



T.C.
Ardahan Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı

DEMİR ÖZLÜ İNSAN VE ESER

Sevda GEÇEN

Doç. Dr. Vedi Aşkaroğlu

Doktora Tezi

Ardahan, 2020

DEMİR ÖZLÜ İNSAN VE ESER

Sevda GEÇEN

Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı

Doktora Tezi

Ardahan, 2020

KABUL VE ONAY

Sevda Geçen tarafından hazırlanan “Demir zlı İnsan ve Eser” 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. Ceval KAYA

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK

Dr. Öğretim Üyesi Taylan ABİ

Yukarıdaki imzaların adı geçen đretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Dr. Öđr. Üyesi zlem EŐTÖRK

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) 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. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

30/06/2020



Sevda GEÇEN

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle 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 ettiğim, 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, **Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.


Sevda GEÇEN

TEŞEKKÜR

Dünya üzerinde emek kadar kutsal, emek kadar anlamlı başka bir değer yoktur ve bu tez emeğin, alın terinin ürünüdür. Bu emekte en az benim kadar paydaş olan değerli insanlar ise bir ömür minnet ve sevgi duyacağım kişilerdir. Bu doğrultuda tanıdığım günden bu yana gerek kişiliği gerek bilgisiyle yoluma ışık tutan, iyiliği ve sevgiyi sadece öğrencilerinin yüreklerine değil; tüm dünyaya yaymayı ilke edinen değerli hocam Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'a; tezin yazım sürecinde bilgisi, ağabeyliği ve iyiliğiyle her an yanımda olan, desteklerini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Vedi Aşkaroğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Varlıkları her an şükür sebebim olan ve her biri koca bir dünya olan kardeşlerime, manevi varlığımı her an yanımda hissettiğim anneme ve dünya ile olan bağımın en güçlü yol göstereni olan sevgili babama duyduğum minnet ve şükranın ölçüsü ifade edilemez. Tesadüflerin ne denli anlamlı olduğunu gösteren ve 2005 yılından beri yaşamın bana sunduğu birer armağan olan 'iyi ki' dediğim değerli dostlarım/kardeşlerim Asuman Güler Suvak, Hülya Kaya Aydın ve Sümeyra Alanoğlu Altun'a tez yazım sürecindeki yardım ve desteklerinden ötürü sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca bu süreçte her an yanımda olan, yardım ve desteklerini benden esirgemeyen değerli dostum Tülin Ayşe Koç'a ve gerek akademik gerekse manevi anlamda her daim desteklerini gördüğüm değerli dostum Dr. Öğretim Üyesi Yeliz Akar'a teşekkür ediyorum. Burada adını zikredemediğim ancak gerek yaşamımda gerekse bu tezin oluşum sürecinde doğrudan ya da dolaylı olarak desteklerini gördüğüm tüm dostlarıma, hocalarıma, meslektaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum ve bu tezi sevginin, emeğin, iyiliğin tüm temsilcilerine ithaf ediyorum.

Sevda GEÇEN

ARDAHAN-2020

ÖZET

GEÇEN, Sevda. *Demir Özlü- İnsan ve Eser*, Doktora Tezi, Ardahan, 2020.

1950 kuşağı yazarlarından olan Demir Özlü, gerek edebi kişiliği gerek aydın kimliği ile Türk yazınının önde gelen isimleri arasında yer alır. Varoluşçu akımdan etkilenen ve ilk dönem eserlerinde esas itibarıyla ‘varolma sorununu’ işleyen yazar, 1970 sonrası eserlerinde toplumsal olana yönelir. 1980 sonrası kaleme aldığı eserlerinde ise sürgün edebiyatının başarılı örneklerini verir. Sahip olduğu aydın bilinci ve topluma dönük tavrıyla sosyal ve kültürel problemleri irdeleyen Özlü; ekonomi, politika, toplum bilim gibi alanlarda da yazılar yazar. Çalışmamızda Türk edebiyatına roman, öykü, anlatı ve denemeleriyle katkıda bulunan ve eserleri aracılığıyla dünyayı, insanı ve varlığı anlamlandırma çabası içerisinde olan Demir Özlü; yaşamı, dünya görüşü, edebi kişiliği ve eserleri doğrultusunda incelenmiştir. Bu tezin amacı; Demir Özlü ve eserleri hakkında bütünsel bir çalışma yapmak; eserlerini ayrıntılı bir biçimde edebiyat, sosyoloji, psikoloji, felsefe, göstergebilim ve dilbilimden faydalanarak disiplinlerarası bir ilişkiyle incelemek, edebi eserlerinin çözümlenmesini sağlayarak alana ve Türk düşün dünyasına katkıda bulunmaktır.

Üç bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, Demir Özlü’nün yaşamı, edebi kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verildi. Çalışmanın temelini oluşturan ikinci bölümde, Demir Özlü’nün roman, anlatı ve öyküleri içerdiği izlekler bağlamında göstergebilimsel yöntemle incelendi. Bölümde, roman teorisinin yanı sıra diğer bilim dallarından da yararlanılarak disiplinler arası bir inceleme yapıldı. Çalışmanın üçüncü bölümünde Demir Özlü’nün roman, anlatı ve öyküleri roman tekniği bağlamında değerlendirilerek yapısal bir inceleme yapıldı. Demir Özlü’nün romancılığı ve eserleri ile ilgili genel çıkarımların yer aldığı sonuç bölümünden sonra hem yazarla hem de alanla ilgili kaynakçaya yer verildi.

Anahtar Sözcükler: Demir Özlü, 1950 kuşağı, roman, öykü, sürgün, birey, varoluş

ABSTRACT

GEÇEN, Sevda. *Demir Özlü- Human and Work*, Ph. D. Dissertation, Ardahan, 2020.

Demir Özlü who is one of the writers of the 1950 generation shares a place with the leading names of the Turkish literature by virtue of both his literary personality and intellectual identity. Influenced by the existentialist movement and addressing in essence ‘the question of existence’ in his early works, the author gravitates toward the societal aspects in his works after 1970. In his works composed after 1980, he provides successful examples of the literature on the issue of exile. Criticizing social and cultural problems with his intellectual awareness and society-oriented attitude, Özlü also writes in areas such as economy, politics and sociology. In this study, Demir Özlü who contributed to the Turkish Literature with his novels, stories, narratives and essays and endeavored to add meaning to the world, human being and existence through his works was analyzed as per his life, world view, literary personality and works. The objective of this study is to perform a holistic study on Demir Özlü and his literary works, to examine his works in detail via an interdisciplinary approach by using literature, sociology, psychology, philosophy, semiotics and philology, and to contribute to the field and Turkish thought world to a certain extent through the analysis of his literary works.

In this study composed of three parts, the first part which had the characteristics of a ‘monograph’ provided information on Demir Özlü’s life, literary personality and works. The second part which served as the backbone of the study analyzed Demir Özlü’s novels, narratives and stories in the context of their themes through semiotics as the methodology. In this part, an interdisciplinary research was carried out by making use of not only novel theory but also other branches of science. In the third part of the study, a structural analysis was conducted alongside the assessment of Demir Özlü’s novels, narratives and stories in terms of the novel writing technique. The conclusion part which contained general inferences about Demir Özlü’s noveldom and literary works was followed by the bibliography on both the writer and the field.

Key Words: Demir Özlü, 1950 generation, novel, story, exile, individual, existence

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	
ETİK BEYAN	
ÖZET	5
ABSTRACT	6
İÇİNDEKİLER	7
KISALTMALAR DİZİNİ	12
TABLolar VE ŞEKİLLER DİZİNİ	13
ÖNSÖZ	14

BİRİNCİ BÖLÜM

DEMİR ÖZLÜ'NÜN YAŞAMI, SANAT-EDEBİYAT- DÜNYA GÖRÜŞÜ, ESERLERİ

1.1. DEMİR ÖZLÜ'NÜN YAŞAMI	16
1.1.1. Ailesi	16
1.1.2. Eğitim Hayatı: Yazarlığa İlk Adım ve İstanbul Yılları	18
1.1.3. İş Hayatı ve Kaotik Yıllar	21
1.1.4. Yaşamak İçin Ödenen Bedel: Sürgün	23
1.1.5. Soğuk ve İnsansız Kent: Stockholm'de Yaşam	31
1.1.6. Dış Dünyaya Açılan Pencere: Mizacı	38
1.2. DÜNYA GÖRÜŞÜ	39
1.3. TOPLUM MÜHENDİSİ OLARAK DEMİR ÖZLÜ	47
1.4. YAZIN YAŞAMI	56
1.5. ESERLERİ	69
1.5.1. Öyküleri	69
1.5.1.1. Bunaltı	69

1.5.1.2. Soluma	71
1.5.1.3. Boğuntulu Sokaklar.....	72
1.5.1.4. Öteki Günler Gibi Bir Gün.....	72
1.5.1.5. Aşk ve Poster	73
1.5.1.6. Stockholm Öyküleri	73
1.5.1.7. İstanbul Büyüsü.....	74
1.5.1.8. Geçen Yaz Kentte Kızlar	75
1.5.1.9. Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz	75
1.5.1.10. Kendi Evine Varamamak/Düş Öyküleri	75
1.5.2. Romanları	
1.5.2.1. Bir Uzun Sonbahar	76
1.5.2.2. Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları.....	77
1.5.2.3. Bir Yaz Mevsimi Romansı.....	78
1.5.2.4. Tatlı Bir Eylül	78
1.5.2.5. İthaka'ya Yolculuk.....	79
1.5.2.6. Amerika 1954.....	81
1.5.2.7. Dalgalar	82
1.5.3. Anlatı	
1.5.3.1. Bir Beyoğlu Düşü.....	83
1.5.3.2. Berlin'de Sanrı	84
1.5.3.3. Kanallar	85
1.5.3.4. Önünde Boş Bir Uzam	85
1.5.3.5. İşte Senin Hayatın	86
1.5.4. Anı ve Gezi Yazıları	
1.5.4.1. Sürgünde On Yıl	86

1.5.4.2. Berlin Güncesi.....	87
1.5.4.3. Paris Güncesi.....	88
1.5.4.4. Ne Mutlu Ulysses Gibi.....	88
1.5.4.5. Kanal Kentlerinde	89
1.5.4.6. Paris Günleri	89
1.5.5. Deneme ve Yazıları	
1.5.5.1. Borges'in Kaplanları	89
1.5.5.2. Kentler, Kadınlar, Yazarlar	90
1.5.5.3. Samuel Beckett'in Terzisi	90
1.5.7. Düzyazı Şiirleri	
1.5.7.1. Balkur'da Akşam Yemeği.....	91
1.5.8. Diğer	
1.5.8.1. Siyasi Yazıları	91

İKİNCİ BÖLÜM

DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE İZLEKSEL KURGU

2.1. SÜRGÜN	93
2.1.1. Varoluş Açmazlarında Sürgün Trajedisi: Ruh Vatansız Bedense Her Yerde.....	98
2.1.2. Sürgün'ün Varoluş İmkani: Yazın/Anadil	113
2.1.3. Bir Teselli İmgesi Olarak 'Geçmiş': <i>Bu Şehir Ardından Gelecek</i>	120
2.1.4. Geri Dönüşün Saklı Umudu ve Olanaksızlık.....	125
2.1.5. Toplumsal Niteliğiyle Sürgün	131
2.2. BİREYİN ANLAM ARAYIŞI VE GERÇEKLİK SORGUSU	135
2.3.BEN'DEN HERKESE ARZULANMAYAN DÖNÜŞÜM: YABANCILAŞMA	192
2.4.BİREYİN VARLIK SANCISI: BUNALTI, VAROLUŞSAL BOŞLUK, ANLAMSIZLIK	247

2.5. BEN'İN VARLIK GERÇEĞİ OLARAK YALNIZLIK	294
2.6. KAÇIŞ KİMLİKLERİ: DÜŞ/RÜYA, SANRI, CİNSELLİK.....	322
2.6.1. Düş/Rüya.....	322
2.6.2. Gerçekliğin Bükülmesi: Sanrı.....	335
2.6.3. Bir Kaçış Kimliği Olarak Cinsellik ve Erotizm.....	353
2.7. ONTOLOJİK BİR DEĞER OLARAK YOLCULUK, GEZİNTİ, YÜRÜYÜŞ	362
2.6. YERELDEN EVRENSELE AÇILAN YELPAZEDE TOPLUMSAL BİLİNÇ VE SOSYAL MESELELER	389

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE YAPI UNSURLARI

3.1. DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE KİŞİLER DÜNYASI	426
3.1.1. Başkışılar.....	427
3.1.1.1. Sürgün Birey Olarak Başkışı.....	427
3.1.1.2. Arayışın Öznesi Olarak Başkışı	430
3.1.1.3. Toplumun Temsil Biçimi Olarak Başkışı	435
3.1.2. Norm Karakterler	437
3.1.3. Kart Karakterler	442
3.1.4. Fon Karakterler	444
3.2. DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE MEKÂN.....	444
3.2.1. Çevresel Mekânlar	445
3.2.1.1. Kentler.....	445
3.2.1.2. Kafeler/Pastaneler	449
3.2.1.3. Oteller.....	450
3.2.2. Algısal Mekânlar	451
3.2.2.1. Dar-Kapalı Mekânlar	451

3.2.2.2. Açık Geniş Mekânlar	463
3.3. DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE ZAMAN	464
3.4. DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI	472
SONUÇ	482
KAYNAKÇA	494
ORİJİNALLİK RAPORU	514
ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU	515
ÖZ GEÇMİŞ	516



KISALTMALAR DİZİNİ

Çev.	: Çeviren
S.	: Sayı
C.	: Cilt
s.	: sayfa
AMS	: İsveç Çalışma Piyasası Kurumu
BKGBN	: Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları
BYMR	: Bir Yaz Mevsimi Romansı
GYKK	: Geçen Yaz Kentte Kızlar
ÖBBU	: Önünde Boş Bir Uzam
KEV	: Kendi Evine Varamamak
DAAD	: Deutscher Akademischer Austauschdienst Dienst

TABLO VE ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Bireyin Arayış Serüveni.....	134
Şekil 2. Tatlı Bir Eylül Romanındaki Çatışma Unsurları.....	383
Şekil 3. Tatlı Bir Eylül Romanında Yolculuk Görüngüleri.....	384



ÖNSÖZ

Dünyaya geldiği andan itibaren anlamlı bir yaşamı sürdürme çabası içerisinde olan insan, inşa ettiği kendilik değerleri içerisinde yaşama tutunmaya çalışır. Söz ise yaşama tutunmanın birincil aracıdır. Kişi söz ile kendini oluşturur, yaşamını kurar ve varlığını onaylar. Sözün somut bir görünüm kazandığı edebi eserler ise bu doğrultuda anlam isteminin yazın alanına yansımış halidir. Varlığını yazının çetrefilli evreninde kuran yazar, oluşturduğu eserlerle tarihe not düşer.

1950 kuşağının önde gelen isimlerinden biri olan Demir Özlü; hümanizmin temel kaynaklarından biri olarak gördüğü edebiyatı, dünyayı yorumlamak/anlamlandırmak için birincil yol olarak görür. O, kendini yazının evreninde var eder ve roman, öykü, anlatı, günce gibi pek çok türde eser verir. Sürgün, yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı, boşluk/hiçlik, arayış izleklerinin hakim olduğu metinlerinde; umutsuz, bunaltılı, yaşamı ve kendini sorgulayan bireyin varoluşsal sancıları yer alır. Eserlerinde bireyselin yanı sıra toplumsal nitelikli konuları da işleyen yazar, çağın ruhunu eserlerine yansıtır. Bu yönüyle hem bireysel hem toplumsal nitelikli konularda yazan Demir Özlü'nün romanı, toplumsalın içindeki ben romanıdır. Edebiyatçı kimliğinin yanı sıra topluma dair gözlemlerini bir sosyolog titizliği ile eserlerinde sunan yazar; çağın ötesini okuyabilen aydınlardan biridir.

Çalışmamızda Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatına roman, öykü, anlatı ve denemeleriyle katkıda bulunan ve eserleri aracılığıyla dünyayı, insanı ve varlığı anlamlandırma çabası içerisinde olan Demir Özlü; yaşamı, dünya görüşü, edebi kişiliği ve eserleri doğrultusunda incelenmiştir.

Çalışmanın amacı; Demir Özlü'nün hayatı, dünya görüşü, sanatı ve eserleri hakkında bütünsel bir çalışma yapmak; eserlerini ayrıntılı bir biçimde edebiyat, sosyoloji, psikoloji, felsefe, göstergebilim ve dilbilimden faydalanarak disiplinlerarası bir ilişkiyle incelemek, edebi eserlerinin çözümlenmesini sağlayarak alana ve Türk düşün dünyasına bir nebze katkıda bulunmaktır. Nitekim edebi eserler üzerinde yapılan eleştirel okumalar, düşünsel nitelikli ilerleme ve kalkınmanın da ön aşamasıdır.

Monografi niteliği taşıyan bu çalışmada metin merkezli bir inceleme esas alınarak hermenötik(hermeneutics) yöntem benimsenmiştir.

“Demir Özlü, İnsan-Eser” adını taşıyan bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, Demir Özlü’nün yaşamına, mizacına, dünya görüşüne, edebiyat ve sanat anlayışına, eserlerine yer verildi. Yazarın sanat-edebiyat ve dünya görüşü üzerine değerlendirmeler yapılırken kendi deneme ve anı yazılarından, güncelerinden, dönemin dergilerinde yayımlanan yazılarından, hakkında yazılan yazılardan ve yazar ile yapılan söyleşilerden faydalanıldı. Bölümde yazarın edebiyat alanındaki kuramsal yazılarından hareketle Türk yazınına dair yaptığı değerlendirmeler üzerinde duruldu.

İkinci bölümde Demir Özlü’nün eserleri izleksel açıdan değerlendirildi. Yedi romanı, beş anlatısı, yüz yetmiş öyküsünün yer aldığı on öykü kitabı ve on dört düzyazı şiiri; içerdiği yargılarla bireyselden toplumsala açılan bir yelpazede yaşamı ve varlığı anlamlandırma, dünyayı tanımlama çabası ışığında değerlendirildi. Tespit edilen yargılar; disiplinlerarası bir ilişki dahilinde edebiyatın yanı sıra felsefe, psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi ve kamu yönetimi dallarından faydalanılarak göstergebilimsel yöntemle incelendi. Yorum ve anlama etkinliklerine metin bağlamından kopmadan yanıtlar arandı.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Demir Özlü’nün eserleri roman tekniği açısından incelendi. Bu doğrultuda yedi roman, beş anlatı, yüz yetmiş öykü; kişiler dünyası, mekân, zaman, bakış açısı ve anlatıcı düzleminde değerlendirildi.

Çalışmanın sonunda ise Demir Özlü’nün romancılığı ve eserleri üzerinde genel çıkarımlarda bulunulduktan sonra, yazarın yazın kimliğini aydınlatan ‘Demir Özlü Kaynakçası’ ve çalışmanın genelinde faydalanılan genel kaynaklar, makaleler, tezler, gazete ve dergi yazıları, internet kaynakları sunuldu.

BİRİNCİ BÖLÜM

DEMİR ÖZLÜ'NÜN YAŞAMI, SANAT-EDEBİYAT, DÜNYA GÖRÜŞÜ, ESERLERİ

1.1. DEMİR ÖZLÜ'NÜN YAŞAMI

1.1.1. Ailesi

Demir Özlü, 9 Eylül 1935'te Sabih Özlü ve Nimet Servet Özlü çiftinin üç çocuğundan ilki olarak dünyaya gelir. Demir Özlü'nün babası Sabih Bey, Halep doğumludur. Babaannesi Ayşe Hanım ise Antakya'nın Belen Yaylası'na yerleşmiş Türkmen kökenli bir soydan gelir. Okur-yazar olmamasına karşın aydın bir kişiliğe sahip olan ve iyi derecede Arapça bilen Ayşe Hanım, eşinden ayrıldığı için kızından uzak kalır ve onun özlemine hep içinde taşır. Ayşe Hanım, 1913'te Balkan Savaşları sırasında, henüz beş yaşında olan oğlu ile birlikte, İskenderun'dan İstanbul'daki kız kardeşi Azize Hanım'ın yanına gelir ve oğlunu İstanbul'da okutur. Sabih Bey'in Halepli olan babası ise I. Dünya Savaşı sırasında kaybolmuştur.

Demir Özlü'nün annesi Nimet Servet Özlü ise Kafkasya kökenli bir ailenin kızıdır. Nüfus kaydı Çankırı'da olmasına karşın İstanbul'da doğar ve büyür: “*Annemin nüfus kaydı, Çankırı'nın Tas Mescit Mahallesi'ndedir, ama o İstanbul'da doğmuş, sanırım annesi de. Annemin dedesi İstanbul'da çalışan kadınlardan biriymiş. Onun 1876 Anayasa (Kanun-i Esasi) çalışmalarına katıldığı söylenir*” (Özlü, 1991:85). Nimet Hanım'ın annesi Hasibe Hanım ise ilk eşinden boşanır, daha sonra Sabih Bey'in dayısı Mehmet Efendi ile evlenir. Böylelikle çocuklukları birlikte geçen Nimet Hanım ve Sabih Bey, geçen zaman içerisinde birbirlerini yakından tanıma olanağı bulur. Nimet Servet Özlü ve Sabih Özlü'nün Demir Özlü, Sezer Özlü ve Tezer Özlü olmak üzere üç çocuğu bulunmaktadır.

4 Eylül 1941 yılında Kütahya/Simav'da dünyaya gelen Hikmet Sezer Özlü (Duru), Sabih-Nimet Özlü çiftinin ikinci çocuğudur. St. George Avusturya Koleji'nde eğitim gören Sezer Özlü, daha sonra İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji bölümü ile Ankara Üniversitesi, DTCF'de Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirir. Bir süre İstanbul'da Goethe Enstitüsü'nde görev yapan, gazeteci, yazar ve çevirmen kimliğiyle

tanınan Sezer Özlü, Almanca-Türkçe pek çok çeviri yapar ve bu çevirilerinden dolayı Alman Federal Cumhuriyet nişanı ile ödüllendirilir. Sezer Özlü, gazeteci ve yazar olan Orhan Duru ile evlenir.

10 Eylül 1942’de Kütahya/Simav’da dünyaya gelen Tezer Özlü ise Demir Özlü’nün en küçük kardeşidir. İlkokula anne ve babasının görev yaptığı Bolu’nun Gerece ilçesinde başlayan Tezer Özlü, daha sonra Demir Özlü’nün eğitimi sebebiyle ailenin İstanbul’a taşınmasıyla ilköğrenimini Taksim 29 Ekim İlkokulu’nda tamamlar. Sonrasında eğitimine St. George Avusturya Koleji’nde devam eden Tezer Özlü, okulda çok iyi bir öğrenci olmasına rağmen, 1962’de okulu bitirmenin önemli olmadığına karar vererek lise son sınıftayken okulu bırakır. Okul hayatının ruh dünyasına yansımaları olumsuz yöndedir:

“Can sıkıcı, küçük burjuva, memur evimin yanına bir de karanlık, kara, ortaçağımı, Hıristiyan, sözlerin yönettiği bir lise ekleniyor. Dokuz yılını geçirmek zorunda kaldım bu okulda, ta ki bir nisan günü kaçıp, Paris’e gidinceye dek. Orada Montparnasse bulvarında bir kahveye oturdum. Sıcak bir nisan yağmuru yağıyordu. En sonunda yaşamın tam ortasındaydım” (Özlü, 2012b:46).

Liseyi bıraktıktan sonra Paris’e giden Tezer Özlü, burada tanıştığı Adalet Ağaoğlu’nun kardeşi Güner Sümer ile 1964’te Ankara’da evlenir. 1967’de sona eren bu ilk evliliği sırasında Tezer Özlü, birtakım sağlık sorunları yaşar ve bir süre hastanede tedavi görür. Tedavi sonrasında Türkiye’ye dönen Özlü, sinemacı Erden Kıral’la evlenir ve bu evliliğinden Deniz adında bir kız çocuğu olur. Goethe Enstitüsü’nde çevirmenlik, Türk-Alman Kültür Merkezi’nde program danışmanlığı yapan Tezer Özlü, 1981’de Erden Kıral’dan ayrılarak Deutscher Akademischer Austauschdienst Dienst (DAAD)’den aldığı sanatçı bursuyla Berlin’e gider ve burada *“Bir İntihar’ın İzinde”* adlı romanını yazar. 1983’te Zürih’e yerleşen Özlü, burada Hans-Peter Marti adında bir ressamla evlenir. Tezer Özlü, 18 Şubat 1986’da göğüs kanserinden dolayı Zürih’te ölür, cenazesi Aşiyen Mezarlığı’na defnedilir. Türk Edebiyatının “ lirik ve gamlı prensesi” olarak bilinen Tezer Özlü’nün 1960’tan sonra öykü ve yazıları çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanır. Öykülerinde yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı izlekleri hâkimdir.

9 Eylül 1935’te dünyaya gelen Demir Özlü ise ailenin en büyük çocuğudur. İstanbul’un Vefa semtinde doğan Demir Özlü, yıllar sonra doğduğu evi yazılarında *“ünli bozacının önünden yirmi metre kadar Şehzadebaşı yönüne doğru yürürseniz, bir çıkmaz sokak vardır, orada, şimdi yıkılmış olan bir tahta ev”* (Özlü, 1991:85) şeklinde ifade eder. Öğretmen bir anne babanın çocuğu olan Demir Özlü, eğitim bilincinin hâkim olduğu

entelektüel bir aile çevresinde büyür. Anne ve babası, cumhuriyetin ilk öğretmenlerindendir. Babası Sabih Bey aynı zamanda Hukuk Fakültesini bitirmiştir.

Ömer Lekesiz Demir Özlü'nün ailesi ile ilgili şunları söyler:

“Demir Özlü bir öğretmen ailesinin oğluydu. Sonradan tanışmak mutluluğunu bulduğum ve Demir'in tüm arkadaşları gibi kendisinden küçük adıyla söz etmek hakkına sahip olduğumuz o ilginç ve sevimli babası Sâbih, Halep doğumlu idi. Bir Arap baba ile bir Yörük annenin oğlu. İstanbul'a, Balkan Savaşı'ndan hemen sonra göç etmiş, bir süre sonra Kafkas kökenli bir İstanbul kızıyla evlenmişti. Sâbih de Nimet Hanım da katıksız Cumhuriyet öğretmenleri olarak yaşadılar. Sâbih, arada Hukuk Fakültesini bitirdiği halde öğretmenlik mesleğini terk etmedi. Ve tüm Anadolu'yu idealist öğretmenler olarak dolaştılar. Zonguldak, Simav, Ödemiş, Gerede” (Lekesiz, 2001:219).

Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in eğitim politikasına hayranlık duyan Sabih Bey ve Nimet Hanım, toplumun eğitimine yönelik çeşitli özverilerde bulunurlar. Hukuk Fakültesini bitiren Sabih Bey, avukatlık mesleğini icra edebilecekken Hasan Ali Yücel'in isteğiyle Anadolu'nun pek çok kasabasında öğretmenlik yapar. Bu bağlamda ilk çocukluk yıllarını İstanbul'da geçiren Demir Özlü, babasının ve annesinin memuriyeti nedeniyle Burdur, Simav, Ödemiş gibi Anadolu'nun çeşitli yerlerini görme, tanıma imkânı bulur.

1.1.2. Eğitim Hayatı: Yazarlığa İlk Adım ve İstanbul Yılları

İlköğrenimini Simav İlkokulu ve Ödemiş İlkokulu'nda, orta öğrenimini ise Ödemiş Ortaokulu'nda tamamlayan Demir Özlü; 1950 yılında İzmir'de başladığı lise eğitimini, babasının İstanbul'a yeniden dönme düşüncesiyle, İstanbul Kabataş Lisesi'nde sürdürür.

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geçen on yıldan sonra Sâbih Bey, artan İstanbul özlemi ve çocuklarını bir kültür kenti olan İstanbul'da yetiştirme arzusu ile geri dönmek ister. Sabih Bey de tıpkı Özlü gibi İstanbul aşığı biridir. Bu yüzden *“Millî Eğitim Bakanlığı'ndaki bürokrat arkadaşlarının odalarını aşındırıp, İstanbul'a naklini”* ister (Özlü, 1991:86). Bu süreçte Sabih Bey'in İstanbul'a dönmek için verdiği uğraşlara yakından tanık olan yazar, verilen çabanın sebebini sorgular: *“Bazen babama “İstanbul'u neden bu kadar istiyorsun?” diye sorduğumda, babamın karşılığı hep “İstanbul kültür kentidir.” olurdu. Öyle sanıyorum ki babamın karşılığında yer alan bu “kültür kenti” tamlamasına, sadece üniversite, okullar, kütüphaneler... değil, mimari, tramvaylar, kahveler, arkadaşlar... da dahildi”* (Özlü, 1991:86). Üç imparatorluğa başkentlik yapmış olan İstanbul'u; mimarisi, sokakları, kahveleri, okulları ve üniversiteleriyle bütünsel anlamda bir kültür mekânı

olarak gören Sabih Bey, İstanbul'daki havayı solumayı, orada yetişmeyi bir ayrıcalık olarak görür.

Sabih Bey'in uğraşları sonucu Demir Özlü, babası ve kardeşi Sezer Özlü ile birlikte İstanbul'a döner. Annesi ve küçük kardeşi Tezer ise bir yıl sonra onlara katılır. Beş yaşındayken Anadolu'ya gitmek üzere İstanbul'dan ayrıldığında Demir Özlü'nün zihninde, İstanbul'un Vefa semtinin, Kızıtaşı'nın, Şehzadebaşı sinemalarının, Beyazıt alanının, Kadıköy'ün solgun hayalleri kalmıştır. On yıl sonra geri döndüğünde ise bu kent, her taşına kadar tanıyacağı ve âşık olacağı mekân olur.

İstanbul'a döndükten sonra Kabataş Lisesi'ndeki eğitimine başlayan Demir Özlü, burada, “denize bakan, sarayın köşesine düşen 4 B sınıfına” (Özlü, 2003b:155) kayıt ettirilir. Özlü'nün “geleneği olan, öğrencilerin kişiliklerinin ezilmediği, tersine onu geliştirme olanakları buldukları” (Özlü, 2003b:155) bir eğitim yuvası olarak tanımladığı bu okulun onun hayatında büyük etkileri olur. Üç yıl burada yatılı olarak okuyan ve Behçet Necatigil'in öğrencisi olan Özlü, Necatigil ile ilk karşılaşmasını büyülü bir an olarak görür:

“İlk hafta genç bir öğretmen sınıfa girdi. Kravatı, ceketinin altında giydiği yünlü yeleğinin üzerinde duruyordu. İşte bu genç öğretmenin daha ilk dersinde eski bir bağbozumu şölenu yaşadım. Diğer öğrenciler gibi. Ne mutlu ki, onun haftada altı saat dersi vardı. Kim göndermişti bu öğretmeni? Edebiyatın bir tanrısı var mıydı? Kuşkusuz onun şiirini yazdığı Pan her şeyin tanrısıydı aslında ama insanın iç yaşamını sonsuzca yücelten edebiyatın özel bir tanrısı olmak gerekti” (Özlü, 2003b:155).

Hayatın ona sunduğu bu güzel karşılaşma, Behçet Necatigil'in öğrencisi olma ayrıcalığı, onun yaşamındaki önemli hadiselerden biridir. Öyle ki “bu sokaklar ve evler şairi”nin (Özlü, 2003b:155) Özlü'nün edebiyat ve düşün dünyasında derin izleri olur.

Özlü'nün lise yılları gerek kişiliğinin gerekse sanat görüşünün temelini oluşturduğu çok verimli yıllardır. Bu yıllarda Fransa Konsolosluluğundaki Fransızca derslerine başlar. İleride yarım yüzyıllık bir yaşanmışlığı barındıracak Ferit Edgü- Demir Özlü dostluğunun da temeli bu yıllarda inşa edilir. Biri Beyoğlu Lisesi'nde, öteki Kabataş Lisesi'nde öğrenim gören bu iki genç insan, o yıllarda Fransızca derslerini ilerletmek için, Fransız Büyükelçiliği'nde verilen Alliance kurslarına yazılır. Kursun ilk gününde Demir Özlü, giriş kapısının hemen karşısında asılmış olan listeye bakarken Ferit Edgü ismi dikkatini çeker. O zamanlar anlamını bilmediği bu soyadı kendisine tuhaf gelir. Özlü, Çağataycadan gelen ve “iyi, güzel” anlamlarında kullanılan bu kelimenin anlamını yıllar sonra, kırklı yaşlarında, Fransız Enstitüsü'nde Etienne Benveniste'in temel dilbilim

kitabını okurken anlar. Kursun ilk gününde, teneffüs verildiğinde Ferit Edgü ile aralarında geçen şu sohbet, kadim bir dostluğun ilk anları olur: “*Sen Kabataşlı mısın?*”, “*Evet*”, “*Peki Behçet Necatigil hocanız mı?*”, “*Evet*”, “*Peki Kaynak dergisinde çıkan bu şiir...*” (Edgü ve Özlü, 2017:6). Edebiyat dünyasında birbirlerine yol arkadaşı/yarenliği yapan ve mektuplarında “*Ne menem bir şey şu hayat?*” diye birlikte yaşamı sorgulayıp cevaplar arayan bu iki dost, yazın dünyasında da birbirlerini hem etkiler hem de destekler.

Yine bu yıllarda Kafka, Camus, Sartre, Dostoyevski, Proust, Hemingway, Hegel, Heidegger, Faulkner, Kierkegaard gibi dünyaca ünlü pek çok yazar ve düşünürü okuma fırsatı bulan Özlü, düşün dünyasını zenginleştirir; edebiyat-felsefe ilişkisini yorumlayarak kendi sanat görüşünü de oluşturmaya başlar. 1952’de okulda yayımlanan “*Dönüm*” dergisinde ilk öyküsü yayımlanır. 1953’te liseyi bitirir, daha sonrasında ise İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde öğrenim görmeye başlar, aynı zamanda bir süre felsefe dersleri de alır. Hukuk Fakültesindeki eğitimine iki yıl kadar ara verdikten sonra yeniden devam eden Özlü, 1959’da mezun olur.

Özlü’nün lise ve üniversitede aldığı eğitimin yanı sıra, İstanbul ve “*sırrı çözülmemiş bir çağrışımlar kosmosu*” (Özlü, 1991:13) olan Beyoğlu, onun için özel bir eğitim yuvasıdır. O dönem İstanbul’un kahvehaneleri ve pastaneleri, entelektüel oluşumların var olduğu, edebi ve sanatsal sohbetlerin yapıldığı nezih mekânlardır:

“O dönemde babam beni, bazı kahvelere götürüyordu. Onun gençliğinde stadyum olan Taksim Parkı’nda, eski güzel yapı Taksim Belediye Gazinosunun yanında Taksim Bahçesi adlı Açık hava kahvesi vardı. Bazı yaz günleri, onunla oraya giderdik, o kendi kuşağından arkadaşlarıyla konuşurken, ben de, o dönemde henüz nesli tükenmemiş olan Macar göçmeni bir kadının (kemanı kız Lili adını vermişim ona, bir de öykü yazmışım onun üzerine) çaldığı kemanı dinlerdim.” (Özlü, 1991:9).

İlk gençlik yıllarında babasıyla, daha sonra da bireysel olarak bu kahvelerde vakit geçiren Özlü’nün dünya ve sanat görüşünün şekillenmesinde, bu zaman dilimlerinin büyük payı vardır. Yazar; çoğu edebiyatçı, düşünür ve sanatçıyla bu dönemde tanışır: “*Birçok defa Cumhuriyet Pastanesi adlı, aydınların da devam ettiği, çok geniş Avrupa tarzı kahveye gittik, orada çok küçük yaşta Hilmi Ziya Ülken’le tanıştım*” (Özlü, 1991:9). Bu ortamlarda edebiyat, sanat ve felsefe üzerine gerçekleşen sohbetler; onun yaşama karşı tavrını belirler. Özellikle İstiklal Caddesi’nde yer alan ve Rumlar tarafından işletilen Baylan Pastanesi, onun hayatında önemli bir yer tutar. Onun için ikinci bir üniversite olan Baylan Pastanesi’nde Ferit Edgü, Güner Sümer, Asaf Çiylitepe ve pek çok aydın, edebiyat-sanat

sohbetleri yapar. 1954 yılından başlayarak 1960 yılına kadar Baylan Pastanesi onlar için günlük hayatlarının yanı sıra edebiyat ve sanat yaşamlarının da bir parçası olur:

“Herkes Baylan’a geldiğinde yalnızlıktan kurtulup başka bir dünyaya giriyordu. Okuduklarından yazdıklarından orada söz ediyordu herkes. Sinemaya gidiliyor, sonra gene Baylan’a dönülüyordu. (...) Baylan birbirimizi bulduğumuz bir özgürlük sahnesiydi bizim için. Yaşam oradaydı, gerçeküstücülük de varoluşçuluk da. Toplumsal düşüncelerle karşılaşmanın yeri de orasıydı. Baylan’a toplumun tabuları sızmiyordu. Kızların da erkeklerin de toplumdan ayrı düşmüş cinsel özgürlük arayan kadınların da genç kadın yaratıcıların da geldikleri yerdi orası” (Özlü, 1991:15-16).

Kendine has bir mimarisi olan bu kültür mekânında, Özlü ve arkadaşları yaşama dair pek çok şey bulurlar. Hayat, sanat, siyaset ve toplum merkezinde türlü fikir tartışmalarının yapıldığı, edebiyat ve felsefe sohbetlerinin hüküm sürdüğü Baylan, aynı zamanda müdavimlerinin kendi olabildikleri, kimsenin kimseyi yargılamadığı bir özgürlük mekânıdır. Çoğu kimsenin Baylan’a elinde yeni bir kitapla gelmesi, çok yönlü okuma ve tartışmalarının yapılması, şehir dışından gelen çoğu edebiyatçı ve sanatkârın İstanbul’daki dostlarıyla burada buluşması, Hristo, Leonida gibi güler yüzlü garsonların sıcaklık ve hoşgörülerini, Baylan’ı bir kültür-sanat merkezine dönüştüren unsurların başında gelir. Özlü için gizemli bir mabet görünümünde olan bu mekân; aynı zamanda insanları yalnızlığından kurtaran, onlara yeni ufuklar açan ve gerçek anlamıyla okuyan kişileri barındıran bir niteliğe sahiptir. Baylan’ın kendinden olmayan kimseleri dışlayan havası, mekânın uzun yıllar edebiyat ve sanat merkezi olarak kalmasını sağlar. Salah Birsal, “*Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*”nda “1957’lerde burada toplanan edebiyatçı sayısı 30-40 arasındadır.” ifadesiyle Baylan’ın 50 döneminin edebiyat merkezi olduğunu vurgular. Özlü ise 1950 sonrası genç edebiyatının büyük bir bölümünün bu pastaneden çıktığını söyler (Özlü, 2003:15). Gençlik yıllarının çoğu vaktini bu kültür ortamında geçiren Özlü için Baylan, onu ve kuşağını yetiştiren özel bir eğitim yuvasıdır.

1.1.3. İş Hayatı ve Kaotik Yıllar

1959’da Hukuk Fakültesinden mezun olan Demir Özlü, sonrasında avukatlık stajını yapar. Ancak bu yıllar, ülkenin genel havasının kaotik bir yapıya sahip olduğu yıllardır. Avukatlık stajını yaparken 28 Nisan 1960 olaylarının ikinci günü gözaltına alınır ve kısa bir süre sonra serbest bırakılır. 1961 yılında Paris’e giden Özlü, Sorbonne Üniversitesi’nde çeşitli derslere katılır. Jacques Derrida’nın felsefe derslerine katılmasının yanı sıra, Jean Wahl ve Alque’yi de takip eder.

1962 yılı sonunda yurda dönen Özlü, bir yıl kadar İstanbul Üniversitesi'nde Hukuk Fakültesi ve Metot Bilim Kürsüsü'nde asistan olarak çalışır. Ancak, *“TİP' e üyeliği nedeniyle asistanlığına son verilir, bir süre sonra da TİP' in “aydın tasfiyesi” diye adlandırılabilir üye azaltımıyla kaydı silinir”* (Sezer, 2004:2). İşçi Partisi'ndeki çalışmalarından dolayı asistanlığını yaptığı profesör tarafından istifaya zorlanan Özlü, istifa etmeyip çıkarılmasını istediğini bildirir. Ferit Edgü ile mektuplaşmalarında Özlü, bu durumu, *“yanında çalıştığım profesör,(...) İşçi Partisi'nde çalışmam onu korkuttu, beni istifaya zorladı, ben de istifa etmedim, çıkarılmamı istedim”* (Özlü, 2017:14) şeklinde ifade eder. Ardından Mehmet Ali Aybar'ın yakın dostu Profesör Sarıca, Özlü'yü kürsüsüne almak istese de o, idare hukuku ile bir ilgisi olmadığı için bu teklifi reddeder. Asistanlık ile ilişkisi kesildikten sonra avukatlığa başlayan Demir Özlü, o dönem, yazdığı bir yazı nedeniyle yargılanır. Bu yargılamadan beraat eden yazar, mahkemece serbest bırakılır; ancak hemen sonrasında askere alınır. Askerliğe Tuzla Piyade Yedek Subay Okulu'nda başlayan Özlü, sonrasında çavuş olarak Muş'a gönderilir ve 1967'nin Mayıs ayından itibaren askerlik görevini Muş'taki 227. Piyade Alayı'nda sürdürür (Özlü, 2003:85).

Bu arada ilk eşiyle arasında şiddetli geçimsizlik olan Özlü, 8 Mayıs 1964 tarihli mektubunda Ferit Edgü'ye boşanmak istediğini yazar: *“Karımla geçinebilmek, bir ömür boyu birlikte oturmak isterdim. Ama çok söylenmesi, çok kavgaya etmesi, bunu önledi. Sonra boşanma saplantısı var onda. İnançsız, güvensiz. Onun için birkaç aydır ayrı yaşıyoruz. Boşanmak istiyorum”* (Özlü, 2017:20). Bu boşanma sürecinde ise onu en çok düşündüren ise ilk eşinden olan kızı Ayda'yla yeterince vakit geçiremeyecek oluşudur. Askerliğini tamamladıktan sonra ise İsveçli gazeteci Ulla Lundström ile evlenir.

