için, bu yeni kültür bir şok halinde zihnine yansır.

*“Kumru, İstanbul’a geldi geleli, İsmail bey de içinde olmak üzere, tüm kentlileri başka bir insan türünün örnekleri gibi görüyor, onları herhangi bir eleştiri, öfke ya da imrenme konusu olamayacak ölçüde kendinden uzak buluyordu.”* (s. 43).

Kumru, taşradan İstanbul’a taşınalı dokuz yıl olmuştur; bu süreçte Hakan ve Sultan adında ikizlerini de büyütüştür. Dokuz yıllık süreçte de taşradan geldiği gibi bir tür İstanbul’da kendisini bu yeni yere bir tür yabancılik içinde hisseder. *“Tüm kentlileri başka bir insan türünün örnekleri”* olarak gören Kumru, *“kendisini de onlar için yabancı bir türün örneği”* (s. 43). olarak görür. Bu süreç, gündeliğe gitmeye başladığı zamana kadar sürer. İstanbul’a, İstanbul’un hayat biçimine bir tür yabancılik hissini son bulacağı günler ise gündeliğe gittiği sırada tanıştığı Yahudi asıllı Tuna hanımdır. O, bu türden bir kültür şokunu en çok eşyalar üzerinden deneyimler.

*“Telefon işine hiçbir zaman akıl erdirebilmiş değildi.”* (s. 56).

Kültürel bir başka iklimin içine doğan ve daha sonra buradan ayrılarak evlenip geldiği İstanbul’un kültürel ve sosyal iklimin yabancılığını çeken Kumru için, telefon ile konuşmak o güne kadar görülmüş bir şey değildir. Uzakları yakın eden bir eşya olarak düşündüğü telefon fikrinden Tuna hanımın annesi ile konuşabileceği düşüncesinin akabinde kendi annesini düşünerek hüzünlenip, telefonu zihninde bir yere oturtamaz.

*“İnsanların böyle uzaktan uzağa konuşmaktan bu kadar hoşlanmalarını anlamıyordu.”* (s. 56).

Kumru, Orta Anadolu kasabasında dünyaya gelmiş ve bu yerin kurallarına göre de benlik kurgusunu geliştirmiş bir kadındır. Doğduğu yerde iletişimin yüzyüzeliği üzerine sıklıkla iç geçiren Kumru için bu yeni yer, iletişimin uzaktan uzağa yapıldığı bir araçla sağlanır. Kumru, telefonu bir nevi içinde yetiştirdiği ortama göre bir tür iletişimsizlik aracı olarak da görür. Bu görüş, uzaktan uzağa konuşmanın zevksizliği üzerinden vurgulanır.

Diğer bir kültürel anlamdaki şoku ise, buzdolabı üzerinden gerçekleşir. Gündeliğe gitti sırada da ilk defa, kola-kola ile tanışması da yine bu süreçte gerçekleşir. Tuna hanımın telkinleri ile koka-kola ile tanışır. Bu tanışmada da kültürel anlamda yine şaşırın Kumru olur.

*“Allah Allah! Koka-kola buymuş demek!”* (s. 157).

Tuna hanımın evinde gördüğü buzdolabına adeta bir şok haliyle algılamaya çalışan Kumru, bu aletin bir canlı varlık gibi önünde durmasına büyük saygı duyar ve dolabın isteklerini gerçekleştirmek, içini doldurma çabasına girer. Bu süreçte de taksitle bir şey anlamının şokunu yaşar.

*“Kumru o güne kadar taksitle çöp bile almamıştı; ama taksitle mal almanın nasıl bir şey olduğunu Günay apartmanının önünde kapıcılardan çok dinlemişti.”* (s. 70).

Kumru, İstanbul’da bir şey almanın para yetmeden de olurunu öğrenir. Diğer kapıcılardan bir ürünü alacak parası yok ise taksi ile bir şeyler almanın yolunu öğrenir. O güne kadar çöp bile almayan Kumru, artık buzdolabını almanın yolunu da bir türde öğrenmiş olur.

Tuna hanım ve İstanbulluların yaptığı gibi bakkaldan markete geçiş sürecini buzdolabı ile tanıştıktan sonra gerçekleşir. Tuna hanımın dolabına alışveriş nereden yapılıyorsa oradan yapılacak, mahallenin bakkalından alışveriş yapmanın dolaba bir nevi ayıp olduğu düşüncesi ile bu yeni kültür dairesine de katılmak ister. Bu süreçte içinde her şeyin olduğu büyük marketlere geçiş sürecini de adeta bir şaşırtıcı biçimde bulur.

Büyük markete girdiği anda da *“iki koca camın arasından belki de cennete geldiğini”* (s. 88). düşünür. Migros marketin içinde adeta kendisini cennette hisseden Kumru, bu hülyalı düşlerin mekanını adeta dilinden düşürmez olur. Bu yeni tanışıklık adeta hayranlık içinde seyreder.

*“Ta başından, hemen önüne geldin mi kendiliğinden, orta yerinden açılan, sen geçer geçmez de kapanan cam duvarlarından başlayarak Tuna hanımla gittikleri görülmedik bolluk alanını, para ödemek şöyle dursun, kimseye sormaya ya da göstermeye bile gerek duymadan el arabalarına doldurdukları türlü mallar arasında dolaşmalarını, malları gene hiç para vermeden, güler*

*yüzlü bir kızın verdiği naylon torbalara doldurup çıkışlarını anlattı. Arada bir de; Ne dersin, nasıl oluyor bunlar, Yahudilerin işimi? diye sordu.” (s. 98).*

Kumru, kocası Pehlivan’a sürekli bu işin nasıl olduğu sorularıyla bunaltarak bu yeni kültür dairesinin düzenini anlamaya çalışmak ister. Ancak Kumru, zihinsel ve algısal olarak daha önce yaşamadığı bu yeni yerler ve şeyler hakkında bir tür yabancılık hissi çeker. Bu yabancılık, onun da İstanbullular gibi yeni alıştığı bir mekan olarak karşımıza çıkar. *“Bunlara market diyorlar” (s. 99), “Şimdi millet oralardan alışveriş ediyorlar, bakkaldan daha ucuz diyorlar.” (s. 99).* gibi yanıtlar ile diğer kapıcılardan bilgiler alır. Bu sayede de markete karşı da yeni bir bilinç oluşturur.

Bilal dayının yiyeni Yıldırım da yardımıyla gittiği bu büyük bolluk merkezindeki yürüyen merdiveni de bir şok haliyle algılamaya çalışır. *“Bu şeytan icadına dünyada binemem” (s. 136).* diye reddettiği Yıldırım’ın telkinleriyle de buna da alışır. İnsan için yabancı olan, görmediği veya daha önce yaşamadığı bütün cisimler ve olaylar karşısında bir tür şeytan icadı olarak bahsedilmesi, merdiveni Kumru’nun bir korku nesnesi olarak algılamasına bağlıdır. Bir tür korku nesnesi olan yürüyen merdiven gibi, televizyon da sıklıkla dine aykırı olup olmadığı konusundaki tartışmaların sonucunda edinilen bir cisim olarak karşımıza çıkacaktır.

Buzdolabını bir tür doyurmak için markete gitme zorunluluğunu kendine bir görev addeden Kumru, dolabın ihtiyaçlarını yanındaki para ile bir tür çözemeyeceğini düşünerek, kredi kartına da alışmaya başlar. Bu da Kumru için bir nevi anlamsızlık içerse de Kumru’nun dolabını doldurması için gerekli bir şey olarak algılanır.

Diğer bir noktada ise Kumru’nun televizyon ile imtihanı başlar. Kapıcıların en bilgisi olarak görülen Bilal dayının bütün bilgileri televizyondan öğrendiğini söyleyince Kumru için televizyona da bir istek doğar. *“İnsan televizyona bakarak ne öğrenebilir ki?” (s. 114).* diye düşünse de Bilal dayı ve çevresindekilerin anlatımlarından etkilenir. Bu doğuş, İstanbullu olmanın, okuma yazma bilmenin ve kentliler gibi yaşamayı öğrenmenin tek adresi olarak televizyon gösterilir.

Kumru, doğduğu yerde bütün bilgi birikimini kendiliğinden edindiğini düşündüğü Meryem ebe ile Bilal dayı arasındaki bilgili insanlar nosyonunun ayırımına bir türde şok içinde varır. Meryem ebe, uzaydan, hayattan ve yıldızlardan konuşurken Kumru’nun daha önce hiç görmediği televizyondan bahsetmezken Bilal dayı ise bu yeni kültür dairesinde

her şeyin televizyondan, dolayısıyla da reklamlardan öğrenileceğini söylemezi üzerine Kumru, televizyonun da bu yeni kültür dairesinde bir nevi yaşama kılavuzu olduğunu düşünür. *“Herkesin gerekli ve yararlı bir nesne”* (s. 168). olarak televizyonun gerekliliğini anlar, yoksa İstanbul’da yaşamının zorlaşacağı, ayak uydurulamayacağını düşünür.

Kumru’nun bir nevi kentliler gibi yaşamasının hocalığını Tuna Hanım yapar. Telefon, kola-kola, buzdolabı, kadınların araba sürmesi ve evde ayrı kaplardan yemek yeme gibi Kumru için çok yabancı olduğu şeyleri hep Tuna hanımdan öğrenir, bir nevi ödünçler. Sıklıkla da anlamlandıramadığı şeyleri ve durumları Tuna hanıma danışarak öğrenmeye, kentte kentliler gibi tutunmaya çalışır.

*“Sen yemeklerini Nesim beyle aynı kaptan mı yersin, ayrı kaptan mı? diye sordu.*

*Tuna hanım şaşırıldı.*

*Sen benimle dalga mı geçiyorsun? Ayrı kaplardan yiyoruz elbette, herkes gibi.”* (s. 117).

Tuna hanımdan kentlilerin yaşama kılavuzuna dair bir bilgi daha kendisine eklemeyen Kumru, kocasının eski işine dönmesiyle kapıcısı olduğu apartmanın on dört numaralı, deniz manzaralı dairesine taşındığı da ilk olarak evde herkesin yiyeceği kapları ayarlar ve artık herkes Tuna hanımdan öğrendiği/ ödünçlediği yaşam modeli ile hayata katılır.

Yarma ailesinin çevrede artık iş insanları olarak algılandığı bu yeni süreçte diğer kapıcılardan kopuş gerçekleşir. Kumru, kapıcı eşliğinden evin hanımına evrilmiş, Tuna hanımdan öğrendiği, şehirli gibi giyinmenin, saçlarını açmanın, uzun don yerine sutyen vs. takmanın da yarattığı bir kişilik olarak yeni bir döneme girmesiyle komşuları tarafından da bir nevi dışlanır. Behiye hanımın evine gündeliğe gittiği zamanlarda Behiye hanımın her fırsatta söylediği söz olan *“Hoppala paşam, Malkara Keşan!”* (s. 198). sinirlendiğinde bu tepki biçimini de ödünçlemiştir. Bu kopuş, kapıcılar ve eşleri tarafından ailenin “köklerinden kopmasına” bağlanır.

Bu süreçte tam bir İstanbullu olarak dışarıdan görülen Kumru’nun kentli kadınlarda özellikle Tuna hanımda gördüğü arabanın hayalini kurar. Dolabı aldığı ilk zamanlarda Tuna hanımın arabası ile onu markete götürmek üzere davet ettiğinde kadınların araba kullanmasından son derece ürküntü ile kaçır. Bu bir nevi daha önce yaşamadığı bir

görüntü idi. Ama artık, madem İstanbullu olacaktı, Tuna Hanım gibi araba da sürmeli idi. Bu düşünce etrafından ilk olarak araba sürüş dersleri alır ve daha sonra arabasına kavuşur. İlk başlarda korkarak/ şaşırarak baktığı kadınların arabası sürmesi hadisesini kendisinin gerçekleştirdiğini gördüğünde ise kentliliğinde artış olduğu düşüncesini benimsedi. Bu süreçte Orta Anadolu şivesini de bir kenara bırakır ve kendi kendine okuma yazma öğrenir. Tüm bu süreçler içinde Kumru, artık tam bir kentlidir. Onlar gibi eşyalara sahip, onlar gibi yemek yiyor, onlar gibi araba kullanıyor ve onlar gibi giyiniyordu.

Tüm bu kentlileşme çabasının içinde bir tür geçmişini unuttuğunu düşünen Kumru, bir anlamda bu yeni hayatın içinde tutsak olur. Eşyanın ve bu yeni hayat tarzının kendisini mutlu etmediğinin sancısının üzerine kocası Haydar'ın da ölümü eklenince iyiden iyiye kentten uzaklaşmak, doğduğu köye dönme fikrine kendini kanalize eder.

Dikkat edilirse Kumru'nun intiharıyla sonuçlanan romanın intihardan önceki bölümünde Kumru, sıklıkla geçmişe, eskiye, büyüü bozulmamış, yıldızları çok olan içine bireysel "*hafızanın belirginleşip yerleştiği mekan*" (Nora, 2006: 17). olan doğduğu köye dönme isteği ile anlatılır. Bu istek intiharın öncesinde söylediği memleket türküsünün üzüntüsünün de eklendiği bir anda arabasını son sürat yoldan aşağıya sürer ve kızı Sultan ile birlikte taşra metropol ikileminin arasında ölüm tarafına geçer. Bu geçiş bir nevi istemeden de olsa geldiği kentte, kentliler gibi yaşama alışkanlığı edinmesine, İstanbullu olduktan sonra da bu hayatın onu tatmin etmediğini anlaması üzerine diğer kapıcıların sıklıkla söylediği köklerinden kopmuş olmanın verdiği bunaltı ile hayatına son verir.



### 3.2.5.2. Toplumsal Uyarıcılığın Reddi

Modernizm ve modernist kültür ile gelen entegrasyonu, medya kültürünü ve pazar ekonomisini bilinçli ve istekli bir biçimde reddeden birey, bu tür toplumsal anlamda da benimsenen yeni değer normlarını reddederek, kendi içine kapanır ve toplumdan uzaklaşır. Bu uzaklaşma, toplumsal uyarıcılığın reddi olarak da okunabilir.

Orhan Pamuk'un **Kara Kitap** adlı romanında Bedii Usta'nın mahzene kapanmasında da bu türden bir Türk toplumunun artık kendisi olmaması sorunsalı yatar.

Yeni dünya düzeninde kapitalizmde etkisiyle; her şeyin tekleştirildiği, renksizleştirildiği ve etiketlendiği bir ortamda, kişi özgür ve özgün düşünemez. Bu türden bir sistemin bir tür yakıt insanı konumundaki -Pazar ekonomisi bu tarzda insanı özgür olarak görür- birey, her ne kadar özgür olduğu modellemesine uydurulsa da o, aslında bir tür bu düşüncenin yönettiği hayatların içinde birer nesne konumundadır. Zira, bu yeni düzende değişen toplumsal algı ve normlar kişiyi tarihselliğinden uzaklaştırarak, modernizm ile gelen yenilik duygusu cenderesine sokar. Ne var ki Bedii Usta, bunu reddeder.

Bedii Usta, eski usulde, bir nevi ustasından öğrendiği gibi mankenler yapan ve bu mankenleri satarak hayatını idame ettiren bir zanaatkardır. Yaptığı mankenler de geleneksel anlamda Osmanlı'nın içine doğan Bedii Usta'nın gördüğü insanların yapılarıyla oluşturur. Bu iş onun bir anlamda hayat/ geçim kaynağıdır.

Ancak Bedii Usta, bir gün Beyoğlu'na çıkarak, emek zamanı harcayarak yaptığı mankenleri satmak ister. Bir dükkâna girer ve mankenini gösterir. Ancak bu işlerde pişmiş dükkân sahibinin kültürel anlamdaki Türk toplumunun değişim ve dönüşümüne dikkat çekerek, Bedii Usta'yı reddeder.