Özlü, askerlikten döndükten sonra da ülkede sıkıntılı günler devam eder. *“1971 kargaşasını derinden yaşa(yan)”, “askeri mahkemeler önünde avukatlık yap(an)”* (Özlü, 1990:93) yazar, bu süreçte gelecek ümitlerini diri tutar ve Türkiye'nin demokratikleşme sınavından geçeceği inancını korur. 1974 yılında Ulla ile olan evliliğinden ikinci çocuğu Harun Milko dünyaya gelir (Özlü, 1990:12).

Demir Özlü, 1979 yılının 31 Mart-1 Nisan tarihlerinde, Türkiye Yazarlar Sendikasının iki yılda bir yapılan kongresinde başkan yardımcılığına seçilir. Aynı yıl, Zürih'te yayımlanan Tages Anzeiger gazetesinin muhabiri Emanuel LaRoche, Türkiye'ye gelerek

Özlu ile röportaj yapar. Daha sonra gazetede yayımlanan röportajlardan birinde LaRoche, Özlu'nün görüşlerini de yansıtır. 1 Şubat 1979'da tanınmış gazeteci Abdi İpekçi'nin öldürülmesi, yabancı bir gazeteci olan eşi Ulla'nın güvenliği konusunda Demir Özlu'yü endişeye düşürür. Devletin güvenlik tedbirleri kapsamında bir bekçiyi Özlu'nün evine göndermesine karşın; yazar, bekçinin dışarıda/soğukta beklemesine dayanamaz, onu geri gönderir:

“Arnavutköy'deki eve döndüğümde, karım yabancı gazeteci olduğu için kapı önüne bir bekçi yolladılar. Bekçinin kapının önünde dikilip durmasına üzüldüğümden onu gerisin geriye karakola yolladım. Tercüman gazetesi karımın İsveç TV'si için cezaevindeki Yılmaz Güney'le yaptığı bir interview'i bahane ederek, onun hakkında haksız ve doğru olmayan yayın yaptı. Bu yalan haberi mahkeme yoluyla tekdiz ettim. Adalet Bakanı'nın Yılmaz Güney'le hapisyanede interview yapılmasına izin verilmesini muhalefet 11'ler- CHP hükümeti aleyhine sorun yapmak istedi. Dört buçuk yaşında olan oğlum Harun olayların baskısını üzerinde hissediyordu. Böylece karımla oğlumu Stockholm'e göndermeye, ardından da kendim giderek, uzunca bir süre –önce altı ay, olmazsa iki yıl- orada oturmaya karar verdim. Onlar 30 Mart 1979 günü Stockholm'e uçtular” (Özlu, 1990:11).

Eşi ve çocuğunu ülkedeki kaos ortamından dolayı belirli bir süre için İsveç'e gönderen Özlu, bir süre daha İstanbul'da kalır. Ancak ülkedeki ortam her geçen gün kötüye gider, sağlam politik adımlar atılmamakla birlikte ülkede huzur ve asayiş ortamı sağlanamaz. Bu nedenle 19 Haziran 1979'da, ülkesinin içinde bulunduğu duruma karşı duyduğu üzüntü ve umutsuzluk hali içinde, daha önce turist olarak birkaç defa ziyaret ettiği, ama bir türlü ısınmadığı Stockholm'e, karısının ve çocuğunun yanına gider. Orada altı ay kalmayı düşünür. Nitekim o zamanlar, bu altı aylık süre zarfında ülkesindeki kaosun yerini huzur ve güven ortamına bırakacağını, kendisinin eşi ve çocuğuyla ülkesine geri dönerek İstanbul'da yaşamaya devam edeceğini düşünür.

1.1.4. Yaşamak İçin Ödenen Bedel: Sürgün

Sürgünün tarihi insanlık kadar eskidir. İlk insan Hz. Adem'in dünyaya gönderilmesiyle başlayan sürgün serüveni, tarih boyunca kimi zaman gönüllü, kimi zaman zorunlu, kimi zaman ise içsel sürgün şeklinde belirmiştir. Zorunlu sürgün; dönemin siyasi ve politik koşulları sonucunda, otorite tarafından ait olduğu yerden, toplumdan uzaklaştırma olarak ifade edilebilir. Gönüllü sürgün; öznenin kendi oluşunda ısrar etmesi, değer algısı, kendilik değerlerini otoriteye rağmen savunması sonucunda, içinde bulunduğu zorlu koşullardan, ait olduğu mekân ve coğrafyadan uzaklaşma istemiyle gerçekleşir. İçsel sürgün ise, kişinin oturduğu yerden kendi içine ve kendi zamanına sürgün olmasıdır.

Tarih boyunca dönem dönem iktidar ile çatışma yaşayan birçok düşünür ve edebiyatçı, sürgüne mahkûm edilir ve bu zorunlu sürgün, onların kader çizgisini oluşturur. Türk edebiyatında, Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai, Ziya Paşa, Ali Suavi, Ahmet Mithat Efendi, Ebuzziya Tevfik, Keçecizade İzzet Molla, Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkcısı), Refik Halit Karay, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Ziya Gökalp, Aka Gündüz, Nazım Hikmet gibi pek çok edebiyatçı zorunlu sürgünü yaşar. İstiklal şairi Mehmet Akif Ersoy ise dönemin bir takım politik sebeplerinden dolayı gönüllü sürgünlüğü seçerek Mısır'a gider. On bir yıl Mısır'da kalan Akif, 63 yaşında, ölümünden sadece beş ay önce İstanbul'a geri döner. İçsel sürgünün en belirgin hali Servet-i Fünun edebiyatında görülür. II. Abdülhamit döneminin sosyal ve siyasal baskılarından bunalan Tevfik Fikret, Mehmet Rauf gibi çoğu şair ve yazar, toplumdan koparak kendi iç dünyasına yönelir ve içsel sürgünü yaşar. Fikret, Aşyan'a çekilerek dünyadan ve içinde bulunduğu toplumdan kendisini soyutlar.

Sürgün hali -zorunlu, gönüllü, içsel hangi görüntü seviyesinde olursa olsun- öznenin kader çizgisini belirlediği gibi ona farklı bir bakış açısı, duyarlılık, yaratıcılık da katar. Nitekim sürgün, *“her zaman yaratıcılığa yol açmıştır çünkü yeni biçimlerin oluşmasını körüklemiştir. Yeni bir duyarlılığı, köklü dilsel varoluşu beslemiştir”* (Gürsel, 1996:30). Türk edebiyatında sürgüne maruz kalmış pek çok yazar da en verimli dönemlerini sürgünde iken yaşamış, bu zaman diliminde pek çok eser vermiştir.

1950 kuşağı yazarlarından Demir Özlü de başlangıçta gönüllü sürgünü seçen, daha sonra vatandaşlıktan çıkarılmasıyla gönüllü sürgünü zorunlu sürgüne dönüşen yazarlar arasındadır. 1970'li yıllarda ülkenin genel politik havası, kaos ve kargaşa ortamıdır. Gerçekleşen ölümler, sağ- sol çatışmaları, terör eylemleri ülkedeki herkes gibi Demir Özlü'yü de derin bir üzüntüye ve tedirginliğe sevk eder. Bu tedirginliğindeki en büyük pay ise oğlu Harun Milko'ya aittir. Oğlunun bir gün ona *“Büyüme istemiyorum baba, büyüyen çocukları öldürüyorlar.”* (Özlü, 1990:32) demesi Özlü'yü derinden sarsar ve yazar, kaotik ortamdan oğlunun ne derece olumsuz etkilendiğinin farkına varır. Ülkedeki kaos ve gittikçe artan gerginlik ortamı, oğlunun psikolojisi, Özlü'yü eşi ve çocuğunu İstanbul'dan uzaklaştırmaya yöneltir ve Özlü, 30 Mart 1979'da ailesini İsveç'e gönderir. Kendisi de 19 Haziran 1979'da altı aylığına orada kalmak üzere İsveç'e gider.

Stockholm'e kendisinden önce giden Ulla, kentin "*kibar mahallesinde, sahil yoluna yakın Kaptensgatan'da (Kaptan sokağı), başka bir ülkeye çalışmaya giden gazeteci bir arkadaşının evini kirala(r)*" (Özlu, 1990:15). Kaptensgatan, İstanbul'a göre zaten çok tenha olan Stockholm kentinde, çok sessiz bir yerdir. Sokaktan geçen tek tük insanların görüldüğü Kaptensgatan, yaşlı nüfusun hâkim olduğu bir mahalledir. Bu ıssız ve soğuk memlekette işsiz geçireceği "*altı aylık yaşama deneyimine*" girişen Özlu, bu süreçte yazmayı ister. Ancak içerisinde bulunduğu belirsizlik durumu onu yazmaktan alıkoymaz: "*Ama ne yazacaktım ki? Her şey askıdaydı: Türkiye'nin durumu, yaklaşan ara seçimler, artan ve azalan terör, benim buradaki durumum, bütün aile*" (Özlu, 1990:17). Ailenin içerisinde bulunduğu belirsizlik, Özlu'nün sancılı bir süreç geçirmesine neden olur. Yurdundan kopmuş, köklerini başka bir coğrafyada bırakmış olan Özlu; ait olmadığı bir mekânda, sürgünü derinden hissediyor. Yaşamak zorunda olduğu mekân ise onun yalnızlık hissini daha da perçinler: "*Kuzeyin insansızlığı. Derin ıssızlık. Kentin ortasındaki ıssızlık. Seni kendine çeken yalnızlık. Görünen buydu işte*" (Özlu, 1990:17). Yaşadığı yeri insansız mekân olarak gören yazar, bu süreçte kendini okumaya verir.

Çoğu günler vaktini Fransız Kültür Merkezi'nin kütüphanesinde okumalar yaparak geçiren Özlu, "*Lévi-Strauss, Gramsci, Régis Debray, Husserl, Mallarme*" (Özlu, 1990:18) okumaları yapar. Bu okumalar sırasında, daha önce yaptığı birçok okumaya karşın, ne kadar geri kaldığını anlar ve kendinin şahsında ülkesi için üzüntü duyar. "*Zavallı Türkiye, şimdi düşünme yaratma yolunda ilerleyeceğine- asıl gereksinmesi bu olduğu halde- nasıl da terörle çalkalanıyordu. Hala kendisini bulamamış, kimliğini edinmemiş, o kimliğe sahip çıkamamış... Böylece manipüle edilen, yönlendirilen, dış etkilerin içinde at oynattığı bir yırtılmışlık içinde yol alıyordu*" (Özlu, 1990:18). Ülkesinin içinde bulunduğu durumu bir aydın gözüyle eleştiren ve bundan üzüntü duyan yazar; demokratikleşmek, modernleşmek için düşünsel alt yapının olması gerektiğini ve bir toplumun/ülkenin ancak böylelikle kendini/kimliğini bulacağını ifade eder. Türkiye'nin hala kendi kimliğini bulamamış olmasının, bu yüzden dış etkilerin oyun sahnesine dönüşmesinin, buna karşılık da en çok düşünmeye/okumaya ihtiyacı olduğu bir zamanda terör olaylarıyla çalkalanmasının derin hüznünü yaşar. Ne var ki altı ay sonra ülkesine döndüğünde bu fikrinin sadece bir iyi niyet olduğunu görür ve ait olduğu bu coğrafyayı bıraktığından daha karışık bulur.

Stockholm’de bulunduğu süre zarfında, beş yaşına yaklaşan Harun Milko’nun yalnızlığını gören Ulla, ikinci çocuğunu dünyaya getirmek ister. Planlarına göre altı ay Stockholm’de oturduktan sonra Demir Özlü, İstanbul’a dönecek; ardından mart ayında ikinci çocuğun doğumu için Stockholm’e gelecek, sonra da bütün aileyi alarak Arnavutköy’deki evine götürecektir. Planlarını hep ülkesine geri dönme üzerine tasarlayan Özlü’ye göre “*Türkiye, insanı o kadar sıkı bağlarla kendisine bağlayan bir yerdi(r) ki, oradan kopma, kopmayı düşünmek çok zordur*” (Özlü, 1990:16). Özlü, Kasım ayının ortası yaklaştığında henüz altı ay dolmadan Stockholm’e artık dayanamadığını hisseder ve 5 aylık hamile olan karısından İstanbul’a gitmek için izin ister. Bu arada İsveç Hükümeti, eşinin İsveçli olmasından ve İsveç’te belirli bir süre oturmasından dolayı Demir Özlü’ye sürekli oturma izni verir.

Ait olduğu yerden, dostlarından ve çok sevdiği İstanbul’dan daha fazla ayrı kalamayan yazar, eşinin de iznini alarak İstanbul’a gitmek için yolculuğa çıkar. Tren ile yapmayı planladığı bu yolculukta Malmö üzerinden Doğu Almanya’ya; Sasnitz üzerinden Doğu Berlin’e, sonra Prag, Budapeşte, Sofya üzerinden İstanbul’a gelerek çeşitli Avrupa kentlerini de görmek ister. Bu gezileri ise ona daha sonra “*Dünyanın Bütün Başkentleri*” adlı öyküyü yazdırır. Stockholm’de yapamayan, İstanbul’a da gitmekten çekinen yazar, bu seyahatini mümkün mertebe uzatmak ister. Ne var ki yolculuğu esnasında Türk pasaportuna sahip olmasından ötürü türlü zorluklarla karşılaşır; ancak sonunda İstanbul’a gitmeyi başarır. İstanbul’a indiğinde tarif edilemez bir mutluluk içinde olan yazar, önce annesine oradan da Alman Başkonsolosluğu’ndaki kokteyle gider. Orada dostlarıyla karşılaşacak olmanın verdiği haz ve heyecan, aldığı kötü haberlerle yerini umutsuzluk ve hüzne bırakır:

“Bütün derin kaygılara rağmen, yurduma kavuştuğum için ne kadar da sevinçliydim. Birkaç dakika sonra arkadaşlar da geliyorlardı işte. Onlarla konuşabileceğimiz ne de çok şey vardı. Ama hayır, inanılması güç, korkunç bir haber ağızlarında geliyorlardı onlar. O gün 20 Kasım 79 günüydü ve o sabah Hukuk Fakültesi’nden hocam, sonradan da dostum, Yaşar Ümit Doğanay, Mecidköy’deki bir arkadaşının evinden çıkarken öldürülmüştü. İlerici düşünceler taşıyan, cumhuriyetçi, sonsuz ölçüde de liberal, öğrenci dostu, çok yüksek nitelikleri olan bir insandı Doğanay. O okulun hocalarından Server Tanilli de daha önce vurulmuş, sakat kalmıştı” (Özlü, 1990:29).

Profesör Ümit Doğanay’dan sonra Profesör Cavit Orhan Tütengil de, 17 gün sonra, Levent’teki evinden çıktıktan sonra çapraz ateşle vurulur. Daha sonrasında ise Ümit Kaftancıoğlu aynı kadere maruz kalır. Art arda yaşanan ölümler, Özlü’yü bir yandan derin bir üzüntüye sevk ederken diğer yandan oğlunun geleceğini düşünmeye yöneltir. İsveç’te

geçirdiği süre zarfında oğluna düşkünlüğü daha da artan yazar, oğlu ile sohbetlerini düşünür. Bu sohbetlerden birinde, oğlunun babasına karşı çıkararak kendi fikrini savunması, onu çok etkiler ve bu olay onu oğluna karşı daha da derinden bağlar. Cavit Orhan Tütengil'in öldürülmesinden sonra zihninde uyanan bu düşünceler ile tercih yapma vaktinin geldiğinin farkına varır:

“Böyle bir çocuğum varken buralarda kalacağım, diye düşündüm. Vurulmak ya da ülkeden çıkamayıp onu çok uzun yıllar görememek. Onun da buraya gelememesi. Askıda kalan, unutulmuş bırakılan, ateşinin küllenmesi istenen küçük bir çocuğa karşı duyulan bir sevgi. Boğazıma ağır bir şey düğümlendi ve o çocuğun yanında olmak için dayanılmaz ve aceleci bir arzu duydum. Boğazımda somut olarak hissettiğim çok derin bir boğuntu ile o boğuntudan kurtulma isteği” (Özlu, 1990:33-34).

Çocuğu için ülkesinden ayrılıp gönüllü sürgün olmayı seçen yazar, sürgününün sebebini ise genel olarak gençliğinden beri bağlı olduğu ve kaynağının bir bölümünün Fransız yazarlardan geldiğini sandığı “*samimiyet/içtenlik*” inancı gereği olarak açıklar. Demir Özlü'nün 11 Aralık 1979'da başlayan gönüllü sürgünü, onun için yeni bir yaşamın başlangıcı olur. Ne var ki bu yeni yaşam; umutsuzluk, yalnızlık ve aidiyet sorunsalıyla gelen varoluşsal çatışmaları da beraberinde getirir: “*Ülkede olanları izleyerek, zor bir yabancı dili öğrenmeye çalışarak geçen, umutsuzlukla yüklü, ağır, karamsar günler başlamıştı. İsveç'in uzun, karanlık kışı gibi. İkisi de üst üste gelmişti*” (Özlu, 1990:37). Bir yanda ıssız bir kent olan Stockholm'da kış aylarıyla gelen uzun gecelerin karanlığı, diğer yanda sürgünün sancısıyla gelen ruhsal karanlık Özlü'yü bunaltıya sürükler. O, Ferit Edgü ile mektuplaşmalarında sürgün kentte iki kışı/iki karanlığı birlikte yaşadığını ifade eder.

Demir Özlü, Stockholm'deki sürgünü sırasında sürekli olarak Türkiye'deki gelişmeleri takip eder. Dostlarıyla, ailesiyle mektuplaşır. Aslında bu durum, sürgün çıkmazını yaşayan kimse için bir varoluş mücadelesidir. Sürgün kimse, ülkesindeki olayları takip ederken aslında bir nevi kendi varlığını onaylar; ait olduğu yurdundan, köklerinden kopma korkusunu yener. Türk edebiyatının başka bir sürgünü olan Refik Halit Karay, sürgünün psikolojik durumunu şöyle açıklar:

“Bir sürgün için memleketindekilerle ve başka yerlerdeki memleketli dostlarıyla mektuplaşmak o kadar ehemmiyetli, lüzumlu bir iştir ki, bundan mahrum kalmaktan duyulan azap, âdeta, gittikçe havası azalan bir odada teneffüs zorluğuna benzer ve mektup yazılıp cevabını almak çok defa bir tedavi yerine geçer. Bu sebepten olacak, kendi iradeleri dışında gurbet illerinde yaşayanlar ekmek paralarından keserler, açlığa katlanırlar, mektuplaşmayı tercih ederler. Mektup alış, hayat hakkına sahip oluşu gösterir, yarın için ümit verir, büsbütün lüzumsuz, rabitasız bulunmadığına alamettir. Ortada, 'Aranılıyorum, şu hâlde yaşıyorum.' gibi bir düstur mevcuttur. Onun içindir ki, sürgünlere en fazla postanede

rastlarsınız yahut mektup yazarken ve ceplerinden zarflar çıkartırken...” (Durukoğlu ve Alkan, 2016:137)

Türkiye’deki çevresiyle bağlarını hep diri tutmaya çalışan, onlarla sık sık mektuplaşan ve ülkesindeki gelişmeleri sıkı sıkıya takip eden Özlü için geçmişi, yaşanmışlıkları, anıları, varlığını onaylayabileceği tek gerçeğidir ve o, bu gerçeğe tutunur. Nitekim geçmişe sığınma, ona yabancı bir ülkede kimliğini/ kendiliğini koruma olanağı tanır.

Özlü Stockholm’de bulunduğu süre zarfında pek çok kez ülkesine geri dönmeyi ister. 1981 Haziran, 1981 Eylül, 1982 Şubat aylarında İstanbul’a dönmeyi ciddi ciddi düşünür ve oradaki arkadaşlarıyla haberleşir. Ancak 1982 Şubat ayında, Barış Derneği tutuklaması adıyla, pek çok aydın arkadaşı da tutuklanınca, kendisinin o dernekle ilişkisi olmadığı halde yurda dönme düşüncesinden vazgeçer (Özlü, 1990:52).

1986 yılı, Özlü için büyük acılar yılıdır. 30 Ocak günü Stockholm Radyosu’ndan çalışan Hadi Orman’a yurda dön çağrısı yapılır. Bu çağrı, daha önce yurt dışına çıkmış politikacılara, sendikacılara, “*Yılmaz Güney, Cem Karaca, Melike Demirağ, Şanar Yurdatapan gibi sanatçılara*” (Özlü, 1990:97) da yapılır. Öte yandan 1982-1983 yıllarında Köln’de yayımlanan “Demokrat Türkiye” gazetesindeki bazı yazıları dolayısıyla 1983’te Sıkıyönetim Savcılığı, Özlü’ye Türk Ceza Yasası’nın 140. Maddesine dayanarak soruşturma açar ve hakkında gıyabi tutuklama kararı verir. Kovuşturma Özlü’ye duyurulmaz ve 1985’te yurda dön çağrısı yapılır (Özlü, 1990:138). Özlü ülkesine geri dönmesinin ne ülkeye ne de ailesine bir fayda getireceğini ve hukuk dışı birçok muameleye maruz kalacağını düşünerek yurda dön çağrısına uymaz. Bu süreçte onu en çok üzen şey ise konsolosluga yenilenmesi için verdiği pasaportunu bir daha alamamasıdır.

Türkiye’den kopmayı hiçbir zaman düşünemeyen Özlü, 1979’dan sonra İsveç’te yaşaması ve eşinin İsveçli olmasından dolayı İsveç vatandaşlığına geçebilecekken böyle bir şeyi düşünmez. Türk pasaportunu Avrupa’nın çeşitli sınırlarında güçlüklerle karşılaştı, kendisine kuşkuyla bakılsa dahi kullanmaya devam eder. İsveç bankalarının verdiği kimlik kartını, “*İsveç’e özgü kimlik kartı almak sanki kişiliğimi zedeleyecekti.*” (Özlü, 1990:139) diyerek almayı reddeder. Ancak pasaportunu yenilemek için Türk konsolosluguna başvurduğunda, hakkındaki kovuşturmadan dolayı pasaportuna da kimliğine de el koyulur. Özlü daha sonrasında bir dilekçe ile “*nüfus cüzdanında babasıyla ve kimliğiyle ilgili, onun için anı değeri çok yüksek kayıtlar olduğunu*”

bildirerek kimliğini geri ister; ne var ki bu talebi olumsuz karşılanır ve kimliği iade edilmez. Bu olaylar karşısında Özlü, “Anılara değer vermenin bir uygarlık belirtisi” (Özlü, 1990:139) olduğunu ve ne yazık ki bundan mahrum olan bir toplum oluşlarının öz eleştirisini yaparken; zaten fiziksel olarak yurttan dışlanmış olmasının yanı sıra kimliğinin de elinden alınmasıyla ötekileştirilmenin/dışlanmanın sancısını duyumsar.

Tüm bu olaylar neticesinde, 1979 yılı itibariyle gönüllü sürgünü seçerek ülkesinden ayrılmak durumunda kalan yazarın bu sürgünü, 1986 yılında zorunlu sürgüne dönüşür. Özlü, 10 Kasım 1986’da Resmî Gazete’de yer alan bir kararname ile Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığından çıkarılır. Özlü’nün vatandaşlıktan çıkarılması, Türkiye’de büyük tepki yaratır.

Turgut Kazan, Ali Sirmen, İlhan Selçuk, Mehmet Kemal, Mustafa Ekmekçi, Oktay Akbal, Örsan Öymen, Orhan Duru, Ahmet Oktay bu durumu tepkiyle karşılayanların başında gelir. Pek çok gazeteci ve yazar ile 170’den fazla avukat birer bildiri imzalayarak bu işlemi eleştirir ve düzeltilmesini ister. Öte yandan İsveç gazetelerinden “Dagens Nyheter” bu konuda Özlü ile röportaj yapar. Ardından birçok hukukçu, konuyu irdeleyen yazılar yazar. Bu durum karşısında Demir Özlü, “kimisini yakından kimisini uzaktan tanıdığım, bazılarını da tanımadığım, ama demokrasiye inançlarından dolayı bana yaşamımın en büyük onurunu veren bu davranışları yapan insanlara, konunun kendimle ilgili kişisel yanını düşününce nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyor, bana düşen küçük bir onur payı varsa, onun altında eziliyordum.” (Özlü, 1990:165) diyerek duyduğu minneti dile getirir.

Demir Özlü’nün annesi Nimet Hanım, oğlunun vatandaşlıktan çıkarılmasına çok üzülür. Özlü, annesinin isteği üzerine dönemin cumhurbaşkanı danışmanlarından Tümgeneral Muzaffer Başkaynak’a vatandaşlıktan çıkarılmasıyla ilgili şu mektubu yazar:

“Sayın Muzaffer Bey,

Birkaç gündür Resmî Gazete’de, bana yurda dön çağrısı yapıldığını, Türkiye Radyolarından da adımın okunduğunu, bana bazı arkadaşlarım ilettiler. Ben beş-altı yıldır Stockholm’da oturmaktayım. 1970 yılında ilan edilen sıkıyönetim sırasında, aynı memleketin evlatları olarak siz hâkim, ben de avukat statüsünde, askeri mahkemelerde görev yapmıştık. Siz bir hukukçu olarak, bir ülkenin aslı vatandaşlarının vatandaşlıktan çıkarılmayacağını elbette bilirsiniz. Bir ülkede, eğer hukukun dışına bu kadar çıkılırsa, o ülkede önlenmesi güç bazı felaketlerin de doğabileceği ve o zaman bunların sorumlularının dahi bulunamayacağı pek açıktır. Bu mektubumu isterseniz bir başvuru, isterseniz bir iç-dökme, isterseniz bir dilekçe olarak kabul ediniz, fakat hakkımda girişilen bu hukuk dışı işlemi, lütfen durdurunuz. Dostça saygılarımla,

‘Avukat Demir Özlü’” (Özlü, 1990:140)

İlk önce gönüllü sürgün olan Demir Özlü, sonra sürgünde bir yazar, daha sonrasında ise siyasi sürgün olur. O, çevresini teskin etmek için her ne kadar hakkında verilmiş bu kararı önemsemediğini ifade etse de yazılarında ve anılarında bu durumun tam tersi görülür. Bu dönem, yazılarında bahsettiği, kendisi de sürgün bir yazar olan Rafael Alberti'nin “*Dönüşün olanaksız olduğu duygusuna ulaştığınız zaman, gerçekten sürgünde olduğunuzu duyarsınız.*” (Özlü, 1990:166) sözü onun genel ruh halini ifade eder. Onu vatandaşlıktan çıkararak bu kararname, dönüş ümitlerini hep diri tutan Özlü üzerinde yıkıcı bir etki yaratır. Stockholm’de yaşadığı süre zarfında, zamanı altı aylık süreçlere bölen Özlü, sürekli zihninde tasarladığı altı aylık dönemlerin geçmesini düşünür. Bu dönemlerin sonunda ailesiyle birlikte İstanbul’a döneceğini düşler ve hatta bu doğrultuda Arnavutköy’deki evinin kira ve masrafını düzenli olarak Türkiye’ye gönderir (Özlü, 1990:53).

Hakkındaki kararname ile dönüşün olanaksızlığını fark eden Özlü’ye siyasi sürgünün ardından, İsveç pasaportu verilir. “*Pasaportun mavi plastikten kapağı üzerinde sarı yıldızla çizilmiş iki çizgi ve bu iki çizginin içinde de bir damga vardır: Bütün ülkelere gidebilir, Türkiye’ye asla*” (Özlü, 1990:141). Bu damga, Özlü’ye sürgünün acısını bir kez daha hissettirir ve onun derin ruhsal acılar yaşamasına neden olur.

Vatandaşlıktan çıkarılmasının ardından ruhunu seyahatlerle iyileştirmeye çalışan Özlü, gittiği her yerde kendini yalnız hisseder: “*Yurdundan ayrı düşmüş olan bana yakışan şey bu yalnızlıktı ve seviyordum. Bütün gövdemle yalnız, ruhumla da hiçbir kente bağlı değildim*” (Özlü, 1990:145). Bu bağlamda, sürekli bir özlem hissi ve umarsız bir yalnızlık, yazarın sürgündeki halini ifade eder. Özlü, sürgünlüğün yarattığı olumsuz etkiyi okuyarak, yazarak ve seyahat ederek hafifletmeye çalışır, ta ki sürgünün son yılı olan 1989 yılına dek.

1988 Mayıs ayının son günlerinde yapılan İsveç Yazarlar Birliği’nin kongresine Türkiye’den şair Bülent Ecevit de davet edilir. Kongrede yaptığı İngilizce konuşmasında bir Türk romancı olan Demir Özlü’den de bahseden Ecevit, kongre sonrası yemekte, Özlü ile sohbet ederken yazarın “*Gergedan*” dergisinde yayımlanan “Prens Sebahattin Bey” adlı öyküsünü okuduğunu ve ilgi duyduğunu söyler. Geçen şubat ayında da o zaman başbakan olan Turgut Özal’a, Özlü ile ilgili bir mektup yazdığı bilgisini ekler. Bir örneğini Özlü’ye verdiği mektupta Ecevit; “*Bir düşünürün, düşünceleriyle, yazılarıyla*

içimizde yaşarken, başka bir ülkede sürgün kalmaya mahkûm edilmesinin anlamı ve yararı nedir, bilemiyorum.” (Özlü, 1990:192) diyerek Özlü’nün sürgününe son verilmesini talep eder.

Okuduğu bu mektuptan ve Ecevit’in girişimlerinden sonra Özlü’nün geri dönüşüyle ilgili yitirdiği hayalleri yeniden canlanır; Türkiye’ye karşı yeniden derin bir özlem ve dönme hissi uyanır. Öte yandan son dönem, ülkesine olan özlemi onda bir takım sağlık sorunlarına da neden olmuştur. Öğle uykularında bastıran ve ana teması “yakınlarından uzaklık” olan karabasanlar, uyku düzensizliğine, dinlenememesine neden olur. Yurdundan ayrı düşmesinin sancısı olarak beliren bu karabasanlar, “*Artık Türkiye gözümde tütüyordu.*” (Özlü, 1990:206) diyen Özlü’deki “yurda dönme” hissini daha da körükler.

Bülent Ecevit’in girişimleri sonuç verir ve Özlü 12 Aralık 1989’da yurda döner. Memleketine kavuşacak olmanın verdiği heyecanı tarifsiz olarak ifade eden ve bu heyecanın kendisinde tansiyon gibi sağlık problemlerine neden olabileceği konusunda endişelenen Özlü, Miralay Sadık Bey’in 1940’ta sürgünden İstanbul’a döndüğü günün gecesi ölmesindeki sırrı da o an anladığını hisseder. Vatanına, sevdiklerine, ait olduğu kente yeniden dönüşün hazzını yaşayan Özlü, “*Yeşilköy Alanı’ndaki duyduğu sevinci, mutluluğu, heyecanı anlatma*”nın (Özlü, 1990:221) imkânsızlığı içerisinde “*her şeyin bir düş gibi*” görüldüğünü ve “*sanki bir masal kahramanı gibi yıllarca uyu(yup) da sonra da uyandığını*” (Özlü, 1991:95) ifade eder. İstanbul’u, sokak sokak gezerek çok sevdiği bu kentle yılların özlemini gidermeye çalışır.

1.1.5. Soğuk ve İnsansız Kent: Stockholm’de Yaşam

Demir Özlü, gönüllü sürgünü seçişinin ardından 1979 yılında, yaşadığı çevreyi, dostlarını, mesleğini ardında bırakıp Stockholm’e gider. Burayı “*Kuzeyin insansızlığı. Derin ıssızlık. Kentin ortasındaki ıssızlık. Seni kendine çeken yalnızlık. Görünen buydu işte.*” (Özlü, 1990:17) ifadeleriyle ıssız bir kent olarak tanımlar. Stockholm’e ilk geldiğinde bir süre yine kitaplara gömülerek zor günlerini kitaplar aracılığıyla aşmaya çalışır. Daha sonra İsveç’te Çalışma Piyasası Kurumu (AMS)’na başvurarak iş ister. Bu kurum ise onu İsveç dilini öğrenmesi için AMS’ye bağlı bir dil kursuna gönderir. 1980 yılı ocak ayından başlayarak dil kurslarına devam eden Özlü, AMS’nin kursiyerlere ödediği asgari ücrete yakın bir aylıktan da faydalanır; ancak bu durum zoruna gider.

Nitekim “*İstanbul’da tanınmış bir avukat olan*” Özlü, “*yeniden öğrencilik günlerine dönmüş*”tür (Özlü, 1990:36). Öte yandan Türk İşçi Dernekleri Federasyonu’nun çıkardığı Türkçe bir dergiye yazı yazarak oradan da asgari ücrete yakın bir para alır. İyi bir mahallede oturan, geçim sıkıntısı çekmeyen, ancak kendini “*bütün statüsünü yitirmiş, yaşama sıfırncı noktadan başlamış bir göçmen gibi*” (Özlü, 1990:36) hisseden Özlü; kendisine uymayan bir yerin bütün yabancılığını, bütün güçlüklerini üstlenmiş olur (Özlü, 1990:39). Sürgünün ilk yıllarında, İsveç’in تنها kentlerine, soğuk iklimine alışmakta güçlük çeken Özlü, burada aidiyet hissinin getirdiği varoluşsal problemler yaşar. Bu geçiş sürecinde birincil sığınağı ise anıları ve kitapları olur.

Bahar geldikçe güzelleşen Stockholm’de, İsveç konuşma dilini anlamaya ve Stockholm öykülerini yazmaya başlaması onu biraz ferahlatır. Lütfi Özkök’ün takdimiyle İsveç Yazarlar Birliği üyeliğine kabul edilir ve kendisine haziran başında 10 bin kronluk bir çalışma bursu verilir (Özlü, 1990:38). 28 Mart 1980’de ise ikinci oğlu Emre Özlü dünyaya gelir.

Haziran ayı ortasında Lütfi Özkök’le birlikte Finlandiya’nın Lahti kentinde yapılan Uluslararası Yazarlar Toplantısı’na çağrılır. İki yılda bir yapılan uluslararası yazar toplantısının o dönemki konusunu edebiyat ve mit oluşturmaktadır. Bu toplantıdan George Steiner ile arasında geçen bir konuşma, Özlü’nün kişiliğini ve kararlarını etkileyen bir etki yaratır. Türkiye’deki gelişmeleri yakından takip eden George Steiner, Özlü’nün Türk bir yazar olduğunu öğrendiğinde yanına gelerek bu süreçte İsveç’te olmasının iyi bir fikir olduğunu söyler. Özlü’nün Stockholm’deki hayatın tekdüzeliğinden çok sıkıldığını ifade etmesi üzerine Steiner’in cevabı “*Olsun. Kitaplar var, kitaplar var ya.*” (Özlü, 1990:57) olur. Özlü, bu sözü sürgünde sıklıkla hatırlatır kendine ve bu hatırlayış sıkıntılarını kesen en önemli bir dayanak noktası olur.

Bu süreçte Türkiye’de 12 Eylül darbesi gerçekleşir. Türkiye’deki kaotik ortamın siyasal çıkmazdan, politik çalkantıların sonuçsuzluğundan ötürü bir darbe ile sonuçlanabileceği öngörüsünde bulunan Özlü üzerinde bu darbe, umutsuzlukla karışık bir hüznün hali yaratır. Yazar, gelecek günlerin güzel olacağına dair inancını gün geçtikçe yitirir. Öte yandan Özlü, kendi özel çevresinde Türkiye’de olup bitenleri her ne kadar benimseyip eleştirse de bunu yabancı medyaya karşı yapmaz. Onlarla “*kapalı kapılar adından fisıl dışı olarak konuşmak, insanda sanki yabacının etki alanına girmiş gibi bir hava uyandırabilirdi.*

Sonra biz Türk'tük, Türkiye'ye ait insanlardık. Kendi sorunlarımızı en iyi gene biz bilirdik, biz bilmeliydik." (Özlu, 1990:78) diyerek dışa karşı kapalı bir tutum benimser. Özlu, dışa karşı/yabancı medyaya karşı kapalı bir tutum benimsemesine karşın ilerleyen zamanlarda Türkiye'de İlhan Erdost'un ölümü karşısında daha fazla dayanamaz. Erdost'un ölümü üzerine İsveç Yazarlar Birliği genel kurulunda söz alır ve Türkiye'deki askeri rejime aydınların dikkatini çekerek İlhan Erdost'a yapılan muameleyi protesto eder. Melih Aşık'ın bu dönemde Stockholm'de bulunması ve Özlu ile birlikte kalması ise yazar için motivasyon kaynağı olur. Onu İstanbul'a uğurlarken kendisinin bu kente uzun bir süre gidemeyeceği düşüncesiyle derin bir boşluk hissederek.

Bu süreçte Kaptensgatan'daki evin sahibi olan gazeteci dostları geri döneceğinden, o evi boşaltıp kentin güneyinde Mosebacke Torg (Musa Yokuşu) adı verilen eski kesimde, iki ay için bir başka arkadaşın büyük boş evine taşınırlar (Özlu, 1990:39). Yazar, burada Fin'li bir arkadaşının tek odalık evini de çalışma odası olarak tutar ve Ağustos 1980'de başlayarak kasım ayı sonuna kadar Hornsgatan'daki bu küçük çalışma evinde *Bir Yaz Mevsimi Romansı*'nın ilk biçimini yazar. Aynı günlerde İsveç Kraliyet Akademisi'nin verdiği bir yemekte Milan Kundera ile tanışır. Aralık ayında Berlin'de Wansee'de yapılan Türk Edebiyatı Sempozyumu'na davet edilir. Özlu'nün modernizm ve gelenekle ilgili bir bildiriyle katıldığı bu Sempozyum'da Tomris Uyar, Zehra İpşiroğlu, Aziz Nesin, Çetin Altan, Aysel Özakin, İlhan Berk, Ferit Edgü, Fakir Baykurt, Vasıf Öngören, Yüksel Pazarkaya, Güney Dal, Yağmur Atsız, Aras Ören, Ahmet Doğan gibi isimler de yer alır.

1981 yılının ocak ayında maddi giderlerinin bir kısmını karşılamak için iş arayan yazar, Güney Stockholm'de bir okulda, genç yaşlardaki bir öğrenciye Türkçe öğretmeni arandığını öğrenir. Yıllarca İsveç'te çalıştığı için burslu okuma hakkına sahip olan bu Konyalı gence ve çocuğu İsveç'te yerleşik oturma hakkı aldığı için İsveç'te bulunan okuma- yazma bilmeyen bir Türk kadınına, Türkçe dersleri vermeye başlar. Yaz bitimine kadar iki öğrencinin eğitimi ile ilgilenen Özlu, liseyi bitirmemiş olan Konyalı genç çocukla Türkçe edebiyat metinlerini okuyup inceleme yapma imkânı bulur ve bu incelemeler, kentte çalışmaya başladıktan sonra gittikçe artan yabancılaşma hissi içinde, ona büyük zevk verir. Türkçe okuma yazma öğrenen kadın ise çok iyi özellikleri olan bir Anadolu kadınıdır. "*Yaşama cesaretle, bilgece bakan*" bu kadın Özlu'ye dostça davranır. Özlu anılarında, o dönem derslerden aldığı paranın geçinmesine yettiğini söyler (Özlu, 1990:53).

Demir Özlü, 1981 sonbahar ve kışında, çoğunlukla göçmen Türk çocuklarının okuduğu Rinkeby Okulu'nda öğretmenlik yapar. Aralık ayında Berlin'de yapılacak bir toplantıya Dursun Akçam tarafından davet edilen yazar, hem bu toplantıya gitmek hem de yılbaşını Tezer Özlü ile birlikte geçirmek için Berlin'e gider. Toplantıda Dursun Akçam, Ömer Polat, Şanar Yurdatapan gibi isimlerle "Demokrat Türkiye" adlı muhalif bir gazetenin çıkmasını destekler (Özlü, 1990:63). 1982 yazında İsveç Yazarlar Fonu, 12 bin kronluk çalışma bursu verir. Aynı yıl Türkiye'de anayasal düzenlemeler olur.

1982 yazı Özlü'nün annesiyle babası Stockholm'e gelir ve üç ay kalırlar. Bu, babasını yurttan ayrıldıktan sonra ilk ve hayatta da son görüşü olur. Babasını "*sivil toplum düşü ve cumhuriyetin iyimser ideallerinin kişiliğini yoğurduğu*" (Özlü, 1990:79) idealist bir adam olarak tanımlayan yazar, bu üç aylık zaman diliminde babasıyla bol bol sohbet etme imkânı bulur. Özlü ve babası birbirlerini anlayan, destekleyen iki arkadaş gibidir. Bu yüzden pek yakın yaşamış, yıllarca aynı yazıhanede avukatlık yapmış ve pek çok şey paylaşmışlardır. Uzun zamandır anne ve babasını göremeyen Özlü, Stockholm'de bir nebze de olsa özlemine giderir. Onları Arlanda Havaalanı'ndan uğurladıktan sonra ise içini sonsuz bir boşluk, üzüntülü bir anlamsızlık hissi kaplar. Sürgündeyken sürekli olarak babasını düşünen ve ondan uzaktayken babasını kaybetmekten korkan Özlü, korkularını yaşar. Stockholm ziyaretinden yedi sekiz ay sonra, 5 Mayıs 1983'te babasını kaybettiğini öğrenen Özlü, babasının cenaze törenine katılamaz ve "*babamın cenazesinde bulunamamak, yaşamımın en büyük acısı olacak, beni sonraki yıllarda depresyona sürükleyecekti*" (Özlü, 1990:34) diyerek bu ölümün ve babasına karşı son vazifesini yerine getiremeyişinin ruhunda yarattığı sancıyı dile getirir. Cenazede Demir Özlü'nün arkadaşları, onun yerine, üzerinde "*Demir'in Arkadaşları*" yazılı bir çelengi Şişli Camii'nin avlusuna bırakırlar (Özlü, 1990:34). Babasının cenazesine katılamayan yazarın bu acısını, Doğan Hızlan sürgünlük acısının en belirgin özelliği olarak tanımlar: "*Sürgünlük acısı nedir? Acınızı yaşayamamak. Evet, Demir Özlü, babası, cumhuriyetin inançlı aydınlarından Sabih Özlü'nün cenazesine gelemedi*" (Hızlan, 2001:2). Özlü, babasının mezarını ancak yıllar sonra, 14 Aralık 1989'da ziyaret edebilir (Özlü, 1990:34). PEN Kulübünün Hollanda şubesi, Vasıf Öngören'le Demir Özlü'yü Türk yazarlarının içinde yaşadığı somut koşulları görüşmek üzere Londra'daki uluslararası kongreye davet eder. 17 Kasım'da gerçekleşen bu kongreye İsveç'ten Güney Amerika'ya, İtalya'dan

Kore'ye, Japonya'ya kadar pek çok yazar katılır ve Özlü bu kongrede hapishanedeki yazarlarla ilgili bir konuşma yapar (Özlü, 1990:85).

Demir Özlü, 60'lı yıllarda şiirlerini, başkaldırısını ve Amerikan toplumu içinde yaşama biçimini çok sevdiği, hatta Şişli'deki evinde duvarına resmini astığı Amerikalı şair Allen Ginsberg ile 23 Ocak günü Stockholm'de tanışıp sohbet etme imkânı bulur. Bu sohbetinde ona, şiirlerinin Türkçeye çevrildiğini ve bunun yeni kuşağın en parlıtılı iki yazarı (Ferit Edgü, Orhan Duru) tarafından yapıldığını söyleyen Özlü, Ginsberg'i modern çağın “dervişi” olarak görür (Özlü, 1990:95).

16 Mart 1983 tarihinde Demir Özlü, Finlandiya PEN kulübünün Helsinki Üniversitesi'nde düzenlediği bir kongreye katılır. Ataol Behramoğlu'nun onur üyeliğine seçildiği ve Türkiye'nin demokratikleşme sorunlarının konuşulduğu kongre, basında çok geniş bir yer tutar (Özlü, 1990:101). Davetten sonra Helsinki sokaklarında gezerken diğer konukların kendisinden bir şarkı istemesi üzerine Özlü, “Beyoğlu'nda gezersin...” şarkısını söyler. Bu şarkı ile “*Beyoğlu'nu ne kadar derinden özlediğini*” ve “*ayrı bir kültüre ait olduğumu*” (Özlü, 1990:100) duyumsayan Özlü, nereye giderse gitsin içindeki eksikliği hep yanında götürdüğünü fark eder. Sürgündeyken sık sık Kavafis'in “*bu şehir ardından gelecek*” dizesini tekrarlayan Özlü; caddeleri, sokakları, mekânlarıyla İstanbul'un hep ardından geleceğini derinden hisseder.

Bu süreçte bir yandan da “Demokrat Türkiye” dergisine yazılar gönderen Özlü, temmuz ayından itibaren İsveç dili kurslarından sonra başvurduğu AMS tarafından bir dergiye redaktör olarak atanır. 16 Ocak 1984'te Henrich Böll'e Türkiye'deki yazarların durumu ile ilgili mektup yazan Özlü, Böll'den gelen mektubu ömür boyu saklayacağını ifade eder. 29 Ocak'ta oğlu Harun Milko ile Londra'ya ikinci gez giden Özlü, 8-15 Nisan arasında Vasıf Öngören'in başı çekmesiyle bazı Türk ve Hollandalı kültür kurumlarınca düzenlenen ve Özlü'nün ifadesiyle “*tam bir şenlik*” olan Kültür Haftası etkinliklerine katılır (Özlü, 1990:112-113). Bu etkinliğe katılmak için “*aklının alamayacağı kadar enerji dolu*” olan Tuncel Kurtiz'le birlikte Stockholm'den Amsterdam'a yaptığı tren yolculuğu ise unutmadığı anıları arasındadır. Bu davette Hollanda'da yaşayan “*150 bin Türkiyeli göçmenin genç kesiminin eğitimi*” düşünen Hollanda kültür kurumları, katılımcı yazarları çocuk edebiyatına yönlendirmek ister (Özlü, 1990:116). Özlü ise

gelecek odaklı düşünen ve kendi ulusunun yanı sıra göçmenlerin eğitim durumuyla da yakından ilgilenen Hollanda'daki bu vizyonu takdir ve hayranlıkla karşılar.

5 Ekim 1984'te Özlü, Berlin Senatosu Kültür Dairesi'nin Berlin kenti üzerine bir şeyler yazması için verdiği bursu alarak iki aylığına Berlin'e gider. Burada "Derine" adlı öyküsünden hareketle, Beyoğlu'nu yeniden yaşamasına, "*imgeleminde yeniden canlandırmasına*" yardım edecek olan *Bir Beyoğlu Düşü*'nü yazar (Özlü, 1990:128).

1985 yazında küçük kardeşine kanser teşhisi konması onu derinden üzer. Tezer'in ameliyat olmasıyla kardeşini görmek için Zürich'e giden Demir Özlü, "*bunun son görüşmemiz olduğunu içten içe hissediyordum. İşte buydu hayat! Hastalık ve sağlık, sağlık ve ölüm, talih ya da talihsizlikler, (...) bireysel bunca sorun varken insanlar bir de siyasal nedenlerle birbiriniz eziyor*" (Özlü, 1990:142) düşünceleriyle kardeşi ve kardeşinin şahsında da yeryüzünde hüküm süren kaos ve bozgun ortamının yok etmeye çalıştığı insanlığın hüznünü yaşar. Zürich'ten Strasburg'a geçerek Server Tanilli'yi ziyaret eden Özlü; Paris ve Amsterdam seyahatleriyle yolculuğuna devam eder.

18 Şubat 1986 yılında Tezer, Zürich'te bir hastanede ölür. Demir Özlü, bu ölüm haberini kendisine telefon eden, ancak bir şey söyleyemeyen Orhan Duru'nun sessizliğinden öğrenir (Özlü, 1990:156). 19 Şubat günü Demir Özlü, kardeşini son kez görmek üzere Zürich'e uçar. Zürich Havaalanına inerken, uçak "*korkunç siyah bulutlar*" arasına girer. Uçakla yolculuk yaparken hiç istemediği bir durum olan bu anlarda panikleyen Özlü için bu defa her şey yerini anlamsızlığa bırakmıştır: "*Ama bu defa uçak düşse de aldirmayacaktım. Hayatın sonu, bütün bütüne anlamsızdı. İnsan, yaşamı boyunca iyi şeyler yapmış olsa dahi, yaşamının sonunda doğa ya da kader ona hiç de bir şey, iyi bir şey sunmuyordu. Herkese duyulan buydu işte: ölüm. Ne çalışmakla ne bilgelikle ne de iyilikle aşabilirdin onu*" (Özlü, 1990:156). Özlü için ölüm gerçekliği, o an bütün hayatı anlamsızlığa büründürür. Kardeşinin kaybıyla gelen bu anlamsızlık ve boşluk hissi, varoluşçuluğun da yansımalarıyla vücut kazanarak eserlerine yansır.

Tezer Özlü'nün eşi Hans-Peter, Jaymes Joyce'un mezarının üzerinde küçük bir heykelin olduğu kısmı Tezer'in çok sevdiğini söyleyerek, oraya defnedilmesini ister. Ancak Demir Özlü, "*Tezer, sonuçta bir Türk yazarıydı, mezarının İstanbul'da olması daha iyiydi.*" (Özlü, 1990:158) diye düşünerek defin işleminin İstanbul'da gerçekleşmesi gerektiğini ifade eder. Tezer Özlü'nün cenazesi Türkiye'ye gönderilerek "*Bebek'teki o küçük sahil*

mescidinden alı(n)p Aşıyan'a, o yağmurlu gün, o soğuk toprağa" (Edgü ve Özlü, 2017:61) verilir. Özlü babasından sonra kardeşi Tezer'in cenaze törenine katılamamasının ruhsal sancılarını yaşar.

26 Şubat günü Stockholm'e dönen Özlü, çok sevdiği Orhan Apaydın'ın ölüm haberini, sonrasında da vatandaşlıktan çıkarıldığı haberini alır. Böylece 1986 yılı Özlü için "*acı ve burukluklar yılı*" (Özlü, 1990:156) olur. 28 Haziran günü Özlü, Wansee'de *Berlin'de Sanrı* adlı kitabını yazmak ve orada kızıyla buluşmak üzere Doğu Almanya üzerinden Berlin'e gider (Özlü, 1990:159-160). Ayrıldığında 19 yaşında olan kızı Ayda'yı 26 yaşına geldiğinde, torunu Nazlı'yı ise ilk kez o, altı yaşınayken görür.

4 Nisan 1987'de Batı Almanya'da, Gelsenkirchen yakınında küçük bir yer olan Marl'da toplanan Özlü ve arkadaşları, burada "Yurttaşlık Bildirgesini" yayımlarlar. Ağustos ayında ise Leningrad'a geçen yazar, burada "*otuz bin siyasi tutuklunun idam edildiği, Lenin'in tutuklu kaldığı, Dostoyevski ve arkadaşlarının tam kurşuna dizilecekken affedildiklerinin bildirildiği*" yer olan Peter- Paul kalesini gezer (Özlü, 1990:168). İsveçli bir grupla Rus müzesini gezdiği sırada Ayvazovski'nin Ortaköy Camii'ni, İstanbul'u, Sarayburnu'nu, Boğaz'ı gören bir bölümünün alındığı bir resmini gördüğünde ise "*hasretle yandığını*" hisseder (Özlü, 1990:173). Leningrad'dan sonra Ferit Edgü ile bir okuma yapmak üzere Berlin'e giden yazar, burada Orhan Pamuk ile tanışır.

1988 yılı Nisan ayında Namık Kemal'in ölümünün 100. yılı olması sebebiyle Mainz'de düzenlenen Namık Kemal Sempozyumu'na katılır. Sempozyum, oradaki Türk halkının kültürel gereksinimlerini karşılamak adına Alman belediyeleri tarafından finanse edilir. Sempozyumda Namık Kemal'in Londra'dan gelen küçük torunu Nermin Menemencioğlu ile tanışan yazar, Fakir Baykurt'un yönettiği ve Atal Behramoğlu, Server Tanilli, Mustafa Ekmekçi ve Serol Teber gibi katılımcıların olduğu oturumda bir hukukçu olarak Namık Kemal ile ilgili düşüncelerini aktarır (Özlü, 1990:187).

Stockholm'de sürgün bir yazar olarak on yıl yaşayan Demir Özlü, sürgünün hüznünü yolcularla hafifletmeye çalışır. Yaptığı sayısız yolculukta yaşamı ve kendini yeniden keşfeder. İsveç'te yaşadığı sırada uluslararası birçok edebi etkinlikte bulunan yazar, sürgündeki varoluş gerçeklerinden biri olan ana dile sığınır ve pek çok türde eser verir. Eserleri aracılığıyla ülkesiyle politik ilişkilerin uzağında bir bağ kurar ve yazmayı kendisini ruhsal bunalım ve çalkantılardan kurtaran bir sığınak olarak görür.

1.1.6. Dış Dünyaya Açılan Pencere: Mizacı

Mizaç, insanın dış dünyaya içeriden baktığı penceredir. Özne, mizacının ona sunduğu perspektiften bakarak hayatı yorumlar, varlığını yaşam içerisine konumlandırır. Çevre, zaman, yaşanmışlık ve genetiğin etkilerini içerisinde barındıran mizaç, yazarın eserleri üzerinde de belirleyici rol oynar. Bu bağlamda bir edebi eserin oluşmasında; toplumsal ve sosyal koşullar, dönem, dönemin edebi ve düşünsel hareketlerinin yanı sıra yazarın mizacının da büyük etki sahibi olduğu söylenebilir.

İçtenlik, özgürlük, duyarlılık, yalnızlık gibi kavramların bütünlediği bir karaktere sahip olan Demir Özlü'nün 1950 kuşağı yazarları arasında yer alması, zaman'ın yanı sıra mizacın da yansımaları olarak belirir. 50 kuşağının toplandığı, hayatın ve varlığın yorumlandığı, her türden fikre saygı duyulduğu bir özgürlük mekânı olan Baylan Pastanesi'nde kendini bulması, yazarın özgürlüğe düşkün tavrına, hümanist yönüne işaret eder. Ayrıca o, tüm insanlığa karşı sevgi besleyen, doğruluğuna inandığı değerleri savunan, bireyselliğinin yanı sıra sahip olduğu aydın bilinci ve topluma dönük tavrıyla sosyal ve kültürel problemleri irdeleyen bir yazardır. Özlü, *“aydın kimliği gereği toplumu etkileyen olaylara hiçbir zaman sırtını dönmemiştir; ancak bunu kimilerinin yaptığı gibi sokaklara çıkarak değil, farklı platformlarda konuşarak ya da yazarak ifade etme yoluna gitmiştir”* (Daşdemir, 2006:14). Nitekim o, Doğan Hızlan'ın ifadesiyle *“hem hukukçu, hem de edebiyatçı”*dır (2001:1). Bu bağlamda hukukçu ve edebiyatçı kimliği Özlü'nün mizacını ortaya koyan iki önemli unsur olarak belirir. O, okuma ve yazma sevgisiyle edebiyatçılığa/yazarlığa; insana ve topluma karşı taşıdığı duyarlılıkla da hukukçuluğa yönelir.

Çocukluğu eğitimli bir ailenin entelektüel ortamında geçen Özlü'nün küçük yaşlardan itibaren başlayan okuma sevgisi, onu kitaplara ve yazarlığın büyülü dünyasına götürür. Lise ve üniversite yıllarında okuduğu Fransız romantiklerinde 'içtenliği', Kafka'da 'yalnızlığı/bireyselliği', Ginsberg'de ise 'toplum duyarlılığı' bulur. Özlü'nün hayatında en az kitaplar kadar etkili olan geziler ise onun hayatının her döneminde var olan ve hayatını tamamlayan bir niteliğe sahiptir. Çocukluğunda anne babasının mesleğinden ötürü gerçekleşen seyahatler, ilerleyen zamanlarda yalnızlığı ve sürgünü unutmak için yapılır. Bu yönüyle Özlü, her yere giden, ama hiçbir yere ait olmayan; yeryüzünde yurtsuzluğunu unutmaya çalışan bir seyyah olarak sürekli geziler yapar. Nitekim onun

için ruhsal bir dinlenme aracı olan yolculuklar, fizikselin ötesinde sadece dış dünyaya değil, iç dünyaya da yapılır. Dünyayı gezerken bir yandan da kendi içine doğru seyahat eden Özlü, yaptığı yolculuklarda kimi zaman kendini, kimi zaman özlem duyduğu geçmişini, kimi zaman ise hayatı bulur. Öte yandan yaşamın kendisine sunulan bir armağan olduğunun bilincinde, bu yaşamı her saniyesiyle dolu dolu geçirmeye çalışır.

Özlü'nün yaptığı seyahat ve gezilerin, yazın hayatına da yansımaları olur. Yeni yerler, onun için her zaman yazma eylemini güdüleyen bir ilham kaynağıdır. Kaleme almayı düşündüğü bir yazı için kimi zaman başka bir ülkeye seyahat eden yazarın gün içerisindeki en verimli saatleri ise sabahdan öğleye kadar olan vakittir: “*Sanırım herkesin ayrı bir günlük ruhsal durum çizgisi vardır. Her sabah neşeli, enerjik uyanırım. Öğle yemeğine kadar olan süre, benim için olağanüstü verimli bir çalışma zamanıdır. Ama elbette uykum bölünmemişse. Bir şey yazarken de, uzun yıllardır her gün bu öğleye kadar olan süreyi kullanmaya çalışırım*” (Özlü, 1990:209) diyen yazar, gittiği yerlerde çoğunlukla evinden ayrı bir çalışma odası tutar.

Özlü için aile, değer algısını oluşturan öğelerin başında gelir. Anne ve babasına, kardeşlerine olan düşkünlüğü, çocuklarına karşı duyduğu sorumluluk onun aile bağlarına verdiği değeri ifade eder. Babası Sabih Özlü ve kız kardeşi Tezer Özlü'nün cenaze törenlerine katılmayışı, hayatının en büyük acısı olur. Öte yandan Özlü, geçmişine bağlı bir yazardır. Eserlerinde de geçmişe dair türlü izlere yer veren yazarın geçmişe olan bağlılığında sürgün olmanın büyük etkisi vardır. Özlü, sürgün yıllarında Türkiye’de yaşadığı mekânları, tanıdığı simaları ve tüm yaşanmışlıklarını zihninde tutmaya çalışır. Geçmişini diri tutarak bir nevi köklerine tutunmaya çalışan yazar, sürgündeki varlığını başkalaşmanın trajedisinden korur. Özlü'nün hayatında içki özel bir yer tutar. Kimi zaman sağlık problemlerine neden olsa da bazen dost meclislerinde sohbeti güzelleştiren içki, bazen de sıkıntılı günlerin sığınağı olur.

1.2. DÜNYA GÖRÜŞÜ

Yazar kimliğini yaşamının merkezine oturtan Demir Özlü'nün dünya görüşü, insan merkezinde gelişir. O; tüm insanlık için özgür, demokrat ve barışçıl bir dünya düzeni ister. Hümanist düşünceyi savunan yazar, edebiyatı da hümanizmin temel kaynaklarından biri olarak görür: “*Kuşkusuz, roman da şiir gibi, bu hümanizme kaynaklık eden türlerden birdir. Bu yüzden edebiyat eğitiminin, dolayısıyla roman okumaktan uzak kalmış*

toplumumuzun, içinde bunca şiddeti barındırması, bu şiddetin güncel hayatta olduğu gibi “tarihsel despotizm” olarak, toplumsal örgütlenmemizde de sürüp gitmesi yadırganacak bir şey değil” (Özlu, 2003:145). Edebiyatın her şeyden önce bireye, değerlerini ve insan olmanın sorumluluğunu hatırlattığı gerçeği, onu hümanizmin merkezine yerleştirir. Bu bağlamda Özlu, edebiyattan ve sanattan uzak bir toplumun şiddet ögesini de içinde barındırdığının altını çizer.

Bir toplumun modern ve ileri bir toplum olabilmesi için “bilim ve sanat” birlikteliğini sağlaması; bir yandan hızla değişen dünyaya ayak uydurmak adına akılcı adımlar atması, günceli ve teknolojiyi takip etmesi; diğer yandan hayata bakış açısını ve dünya tasarımını belirleyen düşün dünyasını ve ruhunu doyurabilmesi gerekir. Bu bağlamda bilimsel faaliyetler, bir toplumu diri ve ayakta tutarken sanatsal faaliyetler, onun düşünce ve hayal gücünü belirler. Toplamların sahip olduğu vizyon ve hayal gücü ise bilimsel faaliyetlerinin, ekonomik gelişmelerinin, kalkınma ve ilerleyişinin temelini oluşturur, diğer bir ifadeyle o toplumun kaderini etkiler. Dolayısıyla bir toplumda edebiyat, sanat, müzik, felsefe gelişirse o toplum düşünemez, üretmez. Düşünemeyen bir toplum ise başkalarının kendi için çizmiş olduğu kadere mahkûm olarak yaşar. Bu bağlamda bireyin ve toplumun vizyonunu genişleten, onu düşünmeye yönlendiren okumalar; o toplumun varlığı için hayati önem arz eder ve gelişmişliğin temel ölçütlerinden biri olarak belirir.

Özlu, kitap okumayan, edebi bilgi birikiminden yoksun bir toplumun düşünsel alt yapıdan, hayal gücünden, yaşama idealizminden yoksun olacağını, böyle bir yoksunluk içerisinde olan bir toplumun ise ilerleyemeyeceğini ifade eder. O, “*edebiyat, ama gerçekten edebiyata dönüş(ün), Türkiye’de, düşünsel yeniden doğuşun başlangıcı olabil(eceğini)*” (Özlu, 2003:158) düşünür ve Türkiye’nin gerçek anlamda modern ve demokratik bir ülke olabilmesi ve ilerlemesi için düşünsel alt yapıya sahip olması gerektiğini, bunun için de edebiyatın hayati önem arz ettiğini ifade eder. Nitekim ona göre “*inceden inceye edebiyat araştırmaları yapmayan bir toplum düşünce de üretmez. Böyle bir toplumun incemiş – düşünmeye elverişli- bir dili de olamaz. Felsefe, siyaset, ekonomi vb. alanlarda üretmeye çalıştığı düşünceler de künt, kaba, işlevsiz kalır*” (2003:168).

Özlu, yazılarında pek çok alanda görüşlerini belirttiği gibi siyasi alanda da topluma ve insana dair düşüncelerini ifade eder. 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980

olaylarına şahit olan Özlü, bu dönemlerle ve genel olarak siyasetle ilgili düşüncelerine “Sürgünde On Yıl” ve “Demokrat Gazete”de yayımlanan yazılarını içeren “12 Eylül Dönemi Siyasi Yazıları” adlı kitaplarında yer verir. Demir Özlü, temelde insan haklarını, özgürlüğünü ve barışçıl bir dünyayı arzular. Çeşitli dönemlerde ülkesinde var olan toplumsal kaos ve terörün ancak aydın/okuyan ve düşünce üreten bir toplumla aşılabileceğini savunur: “*Zavallı Türkiye, şimdi düşünce yaratma yolunda ilerleyeceğine –asıl gereksinmesi bu olduğu halde- nasıl da terörle çalkanıyordu. Hala kendisini bulamamış, kimliğini edinememiş, yönlendiren, dış etkilerin içinde at oynattığı bir yırtılmışlık içinde yol alıyordu*” (1990:18). Yaşanan terör olayları, uygulanan antidemokratik eylemler, üniversitede çalışan profesörlerin/aydın ve düşünürlerin öldürülmesi gibi kaotik eylemler karşısında ülkesinin durumuna üzülen Özlü; en çok okumaya, düşünmeye ihtiyaç olduğu anda, düşünen, okuyan insanların öldürülmesini ülkesi için büyük bir kayıp olarak görür.

Özlü, gelişmiş bir toplum için demokratik bir yönetim anlayışını savunur ve düşünce özgürlüğünün demokrasinin temel koşulu olduğunu ifade eder (Özlü, 1993:10). Öte yandan bir ülkenin özgürlüklere olanak veren bir anayasaya sahip olması gerektiğini ve “*atanmış kurullarca hazırlanan değil seçimle gelmiş meclislerce yapılan ve halk oylamasından geçen anayasalar(ın)*” (Özlü, 1993:19) demokratik olduğunu savunur. Bu yüzden de 1982 anayasasını demokratik bulmaz. Anayasaları ülkelerin gelişmişlik düzeyinin en önemli göstergesi olarak gören Özlü, insanlığın uygarlık tarihinde dönüm noktaları olan insan hakları bildirilerinin de bir çeşit anayasa olduğunu ifade eder: “*Tarih içinde art arda gelen bu hukuksal metinler durmadan bir gelişmeyi ve bireysel hak ve özgürlüklerden sonra onları koruyarak toplumsal hak ve özgürlüklere doğru yayılmayı simgelerler. Bu bağlamda Osmanlı Fermanlarını, Tanzimat Fermanı, I. ve II. Meşrutiyet’i Cumhuriyet’i oluşturan tarihsel aşamalar olarak görür*” (Özlü, 1993:14-15). Bu yüzden de yazar, insan hakları bildirilerinin anayasal düzenlemeler ve demokratik tutum için son derece önemli olduğunu ifade eder. Yönetimde muhalefetin çok önemli bir yere sahip olduğunu söyleyen yazara göre toplumsal muhalefetin bastırılması, egemen sınıfların yapısal bozukluklarını giderememesi sorununu beraberinde getirir. Bu yüzden de iktidarı tamamlamak, bozukluk ya da eksikliklerini gidermek üzere muhalefetin varlığının desteklenmesi gerektiğini savunur.

Özlü, 2000’li yılların en büyük tehlikesini ise teknokrazi olarak görür. “*Devlet yönetiminde son sözün yönetim ve ekonomi uzmanlarına bırakılmasına dayanan siyasi yöntem*”, “*Sanayi, ekonomi ve devlet yönetiminin politikacılar değil, uzmanlar, teknisyenler ve uygulayıcılar tarafından yönetilmesine dayanan sistem*” (TDK 2005:1938) olarak tanımlanan teknokrazi, Özlü için burjuvazinin güncel biçimidir. Ona göre devlet yönetiminde teknokrasinin etkili olması, uzman bir burjuva sınıfının oluşmasına, bu ise sömürünün yayılma tehlikesine yol açabilir. Özlü, son dönemde kapitalist toplumun yeniden örgütlendiğini, teknokratik toplumun doğduğunu ve bu toplumun bütün insan gerçekliğini tehdit ettiğini söyler. Ona göre 1960’lı yıllardan bugüne teknokrazi, gelişmiş kapitalist ülkelerden başlayarak öteki dünya ülkelerini de derece derece ele geçirmiştir. Öte taraftan Özlü, daha yakın zamana geldiğimizde, sadece iktidar/yönetim olgusu olarak teknokrasinin değil, ”yeni bulgularıyla” teknolojinin de insanların yaşamını, kafalarını en çok etkileyen ve değiştiren şey olduğunu ifade eder. İnsanların pek bir şey düşünmeden, birbiriyle yarışarak, yeni teknolojinin peşinden koştuklarını, oysa bu düşüncesiz yarışın bir yandan yeni bir teknolojik kölelik getirdiğini ama daha da önemlisi insanlığın içini boşalttığını vurgular (Özlü, 2003b:50).

Özlü’ye göre 1989’dan sonra kapitalizm, bilgisayar ve onunla bağlantılı teknolojileri elverişli bir silah olarak eline almıştır. Sermayenin daha da artan bir hızla büyümesine, en başta mali yollardan ileri kapitalist çevreler dışında kalan geniş insanlığın daha büyük bir hızla sömürülmesine olanak veren bir silahtır. “*Birinci Dünya ülkeleriyle üçüncü dünya ülkelerinin ya da egemen sınıflarla alt sınıfların arasındaki uçurumu hızla derinleştiren bir silah*” (Özlü, 2003b:51). Yazara göre kapitalist teknoloji, sınıflar arası uçurumu arttırmasının yanı sıra savaşların yaygınlaşmasının ve etkisini arttırmasının nedenlerinden biri olarak belirir: “*Çağdaş kapitalizmin ürettiği teknoloji, insan yaşamının kolaylaşması yanında, belki ondan da çok, insanın geleceğini karartan canavarsı ütopyalar için geliştiriliyor. Her çeşit silah sanayii, modern silahlar, biyolojik savaş olasılıkları bunun geçerli kanıtıdır*” (Özlü, 203b:61). Ona göre teknolojik gelişmeler, insan hayatını kolaylaştırmasının yanı sıra geleceği karanlığa mahkûm eden bir distopya da yaratır ve insan yaşamını felakete dönüştürecek savaş aletleri, silahlar bu distopyanın bir parçasıdır. Dünya üzerinde çoğu ekonomik sebepler üzerinden gelişen ve modern silahlarla yapılan savaşların insan yaşamını hiçleyen, gittiği yere ölüm getiren tutumu,

teknolojinin kapitalizm tarafından kullanıldığını ve emperyalizmin araçlarından biri halinde geldiğini gösterir.

Bilgisayar araçlı yeni teknolojik kültürün hümanist kültürü dışladığını ifade eden Özlü, teknolojik ilerlemenin insanı tüketime sevk etmesi ve kapitalizmin oyuncağı haline getirmesi karşısında ise üzüntü ve eleştiriyi yaklaşıp: “*Asıl önemli olan bilgisayar araçlı yeni kültürün, insanlığın en önemli birikimi olan hümanist kültürü dışlamış bulunmasıdır. Bilgisayar, ticari yaşamı, para hareketlerini, gündelik moda ve reklamın yaygınlaşmasını hızlandırıyor. Goldmann’ın deyimiyle “insan gerçekliğini tehdit ediyor”* (Özlü, 2003b:51). Reklamlar, afişler, yaratılan özentiler ve moda akımları sayesinde madde ile kuşatılan bir hayatta nesnelere arasında kaybolan birey, kendi gerçekliğini yitirir ve “*hiper gerçekliğin*” (Baudrillard, 2010:44) içerisinde var olan bir görünüm arz eder. Özlü, görsel-işitsel medyanın da eylemlerini maddesellik ve tüketim üzerine konumlandırarak, bireyi kapitalist çağın bitip tükenmek bilmeyen gündelik mitoslarıyla kuşattığını ifade eder: “*İletişim toplumu yaygarasındaki, insana hiçbir doyum sağlamayan, aldatıcı gündelik mitosları görmek gerekiyor. İletilen nedir? Siyasi, toplumsal haberler filtrelerden geçirilerek, biçim değiştirilerek iletiliyor. Bize iletilen şeylerin büyük çoğunluğu, tüketimi arttırmaya yönelik reklamlardan başka bir şey değil”* (Özlü, 2003b:55). İçi boşalan insanlara, panayıra dönüşen yaşamlar ve yalancı kahramanların düş dünyasını doldurduğu hayatlar sunulur. Markalar, mankenler, top modeller, sinema oyuncularıyla sunulan/özendirilen yaşam, bireyi tüketimin öznesi haline getirir.

Demir Özlü, Marksist bir dünya görüşüne sahiptir. Ona göre Marksist felsefe, sadece ekonomik çözümlerini içermemekte; aksine devinimsel bir çözümleyici gibi hareket ederek madde ve insan(düşünce) ilişkisi çevresinde, tarihsel bir boyutu da ortaya çıkaran derin bir ontolojidir (Özlü, 2003b:51). Marksizmin Batı felsefelerinin bir ürünü olduğunu, kaynaklarını oradan aldığını ifade eden Özlü, “*Marksizmi genç Mark’a önem vermeksizin bağlantılarından koparmak, onu şöyle ya da böyle despotizm aracı yapmaya kalkışmak, bu felsefeyi anlamamaktır”* der (Özlü, 2003b:54).

Marksizmin hümanist bir karaktere sahip olduğunu ve hümanizmden ayrılamayacağını ifade eden Özlü, Marksçılığı antihümanist bir felsefe olarak gören Althusser’e eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşıp. Ona göre Marksçılığın kaynağı hümanizm ya da herhangi bir ahlaksal kaygı değildir (Özlü, 2003b:195), ancak antihümanist bir yapıya da sahip

değildir: “*Hümanist kültür, Batı Avrupa’da Rönesans’tan başlayarak oluşan, XVIII. ve XIX. yüzyılın düşünsel ve sanatsal yaşantılarıyla zenginleşen, uzantıları XX. Yüzyıla da varan birikim. Marksizmi bu gelenekten kopardığınızda ortada hümanizm diye bir şey kal(maz)*” (Özlü, 2003b:54).

Özlü’nün Althusser’i eleştirmesinin başka bir yönü de Althusser’in Marks’ı iki döneme ayırarak görüşlerinin birtakım farklılıklar arz ettiğini söylemesiyle belirir. Althusser, Marks’ın ilk dönemde Hegel ve Fearbach’ın etkisinde kaldığını; yabancılaşma gibi metafizik kavramlar üzerine yoğunlaştığını ifade eder. İkinci dönemde ise ‘üretim gücü, emek vb. gibi bilimsel kavramları kullanan ve tarihsel maddeciliğe yönelen bir Marks’ın olduğunu vurgular. Özlü ise Althusser’in bu görüşüne katılmaz. Ona göre Marks yabancılaşmayı hiçbir zaman metafiziksel bağlamda ele almamış, başlangıçtan itibaren yabancılaşmayı toplumsal ve tarihi yapısı içinde ele almıştır. Dolayısıyla Marksçı düşüncenin oluşumunda bir kopukluk, ikiye ayrılma değil, bir süreklilik vardır. Özlü; yabancılaşma felsefesinin Marks’ın kurmuş olduğu ekonomi, politik, diyalektik materyalist tarih anlayışı gibi bilimsel verilere aykırı düşmediğini ve onlarla zıtlaşmadığını ifade eder. Öte yandan Althusser; tarihi, öznesi olmayan bir süreç olarak tanımlar. Tarihin oluşumunda insanın katkısı olmadığını görüşünü savunan Althusser’e göre insan istemi, tarihin yapılanmasında rol oynamaz; tarih, kendi yasalarına göre yürür, tıpkı doğanın kendi yasalarına göre yürüdüğü gibi. Althusser’in kuru bir kitle kavramını kullandığını ifade eden Özlü, Engels’in dahi olgunluk dönemi yazdığı satırlarda tarihin yapılmasında insan istemine bir pay tanıdığını Althusser’in ise tarihi insansızlaştırdığını ifade eder (Özlü, 2003b:169).

Demir Özlü, ekonomiye dair düşüncelerini ise endüstriyel üretimle güç kazanan kapitalizm çerçevesinde verir. O, 1970’li yıllardan sonra başlayan ve 1989 yılında Berlin duvarının yıkılması ile devam eden ekonomik ve siyasal sistemi "yeni kapitalizm" olarak değerlendirir. Yeni kapitalizmin; İlk Çağ, Orta Çağ ve sanayi devrimi sonrası kapitalizmine bezemediğini savunan yazar, yeni sistemle ortaya çıkan zengin sınıfın kapitalist burjuva sınıfından farklı olduğunu belirtir. Daha önce üretime dayalı olan kapitalist sistem, özellikle Büyük Britanya’da Margaret Thatcher ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Ronalt Raegan döneminde, paranın para kazandığı/üretimden yoksun finansal araçların dünya çapında serbestçe dolaştığı bir sisteme dönüşür. Kapitalizm, karakteri gereği işsizliğe neden olan bir sistemken; yeni dönemin sosyal politikaları rafa

kaldırması, hem işsizliği kronik yapısal bir sorun haline getirir hem de 50'li yıllardan sonra amaçlanan çevre ülkeleri denilen üçüncü dünya ülkelerinin merkez ülkelere yaklaşma hayallerini suya düşürür. Bu dönemde zengin ülkeler daha fazla zenginleşirken, üçüncü dünya ülkeleri gittikçe geriler.

Gelişmiş ülkeler, finansal açıdan sıkıntı yaşayan az gelişmiş ülkelere destek olması açısından Uluslararası Para Fonu/IMF'yi gündeme getirir ve darboğaza düşen ülkeleri borçlandırarak daha kolay bir şekilde kontrol etme yolunu seçer. Türkiye ise bu gelişmelerden nasibini alır ve 70'li yıllarda CHP iktidarı döneminde bir IMF planını imzalar. Yeni serbest piyasa ekonomisi bu dönemde “*dizginsiz bir şekilde geliştirilirken*” (Özlü, 2003b:47) IMF politikaları ile borçlandırılan üçüncü dünya ülkeleri, daha fazla mal ve hizmet temininde bulunur ve kaynağında üretim olmayan bu para girişleri işsizliği arttırır. Yaşanan bu gelişmeler insanların zihninde başarısız görülen sistem yerine, her şeyin serbest olduğu rejimin gelmesinin avantajlı olacağı fikrini yerleştirir.

Bu noktada Demir Özlü, Karl Polanyi'nin görüşlerinden hareketle serbest piyasa ekonomisinin kendiliğinden oluşmadığını, aksine devlet müdahalesi ile gerçekleştiğini belirtir. Bu da gerek hukuksal gücün gerekse de militer güçlerin müdahalesi ile gerçekleşir. Türkiye'de 1960 darbesi sonrası sermaye birikimlerinin artması ve 12 Eylül darbesi ile Turgut Özal'ın "alaturka" serbest piyasa ekonomisini yaygınlaştırması bu duruma örnek teşkil eder. 12 Eylül darbesinin, kontrolsüz serbest piyasa ekonomisinin başka bir görüntüsü olan Özal Liberalizmini Türkiye'ye yerleştirmek için yapıldığını savunan Demir Özlü; bu dönemde gümrüklerin fiilen açıldığını, kaçakçılığın suç olmaktan çıkarıldığını ve Türk Parasını Koruma Kanununun kaldırıldığını belirtir.

Günümüzde sermaye araçlarının serbestçe dolaştığı, paranın para kazandığı sistemi Demir Özlü, “spekülatif kapitalizm” olarak isimlendirir ve üretim ağırlıklı kapitalizmin yerini spekülatif kapitalizmin aldığını belirtir. Türkiye de bu sistemden nasibini alarak 1980 sonrasında banker olaylarını yaşar. İlk Çağdan itibaren kapitalizm, başta üretim olmak üzere insanlığa sunduğu birçok faydalı özelliğinden sıyrılır; insandan çok pazarın egemen olduğu bir sisteme dönüşür. Bu bağlamda Özlü, Hegel'in “*tarihin sona erdiği*” (1956:47) görüşünü, sınıfların ortadan kalkması bağlamında değil; üretici kapitalizmin yerini finansal kapitalizme bırakması, başka bir deyişle eski ilerici burjuva sınıfının yerini kolay yoldan zengin olan yeni bir yapıya bırakması şeklinde yorumlar. Özlü'ye göre

burjuvazi, 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar sürmüş olan Rönesans'ın doğuşuna büyük destek sağlamışken günümüz zengin sınıfının tek amacı daha fazla zengin olup sistemden nemalanmaktır. Bu bağlamda Demir Özlü, "*Tarih sona erdi*" ifadesiyle üretici ve ilerici burjuvazi tarihinin kapandığının anlaşılması gerektiğini söyler. Marksizmin ölmediğini ifade eden Demir Özlü, aksine Marksizme bütünsel olarak bakıldığında, bu düşünce sisteminin, insanın gerçeklikle ilişki kurmasını sağlayan bir sistem olduğunu söyler. Sartre'ın "*Gerçekliğin kendisi marksisttir ve marksizm, çağımız için aşılmaz durumdadır*" (Özlü, 2003b:53) sözüne vurgu yapar. Diğer taraftan Demir Özlü Marksist bir felsefeden gelmemesine rağmen ünlü filozof Derrida'nın, "Marks olmadan, onun anısı ve mirası olmadan gelecek olamaz, içinde yaşadığımız dünya bu mirasın damgasını taşıyor" dediğini belirtir.

Marksist düşüncenin öncesinde, insan düşüncesinin gerçeklikle ilişkisinin olduğunu ancak; bu ilişkinin dar bir çevreyi aydınlatan mekanik bir ilişki olduğunu belirten yazar; Marks'la birlikte değişkenlerin tümünü içine alan bir yöntemle, gerçeklikle bütünsel bir ilişki kurulduğunu ve bu düşüncenin kendisinden vazgeçilmez bir genel-geçerlilik halini aldığını belirtir. Demir Özlü, Marksizmin en önemli yanının felsefeyi pratiğe dönüştürmesi olduğunu; bu gerçeğin Sartre tarafından da Marksizmle köklü bir ilişkiye girmeden önce fark edildiğini belirtir.

Demir Özlü eleştirdiği yeni kapitalist sistemin yarattığı serbest pazarın, Özal döneminde Türkiye'ye yansıdığını ifade eder. 18 Nisan 1999 seçimlerinden sonra yönetime geçen koalisyon hükümeti, serbest piyasada özelleştirmeler, devletin küçülmesi gibi konulara hız vermiş ve yeni liberalizmi ülkeye yerleştirmeye çalışmıştır. Öte yandan serbest piyasanın kendi kendini düzenleyeceği fikrinin bir ütopya olduğunu belirten yazar; bu konuda, Karl Polanyi'nin piyasanın kendi kendini düzenleyeceği ütopyasının toplumun esas temeli haline getirilmesinin o toplumda kültürü de demokrasiyi de öldüreceği görüşünü paylaşır ve bunun Türkiye'ye yansımalarının ise her alanda; özellikle kültür ve edebiyatta- bilhassa romanda- yaşandığını belirtir.

Afganistan'da "inançsız Ruslar"a karşı ABD, köktendincileri para ve silahla desteklerken; postmodernizmin teorisyenleri ise bu duruma kültürel haklılık kazandırmak için uğraşırlar. Özlü'ye göre Türkiye'de roman alanında birtakım kitaplarda toplanmış hurafelerin postmodernizm olarak değerlendirilmesinin bu döneme rastlaması tesadüf

değildir. Bugünkü Amerika'da dış politika için hümanist kültürün gerekli olmadığını belirten yazar; bu kültürün sadece bazı yazarlar ve üniversitelerde kaldığını ifade eder.

Yazar, yeni kapitalist sistemin vurguladığı kendi kendini düzenleyen piyasa ekonomisinin gerçekte olmadığını; bu sistemin ancak bazı ülkelerin istekleri doğrultusunda şekillendiğini belirtir. Polanyi' den alıntı yaparak bu sistemin sadece işsizlik, ahlaksal çöküntü değil faşizme de yol açtığını açıklar. Burada devletin ekonomiden elini çekmesi düşüncesi büyük bir aldatmacadır. Az gelişmiş üçüncü dünya ülkelerinde pazar ekonomisinin yayılması, devlet güçlerinin yaygın olarak kullanılması sayesinde gerçekleşir. Batı ülkelerinde devlet, ulus adına ülke içindeki sanayiye ve işçileri korurken üçüncü dünya ülkelerinde devlet, sadece çok uluslu şirketleri koruyan bir görünüm arz eder.