*“Bu işlerde pişmiş bir vitrinci, Bedii Usta'nın eserlerini hayranlıkla karşıladıktan sonra, ne yazık ki ekmek parası için vitrinlerine bu “gerçek Türkleri, bu gerçek vatandaşları” koyamayacağını açıklamış: Türkler artık “Türk” değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven dükkân sahibi, müşterilerinin bir*

*elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen “ötekiler” gibi olabilme hayalimiş asıl satın almak istedikleri.” (s. 64).*

Vitrincinin bu sözleri Bedii Usta'nın zihninde birçok dalgası yaratır. Yıllardır emek zamanı harcayarak yaptığı mankenlerin bu yeni düzende artık yerinin olmadığını düşünmesi bir nevi onu kahreder. Toplumdaki bu dönüşü de bir anlamda protesto eden Bedii Usta, bu yeni düzende rekabet edemeyeceğinin farkına varır;

*“Bedii Usta bu yeni hayale uygun düşecek mankenler yapmayı denememiş bile. Avrupa'dan ithal edilen ve tuhaf duruşları ve diş macunu gülümseyişleri sürekli değişen o mankenlerle rekabet edemeyeceğinin farkındaymış.” (s. 64).*

Romanda Bedii Usta'nın mahzene/ yeraltına kaçmasının asıl sebebi de bu yeni kültürel düzende, modernizmin getirdiği yeni kuralları aşamayacağını düşünmesinden kaynaklanır. O, bütün bu yeni ve hayal ikliminde yaşayan toplumu ve bu topluma dayatılan kuralları reddeder. Toplumun içine almaya çalıştığı bütün yeni bireyler de bu yeni dünya düzeninde diğerleri gibi olmak zorundadır. Bu zorunluluk toplumsal anlamda bir yeniden inşayı da gerektirir. Toplumun bu türden yeniden inşasına katılmayanlar da bir anlamda kendi içlerine çekilir ve toplumdan uzaklaşır. İşte Bedii Usta'nın bu türden bir toplumsal uyarcalığa reddi, onu mahzenine/ yeraltına inmesine sebep olur. O, yaptığı iş ve zihinsel kuruluşu ile bu yeni toplumsal düzende kendisine yer olmadığı düşünerek bu türden bir toplumsal uyarcalığa katılmak istemez. Bu reddediş, toplumun yeniden kendini kurma yolundaki tüm bireylere sirayet eden modern zihniyetin bir protestosu olarak da okunabilir.

Leylâ Erbil'in **Cüce** isimli anlatısında da başkişi Zenîme, toplumsal anlamda yeni bir yeri olan, medya ve ünlü olma paradoksunun kaygısını yaşar. Bu düşünüş, anlatı boyunca eve kapanarak bir nevi toplumsal uzaklaşmaya sebep olan benliği arama yolundaki bireyin karşısına bir tür aşılması ya da alışılabileceği fikrini bir türlü benimsemek istemez; buna itiraz eder. Zira sık sık romanı daha sonra bastırarak olan anlatıcıyı da sık sık yanına/ evine davet ederek, pazar ekonomisinin içinde kendine bir yer edinmenin anlamsızlığını vurgular.

*“Uzun süre direndin bu kültüre. Ünlü olmak, bu toplumda yer kapmak seçilmiş üçten beşten sayılmak, medyatik arma olmak hepsi sana yabancı hepsi başka biçimde, ne var ki istememektesin tümüyle yok da sayılmak altı üstü kara kargı mezarlığı olan bu ülkede istememektesin seçkinliği.”* (s. 16).

Bilinçakımı tekniğiyle verilen alıntı metin, Zenîme'nin yeni düzen içindeki direnişinin “ben” olarak kalmasının da bir mikro ölçekli öyküsü olarak da görülebilir. Yeni düzende, ünlü olmanın, toplumda yer kapmanın ve seçilmiş üçten beşten sayılmanın ve medyatik olmanın hepsine, toplumun ve sistemin dayattığı bu tür uyarcalıklara yabancılaşma hissi ile onları reddeden Zenîme, “kara kargı mezarlığı olan bu ülkede” seçkinliği de reddeder. Toplumsal uyarcalıkların bir nevi bu türden bir reddi, kişinin kendi olarak kalmasını ve içine kapanması ile birlikte gelir.

*“Değil tepelemek için başkalarını ama kendin için olmalısın kendin tartılıp biçilmeden; bakın ne cevher var burada “ama-maya, amentü, amen” bir cevher ki kendi benliğine ait opal, kristal ve topaz bir taş atımı uzaktayken herkesin erişmek istediği neden insanların çıkarılması öne, bırakılması arkada gider bu kadar gücüne?”* (s. 16).

Zenîme, çağın oluşturduğu bu yeni kültür iklimini kabul etmez. “Çağın hırsları” (s. 16.) olarak gördüğü, modernizm ile birlikte gelen, bir yazar olarak kişinin bu türden medya iletişim araçları sayesinde ünlü olmasının mantığını anlamak istemez. O, geleneksel anlamda bu türden toplumsal uyarcalıkları reddeden ve “bir motif olmak arzusu” (s. 16). taşımaktadır. İşte Zenîme de bu türden bir yaşam içinde “ya uymak ya yok olmak” (s. 20). sorunsalını benliğinde hisseder.

*“Sanatçıyı yaratan koşullar değişti artık, kendini çekersen unutulur gidersin!”* (s. 70).

Bu sorunsal bir yazar olarak toplum tarafından kabuk görülmek ile, içine düştüğü varoluş sancısını ve bunaltısını bir nebze ferahlatmak üzere, TV'ye çıkmayı kabul eder.

*“Bir gün, artık ne yaptığını bilmeden; nazının geçeceğini sandığın gazeteci arkadaşlarına telefonlar yağdırıyor: karar verdim konuşacağım, TV'ye de çıkarım, kanalına göre havada parende atar çelikçomak oynarım, “paylaşıyorum” ben de bu hayvan hayatı güle oynaya herkesle yeter ki sen hemen birini gönder bana, diyorsun.”* (s. 34).

Bu kabul ediş, görüntü olarak değil ruhsal anlamdaki yapısından dolayı cüce olarak tabir ettiği kişinin yazar Zenîme'nin fotoğraflarını çekmesiyle başlayan süreci takip eder. Dikkat edilirse Zenîme bu olayı bir tür ironi ile tamamlamak, istemediği bir şeyi vermenin usancıyla durumu ironiye ve şakaya vurarak anlamlandırmak ister. Ne var ki Zenîme, bu türden bir oluşa karşı yıllardır direnen ve kendisini evine hapseden bir kişi olarak bu tarzda ünlü olarak yazdığı kitabını okuyucuya aktarmak isteyip istememenin de kaygısını yaşar.

*“Geçtik artık küreselleşmeye, zamanın ne içinde ne de dışında kalan, (..) kimse içinden çıktığı çirkeften leke almadan gezinemez bu gezegende.”* (s. 12).

Kaygılı olma durumu ile Zenîme, Cüce olarak tabir ettiği gazetecinin istedikleri pozları verir ve dünya sahnesinde ünlü bir kişi olarak yerini almaya gazeteci tarafından çalışılır. Bu tarzda bir kaygının içinde Zenîme, sıklıkla mizacının da verdiği bunaltı ile beraber yaşamdan ve yaşamın içindeki Uyarcaları bir bakıma başlangıçta olduğu gibi reddederek intihar eder. Zenîme'nin bu intiharı, toplumsal normlar, eril dil/ tahakküm, medya/ pazar ilişkisi ve cücelerin temsil ettiği toplumsal uyarcaları temsil eden kişilerin ve durumların bir protestosu olarak görülebilir. Bu intihar, varoluş kaygısı, bunaltı, kaygı, ruhsal anlamdaki cücelik, bireysel ve toplumsal yabancılaşma ve hiçlik ile motive edilir.

### 3.2.5.3. Değerlere Yabancılaşma

İnsanın sonsuz zaman içinde yitip gitmemesi için mutlaka bir değere yaslanması kaçınılmazdır. Robotlaşma tehdidi altındaki insan ve toplumlar, tarihsel arka plan kültürünün oluşturduğu ‘değer’ nosyonunu yitireceklerinden; gelecekle ilgili büyük bir güven sendromu yaşarlar. Laing (2012: 45). ontolojik anlamda varlığını tehdit altında hisseden insanın “yutulma, içe çökme, taş kesilme” gibi üç tür anksiyete ile karşılaşacağını söyler.

Bireysel değerleri önemsemeyen yığınlarda, herkes, yaşama serüvenini bu ezbere ilişkiler düzenine uydurmak, indirgemek zorundadır. Birey, kişiyi kendine yabancılaştırarak özgünlüklerinden yığın adına ödünler verecek ve adeta kendini iptal edecektir (Korkmaz, 2003: 27).

Her türlü değerın küçültülerek minimize edildiği çağın insanları da kendini var eden “olması gerek”lerin sesine kulağını kapatır. Bu türden minimal ve değerlerin yok sayıldığı bir çağda insan, değerlerinden uzaklaşır ve aslında çağın istediği bir “taslak insan”a dönüşür. Bu dönüşüm, araçları ellerinde bulduran egemen güçlerin, temelde arzuladığı en önemli istektir. Zira “taslak insan”a bir şey satmak, onu değerlerinden uzaklaştırarak tarihsiz ve kimliksiz bırakarak yeni bir insan formu yaratmak, yirminci yüzyılda araçları ellerinde bulduran güçlerin ana isteğini oluşturur.

Her insan, her toplum biriciktir. Nasıl ki evrende dünyayı hayatın umudu olarak görüyorsak, insanda dünyada yaşamın umududur. Ancak bu umut, günöbirlik çıkarlar ve geçici refah artışını baz aldığından kendi kültürel değerlerini de zedeler. O yüzden her insan, dünyada kendi toplumunun da gerçeklerini yansıtır. Ancak bu gerçeklik, moda adı altında araçları ellerinde bulduran güçler tarafından hedef alınan temel noktadır.

Susan Buck-Morss (2015:187), kapitalist-sınai kültürün temel çelişkinini bireyi ayrıcalıklı gören ve özne aylayışını yalıtık birere dayandıran bir üretim tarzı olan modanın toplumsal varoluş biçimleri yarattığını vurgular. Bu biçimler, kent mekanları, mimari biçimler, kitlesel olarak üretilen metalar ve sınırsız ölçekte yeniden üretilen bireysel deneyimlerdir. Bu türden toplumsal varoluş biçimleri insanın toplumsal dayanışmasını ve bu dayanışmanın ortaklığını bir rüya iklimi içinde algılar. Kişi, artık bir rüyanın / hayalin

içindedir ve bu rüyadan uyanmak; kendine has varoluş biçimleri yaratmak mümkün artık değildir.

**Kara Kitap**'taki Bedii Usta'nın zanaatının ürünü olan mankenleri yeraltına indirmesi de Türklerin değerlerine yabancılaşması, başkaları gibi olmak istemesinden kaynaklanır.

*“Bu işlerde pişmiş bir vitrinci, Bedii Usta'nın eserlerini hayranlıkla karşıladıktan sonra, ne yazık ki ekmek parası için vitrinlerine bu “gerçek Türkleri, bu gerçek vatandaşları” koyamayacağını açıklamış: Türkler artık “Türk” değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen “ötekiler” gibi olabilme hayalimiş asıl satın almak istedikleri.*

*Bedii Usta bu yeni hayale uygun düşecek mankenler yapmayı denememiş bile. Avrupa'dan ithal edilen ve tuhaf duruşları ve dış macunu gülümseyişleri sürekli değişen o mankenlerle rekabet edemeyeceğinin farkındaymış.”* (s. 64).

Dikkat edilirse Türkler artık kendi olmaktan ziyade başkası olmaya yönelmişlerdir ve Bedii Usta'nın mankenleri onların zihinsel hayali satın alma güdüsünden uzaktır. Zira *“Kendisi olamayan kişi ve toplumlar kendilerine ait düşünceleri, değerleri ve kültür birikimini aşağılamak, yok saymak, dışlamak zorunda kalmış bir zavallılar, lanetliler bütünüdür.”* (Korkmaz, 2015: 364). Bedii Usta'nın yer altına/ mahzene çekilmesi, bir tür toplumun kendi değerlerine yabancılaşması sonucunda gelişir. Modern dünyayı bir anlamda protesto ederek geri çekilen Bedii Usta'nın protestliği bütün bir insanlık türüdür. Marx, kapitalizmle zirve noktasına ulaşan iş bölümünün insanları yaptıkları işlere karşı yabancılaştırdığını söyler. Bedii Usta'nın zanaatkar olarak işlediği, emek verdiği ürününü artık iş bölümüyle makineler üretecek, çalışanın ürettiği ile herhangi bir bağı kalmayacaktır. Bu türden emek zamanıyla üretilen ürün ona iş bölümünün herhangi bir evresinde katılan işçi için hiçbir şey ifade etmeyecektir.

Oysa Bedii Usta, bütün içtenlik açılımlarının barınağı olan mahzeninde emek zamanı harcayarak ürettiği mankenlerle adeta kendini de kurar. Zira, *“zanaatkar, bağlanmış (angaje olunmuş) özgül bir insanlık durumunu temsil eder.”* (Sennett, 2019: 32). Bu

kurma edimi, bireysel kurulundan toplumsal bir iş birliği organizasyonuna dönüşür. Yani birey kendini kurdukça toplumda kurulur. Bu açıdan bakıldığında geleneksel olarak üretilen ve bireyde başlayarak topluma yayılan kişinin kendisini kuran bir organizasyon olan “değer” nosyonu bir bakıma arka plana atılmış, Bedii Usta gibi kendini mahzene tıklmıştır.

Bedii Usta'nın içinde bulunduğu zaman tam olarak endüstriyel üretime geçiş sürecidir. Bu süreçte zanaatkar, ürününü yaratırken harcadığı emek zamanı, onu yaratabilme güdüsü, bu dönemde kendisini daha çok endüstrileşmiş sanayi toplumuna bırakır. Zanaatkarın emek zamanı içinde ilişki içinde bulunduğu ürünü ile bağının kalmaması, tamamen teknik bir metaya dönüşmesi dönemin en önemli dayatmalarındandır. Zira bu dönemde işçi ürettiği ürünün sadece bir bölümünde var olabilecek, üretim bandında önünden geçen metaların yabancıları olacaktır. Bu türden bir yabancılaşmayı kabul etmeyen “*Bedii Usta bu yeni hayale uygun düşecek mankenler yapmayı denememiş bile.*” (s. 45). Sanayileşme için bir geçiş süreci yaşayan Türk toplumu ne yazık ki değerlere ve onun kurduğu bilinçli bir evren tasarımına da uzak kalmıştır.

Bedii Usta'nın içinde bulunduğu sürece karşı kopukluğu da aslında emek gücü ve değerlere olan inancıyla açıklanabilir. Bu türden bir sanayileşmeye ve onun dayattıklarına karşı savaş vermeye gücü olmayan -ki bu güç bir çığ gibi büyümekte-, Bedii Usta, sessizce mahzenine çekilerek aslında içinde bulunduğu zamanı, onun dayattıklarını ve yabancılaşmasını adeta protesto eder. Bu protest kimlik, kalabalıklar içinde kendi olmayı başarmış bir bilincin temsilcisi olarak karşımıza çıkar.

Tanzimat'tan biraz öncesine dayanan Batılılaşma serüvenimiz de dikkate alındığında; romandaki bilinçaltına itme eyleminin, aslında çözümlü kültürün seçici olmaktan çok, savruk ve bilinçsiz bir kendinden kaçma eylemine dönüştüğünü söyleyebiliriz (Korkmaz, 2015: 367). Kendisi olamayan bir toplumun, toplumun değerlerinin sembolü Bedii Usta'yı dışlaması, onun yaptığı mankenleri mahzene indirmesiyle sonuç bulur.

Bu türden değerlere karşı yabancılaşma, modernite ile birlikte toplumu bir arada tutan değerleri de arka plana itmiştir. Bedii Usta'nın mikro düzeyde kendini kurması olarak görünen içtenlik ve emek zamanıyla birlikte zanaatının ürünü olan ürünler, bir bakıma değersizleştirilerek alay edilmiştir. Zira gelenekleri ile yüzyıllardır bir arada yaşama kültürüne sahip Anadolu Türkleri, “*artık “Türk” değil, başka bir şey olmak*

*istiyorlarmış.”* (s. 64). Değerleri kurucu işlevinden uzaklaşarak, başka bir şeye dönüşmek isteyen Türkler, ne yazık ki anlatıda bir türlü kendisi de olamamıştır. Zira, kendisi olamayan hiçbir insan/topluluk bir başkası da olamaz.





### 3.2.5.4. Ezbere Görme ve/ya Düşünme; Dilsel Yabancılaşma

Sınırlı sayıda sözcük ile sınırsız sayıda düşünceye olanak tanıyan dil, insan başarılarının bir sonucu ve bu başarıları aktaran bir üründür. Bu aktarım, dil ile insan arasındaki varlık dünyasını da şekillendirdiği bir gerçektir. Dil ile geçmiş duşakların bilgi ve birikimi ile dünyaya doğan bir kişi, geçmişin bilgi ve birikimlerinden hareketle kendisine yeniden / sıfırdan bir dünya kurma zorunda kalmaz. Hayvan tekleri yaşama kendi başarılarıyla başlarken insanoğlu, bütün bir insanlık deneyimini içinde barındıran dil edimi ile dünyaya gelir. Bütün bu başarılar, insanın dünyaya gelmesinden sonraki süreçte edinilen bir dil ile orta çıkar. Bu bir bakıma geçmişin şimdi ile bağlanması anlamını taşımaktadır. Zira insan kendinin değil kendi türünün başarılarının toplamıdır. Bütün bir insanlık kültürü bu aktarım ile dilin ürünü olarak ortaya çıkar.