Türkiye'deki iktisadi durumun yanı sıra yönetim biçimlerini ve insan-yönetim ilişkisini değerlendiren Demir Özlü; bu konuda öykü yazarı Feyyaz Kayacan'ın görüşlerini paylaşarak Türkiye'deki insan tipinin "*ortada dolaşan insanlar*", "*gibiciler*" olduğunu belirtir. Ona göre gerçeklikten/hakikilikten uzak, sahtelik üzerine kurulu, kopya yoluyla edinilen kimlikler; temelsiz ve düşünsellikten uzak bir toplum yapısının göstergesidir: "*Yani hakikisi değil de gibisi, Önce sosyal demokrat gibi, sonra liberal gibi... Ama temelsiz bir dönüşümdür bu. Yurt gerçekleriyle de çakışmamaktadır*" (Özlü, 2003b:47). Özlü, toplumda ya da yönetimde edinilen politik görüşlerin bilinçli bir tercih olması, yurt gerçekleriyle uzlaşması ve bir karaktere sahip olması gerektiğini savunur. Aksi takdirde ne olduğunu idrak edemeden, özümsemeden benimsenen görüş, "mış gibi kimlikleri" beraberinde getireceği gibi felaketle de sonuçlanabilir.

1.3. TOPLUM MÜHENDİSİ OLARAK DEMİR ÖZLÜ

Toplumun düşünce ve bilgi kanadını oluşturan aydınlar; yaşadıkları çağ ile ilgili gözlemler yaparak geçmiş-şimdi-gelecek bütünselliği içerisinde sorunları tespit ve analiz etme, sorgulama, değerlendirme ve düşünce üretme gibi eylemleriyle topluma yön veren niteliğe sahiptirler. Onlar, yıllar sonra ortaya çıkabilecek sorunları önceden sezen ve bu doğrultuda toplumu uyaran birer öngörücüdürler. Sanatçı ve hukukçu kimliğinin yanı sıra topluma dair gözlemlerini bir sosyolog titizliği ile eserlerinde sunan Demir Özlü; çağın ötesini okuyabilen aydınlardan biridir. O; edebiyat, sosyoloji, ekonomi, politika gibi birçok alanda yaptığı tespit ve değerlendirmelerle yaşadığı çağa ayna tutar ve toplumun

gelişmesi, kalkınması, gelecek günlerin daha aydınlık olabilmesi için kalemini kullanır. Özlü'nün denemelerinde, yazılarında, bazen de güncelerinde çağını ve çağın ötesini yorumlayabilen, etrafındakileri uyararak isteyen bir aydının çığlıkları duyulur.

Onun, eserlerinde üzerinde durduğu toplumsal konuların başında İstanbul gelir. İstanbul, Demir Özlü için gerek tarihi ve kültürel nitelikleri ile gerekse yaşanmışlıklarıyla özel bir yer tutar. Üç imparatorluğa başkentlik yapmış olan kent, kökleri çok eski tarihlere dayanan bir açık hava müzesi gibidir. Nitekim *“İstanbul’da dolaşırken, bir küçük kilise, bir eski ya da son Osmanlı yapısı çıkıveriyor insanın karşısına. Bunca zenginlik, hemen hemen hiçbir kentte yoktur”* (Özlü, 1991:107). Öte yandan Özlü’ye göre başlı başına bir kültür kenti olan İstanbul’da *“Kazılar yapılma olanakları oldukça da alttan çıkacak pek çok şeyler var. Ayasofya’nın altında bile neler olduğunu bilmiyoruz”* (Özlü, 1991:112). Bu bağlamda ona göre İstanbul sadece görünen çehresiyle değil, yerin altında kazılar yapıldıkça ortaya çıkacak görünmeyen yüzüyle de düşünülmelidir. Bu yüzden de yazar, İstanbul’a yönelik kazıların yapılması ve arttırılmasının medeniyet tarihi için büyük önem arz ettiğini ifade eder.

Kendisi için önemli bir yere sahip olan İstanbul’dan uzun süre ayrı kalan yazar, yıllar sonra geri döndüğünde, kentin yeni yüzü karşısında öfke ile karışık üzüntü duyar. Nitekim karşılaştığı yeni İstanbul, kimliğini kaybetmek üzere olan bir görüntü çizer. Bu durum karşısında Özlü, bir aydın bilinciyle susmak yerine konuşmayı tercih eder ve eserlerinde derin bir bağla bağlı olduğu İstanbul’a dair gözlemlerini, kentsel problemleri ve çözüm önerilerini dile getirir. Özlü’nün üzerinde durduğu problemlerin başında kentteki nüfus fazlalığı gelir. Artan nüfus ile birlikte kentin yeniden şekillendirilememesi ve bunun sonucunda köhne bir yapı kazanması, yazarı hüznle beliren bir eleştiriye yöneltir. Ona göre İstanbul son dönemde, *“daha bütünüyle imar edilmeden, yenilenmeden, bir kent olarak kendi bütünsel yaşamını sürekli kılamadan saldırıya uğramış, zapt edilmiş, işgal edilmiş bir kentten başka bir şey değildir”* (Özlü, 1991:100). 90’lı yıllarda bu tespiti yapan ve bir an önce İstanbul’un artan nüfusa göre şekillendirilmesi ya da nüfus artışına bir çözüm bulunması gerektiğini söyleyen Özlü, öngörüsüyle İstanbul’un şu andaki problemlerine de gönderme yapar. 2017 verilerine göre 15 milyon nüfusa sahip İstanbul, dünyanın pek çok ülkesinden daha kalabalıktır. Gün geçtikçe artan nüfus, kentin demografik yapısında yarattığı birçok değişimle birlikte özkaynakların yetersizliği, ilerlemenin yavaşlaması gibi birçok ekonomik ve sosyal sorunu da beraberinde getirir.

Yazar, nüfus sorununa karşı sunulacak çözümün yanı sıra kentin altyapı olanakları, toplu taşımacılığı, mimari yapısı gibi özelliklerin yeniden düzenlenmesi ve yapılan düzenlemelerin, kentin çehresini ve kimliğini bozmayacak şekilde tasarlanması gerektiğini ifade eder. Ancak, nüfusun artmasıyla birlikte ortaya çıkan konut ihtiyacının kapitalizmle şekillenmesi, kentin de doğal çehresini kaybetmesine neden olur.

Özlu'nun üzerinde durduğu problemlerden bir diğeri, bir kültür kenti olan İstanbul'un; modern çağla birlikte kapitalistleşen dünyadan nasibini alması ve giderek kimliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmasıdır. Yaptığı gezintiler sırasında karşılaştığı İstanbul'un yeni görüntüsü için "*Orwell'in 1984 romanına yakışabilecek böyle bir görünüşe, bugüne kadar gördüğüm hiçbir kentte rastlamadım.*" (Özlu, 1991:117) diyen Özlu, distopik bir görüntü kazanan bu köklü şehrin coğrafi ve tarihi güzelliklerini kaybederek bir beton yığına dönüşmesi karşısında üzüntü duyar. Artan ihtiyaçlar karşısında inşa edilen yeni konutların, yapılan iş merkezlerinin vs. kentin fiziksel, doğal ve tarihsel yapısıyla uyum içerisinde yapılması gerekliliğini savunur. "*Son dönem Osmanlı yapıtları da, İstanbul'un arazi yapısı düşünülerek ölçüleri ona göre seçilerek yapılmıştır. Türkiye bütünüyle kapitalist olmaya giriştiğinden bu yana ise, bu kenti bozuyor, tahrib ediyor. Yeni kafalar bu kente estetik taşımadı*" (Özlu, 1991:118). Bireyin kendine, çevresine, yaşama verdiği değerlerin bir göstergesi olan estetik algısı, kentleşme sürecinde büyük önem arz eder. Nitekim kentsel estetik, görselliğin ötesinde, mekân-insan ilişkisinde aidiyet hissini etkileyen, kişinin ruhsal doyumunu sağlayan ve ona özgür bir yaşama alanı sağlayan bir nitelik taşır.

Öte yandan kent estetiği; fiziksel çevre, doğal çevre ve tarihi doku arasındaki uyum ile belirir. Bu bağlamda kentsel yapılaşma, sadece insan ihtiyacı ya da ticari amaçlar doğrultusunda şekillenmemeli; arazi yapısı, doğal çevre, kentin tarihi dokusu ve kimliğini de kapsayan/ koruyan bir tutum içermelidir. Demir Özlu, kentsel planlamada bütünsel bir yaklaşımın benimsenmesi, kentlerin doğallığının, tarihi dokusunun, kimliğinin korunarak modern tasarımlarla oluşturulması gerektiğini ifade eder. Ne var ki İstanbul'daki yapılaşma ise estetikten yoksun, modernizmin uzağında bir görüntü çizer. Son dönem Osmanlı yapıtlarının bütüncül bir yaklaşımla yapıldığını ifade eden yazar, kapitalistleşme sürecinde bu durumun tersine bir akış olduğunu söyler.

Hızlı nüfus artışının yanı sıra kapitalizmin getirisi olan maddi kârın öncelenmesi, kentlerin yapısında toplumsal, kültürel ve mimari sorunlara yol açar. Salt konut ihtiyacının karşılanması ölçütüyle gelişen yapılaşmanın kontrolsüz bir şekilde artması, estetikten uzak bir görüntü oluşturmasının yanı sıra kentlerin tarihi ve doğal yapısını kaybetmesine ve bir beton yığına dönüşmesine neden olur. İstanbul'un da böyle bir çizgide ilerlediğini ifade eden yazar, bu süreçte uygulanan kentsel politikaların yetersiz kalması, kontrolsüz kentleşme gibi etkenlerin yanı sıra toplumun bilinç eksikliğini de vurgular: *“Halksa kendi içinde örgütlenerek hiçbir şey eklemedi bu kente. (...) Tarih içinde bir sivil toplumun oluşmamış olması, İstanbul'un dünkü viranlığının, bugünkü felaketlerinin toplumsal başlıca nedenleri arasındadır”* (Özlü, 1991:118). Avrupa kentleriyle İstanbul'u karşılaştıran Özlü, İstanbul'un bugünkü görüntüsünün bir sorumlusu olarak da bilinçli bir örgütlenmeye varamamış olan kent sakinlerini görür:

“Avrupa kentlerini gezip gördükten sonra çok daha iyi anladım, bizde vatandaşın kentiyle ilgili hiçbir sorumluluk taşımadığını. Kentlerin bozulmasındaki payın Türkiye'deki ekonomik- toplumsal yapıyla ilgili olduğu kadar, gene o yapının bir parçası, daha çok kötü bir parçası olan insan öğesinin de aynı ölçüde katkıda bulunduğunu. Buna sadece kente yeni göçenler, caddeleri her yerinden geçenler, taşıtların önüne atlayanlar, kentin caddelerinde kırdan dolaşır gibi dolaşanlar için söylemiyorum” (Özlü, 1991:95).

İnsanlığın yaratım sürecinin ürünü olan kentler, görselliğin ötesinde toplumun değer algısını, özsaygısını, gelişmişlik ve bilinç düzeyini de yansıtır. Başka bir deyişle, insan ruhunun sindiği, toplumsal hafızanın ve yüzyıllık birikimlerin meydana getirdiği bu mekânlar, içinde barındırdığı toplumun panoramasını çizer. Toplumun gelişmişlik düzeyini, yaşama üslubunu, değer yargılarını, estetik anlayışını, farkındalığını, yaşama olan saygısını ve hatta düşünsel zenginliğini kentlerde görmek mümkündür. Bu bağlamda caddeleri her yerinden geçen, taşıtların önüne atlayan, kentin caddelerinde kırdan dolaşır gibi dolaşan, birlikte yaşama bilincinden ve üslubundan yoksun insanlardan oluşan kent, uygarlığın uzağında bir görüntü çizer.

Mekân-insan ilişkisinde mekânsal özellikler, aynı zamanda bireye nasıl davranması gerektiğini söyler ve onun davranış ölçüsünü belirler. Birey, mekân-davranış ilişkisini yorumlayamadığında mekânın sunduğu davranış kalıplarına aykırı bir tavır sergiler. Böyle bir durumda da uyumu bozma, toplum tarafından dışlanma durumu ile karşı karşıya kalır. Aykırı davranışların toplumu oluşturan büyük bir kesim tarafından sergilenmesi ise toplumsal kaosu beraberinde getirir. Toplumsal alanda, bireyin belirli bir davranış ölçüsü dahilinde hareket etmesi gerekir. Nitekim birlikte yaşam ve başkalarının varlık alanına

saygı duyma üzerine şekillenen davranış kalıpları, bir yandan toplumsal düzeni sağlarken diğer taraftan kent bilincinin temelini oluşturur. Bir medeniyet göstergesi olan bu bilincin yoksunluğu ise başkalarına, toplumsal yaşama, çevreye ve dünyaya karşı duyarsızlığın, benmerkezciliğin, daha da derinde birey olamamanın ifadesidir.

Toplumun ya da o toplumu oluşturan bireylerin birbirlerine ya da yaşadığı çevreye karşı davranışı, sahip olduğu değer algısıyla doğru orantılıdır. Değer algısını; saygı, sevgi ve emek kavramlarının getirdiği duyarlılığa göre oluşturmuş birey, “biz”in yarattığı “*birlikte varlık*” (Sartre, 2009:526) alanına göre davranır; yaşadığı topluma ve kente olumlu anlamda katkılar sunar. Bu durumun aksine birlikte varlık’ın farkındalığına ulaşamamış kişi ise toplumsal yaşamın bir parçası olma ve bireyleşme bilincinden uzak, sadece o toplumu oluşturan rakamsal değerlerden biri olarak var olur. Bu bağlamda kentleşme bilincinin gelişmemesi, özünde varlık bilincinin/kendilik bilincinin de gelişmediğinin bir göstergesidir. Mekâna/çevreye karşı duyarsızlık sadece fiziksel çevreye yönelik bir tehdit değil, aynı zamanda bireyin ait olduğu medeniyete ve kendisine karşı da bir tehdittir. Bu nedenle kişi ve daha da genelde toplum; kent bilincine uygun olarak davranmak, yaşadığı kenti korumak, yaşamın anlamlı bir parçası haline getirmek zorundadır. Nitekim kentler, “*insanların ruhlarını biçimlendirir. Yıkılan kentler de yırtılan ruhlar, köksüzleşen insanlar, itilimlerle dolu şaşkın beyinler yaratır*” (Özlü, 1991:100).

Mekânın labirentleştiği, kaosu barındırdığı bir düzende insanlar, sağlıklı ve anlamlı bir yaşam sürmek yerine başıboş bir hayatın savrulmuş öznesi olurken; varoluşun uzağında beliren yaşama bilincine erişmemiş insanın da kendi varlığını konumlandırabileceği bir mekân/modern anlamda bir kent oluşturması mümkün değildir. Bu bağlamda modern çağda kapitalizmle değişen kentler, içinde bocalayan insanlar ortaya çıkarmış; bocalayan insan da yaşadığı kente sahip çıkamamış bir görünüm arz eder. Demir Özlü, mekân-insan ilişkisinden hareketle bireyin yaşadığı mekâna sahip çıkması gerekliliğini, hayati öneme sahip bir zorunluluk olarak yorumlar. Nitekim insan, dünya üzerinde gerek biyolojik gerekse ontolojik varlığını konumlandırabileceği kendi mekânını kurmak zorundadır. Mekân kurmak gibi yaşamsal bir hakkı başkalarına/bilhassa kapitalist zihniyete devrettiğinde ise sonuçlar sadece bireyin kendi felaketini değil tüm toplumun felaketini beraberinde getirir. Bu doğrultuda Özlü’ye göre toplum bilinçli bir şekilde hareket etmeli, eylemsellik göstermeli, sivil toplum örgütleri oluşturmalıdır. Toplumsal bilincin oluşabilmesi için öncelikle bireylerin bilinçlenmesi gerektiğini ifade eden yazar, öznel

tarihe sahip çıkmanın toplum bilincinin temelini oluşturduğunu ifade eder. İstanbul'da yaşayan çoğu insanın kendi bireysel tarihlerine sahip çıkmaması, köksüzlüğü tercih etmesi karşısında ise şaşkınlığa uğrar:

“İstanbul'da, Erenköy'de, Suadiye'de, Bostancı'da köşk, sahipleri, apartman-spekülasyon furyası karşısında köşklarini müteahhitlere vermekte hiç tereddüt etmediler. Kaç tanesinin “üç kat veriyorlar bana!” katların yarısı benim!” diye heyecanlı heyecanlı konuştuğuna tank oldum. O kişilerin ne ailelerinin geçmişine, ne kendilerine, (insanın da bir tarihi vardır) ne mahallelerine, ne de içinde yaşadıkları kente bir saygıları vardı. Levent'te 1950'lerde yapılmış o iki buçuk katlı güzelim köşkların çoğunu nasıl da kolayca devrettiler. (...) Siemens'in köşklarını sonsuzca gelecek kuşakları için yapmışlardır o yerleşme yerlerini. Toplumun geçirdiği onca çalkantıdan sonra gene onların ailelerinden birileri oturmaktadır o evlerde. Böyle bir aile soyu tükendiğinde ise o ev müze yapılır ya da başka bir kamusal amaç için kullanılır” (Özlü, 1991:119).

İstanbul'da, böyle bir kültürün gelişmediğini ve bunun aksine bir tutumun benimsendiğini gören Demir Özlü, insanların kendi öznel tarihlerini kapitalizme kurban etmelerine eleştiriyle yaklaşır. Maddi çıkar odaklı düşünen zihniyetin, kendisiyle birlikte yaşadığı çevreyi/ kenti, acısı yüzyıllar sürecek bir tehlikeye sürüklediğinin farkında olmadığını ifade eder. Gelecek odaklı düşünmeyen, pragmatik felsefeyi sadece maddi düzleme indirgeyen, pratikteki kâr-zarar ilişkisi doğrultusunda yaşadığı mekânı terk ederek gökdelenlerin inşasına izin veren zengin zümre, kentin beton yığına dönüşmesine neden olur. Kapitalizmle üst üste yığılan evler ile birbirinden, yüksek binalarla doğadan kopan kent insanı yönsüzlüğe, köksüzlüğe ve yalıtık ilişkiler ağına doğru sürüklenir. Öte yandan, dünya üzerinde varlık göstermek isteyen insan, sadece bugünü/kendisini değil geleceğini/gelecek nesilleri de düşünmek, dolayısıyla atacağı tüm adımları bu doğrultuda planlamak zorundadır. Dünyanın sadece ben'e ait olmadığı gerçeği, bireyi tüm insanlığa ve canlılara karşı duyarlı olmaya davet eder. İnsan, doğaya ve diğer canlılara karşı sorumluluğunun gereğini yerine getirmek ve buna göre doğal çevresini bozmadan uyumun bir parçası olmak zorundadır. Bunun aksi bir davranış ise yine insanın/insanlığın kendisi için büyük problemlere neden olacak; dünya, üzerinde yaşayanlar için yaşanılması güç bir yere dönüşecektir.

İstanbul'daki kaotik büyümenin *“Tarihsiz, kendi bireysel tarihine de inanamayan, köksüzleşmeyi modernleşme sanan bir halk(ın)”* (Özlü, 1991:119) bilinçsizliği ile şekillendiğini ifade eden Özlü, Türk insanının içinde bulunduğu modernleşmenin sağlıklı bir biçimde anlaşılmadığının da altını çizer: *“Modernizimiz gerçek bir modernizm değildir. Köksüz ve kapmadır. Ve bütün bu dönemde çiflik yönetenler, büyük kente biçim vermeye kalkmışlardı”* (Özlü, 1991:90). Pratikte Aydınlanma Çağı ile başlayan

modernizmin fikrîsel temelleri Descartes'ın "*Düşünüyorum o halde varım.*" sözüne dayanır. Varoluşun temel imgesi olan düşünceye/akla dayanan modernizmin bizdeki yansıması Özlü'ye göre düşünsel altyapıdan uzak, sadece Batı'yı taklit esasına dayanan bir nitelik taşır; böyle bir yanılgı ise tüm ülkeyi felakete sürüklenme potansiyelini içerisinde barındırır. Düşüncenin var edici gücünden uzak, herhangi bir hayal gücü ve idealizmi olmayan modernleşmemiş zihinler tarafından tasarlanan kentler, "*herkesin sağlığının cömertçe harcandığı, insanların vakitlerinin yitirildiği, orta sınıfların eritildiği, insanlardaki yaratıcılık eğilimlerinin kurutulduğu bir yer*" (Özlü, 1991:109) olarak ortaya çıkar.

Sağlıksız yapılaşma, kapitalizmle yitirilen şehir ruhu, nüfus fazlalığı gibi problemlerin yanı sıra Demir Özlü; kent trafiğinin, sağlık ve hava kirliliğinin de geleceğe yönelik bir tehdit olduğunu ifade eder. Özellikle İstanbul trafiğinin toplumsal hayatı felce uğrattığını, insan hayatından/zamanından çaldığını ve gittikçe daha büyük bir sorun haline geldiğini vurgulayan yazar, çözüm için gerekli altyapı hizmetlerinin yanı sıra toplu taşımacılığın gelişmesi gerektiğini ifade eder. Toplu taşımacılığın geliştirilmesinin, sadece yoğun trafiğe değil; aynı zamanda hava kirliliğine ve sağlık problemlerine karşı alınacak bir tedbir olduğunu ifade eder. Ancak, "*1950'den sonra hiçbir hayal güçleri ve geniş perspektifli bir burjuvalaşma kültürleri olmadığı için toplu taşımacılığın*" (Özlü, 1991:96) gelişmesine olanak tanımayan zihniyet nedeniyle, trafik sorunu da gün geçtikçe büyümüştür. Trafiğin yanı sıra insan hayatını tehdit eden hava kirliliği üzerinde duran yazar, bir yandan bu sorunlara acil çözüm bulunması gerektiğini ifade ederken diğer yandan böylesi önemli konular karşısında insanların tepkisizliğini eleştiri ve şaşkınlıkla karşılar: "*Bu sorunlar hava kirliliği gibi, insan yaşamını tehdit eden boyutlara ulaştığına göre, durum elbette çok ciddidir. Ancak şaşılacak bir dinamizm yoksunluğu, akıl almaz bir gelecek düşüncesinden yoksunluk içindedir bugünkü İstanbul*" (Özlü, 1991:110). Kısır bir bireycilik, gelecek nesillere daha iyi bir dünya bırakma idealizminden ve birlikte yaşama bilincinden yoksunluk, toplumsal ve kentsel problemlerin çıkış noktasını oluştururken; bilinç eksikliği ile şekillenen eylemsizlik hali, şimdi'nin yanı sıra geleceği de kaosa gebe kılar. İstanbul'da yaşayanların, yaşamı tehdit eden ciddi problemler karşısındaki umursamazlığını, fikrîsel dinamizmden yoksun oluşlarını eleştiriyle karşılayan Özlü, geleceğin ihmale kurban edilemeyecek kadar değerli olduğunu vurgular.

İnsanların içinde bulunduğu eylemsizlik hali, gelecek idealizminden yoksunluk, dar görüşlü bir bireyciliğin ürünü olarak belirir. Özlü'ye göre “*Toplumsal, dahası cemaat gibi yaşamayı sevdiğimiz halde, çok derin, onulmaz dar görüşlü bir bireyciliğimiz(in) de*” (Özlü, 1991:118) olması, sağlıklı anlamda bir bireyleşmeyi olduğu gibi toplumsallaşmayı da engeller. Nitekim sağlıklı bir toplum/toplumsallaşma; yaşama bilincine sahip bireylerin, birlikte yaşamının gücü ve olumluluğundan dolayı bir araya gelmesiyle şekillenir. Kişinin kendini kitle içerisinde daha güvende hissetmesiyle oluşan yapı ise toplumdan/toplumsallaşmadan ziyade kitleleşme/cemaatleşme olarak yorumlanır. Kitleleşmeyi tetikleyen etken, birlikte yaşamının hazzından ziyade sürüden ayrıl(a)mama psikolojisidir. Demir Özlü, Türk toplumunda dar görüşlü bireycilikle beliren kitleleşmeyi eleştirir; kitleleşme yerine birey olma farkındalığı üzerine temellenen ve uygarlığın göstergesi olan bilinçli toplumsallaşmanın gerekliliğini vurgular.

Özlü'nün topluma yönelik değerlendirmelerinden biri de cinsellik bağlamında belirir. Bir gün Beyoğlu'nda gezerken cinsel içerikli film oynatan bir sinemanın önündeki insan kalabalığının tüm sokağı kapatması, yazarı şaşkınlığa uğratar ve bu ilginin sebebi üzerine düşünmeye götürür. Cinsel eylemi, insan varoluşunu tamamlayan olumlu bir etkinlik olarak gören hatta “*şiddete ve çocuklara yönelmeyen bir pornografide insan özgürleşmesinin bir parçasını da bulan*” (Özlü, 1991: 96) Özlü, bir insanın tüm çıplaklığı ile -ruhıyla da vücuduyla da- görünebilmesi gerektiğine inanır. Buna karşın Türkiye'de seks filmlerine gösterilen ilginin koca bir caddeyi yaşanamaz hale getirecek kadar büyük olması karşısında şaşırarak yazar, bu durumun sebebini toplumdaki çok boyutlu cinsel açlık olarak ifade eder. Günahkâr bir doğa ile özdeşleştirilen cinselliğin tabulaştırılan imajı ve baskılanan cinsel eylem, bireysel ve toplumsal nitelikli birçok sorunu beraberinde getirirken Türk toplumundaki cinsel açlığın da temel sebeplerinden biri olarak belirir. Çoğu Avrupa ülkesinde de bu tarz sinemaların olduğunu, hatta filmlerin kadın erkek birlikte izlenebildiğini ve insanların herhangi bir toplumsal baskı ya da ayıplanmaya maruz kalmadığını vurgulayan yazar, buna karşın seks filmlerine olan ilginin hiçbir zaman bir sokağı kapatacak kadar ileri boyuta gitmediğini ifade eder (Özlü, 1991:96).

Değer algısını; özgürlük, saygı, bilinç, vefa gibi kavramlar üzerine inşa eden Özlü için “samimiyet” tüm değerlerin temelini oluşturur. Gönüllü sürgünlüğünün sebebini de samimiyet inancı olarak belirten yazar, eserlerinde bu olguyu bireyselden toplumsala

açılan bir yelpaze ile sunar. Toplumsal nitelikli “dini inanç” konusunda da “samimiyet” ilkesine dayanarak birtakım değerlendirmeler yapar.

Demir Özlü, herkesin inancına saygı gösterme eğilimini taşır. Ancak samimiyetten uzak, teşhircilik halini alan inanç gösterilerini de yanlış bulur. Farklı eğilimler etrafında ortaya çıkan çeşitli dinsel gruplara “*Türkiye’nin düşünsel açıdan çoğulculuğu olarak bakan bazı düşünürleri*” (Özlü, 1991:101) fazla iyimser değerlendirir. Özlü’ye göre tüm farklılıklar gibi inanç farklılığı ve çoğulluğu da özünde zenginliği ifade eder. Ancak fikrî köksüzlük, tarihsel ve kültürel bir boyuttan yoksunluk etrafında şekillenen inanç ve düşünce çoğulluğu, bireye ve topluma derinlik kazandırmayan kuru bir taklitçiliği de beraberinde getirir. Özlü’ye göre “*Nasıl ki solda, iki yüz yıllık Türkiye modernleşme geleneğini bir yana atan, yıkan, yalınkat güncel taklitçiler ortaya çıkmışsa, bu dinsel eğilimde de Arap ülkelerinin, İran’ın güncel, tutucu çevrelerine bağlı, ekonomik çıkarı da içinde barındıran köksüz bir taklitçilik görmemek mümkün değil*” (Özlü, 1991:101-102). Türkiye’deki bazı kesimlerin dindarlığının daha çok Arap ve İran taklitçiliğine dayandığını ifade eden yazar, böyle bir dinsel tutumun bireye ve topluma bir derinlik katmayacağını altını çizer. Nitekim din, özünde insanın iç dünyasını zenginleştiren bir samimiyet/içtenlik imgesidir. Samimiyetten uzak, salt şekilsel ritüellerden ve zorunluluklardan ibaret kurallar bütünü olarak yorumlanan inanç/dinsel eğilim, tinsel yaratım ve dönüştürüm gücünden de yoksundur.

Özlü’ye göre dini salt şekilsel olarak yorumlayan, “*içsel olmayan dinsel tutum, (kişinin) iç dünyasını zenginleştirmiyor. (Çoğu kimsenin) dinsel inançlarının amacı kendisinin iç dünyasına dönük değil. Bu yüzden ruhu gibi zihnini de geliştirmiyor*” (Özlü, 1991:101). Yazar, bireyin içsel huzura/aşkını ve deruni ahlaka ulaşmasında taşıyıcı bir değer olarak gördüğü dinin, doğru yorumlanmaması halinde, salt kitabi bilgiler olarak kalacağını, insanın ahlakına, değer algısına ve düşün dünyasına yansımayacağını ifade eder. Bu bağlamda doğru yorumlanmayan içtenlikten uzak algılanan din, insanı ve beraberinde toplumu dönüştüren, açılmayan bir değer olmadığı gibi yorgun ruhlarla birlikte dağınık zihinleri, teşhircilik içerisinde kaybolmuş bireyleri ortaya çıkarır. İnançın iç dünyadan ziyade dış dünyaya dönük olması dinsel şekilciliği ortaya çıkarırken bu şekilcilik ise insanların kutsalı olan dinin kullanılması tehlikesini beraberinde getirir. Özlü tüm bu değerlendirme ve eleştirileri yaparken genelin dışında kalan, dini derinsel

bir içtenlik ögesi olarak hayatlarına yansıtan ve deruni ahlaka varan kişileri hariç tutar (Özlü, 1991:101-102).

1.4. YAZIN YAŞAMI

Edebiyata olan ilgisi lise yıllarında başlayan Demir Özlü; öykü, roman, anlatı, deneme, anı, günlük gibi pek çok edebi türde eser verir. Lise yıllarında Behçet Necatigil'in öğrencisi olması, Ferit Edgü ile olan arkadaşlığı ve içinde bulunduğu sosyal çevre, onun edebi şahsiyetinin oluşmasında büyük rol oynar. Özlü'nün küçük yaşlardan itibaren başlayan okuma alışkanlığı, ilerleyen yıllarda sistemli bir hale dönüşür. Dostoyevski, Kafka, Camus, Joyce, Proust, Faulkner, Sartre, Heidegger, Hegel, Hemingway gibi pek çok ismi okur. İlk öyküsünü, 1952 yılında, Kabataş Lisesinin edebiyat dergisi olan "Dönüm"de yayımlar: "*Lise yıllarında edebiyat dergisi Dönüm'e yazılar yazmışım. O yaz da Türk Dili dergisine bir şiir göndermişim. Gazete satan dükkanlardan birinde, ismimi derginin kapağında gördüm. Edebiyatçılığım resmiyet kazandı sanki. Derin bir sevinç duymuştum*" (Özlü, 1999:13). Sonraki yıllarda yazdığı deneme, eleştiri, öykü türündeki yazıları ise "Mavi", "a", "Yeni Ufuklar", "Soyut", "Somut", "Gösteri", "Pazar Postası", "Adam Öykü" gibi dergilerde yayımlar.

Demir Özlü, aralarında Ferit Edgü, Onat Kutlar, Vüs'at O. Bener, Adnan Özyalçiner, Orhan Duru, Erdal Öz gibi sanatçıların olduğu "1950 kuşağı" olarak isimlendirilen edebi topluluk içerisinde yer alır. "*1950 kuşağı yazarlarının ortaya koydukları dünya, evrensel bir olgunun yansıması: Kapitalizmin bunalım döneminin getirdiği bir yansıma olduğu için teorik gücü olmayan dar bakış açılı eleştiri, önceleri onu taklitçilikle suçladı. Oysa yazarların bireysel yaratma güçlerinin en yetkin ve özgün buluşlarıyla eğretilene 'metafor'larıyla dolu özgün buluşlarıyla dolu çok özgün bir yazındı o dönemin yazını*" (Özyalçiner, 1981:12-13). 50 kuşağını, yaratım gücü ve ifade biçimi açısından özgün bulan Özlü, 1958'de yayımladığı "Bunaltı" adlı öykü kitabıyla kuşağın yazınsal anlamdaki ilk örneğini verir. Sonrasında Ferit Edgü, Onat Kutlar, Vüs'at O. Bener, Adnan Özyalçiner, Orhan Duru, Leyla Erbil'in öyküleri yayımlanır.

1950 kuşağı yazarları, çağın ruhunu içerisinde barındıran varoluşçuluk akımından etkilenirler. Başlangıçta felsefi bir akım olarak ortaya çıkan varoluşçuluk, daha sonra bir dünya görüşüne dönüşerek resim, sanat, edebiyat gibi pek çok alana yansır. Felsefi boyutları ilk kez 1930'lu yıllarda Almanya'da ortaya çıkan akım, kısa zamanda tüm

dünyada etki uyandırır (Karakaya, 2004:89). Varoluşçuluk akımının temelleri bir bakıma 20. yy insanının yaşamı, varlığı, kendini sorgulamasıyla atılır. Batı dünyasındaki teknolojik gelişmeler sonucunda insan refahının ve yaşam kalitesinin artması, daha yaşanılabilir ve uygar bir dünya beklentilerine karşılık iki dünya savaşının patlak vermesi, yaşanan ilerleme ve gelişmelerin insanlığın yararına olup olmadığı konusunda tartışmalara neden olur. Bu dönem teknolojinin gelişmesi, insanlar için daha yaşanılır bir dünyadan ziyade yıkım getirir. Yaşanan dram, vahşet ve savaşlar; bir yandan insanın kendi varlığını/varoluşunu sorgulamasına yol açarken diğer yandan onu olumsuz hisler labirentine hapseder. Bu anlamda Hegel'in her felsefenin "*kendi çağının zihinsel özü*" (Marx ve Engels, 2008:24) olduğunu ifade eden sözü, varoluşçuluğun ortaya çıkışının açıklamasını yapar. Dünya savaşları ile beliren fiziksel ve psikolojik yıkımlar, hastalıklar, ölümler ve bunların sonucunda ortaya çıkan bunaltı ve hiçlik duygusu varoluşçuluğun temelini oluşturur. "*Geçmişle bugün arasındaki bağların koptuğu, tarihe olan güvenin derinden sarsıldığı ve tam da bu yüzden insanın ayakları altındaki zeminin sallandığı, yitirme ve tehdit altında olma duygusunun yaygınlaştığı bir dönemde varoluşçuluk, insana "şimdi ve burada"nın içinde yer bulmaya çalışır*" (İş, 2007:6). Bu bağlamda varoluşçuluk çağın durumunu, ruhunu ve insanını anlatan ve anlamaya çalışan, giderek bir dünya görüşüne dönüşen akım olarak belirir. Çağ insanının genel ruh hali "yitirme" üzerine kuruludur. Geçmişe olan bağlılığını, geleceğe olan inancını yitiren insan, varoluşçu felsefenin başkarakteri olarak belirir.

Varoluş kavramını ilk olarak ele alan kişi Danimarkalı düşünür S. Kierkegaard'dır (Karakaya, 2004:89). "*Varoluşçuluk gerçekte Fransa'da değil, Almanya'da ve ikinci Dünya Savaşını değil, Birinci Dünya Savaşını izleyen dönemde ortaya çıkmıştır*" (Maggee, 1979:104). Daha sonra felsefi bir akım olarak tüm dünyaya yayılan ve temsilciler bulan varoluşçuluk; varoluşun özden önce geldiğini ve belirli bir doğaya sahip olmadığını, nesnelere dünyasına fırlatılan/atılan bilinç sahibi insanın eylemleriyle kendi varlığını kurduğunu, sonraki yaşamını belirlediğini savunan düşünce akımı olarak ifade edilebilir. Birçok değişik tanımları olan varoluşçuluk; Kaufmann'a göre gelenekçi felsefelere karşı başkaldırı (1965:5), Kierkegaard'a göre inanç/tutku, Sartre'a göre seçim ve özgürlük, Camus'ye göre başkaldırı, "*Weil'e göre bir bunalım, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm, Benda'ya göre usdışılık, Foulquie'ye*

göre saçmalık felsefesidir” (Bezirci,1996:7). Varoluşçuluğa göre hayat denilen şey ise nasıl geldiğini/düştüğünü bilmediği bir labirente; yitiklik, yabancılık, hiçlik duyguları içerisinde yönünü bulmak için çabalayan insanın kendi olanaklarıyla yarattığı yaşama deneyimidir.

Varoluşçuluğun edebiyata yansması ise 1940’lı yıllarda olur. Sartre, Rilke, Camus gibi yazarların verdiği eserler varoluşçuluğun izlerini taşır. Türk edebiyatında ise varoluşçuluk, 1950’li yıllarda belirir ve “50 kuşağı” olarak bilinen edebi topluluğu doğrudan ve dolaylı olarak etkiler. Bu dönemde varoluşçuluk akımı, “a” dergisi başta olmak üzere, “Değişim, Yeni Ufuklar” gibi dergilerde çokça tartışılan konuların başında gelir. Ahmet Oktay, varoluşçuluk akımının edebiyattaki ve 50 kuşağındaki yansımalarını şöyle ifade eder:

“Sartre’in en sevdiğimiz sözü ‘Cehennem başkalarıdır’ sözüydü. Koşullar, iyimser olmamıza izin vermiyordu aslında. Kendimizi yorgun, yenilmiş, aldatılmış ve yalnız hissediyorduk. [...] Büyük kentte yaşayan kendi gerçeğimi bilmeye, anlamaya çalışıyorumdur. Yalnız, tedirgin ve ölümü düşünen adamı. Buydu Dönemin Tini (Zeit, Geist). Örneğin, o sıralar alkol önemli bir yere sahipti yaşamımızda. Belki tam da bu yüzden ‘kadehlerin açtığı gülde’ ölümü görüyordum. Görüyorduk” (2003:9).

Orhan Duru varoluşçuluğun Türk edebiyatında ilk derin yansımalarını 50 kuşağı ile bulduğunu söyler:

“Sartre ve Camus’nün İkinci Dünya Savaşı sonrası estirdiği ‘Varoluşçuluk’ havasını ilk bizler soluduk derinden. Demir Özlü’nün 1958 yılında yayınladığı ilk öykü kitabının Bunaltı adını taşıması boşuna değildir. Ferit Edgü’nün ilk yapıtlarının Kaçkınlar ve Bozgun adını taşıması da öyle. Bu yapıtlarda bir bunalım ağırlığı ve umutsuzluk sezilir derinden. Kısacası bambaşka bir öykü anlayışı ve yeni bir söylem. İlk öykü kitabım ‘Bırakılmış Biri’ de aynı ortamda yayımlandı” (1996:146).

Duru, tüm dünyayı etkisi altına alan varoluşçuluğun ilk yansımalarının 1950 kuşağı ile ortaya çıktığını ifade ederken bu kuşağın ilk ürünleri olan “Bunaltı, Bozgun, Kaçkınlar” eserlerinin isimleriyle akım arasındaki ilişkiyi vurgular. Demir Özlü ise içinde bulunulan dönemin koşulları ile varoluşçuluk akımı arasındaki paralelliğe dikkat çeker:

“1954 yıllarında toplumumuz düzensiz bir kapitalist büyüme sürecine girmişti. Demokratik özgürlükler de kökten yok edilmişti, özgürlük tek yanlı işliyordu. [...] Öyle bir ortamda, o oluş içinde insanı savunabilmek, insanın çürüyüşünü gösterebilmek, adaletsizliğe ve insandışı olana bütünsel-insan göz önünde tutularak karşı çıkma isteği, bunu yazı ile yapabilmek isteği bize –ister istemez içimizde yer tutan- bir nihilizm ve başkaldırma ahlâki getirmiştir” (Özlü, 1967:66).

Özlü, Türk edebiyatında varoluşçu felsefenin ortaya çıkmasında toplumsal koşulların da etkili olduğunu söyler ve bu durumu “2. Dünya Savaşı sonunda dünyada büyük bir değişim vardı(r).(…) Türkiye’ye varoluşçu düşüncenin gelmesi bir rastlantı değildir.

Camus'nün ve Sartre'in düşünceleri bütün dünyada yankılanıyordu. Kierkegaard yeniden büyük bir güçle ortaya çıkmıştı. Salgın gibiydi. Ama haklı, derinlikli bir salgın" (Zileli:2012) sözleriyle ifade eder. Bu dönem, savaşlarla şekillenen çağın karamsar ve kötücül etkileri, Türkiye üzerinde de fazlasıyla etkili olur. Savaşın neden olduğu ekonomik buhranlar, artan siyasi baskı ve otorite, vergilerle bunalan toplum, kovuşturmaya uğrayan aydın ve yazarlar, özgürlükleri kısıtlanan bireyler ülkenin panoramasını çizer. Tüm bu yaşananlar karşısında Özlü ve kuşağın diğer üyeleri; bireyi anlamının, dünyaya ve yaşanan yüzyıla başkaldırmanın en iyi yolu olarak varoluşçuluğu görürler ve yazar olarak duruşlarını bu çizgide sergilerler.

Ferit Edgü varoluşçuluğun Türk toplumunda düşünürlerini/felsefecilerini tam olarak bulamadığını; etkisini daha çok edebi sahada, 1950 kuşağı sanatçıları üzerinde gösterdiğini söyler. Kimisini yazınsal olarak kimisini ise doğrudan doğruya dünya görüşü olarak etkileyen varoluşçuluğun kuşak üzerindeki yansımalarını Edgü, çağın ihtiyaçları ve kültürel birikim çerçevesinde ifade eder:

"Kendi gerçeğimizi, kendi doğrularımızı bulacaktık. Bizden öncekileri okumuştuk. Büyük çoğunluğu, bizim gereksinmelerimize, sorularımıza karşılık vermiyordu. Dünyayı onlardan oldukça farklı algılıyorduk. Saplantılarımız yoktu. Ne de inancımız. İnancımızı da kendimiz yaratmak istiyorduk. [...] Biz de o sıralarda, varoluşçuluğun sloganlarını kullanıyorduk: 'İnsan özgürdür', 'Özgürlük bunalıdır', 'Varlıktan önce öz gelir', 'İstese de istemesek de bağımlıyız', 'İnsan kendi kendini yapar', 'Birey geleceğe dönük bir tasarımdır', 'Cehennem başkalarıdır' vb. [...]" (Edgü, 1976:10-11).

Demir Özlü de bu konuda Ferit Edgü ile aynı fikirdedir. Ona göre; *"Türk edebiyatında varoluşçuğun ortaya çıkışı, varoluşçuluktan etkilenen birtakım genç yazarların bu felsefi/edebî modeli alımlamaları yoluyla değil, daha çok Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik koşullarının yarattığı umutsuzluk, karamsarlık hislerinden ötürü ortaya çıkan, bireysel bunalı'nın edebi metinlere yansımalarıyla gerçekleşmiştir"* (İş, 2007: 57).

Doğan Hızlan, bu kuşak için *"1950 Kuşağı, farklılık içinde bir anlayış, algılayış ortaklığını temsil etti. Çok sesli bir anlayışı vardı, solistlerden oluşan bir koroydu."* (2009:1) ifadesini kullanır.

1950 kuşağı zaman zaman da eleştiriler alır. Fethi Naci, *Pazar Postası* dergisinde "Bunalan Genç Adamlar" yazısıyla bu kuşağı taklitçi bulur. Demir Özlü ise 50 kuşağına yönelik yapılan taklitçilik suçlamalarını reddeder ve kendilerine kadar bireyin ve bireyin problemlerinin ciddi bir biçimde ele alınmadığını ve kendilerinden önce *"bunalı, iç sıkıntısı, kaçış, seçme, bağlanma, gibi bireysel sorunlara değinen hiçbir yapıt*

verilmedi(ğinin) altını çizer (Özlu, 1959a:2). Ona göre bu sorunlara ilk değinen ve sorunları derinlemesine işleyen “*varlık ve hiçlik sorunlarıyla karşı karşıya*” olan 1950 kuşağıdır (Özlu, 1959a:2). Öte taraftan Özlu’ye göre sanatçının/yazarın çağın ruhunu eserlerinde yansıtmak gibi bir zorunluluğu vardır ve 50 kuşağı bir bakıma bunu yapmıştır: “*Çağımızın yazarı kendini de hiçliğin kıyısına atan güçlerin etkisindedir. Ancak yazar bütün saçmalığa, anlamsızlığa ve hiçliğe rağmen çağının tanığı olmak gibi bir sorumlulukla karşı karşıyadır*” (Özlu, 1959:3). Özlu; varoluşçuluğu, savaş sonrası birçok felakete şahitlik yapan çağın ruhunu yansıtan bir ayna olarak görür. Yazar da çağın tanığı olma sorumluluğuyla hareket ederek gerek bireyin gerekse çağın ruhunu eserlerinde aktarmalıdır. Ona göre bu çağın ruhunu en iyi yansıtan dünya görüşü varoluşçuluktur ve 1950 kuşağı, varoluşçuluk çizgisinde bireyi ve dünyayı anlamaya/anlatmaya çalışırken çağın ruhunu da eserlerinde yansıtır.

Varoluşçuluk, Demir Özlu’nün gerek kişiliğinde gerekse eserlerinde derin etkiler yaratır. Necatigil’e göre “*hikayelerinin yapısını varoluşçu ve gerçeküstücü öğelerle oluştur(an), entelektüel ve esrarlı havasıyla yalın gerçekçilerin karşıtı*” (2004:337) bir yazar olan Özlu, varoluşçu felsefe ışığında bireyi ve bireyin dünyadaki konumunu anlamaya çalışır. Ona göre insan, dünya ile olan ilişkisinde uyum içerisinde değildir; aksine bunaltılı, yalnız ve bırakılmıştır. Özlu, bu doğrultuda eserlerinde çağın ve bireyin ruhunu anlatmaya çalışır. Onun eserlerinde, arayış içerisinde olan karakterlerin hepsi, yaptıklarından kendisi sorumludur ve tercihlerinin/seçimlerinin sonuçlarını yaşarlar. Onun tedirgin ve çoğu zaman kuşkucu olan bireyi, “*yaşanan olayların altında ezilen bir bilinci simgeler*” (Öztürk, 2011). Sürgün, yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı, hiçlik, cinsellik izleklerinin hâkim olduğu metinlerinde umutsuz, bunaltılı, yaşamı ve kendini sorgulayan bireyin varoluşsal sancıları vardır.

Demir Özlu’nün eserlerinde mekânlar, nesnel gerçekliklerinin yanı sıra algısal yönüyle de varlık kazanırlar. Fizikselin ötesinde bir nitelikle beliren mekânlar; kişilerin beklentileri, duygu durumları ve özelemlerine paralel olarak çoğu zaman dar bir labirente dönüşürken kimi zaman da açık geniş mekân olarak belirir. Aynı zamanda bazı eserlerinde mekân, zaman ve gerçeklik kurgusu kaygan bir zemin üzerine oturtulur. Karakter Prag’da gezerken kendini bir anda İstanbul’da bulabilir. Anlatılarındaki kayganlık ise geçmiş ve geriye dönüşlerle kurulur. O, öykü ve romanlarında, şimdi’nin içerisine yer yer geçmişi yerleştirir. Karakterler, zamansal geriye dönüşlerle şimdide

düşsel bir ögeye dönüşen geçmişteki gerçekliğin içinde bulur kendini. Eserlerinde çoğunlukla akronik zamanı kullanmayı tercih eden Özlü, yaşamın derinliklerine bilinç akışı tekniğinin sunduğu özgürlük içerisinde ulaşabileceğine inanır. Bilinç akışında zaman genişler, parçalanır ve insan tüm zamanlara ait olabilir.

Özlü'nün 1970 sonrası öykü ve romanlarında ise varoluşçuluğun yanı sıra toplumcu bakış açısının etkileri görülür. Dönemin sosyal ve siyasal olayları eserlerine yansır; otoriter tutum ve baskı unsurları yazın atmosferinde kendine yer edinir. O, dönemin edebiyatını şöyle değerlendirir:

“Yurdumuzda var olan, geleneği olan gerçekçi edebiyat yanında, yeni bir kuşak, yeni sorunlar, yeni konular getiriyor, bir yandan Batı edebiyatının etkileriyle cebelleşiyor, bir yandan da kendi kendini yiyor, sorguya çekiyordu. Anlatım, yalınkat olmaktan uzaklaşıyor, karmaşıklaşıyor, toplumsal eğilimleri ağır basmış bir edebiyatın yanında, gene toplumsalla ilişkileri olan, öznel, bireysel sorunlar da edebiyat metni olarak gerçekleştiriliyordu” (Özlü, 1997:7).

Özlü, bu dönem eserlerinde bir yandan bireyin yalnızlığına, bunaltısına yer verirken diğer yandan toplum içerisindeki konumuna, toplumsal problemlere değinir. Bu bağlamda Özlü'nün öykülerini salt toplum ya da salt birey merkezli olarak sınıflandırmak doğru bir yaklaşım olmaz. Nitekim o da edebi eserlerin *“bireyci yapıt- toplumcu yapıt”* (Özlü, 1997:7) olarak ayrılmasına karşı çıkar. Bireyselmış gibi görünen kimi şiir, hikâye ve romanların toplumsal olanı da en derin görüşleriyle yansıttığını; öte yandan sadece toplumsal kaygılarla yazılmış bazı yapıtların aslında hiçbir şey yansıtmadığını ifade eder. Ona göre *“bireysel olan toplumsal olanın da ta kendisidir”* (Özlü, 1997:8). Bu yüzden de ona göre bireyin durumu, toplumsal koşullarla birlikte ele alınmalı ve edebi yapıtlar birey ya da toplum merkezinde sınıflandırılmamalıdır. Bu bağlamda Demir Özlü, toplumcu yazar ya da birey merkezli yazar sınıflandırmalarından ziyade, *“50 kuşağı yazarı”* olarak ifade edilebilir. Özlü'nün eserlerinde toplumcu bir taraf hep vardır. Bununla birlikte o, eserlerinde ben dili kullanan ve bireyin ruhsal sancılarını, sıkıntılarını, yalnızlığını, bunaltısını anlatan varoluşçu bir yazardır. Onun romanı, toplumsalın içindeki ben romanıdır.

Özlü'nün roman ve öykülerinde sürgün, yolculuk ve kentler belirgin bir yer tutar. Özellikle yazın hayatı 1980 yılı itibariyle başka bir boyuta girer ve bu tarihten sonra metinlerinin temel içeriğini sürgün izleği oluşturur. Özlü'nün bireysel hayatını olduğu kadar yazın hayatını da derinden etkileyen sürgün, ona yeni bir duyarlılık ve derinlik de katar, yaratıcılığını tetikler. Yazar, yazma edimini yaşama tutunabilmek için bir araç

olarak görür. Sait Faik'in "Yazmasam deli olacaktım." (Abasıyanık, 2012:74) sözü onun sürgündeki halini özetler. Ait olduğu coğrafyadan koparılanın hüznüyle varoluşsal eylem olarak gördüğü yazma'ya yönelen yazar, ana dile sığınır. Dil ile kurduğu yazın dünyasında kendiliğini, geçmişini ve belleğini korumaya çalışır. Sürgündeki yalnızlığını çoğu kez yaptığı seyahatlerle aşmaya çalışan yazar, seyahatlerinden edindiği izlenimleri de çoğunlukla güncelerinde anlatır. Aynı zamanda bu seyahatleri, daha sonra yazacağı anlatıların ilk imgelerinin zihninde oluşmasına imkân tanır. Berlin'de Sanrı, Amsterdam, Kanal Kentleri gibi anlatı metinleri bu yolculukları esnasında tasarlanmış metinlerdir. Öte yandan seyahatleri boyunca gezip gördüğü kentler, onun eserlerinde ayrı bir karakter/ruh kazanır. Sokakları, caddeleri, kahvehaneleri ve pastaneleriyle, mimari ve tarihi dokusuyla Özlü'nün eserlerinde yer bulan kentler, sayfalar süren betimlemelerin öznesi olur. Gerek öykü ve romanlarında gerekse deneme ve gezi yazılarında kentsel mekânlar belirgin yer tutar.

Demir Özlü'nün yazın dünyasında Sait Faik'in büyük etkisi vardır: "*Sait Faik, son dönemlerin en büyük yazarı hâlâ... Derin insancılığı aşılacak gibi değil. İnsana, kendi dilinin yazarları çok şeyler söyler. Sait Faik beni kökten etkilemişti. Yaşama deneyleriyle de bazı düşüncelere geliyor insan, aydın geçinenler içinde, Sait Faik okumamış olanlarla yakın ilişki kurmamalı*" (Özlü,2003a:10). Özlü, gerek edebi şahsiyetiyle gerekse hümanist yönüyle kendisini derinden etkileyen Sait Faik'i modern Türk edebiyatının kurucusu olarak görür. Öykülerinde Sait Faik etkisi vardır. "*Sait Faik'in birçok öyküsünde olduğu gibi, Demir'in öykülerindeki 'ben' de yazarın kendisidir. Gerçeklik ve kurmaca bu öykülerde iç içe gelişir*" (Edgü, 2003:16). Sait Faik'in ve Alman romantiklerinin etkisiyle öykü ve romanlarında ben diline yönelene yazar, gerçeklik ile düşseli sentezler. Öte yandan Özlü, öykü ve romanlarında hep ben anlatımı kullandığı için yazdıklarının özyaşamsal sanıldığını, oysa eserlerinin tümüyle özyaşamsal olmadığını ifade eder. Tümüyle hayal ürünü olmadığı gibi: "*Hayır, bütün bütüne özyaşamsal değil yazdıklarım. Ama hepsi bütün bütüne hayal ürünü de değil. Bütün bütüne hayal ürünü olsalardı onlara yakınlık duymazdım belki. Yazılmaları da gerekemeyebilirdi. Hayallerse benim kendi hayallerim. Onlar da benim parçam*" (Özlü, 2003b:71). Kendi yaşamından parçaları öykülerine serpiştiren yazar, bütünüyle otobiyografik roman/öyküye de yönelmez.

Demir Özlü, Sait Faik'in yanı sıra Kierkegaard, Kafka, Sartre, Camus gibi varoluşçu yazarların etkisinde kalır. İlk öykülerini yayımlamaya başladığı gençlik yıllarında

Camus'nün “Yabancı”sı, yazarı en çok etkileyen kitaptır. Özlü'nün “*bir gençlik denemesi*” (Özlü, 2003b:70) olarak nitelendirdiği ilk öykü kitabı “Bunaltı” ise Gide'nin yoğun etkisi altında olduğu gibi “*Camus 'ye yaklaşılmaya çalışan*” (Özlü, 2003b:70) bir kitaptır. Kafka ise yazarın tüm yazın hayatı boyunca hayranlık duyduğu ve anlamaya çalıştığı bir yazar olarak belirir. Ona göre “*Bugün Kafka'yı okuyup kavramayan, Kafka'nın anlattıklarının bilincine varamayan aydın, aydın değildir*” (Özlü, 2003b:36). Başta aydınlar olmak üzere herkesin Kafka'yı okuyup anlaması gerektiğini ifade eden yazar, Kafka'nın okuru düşünmeye, sorgulamaya sevk ettiğini ifade eder. Özlü'nün yazın ve düşün dünyasında Allen Ginsberg'in ise özel bir yeri vardır. Şişli'deki evinin odasında, duvara posterini astığı şairin toplumsal duyarlılığından, savaş karşıtı fikirlerinden, Amerikan toplumu içindeki yaşama biçiminden, şiirlerinden ve başkaldırısından etkilenen Özlü için Ginsberg, şu hayatta “*en çok tanışmak istediği*” (Özlü, 1990:93) kişidir. Bu isteği ise İsveç'te gerçek olur ve yazar görmeyi çok istediği Ginsberg ile Stockholm'de tanışıp sohbet etme imkânı bulur. Diğer yandan Necatigil'in etkisiyle lise yıllarında Alman romantiklerini okuyan Özlü, onların üzerindeki etkisini şöyle ifade eder:

“Kabataş Lisesi'nde edebiyat öğretmenim büyük edebiyat adamı Behçet Necatigil, öğrencilerine Alman Romantik Yazını'nı tanıttı. Öteki öğrenciler ne kadar ilgilendiler bilmiyorum. Önce kendi çevirisi Eihendorff'un Bir Haylazın Hayatını okuttu sınıfta, sonra Rilke: Malte'nin Notları. Ben sonra akşam etütlerinde Keller'i okudum. Ardından Hoffman'ı, Chamisso'yu, sonra da Kleist'i. Alman romantik edebiyatı Fransız romantik edebiyatından kat kat üstündür. Kleist'daki kötümser ama parlak yazışı, o çifte intihar olayı beni çok düşündürdü. Bunda bir derinlik buldum. Çağıyla da ilgilendim” (Hamidi, 2012).

Özlü öykücü ve romancı kimliğinin yanı sıra pek çok deneme ve yazısında, yazınsal alandaki kuramsal görüşlerini dile getirir. O, her şeyden önce edebiyat ve romanın bireyin ruhunu eğittiğini, ona bir karakter kazandırdığını düşünür. Ona göre roman, bir yazın türü olduğu kadar bir düşünme biçimidir de: “*O sadece topluma, içinde yaşadığımız döneme, ışık tutmakla kalmıyor, metafizikten gündelik yaşamın sorunlarına kadar uzanan çok geniş bir düzlemde varoluşumuza düşünsel karşılıklar da arıyor*” (Özlü, 2003b:105). O, romanın yazıldığı döneme ışık tutması ve toplumu yansıtması gerektiğini düşünür. Bununla birlikte romanı; bireyin ontolojik varlığına düşünsel karşılıklar arayan, felsefi bir altyapısı olan, sanatı içinde barındıran ve ruhu tedavi eden bir edebi tür olarak tanımlar. Ona göre yazın, ruhu eğitmekle birlikte nesnel olanın, dünyanın, yaşamın da çok daha derinden tanınmasını ve anlaşılmasını sağlar: “*Bu yüzden ben, kendi payıma, roman okumayan insanların gerçekten yaşadıklarına pek inanmam. Başka bir deyişle,*

yaşamlarının yalınkat olduğuna, yaşamı boşuna geçirdiklerine inanırım. Yazın yaşamı değiştirir” (Özlü, 2003:146-147). Edebi ya da felsefi eserler üzerine yapılan okumalar, sadece eserin okunduğunu ifade etmek için yapılmaz. Okumalar; düşünmeyi, sorgulamayı, yaşamı daha derinden hissetmeyi, empati yeteneğini, hümanistliği beraberinde getirir. Bu yüzden de Özlü; kitapsız insanları, hakiki manasıyla yaşamın farkındalığına ulaşamayan yüzeyselliğe hapsolmuş bireyler olarak görür.

Öte yandan yazar, romanın salt biçime indirgenmesine karşı çıkar ve *“anlatım biçimleri kadar anlatmak (ya da duyurmak) istediklerimiz(in) de önemli”* (Özlü, 2003b:105) olduğunu vurgular. Ona göre roman, gerek anlattıklarıyla gerek biçimiyle bir bütündür. Aynı zamanda o, öykü ve romanlarında didaktik bir tutum benimseme amacı gütmeyiz. Ona göre önemli olan bir sonuç çıkarmak değil, sadece durumu yansıtmaktır: *“Yazdıklarında bir sonuç olmamalı. Sadece hayatın çeşitliliğini göstermelisin. Sonuç çıkarmamalısın”* (Özlü, 2010:63) der. Bu görüşleri ile yazar, olaylardan sonuç çıkaran ve ders vermeyi amaçlayan “Balzac romanı” olarak isimlendirdiği klasik romanın aksine, bireyi ve bireyin iç dünyasını esas alan “Kafka romanı” olarak ifadelendirdiği modernist romanı benimser. Demir Özlü, kuramsal yazılarında Türk edebiyatının problemleri üzerinde de durur ve 1950’li yıllarda yazın alanında gerçek anlamda bir özgürlüğün olmadığını ifade eder. Bu durumun ise devlet otoritesi ya da yasalar aracılığıyla değil, edebiyat dünyasının kendi içerisindeki yazılı olmayan kuralları, eleştirileri, yargıları aracılığıyla var olduğunu vurgular. O dönem, Türk yazını her ne kadar Orhan Veli, Sait Faik ile *“küçük insanların yaşamlarıyla ilgili insani yazınla karşılaşmış, özgür bir yazını tanımış olsa da gene de o yıllarda bu tür satırlar yazan bir yazar küçümsenirdi, dahası lanetlenebilirdi”* (Özlü, 2003b:57). Dönemin modası olan türe ve belirlenen sınırlara koşulsuz sadakat gösterip yeniliğin hiçbir boyutuna açık olmayanların, kendinden farklı olana karşı sergilediği baskıcı tutum, yeniliği deneyen yazarlara karşı özgür olmayan bir ortam sunar.

Öte taraftan Türk yazınının diğer bir sorununun ise *“aydınlık gelecekler, gelecek güzel günler edebiyatı”nın*” (Özlü, 2003b:57) olduğunu söyler. Bu sorun sadece edebiyatı değil, Türk insanının tüm yaşamını, geleceğini etkileyen bir içeriğe sahiptir. İnsanların sürekli olarak gelecek güzel günler edebiyatıyla kandırıldığını, ancak gelecek günlerin söylendiği gibi daha güzel olmadığını ifade eden Özlü, bu propagandanın *“bireyci, karamsar, umutsuz... diye sürekli damgalanan edebiyat eğiliminin daha az okunmasına”*

(Özlu, 2003b:59) yol açtığını ifade eder. Özlu'nün savunduğu görüş ise bir toplumun ya da bireyin kabuklarını kırması, dönüşmesi için umutsuzluğun, umutsuzluğun ateşleyici bir görev üstlendiğidir: “*Umutsuzluğun gücü kavranamadı. Oysa insanların iyi bir gelecek yaratabilmeleri için umutsuzluktan başlamaları gerekiyordu. Üzerine basılacak zemin oydu*” (Özlu, 2003b:59). Yazara göre Batı’da bu durum bize göre daha iyi bir görünüm arz eder. Kafka, Camus, Dostoyevski ile derin bir nitelik kazanan yer altı edebiyatı, umutsuzluğun gücünden ortaya çıkan zengin düşünselliğin temellerini barındırır. Güzel günler edebiyatı, bir toplumu hayal gücünden yoksun klişe bir düşün dünyasına hapsederek insanların kendi kabuklarını kırmalarının önüne geçer ve ikinci bir tinsel doğumu yaşamak için zorlanması gereken insan, umutlu yarınlar hayaliyle umutsuzluğun gücünden mahrum kalır.

Özlu, Türk yazınının önemli problemlerinden başka birini, özgün bir edebiyatının olmaması yönüyle açıklar. Bu doğrultuda Necati Cumalı'nın *Saçak* dergisinin 33. sayısında kendisine sorulan soruya verdiği cevaplardan hareketle Türk edebiyatının özgünlüğü sorunsalı üzerinde durur. Yazara göre özgün bir Türk edebiyatının varlığından söz edilememesinin temel nedenlerinden ilki kopukluk ya da kopukluklardır:

“Bütünlüğü, sürüp giden ortak bir beğenisi, anlayışı yoktur bizim edebiyatımızın. Divan Edebiyatı ile Halk Edebiyatı birbirinden ayrıdır. Daha sonra gelen Tanzimat Edebiyatı'nın özellikleri kendini bağlayan özelliklerdir. Servet-i Fünun başka bir dönemdir. Hececi şairler başka bir dönem. (...) 1950'den sonra gelişen şiir ikinci Yeni ile yeni bir kopukluğa doğru yol alır. Romanda da durum böyledir. Türk romanı, kendinden önce var olan romana (etki ya da tepki bağlantısı içerisinde) eklenerek gelişmez. Bununla birlikte tarih içinde, toplumsal yapılanmaya ilişkin olarak, hem devletle halk arasında büyük bir ayrışma ayrı ayrı edebiyatlar doğurmakla kalmamış, ayrı ayrı diller de yaratmıştır: Osmanlıca- Türkçe gibi” (Özlu, 2003b:107).

Tarihsel süreç içerisinde devlet ile halk arasında beliren uçurumvari kopukluk, edebiyatta da ayrışmayı getirmiş; birbirinden kopuk bir edebiyat ve dil ortaya çıkmış, bu durum ise Türk edebiyatının eklenerek ilerlemesini engelleyen önemli bir faktör olarak belirmiştir. Demir Özlu, Türk edebiyatındaki edebi ve kültürel kopukluğun olağan bir sonucu ya da kopukluğu doğuran en önemli etken olarak “*klasiklerimizin olmayışı*”nı (Özlu, 2003:161) gösterir: “*Klasikleri olmayan bir edebiyatın, bütününe kapsayan ortak özelliklerinin de olmaması kendiliğinden gelen bir durumdur. Kim bana 13. yy ile 19. yy arasında yazılanlardan okuduğu on ortak eser adı sayabilir? (...) Klasiklerini seçemeyen, belirlemeyen bir toplumun edebiyatı, melez kalmaya mahkûmdur. Özgünlüğünden söz etmek özentisi olur*” (Özlu, 2003b:109). Özlu, o dönem henüz Türk edebiyatı klasiğinin

belirlenmemiş olmasının özeleştirisini yapar ve bir edebiyatın klasiklerinin olmasını o edebiyat ve toplum için hayati bir durum olarak görür. Nitekim klasikler bir edebiyatın/toplumun can damarlarıdır. O toplumun tüm fertleri gibi yetişecek yeni yazarlar da klasiklerden aldığı edebi kültür ve zevkle büyür, kendini geliştirir. Bu bağlamda Türk edebiyatı öncelikle kendi içsel dinamiklerine yönelerek can damarlarını bulmalı, edebi ve estetik zevkini içeren klasiklerini oluşturmalıdır.

Demir Özlü, özgün bir Türk edebiyatının olmamasının üçüncü sebebi olarak aydın-okur sorunsalı üzerinde durur. Yazar, bizdeki aydın türünün özgün bir edebiyatın oluşmasını beslemediğini, ayrıca bilinçli bir okur kitlesinin de olmadığını (ya da az olduğunu) ifade eder. Bu konuda yine Necati Cumalı'nın görüşlerinden hareketle *“özgün bir yazının desteği okuyucusudur.”* der. Nitekim;

“Günün modası olan popülist tarzdaki edebi metinleri önceleyerek derinliği olan eser ve yazarları okumaktan uzak duran, yazarının günün modasına uymasını bekleyen okuyucu tipi, özgün yazarları yadırgar, değerlendiremez. Okuduğu, takip ettiği yazarları da, belirli bir süre sonra moda yazarlar değişince yüz üstü bırakır, kolaylıkla unuttur. Bu yüzden de özgün bir edebiyatın oluşması için değer ölçüleri oluşmuş, beğenisi ve edebi zevki gelişmiş, günün moda akımlarına kapılmayan okuyucu kitlesinin varlığı son derece önemlidir. Bu okuyucu kitlesi edebiyatçıları ve edebi metinleri bağımsız olarak değerlendirebilmelidir. Ayrıca okur birbirinden kopuk, yüzeysel okumalar yerine derli toplu, derinlikli okumalar yapmalıdır” (Özlü, 2003b:110).

Okuma oranları, bir toplumun gelişmişlik düzeyini gösterdiği gibi okur kitlesi de o toplumun yazın ve düşün dünyasını etkileyen bir niteliğe sahiptir. Kapitalizmin edebiyat dünyasına yerleşmesiyle edebi ve estetik zevkten yoksun, derinliği olmayan salt ticari amaçlarla çıkan kitaplar; bir toplumun edebiyatına, düşünce dünyasına yarar sağlamaktan uzaktır. Derinliği olmayan bu tarz kitaplara öncelik vererek özgün ve değerli yapıtları okumayan okur kitlesi ise bu tür kitapların çoğalmasını sağlamaktan başka bir etki yaratmaz. Bu tür bir okur, okumayı bir reklam ya da kendini pazarlama aracı olarak görür. Edebi bir beğenisi ve zevki yoktur. Kendi tarzını oluşturmaktan uzak, günün modası neyi gerektiriyorsa onu okuyan kitle; başarılı bir edebi eseri değerlendirme gücünden de uzaktır. Demir Özlü böyle bir okur kitlesinin özgün bir edebiyatı desteklemekten de uzak olduğunu ifade ederken, okurların bir edebiyatın dolayısıyla toplumun belirleyicisi olduğu gerçeğiyle bilinçli hareket etmeleri gerektiğini ifade eder. Nitekim yazara göre, bilinçli okur gelişmiş bir edebiyatın habercisidir. Bu bağlamda okur; öncelikle edebi yapıtta ne aradığını ve bu yapıtın kendisine ne katacağını sorgulamalı, okumalarını sistemli ve derinlikli bir şekilde yaparak edebi zevk ve

beğenisini, değer ölçülerini oluşturmalıdır. Öte yandan Özlü'ye göre “*edebiyat yapıtlarını karşılaştırmalı okuyan, ilgilendiği yabancı edebiyatların belli başlı klasiklerini de tanıyan, güncel edebiyatı incelerken tarihsel kökenlere de inenleri çok azdır. (...) Karşılaştırmalı edebiyat en derin (ve yaratıcı) anlamda yapılmadan eleştiri güçlenemez*” (Özlü, 2003b:114). Çok yönlü ve karşılaştırmalı okumalar yapan, kendi edebiyatlarını bilmelerinin yanı sıra yabancı ulusların edebiyatlarına da aşına olan okur tipini arzulayan yazar, ancak bu şekilde özgün ve gelişmiş bir edebiyat oluşabileceğini ifade eder.

Özlü'nün özgün bir Türk edebiyatının olmaması konusunda üzerinde durduğu bir diğer problem de Türk edebiyatında sağlıklı bir edebiyat eleştirisinin olmamasıdır. Bizdeki edebiyat eleştirisini gerek üniversitelere ilişkin yanlarıyla gerek bağımsız eleştirmenlerin yazılarıyla fazlasıyla yetersiz bulur. Özlü'ye göre eleştiriler, bir yazının gelişmesi, nitelikli edebi eserlerin ortaya çıkması için son derece büyük önem arz eder. Hakeza ona göre edebiyat eleştirilerinin sistemli ve detaylı bir biçimde yapılması gerekir. “*Neyin nereden çıktığının, hangi imgeleri, metaforları, hangi imgelerin doğurduğunun, neyi neyin etkilediğinin, etkilenimlerin bağlantılarının, bunların nasıl değişime uğradıklarının... vb. yazınsal eleştirinin her alanda gösterilmesi zorunludur. Edebiyat yapıtlarının hangi ortamlarda doğduğu, onları çevreleyen toplumsal, tarihsel ortam, genel olarak taşıdıkları dil özellikleri*” (Özlü, 2003b:111). Bu bağlamda Özlü, edebiyat okumalarının da eleştirilerinin de çok yönlü yapılmasının, özgün bir edebiyatın oluşumu için hayati bir önem arz ettiğini vurgular. Nitekim eleştirilerle “*Kendi içinden gelen dinamikleri güçlendirmeyen bir ortam bu hümanist kültürü sadece aktarma yoluyla yaratamaz. (...) Kendi dilinin ürünlerini durmadan yeni açılardan, yaratıcı anlamda, yorumlamayan bir kültür ortamı düşünce de üretmez*” (Özlü, 2003b:113). Ona göre daha nitelikli edebi eserlerin ortaya çıkmasını sağlayan edebiyat eleştirileri, aynı zamanda yaratıcı bir kültür ve düşünce ortamı oluşturur. Edebi eserlerin yorumlanıp üzerinde düşünülmediği bir toplumda ise var olan ortam; hayal gücünden, yaratıcılıktan ve düşünce üretmekten yoksundur. Bu yüzden de Özlü edebi eleştirileri, bir toplumun sadece yazın hayatı için değil, aynı zamanda düşün dünyası ve geleceği için de gerekli ve hayati bulur. Özgün bir edebiyatımızın olmaması konusunda tespit ettiği problemlere sunduğu çözüm önerilerinin yapılmasıyla, kopukluklar taşıyan Türk edebiyatının tam bir organik bütünlüğe erişemese de kopukluklar arası uçurumun biraz daha kapanacağını ifade eder.

Demir Özlü, bir edebiyatın gelişimi için çevirilerin çok önemli bir yere sahip olduğunu vurgular ve çevirilerin edebiyatlar arasında etkileşimi sağlayarak zenginliği beraberinde getirdiğini ifade eder: “Çeviriler, çevrildikleri dillerde, kendi alanlarında yaratılan edebiyatları, karmaşık bir etkileşimler bağlantısı içerisinde etkileyebilecek yazınsal olaylardır. (...) Bu tür yazarların, şairlerin çevrilmesinden sonra, o edebiyat yeni bir katman daha kazanabilme olanağı bulur” (Özlü, 2003b:63). Çeviriler, kendi dil ve yazınındaki anlatım ve içerik olanaklarını, düşünsel zenginliği, yaratıcılığı başka bir edebiyata aktarmada önemli bir araçtır. Çevirilerin sunduğu etkileşim ile edebiyat ve düşünce dünyası, evrensel bir boyut kazanır ve ilerleme gösterir. Özlü, çevirilerin etkisine dikkat çekerek Türk edebiyat ve düşünce dünyasında da çevirilerin çoğalması gerektiğini vurgular.

Bununla birlikte Özlü, “yeni roman” türünü, derinliksiz insan tipolojisi yarattığı için eleştirir. O, bu konuda Goldmann’a katılır ve yeni romanın kapitalist sistemin bir ürünü olduğunu ifade eder:

“Goldmann’ın Yeni romanın niteliklerini, kapitalizmin çağdaş nitelikleriyle: örgütçülük, tekelcilik, insanın ekonomik yaşamda işlevini yitirmesi, ekonomik yapılar içinde bireyin, bireysel yaşamın temel öneminin ortadan kalkması, açıklaması, bu açıklamayı da Marx’daki metaya tapınma kuramından çıkarması inandırıcıdır. Sorunun tarihsel, toplumbilimsel yönünü aydınlatır. Kökü yüzyıllar öncesine dayanan nesneleşme olgusu, bugün, Batı toplumlarının bazılarında en yüksek bir düzeye varmış olduğu da kolayca gözlemlenebilir bir olgudur. Bu anlamda bir ilerlemenin – yani çağdaş kapitalizmin bu yönde örgütlenmesiyle oluşan ilerlemenin- insanı özgürleştirmeye doğru götüren bir ilerleme olmadığını da açıklıkla söyleyebiliriz” (Özlü, 2003b:102).

Özlü Goldmann’a katılarak yeni romanı, kapitalizmin çağdaş nitelikleriyle bağdaştırır. Yeni roman türünü, kapitalizmin bir sonucu olarak görür. Öte yandan sosyolojik açıdan Türk romanının Yeni Roman türüne evrilememesinin nedenlerinden biri olarak “*Türkiye toplumunun “örgütlü kapitalizm”e varamamış olması(nı)*” (Özlü, 2003b:102) gösterir.

Demir Özlü, yazın hayatı boyunca pek çok türde eserler verir, birçok ödülün de sahibi olur. “*Liseyi bitirdiği yıl, Gümüşsuyu’nda oturduğu zamanlarda Mete Caddesi’nde tanıyıp âşık olduğu kız için yazdığı öyküyle ilk kez 1953-1954’te Yunus Nadi Yarışması’na katılır, fakat ödül alamaz*” (Daşdemir, 2006:21). Yazın dünyasına Kabataş Lisesi’nin “Dönüm” dergisinde yayımladığı hikâye ile adım atan Özlü, ilk öykü kitabı “Bunaltı”yı ise 1958’de yayımlar. 1963’te yayımladığı ikinci öykü kitabı “Soluma” ile 1964 TDK Hikâye Ödülü’nü alır (Necatigil, 2004:338). 1966 yılında üçüncü hikâye kitabı olan “Boğuntulu Sokaklar”ı, 1974’de ise “Öteki Günler Gibi Bir Gün”ü yayımlar. Demir Özlü,

ilk romanı olan *Bir Uzun Sonbahar*'ı 1976'da, ikinci romanı *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları*'nı ise 1979'da yayımlar. 1980'de beşinci öykü kitabı "Aşk ve Poster"i, 1985'te "Bir Beyoğlu Düşü"nü, 1987'de "Berlin'de Sanrı"yı yayımlar. 1988'de yayımladığı "Stockholm Öyküleri" ile 1989 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanır. Üçüncü romanı *Bir Yaz Mevsimi Romansı*'nı 1990'da yayımlar. Bu roman ile 1990 Orhan Kemal Roman Armağanı'nı alan yazar, aynı yıl sürgün yıllarını anlattığı "Sürgün'de On Yıl"ı yayımlar. 1991 yılında "Kanallar", "Berlin Güncesi" ve "Ne Mutlu Ulysses Gibi" kitaplarını yayımlar. Seçme hikayelerden oluşan "İstanbul Büyü"sü ile siyasi yazılarının yer aldığı "Siyasi Yazılar" kitapları 1993'te yayımlanır. 1995'te dördüncü romanı *Tatlı Bir Eylül*, 1996'da özyaşamsal unsurları barındıran *İthaka 'ya Yolculuk* kitabını yayımlar. Yazar, beşinci romanı olan *İthaka 'ya Yolculuk* ile 1996 Dünya Kitap Dergisi Yılın Kitabı Ödülü'nü, 1998 Yunus Nadi Roman Ödülü'nü, 1998 Düşler Öyküler Dergisi Öykü Onur Ödülü'nü alır. Aynı yıl deneme kitabı "Borges'in Kaplanları"nı ve "Balkur'da Akşam Yemeği"ni yayımlar. 1998 yılı 2. Ankara Öykü Günleri Onur Ödülü kendisine verilir (Daşdemir, 2006:21). 1999 yılında "Paris Güncesi"ni, 2001 yılında yedinci öykü kitabı "Geçen Yaz Kentte Kızlar"ı yayımlar. Yazılarından oluşan "Samuel Beckett'in Terzisi" ve "Kentler, Kadınlar, Yazarlar" kitaplarıyla seçme hikâyelerinden oluşan "Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz"ü 2003 yılında yayımlar. 2004 yılında yayımladığı *Amerika 1954* romanıyla Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi Roman Ödülü'nü kazanır. 2004 yılında yayımlanan "*Türkiye'nin Çıplak Tarihi*" adlı çalışmada 1955 yılının yazılması görevi Demir Özlü'ye verilir. Yazarın son romanı *Dalgalar* 2006 yılında yayımlanır. Anlatı türünde yazdığı "Önünde Boş Bir Uzam"ı 2012'de, "İşte Senin Hayatın"ı ise 2015'te yayımlar. Yazarın tüm öyküleri 2012'de "Sürgün Küçük Bulutlar" adıyla Yapı Kredi Yayınlarından yayımlanır.

1.5. ESERLERİ

1.5.1. Hikayeleri

1.5.1.1. Bunaltı

Demir Özlü'nün yayımladığı ilk öykü kitabıdır. 1958'de kendi parasıyla yayımladığı ve dağıtımını Ahmet Halit Kitabevinin yaptığı eseri Özlü, "*yer yer duyguların içinde boğulan, yer yer düşüncelerin bir makale açıklığıyla anlatıldığı ilk kitap*" (Özlü, 2003b:13) olarak ifade eder. Hikmet Dizdaroğlu, "*Bir Existentialiste Hikayeci*" adlı

yazısında “Bunaltı”nın 1950’li yıllarda varoluşçu felsefe ışığında “*Türkçe’de bu görüşü yansıtan ilk ürün*” olduğunu söyler ve kitabın adının “Bunaltı” olması üzerinde durur:

“Bunaltı derken neyi anlatmak istiyor acaba? İki anlamı vardır bunaltının. Biri tedirgin kişinin duyduğu daralma, iç sıkıntısıdır. Sartre bunu “özgür seçişi ile bütün insanlığı seçen kişinin sorumluluğundan doğan iç daralması” diye tanımlıyor. Felsefe terimi olarak ise bunaltı, ayrı bir anlamdadır, bildiğimiz iç sıkıntısı ile bir ilişkisi yoktur artık. Hikayelerinden edindiğimiz izlenime göre, Demir Özlü, birinci anlamda kullanmış bunaltıyı” (Dizdaroğlu, 1959:43).

Eser, ismiyle J. P. Sartre’ın “*Bunaltı*” romanını çağırır. Morfolojik olarak farklı köklerden türeyen sözcükler gerek fonetik olarak gerekse varoluşçu felsefe zemininden hareketle semantik açıdan yakınlık arz eder. Demir Özlü, eserine bu ismi vererek bir yandan Sartre’ı hatırlatırken diğer yandan öykünün varoluşçu yönüne gönderme yapar. Eserinin 1950 kuşağının 50. yılı olması sebebiyle 2009 yılında yayımlanan baskının sonsözünde yazar, bu kitabı J.P.Sartre’ın kendisine yazdığını ve Sartre’ın “*İnsan bir bunaltıdır.*” sözünün kitabın düşünsel zeminini oluşturduğunu söyler.

Kitap; “Bağsız”, “Tiyatro”, “Garaj”, “Sokakta”, “Hüküm”, “Sokak” ve “Bunaltı” isimlerini taşıyan yedi öyküden oluşur. Özellikle “Bağsız”, “Bunaltı”, “Sokak” ve “Sokakta” öyküleri varoluşçu özellikleriyle ön plana çıkar. Öykülerde olaydan ziyade durum verilir; bireyin iç dünyası, çalkantıları anlatılır. “Yalnızlık” ve “bunaltı” içerisinde olan karakterlerin hayata karşı edindiği konum, daha çok “sürüklenme” olarak belirir. Karakterler, herhangi aksiyonel bir durum içerisinde bulunmaz, hayatın akışına müdahale edemezler.

“Bunaltı” öyküsünde kendi iç dünyasında çatışmalar yaşayan, topluma uyum sağlayamayan bireyin bunaltısı görülür. “Bağsız” adlı öyküde, sevgilisini öldüren anlatıcı, işlediği cinayeti, duyarsızlık içinde itiraf ederken yaptıklarından pişmanlık duymaz. Herkesin bir bakıma katil olduğunu söyleyen karakter sadece kendisinin değil, herkesin suçlu olduğunu söyler ve suç kavramı üzerinde düşünmeye davet eder. Anlatı bu yönüyle okura Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sını hatırlatır.

“Hüküm” öyküsünde, kaygan bir zeminde beliren gerçeklik, bir cinayet etrafında belirir. Öyküde, başlangıçta işlenmiş bir cinayetin daha sonra işlenmemiş olduğu kanısına varan mahkemenin verdiği hüküm anlatılır. Anlatıcı ise cinayet ile kendi varlığını ispatlama amacındadır. Öyküde yalnız, yabancılaşmış, topluma ve düzene ayak uyduramayan karakterin dünya ile olan çatışmasına yer verilir. İşlenip işlenmediği belli olmayan cinayet, “hiçliğini duyumsayan” karakter etrafında şekillenir. “Sokak” ve “Sokakta”

öykülerinde ise yine yalnızlık ve yabancılaşma izlekleri hâkimdir. Kısa cümlelerle kurulan öyküler, işitsel ve görsel unsurları içerisinde barındırır.

“Tiyatro” öyküsünde, her gün bir tiyatro binasının önüne gelip içeri girmeden etrafı gözlemleyen bir karakterin, toplumla olan uyumsuzluğu konu edinilir. Karakter; toplumdan nefret eden, düzene uyum sağlayamayan, yalnızlık içerisinde bocalayan bir halde tutunma savaşı verir. “Garaj” öyküsünde düşsel bir hava vardır. Rüstem Usta’nın tenekelerle dolu olan ancak aydınlık olarak anlatılan garajına şehirden bir adam gelir. İşsizliğin hüküm sürdüğü bir yerden gelen şehirli, sırtında babasından kendisine kalan arabanın parçalarını taşır ve Rüstem Usta’dan arabayı tamir etmesini ister. Arabayı tamir eden ve maddi durumu çok da iyi olmayan Rüstem Usta, yaptığı iş karşılığında para aldığı için suçluluk duyar. Sahilde bulunan garajın yanında beliren insanlar ise ona bu paranın hakkı olduğunu savunur. Öyküde şehir ve kırsalın/iki farklı mekânın çatışması düşsel bir anlatımla verilir. Gerçeküstü ve simgesel bir anlatımın duru bir Türkçe ile varlık kazandığı öykü kitabı, varoluşçuluğun izlerini taşır.