Fenolojik anlamda görülen her bir şey, dilsel anlamda tanımlanır ve zihinsel anlamda bir karşılığa oturtulur. Ne var ki dil kelimeler ile her şeyi göremeyenler ve kelimelerle bir şey düşünemeyenler, dil ile varlık-dünyası arasında bir bağ kuramazlar. Varlık dünyasında dil ile bir şey göremeyen insanlar ise dili hiçbir şey düşünmeden kullanırlar ve artık varlık ile insan/ varlık ile dil arasında karşılıklı bir bağ kalmaz ve kurulan cümlelerin içi boş kalır. Bu kişiler, Takiyettin Mengüşoğlu'nun açıklaması ile, “ezbere gören ve ezbere düşünen, yani varlık dünyasında bir karşılığa dayanmadan söz söyleyen, yazı yazan kimsedir.” (2010: 236).

Görme ile düşünme arasındaki bu yakın ilişki kaybolduğunda ise kişi Mengüşoğlu'nun ifadesi ile ezbere görür, ezbere düşünür ve varlık dünyasında bir karşılığa dayanmadan söz söyler, yazı yazar. Bu durum tam anlamıyla varlık insan arasındaki ilişkinin kopmasına bir başka açıdan da dilsel bir yabancılaşmaya sebep olmaktadır.

Gülayşe Koçak'ın **Topaç** isimli romanında dilsel yabancılaşma toplumsal yabancılaşma temasının altında işlenen ve toplumsal duygu ve düşüncelerin donukluğuna ve iletişimsizliğine sebep olan bir olgu olarak karşımıza çıkar.

*“Melisettö Hanım'ın durumunu bilmiyorum ama sen hiç sokaktaki standart insanın konuşmasını duydun mu? Kelime hazineleri birkaç yüz kelimedenden ibaret. Hani iki üç yıl evvel son yayınevi, ondan sonra da son gazete kapanmış, insanlar olup bitenler hakkında sadece televizyon aracılığıyla*

*yalapşap bilgi edinir olmuştu ya... Televizyon desen zaten, kendi düzeyini toplumun düzeyine uyduruyordu. Eh tabii, aynı şey dil içinde geçerliydi. Ve tabii, zamanla beklenen oldu:*

*Dil, fakirleşe fakirleşe öyle cılızlaştı ki, insanların birbirleriyle paylaşabildikleri duygu ve düşünceler, giderek daha genel geçer, daha kaba, daha incelikten yoksun ve bireysellikten uzak bir hal aldı. Duygu ve düşünceleri ifade etme imkânları daraldı. Hele gençlerin durumu, içler acısı.*

*Her neyse; biliyorsun, bu karşılıklı bir etkileşimdir; yumurta mı, tavuk mu meselesi. Dilin toplumsal düzeydeki fakirleşmesi, yine toplumsal düzeyde duygulardaki donuklaşmayla ele ele gitti. Anıları, deneyimler, sözcükler sayesinde hafızamıza kaydederiz; sözcükler sayesinde kavramlar, duygular üzerinde egemenlik sağlarız. Şu anki sessizlikteyse ürkütücü bir şeyler var...*

*Denetim dışı bir şeyler, tıpkı karanlık gibi.” (s. 68-69).*

Diğer bir dikkat çekici toplumsal iletişimi sekteye uğratan gerileme ise dilin fakirleşmesidir. İnsanların birbirleriyle paylaştığı duygu ve düşünceler giderek genel geçeri kaba ve incelikten yoksun bir hal almıştır. Kelime hazineleri düşen, birkaç yüz kelimedenden ibaret bir standart konuşma yakalayan insanların, yayınevlerinin kapatılması ve gazetelerin kapatılması da etkili olmuştur. İnsanlar dünyadaki ve ülkedeki olup biten her şeyi yalnızca televizyon sayesinde öğrenirler. Televizyon da kendi düzeyini toplumun düzeyine uydurmuştur. Bütün bu gelişmeler dilin toplumsal düzeydeki fakirleşmesine sebep olmuş, toplumsal olarak duygusal donuklaşmaya, anıları, deneyimleri dilin fakirleşmesi sonucu hafızaya kaydetmemeye başlamışlardır (s. 68).

Dilsel anlamdaki kısıtlama, kısalan kelime dağarcığı ile insan ezbere görür ve ezbere düşünür bir hal alır. Kelimelerin kısalması, varlıkların kelimeler ile tanımlanamaması ve karşılıklı iletişimin, duygu ve düşüncelerin giderek genel geçerliğe ve incelikten yoksun bir kabalığa dönmesi toplum olarak dile karşı bir yabancılaşma yaşadıklarının göstergesidir.

Ayrıca, karşılıklı bir iletişim aracı olan dilin, toplumsal iletişimsizlikten dolayı fakirleşmesi, toplumsal olarak duyguların da donuklaşmasına olanak tanır. Bu türden donuklaşma, dilin yaratıcı kapasitesinin ölmeye yakın olduğunun göstergesidir. Böylece dili kullanmayanlar, yaratıcı görme/ yaratıcı düşünmeye sekteye uğramıştır. Dikkat

edilirse diğerk bir önemli nokta da hafıza kayıplarının dilin fakirleşmesiyle ortaya çıkmasıdır. Dil kullanımı ile hafıza bahçeleri çiçeklenirken dilin ölümü şüphesiz kişiyi ayakta tutan geçmişinin de ölümüdür. Hafıza bahçesine biriktirilen anların, deyimlerin, duyguların ve sözcüklerin kaybolması dilin ölümü anlamını taşıırken aynı zamanda kişinin de ölümü durumudur. Heidegger, insanı sürekli olarak şimdiiyi yenileyen bir varlık olarak görmüş ve onu nesnelere ayırmıştır (Yakupoğlu, 2001: 40). Varoluş bağlamında kişinin şimdiiyi yenilemesi ancak dil ile oluşur. Ancak, dile yabancılaşma kişinin varoluşsal anlamda nesneleşmesine olanak tanır. Özellikle bu durumun gençler üzerinde daha vahim sebepleri olduğunun düşünülmesi de an'ın geleceğe kalmama korkusundan beslenir. Bu korku, şimdiiyi geleceğe bağlayan dilin ölümü ile insan an'da kalan/ an'a tutuklu kalan bir monad'a dönüşebilecektir.

*“Dillerin bu denli geri olmasının nedenini şimdi daha iyi anlıyorum. Diyalog kopukluğu.” (s. 74).*

Sosyal bir varlık olan insan karşılıklı iletişim içinde kendisini kuran ve gerçekleştiren kişidir. Öteki'nin ben'i tanımlaması olarak da düşünülebicek diyalog durumunda kişi ya bir alıcı ya da bir verici konumundadır. Ancak alıcı ve vericinin birbiri ile diyalogsuzluğu/iletişimsizliği bir anlamda kişinin kendisini tanımlamasının da önünde engeldir. Kişi, kendini ancak dil ile tanımlar; evrendeki öyküsü dil ile gerçeğe dönüştürür. Diyalogun yapıcı etkisine kapanmak özellikle dilin gerilemesine neden olur. Dil, işlendikçe gelişen bir yapıdır ve işlenmeyen dil geri kalmış demektir. Bir şeyi, nesneyi, durumu ve olayı anadilin denizindeki sözcükler ile anlatmamak ya da anlatma ihtiyacı duymamak dilsel anlamda da bir yabancılaşma doğurur. İnsan, dil ile geçmiş kuşakların bilgisine ulaştığı zaman insan olma edimini de gerçekleştirmiş bu dünyada var olmuş demektir. Ancak bu dünyada var olmak için de kişiler arası diyalog son derece önemlidir. Romanda dikkat edilirse dilin geri kalması olayı diyalog eksikliğine bağlanır. Diyalog kopukluğu ya da diyalogsuzluk modern insanın başını döndüren en temel sorunlarından. Modernizm kaynaklı yüksek refah düzeyine ulaşmış kentler içinde kendini ve kimliğini bir anlamda kuramayan “modern insan” sosyalleşmekten de geri kalmıştır. Uzun gökdelenli yapılar içinde düşleri yutan bu kulelerde kişi dilsel düşünüyü de unutmuş ona yabancılaşmıştır. Dilsel düş, bir anlamda bireyin kendisini kurması için gerekli bütün çıkarımları içinde barındıran bitimsiz bir hazine gibidir. Dilde yıkanan her ruh/ sözcük yeniden anlam kazanırken, dünyalık öykümüz de anlam kazanmış olur. Ne

var ki dilsel anlamda diyalog kopukluğunun yaşandığı bir dönemde dilin geri kalması, kişinin dünyadalık kaderini ve dünyadalık düşünüyü kurmada önündeki en büyük engellerden, kişiyi metaya dönüşmekten alıkoyacak sihirli bir iksir gibidir.



## SONUÇ

Sosyal bilimlerde kilit bir kavram olarak karşımıza çıkan yabancılaşma, varlığı ile özü arasına engel araçlar yığ(ıl)an insanın zihinsel boşluğunu tanımlayan psiko-felsefik ve sosyoloji nitelikli bir kavramdır. Yabancılaşma (*alienation*) kavramı, sosyolojiden felsefeye, psikolojiden teoloji ve sanata; ekonomiden politikaya kadar birçok alanda varlığını hissettiren bir olgu olarak karşımıza çıkar. Özellikle edebiyat sahasında, insanın oluşturduğu bireysel ve toplumsal yapıya göre yeniden şekil almıştır.

Romanlarda yabancılaşma kavramı daha çok varoluşçu felsefeden ödünçlenen kavramlar üzerinden açıklanır. Yabancılaşma, tarihsel olarak ilk önce teolojide ortaya çıkmış bir kavramdır. İnsanların yaptıkları putlara taparak kendi özlerini bu putlara aktararak kendi varlıklarından uzaklaşması durumudur. Yabancılaşmış kişi, varlığı ile özü arasına putları koyarak kendi varoluş refleksine yabancılaşmış olur. Bu yabancılaşma ile içine girilen yeni konum bireyin bütün yaratıcı potansiyelini ve yaşamın biricikliğini ve kendisinin evrenin bilinci durumundan çıkmasına sebep olur. Böylesi bir kovulmanın nedeni yabancılaşmış insanın kendisine ait hiçbir yaratıcı sözünün olmamasından kaynaklanır. Böylece hiçbir konuda yaratıcı bir düşünce üretemez ve yaratıcı edimlerini yönetemez. Bireysel anlamda karşılaştığı her sorunu varlığı ile özü arasına yığıdığı araçlar ile çözmeye çalışır. Modern insanın içine düştüğü yabancılaşmanın temeli olan varlık ile öz arasına yığıdırılan engel araçlar, teoloji alanında yabancılaşma durumun ilk nüvesini oluşturmaktadır.

Yabancılaşma alanı olan 1980 dönemi ülkede yaşanan siyasal durumların da roman yazarları da etkilediği -toplumsal bir dönüşümde olduğu gibi- bir gerçektir. Daha çok darbe sonrası yazarlar toplumsal ve yazınsal nedenlerden ötürü toplumsal temalardan bireysel temalara yönelirler. Bu durumda bireyin yaşam içindeki sıkışmışlığını ve bunaltısını ve yalın insan gerçekliğini yazan romancılar bu temaların başına yabancılaşma olgusunu koyarlar.

Çalışma, yabancılaşmayı konu edinen teoloji, felsefe, psikoloji ve sosyolojinin yanı sıra kapitalizm kaynaklı ekonomik bakış açısından faydalanılarak incelenmiştir. 1980 sonrası Türk romanında görülen yabancılaşma teması genellikle psiko-felsefik ve sosyolojik bir kavram olarak işlenir. Marxçı bakış açısı ile ekonomi alanında yabancılaşmanın

tezahürleri kısıtlı olarak işlenmiştir. Bu bakımdan giriş bölümü olarak adlandırdığımız teorik ve sosyolojik arka-plan adını taşıyan birinci bölümde yabancılaşmanın tarihsel bir panoramasını çizdik. Bu bölümde yabancılaşmanın dünya görüşleri, izmler ve ekoller arasında ne şekilde anlamlandırıldığını/ tanımlandığını gözler önüne serdik. Daha sonra ilk olarak çalışmanın ana bölümü olan bireysel yabancılaşmanın açmazları üzerinde durduk. Bu bölüm üç ana başlığa indirgenerek bölümlere eklenen yeni alt başlıklar ile çözümlendi.

Kültürlerin ve insanı kuşatan “şey”ler dünyanın değişmesiyle kavram, hem psiko-felsefik hem de sosyolojik olarak zamanla farklılaşabilmektedir. Ancak incelenen romanlarda görülen yabancılaşma, her ne kadar tarihsel süreç içerisinde değişim ve farklı yorumlamalar gösterse de temel olarak kişinin varlığı ile özü arasındaki uzaklaşmanın tanımlanması olarak görülür.

Genellikle psikolojik ve sosyolojik bir bakış ile incelediğimiz romanlarda yabancılaşma kavramı genellikle, varoluşçu felsefenin temel uğraş alanları kişinin dünyadaki varlığının anlamı üzerinden şekillenir. Bu temel insanın kendisine yabancılaşma durumu sırasıyla şu şekilde sıralanabilir;

1. Benlik Algısı
2. Kimlik
3. Anlamsızlık
4. İletişimsizlik
5. Yalnızlık ve/ya Yalnızlaşma
6. Boşluk / Hiçlik
7. Hipergerçeklik ya da Simülasyon
8. Duyusal ya/da Duygusal Yabancılaşma
9. Bunaltı ve/ya Varoluş Sıkıntısı
10. Saçma / Absürt / Uyumsuz
11. Yurtsuzluk İtkisi
12. İntihar
13. Ölüm

Bireysel boyut itibari ile yabancılaşma başlığını ilk olarak insanın kendisine yabancılaşması üzerinde şekillenir. Çağın insanının başını döndüren yabancılaşma

kavramı ilk olarak insanın kendisine yabancılaşması sürecinde görülür. 1980 sonrası romanda bu bölüm, kişinin kendisini var eden bilinçsel ve zihinsel durumlara karşılık gelen benlik algısını kurma edimi üzerinden şekillenir.

1980 sonrası romanda görülen benlik algısı daha çok kişiliksizleşme (depersonalizasyon) kavramına dayandırılır. Benlik, yer yer Freud'un id, ego ve süperego kavramları ile tanımlanırken, yer yer de Jung'un kolektif bilinçdışına gönderme yapar. Özellikle benliğin çevrede oluşması durumu Adlerci bir mantıkta ilerler. Kimi zaman bilinç ile bilinçdışının çatışmasından doğan benlik kurma girişimleri bulunsa da böylesi bir eğilim çok sınırlıdır. Bunların yanı sıra, benlik bölünmesi/ kişilik bölünmesi durumu da yine kişiliksizleşme üzerinden aktarılır. Ontolojik anlamda benliğini güvende hissetmeyen bireylerin yaşadığı bu bölünme, 1980 sonrası romanda sıklıkla işlenen bir durumdur. Bu tarzda kişilik bölünmelerinin temel sebebi olarak bilinçsel ve çevresel olarak kişinin varlığını güvende hissedememesi gösterilir. Bu bölünmenin sonuçları ise, benlik, kimlik duygusunun kaybedilmesi ve kendine yabancılaşma şeklinde görülür.

**Kabuk Adam** isimli romanda anlatıcı-benin, olaylar ve durumlar karşısında benliğini bir türlü kuramaması üzerinden şekillenir. Hoyrat, sevgisiz ve şiddet dolu bir aile ortamında anlatıcı-ben kendi dışına çıkıp başka bir nesneye/kişiye yönelemez. Bu durumda onun arzu, düşünce ve eylemlerinin kısıtlanması ile sağlıklı bir benlik kuramamasına neden olur.

**Kambur** romanındaki başkışı Kambur da benliğini bir türlü kuramaz. Yaşamın anlamsızlığını bir anlamda fiziksel dezavantajı ile kavrayan Kambur, kendini kuracak, iletişime açacak bütün içtenlik atılımlarından da yoksundur.

**Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde anlatıcı-ben ilk önce evin içinde iletişimsizliğin sonucu olarak benlik kurma girişimleri sekteye uğrar. Daha sonra okul yaşamında da iletişimsizliğin bir göstergesi olarak benliğini kurma girişimleri sürekli reddedilir. Daha sonra eşi ile iletişimsizliğinden doğan anlam bulma, benlik kurma girişimleri de sonuçsuz kalır. Son olarak doğaya kaçarak benliğini kurma ve zihinsel çağrışımlar yapma gereği hisseder.