1.5.1.2. Soluma

1963 yılında yayımlanan “Soluma”, Demir Özlü’nün ikinci öykü kitabıdır. Eserin ilk baskısı Sürek Yayınları tarafından yapılır. Demir Özlü, eserin ismiyle ilgili “*soluk almaktan gelen soluma sözcüğüne de varoluşsal bir anın anlatımını yüklemek istiyordum.*” (Özlü, 2003:157) ifadelerini kullanarak öykünün varoluş felsefesiyle olan ilgisini vurgular. Eser, “Kanal”, “Derine”, “Caddede Miss Walde’la”, “Sarkmak” ve “Soluma” olmak üzere beş öyküden oluşur. Eserde yer alan öyküler, bireyin varoluş sorunu etrafında şekillenir. Öykülerde; yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı hakimdir.

Özlü, “Soluma”daki öykülerin özyaşamsal olmadığını ifade eder: “*Soluma’daki (1963) beş öyküyü yazdım. Sanırım özyaşamsal olmaktan çok uzak, hemen hemen bütün bütüne hayal ürünü beş öyküdür bunlar. Kırk yaşından sonra hayal ürünü olan, ayakları gerçeğe pek basmayan bu öykülerin temel temalarını anlamaya başladım*” (2003b:70). Yazar, kitaptaki öykülerin yazınsal hayatındaki esas izlekleri içerdiğini vurgular. Demir Özlü, 1985’te yayımladığı “Bir Beyoğlu Düşü” ve 1991’te yayımladığı “Kanallar” adlı anlatılarını da “Soluma”daki iki öyküye dayanarak yazar. Her iki anlatımın da “*kurgu, uydurma, hayal ürünü*” olduğunu ifade eden Özlü, bu anlatılarda da özyaşamsal olarak sadece kendi hayalleri olduğunu söyler (2003b:70).

1.5.1.3.Boğuntulu Sokaklar

1966 yılında yayımlanan “Boğuntulu Sokaklar”, yazarın üçüncü hikâye kitabıdır. Kitabın ilk baskısı De Yayınevi tarafından yapılır. Özlü, “Boğuntulu Sokaklar” ismi ile bir yandan dilin olanaklarını sonuna kadar kullanmak isterken diğer yandan kitabın ismine varoluşsal anlamlar yükleyerek içerik başlık uyumunu yakalamayı amaçlar. Ancak sert eleştiriler alır: “*Hele Türkçede argo anlama da kaymış “boğuntu” sözcüğünü kullanıp da sırasında bu sözcüğe “-lu” ekini de eklediğimizde, sert itirazlar yükselmişti*” (Özlü, 2003:157). Özlü, Türkçede soyut kavramları karşılayacak yeni sözcükler yaratmak ister ve bunun için dilbilimsel sapsmaları, gerek düşünsel gerekse dilbilgisel zenginliği artıracak yöntemler olarak görür. Boğuntulu Sokaklar ismi de böyle bir arayış ve isteğin sonucudur.

Eser, “Paris İçin Hikayeler” ve “Boğuntulu Sokaklar” olarak iki bölümden oluşur. Birinci bölümde “Alan”, “Kaldırımlarda”, “Kralın Geçtiği Kapı” olmak üzere üç; ikinci bölümde ise “Dönüş”, “Boş Alanlar”, “Bir Sevginin Başlangıcı”, “Boğuntulu Sokaklar” olmak üzere dört öykü vardır. Varoluşçuluğun izlerini taşıyan öykülerde mekânlar belirgin yer tutar. Anlatıcı bulunduğu mekânlara, kentlere dair izlenimlerine yer verir. Bireyin iç dünyası, ruhsal çatışmaları gerçekleşen mekân gezileri ile birlikte verilir.

1.5.1.4. Öteki Günler Gibi Bir Gün

1974 yılında yayımlanan “Öteki Günler Gibi Bir Gün” Demir Özlü’nün dördüncü öykü kitabıdır. Basımı Soyut Yayınları tarafından yapılan eser, “Sokaklarda Bir Avlu”, “Büyük Kız”, “Öteki Günler Gibi Bir Gün”, “Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz”, “Yerebatan”, “Havuzun Başında”, “Cıbranlı Halit Bey’in Ölümü”, “Ötedeki Ülke”, “Nöbetçi Kıyıda”, “Konyaklar”, “Kule”, “İçerisi”, “Açıkta Kalan Kilise” olmak üzere on dört öyküden oluşur.

Demir Özlü’nün ilk üç öykü kitabı (*Bunaltı, Soluma ve Boğuntulu Sokaklar*) varoluşçu felsefe çizgisinde belirirken “Öteki Günler Gibi Bir Gün”de varoluşçuluğun yanı sıra toplumsal konulara yönelme söz konusudur. Bu bağlamda eser, yazarın yazın ve düşün dünyasındaki değişimi sergilemesi açısından önemlidir. Söz konusu değişimde, öykülerin yazıldığı dönemde Özlü’nün Muş’ta askerlik yapıyor olmasının payı büyüktür. Cıbranlı Halit Bey öyküsünde Muş ve Bitlis’e dair bilgiler vardır. Bu bağlamda bu kitap, yazarın Anadolu’yu konu edindiği öyküleri içeren tek kitap olması açısından da önem arz eder.

1.5.1.5. Aşk ve Poster

1980 yılında yayımlanan “Aşk ve Poster” yazarın beşinci öykü kitabıdır. Eserin basımı Derinlik Yayınları tarafından yapılır. Eser, “Alp Oteli”, “Sarı Rolls-Royce”, “Gemide”, “Napoli”, “Marsilya’da”, “Paris’te”, “Kopenhag”, “Ödül”, “Evlenme Töreni”, “Büyük Bir Otelde Aşk”, “Salonda Felsefe”, “Bologna’dan Çıkarken”, “Lena’yı Niçin Seviyorum?”, “Sıcak, Güneşli Bir Gün”, “Yılbaşı Gecesine Hazırlık”, “Beyoğlu’nda Bir Öğle Vakti” olmak üzere on altı öyküden oluşur. “Aşk ve Poster”de de varoluşçu felsefenin yanı sıra yazarın toplumsal bakış açısı ve yazarın politik duruşu yer alır. Bu yönüyle eser, bir önceki öykü kitabı olan “Öteki Günler Gibi Bir Gün” ile benzerlik gösterir.

Yazar, eserin yayımlandığı dönemde eserle ilgili Taylan Altuğ’un eleştirisine “*Bir Eleştiriye Yanıt*” (Özlu, 1997:155) yazısıyla cevap verir ve kitapta yer alan öyküler için “*Ben bu küçük hikayelerde bir bardak buzlu ve limonlu votkayı “varoluşsal bir boyutmuş gibi hikâyeye sokabildimse ya da “az pişmiş biftekle bir bardak içkiden duyulan zevki” canlandırabildimse kendimi başarılı sayacağım*” (Özlu, 1997:159) der. O; bu öykülerde günlük, sıradan olaylara felsefi boyut katarak onları metne sokmaya çalışır. Öte yandan “Salonda Felsefe” adlı hikâyenin anlaşılmadığını, bu öykünün felsefe bölümünün bütünüyle mizahi olduğunu ifade eder. “*Herkesin aydınlara, “onlar salonlarda felsefe yaparak vakit geçirirler” diye eleştiriler yönelttikleri bir dönemde, böyle bir konu ile mizah yapılabilirdi ancak. Evet, gerçekten hikâye kahramanının, kapıdan atılırken aklına gelmektedir solcu düşünceler*” (1997:157). Eserde yer alan öykülerde varoluşçu izleklerin yanı sıra anlatıcının yaptığı seyahatler sırasındaki izlenimleri, mekân anlatımları yer alır. Ayrıca toplumsal eleştiri ve ideolojik düşünceler de öykülerde belirgin yer tutar.

1.5.1.6. Stockholm Öyküleri

1988 yılında Ada Yayınları tarafından yayımlanan “Stockholm Öyküleri”, Özlu’nün altıncı hikâye kitabıdır. Özlu bu kitap ile 1989 Sait Faik Hikaye Armağanı’nın sahibi olur. Kitaptaki öyküler, Demir Özlu’nün Stockholm’de yaşamaya başladığı dönemden itibaren yazdığı metinlerden oluşur. Diğer bir deyişle, Özlu’nün sürgün olmasından sonra yayımlanan ilk kitap olan Stockholm Öyküleri; yazarın yazın dünyasında bir dönüm noktası, bireysel hayatındaki değişimlerin yazın dünyasına da yansıdığı somut

ifadesidir. Doğan Hızlan “*Stockholm Öyküleri’ni de, anı/ denemeleriyle birlikte okursanız, bir yazarın on yılının çok iyi edebi örneklerinin tadına varmış olursunuz*” (Hızlan, 2001:22) der. Sürgünde geçirilen on yılın ürünü olan bu metinlerde Özlü’nün sürgün psikolojisi görülür. Çoğu kez ülkesinden ayrılmış olan anlatıcı, bilmediği bir ülkede yalnızlığını, yabancılığını duyumsar. Mekân anlatımları öykülerde belirgin yer tutar.

Eserin ilk basımı, “Cristina Nilsson’u Aramak”, “Stockholm’de Bir Öğle Vakti”, “Akşamüzerleri Gidilen Bir Bar”, “Lilla Maria”, “Sürgün Küçük Bulutlar”, “Bellman Sokağı’nda”, “Votka”, “Dünyanın Bir Yerinde”, “Komşum”, “Bir Kadın”, “Saatçi”, “Diskotekte Bir Yazar”, “Charlottenburg I”, “Charlottenburg II” olmak üzere on dört öyküden oluşur. Daha sonra Can Yayınları tarafından yapılan basımında ise Özlü, esere eklemeler yapar. “Yeni Stockholm Öyküleri” başlığını taşıyan bölüm; “Yahudi”, “Anemas Zindanları”, “Bir Odayı Döşemek”, “Eve Dönüş”, “Orada Kalmak”, “Lotta Leander’in Solgun Kış Partisi”, “Bir Sokağı Aramak”, “Merkez Postanesi’nde”, “Eczane”, “Kulu”, “Zamklı Kadın”, “Fransız Tarzı Bir Lokali Ziyaret”, “Lena Persson’la Konuşmamak”, “Buluşma”, “Toplantıdan Sonra”, “Sonsuz Küçük Bir Ada”, “Posta Neferi”, “İki Arkadaş”, “Pia ile Bir Öğleden Sonrası”, “Temmuz Ayının Son Günleri” olmak üzere yirmi öyküden oluşur. Özlü kitabın bu baskısını Ferit Edgü’ye ithaf eder. Eserin son hali ise “Stockholm Öyküleri”, “Yeni Stockholm Öyküleri”, “Son Stockholm Öyküleri” olmak üzere üç bölümden oluşur. Son bölüm olan “Son Stockholm Öyküleri”; “Danske Bank”, “Travemünde”, “Dönüş Yolu”, “Şiir Öğretmeni”, “Kafka”, “Sınıf Öğretmeni”, “Editör”, “Geçitler Adasını Ziyaret”, “Cafe Nova”, “Sayfiye Yeri”, “Yeniden Yaşamak” olmak üzere on bir öyküden oluşur.

1.5.1.7. İstanbul Büyüsü

1993’te yayımlanan eser, Demir Özlü’nün seçme hikâyelerinden oluşur. Yazar, daha önce yayımlanmış olan öykülerinden İstanbul ile ilgili olanları bu kitapta toplar. Eserde “Beyoğlu’nda Bir Öğle Vakti”, “Lena’yı Niçin Seviyorum”, “Alp Oteli”, “Ödül”, “Evlenme Töreni”, “Öteki Günler Gibi Bir Gün”, “Yerebatan”, “Kule”, “İçerisi”, “Açıktaki Kalan Kilise”, “Votka”, “Dönüş”, “Boş Alanlar”, “Bir Sevginin Başlangıcı”, “Boğuntulu Sokaklar” olmak üzere on beş öykü yer alır.

1.5.1.8. Geçen Yaz Kentte Kızlar

1997 yılında İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanan eser, “Bir Tanca Ayakkabı Satın Alabilmek”, “Adalara Bir Yolculuk”, “Arkadaki Oda”, “Arka Balkon”, “Ilık Bir Oda”, “Prens Sabahattin Bey”, “Mezeci Dükkanının Önü”, “İzmir Körfezinde”, “Geçen Yaz Kentte Kızlar”, “Beşiktaş Çarşısındaki Kadın” olmak üzere on hikâyeden oluşur. Öykülerde, geçmiş ve şimdi paralelinde verilen anılar, yaşam mücadelesi, kadınlar, toplumsal nitelikli konular yer alır. Eserde yer alan “Prens Sebahattin Bey” öyküsü ise ilk olarak “Gergedan” dergisinde yayımlanır. Bülent Ecevit’in ilgisini çekerek Özlü’nün ülkesine geri dönmesi için girişimlerde bulunmasını sağlayan hikâye; şimdide yaşayan anlatıcı ile yıllar önce yaşayan Prens Sebahattin’in sohbetini içeren gerçeküstü bir tarzda varlık kazanan görüntüsüyle belirir.

1.5.1.9. Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz

2003 yılında Dünya Yayıncılık tarafından yayımlanan eser, Özlü’nün daha önce yayımlanmış olan öykülerinden seçmeler içerir. Kitapta, “Bunaltı”dan “Bağırsız”, “Tiyatro”, “Sokak”; “Soluma”dan “Kanal”; “Boğuntulu Sokaklar”dan “Alan”, “Kaldırımlarda”, “Kralın Geçtiği Kapı”; “Öteki Günler Gibi Bir Gün”den “Kule”, “Büyük Kız”, “Şapka Deniz Kıyısı ve Yüz”, “Nöbetçi ve Konyaklar”; “Aşk ve Poster”den “Paris’te”, “Sıcak”, “Güneşli Bir Gün”; “Stockholm Öyküleri”nden “Akşamüzeri Gidilen Bir Bar”, “Lilla Maria”, “Sürgün Küçük Bulutlar”, “Dünyanın Bir Yerinde”, “Charlottenburg I-II”, “Bir Sokağı Aramak”, “Lena Persson’la Konuşmamak”, “Pia ile Bir Öğleden Sonrası”; “Geçen Yaz Kentte Kızlar”dan “Bir Tanca Ayakkabı Satın Alabilmek”, “Arkadaki Oda ve Arka Balkon” hikâyeleri seçilmiştir.

1.5.1.10. Kendi Evine Varamamak/Düş Öyküleri

2011 yılında Sel Yayıncılık tarafından yayımlanan “Kendi Evine Varamamak”, yazarın son öykü kitabıdır. Eser, “Yazı Masası”, “Küçük Ev Düşleri”, “Büyük Ev”, “Kendi Evine Varamamak”, “Deniz Kaptan Sokağı”, “Turnike, Tysta Gatan”, “Aşkın Metafiziği”, “Kapı”, “Biçim Değiştirme”, “Zengin Mahallesi”, “Okunmayan Yazar”, “Yazıcı”, “Gezinti Yeri”, “Simav”, “Yeni Açılan Bar”, “Berlin’de Düşen Uçak”, “Fatih’teki Ev”, “Böyle Dedi Falmer”, “Oteller Kenti”, “Vergi Memuru”, “Avukat”, “Bayan Profesörüm”, “Pasaport Memuru”, “Güner Sümer”, “Bütün Bu Uçup Giden Her şey” ve “Serüven” olmak üzere yirmi yedi öyküden oluşur. Gerçeküstü öğelerin yer aldığı öykülerde; kimi

zaman otelde yalnız geçirilen bir gün, kimi zaman ıssız bir sokak, kimi zaman ise kimsesiz bir insan konu olabilir. Yer yer özyaşamsal öğelerin yer aldığı öykülerde geçmiş yaşanmışlıklar/anılar, boşluk içerisinde savrulan karakterlerin kendi evine/köküne dönme çabası, teknoloji ile gelen modern çağ manzaraları yer alır.

1.5.2. Romanları

1.5.2.1. Bir Uzun Sonbahar

Yazarın ilk romanı olan *Bir Uzun Sonbahar*, ilk olarak 1976 yılında Koza Yayınları tarafından yayımlanır. Eserin ikinci baskısı 1979'da Derinlik Yayınları tarafından, üçüncü baskısı 1993'te Can Yayınları tarafından yapılır. 2013'te ise YKY tarafından *Bir Yaz Mevsimi Romansı*, *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanlarıyla birlikte tek kitap olarak yayımlanır.

Bir Uzun Sonbahar, Demir Özlü'nün en fazla özyaşamsal öge taşıyan iki kitabından biridir. Yazar, romandaki öznel öğelerin varlığını, o dönem yaşadıklarının ruhunda yarattığı etkiye bağlar: “*O dönemde yüklendiğim (yaşadığım birçok şeyi boşaltmanın gerekliliğine inanıyordum. (...) Ama yaşamla, yazılan karşılaştırıldığında pek çok şey değişmiş, bütünleşmiş, parçalanmış, -gene gençlik yıllarında etkisinde kalmış olduğum Gide'nin “klasisizm” üzerine yazdıklarının etkisiyle: saklanmış- hayalle fantezinin sınırlarına uzanmıştır bu küçük romanlarda. Onların içine girmeden*” (Özlü, 2003b:71). ‘Ben’ anlatımının hâkim olduğu roman, on dokuz bölümden oluşur. Romana adını veren uzun sonbahar ise 1970 yılının güzüdür.

Roman, Doğu'da olanaksızlıklarla kuşatılmış bir kentte askerlik yapan başkışinin, izin alarak İstanbul'a geldiği bir dönemde arkadaşı Güngör'le buluşması ve bu sayede Gülgün ile tanışmasıyla başlar. Zengin bir ailenin kızı olan Gülgün, yurt dışında eğitim görmüş burjuva yaşantısına sahip bir kızdır. Babasını kaybetmiştir. Hayattan sıkılan, yaşama yönelik bir amaç edinmek için çabalayan bir kişi görünümündedir. Kendine ait bir evi olmayan, karısıyla arasında anlaşmazlıklar bulunan anlatıcı/ başkarakter ise hayattan bıkmış bir halde belirir: “*Sürgünde kalmıştım, çok sert günler yaşamıştım, insan sefaleti görmüştüm, (...) param azdı, mesleki çalışmalarım yarıda kalmıştı, sinirlerim hastalanmıştı, askerlik dönüşü ne olup biteceği belli değildi, iyice züppeydi karım*” (Özlü, 1976:6). Tüm bu sıkıntılar içerisinde Gülgün'ün arkadaşlığına tutunan başkarakter, ondan hoşlanır ve onunla bir ilişkiye başlar; sıkıntılı bir evlilik sonrası mutluluğu Gülgün'de

bulmaya çalışır. Sosyalist düşünceye sahip olan ve Gülgün aracılığıyla kendini burjuva hayat tarzının içinde bulan başkişi, sonrasında onunla mutlu olmadığını fark eder ve yalnızlaşır. İçinde bulunduğu buhran karşısında alkol ve cinselliğe sığınır, Gülgün'den sonra onun gibi varlıklı bir kadın olan Nazan ile beraber olur. Nazan, kocasıyla anlaşamayan, buna rağmen ondan boşanmayı göze alamayan ve kocasını aldatan bir kadındır. Nazan ile cinsel birliktelik yaşayan anlatıcı, onunla da mutlu olamaz ve ayrılır. Romanda yalnızlık çeken ve bohem bir yaşantının içerisinde olan başkarakterin yaşadığı huzursuzluk anlatılır. Yalnızlık, bunaltı, yabancılaşma, boşluk gibi konuların yanı sıra toplumsal konular da romanda yer edinir: “*Ankara’da elleri bağlanmış bir şoför, banyo küveti içinde ölü bulundu. Birkaç yabancı yapının kapısına, bir profesörün dairesi önüne bomba atıldı. Bir banka daha soyuldu*” (Özlu, 1976:126). Eserde, 12 Mart 1971’i hazırlayan olumsuz ve karamsar havanın birey ve toplumun üzerindeki etkisi verilir.

1.5.2.2. Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları

Yazarın ikinci romanı olan *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları*’nın ilk basımı, 1979 yılında Derinlik Yayınları tarafından yapılır. Eserin sonraki basımları ise 1990’da Ada Yayınları, 1997’de Can Yayınları, 2001’de de Türkiye İş Bankası Yayınları tarafından yapılır. Demir Özlu, bu romanı, *Bir Uzun Sonbahar*’dan sonra “*en fazla yaşamsal öğe taşıyan romanı*” (Özlu, 2003b:71) olarak nitelendirir.

Diğerlerinden farklı olarak üçüncü tekil kişi ağzından anlatılan roman, yirmi üç bölümden oluşur. Olaylar 1960’lı yıllarda geçer. Romanın başkarakteri olan Selim, tıpkı Özlu gibi hukuk öğrenimi görmüş ve 1 yıl Paris’te bulunduktan sonra yurda dönmüştür. Kendi bürosunda avukatlık yapan Selim, yazdığı bir yazıdan dolayı mahkemece yargılanır. Yargılama sonucunda beraat eder; ancak asker kaçağı olduğundan, mahkeme sonrası askere alınır. Siyasi geçmişinden ötürü yedek subay olması gerekirken çavuş rütbesiyle askerliğe başlar ve bir yıl kadar Muş’ta askerlik yapar. Sağlık problemleri sebebiyle izinli olarak İstanbul’a dönen Selim, askerliğinin kalan kısmını İstanbul’da tamamlar. Selim, İstanbul’da olduğu süre zarfında Anna, Ada, Ayşe, Bayan M. adındaki kadınlarla beraber olur. Bu kadınların hepsi *Bir Uzun Sonbahar*’da olduğu gibi burjuva yaşantısına sahip varlıklı kadınlardır. Askerlik dönüşü Kafka’dan çeviriler yaparak geçimini sağlayan Selim, bir baloda tanıştığı Bayan M. ile birlikte olur. Selim’in Bayan M. ile ilişkisi daha çok cinselliğe dayanır. Bayan M.’nin Avrupa’ya gitmesi üzerine arkadaşları Selim diğer

arkadaşlarıyla vakit geçirir ve bu süreçte Anna, Hüseyin ve Ertan ile dönemin sosyal ve siyasal olayları hakkında konuşurlar. Ülkenin içerisinde bulunduğu süreçte gözaltılar, yargılama ve tutuklamalar, idamlar dönemin kaotik görüntüsüne işaret eder. Bir süre sonra Bayan M.'den ayrılan başkarakter, Anna'nın kendisiyle beraber olma isteğini kabul ederken sonrasında Ada adında varlıklı bir kızla beraber olur ve ona derin bir aşkla bağlanır. Ada'dan ayrıldıktan sonra Ayşe adında bir kızla beraber olan Selim, Ayşe tarafından aldatılır. Selim, Ayşe'nin başka biriyle olmasından ziyade kendisini askerdeyken aldatmasına üzülür.

Roman; Selim'in yaşadığı yalnızlık, bunaltı ve çelişkilerin yanı sıra dönemin sosyopolitik şartları üzerine kuruludur. Selim, yalnızlık ve bunalmılarından kadınlar ve cinsellik aracılığıyla kurtulmaya çalışır. Selim ve diğer karakterlerin boşluk içerisindeki yaşamlarının yanı sıra 1960'lı yılların sosyal ve siyasal koşulları da romanda yer alır.

1.5.2.3. Bir Yaz Mevsimi Romansı

Demir Özlü'nün üçüncü romanı olan *Bir Yaz Mevsimi Romansı*'nin ilk basımı 1990 yılında Ada Yayınları tarafından yapılır. 1991 yılında Can Yayınları, 2013 yılında da *Bir Uzun Sonbahar* ve *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanlarıyla birlikte YKY tarafından yayımlanır. Yazar, daha yalın bir roman olarak gördüğü eserde “özyaşamsal öğelerin bir ölçüde sürdüğünü” ifade eder (2003b:71).

Yirmi üç bölümden oluşan romanda ‘ben’ anlatımı hâkimdir. Akronik zaman ile yazılan romanda anlatıcı 1970’li yıllara döner. 12 Mart Muhtırası’nın ülkede yarattığı gerginlikle birlikte muhtıra öncesi sosyal ve siyasal koşullar da romanda yer edinir.

1.5.2.4. Tatlı Bir Eylül

1995 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan *Tatlı Bir Eylül*, yazarın dördüncü romanıdır. Özlü, eserini Berlin’in banliyö semtlerinden biri olan Wansee’de, yazarlara ayrılan bir konaktaki yazar. Romanın yazım sürecinin de romana dahil edildiği eserde bu anlamda modernist özellikler görülür.

Eserde, romanını yazmak üzere Wansee’ye giden anlatıcı özne, denizleri trenle aşar. Gerçeküstü öğelerin yer aldığı romanda anlatıcı, tam olarak gerçekleşip gerçekleşmediği bilinmeyen bir yolculuğa çıkar. Bu yönüyle romanda gerçeklik kurgusu, kaygan bir zeminde belirir. Daha sonra yolculuğunda ona bir kadın arkadaşı katılır. Anlatıcı,

arkadaşıyla birlikte seyahat ederken gezip gördüğü yerlerde sık sık geçmişe/çocukluğuna döner. Bu yönüyle yapılan yolculuk fizikselin yanı sıra iç dünyaya/anılara yapılan bir yolculuk olarak da belirlir. Eserde kahramanın Simav, Burdur, Ödemiş'te geçen çocukluk anılarının yanı sıra, İkinci Dünya Savaşı yıllarının çocuk dünyasındaki izdüşümlerine yer verilir.

Geçmiş ile şimdi'nin, yapılan seyahatle birlikte ilerlediği romanda, mekân kurgusu da gerçeklik ile belirsizlik arasında bir konumdadır. Anlatıcı Prag'da gezinirken bir anda kendini İstanbul'un bir caddesinde bulabilir. Öte yandan romanın yazım süreci, romana dâhil edilerek okur, yazar ve anlatıcı arasında geçirgenlik sağlanır. Romanda anlatıcı, eserin yazım sürecini şöyle ifade eder:

“Yazar o zaman da burada, bu konağın ön bahçesine bakan bir odada çalışıyor, yazdığı öyküye ilk gençliğinden onu yaralamış olan o melankolik sevdasını yansıtmak istiyordu. Beyoğlu'nda Tünel Alanı'na yakın bir ev düşündü, melankolik sevdasını da imgesel bir komşu kadına dönüştürdü. O, 1950'li yılların ilk yarısının bütün Beyoğlu yaşamının ruhunu koymak istiyordu öyküsüne. Bütünüyle trajik bir hayat hikayesi. Her yaşam gibi yanılsama üzerine kurulmuş bir yaşamdı bu. Beyoğlu'nda, mavi bir aydınlığın vurduğu caddede, sabaha doğru, tramvaylar geçiyor, siyah, gizemsel bir fayton her sabah bir şeyler taşıyordu. Uydurulmuş hayaletler mi? Yazarın düşündeki kendi ölüsünü mü? Ölen düşlerini mi?” (Özlu, 2011:44)

Yanılsamalardan, Beyoğlu'ndan, geçmişe duyulan özlemden, ruhsal çatışmalardan, özetle trajik bir hayat hikayesinden oluşan bir kurgu sürecinin gerçekleşeceğini ifade eden anlatıcı, okuru gerçek ile düşün iç içe geçtiği bir evrene hazırlar. Eserde yitirme, yalnızlık, yurtsuzluk, aidiyet sorunsalı hakimdir.

1.5.2.5. İthaka'ya Yolculuk

Özlu'nün, ilk bölümünü Berlin'de Hallansee'de bir kahvede yazmaya başladığı *İthaka'ya Yolculuk*, 1982'den 1996'ya uzanan uzun süre içerisinde kaleme alınır. Yazar, metne başladıktan sonra, *Bir Beyoğlu Düşü*, *Berlin'de Sanrı*, *Kanallar*, *Tatlı Bir Eylül* gibi kurgusal metinleri de yazıp yayımlar. Özlu, “*İthaka'ya Yolculuk'un bir bölümünü yazdıktan sonra onun havasından çıkıyor, haftalar ya da aylar sonra gene dönüyordum aynı havaya.*” (Özlu, 1996:214) diyerek romanın uzun bir sürecin ürünü olduğunu ifade eder. “*Anlatım, ünlü Yunan ozanı Kavafis'in İthaka adlı şiiri üzerine kurulmuştur. Bölümlerde sık sık, edebiyatta sürgünün simgesi olmuş Ulysses'in o uzun İthaka'ya dönüş yolculuğuna göndermelerde bulunulur*” (Özlu, 1996:214). Roman, sürgün dolayısıyla yurdundan ayrılmak zorunda kalan öznenin yaşadıkları üzerine kuruludur. Sürgününü

uzun bir yolculuk olarak gören karakter; yolculukta yaşadıklarını, özlemlerini, çatışmalarını anlatır.

“*Fransız Yeni Roman’ı çevresinde eleştirmenlerle gazetecilerin yarattıkları bir deyimle bir ‘anti-roman’*” (Özlü, 1996:213) olarak ifade edilen eser, söyleşi biçiminde yazılmıştır. Özlü, ‘ayrı düşme’ temasını anlatmak için en uygun biçim olarak gördüğü bu tarzı, Fransız yazar Pinget’tan etkilenecek oluşturduğunu ifade eder: “*Karşılıklı konuşma ya da sorularla karşılıklar, benim 60’lı yıllar çevresinde hemen hemen bütünümlü okuduğum Fransız Yeni Roman’ın (Nouveau Roman) temsilcilerinden Robert Pinget’in L’Inquisiteur romanında vardı. Bu teknik Pinget’ten geliyor desem, belki doğruyu söylemiş olurum. Fakat Pinget, bunu, bir cinayet olayının sorgulanması çevresinde kullanmıştı. Bense kendim anlatabilmek için kullandım*” (Özlü, 1996:213). Özlü, “*çok şeyi (anıları, nostaljiyi, yurdunu, yitirmişliği, yazarın ya da roman kahramanının içinde bulunduğu ortamla eşzamanlı anımsanan uzaktaki mekanları...) anlatmaya çalışırken*” (2003b:104), kendisine daha iyi ifade etme olanağı tanıyacağını düşündüğü için bu tekniği kullanır.

Anlatımın mitsel öğelerle zenginleştirildiği eserde yazar, bir ben anlatımı oluşturur. Bu anlatımda ise Alman romantiklerinin etkisi vardır. Bunu yaparken “*amacım saf bir yeni roman yazmak değil, kendi anlatmak istediklerimi anlatabilmektir. Bu yüzden de özel bir anlatım yükü, ilk bölümlerden başlayarak doluştu bu kitaba. Romantiklere değin uzanan bir ben anlatımı da*” (2003b:104) diyen yazar, romanda “*belirleyici olan(in) yaşamsal yükün anlatılmasından çok, biçim(forme) yapı ve dil*” (2003b:71) olduğunu ifade eder: “*Dille anlatım özgürleşmek istemektedir bu kitaplarda, özgürleşmek isterken de belirleyici olmaktadır. Şahıs zamirleri de çeşitlenmektedir*” (2003b:71). İzleksel anlamda sürgün üzerine kurgulanan roman, özyaşamsal unsurları da içerisinde taşır.

Romana ismini veren İthaka ise yazar için İstanbul’dur: “*İthaka benim için temelde İstanbul’dur, İstanbul’un bağlı olduğum yerleri... Örneğin eski sinemalar bölümü. Kitabın son bölümlerini yazarken İthaka’nın bir de çocukluğumun geçtiği yerler, Burdur, Simav kasabası ve 18 yaşımdan sonra sahip olduğum çalışma odaları olduğunu anladım. İthaka, geçmişimizden bizi çeken her yerdir, insanın kendi yurdu yani*” (Alptekin, 1998:10). Kendi İthaka’sına ulaşamayan öznenin labirentleşen kentlerdeki görüntüsü öznenin yaşadığı ruhsal çatışmalarla desteklenir. Özlü, romandaki hiçbir yere çıkmayan

yollar imgesinin Heidegger'den geldiğini söyler. Heidegger'in Fransızcaya çevrilmiş bir kitabının adı, “*Les Chemins qui ne m'è nent nulles parts* (Hiçbir Yere Ulaştırmayan Yollar)” dır (Öztürk, 2011).

1.5.2.6. Amerika 1954

Yazarın altıncı romanı olan *Amerika 1954*'ün ilk basımı, 2004 yılında İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yapılır. 2006'da ise İmge Kitabevi tarafından yayımlanır. Özlü, bu roman ile *Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi Roman Ödülü*'nü kazanır. Demir Özlü, roman için “*eğlenerek, keyif alarak yazdım bu romanı. Daha önceki anlatılarım hep dramatik yapıdaydı, mesela kadınlar hep ölürdü, ölüme zorlanırlardı ya da intihar ederlerdi. “Amerika 1954” ile bunu kırmak istedim.*” (Oylum, 2004:4) ifadelerin kullanır. Bu bağlamda roman; mutlu son ile bitmesi, olay örgüsünün belirgin bir nitelikte olması yönleriyle yazarın diğer romanlarından ayrılır.

Romanda başkarakter Harun, İstanbul'dan Amerika'ya giden genç bir yazardır. Amerika'ya yapılan yolculuk ile başlayan roman, geriye dönüşlerle karakterin geçmiş yaşantısı hakkında bilgiler verir. İstanbul'da hukuk eğitimi gören başkarakter, sınıf arkadaşı olan Demet ile ilişki kurar. Başlangıçta ailesinin uygun gördüğü başka birisi ile nişanlı olan Demet, sevmediğini anlayınca nişanlısından ayrılır ve Harun'a onu sevdiğini itiraf eder. Demet ile Harun arasında başlayan ilişki ise aileler tarafından pek onaylanmasa da ciddiyete dökülmesi için söz kesilir. İlişkilerini ailelerin nezaretinde yaşamaya başlayan çift, önceye nazaran daha az görüşmeye başlar. Kısa bir süre sonra Demet, babası tarafından oradaki şirkette çalışmak üzere Ankara'ya gönderilir. Mesafenin de etkisiyle Harun ile Demet arasındaki ilişki bir süre sonra biter. Doktor N.'nin sözünü hatırlayan başkarakter, ayrılığın etkisiyle de Amerika'ya gitme kararı alır, oraya gidip yazar olmayı hedefler. Amerika'ya gittikten sonra bir kafede çalışan Penelope adındaki genç bir kız ile tanışır; Penelope ile Dr. N'yi ziyaret eder. Varlıklı bir ailenin kızı olmasına rağmen çalışmayı seçen Penelope ile Harun arasında ilişki başlar. Penelope aracılığıyla Amerika'da bir arkadaş çevresi edinen Harun, yalnızlık duymaz. Bir barda tesadüfen tanıştığı Mr. Jack ile İstanbul paydası altında güzel bir dostluk kurar. Mr. Jack'in babası da İstanbul'da uzun yıllar kalmıştır.

Amerika'dayken yıllar önce buraya gelen Hidayet dayısını aramaya başlayan Harun, bu konuda Mr. Jack'ten yardım ister ve sonunda dayısına ulaşır. Amerika'da ayakta

mağazaları olan Hidayet, Harun’u tanımamasına rağmen büyük bir sıcaklıkla karşılar. Sık sık bir araya gelen ikili, eskilerden ve İstanbul’dan bahsederler. Penelope’nin fidye için kaçırılması üzerine, Mr. Jack’ten yardım isteyen Harun, kız arkadaşını kurtarmak için elinden geleni yapar ve sonunda kız kurtulur. Penelope’nin kurtuluşu şerefine verilen davette herkes bir araya gelir. Marilyn Monroe’nün de katıldığı yemek, tüm aile ve arkadaşlarıyla Harun’un mutluluk anlarından biri olur. Roman, Penelope’nin babasının Harun’a sarı bir Rolls Royce armağan etmesiyle son bulur. Sezer, yazarın Kafka’nın *Amerika(Kayıp)* romanına bir nazireyle, romanda Amerika’nın bunalım zamanlarını gündeme getirdiğini söyler (Sezer, 2004:2). Yazar, Kafka’nın eseriyle aynı isimde olmaması için romanını ‘*Amerika 1954*’ olarak isimlendirir.

Özlu, yaptığı bir söyleşide roman karakterlerinin bazılarını gerçek hayattan alıntıldığını ifade eder:

“Doktor Nevzat. Gerede’de. Yazları oraya giderdik. Gerede’de kısa boylu, ama gayet yakışıklı bir doktor. Ama adam topluma uymayan bir tip. Bir birey hakikaten. Size bir sır daha vereyim; Tezer’i görür görmez, dedi ki, “bu dedikoducu” dedi. Tezer’in alnı biraz yüksektir, “alnı yüksek olanlar dedikoducu olur” dedi. Tezer de dedikodu değil de, çok istihbarat almaktan, istihbarat vermekten memnun olurdu. Zevk alırdı, çok espriliydi. Sonra bu adam, gerçekten, Yüzümüz ve İçyüzümüz diye bir kitap yazdı, küçücük bir kitap. 1954’te ben 19 yaşım içindeyim, Demokrat Parti’den Bolu Milletvekili olmak istedi. Bu biraz farklı bir tip olduğu için ayağını kaydırdılar. Milletvekili adayı yapmadılar. Bir otomobili vardı, otomobile İstanbul’a geldi, burada Maçka taraflarına falan da gittik beraber, çok tutumlu bir adamdı. Bana kararını bildirdi: “Demir ben Amerika’ya gidiyorum.” Gitti. Sonra ben Beyazıt’ta fakültede birinci sınıfta okurken, bir haber gönderdi bana, “Demir New York’a gel, hukuk tahsilini falan boş ver, burada o kadar çok imkânlar var ki.” Gitmedim, romana onun için girdi. Hidayet ise, o da gerçek bir tip, o benim dayılarımdan biridir. 1927’de, herhalde, 15 yaşındayken falan Amerika’ya kaçmak için, burada bir gemide saklanmış, fakat yakalanarak Galata’ya atılmıştı. Hidayet de oradan geliyor. Bir İstanbul çocuğu. Penelope ise hiç tanımadığım biri.(...) Mr. Jack de hiç tanımadığım, uydurduğum bir karakterdir. Çünkü New York’ta var olmuş mafyalardan, en büyüklerinden biri de Yahudi mafyasıdır, çok sert bir mafyaymış. Diğer genç kahramanların isimlerini de televizyonlardaki filmlerden aldım. Tamamen uydurmadır o kişiler” (Öztürk, 2011).

Bu bağlamda roman gerçek hayattan esinlenerek oluşturulan karakterlerin kurmaca dünyada varlık kazanmasıyla şekillenir.

1.5.2.7. Dalgalar

Demir Özlu’nün son romanı olan *Dalgalar*, 2006 yılında İmge Kitabevi tarafından yayımlanır. Romanda anlatıcı aynı zamanda başkarakter olan babadır. Baba; oğlu Tim, oğlunun karısı Tao ve torunu Emil ile yaptığı Tayland seyahatini anlatır. Eserin başında Özlu, 26 Aralık 2004 tarihinde Sumatra adasının kuzey bölgesinde meydana gelen büyük

deprem sonrasında oluşan dev dalgaların yaklaşık 300 bin insanın ölümüne yol açtığını ifade eder:

“Bu hikâyede, içinde yaşanmış üç kent var: İstanbul, Stockholm ile uzak Güney-Doğu Asya’daki Bangkok. Bu bir yolculuğun anlatımıdır. Yolcular: hikâyenin anlatıcısı, onun genç oğlu Tim, Tim’in Taylandlı eşi Tao ile bu iki genç insanın küçük oğulları Emil’dir. Bu küçük yolcu topluluğu Tayland’a giden hemen bütün turistler gibi Hint Okyanusu kıyısındaki Krabi ile Phuket’e de indiler. Onların okyanus kıyısındaki yaşadıkları haftalardan tam altı ay sonra Kuzey Endonezya’da olan deprem sonucu, bu geniş yörede 300 bin kadar insan öldü. Deprem yarattığı tsunaminin vurduğu kıyılarda ölen Taylandlıların sayısı 7 bin, İsveçlilerinse 750 kadardı. Dalgalar o kıyıya da ölüm taşıdılar. Bu ölüm dalgaları sadece okyanusun dalgaları mıydılar, yoksa dünyada var oluşumuzun, içsel yaşam dediğimiz şeyin, bir acının, bizim için yaratılmamış bir doğanın sürekli çekilen ve yükselen, sonra da insanı içine alıp sürükleyen dalgaları mıydı bunlar?” (Özlü, 2006:5)

Eserde, Bangkok tatilinde kahramanların yaşantıları anlatılırken mekânsal gözlemlere de yer verilir. Anlatıcı, küçük yaşlardaki torununun davranışlarının yarattığı çağrışımla geçmiş yıllarına döner, kendi çocukluğunu anlatır. Öte yandan Emil, romanda geleceğin ve masumiyetin/saflığın temsilcisi olarak belirir. *“Belki geleceğin sırrı bu gencin oğlu Emil’dedir. Emil, yolda kırmızı ve mavi filler gören, onlarla yıkanmalarını öğütleyen sevimli çocuk. Çünkü gelecekteki depremden ve tsunamiden yalnız filler kurtulacaktır. İnsanoğlu, bence, onlarla anlaşmak zorundadır”* (Sezer, 2006:10). Romanda bireysel konuların yanı sıra kapitalizm, sömürü düzeni, savaşlar gibi toplumsal konulara da yer verilir. Anlatıcı özne, Güneydoğu Asya ülkelerinin içerisinde bulunduğu ikelliği, Batı sömürgesinin sonucu olarak görürken söz konusu insanlık dramları karşısında suçluluk ve utanç duyar.