**Ağır Roman** isimli romanda başkışı Gili Gili Salih'in bütün benlik kurma girişimleri daha önce önünde hazır bulunduğu ve içine doğduğu Kolera Sokağı'nda şekillendirilmesi/kurulamaması üzerinden ilerler. Kolera'nın istediği bir kişi olma ile

kendi isteğiyle benliğini kurma girişimleri arasındaki roman boyunca devam eden çatışmanın sonucu Salih'in kendisini öldürmesi ile sonuçlanır.

**Kumru ile Kumru** romanında başkışı Kumru'nun benlik kurma girişimleri kendisinden iki yaş büyük olan ve ölen ablasının adına konması ile çatışma sağlanır. Kendi benini bir türlü özne olarak kavrayamayan Kumru, roman sonunda intihar ederek benlik kurma girişimlerinin ne denli çatışma ile dolu olduğunun göstergesi olur.

**Ölü Erkek Kuşlar** romanının başkışı Suna'nın da benlik kurma girişimleri ilk gençliğinden babasını daha sonra da annesini kaybetmesi ile zihinsel / benliksel olarak bölünmesi ile sonuçlanır. Su ve Na olarak zihinsel anlamda bir ikilik yaşayan Suna, Su ve Na'nın çatışmasını sürekli benliğinde, bilincinde hisseder. Bu çatışmayı hayatı boyunca bütün ilişkilerinde hissedenden Suna en sonunda yalnızlığa gömülerek bir kedi alır ve bütün evliliklerini ve ilişkilerini silerek yaşama tutunmaya çalışır.

**Topaç** romanında da sürekli bir zihinsel bölünmenin içinde benliğini kuramayan başkışı Canyak kendisini Lafönj ve Melisettö olarak tanımlar. Bu iki kişiliği de geçmişte yaşadığı olayların etkisinin zihinsel sürece dahil oluşundan kaynaklanır. Lafönj insani olanı, erdemleri ve eskiyi canlı tutar iken Melisettö, duyuşsal körleşmeyi, robotlaşmayı ve metalaşmayı önceler. Bu türden bölünmüş benlik, kişinin sağlıklı ilişkiler ve benlik kurmasının önündeki en temel etkidir.

**Kusma Kulübü** romanında ise başkışı Umut, benlik kurma girişimlerini toplumun dışına çıkarılması gereken kişilerin üzerine kusan bir çeteye dahil olmasıyla gerçekleşir. Bu toplumsal ve insansal değerleri aşağılayan fakat medya tarafından farklı lanse edilen insanların toplumu yozlaştırdığını ve bozduğu düşünen çete üyeleri ile birlikte bu türden kişilerin üzerine kusularak benlik kurulmaya çalışılır.

Romanlarda görülen kimlik billurlaşması, bulanıklaşması veya krizi daha çok benlik algısının tamamlanamamasından kaynaklanır. Romanlarda görülen yer yer benlik krizinin yol açtığı kimlik bunalımı yerini zaman zaman da kentsel hayatın kişinin kimliğini billurlaştırması üzerine odaklanır. İncelediğimiz romanlarda görülen kimlik krizi daha çok bilinç ile bilinçaltının ve dış gerçekliğin/ çevrenin çatışmasından kaynaklanır. Bu çatışma, kişilik bölünmesinden kişilik ve kimlik bunalımına değin yol açar.



**Kabuk Adam** romanında anlatıcı-ben erkek egemen bir bilim dünyasında fizik laboratuvarında çalışır. Modernite ile birlikte giydirilmiş kimliklerin tümünü reddederken yalın insan yanına vurgu yapılır.

**Kambur** isimli romanda ise başkişi Kambur, kendini bir bedene sığdıramadığı gibi bir kimliğe de ait hissedemez. Romanda Kambur'un adı yoktur, yalnızca resim figürü ile tasvir edilir. O da kendini fiziksel dezavantajının verdiği görüntü ile tarif eder ve ben kimim sorusuna “kambur” diyerek yanıt verir.

**Ağır Roman**'ın başkişisi olan Salih de kendisini sürekli içine doğduğu Kolera Sokağı'nda kimliksel olarak kurmanın ve dışarının baskısı altında hissettiği benliğini ve kimliğini toplumsal olarak kurma zorunluluğun çatışmasını yaşar. Salih'in bireysel kimliğini toplum belirler ve bu bilinç ile dışarının çatışmasının sonucu intihar eder.

**Kumru ile Kumru** romanında başkişi Kumru kimliğini kendisinden iki yıl önce doğup ölen ablasının adını alarak yaşama başlar. Yaşam boyu bütün çatışması bir kimlik kurma/alma yerine bir isme/kimliğe konma sorunsalı üzerinden şekillenir. Bu çatışmanın sonucunda intihar ederek ablasından ödünçlediği kimliğin gerekliliğini yerine getirir.

**Cüce** isimli romanda başkişi Zenime, dış dünyanın gerçekliği içinde bir kimlik ile kurulmayı reddeder. Zenime, soyu bozuk ve soysuz anlamındadır ve bir kavme sonradan katılan manasında kullanılır. Bu aitsiz kimlik durumunu sürekli benliğinde taşıyan başkişi bir kimlik kurma girişimlerine sürekli kapanır.

1980 sonrası romanlarda görülen anlamsızlık, kişinin anlam arayışındaki bütün yollarının kapalı olması durumundan hareketle serimlenir. Doğmuş olmanın en büyük anlamsızlık olarak hissedildiği romanlarda, kişi bir bakıma kendini bu dünya yalnız ve yalıtık hisseder. Bu yalnızlık ve yalıtılmışlık, onun aile ve çevresinin de etkisiyle gelişirken bilinçsel bir anlamsızlık duygusuna kapılmasına neden olur. Bazen, anlam bütün nesne ve yüzlerde aranırken bazen de anlamsızlığın getirdiği son çözüm olan ölüm ile yüzleşirler. Bu yüzleşme, hayatın anlamının insanın yüzünden silinmesi sonucudur. Genellikle romanlarda işlenen dünyevi anlam arayışının temelinde kozmik anlamdan yoksunluk olarak anlamsızlık yatar. Kozmik anlam, kişinin dışında ve ondan üstün olarak var olan bir düzeni ifade eden bir yapıdır. Karakterlerin çoğunda dünyevi anlam yoksunluğu bulunmaktadır ve kozmik anlamda bir anlama ulaşamayan kişiler dünyevi anlamda anlamsızlığı duyumsamaktadırlar.

**Kambur**'da başkişi bu dünyada olmayı bir anlama dönüştüremeyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Dışarıya karşı güveni kalmayan ve içsel anlamda bir türlü anlam üretemeyen Kambur, sıkıntılı bu dünyaya gelmeyi bile istemez. O, yaşamı boyunca bir bakıma anlam üretemeyen bir resim figürü olarak karşımıza çıkar ve roman sonunda bir çiçekçiden kendi cenazesi için sipariş verirken karşımıza çıkar.

**Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde başkişi ilk gençlik yıllarına kadar sevgisiz bir aile içinde yetişmesinin ve mizacının da sonucu olarak bir anlamda yaşam kaynağının pınarında yıkanmaktan uzaktır. O, bir anlam üretmediği bu dünyayı bir bunaltı yığını olarak görür.

**Sinek Isırıklarının Müellifi** romanında başkişi Cemil, işinden istifa eder ve Ankara'da toplu konutlardaki evinde yaşamını sürdürür. Hayatı bir anlamsızlık içinde duyumsayan Cemil için hayatına anlam katabilecek tek düşünce yazmaktır. O da bir bakıma anlamsızlığın hüküm sürdüğü yaşamına anlam katmak için roman yazmaya başlar.

**Bin Hüzünlü Haz**'da anlamsız bir yaşama anlam katmak için arayışa çıkan kişiler üzerinden kurulur. Yaşamın içindeki biricik umudu yakalamak üzere sürekli masal diyarlarına, şehre ve kalabalığa çıkılarak anlam bulma amacı güdülür.

**Piç** isimli romanda ise dört arkadaşın anlamsızlığından doğan aylaklığı konu edinir. Bu dört arkadaş bir anlamda yaşamlarına anlam bulmak/üretmek için bir bakıma aylaklığı iş olarak görür ve anlam üretebilmek için şehrin varoşlarına, iş hayatının/bölümünün dışına çıkarak kendilerine özgü bir varlık alanı kurarlar.

1980 sonrası romanda iletişimsizlik izleği ilk önce kişinin ailesinde başlar. Aileler genellikle, iletişime kapalı, anne ve baba figürlerinin despotane görünümleri ile verilir. Aile içinde genellikle anneanne/babaanne ve dedeler olumlu bir değer olarak görülse de **Üç Beş Kişi** romanında Murat'ın dedesi negatif bir iletişimsizlik örneği olarak karşımıza çıkar.

Sosyal bir varlık olan insanın kendisi, diğerleri ve nesnelere ile olan iletişimsizliği ilk olarak karşımıza **Kabuk Adam** romanında çıkar. İlk olarak ailesinde başlayan anlatıcı-ben'in iletişimsizliği daha sonra bütün çevresine karşı takınılan bir tavır olarak görülür. Onun iletişimsizliğinin temelinde kendisini başka birine açamama ve başkasında yankı bulamama sorunundan kaynaklanır.

**Kambur**'da yine başkişinin iletişimsizliği bütün bir insanlık türünerdir. O, geçmişi ve geleceği olmayan an'a saplı bir resim figürü olarak karşımıza çıkar ve vurdumduymazlığın hüküm sürdüğü bir dünyada bütün bir insanlık türünü protesto ederek iletişimini keser.

**Çocukluğun Soğuk Geceleri** isimli romanda başkişi anlatıcı-ben'in iletişimsizliği sevgisiz bir aile ortamında büyümesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarından kalma bu nüve, onu bütün yaşamı boyunca iletişime kapalı bir insan durumuna düşürecektir.

**Bit Palas** romanında Bonbon Palas, tam bir iletişimsizlik göstergesi bir mekan olarak karşımıza çıkar. Modernizmin kazanımlarını temsil eden ve bir bakıma betonlaşma ve yığınlaşmanın hüküm sürdüğü bu palas içinde yaşayan kiracılar dışarının bunaltısından kendi içlerine çekilerek apartmandaki/palastaki diğer insanlar ile iletişime kapanarak yaşamlarını sürdürürler.

1980 sonrası Türk romanında görülen yalnızlık/ yalnızlaşma temi, daha çok iletişimsizlik ve anlamsızlıktan doğan varoluşçu bir yalnızlık şeklinde görülür. Bu etki daha ziyade bireysel anlamdaki kişinin yaşamına etki etse de yalnızlık yer yer bütün ailelerde, şehirde ve toplumda gerçekleşir.

**Kabuk Adam**'da anlatıcı-ben'in yalnızlığı ailesi ile olan iletişim eksikliğinin sonucunda gelişir. Bir anlamda ruhuna da sirayet eden anlamsızlığın hüküm sürdüğü zihni, kendisini sürekli dışarıya kapatarak, dışarının kaba realitesinden kendi içine sığınmaya, yalnızlığa dönüşmesi ile gerçekleşir.

**Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde ise yalnızlık iki türde görülür. Bunlardan ilki çocukluk yıllarında ev içindeki iletişimsizlikten doğan yalnızlıktır ve bu süreç onun anlatıcı-ben'in İstanbul'a gitmesine neden olur. İkinci yalnızlığı da İstanbul'da içine düştüğü yeni dünyada duyumsar. Bu iki yalnızlığın da temelinde aile içinde iletişimsizlikten doğan yalnızlığın hüküm sürdüğü görülür.

**Ağır Roman**'da da başkişinin yalnızlığı aile içinde başlar. Babası ile olan iletişimsizliği, tek dayanak noktası olarak gördüğü ağabeyinin evi terk etmesi Salih'in ev içinde yalnız kalmasına neden olur. Salih'in ikinci türden yalnızlık mekanı ise Kolera Sokağı'dır. Bu sokakta ve mahallede bir anlamda yaşamak istemeyen Salih sürekli bilinçdışı göndermeler ile Kolera'dan ve evden kopmak ister.

**Cüce**'de ise başkişi Zenime, dışarının gerçekliğinden kaçarak eve kapanır, evden çıkmaz. Evde bir anlamda bilinç ve bilinçdışı yansımalarını gördüğü ayna ile konuşmalarında sürekli yalnızlığını duyumsar.

**Sadık Bey** romanında başkişi Sadık Bey'in yaşadığı yalnızlık, eşinden ayrılması sonucu ve kişi ile iletişiminin kopuk olmasından kaynaklanır. O, ellili yaşlarında bir şirket ortağı olmasının verdiği umut ile yaşama tutunurken şirketten uzaklaştırılması ile zihinsel yalnızlığı dayanılmaz bir hal alır.

**İki Yeşil Su Samuru**'nda başkişi Suna'nın yalnızlığı ilk olarak babasını ve annesini kaybetmesi üzerinden şekillenir. Bu süreçte bilinci Su ve Na olarak bölünen Suna'nın bütün evlilik girişimlerinin sonucunda kendi başına kalmasına neden olur. O, bütün ilişkilerinin sonucunda yalnızlığa gömülen bir kişi olarak karşımıza çıkar.

**Üç Beş Kişi** romanında başkişi Murat'ın yalnızlığı içine doğduğu ve hayallerini gerçekleştiremeyeceğine inandığı Eskişehir'de gerçekleşir. O, yalnızlığını gidermek üzere aşk yaşadığı şarkıcının peşinden İstanbul'a gitse de şarkıcının Murat'ı dayısıyla aldatması sonucu Murat'ın bedensel ve ruhsal yalnızlığı bir bunaltıya dönüşür.

**Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı** romanında Çakır anlatıcının babasının çiftliğinde çalışır ve atlara bakar. O küçük yaşlarda yetim kalmış ve dışarıya kendini kapatarak içe dönmüş, insanlardan ziyade atlar ile iletişim kurmuştur. Yaşamda küçük yaşlarda tek başına Çakır, fiziksel dezavantajının da verdiği ürküntü ile içeri kapanır.

1980 sonrası romanda görülen boşluk/ hiçlik teması genellikle anlamsızlığın algılandığı bir bilişsel duyum sonrasında gerçekleşir. Varoluşçu felsefede ise insan dünyadaki ilişkisinde hiçlikle de anlam kazanır. Hiçlik bir bakıma dünyayı algılamak için ve dünyayı düzenlenmiş bir bütünlük olarak görünür kılabilmesi için sorduğu sorular ile hiçliği varlığa getiren bilinç ile görüntü düzeyine çıkar. Bu bağlamda kendisi için varlık, anlam bulabilmesi için genelde anlamın karşısına anlamsızlığı, yaşamın karşısına ölümü, varlığın karşısına da hiçliği getirerek bu türden bir hiçleme ile anlam bulmaya çalışır. Kişi, kendisini ve yaşamı bir anlama bürüyemediğinden yaşam içinde bilincinde kopukluk, boşluk ve hiçlik hissi yaşar. Bu his, uzun süreli devam ettiğinde ise kişi psikolojik olarak iletişimsizliğin, yalnızlığın ve anlamsızlığın getirdiği bir durumda kendi benliğini bir anlama dönüştüremez ve ölümü son çare olarak düşünebilir. Ancak, 1980 sonrası romanda görülen hiçlik, bir anlam bulma ümidinin yansıması gibi görülürken

roman kişileri genellikle hiçleme ile yaşama anlam katmaya çalışırlar. Bu anlam, tam olarak hiçliğin ortasında insanın gezmesi ile mümkün olacaklarının farkına varmasıyla kurulacağından kişiler, yaşamı hiçleyerek yaşama anlam katmak isterler.

**Kabuk-Adam**'da anlatıcı-ben, **Apartman Boşluğu**'nda başkişi Arif gibi kişileri bu grupta sayabiliriz. Bu insanlar, insanın dünyadaki anlamsızlığı hiçlik ile anlama dönüştürmek için hiçliğe yaklaşırlar ve bu hiçliği deneyimleyerek anlam aramaya çalışırlar.

1980 sonrası romanda görülen hipergerçeklik ya da simülasyon bir bakıma gibi'ler evreni olarak işlenir. Roman karakterleri genellikle gerçeklikten uzaklaştırılan çağdaş insanın içine düştüğü durum hipergerçeklik ile görüntülenir. Bu durumda simülasyon öğeleri olan dergi, gazete, TV gerçekliğin yerine alır ve zihinsel algı dünyasını bir şeyi varmış gibi gösterir. Gerçekliğin kopyalarıyla değiştiği simülasyon evreninde kişinin gerçekliği milyonlarca yeniden üretilen modeller üzerinden şekillenir. **Kabuk Adam**'da anlatıcı-ben, **Bin Hüzünlü Haz**'da Alaaddin, **Kusma Kulübü**'nde Umut, yeniden üretilen gibiler evreninin talihsizliğine uğramış kişiler olarak karşımıza çıkar.

Duyusal ya da duygusal yabancılaşma durumu 1980 sonrası romanda depersonalizasyon üzerinden kurulur. Dissosiyatif bir algı bozukluğu olan duygusal yabancılaşmada kişi, kendi bedenine dışardan bakan bir yabancı konumundadır ve bu durumda kişi gerçeklikten kopar. Bu kopma durumunda anılar ile duygular arasındaki iletişimin de gerçekliğini yitirmesine neden olur. Bu durumda kişi hiçbir şey hissedemez ve bir bakıma bilincini kuran duygusal ya da duygusal güdülere yabancılaşır. Travmatik olayların tetiklediği bu durumda kişinin bilinci bir anlamda koruma altına alınır ve duygular ile zihinsel bağlantının iletişimi kopar.

**Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde anlatıcı-ben sıkıntılı çocukluk döneminin bir sonucu olarak zihinsel bir kapanma yaşar ve dışardaki gerçekliği kendi dışındaymış gibi hisseder. **Dünya Ağrısı**'nda başkişi Arif, gençliğinde karıştığı bir toplumsal linç sonrası duygularına yabancılaşır. O, travmatik olarak bir hamalın gözünü taş ile çıkarmasından sonra bilincini sürekli rahatsız eden bu istenci sürekli bilinçaltına atar. Bu atma girişimi de sürekli olarak rüyalar vasıtasıyla bilince sürülür. Bu durumda kişi kendi benliğini dışarıdan izler duruma gelir ve onda hiçbir duygu fazla yaşamaz hale hatta, duygusal ve duygusal anlamdaki bütün durumlara karşı üşenik bir tavır takınır.

1980 sonrası romanda görülen bunaltı, başkalarını seçme zorunluluğu ile dünyaya gelen bir anlayışta kişinin içinde bulunduğu ortamda yapıp etmelerinin sorumluluğundan kaçamayışından kaynaklanır. Varoluşçu felsefeye göre kişi yalnızca kendini değil aynı zamanda başka insanları da seçer. Bu seçim arasında duyulan kaygı bunaltının temel sebebidir. Kişinin seçimlerindeki bu özgürlük onun kaygısını arttıran ve bunaltıya sürükleyen bir süreç olarak işlenir. Varoluş sancısı ise kendini dünyada bir anlama bürüyemeyen ve “ben kimim?” sorusuna cevap bulamama sonrasında gelişir. Anlamsızlığın hüküm sürdüğü bedende kişi yaşama ait bir referans noktası bulamaz. Bazen zihinsel bazen de dışsal sebeplerin kıskacınca olan kişinin anlamsızlığı onu varoluşsal anlamda bir bunaltıya sürükler ve onun bireysel ve toplumsal yabancılaşmasını doğurur.

Yapıp etmelerinin sorumluluğunu başkalarına yükleyemediği için bunaltıya sürüklenen **Çocukluğun Soğuk Geceleri**'ndeki anlatıcı-ben, **Kambur** romanındaki başkişi, **Cüce** romanındaki Zenime, **Dünya Ağrısı**'ndaki Arif, **Bit Palas**'taki başkişi anlatıcı-ben ve **Çador** romanındaki Akhbar'ı bu bağlamda sayabiliriz.

1980 sonrası romanda görülen saçma duygusu, yaşamın monotonluğunu keşfeden ve mekanikleştiğini gören insanın yaşamın anlamını sorguladığı anda bulduğu cevaptır. İlk olarak bu duygu ile birlikte, zamanın gelip geçici düzleminde insan türünün değişmez sonlu oluşunun farkına varılır. Daha sonraki aşama insanın dünya üzerindeki yalnızlığının dünyaya, başkalarına ve kendisine yabancılaşmasının bilincine varılmasıdır. Son olarak da antropolojik olarak ölümlü insanın bu gerçekle yaşamak zorunda oluşunun dünya gerçekliği ile ve bu dünyada anlam bulmak amacıyla çatıştığı görülür. Roman kişileri ‘Camus’vari saçma duygusundan kurtulmak için yaşamlarını sürdürür ve bu duyguyu insan olmanın bir parçası olarak görürler. Ayrıca, dünyanın reddedilmesi veya ondan vazgeçilmesi anlamındaki felsefi intihara yönelmezler. Bu kişiler saçma duygusu ile yaşamda varlıklarını sürdürürler. **Bay Muannit Sahtegi'nin Notları**'nda başkişi Muannit Sahtegi, yaşamın içinde saçmayı bir anlam olarak görür ve yaşamın sonlu oluşunu bile bile yaşamının saçmalığına vurgu yapar.

Orada varlığın dünyaya sürülmesi üzerinden şekillenen yurtsuzluk itkisi, insanın içinde, bilincinde gerçekleşen bir durumdur. İnsanın yeryüzüne sürülmesi neticesinde içsel anlamda sürekli bir yurtsuzluğun hakim olduğu insan ruhu, dünyaya kendi isteği dışında

sürülmüştür. Bu durumda kişi bütün buradalık göstergelerinin temelinde içsel anlamda hissettiği bu yurtsuzluğun etkisini içinde barındırır. **Dünya Ağrısı**'nda Arif, içine doğduğu dünyada bir türlü kendisini evinde hissedemez ve sahibi olduğu otelde ve evinde bile bir anlamda yurtsuzluğun o derin etkisini benliğinde hisseder.

Aydınlanma felsefesi ile Tanrı'yı yeryüzünden kovan insan aklı, akla tapınma noktasında bütün evreni ve şeyleri akıl ile açıklamaya / anlamaya çalışır. Modern dünyada insanların kendi benliklerini kurmasında tek öncül bu durumda yine kendi sezgi ve duyuş, akıl ve düşünme tarzları oluşturmuştur. **Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde başkişi anlatıcı ben, yaşamın içindeki anlamsızlığı bir bakıma Tanrı'ya atfederek, Tanrı'dan uzaklaşır. O bütün bu anlamsız dünya görüşleri içinde Tanrı'yı sorgulamaya ve inançsızlığı benimsemeye katılır.

1980 sonrası Türk romanında görülen intihar durumları şu şekilde tespit edilmiştir:

- 1) Durkheim'in bireysel ben'in toplumsal ben karşısında aşırı biçimde kendisini göstermesi ve aşırı bir bireyselleşmeden doğan bir tür olarak tanımladığı *bencil intihar*.
- 2) Dünyanın reddedilmesi veya ondan vazgeçilmesi anlamında *felsefi intihar*.
- 3) İçine doğduğu dünyada tatmin edici anlam bulamayan kişilerin gerçekleştirdiği biyolojik varlığının sonlandırması şeklindeki *fiziksel intihar*.

**Kabuk Adam**'da anlatıcı-ben, içine düştüğü bunaltı ve anlamsızlığın sonucunda bu dünyayı reddederek ve bu hayattan öç almak üzere intihar eder.

**Çocukluğun Soğuk Geceleri** romanında başkişi anlatıcı-ben, yaşamayı saçma ve anlamsız bularak intihar eder. Bu bağlamda sık sık ölüm düşüncesinin kendisini izlediğini söyler.

**Ağır Roman**'da başkişi Gıli Gıli Salih, psikolojik ve toplumsal baskılar neticesinde kendini bir anlamda kuramamasının bungenluğunu intihar ederek çözmek ister.

**Kumru ile Kumru**'da ise başkişi Kumru, kimliksel olarak ablasının adına konmasına ve daha sonra metanın insan hayatını uyuşturan yapısından kopamayışını ve benliğini ve geçmişini unutuşun sonucunda geçmişe dönmek, doğduğu taşra kasabasında öğrendiği türküyü söyleyerek ötelere açılma/memleketine, özüne dönme girişimlerini intihar ile gerçekleştirmek ister.

**İki Yeşil Su Samuru**'nda Teoman'ın annesinin bu dünyada sorumluluklarını tamamladığı gerekçesi ile intihar ederken, intiharı ölümü seçmek olarak düşünür. Yaşamın kendisini aştığı düşüncesi ile intihar eden Cahide Hanım'ın yanı sıra romanda başkişi Nilsu'nun erkek arkadaşı Mike da intihar eden bir diğer karakterdir. O, babasından ödünçlediği intihar düşüncesi ile sürekli olarak zamanın bitişini simgeleyen ölüm ile gerçeklik kurmak ister.

**Kusma Kulübü**'nde Umut'un intiharı da içsel bir çatışmayı sürekli zihninde canlandırıp geçmişe dönememesi üzerinden anlatılır. Bu durumda Umut ölümü, olanaksızlığın olanağı olarak görür ve geçmişteki seçimlerinin bunaltısını bitirmek ister.

1980 sonrası romanda görülen ölüm teması genellikle sıkıntılı bu dünyadan kurtuluş imgesi olarak işlenir. Kişi, bu dünyada sonlu olduğunu bile bile yaşayan ve bu bilinçte olan tek canlıdır. Yaşamın içindeki anlamı yüzünden silinen kişiler için ölüm varoluşsal olanaksızlığın bir olanağı olarak görülür ve bir anlamda ölüm kurtuluş/sığınma yeri olarak algılanır. **Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde anlatıcı-ben, **Kambur**'da başkişi Kambur, **Bay Muannit Sahtegi'nin Notları**'nda başkişi Muannit Sahtegi, **Ağır Roman**'da başkişi Gili Gili Salih, **Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı** romanında Esat, **Dünya Ağrısı**'nda başkişi Arif, **Kusma Kulübü**'nde Umut ölümü bir kurtuluş / sığınma imgesi olarak algırlar ve içinde buldukları umutsuzluğun, iletişimsizliğin ve bunaltının sonucu katlanılmaz buldukları dünyadan kurtulmak isterler.

Modern insanın en önemli problemlerinden birisi ontolojik anlamda duyduğu güvensizliktir. Araçları ellerinde bulduran egemen güçlerin hakim olduğu bireysel ve toplumsal hayat daha renksiz ve tekil, sıradan ve monotondur. Zamanın süreksizliğini temelinde karakterize edilen modernlik gelenekten kopuşu, yenilik duygusu ve zamanın geçip gidişi üzerinden tanımlanır. İnsanı zamansal ve toplumsal ilişkilerden soyutlayarak geçici bir an'a sıkıştıran modernizm içinde kişi kendisi ve türü hakkında radikal kararlar almaya zorlanır. 1980 sonrası romanda görülen yalnızlık ve yabancılaşma modern insanın başını döndüren iki temel kavram olarak karşımıza çıkar. Bu durumda, ontolojik olarak kişi kendi sınıfsal türünü protesto ederek başka bir şeye dönüşür/dönüşmek ister. **Kambur** romanında başkişi Kambur, kendisini ailesinde ve toplumda bir tür yaban görür. Ebeveynleri tarafından yok sayılan, kendisine bir isim/kimlik takamayan, benlik algısını bir anlamda modern dünyada kuramayan Kambur, kendi türünün kadirbilirlik, vefa,



erdem ve empati değerlerini yok saymasını protesto ederek köpeğe dönüşmek ister. Köpek, sadakati ile bilinen bir hayvandır. İnsanlar arasındaki bu değerlerin yok olmasını bir tür çaresizlik içinde duyumsayan başkişi ontolojik anlamda kendi türünü protesto ederek köpeğe dönüşmek ister. Bu durum, insanlar arasındaki aşılmaz mesafeleri ve insansal bütün değerlerin kaybolması ile bütün bir türü protesto niteliği taşır ve insan türüne yabancılaşarak başka bir türde yaşamak ister.

1980 sonrası romanda görülen insanın emeğine yabancılaşması, karakter aşınması ve meta fetişizmi bağlamında kurgulandığını tespit ettik. Kapitalist dünya düzeninin bir sonucu olarak kişi, ürettiği metalardaki emeğini göremez ve bir bakıma emeğini ücret karşılığında değişim değerine sokarak emeğine yabancılaşır. Yeni kapitalizmde işini kaybetme tehdidi ile insanların özgüveninden koparak bağımsızlıklarının ellerinden alınması ve insanların birer taslak kişiye dönüşmesi karakter aşınması başlığı altında toplanır. **Sadık Bey** romanında başkişi Sadık Bey, eskiden dükkan olan işyerlerinin şirketleşmesi sonucu ve yeni pozisyonların açılması neticesinde, bir bakıma patronu tarafından karakterel olarak aşınmasına neden olur. İşverenin, işçiyi işini kaybetme kaygısına sürüklediği ve insanları bireysel ve yaratıcı düşünüşten ziyade birer ‘taslak kişi’ye dönüştürmesinin bir sonucu olarak işlenir.

1980 sonrası Türk romanında görülen en önemli çıkmazlardan birisi de modernizmin insan hayatını parçalara ayıran, seri üretim metasına dönüştüren ve insanı yalnızlaştıran yönüyle ön plana çıkar. 1980 sonrası romanlarda görülen meta fetişizmi daha çok taşradan büyük metropol olan İstanbul’a taşınma sonrasında eşya karşısında kişinin hayretler içinde kalması ve eşyayı yüce bir değer olarak algılamasında yatar. **Kumru ile Kumru** romanında başkişi Kumru bu açıdan önemli bir örnek olarak düşünülebilir.

İncelediğimiz romanlarda, toplumsal boyut itibari yabancılaşmanın üç ana izlek çerçevesinde kurgulandığını tespit ettik. Toplumsal boyut bağlamında yabancılaşma romanlarda sosyolojik olarak toplumsal uzaklaşma olarak tanımlanmıştır. Toplumsal olgu olarak daha ziyade modernite ile birlikte gelen yeni bir insan tipi ve yeni şehirlerin oluşumunda bireyin topluma karşı yabancılaşması başat koşul olarak işlenmiştir. Çalışmaya konu olan 1980 sonrası Türk romanı hem bir toplumsal yargı hem de bir psikolojik bir geçiş olarak görülmelidir. 1980 darbesi ile yeniden şekillenen yazınsal ve

toplumsal nedenler irdelendiğinde bu yeni dönemin yazınsal ve toplumsal anlayışları da diğerlerinden farklı olacağı gerçekliğini içerisinde barındırır.

İncelenen romanlarda dikkati çeken bir diğer unsur da politik ve siyasal yabancılaşmanın düşünsel anlamda bir yabancılaşmaya dönüşmesidir. Bu durum şüphesiz dönemin sosyo kültürel yapısını ve bir anlamda romanların sosyal zamana ait unsurlarını belirtmek için kısmen ve kısıtlı bir biçimde kullanılır. Genellikle sosyal zamana ait gerçeklik dönemin siyasal/politik yabancılaşmasına özgü bir biçimde örneğin Adalet Ağaoğlu'nun **Üç Beş Kişi** romanında “bugün de üç beş kişi” öldürüldü ibareleriyle verilir. Bu durum romanın ana hipotezinden ziyade dönemin özelliklerini yansıtmaya amacı güder. Diğer bir taraftan **Ağır Roman**'da da yine Kolera Sokağı'na siyasal/politik düşüncelerini anlatmak için kahveye gelen insan grubu çok az işlenir. Bu durum genellikle politik yabancılaşmayı metinlere yaklaştırmaktan ziyade romanların sosyal zamanına ilişkin bilgiler demeti olarak görülür. Düşünsel anlamda da Leyla Erbil'in **Cüce**'sinde ve Ayfer Tunç'un **Dünya Ağrısı** isimli romanlarında da düşünsel yabancılaşma romanının ana kurgusunda az işlenir. Bu az işlenme durumu da şüphesiz dönem insanlarını/yazarlarını siyasal ve politik kurgulardan uzak tutmaya ve özellikle bireysel alana yönelmeye itmiştir.

1980 sonrası romanda işlenen sosyolojik yabancılaşma olgusu özellikle Durkheim'in ileri sürdüğü anomi kavramı etrafından şekillenir. Kriz dönemlerindeki toplumsal ayrışmayı ve bireyi topluma bağlayan nosyonlardaki norm sisteminin çözülüşü olarak görülen anomi durumunda kişiler toplumsal anlamda normsuzluğun kısılcı altındadır. Bu durumda roman karakterlerinin genellikle dış çevreye ve kendi benliklerine yabancılaşması üzerinde durulur. **Kambur** romanının başkişisi, **Topaç** romanında başkişi Canyak, toplumsal anlamda norm eksikliği durumlarında ortaya çıkan bir normsuzluğu derinden hissederler. Bu durumda kişiler toplum ile iç içe geçmekten sıyrılarak toplumu bir arada tutan normlardan da uzaklaşırlar.

Modernite ile birlikte büyük insanlık adına hayata geçirilen bütün projelerde bireysellik ön plandadır. 1980 sonrası romanda kişiler aşırı derecede bireyselliğin cenderesindedir ve özellikle kalabalıklaşan/yığınlaşan kitle içinde kimliklerini bir anlamda kuramazlar. Büyük şehirler, gökdelenler ve yüksek katlı apartmanlarda bireyselliğin ön plana alındığı durumda insanlar arası iletişim genellikle sıkıntılıdır. Bu durumda kişi bu türden bir kalabalığın içinde kendi bireysel kimliğini genellikle kentin öne sürdüğü kimlik ile

değiştirerek şehrin dışlamasına karşı koyarlarken kendi bireyselliğini ve kimliğini yaşamak isteyen kişiler ise şehirde/mekanda genellikle kitle içinde kimliğini yitirir ve dışlanır.

**Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde kimliğini şehirde yitiren başkişi, kendi kimliğini yine kentte aramaya çıkarken **Kara Kitap**'ta apartman fenomeni üzerinden dışlanmışlık ve iletişimsizlik anlatılır. Apartman genellikle bir körün gözleri gibi anlatılır ve değersizleşmenin bir göstergesi olarak imgesel anlamda öne sürülür. Bu kalabalıklar içinde kişi kendi kimliğini yitirir ve dışlanır. Bu bir bakıma toplumsal iletişim kaynaklı yalnızlığın da temel nosyonunu oluşturur.

Yine **Pit Palas**'ta kişinin zihinsel dışlanmışlığı apartman üzerinden anlatılırken, **Gece** isimli romanda bütün bir kalabalık içinde ferdin/insanların kimliğini yitirmesi ve dışlanması gözler önüne serilir. Bu bağlamda Gece'de karakterlerin isimleri bile şehrin içinde yutulmuştur ve bir yabancılaşma göstergesi olan isimsizlik hakim duruma gelmiştir.

**Bin Hüzünlü Haz** isimli romanda da şehir içinde isimlerden ziyade takma adların ve lakapların hüküm sürdüğü bir bireysel kimlik anlayışı hakimdir. Bu büyük şehirde İnsanlararası iletişim yok gibidir ve insanların iletişime geçme durumları ise kısa cümleler ve parçalılık üzerinden aktarılır. Bu durumda şehir tam bir parçalanmış ilişkiler yumağına dönüşmüştür ve bu kalabalıklar içinde roman karakterleri kendi kimliğini zorlasa da dışlanma endişesi ile karşı karşıyadır.

1980 sonrası incelenen romanda tespit edilen bir diğer önemli hususta roman karakterlerin mekansal/çevresel bir yabancılaşma içinde oldukları gerçeğidir. Dünyadalık yerimizi belirten mekanın kişiyi ezen/hapseden yönü bir anlamda labirent izleği ile birlikte verilir. **Kabuk Adam**'da başkişi, mekana sinen yabancılaşmasını fizik laboratuvarında yaşarken, **Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde başkişi ilk mekansal yabancılaşmasını ailede/ev'de yaşar. **Kumru ile Kumru**'da başkişi Kumru'nun mekansal yabancılaşması ve yalnızlığı metropol hayatı içinde kendine bir anlam bulamamasından kaynaklanırken **Berci Kristin Çöp Masalları**'nda bütün bir anlamda şehre gelip kaçak kondu kurmak isteyen insanların metropole yabancılaşması üzerinde durulur. **Bin Hüzünlü Haz** romanında da kişinin mekansal yabancılaşması iletişimsizliğin hüküm sürdüğü büyük bir metropol olan İstanbul'a siner. **Dünya Ağrısı**

romanında ise mekansal sıkışmışlık taşra üzerinden aktarılır. Bu bağlamda 1980 sonrası romanda görülen mekansal yabancılaşma başta şehir olmak üzere kendileri ile bile uzlaşamayan karakterlerin mekansal yabancılaşması üzerinde durulur. Bu mekanlar daha çok labirent izlekli bir kapalı-dar mekanlardır.

Çözük değerler sembolü olarak görülen yığınlaşma ve betonlaşma 1980 sonrası romanda genellikle apartman üzerinden aktarılır. Pozitif bilimlerdeki ilerlemelerin sonucu olarak insanlar modernite ile birlikte benliğini dış dünyanın tehlikelerinden koruyacak olan ve insanın yeryüzündeki ilk zafer anıtı olan ev'i ve evin mitik kayıp cennet düşü özelliğini apartmana dönüştürerek yığınlaşma ve betonlaşma arasında sıkışmıştır. Bu durumda kişi, yitik cennet düşünün bir izdüşümü olan ve ben'i koruyan evi, modernizmin soğuk birimlerine terketmiştir. **Sinek Isırıklarının Müellifi**'nde başkışı Arif, etap konutlarından oluşan apartmanda yığınlar içinde kendi sesini bir türlü bulamaz. **Bit Palas**'ta on dairesel bir apartman bir anlamda ardı arkası kesilmeyen iç göçler sonucu bir beton yığına dönüşen İstanbul'da bulunan bir apartman üzerinden kurulur. Dikkat edilirse apartmanın adı Bit'tir. Bu bağlamda yaratıcı düş gücünü de her zaman içinde barındıran ev imgesi dönüşmüş ve insanlar bir anlamda yığınlaşmanın ve betonlaşmanın sonucu yabancılaşmaya maruz kalmışlardır.

İnsanın cennetten kovuluşuyla başlayan trajik yönü onu yeryüzünde bir dünya cenneti kurmaya ve bu yitik cennet düşünüyü yeryüzüne nakşetmeye iter. Bu bağlamda ev, insanın doğa karşısındaki ilk evrenidir ve gerçek anlamda bir kozmostur. Ne var ki evin yitik cennet tasarımı yönü apartmana dönüşünce kişi bir anlamda yitik cennet düşünden de uzaklaşarak düşlerinden kovulur. Modernizmin soğuk göstergeleri olan apartmana geçiş bir anlamda içtenlik değerlerinin yitirilmesine de sebep olur.

**Kara Kitap** işte böylesi yaratıcı düş gücünü modernizmin soğuk göstergelerine konfeksiyonculara, sigortacılara ve kürtajcı doktorlara dönüşen bir apartmanda yaşanan düşlerden kovulmanın trajik yanını da işler. Romanlarda değersizleşmenin bir göstergesi olan apartman, boşluk ve kaos ile birlikte işlenir ve soluk, ruhsuz, karanlık ve kör gibi sıfatlarla desteklenir.

**Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde de yine apartman, kişinin akşam olunca apartmana dönme zorundalığı onu bir anlamda içsel bir bunalıya sürüklerken, **Bit Palas**'ta apartman düşlerden kovulmanın nüvesini içerisinde taşır.

**Apartman Boşluğu** isimli romanda da mekansal bir konum olan apartman, Boşluk adını taşır. Dikkat edilirse bu boşluk insanın cennetten kovuluşuyla yeryüzüne kurduğu ilk evren/zafer anıtı olan evin yerine geçen apartmanın boşluğudur. Bu bağlamda roman karakterleri apartmanda yaşam sürmeyi istemezler ve bir anlamda yitik cennet düşünü yitirdiklerinden düşlerden kovulma motifini ev'den apartmana geçiş ile birlikte yaşarlar.

Ben ve Öteki ilişkisinde ötekinin ben'in sınırlarını iğfal ve ihlal ettiği bir durumda kişi ötekinin kendi ben'ini/ varlık alanını tehdit ettiği durumlarda genellikle toplumsal anlamda dışlanır, soyutlanır. Bu soyutlanma öteki gibi ol(a)mama durumundan kaynaklanır. **Berlin Nar Çiçeği**'nde Almanya'ya misafir işçi olarak giden Korkmaz ailesinin bu yeni yerde bir türlü öteki gibi ol(a)mamaları onları toplumsal anlamda bir soyutlamaya iterken, kişinin kendi sınırlarını koruma güdüsünü de sürekli dinamik tutar.

İnsan yaşayışının bir sonucu olan kültürel yabancılaşma durumunda kişi modernite ile birlikte geleneğe dayalı bütün toplum yapısını tehdit etmiştir. 1980 sonrası romanda görülen kültürel anlamda kopuş/ yabancılaşma, roman karakterlerinin eski ile yeni arasındaki çatışması sonucu şekillenir. **Çocukluğun Soğuk Geceleri**'nde başkişi İstanbul'da yeniden kurulan ve artık kendisi gibi olmak istemeyen insanların ürettikleri yeni kültürel kodları bir anlamda eskiyi bozma niyetiyle reddederken, yozlaşma kültürünü de bir anlamda protesto eder.

Kültürel anlamda yeniye ve yeni nesnelere bir şok halinde kavramaya/anlamaya çalışan roman karakterleri bu yeni nesnelere/metalar karşısında kültürel anlamda bir şok geçirirler. **Ağır Roman**'da kültürel anlamda yeni olan şeyleri/nesnelere bir şok içinde kavrayan insanlar başlarda bu yeni durumdan korkarlar. Televizyonu bir şok içinde kavramaya çalışan Kolerahılar en sonunda bu yeni öğeyi cezalandırma motifi ile şeytan icadı olarak nitelendirirler ve artık mahallelerine sokmazlar. Diğer bir taraftan kültürel anlamda taşradan İstanbul'a gelen kişiler bir şok içinde benliğine ve bilincine yabancılaşırlar. **Kumru ile Kumru**'da taşradan İstanbul'a gelen başkişi Kumru İstanbul'da daha önce kültürel anlamda görmediği nesnelere karşı bir şok geçirir. Bu yeni metaları bir ürküntü içinde kavrayan bilinç, güncellenerek sürekli bir yeni toplum/kültür kuran metanın hakimiyetine olan bir şoktur.

Modernite ile birlikte hayatımıza giren ve sürekli olarak kültürel bir değişimi önceleyen moda terimi de 1980 sonrası romanda genellikle bu yeni kültürel düşe uymamayı ve

toplumsal anlamda uyarcalığa karşı gelmeyi genel toplumsal olarak kişilerden ziyade münferit bazı karakterlerde görürüz. **Kara Kitap**'ta Bedii ustanın mahzene kapanması meselesi de Türklerin artık kendisi olmak istememesi sorunsalı üzerinden gerçekleşir. Eski usulde mankenler yaparken kendi mankenlerinin moda uymadığı gerekçesi ile mahzene kapanır ve toplumun istediği mankenleri üretmeyerek bir anlamda toplumsal uyarcalığı reddeder. Bir bakıma bütün toplumu etkisi altına olan bu tür moda terimine emek zamanını harcayarak mankenlerini feda etmez ve bir anlamda bu yeni oluşumu protesto ederek mahzene kapanır. Ancak toplumsal anlamda bütün bir şehrin insanları bu yeni şeye, sürekli kendini yenileyen ve tutarlılık arz etmeyen moda uymakta ve kendi kültürel değerlerini ve nosyonlarını reddetmektedir. Bu bağlamda toplumsal bir yabancılaşmanın görüldüğü toplumda zanaatkar, bir bakıma küskünlük ile mahzenine kapanır. Bu bir anlamda toplumsal uyarcalığın reddidir. Değerlerin olması gerek sesine kapanan toplum içinde bir anlamda aydın bir bilinç ile hareket eden Bedii usta robotlaşma tehdidi altındaki insan ve toplumların tarihsel arka planını oluşturan değer nosyonunu yitirdiklerinden, gelecekle ilgili büyük bir gücen sendromu yaşayan kalabalıkların görüş mesafesidir. O, bütün bu anlamda değerleri yok sayan toplumda bireysel değerleri önemsemeyen yığınlarda ezberle ilişkiler kuran bir toplumda kişi kendisine yabancılaşır ve özgünlüklerinden yığın adına önünler vererek kendini iptal etme noktasına gelen toplumun değerlerine yabancılaşmasını gözleri ile görür ve onlar için bazı örtük öneriler sunma adına yeraltına çekilir.

Sınırlı sayıda sözcük ile sınırsız sayıda düşünce üretmeye olanak sağlayan dilsel yabancılaşma 1980 sonrası romanda genellikle kişilerin ezberle gören ve ezberle ilişkiler kuran, ezberle düşünen ve varlık dünyasında bir karşılığa dayanmadan söz söyleyen karakterler üzerinden anlatılır. Dilsel anlamda bilinci sakatlanan kişiler dilin insan zihnini ve kapasitesini yeniden üreten yönüne bakamadıklarından dil anlamında bir yabancılaşma yaşarlar. **Topaç** romanında dilsel yabancılaşma toplumsal yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin sebep olduğu bir olgu olarak karşımıza çıkar. Kişi anadilin denizinde yüzmekten, dili işlemekten ve dil bilincinden yoksun olduğu için kendisini bir üst kategoriye bağlayan dilini de önemsemez ve ona yabancılaşır. İletişimsizliğin hüküm sürdüğü bir dönemde kişilerin dilsel yabancılaşması diyalog kopukluğuna dayandırılır.

1980 sonrası Türk romanının kurgusunda yer alan kişiler, belli bir toplumun özelliklerini temsil etmedikleri için milli ve yerel anlamda tanınmış kişiler değildir. Evrensel insan

gerçeği üzerine kurulan romanlarda kişilerin kimi zaman isimleri bile kullanılmamıştır. Bu açıdan roman figürü olarak adlandırdığımız kişilerin isimsizliği onların evrensel anlamda herkesi temsil edebileceği sonucuna götürür. Olaylar ve durumlar karşısında daha çok bireysel olanın öncelendiği bu tarz romanlarda her toplumdaki, her millettense insanın hissedeceği varoluşsal durumlar ele alınır.

1980 sonrası Türk romanında işlenen zaman ve mekân olguları genellikle nesnel bir gerçekliğe dayandırılmaz. Bu durum, romanların ana izleği olan yabancılaşmayı herkesleştiren bir nitelik taşıır.

1980 sonrası Türk romanın kurgusunda yer alan kişiler genellikle zamanın süreğenliğinden kopan kişiler olarak karşımıza çıkar. Romanlarda anlam ya da anlamsızlık genellikle karakterlerin varoluş refleksinin “yabancılaşması” üzerinden kurulur.

Romanlarda genellikle zamansal olarak gece üzerinde durulur. Gece, karanlık yönü ile umutsuzluğun en zirve olduğu zaman dilimidir. Bu süreçte romanlarda görülen, yalnızlık, umutsuzluk gibi izlekleri ile bu zamansal dilim koşt bir biçimde işlenir.

Roman isimlerinin genellikle negatif çağrışımlı imgeler ile kurulduğu görülür. Gece, Kara, Çöp, Ölü, Hüzünlü, Soğuk, Bit, Kabuk, Ağrı, Sahtegi, Sinek; Üç Beş Kişi, Kambur, Cüce gibi ifadelerle ile kimliksizliğe ve yabancılaşmaya vurgu yapılır.

1980 sonrası Türk romanında yabancılaşmanın bağıntısı akıl ile değil duygu/sezgi ile işlenir.

1980 sonrası Türk romanı kurgusunda yer alan kişiler genellikle belli bir dine inanmaz. Gittikçe bir din haline gelen rasyonalist anlayış üzerine benliğini inşa eden ve/ya ettirilen kişiler, dünyanın büyüünden uzaklaşarak, tektipleşir; egemen güçlerin/ kültürlerin/ dillerin inisiyatifine açılır. Kimi romanlarda görülen inanç boyutu da daha çok varoluşsal anlamda tutunma/ yer edinme/ anlam kazanma anlayışından gelir. Zira, 1980 sonrası Türk romanında görülen inanmak, tutunmak ihtiyacından gelir.

1980 sonrası romanlarda görülen roman kişilerinin fiziksel dezavantajlarının genellikle bireysel ve toplumsal iletişimsizlik bağlamında yalnızlığa sürüklendiği görülür. Genellikle kambur, cüce, sakat vs. tipler daha çok isimsel bir kimliklendirmeden ziyade

görünüşleri ile sunulur. Bu sunulma bir resim figürü olan kişilerin içinde buldukları ve toplumsal yabancılaşmalarına dikkat çekmek adına olduğu görülür.

Bir fark edişler dizgesi olan hayatın içinde yabancılaşmaya maruz kalmış kişi ve toplumlar genellikle varlıkları ile özlere arasına engel araçlar yığılan insanın kendisine, türüne, emeğine uzaklaşması sorunudur. Toplumsal olarak genellikle modernite ile birlikte gelen yeni toplumsal normların yıkıcı etkisi 1980 sonrası romanda yabancılaşma üst başlığı altında incelenir.