1.5.3. Anlatı

1.5.3.1. Bir Beyoğlu Düşü

Demir Özlü, öykü ile roman arasında “anlatı” adını verdiği türde de çeşitli eserler verir. Yazarın anlatı türündeki ilk eseri ise *Bir Beyoğlu Düşü*’dür. Eser, İş Bankası Kültür Yayınları tarafından 2000 yılında yayımlanır. Eserde anlatılanlar, yazarın daha önce yayımlanan “Soluma” adlı öykü kitabındaki “Derine” öyküsü üzerine kurgulanır:

“1964 yılında yayınlanmış olan Soluma adlı öykü kitabımda “Derine” adında küçük bir öykü vardı. Ondandır hareketle –bu öykünün çerçevesi içinde- yeni, uzun bir öykü yazacaktım. Bu uzun öykü –anlatı- hem onca ayrı kaldığım Beyoğlu’nu yeniden yaşamama, onu ellerimle tutamasam, sokaklarında dolaşmasam da imgelemimde yeniden yaratmama yardımcı edecekti, hem de kendi hayat görüşümü yansıtıcaktı. Carlos Fuentes’in Aura adlı uzun öyküsüyle, Ernesto Sabato’nun Tunel adlı küçük romanını okumam bu düşünceyi canlandırmıştı bende” (Özlü, 1990:125).

Yazar, yurt dışı izlenimlerini İstanbul görüntüleriyle sentezleyerek yeni bir metin oluşturur. Bu bağlamda eserin “Derine” adlı öykü ile yakın bir benzerlik içerisinde olduğu

söylenbilir. Bununla birlikte “*Derine’de adı açıkça belirtilmeyen bazı yer adları bu kitapta olduğu gibi belirtilmiştir. Örneğin, “Derine”de; “A. Sokağı” diye belirtilen sokağın adı “Bir Beyoğlu Düşü”nde “Aslan Sokağı” olarak belirtilmiştir. “Derine”de Kasımpaşa yakınlarında bulunan askeri birlikten gelen borazan seslerinin ve eğitim yaparken askerlerin söyledikleri marş seslerinin geldiği belirtilir. Aynı durum “Bir Beyoğlu Düşü”nde de görülür*” (Daşdemir, 2006:34).

1.5.3.2.Berlin’de Sanrı

Ada Yayınları tarafından 1987’de yayımlanan eser, Demir Özlü’nün *Bir Beyoğlu Düşü*’nden sonraki ikinci anlatısıdır. Eserin girişinde Özdemir Asaf’ın “Pay” isimli şiirine yer verilir. Bununla birlikte 21 Kasım 1811 yılında intihar eden Alman şair Heinrich von Kleist’ten iki alıntı yer alır.

Eserde anlatıcı özne, yıllar önce intihar eden Heinrich von Kleist hakkında bir şeyler yazmak için şairin mezarının olduğu kente gider. Berlin’in banliyö semtlerinden biri olan Wansee’deki yazarlar evine giden anlatıcı, burada diğer yazar, şair, sanatçılarla birlikte kalarak yazacağı metni kurgular. Eser, bir yandan Alman şair üzerine yazılacak olan metnin yazım sürecini içerirken diğer yandan anlatıcı öznenin konaktaki yaşantısını anlatır. Aynı zamanda geriye dönüşlerle İstanbul anıları eserde yer edinir.

Konakta pek çok kişiyle tanışan özne, Kristin adındaki genç bir bayana özel ilgi duyar. İstememesine rağmen kısa bir süre sonra bu ilgi aşka dönüşür ve özne, Kristin’e âşık olur. Daha önce bir evlilik yapan Kristin’in kocası hava gazını açarak intihar etmiştir. Kristin ise uzun süre bu olayın etkisinden kurtulamaz. Kristin ile anlatıcı özne birbirlerine duygular beslemesine rağmen beraberlikten kaçınırlar. Yazarlar evinden ayrılmadan bir gün önce birbirlerine açılan çiftin, konuşması tartışma ile biter. Anlatıcı özne, gecenin ilerleyen saatlerinde Kristin’in odasına gidip özür dilemek ister, ancak göğsünden bıçaklanmış olan Kristin’in cansız bedeniyle karşılaşır. Anlatının sonunda özne, Wansee’deki gölün kirli sularının kendisini ölüme çağırdığını söyler. Kahramanın intihar etmiş olabileceği sezdirilirken bu durum yine gerçek ile düş arasında verilir. Berlin’de kaldığı süre boyunca kabuslarla uykuları bölünen, uyku sorunları yaşayan ve sanrılar gören öznenin içinde bulunduğu durum ile yazar; bir yandan karakterlerin intihara olan eğilimini sezdirirken diğer yandan anlatı kurgusunu intihar vakasına hazırlar.

1.5.3.3. Kanallar

Demir Özlü'nün üçüncü anlatı kitabı olan *Kanallar*'ın ilk basımı Can Yayınları tarafından 1991 yılında, ikinci basımı ise Dünya Yayınları tarafından 2004 yılında yapılır. On üç bölümden oluşan eserin hemen başında Kafka'dan “*Ölüm kayığım yolunu şaşırıldı...*” (Kafka, 2012:202) alıntısı yer alır. Anlatıcı öznenin kanal kentleri hakkında yazmayı planladığı metnin karar süreci ile başlayan eser, seyahat/gezi izleği üzerine kurgulanır. Anlatıda, uzun uzadıya betimlenen kanalların yanı sıra tren yollarından ve tren istasyonlarından, anlatıcının kent içerisindeki yaşamından ve anlatıcı öznenin imgelemindeki İstanbul görüntülerinden bahsedilir. Öte yandan eserdeki seyahat, arayış imgesi üzerine kurgulanır. Anlatıcı, kanal kentlerinde Ana adındaki sevgilisini arar. Bunun için Bayan Kuve'nin Belediye meclisindeki oğlundan yardım isteyen özne, tüm uğraşlarına rağmen Ana'yı bulamaz. Öte yandan eserde Ana'nın varlığı da gerçek ile düş arasında, gerçekliği kaygan bir zemine oturtulmuş bir biçimde belirir. Anlatıcı Ana ile yaptığı en son konuşmayı hatırlayamaz. Aslında o, gerçekten Ana diye birinin var olup olmadığından da emin değildir. Bu sırada kahraman, Jul adında bir genç kızla tanışır. Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* eserini okuyan Jul ile anlatıcı özne arasında kitap üzerine konuşma geçer. Kierkegaard, Cordelia adında kendi hayalinde yarattığı bir kızı sever (1996:25). Eserde anlatıcı öznenin Ana adındaki sevgilisi ile Kierkegaard'ın Cordelia'sı arasında paralel bir ilişki kurulur. Ana da öznenin zihninde yarattığı hayali bir karakterdir.

1.5.3.4. Önünde Boş Bir Uzam

Bir Beyoğlu Düşü, Berlin'de Sanrı ve Kanallar anlatılarından sonra dördüncü anlatısı olan *Önünde Boş Bir Uzam*'ın birinci baskısı 2012 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yapılır. Eser, “*Bir mektuptan:*” alıntı bir not ile başlar ve bu notta yazarın tüm kanalların en büyük göl olan Wannsee'de birleştiği bir ortamda, Berlin'de olduğu bilgisi yer alır. Aralıkta Berlin'den ayrılacak olan yazar anlatısını burada kaleme alır. Anlatı, bir yandan Berlin'den kent manzaraları sunarken diğer yandan yazından düşünceye, tarihten siyasete uzanan konulara yer verir. Öte yandan tüm bunların ortasında boşluk, anlamsızlık, yabancılaşma ve yalnızlık içerisinde yaşamını sürdüren bireyin varlık çabası görülür. Özlü, bu anlatının ismini Kierkegaard'dan etkilenerek seçer ve Danimarkalı filozofun kendini etkileyen bu paragrafına anlatının sonunda yer verir: “*Ne gelecek?*”

Gelecek ne getirecek? Bilmiyorum, hiçbir şey sezmiyorum. Bir örümcek, belirli bir noktadan hedefine doğru indiğinde, önünde hep, ne denli çırpınsa da ayağın basamayacağı boş bir uzam görür. Benim durumum da böyle; önümde hep boş bir uzam; beni öne doğru götüren ise, arkamda kalmış bir sonuçtur” (Özlu, 2012a:71). Öznenin Berlin manzaraları içerisindeki gündelik hayatı sunulurken; yaşam içerisindeki boşluğun, hiçliğin yansıması, romanda “sen” anlatımıyla varlık kazanır. Öte yandan Özlu bu eser için “*Önünde Boş Bir Uzam, akılcı bir gözle bakılırsa Batı dünyasının en büyük belirleyici merkezlerinden biri olan Berlin’i güncel bir gözle -adeta gazetecilik gibi- yansıtmak istiyor. Arada bir ruhsal ve düşünsel olarak göndermelerle derinleşmek istiyor. Orada yeni Berlin var; küreselleşme sonucu oluşan Berlin. Baba ile oğul -iki kuşak- arasındaki bakış farkı.*” (Soyşekerci, 2013: 2) yorumunu yapar. Eserde oğlu Tim ile birlikte seyahat eden anlatıcı özne, küreselleşen dünyadaki Berlin’i bireyin yaşadığı çatışmalar ile birlikte sunar.

1.5.3.5. İşte Senin Hayatın

Özlu’nün beşinci anlatısı olan eserin ilk basımı, 2015 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yapılır. Anlatının adı, İsveçli yönetmen Jan Troell’in 1966 yılında ülkesinde yaptığı bir filminden (*Here Is Your Life*) alınır. Yazar, anlatıda kendi hayatına dışarıdan bir gözle bakar. Eserde kahramanın İstanbul, İzmir, Paris ve Stockholm izlenimleri yer alırken geçmiş şimdi ekseninde, değişen dünya/ kent ve birey olgusu yorumlanır.

1.5.4. Anı ve Gezi Yazıları

1.5.4.1. Sürgünde On Yıl

1990 yılında Milliyet Yayınları tarafından basımı yapılan eser, Özlu’nün sürgün yıllarını anlatan kitabıdır. Anı türünden bir yazı yazmayı düşünmeyen yazara, sürgünle ilgili bir yazı dizisi yazmasını İstanbul’a dönüşünün ertesi günü görüştüğü Ahmet Oktay önerir. Bu yüzden de Özlu “*Bu diziyi Ahmet Oktay kafamda biçimlendirdi, bu bakımdan bu yazılar ona aittir*” (Özlu, 1990:7) der. Yazar, kitapta sadece kendi sürgününü değil, sürgüne giden diğer yazarları ve genel olarak sürgünlük halini de anlatır. Eserin ön sözünde “*Dünyamız da Türkiye de çok büyük sürgünler gördü. (...) Bütün bu yaşananlar yanında, benim yaşadığım pek alçakgönüllü bir şeydir. Bu açıdan okunmalıdır.*” diyerek sürgüne mahkûm olan diğer sanatçılara atıfta bulunur.

Doğan Hızlan, “*Sürgünde On Yıl*” kitabı için “*İyi bir hikayecinin, ünlü bir romancının, usta bir denemecinin bireysel acısı değildir yalnızca. Türkiye'deki bir aydının çileli ömrünün gergefidir.*” (2001:1) ifadelerini kullanır. Öte yandan “*o yılların edebiyat çizelgesini de, dünyaca tanınmış yazarlarla yaptığı dostlukları da, gene buradan öğrenebil(mek)*” (Hızlan, 2001:1) mümkündür.

Eserde sürgüne gitmeden önce Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyal ve siyasal koşullar, yazarı sürgüne gitmeye zorlayan koşullar, sürgün yaşamının zorluğu ve acısı, soğuk ve ıssız bir kent olan Stockholm'de geçen zaman, sürgündeyken Türkiye'de yaşanan gelişmeler, yazarın yurt dışında sürdürdüğü edebi ve sanatsal faaliyetler ile Türkiye'ye duyduğu özlem yer alır. Öte yandan yurdundan ayrı kalmanın acısını derinden yaşayan Özlü, sürgündeyken babasını ve kız kardeşi Tezer Özlü'yü kaybetmesini, onların cenaze törenine katılamamasının hüznünü bu eserinde ifade eder. Yazarın Bülent Ecevit'in girişimleriyle sürgün hayatına son verilmesi eserin son bölümü olan “Sürgünün Son Yılı”nda anlatılır.

Eser, “Türkiye’den Kopuş, Yeniden Türkiye Yollarında, Berlin, En Ağır İstanbul, Stockholm’da, Sıcak 1980 Eylül’ü, 1981, Köln’de Bir Muhalefet Gazetesi Kuruluyor, Babamı Son Görüşüm, Allen Ginsberg’le Karşılaşma, Derinden Derine Duyulan Özlem, Kendi İçime Yolculuk: Bir Beyoğlu Düşü, Türkiye’de Sürgünlüğün Tarihi Çok Eskiymiş, Ey Trenler Vapurlar Beni Buradan Götürün!, Beş Avrupa Ülkesi Lahey Adalet Divanından Şikayetlerini Geri Çekiyorlar, Acılar ve Buruk Mutluluklar Yılı: 1986, Sürgünlüğün Bin Yüzü, Aradığım Burda Yok, Akdeniz’e İniyorum, Sürgünün Son Yılı” başlıklarını taşıyan yirmi bölümden oluşur.

1.5.4.2. Berlin Güncesi

1991 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan Berlin Güncesi, 1989 ilkbahar aylarını anlatan günlük yazılarından oluşur. Stockholm’den Berlin’e gitmek üzere yola çıkan yazarın notlarından oluşan eserde yazılar, 28 Şubat 1989 tarihinde başlar ve 31 Mayıs 1989’te son bulur. Berlin’de daha önce kardeşi Tezer Özlü’nün kaldığı Berlin Senatosu’na ait binanın çatı katından kalan ve çalışmalarını burada sürdüren yazar; güncede, Almanya’nın sosyal siyasal yapısından, kent gözlemlerine, yazmayı planladığı metinlerin ilk taslaklarına ve yaşadığı uyku sorunlarına kadar pek çok konuda bilgi verir. Yazarın Berlin’de Sanrı adlı kitabı, bu dönemin ürünüdür.

1.5.4.3. Paris Güncesi

Paris Güncesi, 1961-1962 yıllarında Demir Özlü'nün Paris'teyken tuttuğu günlük yazılarından oluşur. Eser, ilk olarak 1999 yılında, yazımından yaklaşık kırk yıl sonra yayımlanır. Eser "1961" ve "1962" olmak üzere iki bölümden oluşur. 1961 adını taşıyan ilk bölüm, yazarın bir gemiyle gerçekleştirdiği seyahatiyle başlar. Bu seyahatinde yazar, yol boyunca gördüğü liman kentlerini, yolculuğu sırasında karşılaştığı insan manzaralarını ve Paris'i anlatır. Bölüm "29 Aralık" tarihli yazıyla sona erer. İkinci bölüm olan "1962" ise, "1 Haziran" tarihli yazı ile başlar. İkinci bölümde de yazar, yine Paris'in mimari ve kültürel yapısından, oradaki Türk yazarlarla oluşturduğu edebi ortam ve sohbetlerden bahseder.

Özlü, bu eser için "*Her şeyden önce yazarına sesleniyor. Notlar tutulurken, bir gün yayınlanacağını hiç aklıma getirmemiştim. Bunu çok iyi anımsıyorum. Fakat şimdi bana notlar, benim dışımda da kalmış bir dünyanın o yıllardan ışık veren çizgilerini yansıtıyorlar. Daha önemlisi bir kuşağın entelektüel ilişkilerini, ruhsal konumunu gösteriyorlar.*" (Özlü, 1999:5) ifadelerini kullanır. O yıllarda Demir Özlü ile birlikte birçok Türk ressam ve Ferit Edgü, Güner Sümer, Onat Kutlar gibi bazı yazarlar da Paris'tedir. Notlarda Özlü'nün Paris'teki yıllarının yanı sıra orada bulunan Türk ve yabancı yazarların oluşturduğu edebi ortam, yazarlar arasındaki diyaloglar, Paris'teki mekânlar ve intihar, kaygı gibi bazı soyut kavramlara yönelik felsefi yaklaşımlar yer alır. Öte taraftan yazar, yer yer geçmişe dönerek anılarına yer verir. Özlü, bu eseri "*Baylan Pastanesinden New York'a, daha uzaklara kaçan gençlik arkadaşlarına*" (Özlü, 1999:7) ithaf eder. Paris Güncesi, o dönem "*Türk sanatçılarının Paris tutkusunu toplumbilimsel açıdan da aydınlatan bir yapıt.*" (İleri, 2000:12) olarak değerlendirilir.

1.5.4.4. Ne Mutlu Ulysses Gibi

Demir Özlü'nün gezi yazılarından oluşan eser, 1991 yılında Simavi Yayınları tarafından yayımlanır. Kitabın başındaki yazar notunda "*Bu kitap gezdiğim bütün kentler üzerine yazılmış yazıları kapsamıyor. Özellikle beni en çok etkilemiş olan Amsterdam'la Leningrad (Saint- Ptersburg) pek az yer yutuyor bu yazılarda. İtalyan kentleri ise hiç yok.*" (Özlü,1991:5) ifadesi yer alır. Kentlerin insan ruhunu biçimlendirdiğini söyleyen Özlü, eserde İstanbul'dan, Paris'ten, Berlin ve pek çok Avrupa kentinden manzaralar sunar. "Dünyanın Bütün Kahvelerinde I", "Dünyanın Bütün Kahvelerinde II"

bölümlerinde Stockholm, Helsinki, Paris ve Berlin'deki kahvelerin yanı sıra İstanbul'daki Baylan Pastanesi geniş yer tutar. Eserde; “Nürnberg”, “Mainz”, “Fürth: Taşa Oyulmuş Davut Yıldızı”, “Delfi”, “Atina”, “Fulda”, “Stockholm”, “Berlin Berlin!”, “Bir Domuz Lütfen”, “Paris-Moskau Lokantası”, “Roseneck”, “Tüneldeki Çocuk”, “Değişen İstanbul” başlıklarını taşıyan diğer bölümlerde dünyanın çeşitli yerlerinden kent manzaraları sunulur. İstanbul bölümünde, yazar uzun bir süre ayrı kaldıktan sonra yeniden döndüğü İstanbul'un değişen ve bozulan görüntüsü hakkındaki izlenimlerini paylaşır.

1.5.4.5. Kanal Kentlerinde

Özlu'nün günceleri arasında yer alan “Kanal Kentlerinde”, 2010 yılında Sel Yayıncılık tarafından yayımlanır. Eser, yazarın kanallarıyla ünlü Berlin ve Amsterdam'da geçirdiği günleri içerir. Kent manzaralarının yanı sıra Özlu'nün diğer kitaplarında da yer alan İstanbul imgeleri özlem duygusuyla birlikte varlık kazanır. Yazar, geçmiş-şimdi ekseninde İstanbul, Berlin, Amsterdam arasında bir gezintidedir. Eserde, gündelik yaşamın ve kent manzaralarının yanı sıra yalnızlık ve yabancılık izlekleri de yer alır.

1.5.4.6. Paris Günleri

2017 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan “Paris Günleri”; daha önce yayımlanan “Paris Güncesi” ve “Balkur'da Akşam Yemeği” kitaplarından oluşuyor. Eserin sonunda “Sonrakiler” başlığı ile daha önce yayımlanmamış yazılar ile dergilerde yayımlanmış metinler eklenmiştir. Ferit Edgü eser için “*Kendisine sözcüklerden, imgelerden, duygu ve düşüncelerden oluşan bir dünya kurmaya girişmiş bir yazar seslenmektedir bize*” (Özlu, 2017) ifadelerini kullanır.

1.5.5. Deneme ve Yazıları

1.5.5.1. Borges'in Kaplanları

İlk basımının YKY tarafından 1997 yılında yapıldığı “Borges'in Kaplanları”, 2014 yılında genişletilmiş ikinci basımıyla yayımlanır. Eser, birbirinden farklı konu ve başlıkları içeren 48 bölümden oluşur. Demir Özlu'nün ilk deneme kitabı olan eser, ismini Arjantinli yazar J.L. Borges'in öykülerinde çokça kullandığı kaplan metaforundan alır. Borges'in kaplanları; kimi zaman mavi görüntüsüyle öykülerinde yer edinirken kimi zaman hızın, gücün ve güzelliğin kimi zaman da kötülüğün simgesi olarak belirir. Özlu, aynı adı taşıyan deneme yazısında Borges'in en çok kullandığı üç metafor olan “ayna,

labirent ve kaplan” lardan bahsederek, yazarın özgünlüğü üzerinde durur. Kitapta 1950 kuşağından divan şiirine, yapısalcılık eleştirilerinden sürgün romanlarına kadar pek çok konuda deneme yazıları vardır. Eser, “Şu Birey, Kendi Kuşağı mı Düşünüyor, Yapıtları Yaşamdan Beslenmiş Bir Kuşak, J.P.Sartre, Beat Yazını, Kafka, Trstan Tzara İstanbul’da mı Doğdu?, Artur Adamov’un Anıları, Odeon Kahvesi, Güner Sümer ve Mavi Hareketi, Behçet Necatigil, Pazarkaya’nın Şiiri Üzerine Küçük Bir Çıkma, Onlar Sözcükler Üzerine Düşündüler, Bir İsveç Romanında Pera ve Galata, Borges’in Kaplanları, Güncel Bir Roman olarak Jönler, Türk Edebiyatında Birkaç Sürgün Romanı, Dr. Ziya Somar, Sabahattin Ali: Acı Çeken Bilinç, Sonsuz Günbatımında, Maldoror’un Şarkıları, Duru’nun Öyküleri, Yol Üstündeki Semender, Galata, Edebiyatın Yüreği, Yunanistan! Yunanistan!, Çok Olgun Bir Roman, Düzyazıyı Ciddiye Alan Bir Yazar, Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, Her İnsandaki Yaratıcılığa Sesleniş, Anıların Direngen Dehlizleri, Süslü Hazine Kutusu Açılınca, Heinrich Böll’ün Yüce Gönlü, Yer Altından Notlar: “Özerk İnsan” ve Büyüleyici Üsluplar, Bir Eleştiriye Yanıt, Pornografi, Ateşler, Kundera ‘Bir Sürgün’, Aydınlarımız ve Felsefe, Bir Bireyin Anıları: Onat Kutlar, Edebiyatımızda 1950 Kuşağı, Güven Turan’ın Romanı: Dalyan, Penelope Ağlarını Örüyor, Karamazov Kardeşler, Divan Şiiri, Büyük Bir Roman: Denizin Çağırışı, Denizin Çağırışı Üzerine Birkaç Not, Yapısalcılık Eleştirileri” başlıklı deneme yazılarından oluşur.

1.5.5.2. Kentler, Kadınlar, Yazarlar

2003 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanan “Kentler, Kadınlar, Yazarlar”, Demir Özlü’nün deneme yazılarının yer aldığı ikinci kitaptır. Eserde seksen deneme vardır. Çeşitli Avrupa kentlerinin yanı sıra yazarın askerliğini yaptığı Muş, seyahat ettiği şehirler, dünya ve Türk edebiyatından yazarlar, edebiyatın güncel problemleri, Türkiye ve Avrupa’daki kafeler yazıların konusunu oluşturur. Özlü, bu denemelerde özgün bir Türk edebiyatı olup olmadığı sorusuna cevap arar; 1950 kuşağının uğrak mekânı olan Baylan Pastanesinin yanı sıra Avrupa’daki pek çok kafeyi mimari ve kültürel özellikleriyle anlatır.

1.5.5.3. Samuel Beckett’in Terzisi

Eser, ismini Samuel Beckett’in “Dünya ve Pantolon” adlı hikayesinden alır. Beckett, hikâyede müşterinin pantolonunu istenilen tarihe yetiştiremeyen terzinin savunmasını

ironik bir biçimde verir. Müşterinin “*Tanrı dünyayı altı günde yarattı, ama siz, altı ayda bana bir pantolon dikmeyi beceremediniz.*” sözü üzerine terzinin cevabı, “*Ama, bayım, bir şu dünyanın haline bakın, bir de pantolonunuza*” (Beckett, 2000:30) olur. Dünya üzerindeki hüküm süren savaşlar, yıkımlar ve insanlık dramları; Samuel Beckett’in iyi bir pantolonu kötülüklerle dolu bir dünyaya tercih etmesine neden olur. Demir Özlü de insan gerçeğinin 1950’li yıllara göre durmadan büyüyen bir tehdit altında olduğunu, hümanist kültür ile olan ilişkimizin kısıtlı bir alana hapsedildiğini, buna rağmen Türk ve dünya edebiyatlarından edinilen hümanist kültürün devam ettiğini ifade ederken; kendini ve yazarları bir bakıma “*Bir Tanrı’nın yarattığı şu dünyaya bakın, bir de benim diktiğim şu pantolona.*” diyen Samuel Beckett’in terzisine benzetir. Bu yüzden de dünyanın kötü gidişatına rağmen edebiyattan ve gelecekte ümidi kesmeyen yazıların bir araya getirildiği eserine “Samuel Beckett’in Terzisi” adını verir.

Eser, “Yazarın Notu” başlıklı giriş yazısından sonra farklı konuların işlendiği yirmi sekiz deneme yazısı ve Althusser tartışmalarını içeren beş ayrı deneme olmak üzere bir giriş ve otuz üç bölümden oluşur. Eserde kapitalizm ile teknoloji karşısında bireysel özgürlükler, yazar ve insan konumunun durumu, hümanizm, Althusser tartışmaları; Can Yücel, Adnan Özyalçın, Oktay Akbal, Sait Faik, Salah Birsal, Behçet Necatigil, Orhan Duru, Abidin Dino, Sadık Hidayet, Kafka, Hemingway, Nabokov gibi Türk ve dünya yazarları; Amerikan Kirliliği Gerçekçileri, Fransız Yeni Romanı, Rus formalistleri gibi çok çeşitli konular üzerine yazılar yer alır.

1.5.6. Şiir Düzyazı

1.5.6.1. Balkur’da Akşam Yemeği

Altın Cetvelli Saat başlığını taşıyan düzyazı görünümündeki şiirlerden oluşan eser, 1997 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanır. Eserde yer alan metinler; yalnızlık, bunaltı, boşluk, yabancılaşma, anlamsızlık izlekleri çerçevesinde şekillenir.

1.5.7. Diğer

1.5.7.1. Siyasi Yazılar

Özlü’nün bu kitabında, 12 Eylül 1980 rejiminin gelmesinden sonra, Köln’de çıkan “Demokrat Türkiye” gazetesinde 1982-1984 yılları arasında yayımlanmış olan siyasi yazıları yer alır. Eser, 1993 yılında yayımlanır. Türkiye ile ilgili anayasal ve hukuksal konuların ele alındığı yazılar ile başlayan kitapta, dönemin Türkiye’inde yaşanan siyasi

oluşumların hemen tümüne değinilir. Kitaptaki yazılar, Demokrat Türkiye'deki yayımlanma kronolojisi esas alınarak sıralanmıştır. Bu açıdan eserde yer alan yazılar dönemin siyasi bir kronolojisidir. Öte yandan eserde 1980 öncesi ve sonrası Türk solunun, geniş bir eleştirisi de yapılır.



İKİNCİ BÖLÜM

DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE İZLEKSEL KURGU

2.1. SÜRGÜN

Kişinin kendi arzusu dışında, bulunduğu yerden uzaklaştırılması olarak yorumlanabilecek sürgün kavramı, “*ceza olarak belli bir yerin dışında veya belli bir yerde oturtulan kimse, sürülme işi*” (TDK, 2005:1831) olarak tanımlanır. Sürgünün tarihini, çok eski yıllara dayandırmak mümkündür. İlk insan Hz. Adem’in cennetten kovulmasıyla başlayan dünya sürgünlüğü, tarihin hemen her döneminde çeşitli coğrafyalarda, farklı görüngülerde varlığını sürdürür.

Eskiden bu yana ceza mitosu üzerine kurulu olan sürgünün içsel, gönüllü ve zorunlu olmak üzere üç farklı görüntüsü vardır. Feridun Andaç, sürgünün üç boyutunu ifade ederken “*Dayatma, zorunlu sürgünlüğü; değişmeme, gönüllü sürgünlüğü; çözülme/yozlaşma ise iç sürgünlüğü veya kendi kendinin sürgünlüğünü getirir. Burada belirgin bir başka ayırım da şudur: sürgüne gidenler, sürgünü seçenler. Giden zorunlu, seçense gönüllüdür. Ortak paydaları ise: kaçıştır; sürgün, göçebe, gezgindirler.*” (Andaç, 1996:13) der. Daha çok politik koşulların etkin olduğu zorunlu sürgün, dönemin egemen güçlerinin kendisine tehdit olarak gördüğü kişi ya da kişileri bulunduğu yerden uzaklaştırması olarak ifade edilebilir. Zorunlu sürgünde kişinin “*ille de hukuki anlamda suç işlemiş olması gerekmez. Varlığı iktidardaki dizgeyi rahatsız ediyorsa, o dizgenin pürüzsüz işlemesine engel çıkıyorsa ya da çıkarabilir diye görülüyorsa sürgün etme cezasına başvurabilir*” (Demiralp, 1998:164). Bu bağlamda özünde başkaldırıcı barındıran sürgün, sahip olduğu/savunduğu değerler doğrultusunda otorite ile çatışma yaşayan bireyin maruz kaldığı durumun yansıması olarak yorumlanır. Kişi susmak yerine konuşmayı, uzlaşmak yerine başkaldırmayı tercih eder. Bu yüzden de otorite tarafından tehdit olarak görülür ve uzaklaştırma yoluyla pasifleştirilmek istenir.

Zorunlu sürgün, tarih boyunca pek çok medeniyette yer edinen bir nitelik arz eder. Eski Yunan’da sürgün sözcüğünün karşılığı olarak ‘kaçmak’ anlamına gelen ‘Phygia (Figya)’ kullanılmıştır. Ölüm cezasının yerine kullanılan sürgün, Eski Yunan’da sürgün ile ölümün eşdeğer görüldüğünün ifadesidir. Eski Roma’da ise ‘exsilium’ sözcüğüyle

karşılanan sürgünlük durumu, yine en katı bir ceza yöntemi olarak benimsenir. Ölüm cezası ile bitecek bir suçlamanın ardından, yargı kararı alınmadan kişiye sunulan bir tercihtir sürgün. Ölüm ve sürgün arasında bir tercih yapmak zorunda olan kişi, sürgünü seçtikten sonra geri dönerse onu ülkesinde idam bekler. Eski Roma döneminde exsilium/exul'un yanı sıra 'relagatus' da başka bir sürgün biçimidir. İkamete memur edilmek anlamına gelen 'relagatus'da kişinin malına el konulmaz ve dostları ile görüşmesi yasaklanmaz. Exul(sürgün) olan kişinin ise tüm mal varlığına el koyulur ve kişi tüm dostlarından uzaklaştırılır. Nitekim Roma yasalarına göre exul'la dostluk yapan da onunla aynı suçu paylaşıyor demektir (Turan, 1998:169).

Sürgün cezası Rönesans döneminde de kendini fazlasıyla gösterir. Bu defa otorite kilisedir. Kiliseye başkaldıran insanlar, karşı cezası ölüm olmak suretiyle sürgüne gitmeye zorlanır. Son yüzyıla yaklaşıldığında ise 1917 Sovyet Devrimi'yle Rusya'da, 1933'te Hitler'in iktidarıyla Orta Avrupa'da, 1936'da İspanya'da iç savaşla, Mussoli'nin iktidara gelişiyle İtalya'da yaşanan sürgünler insanlık tarihine kazınan sürgünler arasındadır. Voltaire, Vladimir Nabokov, Adorno, Thomas Mann, Heinrich Mann, Horkheimer, Karl Korsch, Herbert Marcuse, Werfel, Stephan Zweig, Walter Benjamin, Bloch, Kavafis, Julio Cortezar, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Henry James, Ernest Hemingway, Henry Miller, F. Scott Fitzgerald, Dostoyevski, Sadık Hidayet gönüllü ya da zorunlu olarak sürgün kaderini yaşayan isimlerden bazılarıdır. Öte yandan "*Hindistan'dan sürülmüş Müslümanlar, Amerika'daki sürgün Haitililer, Okyanusya'daki Bikini adası yerlileri veya tüm Arap dünyasındaki Filistinliler*" (Said, 2015:189) sürgün kaderini kitlesel olarak yaşayan topluluklar olarak belirirken "*Yahudilerin Mısır sürgünlüğü, Babil sürgünlüğü ve dünyanın her bir köşesine yayılmalarını sağlayan büyük sürgünlük(diaspora), on altıncı yüzyıldaki İspanya sürgünlüğü*" (Turan, 1998:169), dünya tarihindeki sürgün dalgalarından bazılarıdır.

Sürgünün Osmanlı'daki yansımaları ise çeşitli görüngülerde ortaya çıkar. Sürgün sözcüğüne karşılık olarak "*kalebent, ikamete memur-ikamete mecbur, nefy, inhâ, iclâ, teb'id, mütebâidin, nefy ü irsâl, sarf ü tahvîl, menfi*" (Acehan, 2008:13) gibi sözcükler kullanılır. Sürgün, Osmanlı'da kimi zaman bir iskân politikası olarak kullanılsa da çoğunlukla ceza yöntemi olarak ön plana çıkar. Ceza olarak verilen sürme eylemi ise 'sürgün' ve 'kalebent' olarak iki görünümde belirir. "*Sürgün olarak cezalandırılmak bir mekândan bir başka mekâna gitmektir. Ama kalebentlik ise biraz daha farklıdır çünkü*

hem bir mekândan başka bir mekâna gidersin hem de kale içinde mahpus olarak kalırsın yani dışarı çıkmak yasaktır” (Acehan, 2008:15). Sürgünden daha ağır bir ceza olarak beliren kalebentlikte, ait olduğun yerden uzaklaştırılmanın yanı sıra hapis cezası da söz konusudur.

Osmanlı Devleti'nin varlık sürdürdüğü süre boyunca sürgün, çeşitli zaman dilimlerinde belirse de en çok 19. yüzyılın ikinci yarısında kendini gösterir. Tanzimat döneminde değişen düşünce dünyası, ortaya çıkan aklî ve iradî yeni insan/aydın tipi ile bu dönemde fikrî hareketlilik artmış; otorite ile karşı karşıya gelen fikir adamları sürgün ile pasifleştirilmek/uzaklaştırılmak istenmiştir. Demir Özlü, Tanzimat dönemindeki sürgün dalgasının Batı ile yakın temasları olan aydın tipiyle doğrudan ilgili olduğunu ifade eder:

“Türkiye’de 19.Yüzyıldan başlayarak modernleşme gereksinimine bağlı olarak yeni aydın tipi doğmuştur. Daha önceki aydın medreseden gelen aydın ile tekkeden gelen aydındır. Medreseden gelen aydına ulema deniliyordu. Ulema dinsel eğitim görüyor devletin iktidar yapısının ideolojik kanadını oluşturmak üzere yetiştiriliyordu. Kendine öğretilen doğmalardan kuşku duymaması gereken, merkezi iktidarın dinsel düşünceleriyle iç içe görünen ideolojisinin taşıyıcısı oluyordu. Ama bu kurumlardan yetişen veya buna benzer şekilde Batılılaşmak için açılan okullarda yetişen aydın tipi ise zaman içerisinde bilinen aydın tipinin tam tersi bir şekilde yetişmeye başladı. Kendine öğretilen doğmaları tartışan, sorgulayan hatta Avrupa yayın ve basınına takip eden bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır yeni Osmanlı aydını. Bu aydınlanma tipi aydını da diyebileceğimiz bu aydın, ilk önce Osmanlı'nın Batı'ya açılan yüzü olan askeri mektepler, mühendis okulları ve tıbbiyede kendisini gösterir. Bu aydın tipidir aynı zamanda ilk teşkilatlanacak olan aydın tipi. Teşkilatı kurduktan sonra yönetim tarafından sıkı takibe alınacak ve yönetimi rahatsız edeceğine inanıldığından dolayı Anadolu içlerine, Afrika Yarımadası'na veya Arap Yarımadası'na sürülecek olan aydın da bu aydındır. Onun içindir ki bu aydın tipinin ilk prototipi olan ve hatta ileride kendisinden sonra gelecek olan kendisi gibi düşünen aydınları yetiştirecek, etkileyecek olan kişi olan Namık Kemal bu düşünce ve faaliyetlerinden dolayı kimi zaman resmi olarak, kimi zaman da resmi devlet görevlendirmesiyle İstanbul'dan uzaklaştırılacaktır” (Özlü, 1991b:134).

Tanzimat döneminde, otorite tarafından susturulmak/pasifleştirilmek istenen aydınlardan başında gelen Namık Kemal; önce Gelibolu'ya, sonraki yıllarda ise Magusa, Midilli, Rodos ve Sakız adalarına sürülür. Bununla birlikte Namık Kemal ve arkadaşları uygulanan baskı ve sürgünlere rağmen dönem dönem yurt dışına kaçarak gazete-dergi çıkarma, dernek kurma yoluyla faaliyetlerini orada da sürdürürler. Daha sonraki dönemlerde ise Jön Türkler sürgünü, Malta Sürgünleri, Yüzellilikler, İstiklal Mahkemesi sürgünleri vb. gibi Türk tarihinde pek çok sürgün dalgası yaşanmıştır. Türkiye’de zorunlu olarak sürgüne gönderilen isimleri Abdullah Acehan şu şekilde sayar:

“Abidin Dino, Ahmet Bedevi Kuran, Ahmet Kadri (Pehlivan Kadri), Ahmet Mikdat Poyraz, Ahmet Ağaoğlu, Abdülhamit Niyazi Çakıntaş, Abdülhalim Memduh, Abdullah Cevdet, Ahmet Hilmi (Şehbenderzade), Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Emin Yalman, Aka Gündüz, Ali Kemal, Ali Suavi, Aziz Nesin, Ali İlmî Fani (Bilgili), Ahmet Refik Altınay, Ahmet Cevat Emre,

Abdurrahman Velid EbuZZiya, A. Kadir Meriçboyu, Abidin Nesimi Fatinoğlu, Abdülhak Molla, Abdülhalim Galip Paşa, Ahmet Sadık Ziver Paşa, Ali Münif Yeğena, Ahmet Ferit Tek, Ali Haydar Mithat, Burhan Felek, Celal Nuri İleri, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Enver Gökçe, EbuZZiya Teyfik, Ebubekir Hazım Tepeyran, Eşref (Şair Eşref), Fahri (Kastamonulu), Ferit, Hüseyin Nihal Atsız, Hüseyin Cahit Yalçın, Hüseyin Siret Özsever, Hasan Rüştü, Hasan Bedrettin Paşa, Hasan Fehmi (Zaimzade), Hüseyin Hüsnü Paşa, Hüseyin Kami, Hasan Remzi Efendi, Hacı Adil Arda, İsmail Hakkı (Bereketzade), İsmail Müştak Mayakon, İsmail Safa, İbrahim İsmet Efendi (Müstecabizade), İlhan Şevket Aykut, İbrahim Rüştü, Kerim Sadi (A. Cerrahoğlu), Kemal Sülker, Lütfi Fikri, Lebib Mehmet Efendi, Mehmet Akif Paşa, Mehmet Bahaeddin Hayret Efendi (Adanalı), Mehmet Emin Yurdakul, Mehmet Sıtkı, Mehmet Memduh Paşa, Mehmet Süleyman (Avanzade), Mehmet Murat (Mizancı), Mehmet Rifat (Manastırlı), Mehmet Esat-Faik Esat (Andelip), Esat Efendi, Mustafa Nuri (Menapirzade), Mustafa Eşref Paşa, Mehmet İzzet Efendi (Keçeçizade), Mehmet Pertev Paşa, Mehmet Said Bey, Mehmet Necip Türkçü, Mehmet Asaf Saygun, Mehmet Şeref Aykut, Mevlanazade Rifat, Mehmet Aydi, Mustafa Edip Bey, Musa Kazım Paşa, Mehmet Kemalettin, Mehmet Tahir (Malûmatçı Baba Tahir), Mehmet Esat Efendi, Mehmet Esat Muhlis Paşa, Mehmet Nazım, Mehmet Rifat (Manastırlı), Mehmet Sıtkı Efendi, Mustafa Sabri Efendi, Namık Kemal, Namık Necip Onur, Neyyir Mustafa Uskan, Osman Cemal Kaygılı, Ömer Rasim Efendi, Ömer Fevzi Eyyüboğlu, Refik Halit Karay, Refi' Cevat Ulunay, Rıza Teyfik Bölükbaşı, Ruhi Su, Reşit Efendi, Rauf, Sevgi Soysal, Salah Cimcoz, Said Halim Paşa, Süleyman Hüsnü Paşa, Süleyman Nazif, Tarık Mümtaz Göztepe, Süleyman Hayri, Süleyman Asaf Bey, Teyfik Nevzat, Tokadizade Şekip, Tarık Mümtaz Göztepe, Vahit Lütfi Salçı, Yusuf Kamil Paşa, Yılmaz Güney, Yusuf Akçura, Yakup Asım Efendi, Yusuf Cemal, Yusuf Muhlis Paşa, Zekeriya Sertel, Ziya Gökalp, Ziya Şakir (Soku), Ziya (Adanalı)” (Acehan, 2007:11).

Acehan, bizzat yönetim tarafından sürgün cezasına çarptırılan yüz yirmi isim sayar. Bu isimlerin yanı sıra İbrahim Şinasi, Ziya Paşa, Yakup Kadri, Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal, Nazım Hikmet gibi pek çok kişi de gitmeye mecbur kalmış gönüllü sürgünler olarak Türk edebiyatında yer edinir.