## KAYNAKÇA

### İncelenen Romanlar

1. Tezer Özlü - Çocukluğun Soğuk Geceleri (1980)
2. Adalet Ağaoğlu - Üç Beş Kişi (1984)
3. Latife Tekin - Berci Kristin Çöp Masalları (1984)
4. Bilge Karasu - Gece (1985)
5. Ferit Edgü - Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı (1988)
6. Füruzan - Berlin'in Nar Çiçeği (1988)
7. Metin Kaçan - Ağır Roman (1990)
8. Orhan Pamuk - Kara Kitap (1990)
9. Buket Uzuner - İki Yeşil Susamuru (1991)
10. İnci Aral - Ölü Erkek Kuşlar (1991)
11. Vüsat O. Bener - Bay Muannit Sahtegi'nin Notları (1991)
12. Şule Gürbüz - Kambur (1992)
13. Aslı Erdoğan - Kabuk Adam (1994)
14. Hasan Ali Toptaş - Bin Hüzünlü Haz (1995)
15. Gülayşe Koçak - Topaç (2000)
16. Elif Şafak - Bit Palas (2002)
17. Hakan Günday - Piç (2003)
18. Leyla Erbil - Cüce (2003)
19. Mehmet Eroğlu - Kusma Kulübü (2004)
20. Murathan Mungan - Çador (2004)
21. Tahsin Yücel - Kumru ile Kumru (2005)
22. Hakan Bıçakçı - Apartman Boşluğu (2008)
23. Barış Bıçakçı - Sinek Isırıklarının Müellifi (2011)
24. Ayfer Tunç - Dünya Ağrısı (2014)
25. Pınar Kür - Sadık Bey (2016)

- Akış, Y. (2014). Soren Kierkegaard'da Kaygı Kavramı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akyıldız, H. (1998). Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. 3: 163-176.
- Altuğ, T. (2008). Dile Gelen Felsefe. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alvarez, A. (1999). İntihar: Kan Dökücü Tanrı. (Çev. Zuhâl Çil Sarıkaya). 4. Baskı. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Alver, K. "Kent İmgesi". Kent Sosyolojisi. (Ed. Köksal Alver). Konya: Çizgi Kitabevi, s. 935.
- Alver, K. (2017). "Taşra Halleri". Taşra Halleri. (Ed. Köksal Alver). Konya: Çizgi Kitabevi, s. 9-25.
- Ancet, P. (2010). Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi. (Çev. Ersel Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arkun, N. (1978). İntiharın Psikodinamikleri. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Arslan, A. (2012). İlk Çağ Felsefe Tarihi 5. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, A. (2013). Felsefeye Giriş. 18. Baskı. Ankara: Adres Yayınları.
- Assmann, J. (2015). Kültürel Bellek. (Çev. Ayşe Tekin). 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2015). Postmodernizm Sınırsız Özgürlük mü? Özgürlüğün Sınırı mı? Ankara: Sage Yayıncılık.
- Aşkaroğlu, V. (2016). Trajik ve Modern: Triolojik Bir Çözümleme: Oğuz Atay-Joseph Conrad-Yusuf Atılgan. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2017). "Toplum ve Birey: Yabancılaşma Üzerine Kuramsal Bir Tartışma". Karadeniz. 35: 72-77.
- Ataşçı, A. (2015). "Edebiyatta Taşranın Ruhu". Edebiyatın Taşradan Manifestosu içinde (55-64). (Haz. Mesut Varlık). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ateşoğlu, G. (2015). Alman İdealizmi II: Hegel, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ay, Ş. (2011). Biri Yabancılaşma mı Dedi?. Psikeart: Yabancılaşma, 17: 38-41.

- Aydın, M. (2018). “Kültür Sosyolojisinin Temel Kavramları”. Kültür Sosyolojisi. (Ed. Köksal Alver, Necmettin Doğan), İstanbul: Çizgi Kitapevi. s. 39-57.
- Aydoğan, E. (2015). “Marx ve Öncülerinde Yabancılaşma Kavramı”. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. 54: 273-281.
- Bachelard, G. (1996). Mekânın Poetikası. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bachelard, G. (2010). Sürenin Diyalektiği. (Çev. Emine Sarıkartal). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Balcı, Y. (2012). “Tanzimat Romanında Modernleşme Tarzı Olarak Kahramanın Yabancılaşması Meselesi”. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. C. 30: 87-96.
- Baltacı, A. (2018). “Nitel Araştırmalarda Örnekleme Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme”. Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. C. 7, 1: 231-274.
- Baudelaire, C. (2013). Modern Hayatın Ressamı. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). Simülakrlar ve Simülasyon (Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). Tüketim Toplumu (Çev. Deliceçaylı, H. ve Keskin F.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). Parçalanmış Hayat. (Çev. İsmail Türkmen). 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). Akışkan Modern Toplumda Kültür. (Çev. İhsan Çapçioğlu, Fatih Ömek). Ankara: Atıf Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). Akışkan Modernite. (Çev. Sinan Okan Çavuş). 2. Baskı. İstanbul: Can Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). Kimlik. (Çev. Mesut Hazır). Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Bauman, Z. (2018). Kuşatılmış Toplum. (Çev. Akın Emre Pilgir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bauman, Z. (2018). Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri. (Çev. Nurgül Demirdöven) 3. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z., Raud, R. (2018). Benlik Pratikleri. (Çev. Mehmet Ekinci). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beiser, F. C. (2016). Weltschmerz - Pessimism in German Philosophy, 1860-1900, Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, W (2018). Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. (2013). Gülme / Komığın Anlamı Üzerine Deneme. (Çev. Yaşar Avunç). 3. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Binbirçiçek Akdeniz, E. (2017). J. P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni. İstanbul: Pales Yayınları.
- Blauner, R. (1964). Alienation and Freedom: The Factory Worker and His Industry, Chicago: The University of Chicago Press.
- Bolen, J. S. (2004). Psikolojinin Tao'su / Eşzamanlılık ve Benlik. (Çev. Neslihan Burcu Akdağ). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (2011). Hegel, İstanbul: Say Yayınları.
- Brown, N. O. (1996). Ölüme Karşı Hayat / Tarihin Psikanalitik Anlamı. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bucks-Morss, S. (2015). Görmenin Diyalektiği. (Çev. Ferit Burak Aydar). 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bumin, T. (2005). Hegel - Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Camus, A. (2006). Yabancı. (Çev. Vedat Günyol). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2010). Başkaldıran İnsan. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2016). Sisifos Söyleni. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, A. (2011). Felsefe Tarihi. İstanbul: Say Yayınları.
- Chul Han, B. (2018). Şiddetin Topolojisi. (Çev. Dilek Zaptçioğlu). 3. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*. (Çev. Alâeddin Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşar, M. (2006). *Decadence. Felsefe Ansiklopedisi*. (Ed. Ahmet Cevizci). Ankara: Ebabil Yayınları.
- Cüceloğlu, D. (2019). *İnsan ve Davranışı / Psikolojinin Temel Kavramları*. 37. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çelik, Y. (2010). “Bahtiyar Vahapzade’nin Şiirlerinde Varoluş Kaygısı”. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, Bahtiyar Vahapzade Özel Sayısı*. 57: 27-34.
- Çiçek, N. (2016). “Franz Kafka’nın Eserlerinde Yabancılaşma Problemi”. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*. 5: 141-162.
- Çüçen A. K. (2018). *Varoluş Filozofları*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Çüçen, A. K. (2003). *Heidegger’de Varlık ve Zaman*. Bursa: Aka Kitabevi.
- Dean, D. G. (1961). “Alienation: Its Meaning and Measurement”. *American Sociological Review*. 26: 753-758.
- Debray - Ritzen, P. (1991). *Freud Skolastiği*. (Çev. A. Fikret Gökdemir, A. Çetin Ertürk). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Deveci, M. (2012). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dökmen, Ü. (1989). *İletişim Çatışmaları ve Empati*. 31. Baskı. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Duhm, D. (2015). *Kapitalizmde Korku*. (Çev. Sagut Şölçün). 4. Baskı. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Durak, N.; İrgat, M. (2016). “Değersizleşme ve Yabancılaşma Bağlamında Tüketim Ahlâkı ve İnsan”. *İlahiyat Akademisi Dergisi*. 3: 83-84.
- Durkheim, E. (1964). *The Division of Labour in Society*. New York; London: Free Press, Collier Macmillan.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar / Bir Toplum Bilim İncelemesi*. (Çev. Zühre İlkelen), İstanbul: Pozitif Yayıncılık.

- E. Frankl, V. (1999). Duyulmayan Anlam Çılgılığı. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Öteki Yayınları.
- E. Frankl, V. (2016). İnsanın Anlam Arayışı. (Çev. Selçuk Budak). 28. Baskı. İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2016). Oyunda Oyun Postmodern Roman. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ercan, S. (2010). “Ben Alaaddin’im Diyebilirim!”. Efendime Söyleyeyim - Hasan Ali Toptaş Kitabı (Haz. Mesut Varlık), İstanbul: İletişim Yayınları. s. 356-365.
- Ergil, D. (1980). Yabancılaşma ve Siyasal Katılma. Ankara: Olgaç Matbaası.
- Erhat, A. (1996). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ertoy, M. (2007). Yabancılaşma Kader mi, Tercih mi?. Ankara: Lotus Yayınları.
- Esen, İ. (2017). “Rousseau’da Yabancılaşma”. Anlık Dergisi. S. 3.
- Esenyel, M. Z. (2012). Yabancılaşmanın Ontolojik Boyutu: Heideggerci Bir Bakış. Özne Dergisi, Heidegger Özel Sayısı.
- Feuerbach, L. (2008). Hristiyanlığın Özü. (Çev. Oğuz Özügül). İstanbul: Say Yayınları.
- Fordham, F. (2012). Jung Psikolojisinin Ana Hatları. (Çev. Aslan Yalçiner). İstanbul: Say Yayınları.
- Foucault, M. (2014). Özne ve İktidar. (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınbay). 4. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foulquie, P. (1998). Varoluşunun Varoluşu. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Freud, S. (2011). Psikanaliz Üzerine. (Çev. A. Avni Öneş) 16. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2018). Uygarlık, Toplum ve Din. (Çev. Aycan Özüpek). Eskişehir: Dorlion Yayınları.
- Fromm, E. (1980). Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları. (Çev. Aydın Arıtan). İstanbul: Arıtan Yayınları.
- Fromm, E. (1995). Çağımızın Özgürlük Sorunu. (Çev. Bozkurt Gülenç). 3. Baskı. İstanbul: Gündoğan Yayınevi.

- Fromm, E. (2001). Kendini Savunan İnsan. (Çev. Necla Arat). 9. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2012). Umut Devrimi. (Çev. Şemsa Yeğın). 3. Baskı. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, E. (2013). Sevme Sanatı. (Çev. Özden Saatçi Karadana). 7. Baskı. İzmir: İlya Yayınevi.
- Fromm, E. (2015). Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum. (Çev. Necla Arat). 11. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2016). İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri. (Çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2016). Marx'ın İnsan Anlayışı. (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2017). Sahip Olmak ya da Olmamak. (Çev. Aydın Arıtan). 6. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2019). Özgürlükten Kaçış. (Çev. Şemsa Yeğın). 4. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Gardiner, M. (2016). Gündelik Hayat Eleştirileri. (Çev. Deniz Özçetin vd.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Gasset, J. O. (1995). Sevgi Üstüne. (Çevç Yurdanur Salman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gasset, J. O. (2011). İnsan ve "Herkes". (Çev. Neriye Gül Işık). 4. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (1998). Psikanaliz ve Sonrası. 8. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Geçtan, E. (2003) Hayat. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (2004). Varoluş ve Psikiyatri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (2018). Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar. İstanbul: Metis Yayınları.

- Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel-Kimlik*. (Çev. Ümit Tatlıcan). 2. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Goffman, E. (2018). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Çev. Barış Cezar). 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökeri, A. İ. (1979). *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*. (Yayımlanmamış doktora tezi). DTCF, Ankara.
- Guerrero, S. H., Castillo, G. T. (1966). "A Preliminary Study on Alienation". *Philippine Sociological Review*. 14: 85-93.
- Gül, E. (Ekim 2015). "Kafka ve Yabancılaşma". *Düşün-ü-yorum*. S. 63.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm - Edebiyatın Dünü ve Yarını*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gündoğan, A. O. (1997). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. 2. Baskı. İstanbul: Birey Yayınları.
- Gündüz, O. (2007). "Modernleşme Yolunda Yeni Adımlar ya da 1980 Sonrası Türk Romanı". *Türk Edebiyatı Tarihi* 4. (Ed. Tâlat Sait Halman vd.) İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gündüz, O. (2013). "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı". (Ed. Ramazan Korkmaz) *Yeni Türk Edebiyatı (1839-200) El Kitabı* içinde. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gündüz, U. (2011). "Kafka Metinlerinde İletişim, İletişimsizlik ve Yabancılaşma Olgusu Üzerine". *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. 1: 83-95.
- Gürbilek, N. (2016). "Taşra Sıkıntısı". *Yer Değiştiren Gölge* içinde (47-74). 6. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, C. (1997). *Felsefi İntihar ve Ötesi*. İstanbul: Kora Yayınları.
- Hegel, G.W.F. (2003). *Tarihte Akıl* (Çev. Önay Sözer), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Hegel, G.W.F. (2011). *Tinin Görüngübilimi* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.



- Hoffer, E. (1978). Kesin İnançlılar / Kitle Hareketinin Anatomisi. (Çev. Erkil Günür). İstanbul: Tur Yayınları.
- Horvey, K. (2017). İçsel Çatışmalarımız. (Çev. Zeynep Koçak). 3. Baskı. İstanbul: Sel Yayınları.
- Horvey, K. (2018). Çağımızın Nevrotik Kişiliği. (Çev. Başak Kıcırcı), 4. Baskı. İstanbul: Sel Yayınları.
- Hühnerfeld, P. (1994). Heidegger / Bir Filozof Bir Alman (Çev. Doğan Özlem). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- İrızık, S. (1995). "Edebiyatta Kişileşen, Silikleşen, Metinleşen, Silinen Kentler". Gösteri". 176: 18-23.
- İmşir, Ş. (2013). "Bir Özgürlük İhtimali Olarak Abjeksiyon: Sırça Fanur ve Kabuk Adam'da Kimlik Sorunu" Kadın Araştırmaları Dergisi. 12: 55-81.
- İzmir, M. (2013). Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre ve Lacan. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- İzmir, M. (Ekim-Kasım 2018). "Dostoyevski'nin Öteki Adlı Romanı ve Lacan'ın Öteki Kavramı". Libido. S. 34.
- Jacobi, J. (2002). C. G. Jung Psikolojisi (Çev. Mehmet Arap), İstanbul: İlhan Yayınları.
- Jeannire, A. (2011). "Modernite Nedir?". (Çev. Nilgün Tural). Modernite Versus Modernite. (Der. Mehmet Küçük). İstanbul: Say Yayınları.
- Josephson, E., Josephson, M. (1973). Alienation: Contemporary Sociological Approaches, Alienation, Concept, Term and Meanings, (Ed. Frank Jonhson), New York and London: Seminar Press.
- Jung, C. G. (1997). Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi. (Çev. Engin Büyükinıl). İstanbul: Say Yayınları.
- Kafka, F. (2018). Dava. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Can Yayınları.
- Kafka, F. (2018). Dönüşüm. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Can Yayınları.
- Kafka, F. (2018). Şato. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınları.

- Kahler, E. (1957). *The Tower and the Abyss: an Inquiry into The Transformation of the Individual*. New York: Braziller Publishing.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Ed. Şenol Erdoğan). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kanoğlu, Büşra. (2017). *Hasan Ali Toptaş'ın Hikâye ve Romanlarında Mekân Algısı*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karaca, F. (2000). *Ölüm Psikolojisi*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Kervégan, J.-F. (2005). *Hegel ve Hegelcilik* (Çev. İsmail Yerguz), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, S. (2018). *Benliğin İnşası*. 2. Baskı. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu). 5. Baskı. İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Kojève, A. (2012). *Hegel Felsefesine Giriş*. (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: YKY.
- Konut, H. (2019). *Kendiliğin Çözümlemesi*. (Çev. Cem Atbaşoğlu vd.). 4. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Korkmaz, R. (2000). "Kara Kitaptaki Simgesel Değerlerin Postmodernist Açından Yorumu". IV. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (24-26 Eylül 1998) İstanbul, Türk Yurdu (Roman Özel Sayısı ), Mayıs – Haziran 2000, S.153-154, C.20, s. 311-317 .
- Korkmaz, R. (2002). "Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçaltının Görüntü Düzeyleri". I. Uluslararası Avrasya Yıldızları Sempozyumu. (Düzenleyen; Uluslararası Ahmet Yesevi Üniversitesi- TÜRKSAV ve TDKM). Ankara. Bilig. 27: 71-83.
- Korkmaz, R. (2003). "Küçürek Öykü Türü (Short-Short Story) ve Bir Öykü Çözümlemesi; Ferit Edgü'nün Öç'ü". *Adam Öykü*. 49: 25-30
- Korkmaz, R. (2009). "Metaforik Dönüştürme Biçimler ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale". *Bilig - Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. 50: 119-130.
- Korkmaz, R. (2015). "Fenomenolojik Açından Tepegöz Yorumu". *Yazınsal Okumalar içinde* (34-47-). İstanbul: Kesit Yayınları.

- Korkmaz, R. (2015). "Ontolojik Anlamda Güvensizlik Sorunu ve Çaresiz". Türk Dili. Cilt: CIX Sayı: 767-768: 372-374.
- Korkmaz, R. (2015). Yazınsal Okumalar. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R., Deveci M., (2011). Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kristeva, J. (1991). Strangers to Ourselves (Trans. L. S. Roudiez). Harvester Wheatsheaf: Hampstead Press.
- Kristeva, J. (2018). Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme. (Çev. Nilgün Tural). 3. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kulak, Önder. (2018). Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kurtuluş, H. (2003). "Mekânda Billûrlaşan Kentsel Kimlikler: İstanbul'da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekânsal Ayrışmanın Bazı Boyutları." Doğu-Batı Düşünce Dergisi. 23: 79-102.
- Lacan, J. (2014). Psikanalizin Dört Temel Kavramı. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Laing, R. D. (2012). Bölünmüş Benlik. (Çev. Ergün Akça). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Le Bon, G. (2016). Kitleler Psikolojisi. (Çev. Hasan İlhan). Ankara: Yason Yayınları.
- Leledakis, K. (2000). Toplum ve Bilinçdışı / Toplumsal Teori ve Toplumsalın Bilinçdışı Boyutu. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levinas, E. (2006). Ölüm ve Zaman. (Çev. Nami Başer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lingis, A. (1997). Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Long, S. (1978). "Political Alienation: Reality and Reactance". The Journal of Social Psychology, 104, 115-121.
- Long, S. (1978). "Political Hopelessness: A New Dimension of Systemic Disaffection". The Journal of Social Psychology, 105: 205-211.
- Lukács, G. (2014). Tarih ve Sınıf Bilinci. (Çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

- Lystad, M. H. (1972). "Social Alienation: A Review of Current Literature". The Sociological Quarterly. 13: 90-113.
- MacIver, R. M. (1950). The Ramparts We Guard, New York: The Macmillan Company Press.
- Marcuse, H. (2013). Us ve Devrim / Hegel ve Toplumsal Kuramın Doğuşu. (Çev. Azim Yardımlı. 3. Baskı. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Marcuse, H. (2015). Tek-Boyutlu İnsan / İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Marshall, G. (2009). Sosyoloji Sözlüğü. (Çev. Akınhay O. ve Kömürcü D.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (1966). Kapital. (Çev. Mehmet Selik). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2017). 1844 El Yazmaları. (Çev. Murat Belge). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (2017). Yabancılaşma. (Tatlıcan, Ü. ve Demiriz G. (Yay. haz.). Sosyolojide temel fikirler içinde (s. 123-133). Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Marx, K. (2018). Yabancılaşma. (Der. Barışta Erdost). Ankara: Sol Yayınları.
- May, R. (2013). Yaratma Cesareti. (Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (1979). İnsan ve Hayvan Dünya ve Çevre (İnsan ve Hayvanın Varlık Yapısında Ortaya Çıkan Zıt Fenomenler). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Mengüşoğlu, T. (2010). Felsefeye Giriş. 12. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Middleton, R. (1963). "Alienation, Race, and Education". American Sociological Review. 28: 973-977.
- Millon, T., vd. (2017). Modern Yaşamda Kişilik Bozuklukları. (Çev. Elif Okan Gezmiş). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Moran, B. (2012). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 - Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya. (Yay Haz. Nazan Aksoy - Oya Berk), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nauratil, M. J. (1985). "Work, Alienation and Human Service Professions". New Directions in Information Management. 20. London: Greenwood Press.

- Nettler, G. (1957). "A Measure of Alienation". *American Sociological Review*, 22: 670-677.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çev. Mehmet Emin Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.
- Oktay, A. (2000). *Postmodern Tahayyüle İtirazlar*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Ollman, B. (2015). *Yabancılaşma / Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. (Çev. Ayşegül Kars). İstanbul: Yordam Kitap.
- Olsen, M. E. (1969). "Two Categories of Political Alienation". *Social Forces*, 47: 288-299.
- Öker, Z. (2005). "Baudrillard ve Simülasyon Evreni" *Kadife Karanlık - 21. Yüzyıl İletişim Çağında Aydın Kuramcılar*. (Haz. Nurdoğan Rigel vd.) İstanbul: Su Yayınları.
- Özarlan, O. (2018). *Hovarda Âlemi / Taşrada Eğlence ve Erkeklik*. 8. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, A. (1971). *Sosyal Psikiyatriye Giriş*. Ankara: Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları.
- Özbudun, S., Markus, G., Demirer, T. (2008). *Yabancılaşma ve....* Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özyurt, C. (2016). *Erich Fromm'un İnsan ve Toplum Anlayışı*. (Modern Toplumun Çözümlemesi). Ankara: Hece Yayınları.
- Papenheimer, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması*. (Çev. Salih Ak). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Parlatır, İ. (2011). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. 4. Baskı. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Pearlin, L. I. (1962). "Alienation from Work: A Study of Nursing Personnel". *American Sociological Review*. 27: 314-326.
- Petroviç, G. (1967). *Alienation. The Eyclopedia of Philosophy*. (Çev. Şahin Uçar). New York: Macmillian Publishing. p. 236-237.
- Pöggeler, O. ve Allemann, B. (2006). *Heidegger Üzerine İki Yazı*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

- Rehmann, Jan. (2017). İdeoloji Kuramları / Yabancılaşma ve Boyun Eğme Güçleri. (Çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Yordam Kitap.
- Reich, W. (2010). Kişilik Çözümlemesi. (Çev. Bertan Onaran). 4. Baskı. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Rose, A. M. (1962). "Alienation and Participation: A Comparison of Group Leaders and The "Mass". American Sociological Review, 27: 834-838.
- Rousseau, J.-J. (2017). Toplum Sözleşmesi. (Çev. Vedat Günyol), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sarı, A. (2012). "Flanörün Edebi Etiyolojisi Dünya Edebiyatında Flanörlük". Flanör Düşünce içinde. (Der. Hüseyin Köse), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 286-302).
- Sartre, J. P. (2015). Varoluşçuluk. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J.P. (2018). Varlık ve Hiçlik. (Çev. Ilgaz, T. ve Çankaya Eksen, G.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sazyek, H. (2008). Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Scott, M. B. (1963). "The Social Sources of Alienation". Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy. 6: 57-69.
- Seeman, M. (1959). "On The Meaning of Alienation". American Sociological Review, 24: 783-791.
- Sennett, R. (2012). Karakter Aşınması / Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri. (Çev. Barış Yıldırım). 6. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2016). Kamusal İnsanın Çöküşü. (Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz). 5. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2019). Zanaatkâr. (Çev. Melih Pekdemir). 3. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shayegan, D. (2010). Yaralı Bilinç. / Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni. (Çev. Haldun Bayrı). 6. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür*. (Çev. Tuncay Birkan). 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2017). *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev. Tanıl Bora vd.). 11. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Skempton, S. (2010). *Reification: Lukács. Alienation after Derrida*. London: Continuum International Publishing Group.
- Slattery, M. (2017). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (Yay Haz. Ümit Tatlıcan, Gülhan Demiriz). 9. Baskı. Ankara: Sentez Yayınları.
- Songar, A. (1977). *Psikiyatri / Modern Psikobiyoloji ve Ruh Hastalıkları*. İstanbul: Geçit Kitabevi.
- Sorlin, P. (2004). *Düş Söylemleri*. (Çev. Süha Sertabipoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sorokin, P. A. (1997). *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*. (Çev. Mete Tunçay). 2. Baskı. İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Stevens, A. (1999). *Jung*. (Çev. Ayda Çayır). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Stokes, M. (2016). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. (Çev. Hale Eryılmaz). 4. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Swain, D. (2013). *Marx’ın Teorisine Bir Giriş: Yabancılaşma*. (Çev. Hande T. Urbarlı). İstanbul: Durak İstanbul.
- Şenderin, Z. (2011). “Türk Romanında Taşra: Toplumsal Yapılanma, Aydınlar ve Yabancılaşma” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*. 18, 2:115-136.
- Talu, N. (2010). “Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey”. *METU JFA*. 2010/1 (27:2): 141-171.
- Taylor, E. B. (1920). *Primitive Culture: Researches into The Development of Mythology, Philosophy, Religion Language, Art, and Custom*. Vol. II, London.
- Teber, S. (2001). *İnsanın Hiçleşme Serüvenine Giriş*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Teber, S. (2013). *Doğanın İnsanlaşması*. 3. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Teber, S. (2017). *Davranışlarımızın Kökeni*. 14. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.


- Timuçin, A. (1992). “Yabancılaşma Sorununa Genel Bakış”. Felsefe Dünyası. 5: 16-23.
- Tolan, B. (1980). Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma. Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2018). “Taşranın da Ötesinde”. Taşraya Bakmak içinde (259-270). (Der. Tanıl Bora). 8. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Touraine, A. (2005). Birlikte Yaşayabilecek miyiz? / Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla. (Çev. Olcay Kunal). 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Touraine, A. (2018). Modernliğin Eleştirisi. (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), 11. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuçcu, T. (2002). Yabancılaşma Problemi. Ankara: Alesta Yayınları.
- Türçe Sözlük. (Denetleyen: Recep Toparlı). 10. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 2005.
- Türkçe Sözlük. (Haz. Şükrü Halûk (ve başk), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 2011.
- Ulaş, Sarp Erk. (2002). Felsefe Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Urry, J. (2017). “Kent Hayatı ve Duyular” (Çev. Mahmut H. Akın). Kent Sosyolojisi. (Ed. Köksal Alver). Konya: Çizgi Kitabevi, s. 305-317.
- Uzun, M. (Ekim 2015). “Lacan’da Yabancılaşma Kavramı”. Düşün-ü-yorum. S. 63.
- Ünaldı, H. (2011). Türk Romanı ve Yabancılaşma: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi. Konya: Selçuk Üniversitesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Vogl, J. (2011). Tereddüt Üzerine. (Çev. Çağlar Tanyeri). İstanbul: Metis Yayınları.
- Weisskopf, W. A. (1996). Yabancılaşma ve İktisat. (Yay. Haz. Oya Köymen), İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Welldon, E. V. (2019). Anne: Melek mi, Yosma mı?. (Çev. Semra Kunt Akbaş, Can Kurultay). 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yakupoğlu, M. M. (2001). Varoluş, Ahlak ve Ölüm. Ankara: Mor Yayınları.
- Yalçın, Ö. ve Dönmez, A. (2017). “Sosyal Psikolojik Açından Yabancılaşma: Dean’in Yabancılaşma Ölçeği’nin Türkçeye Uyarlanması”. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 8: 162-163.




- Yalom, I. (2014). Varoluşçu Psikoterapi. (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit) 2. Baskı. İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Yelman, S. (2012). Alienation in Marx and Baudrillard. Master Thesis. Ankara: The Middle East Technical University.
- Yeniçeri, Ö. (1993). “Yabancılaşma”. Türkiye Günlüğü. 25: 90-98.



## EK1. Orijinallik Raporu

	<b>ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ</b> <b>DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</b>
<b>ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ</b> <b>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b>	
Tarih: .../.../.....	
Tez Başlığı : 1980 Sonrası Türk Romanında Yabancılaşma	
<p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 450 sayfalık kısmına ilişkin, 28/05/2020 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5 'tir.</p>	
Uygulanan filtrelemeler:	
1- <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- <input type="checkbox"/> Kaynakça hariç 3- <input type="checkbox"/> Alıntılar hariç/dâhil 4- <input type="checkbox"/> 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç	
<p>Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p>	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Tarih ve İmza	
<b>Adı Soyadı:</b>	Ferhat UZUNKAYA
<b>Öğrenci No:</b>	17201700002
<b>Anabilim Dalı:</b>	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
<b>Programı:</b>	Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
<b>Statüsü:</b>	<input type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora
<b><u>DANIŞMAN ONAYI</u></b> UYGUNDUR.	
_____ (Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU)	

## EK2. Etik Kurul ya da Muafiyet İzni

 <p><b>ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ</b> <b>TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU</b></p>
<p><b>ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ</b> <b>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA</b></p> <p style="text-align: right;">Tarih: .../.../.....</p> <p>Tez Başlığı: 1980 Sonrası Türk Romanında Yabancılaşma</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,</li> <li>2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.</li> <li>3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.</li> <li>4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.</li> </ol> <p>Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p><b>Adı Soyadı:</b> Ferhat UZUNKAYA</p> <p><b>Öğrenci No:</b> 17201700002</p> <p><b>Anabilim Dalı:</b> Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı</p> <p><b>Programı:</b> Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı</p> <p><b>Statüsü:</b> <input type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora</p>
<p><b><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></b></p> <p style="text-align: center;">_____ (Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU )</p> <p><b>Detaylı Bilgi:</b> <a href="https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003">https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003</a> <b>Telefon:</b> 0-4782117522 <b>Faks:</b> 0-4782117523 <b>E-posta:</b> sbe@ardahan.edu.tr</p>

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ferhat Uzunkaya

Doğum Yeri ve Tarihi : Çıldır / 15.01.1990

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Ardahan Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrenimi : Ardahan Üniversitesi

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

#### Konferanslar:

1. Konferans, İstiklal Marşı'nın Kabulü Mehmet Akifi Anma Programı, Konuşmacı, Gençlik ve Spor Bakanlığı, Gençlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü Ardahan Gençlik Merkezi, 2019
2. Konferans, Cengiz Aytmatov'un Doğumununun 84. Yılı Anma Programı, Konuşmacı, Ardahan Üniversitesi, 2012

#### Kitap yazımı:

1. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Yener Yılmazoğlu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019
2. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, İsrail Uzunkaya, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019

3. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Cumali Ünalı Hasannebiođlu, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2019
4. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Ercüment Uçarı, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2019
5. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Erdoğan Tanaltay, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2019
6. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Selahattin Şimşek, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2019
7. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Şehriyar, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2019
8. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Muhteşem Sünter, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2019
9. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Ömer Osman Erendoruk, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2019
10. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Hayrettin Tokdemir, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2019
11. UZUNKAYA FERHAT, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, İsmail Gaspıralı, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, 2018
12. UZUNKAYA FERHAT, Dede Korkut Okumaları, Salur Kazan'ı Oğlu Uruz'un Tutsaklıktan Çıkardığı Destan Adlı Anlatıda Alp Tipinin Görüntü Düzeyleri, ISBN:9786059100991, S:281 296, Kesit Yayınları, 2016

13. UZUNKAYA FERHAT, Coelho'dan Kafka'ya Yakın Okumalar, René Girard'ın Üçgen Arzu Modeli Bağlamında Paolo Coelho'nun Hac Romanı, ISBN:9786055988968, S:99-113, Bengü Yayınları, 2014

**Yayınlanmış makale:**

1. UZUNKAYA FERHAT, Nicolai Hartmann'ın Varlık Kategorileri Açısından Çıldır'da Derlenen Cevahir-e Selim Masalının Çözümlemesi, Ardahan Araştırmaları, 2018, 1, 93-98
2. UZUNKAYA FERHAT, İsmail Gaspıralı Anlatılarında Şahıs Kadrosu, Karadeniz, 2017, 113-127
3. UZUNKAYA FERHAT, Gün Olur Asra Bedel'de Özne ve İktidar, Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, 2017, 283-303
4. UZUNKAYA FERHAT, Türk Dünyası Edebiyatları Hikaye Çözümlemeleri, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 2017, 6, 1253-1256
5. UZUNKAYA FERHAT, Ferit Edgü'nün Işık Adlı Küçürek Öyküsünde Varoluşsal Uyanışın Kendiliğe Çağrısı, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2016, 9, 392-394
6. UZUNKAYA FERHAT, Coelho'dan Kafka'ya "Yakın Okumalar", Türk Edebiyatı, 2015.
7. UZUNKAYA FERHAT, Ahmet Haşim'in Yollar Adlı Şiirinde Öte Düzen Aşkını, Turkish Studies, 2013, 8, 2513-252

**Yaptığı editörlükler:**

1. Çanakkale Ruhu ve Mehmet Akif Ersoy, Yardımcı editör,

**Sunduğu bildiriler:**

1. UZUNKAYA FERHAT, Ali ve Nino Romanında Yapı ve İzlek, Kafkasya Üniversiteler Birliği I. Olağan Kongresi: Kafkasya'ya Genç Bakışlar Sempozyumu,14.11.2013 16.11.2013, Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti, AZERBAYCAN
2. UZUNKAYA FERHAT, Türkmen Şair Gurbannazar Eziz'in İki Ağaç Şiiri Üzerine Bir Çözümleme Denemesi, V. Uluslararası Genç Türkologlar Kongresi,25.04.2012 27.11.2013, BİŞKEK, KIRGIZİSTAN

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar : Ardahan Üniversitesi (2015-Devam ediyor.)

**İletişim**

E-Posta Adresi : ferhatuzunkaya@hotmail.com

Tarih : 30.06.2020