Gönüllü sürgünlükte, zorunlu sürgünlükten farklı olarak resmi kanallar aracılığıyla uygulanan/dayatılan bir karar yoktur, ancak kişi gitmeye mecbur bırakılır. Otorite tarafından kuşatılan kişi, kimi zaman psikolojik olarak gitmeye zorlandığından, gitmezse hapis/ölüm gibi cezalarla karşılaşacağını öngördüğünden; kimi zaman mücadele ruhunu yitirdiğinden, gelecekle ve o toplumla ilgili beklentisi/umudu kalmadığından, kimi zaman ise yaşadığı topluma yönelik küskünlüğünden gitmeyi tercih eder. “*Kafa tutmanın, kahramanlık taslamanın anlamı olmadığı, sonuç getirmeyeceğinin anlaşıldığı anda yapılacak tek şey vardır: gönüllü olarak sürgüne gitmek.*” (Demiralp, 1998:164) diye düşünür. Kalmakta herhangi bir fayda görmeyen kişi gitmekten başka çare bulamaz. Bu bağlamda gönüllü sürgün, inandığı değerleri otoriteye rağmen savunan öznenin, dünya/toplum ile çatışma yaşaması sonucunda, kimi zaman mücadelesinin bir değişim yaratmayacağı düşüncesiyle, kimi zaman da daha iyi mücadele edebilme arzusuyla ait olduğu mekân ve coğrafyadan gönüllü olarak uzaklaşma istemiyle gerçekleşir. Ne var ki

kişinin bu gönüllü gidişi, onun sürgün olduğu gerçeğini ya da sürgünlük acısını değiştirmez.

İçsel sürgün ise fiziksel sürgünün aksine öznenin içinde bulunduğu toplumda yaşamasına karşın toplumla uyum içerisinde olamaması, kendi kabuğuna çekilmesi, içsel yalnızlığına gömülmesi ve toplumdan kendini soyutlaması ile varlık kazanır. Kişi yaşadığı toplum, çevre ya da zaman ile çatışır, uyumsuzluk yaşar. Söylediklerine dünyadan bir dönüt bulamayan, karşılık alamayan insan yalnızlaşır ve kendi içine kapanır. İçsel sürgünde kişi *“kendi iç dünyasına sürgün etmiştir kendini, tek başınadır. Toplumla arasına mesafeler, duvarlar koymuştur. Anlaşılmadığını düşünür, kendi içine kapanır ve bir süre sonra tamamen yabancılaşmıştır. İç sürgünlük aynı zamanda pasif bir direnişi simgeler”* (Öğretmen, 2014:12). Bu direniş herkesleşmeme adına yalnızlığa boyun eğme düzleminde gerçekleşir. İlhan Berk, içsel sürgünü yaşayan kişiler için şunu söyler: *“Her ülkede bir avuç insan: Bir yalnızlar taburu. Çalışan, düşünen, yaratan. Çalışmaları, düşünceleri yaratmaları, çoğunlukça kabul edilmemiş, bunun için yalnız olanlar! Yine bu yüzden kendi yurtlarında da sürgün yaşayanlar! Sen, ben, o. Kendi yurtlarında kara kamıyla çarpışanlar”* (Demiralp, 1998:166). Toplum/dünya ile uyum sorunu yaşayan bireyin yaşadığı çatışma, onu yalnızlığa dolayısıyla da kendi içine sürgün olmaya iter. Türk edebiyatı tarihinde pek çok şair ve yazar içsel sürgün halini yaşamış ve bu durumu eserlerinde işlemişlerdir.

Edward Said, toplum içerisinde içsel sürgünü yaşayan entelektüelin durumunu değerlendirirken, entelektüeli ‘evet diyiciler’ ve ‘hayır diyiciler’ olarak iki gruba ayırır ve hayır diyiciler’i *“toplumlarıyla yıldızları barışmayan, bu yüzden de imtiyaz, güç ve şan şöhrat edinmeyen”* ve içsel sürgünü yaşayan kişiler olarak değerlendirir ve ona göre *“hayır diyen” yazıneri hep aynı konumdadır. Bu konumda olmanın karşılığında göreceği “muamele” kara kamunun koyuluk derecesine bağlıdır”* (Demiralp, 1998:167). Said’e göre aydın ve iktidar arasında başkaldırı düzleminde beliren çatışma, sürgünün kapısını aralayan temel unsurdur.

Tarih boyunca çeşitli görüngüleriyle ortaya çıkan sürgün, edebi eserlerin de başat konuları arasında olmuştur. Eski Mısır’da Orta Krallık döneminden kalma bir metin olan Sinuhe’nin öyküsü göz ardı edilecek olursa sürgün edebiyatının ilk büyük yapıtlarını yazan, sürgünün duygu durumunu ilk aktaran Augustus çağının büyük ozanı Ovidius’tur.

Ovidius, görkemli bir hayatın zirvesindeyken, elli yaşında, İmparator'un kararıyla Roma'dan uzaklaştırılarak Karadeniz kıyısında Tomis adı verilen bugünkü Köstence yakınlarındaki küçük bir kasabaya sürülür (Turan, 1998:154). Öte yandan tarih boyunca İtalyan şair Dante, Şili'li şair Pablo Neruda, Victor Hugo, J. Cortazar, R. Alberti gibi pek çok isim sürgünü yaşarken, pek çok eserini de sürgünde oluşturmuştur. Türk edebiyatında da birçok sürgün yazar ve şair olmasıyla birlikte doğrudan sürgün ismini taşıyan ve sürgün temasını işleyen üç roman vardır: Kendisi de bir Jön Türk olan Bekir Fahri'nin *Mısır'da Jönler'i*, Refik Halit'in *Yüzellilikler'i* ve Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün* adlı romanı. Bekir Fahri ve Refik Halit sürgünü doğrudan yaşarken, Yakup Kadri ise dolaylı olarak (gönderildiği mecburi görevler ile) yaşamıştır.

Çalışmamızın konusunu oluşturan Demir Özlü ise başlangıçta gönüllü sürgünü seçen daha sonra, gönüllü sürgünü zorunlu sürgüne dönüşen yazarlar arasındadır. Özlü'nün sürgün yılları ve sürgünde yaşadıkları tezin birinci bölümünde/hayatı kısmında anlatıldığı için bu kısımda eserlerindeki sürgün izleği üzerinde durulacaktır.

2.1.1. Varoluşun Açmazlarında Sürgün Trajedisi: Ruh Vatansız Bedense Her Yerde

Yazın hayatı boyunca beslenme kaynaklarından biri varoluşçuluk olan Demir Özlü, sürgünü sadece fiziksel boyutta yaşamaz. İnsanoğlunun zaten sürgünde olduğunu ifade eden varoluşçu felsefeye göre; ilk günah sebebiyle dünyaya atılan, kendi iradesi dışında dünyaya gelmeye zorlanan insan, yeryüzüne atılmış/fırlatılmıştır. Bu bağlamda Özlü, hem dünya sürgününü hem fiziksel sürgünü hem de dönem dönem içsel sürgünü yaşamış bir yazardır. Bu durum Özlü'nün eserlerinde de kendini gösterir. Sürgün, onun eserlerinin başlıca izlekleri arasındadır. Onun eserlerinde sürgünün ilk görüngüsü yurdundan ayrılan bireyin yaşadığı varoluş sorunsalı paralelinde belirir.

Özlü'nün başlı başına sürgün üzerine kurgulanan romanı *İthaka'ya Yolculuk*'ta, yurdundan ayrılmak zorunda kalan başkarakterin, uzun bir yolculuk olarak nitelendirdiği sürgünü anlatılır. Sembolik bir anlatım üzerine kurulu romanda, öznenin adı bilinmeyen ve dinleyici konumunda olan bir karakterle yaptığı konuşmalar, sürgünün birey psikolojisi üzerinde yarattığı yıkımı tüm derinliği ile ifade eder. Romanda başkarakter, derin ruhsal sancılar içerisindedir. Nitekim “*her sürgün olayı bir şoktur. Bir travmayı beraberinde getirir*” (Cortazar, 1996:22). Kişiyi bir anda sahip olduğu her şeyden, ailesinden, yurdundan, mesleğinden, alıştığı yaşam biçiminden, ait olduğu çevreden,

iklimden ve daha birçok şeyden koparma ile karşı karşıya getiren sürgün olayı, özneyi köklerinden söküp atar; onu bilmediği, yabancı olduğu bir çevreye gitmek zorunda bırakır. Romanda öznenin yaşadığı ruhsal çatışmalar/sorgulamalar mitin sembolik anlatımıyla sunulur:

“Tanrım! Bu insansız kente yolumun düşmüş olması neyin cezası acaba? Mutlu bir yolculuğa çıktığımı mı sanmıştım? Hangi savaştan dönüyorum ben? Eski çağın, şimdi artık unutulmuş olan günahlarını mı taşıyorum sırtımda? Hangi Yunan tanrısı bu cezaya çarptıran beni? Beni baştan çıkaran sirenlerin sesleri miydi? Dayanılmaz çağrılarını duyup da, dönüp ardıma bakmak gafletinde mi bulundum?” (Özlü, 1996:72).

Yunan mitolojisinde eşi ve çocuğunu bırakıp Troya Savaşı’na katılmak istemeyen İthaka kralı Odysseus, savaşa gitmemek için türlü bahaneler bulur. Tarlasına tuz eken, deli taklidi yapan Odysseus’un bu durumundan şüphelenen Palamedes, onu görmek ister. Yanına gittiğinde kralın sabanla tarlayı sürdüğünü gören Palamedes, onun gerçekten delirip delirmediğini anlamak için yeni doğmuş çocuğu Telemachus’u sabanın geçeceği güzergâha koyar. Bu durum karşısında sabanın yönünü değiştirerek oğlu Telemachus’a bir zarar gelmesini engelleyen Odysseus, akıl sağlığının yerinde olduğunu açığa vurur ve savaşa katılmak zorunda kalır. Troya Savaşı’na katılan kral, zekâsının da avantajıyla savaştan sağ ve galip gelmeyi başarır. Öte yandan savaş sırasında Polyphemos’un tek gözünü kör eden Odysseus, oğluna verdiği zarardan dolayı deniz tanrısı Poseidon’un öfkesini kazanır ve İthaka’ya dönüş yolunda başına türlü felaketler gelir (Erhat, 1996). *İthaka’ya Yolculuk* romanında anlatıcı özne; kendini Odysseus’la, sürgününü de Odysseus’un yıllar süren eve dönüş yolculuğu ile özdeşleştirir. Troya Savaşı, sürgünün kendi iç savaşının simgesel görüntüsünü sunarken; tanrılar tarafından cezalandırılan kralın dönüş yolculuğunda uğradığı felaketler, öznenin sürgünde yaşadığı acının sembolik ifadesidir. O da tıpkı Odysseus gibi savaş yorgunluğunu üzerinde taşır. Odysseus ile anlatıcı öznenin yaşantısı arasında beliren metaforik ilişki, ceza mitosu üzerine kuruludur. Öyle ki bir ceza sonucu yolunun düştüğü ‘insansız kent’, öznenin yalnız ve yabancı olduğu mekândır ve o, bu mekânda bulunmanın sancısını duyumsar.

Anlatıda sürgünün yaşadığı trajediyi imleyen bir diğer simge ise siren’dir. Yunan mitolojisine göre Sirenium Scopuli denilen bir adada yaşayan sirenler; büyüleyici sesleriyle denizcileri etkiler, bir nevi hipnoz ederler. Kendilerinden geçerek sirenlerin sesine kapılan kurbanlar, gemilerini kayalıklara doğru sürerek ölüme giderler. Troya Savaşı’ndan dönen Odysseus ise evi İthaka’ya ulaşmak için sirenlerin duyulduğu bölgeden geçmek zorundadır. Bu yüzden de zekice bir plan yaparak, mürettebatına

kulaklarını balmumu ile tıkamalarını kendisini de direğe bağlamalarını ve siren bölgesinden geçene kadar asla çözmelerini söyler. Bölgeden geçtiklerinde, hiçbir şey duymayan gemi mürettebatı, sirenlerin sesiyle büyülenen Odysseus'u tüm çırpınmalarına rağmen çözmez ve yollarına devam ederler. Böylece siren sesini duymasına rağmen hayatta kalan iki insandan biri Odysseus olur.

Romanda ıssız ve 'insansız kente' yolu düşen öznenin, dışarıdalığının sebebi öznenin içsel sorgulamalarıyla belirir. "*Beni baştan çıkaran sirenlerin sesleri miydi?*" sorusuyla bir yandan çıktığı uzun yolculuğuna sebep ararken, diğer yandan sürgünü ölümle özdeşleştirir. Ötelerden gelen çağrıya uyararak gönüllü sürgünü seçen özne, siren seslerini duyarak gemisini adaya/ölümün pençesine süren gemi kaptanına benzer.

Eserde metinlerarasılık düzleminde beliren bir diğer metaforik ilişki ise yine Yunan mitolojisindeki tanrı Hades ile Orpheus'un hikayesi düzleminde belirir. Yunan mitolojisinde, efsanevi şair Orpheus, müziğiyle tanrıları dahi büyüleyen, tabiatı kendisine hizmetkar eden bir lîr ustasıdır. Büyük bir aşkla bağlı olduğu karısı Eurydike'i kaybedince, lîrini de alıp karısının ardından ölümler dünyasına giden Orpheus, yer altı tanrısı Hades'e yalvarır ve karısının kendisiyle birlikte dönmesi için izin ister. Lîr ustasının eşsiz güzellikteki müziğine kapılan Hades, bir şartla Eurydike'in gitmesine izin verir: Orpheus, yeryüzüne çıkana kadar, arkadan kendisini takip eden karısının yüzüne dönüp bakmayacaktır. Büyük lir ustası, Hades'in teklifini kabul eder, ancak tam gün ışığına çıkmak üzereyken arkasına dönüp eşine bakar ve Eurydike orada kaybolarak ölümler ülkesine geri döner (Erhat, 1996:229). Romanda "*dönüp ardıma bakmak gafletinde mi bulundum?*" sorgulamasıyla gelen çatışma, sevgiliden/yurdundan ayrılan başkişinin ona ulaşamamasıyla gelen isyan çılgınlıklarıdır. Tanrılar tarafından cezalandırılan özne, yabancı bir coğrafyada sevdiklerinden uzaklaştırılmış, yalnızlıkla kuşatılmış bir tarzda belirir. O, tanrılarla/otorite ile giriştiği sınavı kaybetmiş ve sevgili/yurdu ile ebedi bir ayrılığa mahkûm olmuştur.

Romanda öznenin sürgün gittiği kent, kendi ülkesinden çok farklı bir görüntü çizer. O, tüm yönleriyle kendine yabancı gelen bu yeni coğrafyaya alışamaz. İssız, soğuk ve karanlık bir kuzey kentinde, kendini ait olmadığı bir yerde/başka bir evrendeymiş gibi hisseder:

“Sanki dünyada değilsiniz. Dünyadasınız ama. Işıkla ıssızlığın verdiği tuhaf bir tedirginlik başınızı görünmez, küçük bir kasnak gibi sarıp döndürse de, henüz dünyada olduğunuzu, buranın Kara Avrupa’sından uzakça bir yer de olsa, dünyanın bir uzantısı olduğunu biliyorsunuz” (Özlü, 1996:20).

İnsanoğlu, var olduğu andan itibaren kendini dünya ile bir ilişki içerisinde bulur. Yaşamsal serüvene ev sahipliği yapan dünya, birey için kimi zaman çatışma unsuruyken çoğu zaman ayrılmak istenmeyen’dir. Hegel’e göre *“dünya, dışsal olarak varolan tin’dir, bilinç taşıyan ve kendini başkası olarak ya da dünya olarak kendinden ayırdeden tekil kendi’dir”* (Hegel, 1986:482). Heidegger’e göre ise dünya, Dasein’i temellendirendir, Dasein’in varlığını kurması/oluşturması için mutlak bir zemindir. Dasein, dünya ile ilişki içerisinde olan bir varlık değil; dünya içinde varolan bir varlıktır (Heidegger, 2018:93-95). Fenomenolojik anlamda insan ile aynı merkez noktasından beliren dünya, insanın makrokozmetik bir açılımı olarak varlığı/Dasein’i/tin’i içerisinde barındırır.

Dünyaya gelerek yaşam serüvenine atılan birey, kendini kurarak oluş’unu tamamlamak ister. Romanda anlatıcı özne’nin ayakları yere sağlam basmaz. Sürgün gittiği kuzey kentinin alışık olmadığı gün dönümleri onu tedirginlikle kuşatılmış bir yabancılığa iter. *‘Dünyadasınız ama sanki dünyada değilsiniz’* ifadesi, dünya ile içtenlik bağlarını koparmış bir ruhun varlığını hiçbir yere konumlandırılamamasıyla gelen boşluk halidir. Onun için yaşamının mekânsal barınağı olan dünya, kendi yurduyla anlam kazanır. Anlatıcının ülkesinde alışık olduğu iklim, coğrafya, gün ve gece döngüsü gittiği kuzey kentinde bambaşka bir görünüm arz eder. Gelmek bilmeyen gece ya da doğmak bilmeyen gün ile beliren uzun gece/gündüz saatleri, ona dünyanın dışında başka bir evrendeymiş hissini verir. O, sadece yurdundan değil; ait olduğu dünyadan da sürülmüştür. Öte yandan anlatıda öznenin bulunduğu yerin *‘dünyanın bir uzantısı’* olarak tanımlanması, dışlanmışlığın başka bir görüngüsünü sunar. Varlığın kendisi olmaktan ziyade bir uzantısı olma durumu, merkez-çevre ilişkisi dahilinde beliren yabancılaştırma durumuna işaret eder. Anlatıcı ben merkezden/kendi yurdundan uzaklaşmış, dışarıya atılmıştır. Her makroevren ya da *“her mikroevren, her meskûn ‘merkez’ denilebilecek şeye, yani en mükemmelinden kutsal bir yere sahiptir”* (Eliade, 2017:50) Dolayısıyla merkez, aynı zamanda öznenin kutsalı, varlığını onayladığı/inandığı kendilik mekânıdır. Bu bağlamda kendi merkezinden uzaklaş(tırıl)an anlatıcı ben, varoluşsal çatışmalar yaşar.

Heidegger dünya- dasein ilişkisini, ‘çevreleyen dünya’ görüşünden hareketle yorumlar. Ona göre, “*Hergünkü Dasein’in kendisine en yakın dünyası çevreleyen-dünya’dır*” (Heidegger, 2018:114). Dasein kendini çevreleyen dünyanın hergünlüğü ile kendi hergünlüğü arasında kurduğu ilişki çerçevesinde varlığını oluşturur. Romanda anlatıcı ben’i çevreleyen hergünkü dünya, yabancı olduğu ait olmadığı bir yerdir. O, bu yerde gündelik yaşamın rutin döngüsüne hapsolarak dünya ile olan ilişkisinde çatışma yaşar.

Romanda başkişi sürgün kentine ilk gittiğinde onu orada karşılayan ilk imgeler: soğuk, karanlık ve yabancılıktır, “*Bu kente ilk indiğim o karanlık Noel gecesinde de, ilk gördüğüm Güney’de. (...) Soğuğu ve karanlığı anımsıyorum. (...) Kilitli olmayan kapısını açıp girmiştik, tahtadandı. Ayaklarım üşüyordu tahtalar üzerinde yürürken.*” (Özlu, 1996:49) sözleri, ruhsal olanın fiziksel olandan daha soğuk ve karanlık olduğunu imleyen bir nitelik arz eder.

Gerek insan gerekse tüm canlılar için hayati bir öneme sahip olan ışık ve ısı, yaşamsal olanı içerisinde barındırır. Tüm evreni ısıtan güneşin yaşamın birincil unsuru olması, insanın varlığını devam ettirebilmesi için vücut sıcaklığının belirli bir seviyede olması gibi pek çok örnek, sıcaklık ve ısı kavramlarını hayatın merkezine yerleştirir. Isı ile birlikte beliren ışık da yaşamsal olanı içerisinde barındıran başka bir unsur olarak ortaya çıkar. Bir yerde ışık varsa yaşam vardır. Bu bağlamda gerek kimyasal gerekse fenomenolojik anlamda ısı ve ışık; varlığı, yaşamsal olanı, enerjiyi ve canlılığı imler. Karşıt bir düzlemde beliren soğuk ve karanlık ise tersine bir görüntüyle ölümün, donukluğun ve cansızlığın simgesi olarak ifade edilebilir. Daha da ötede karanlık tehlikenin, soğukluk ise mutsuzluğun imidir. Bachelard, tatlı bir sıcaklığın aynı zamanda mutluluk bilincinin kaynağı olduğunu, daha doğru bir deyişle, mutluluk kaynağının bilinci (Bachelard, 1995:50) olduğunu söyler. Bu bağlamda sıcaklık: ev/yuva, birliktelik, huzur, yaşam imgeleriyle bütünlenirken; soğuk mutsuzluk, yalnızlık, ölüm ile birlikte anılır.

Romanda başkarakter sürgün ülkeye ilk gittiğinde, onu karşılayan şey ‘soğuk ve karanlıktır’. Sürgün olunan kuzey kentinin uzun süren kışının ve gecelerinin getirisi olan soğuk ve karanlık, öznenin sürgünde oluşunu fark ettiren ilk imgelerdir ve fizikselin ötesinde bir etkiyle bireyin ruhunu çepeçevre saran iki betimdir. Metinde beliren soğukluk, dışarı imgesi ile bütünleşik bir görünümde belirir. Ev imgesinin zihinde

yarattığı sıcaklık ve huzur atmosferi, öznenin dışarı’da oluşuyla yerini, varlığı kuşatan bir soğukluğa ve yalnızlığa bırakır. Kendilik mekânından uzaklaşmak zorunda kalan öznenin, dış dünyada hissettiği soğuk ve karanlık, fizikselin ötesinde bir yayılımla kendi iç dünyasının mekâna yansıyan izdüşümleri, ait olmadığı bir yerdeki yabancılığıdır.

Sürgün gidilen kuzey kentinde, kuşatıcı ve boğucu bir nitelikle beliren yabancılık hissi, başkişinin eve girmesiyle de değişmez. Kilitli olmayan kapı; kentteki güven ve huzur atmosferinin yanı sıra öznenin o eve beklendiğini imler. Kendi yurdunun kapısı kendine kilitlenirken, o başka bir coğrafyada kilitli olmayan kapıdan girmenin hüznünü yaşar. Özne, ıssız ve soğuk kuzey kentindeki evin kapısından geçerek aslında sürgünü onaylar. Bir eşik/geçiş noktası olan kapı, başkişinin öncesi ile sonrası, geçmişi/bilinen ile geleceği/bilinmeyen arasındaki sınır imgesidir; sürekli olarak arada kalan “*bir eşik tanrısını (önününde) bedenlendiren*”, “*bir düşlemin kökeni*,” (Bachelard, 2008:317) zıtlıkların birliğidir. Özne, başka bir dünyaya açılan bu kapıdan geçerek sürgünlüğe ilk adımı atmış olur. Girdiği evde ayaklarını üşüten tahtalar; yabancılığını, sürgünlüğünü ona duyuran ilk somut imgelerdir. O, bu soğuk tahtalar üzerinde yürürken varlığının dışarıdalığını duyumsar. Bu bağlamda uzun bir yolculuk olarak nitelendirilen sürgünde onu en çok etkileyen de dışarı’ya atılmışlığıdır:

“-Ama eskiden, yılda sadece bir ya da iki ay yolculuğa çıktığımızı söylemişsiniz bana.

-Evet, öyleydi, bir ya da iki aydı yılda yaptığım yolculuk. Ama şimdi dışarıdayım. Dışarıdayım ve dışarı, o kısa süren yolculuklarla birbirine eklenmiş gibi görünüyor bana. Zaman birbirine eklenmiş. Aralarında yer alan – kendi ülkemle ilgili- yaşam siliniyor” (Özlü, 1996:10).

Geçmişte kısa süreli yolculuklara çıkan/yurdundan ayrılan başkişi, şimdide süresiz bir ayrılığa mahkûm olur. Ait olduğu mekândan kısa süreli ayrılışlar, bireyi motive edici bir güce sahipken, yitirme’nin başka bir görüntüsü olan süresiz ayrılış, yıkıcı bir etkiyi beraberinde getirir. Daha önce sahip olduğu değer, kişi ya da varlığı sonrasında kaybetmek olarak tanımlanacak yitirme, yitirilen varlığın önem derecesine göre travmatik etki yaratabilir. Nitekim sahip olma içgüdüsel/iyelik, bireyin yaşamsal arzularındandır. Yitirme ise bireyi ruhsal psikoza sürükleyebilecek bir çatışmayı beraberinde getirir. Süresiz olarak yurdundan ayrı kalan başkarakter, yurdunu, çevresini, ailesini daha da ötede kimliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya gelir. Ait olduğu mekândan uzak düşen anlatıcı, ülkesinden ayrı geçirdiği zaman diliminde birbirine eklenen yolculuklarla

süresiz bir seyahatte olduğunu ifade eder. Tüm bu ayrılık ve yolculuklarda ise öznenin içerisinde bulunduğu his “dışarı”da olduğudur. Sürgünün sözlüğünde en belirgin kelimelerden biri dışarı’dır.

İnsanoğlunun dünya ile kurduğu ontolojik bağın mekânsal yansımaları, yer/yurt edinme ihtiyacı ile kendini gösterir. “*Kişioğlunun dünyada kendine bir yer edinme çabası, onun insanlaşmasının en önemli etkinliğidir. (...) İnsan çevreden kendine bir dünya kurar ve orada kendini yaşar*” (Korkmaz, 2015:176). Yaşam ile ölüm arasındaki yolculukta varlığını sürdürebilmek için kişi, bir mekânın içerisinde var olmak zorundadır. Özel anlamda ev ile ifade edilen bu yer, genişleyen perspektifte sokak, kent, yurt olarak bireyin özelden genele doğru gerçekleşen mekânsal açılımını gösterir. Kişi eviyle, çevresiyle yurduyla birlikte var olur; içine doğup büyüdüğü çevre ile varlığını onaylar; mekân ile aidiyet bağı kurar.

Varlığın temel gereksinimlerinden biri olan, içerilme’nin ontolojik özünü içerisinde taşıyan aidiyet hissi, dünya içerisinde var olan öznenin çevresiyle kurduğu varoluşsal bağın başka bir görüngüsüdür. Özne, aidiyet hissi ile ruhsal doyuma ulaşırken dünya ile olan ilişkisinde kendini bu ilişkinin anlamlı bir parçası olarak tanımlar. Benliğini ait hissettiği değer, mekân ya da kişiyi birincil kendiliği olarak benimseyen özne, bu kendiliğin olmaması ya da tehdit edilmesi durumunda ise hem kendi ile hem çevre/dünya ile olan ilişkisinde çatışmalar yaşar. Nitekim aidiyet hissine paralel olarak gelişen benimsenme, özümseme, değer görme gibi psikolojik ihtiyaçların tatminsizliği durumunda özne, özsaygı/benlik değeri yitimine uğrayarak bunaltı, yabancılaşma, yalnızlık problemleriyle yüz yüze gelir. Bu bağlamda psikolojik olarak reddedilme ya da dışlanma, “*hayatta kalmayı ve üremeyi sağlayan sosyal bağların kaybedildiği hissini doğurduğu için ait olma ihtiyacını tehdit eder.*” (Aydın vd. 2013:22). Öte yandan aidiyet bilincinin varlığa sağladığı kendilik hissi, onu ait hissettiği obje/değer ile bütünleştiren bir yapıda belirir. Özne, aidiyet nesnesi ile ontolojik bir bütünlük içerisinde. Bu bütünlüğün dışsal bir nedenle sarsılması durumunda ise varoluşsal problemler ortaya çıkar.

İthaka’ya Yolculuk’ta yurdundan ayrı düşen öznenin dışarı’da oluşu, aidiyet hissine paralel olarak belirir. Kendilik mekânından ayrılmak zorunda kalan ve sonrasında yurduna geri dönemeyen özne’nin maruz kaldığı tavır, dışlanma zemininden ontolojik

varlığına yönelik bir tehdit olarak belirir. “*Dışlanma ya da reddedilme; ait olma, benlik değeri, anlamlı varoluş, kontrol olmak üzere dört temel ihtiyaç için tehdit oluşturmaktadır*” (Akt. Aydın vd. 2013:22). Kendi yurdundan dışlanmanın, ötekileştirilmenin sancısını duyumsayan özne, varoluşsal çatışmalar yaşar. Nitekim bireyin “*dünyadaki yeri, varoluş kesinliğinin “burada’lık” boyutunu oluşturur*” (Korkmaz, 2015:176). Bu nedenle kendinin olduğu bir mekândan uzaklaştırılan özne, varoluşsal kesinliğinden de uzaklaştırılmıştır. Yaşadığı ruhsal sancuları hafifleten şey ise sürgünün başkaldırı ile birlikte varlık kazanmasıdır. Öyle ki onun dışarıdalığı, kendi oluşta ısrar etmesi ile beliren başkaldırıdan dolayı gerçekleşir. O, içeri’de kalıp kendi olamamaktansa, dışarı’ya giderek kendi olmayı tercih eder.

Öznenin içerisinde bulunduğu dışarıdalık, uzamsal boyutun ötesinde ruhsal bir dışarıdalık/dışlanmışlık halidir. Bachelard, varlık ve varlık olmayı içerisinde barındıran içeri ve dışarı kavramlarının, düşünceyi uzamlaştıran bir geometriye sahip olduğunu söyler. Bir yer belirteci olmanın ötesinde ontolojik birer anlam yüklenen içeri ve dışarı kavramları, sürgünün gözünde birer düşüncedir; “*Onun kurduğu dizgelere varıncaya kadar, her şeyle ilişkilendirdiği iki eğretilimedir*” (Bachelard, 2008:304). Daha da ötede sürgünün varlığını tanımlayan iki sıfattır. Bu bağlamda özne için mekânsal boyutun ötesinde varoluşsal bir nitelik arz eden ve içeri ile bütünsel bir karşıtlık içerisinde beliren dışarı; ötekileştirilmenin, varlığı dışarı atmanın imidir. Özne, ait olduğu yurdundan/içeriden sürülerek dışarı’ya atılır. Bu bağlamda içeri, öznenin anılarını, geçmişini ve aidiyeti ifade ederken; dışarı, yurdundan koparılmanın, güvensizliğin, yalnızlık ve yabancılığın hâkim olduğu öteki yeri ifade eder. İçeride olmak, varlığı onaylanmanın, kabul görmenin ifadesi iken; dışarıda olmak, ötekileştirilmenin, reddedilmenin yansımasıdır.

İthaka’ya Yolculuk’ta yurdundan ayrı olan başkarakter, öte yerde bulunmanın/dışarıda olmanın sancısını duyumsar. Ruh, vatanını yitirmiş; bedense dışarıdalığın ruhuna verdiği zararı özümsemiştir. Gerek fiziksel gerek ontolojik anlamda dışarıdalık hali yaşayan özne, arafta olmanın da bunaltısını yaşar. Zambrano’ya göre sürgün iki imkânsızlık arasında belirir: Kendi vatanımızda bulunamamanın imkansızlığı ve bunun için uygun bir yer bulma imkansızlığı. Bu, askıya alınma/arafta kalma durumuna yol açar. Yani ölmenin imkansızlığını fark etseniz bile, yaşamının imkansızlığı. Her birinin diğerini reddettiği yaşam ve ölüm arasındaki sınır. Bu sınırın tutulması bütün sürgünlerin ilk kaçınılmaz

şartıdır (Rojas vd. 2015:2). Romanda uzamsal parçalanmışlık içerisinde olan özne, yurduna gitme arzusu ile gidememe/alınmama, reddedilme arasında çatışma yaşar ve kendi olabileceği başka bir ‘içeri’ de bulamaz. Çünkü onun için “içeri” tek bir yerdir, yurdudur; lakin dışarı her yerdir. Dışarı’da olmak, başka bir yerde olmak değil içeride olamamaktır. Varlığını içeri’ye konumlandırılmayan ruhun, kendini konumlandıracağı bir mekân/uzam bulamayışı ise derin ruhsal sancılara neden olur.

Sürgün için dışarıda olmanın, ötekileştirilmenin trajedisinden sonra gelen en büyük acı ise geçmişini/anılarını unutma korkusudur. Nitekim geçmiş, kültür ve kimlikle eşdeğer düzlemde belirir. Geçmişin unutulması: kim olduğunun, kültürün, değerlerin unutulması demektir. *İthaka’ya Yolculuk*’ta “kendi ülke(siy)le ilgili yaşamının sil”indiğini ifade eden karakter, hafızasını diri tutma sorumluluğunun varoluşsal kaygılarını yaşar. Öte yandan yurduna duyduğu özlem, onu geçmiş ile birlikte yaşamaya mahkûm eder. Bu bağlamda sürgün fiziksel anlamda yurdundan ayrılrsa da tinsel anlamda da daha çok bağlanır. Onun için “kopulan yer bağlanılandır aslında: yaşanmışlıkları, anıları, izleri onun varoluş gerçeğidir. Sürgün, yurtsuzluğa katlanınca, gideceği, ulaşacağı yerlerin ona her an geçmişini sunacağını, onu sürekli olarak bununla avutacağını bilmez ilkten” (Andaç, 1996:12). Tüm yabansılığı ile kendinin olmayan bir mekânda yaşamaya mecbur bırakılan sürgün, yaşama tutunmak ve kimliğini korumak için geçmişine/anılarına yönelir. O; köksüzlüğü kabul etmez, sindiremez. Kimliğini yitirme korkusuyla kendini var eden tüm değerlere daha sıkı tutunur, geçmişin imgelerine sığınır. Bu doğrultuda sürgünün en büyük korkusu, belleğinin zamana yenik düşüp geçmişini unutmasıdır. Nitekim onun anıları ve geçmişi, sürgünlük mekânında tutunduğu varoluş gerçeğidir. Unutma ile gelecek olan kendilik yitimi, varoluş gerçeğini elinden alacak ve özne yabancılaşma sorunsalı ile karşı karşıya gelecektir. Romanda “kendi ülkesiyle ilgili yaşam(ının)” gittikçe silindiğini ifade eden öznenin bu itirafı, korkuları ile yüzleşen bireyin trajedisini sergiler. Dışarıda olmanın bunaltısını yaşayan öznenin içeri ile ilgili anılarını unutmaya başlaması, kimlik sorunsalı bağlamında ortaya çıkar.

Demir Özlü anlatılarında, sürgünde yaşadığı kimlik çatışması *Berlin’de Sanrı*’da da yer edinir. Romanda Wansee’deki yazarlar evinde kalan anlatıcı, kendisi gibi sürgün olan kadın arkadaşını gözlemlediğinde, yurduyla bağlarını koparmamaya çalışan bireyin çırpınığını seyreder:

“Ülkesini bırakıp da buraya gelmiş olmasının yarattığı sorunlar, -her gün yığınla- mektuplar, paketler geliyor ona hep, alt kattaki telefonda ailesini ya da öte yandan kalmış olan arkadaşlarını ararken görüyorsun- seni ona doğru çekiyor olsa da. Belki de, kimbilir, bir sürgün oluşu değil de, tümünden iyimser oluşunun yarattığı hava diye düşünüyorsun, seni ona çeken” (Özlü, 2011a:80).

Dilini, kültürünü, yaşamını, mesleğini, gittiği kahveleri geride bırakarak yitirme'nin tüm görüngülerini yaşayan sürgünün, gittiği yerde kimlik bunalımı yaşamamasından daha tabii bir şey yoktur. O; kendinin olduğu tüm değerleri yitirir, yeni ve kendine yabancı olan şeyler içerisinde yaşamaya mahkûm olur. Tüm bu yitirmeler ise kimlik sorunsalı ekseninde belirir.

Gündoğan'a göre kimlik, iki bilincin ortak bulunuşunun ürünüdür. İki bilinçten biri kimliğin bireysel, diğeri toplumsal kanadını oluştururken “sadece bireysel kimliğe bağlı bir tanımlama, kişiyi, yalıtılmış ve biricik bir varlık olarak görme sonucunu doğurur” (Gündoğan, 2019:1). Dolayısıyla insan; bireysel/genetik ve toplumsal/kültürel kodlar ile varlığını/kimliğini oluşturan bir yapıda belirir. Ait olduğu kültür, kolektif yanını; bireysel ve genetik unsurlar ise karakteristik yanını ifade eder. Bu iki unsurdan birinin eksik olması ya da zarar görmesi durumunda ise birey, varoluşsal sorunlar yaşar. Nitekim “kimlik tarihe bağlı olduğu kadar, o tarihin yaşadığı dile, dillere, coğrafi alanlara, karakterlere, koordinatlara, vektörlere, aksiyonlara da bağlı olan” (Akay, 1996:71) bir nitelik arz eder. Bu yüzden kültür, kimliğin oluşturucusu ve tamamlayıcısı olarak belirir ve kültürel bir farklılaşma ya da deformasyon doğrudan kimliği de etkiler.

Ait olduğu çevre ve yaşam ile birlikte kültürel öğeleri de geride bırakarak yabancı bir kültürün içerisinde var olmaya çalışan sürgünün kültürünü yitirmesi, kimliğini yitirme ile eşdeğer görünümde belirir. Bu yüzden de o, sürgün olduğu yerde geçmişi ve kültürüyle bağlarını koparmamaya çalışır. Sürgüne giden insanların çoğunun “ülkesinin sorunlarıyla o da değilse geride bıraktığı insanların hatırasıyla yaşamaya çalıştığı” (Akay, 1996:72) görülür. Bu durum, yurdundan sürülen öznenin yersiz yurtsuzluktan kaçıp manevi bağlar aracılığıyla da olsa yeniden yurduna bağlanma, kendini yeniden vatanına yerleştirme isteminin yansımasıdır; hayata karşı ‘köklerle, kimliğimle, geçmişimle hala varım’ deme biçimidir. Bu bağlamda sürgünün yurduyla irtibatı koparmaması bir varoluş mücadelesi olarak yorumlanabilir. Onun bütün çabası, tüm yitirmişliğine rağmen hala

var olduğunu ispat etmek, kökleriyle bağlarını koruduğunu göstermek içindir. Bu yüzden dostlarıyla, yurdundaki çevresiyle iletişim halinde olur.

Yurduyla olan iletişimde parçalanmışlığı birleştirmek, unutulmamak, kaybolmamak adına mücadele veren bireyin bu çabasında gizli bir dik durma ve “iyiyim” mesajını verme arzusu da vardır. “*Var olduğunu orada kalanlara duyurmak: Onun için mektup yazılır, telefon edilir. Yazar veya düşünürse, makale yazılır, kitap yazılır, kendinden bahsettirilir. Ancak burada Nietzscheen anlamında bir hınç teması vardır*” (Akay, 1996:75). Onun verdiği tüm uğraş aslında tüm dışlanmışlığına, sürgününe rağmen var olduğunu, yaşama tutunduğunu, sinmediğini göstermek içindir. Sürgünlük kaderi, artık onun için bir var olma mücadelesine dönüşmüştür. *Berlin’de Sanrı*’da anlatıcının kadın arkadaşına her gün yığınla gelen mektuplar, aileye ya da diğer arkadaşlara edilen telefonlar sürgünün varolma çabasıdır. Bu çaba ise anlatıcıyı kadına çeker. Anlatıcı özne, kendisiyle kader birlikteliği yapan kadına karşı önlenemez bir sevgi besler.

Sürgünün, yurduyla/eski çevresiyle iletişim kurma çabaları Demir Özlü’nün *Önünde Boş Bir Uzam* anlatısında da görülür. Başkişi sahip olduğu “*küçük bir bilgisayarı*”, “*dostlarıyla haberleşmek için kullanı(r)*” ve “*bir de kendi ülke(sinde)nde yayınlanan bir gazeteyi okur*” (Özlü, 2012:33) sürekli. Başkarakterin kendi ülkesine ait bir gazeteyi takip etmesi, ülke gündeminden haberdar olması ve küçük bir bilgisayarı sadece dostlarıyla haberleşmek üzere kullanması onun kimliğini yitirme endişesi karşısında gösterdiği varoluşsal mücadelenin somut görüntüleri olarak belirir.

Sürgün gidilen kuzey kentinde öznenin tükenişi, *İthaka’ya Yolculuk’ta* sonsuzlaşan zaman içerisinde verilir: “*Batmayan güneşi anlatsanız!*” “*Nisan ayı da olsa, batmayan bir güneş vardı. Ve gün batmıyor, ışık hiç eksilmiyordu. (...) Neyi bekliyor gece? Siz neyi bekliyorsunuz? Nasıl tükenecek bu vakit? Ne yapacaksınız, soluk günü tüketmek için? Orada, o sokakta...*” (Özlü, 1996:19) sorgulamalarıyla gelen içsel konuşma, kendini zaman’da oluşturamayan bireyin içsel çatışmalarıdır.

Kesin bir tanımlamadan uzak olan zaman fenomeni, fizik kurallarının ötesinde bir nitelik taşıırken tarih boyunca pek çok düşünürün de ilgi odağı olmuştur. Kant “*uzam ve zaman onlardaki görünüşlerle birlikte, kendi başlarına ve benim tasarımlarımın dışında var olan şeyler değil; yalnızca tasarımlama yollarıdır*” (1983:95) diyerek zamanın tanımını uzam ve ben’le birlikte yaparken; Hegel, zaman’ın ‘şimdi’ olduğunu ifade eder; şimdi ise tin’in

konumlandığı yerdir. “Zaman ‘orada’ olan ve bilince kendini boş sezgi olarak sınan Kavramın kendisidir; bu nedenle Tin zorunlu olarak Zamanda görünür ve arı Kavramını ayırsamadığı, zamanı yok etmediği sürece Zamanda görünür. Zaman dış, sezilen, ‘kendi’ tarafından ayırsanmamış arı ‘kendi’dir. (...) Zaman öyleyse henüz kendi içinde tamamlanmamış Tinin yazgısı ve zorunluluğu olarak görünür, özbilincin bilinçteki payını varsallaştırma, ‘keninde’ nin dolaysızlığını devime geçirme, ya da evrik olarak, içsel olanı olgusallaştırma ve açığa çıkarma...” (Hegel, 1996:502) Bu bağlamda insan, zaman’da kendini kuran/oluşturandır.

Romanda başkişi zamanı niceliksel yönüyle değil, niteliksel içeriğiyle ölçer. Öznenin eylemsizliği ile zaman sonsuzlaşır. Yersiz yurtsuz olan özne, fenomenolojik anlamda kendini uzamın ve zamanın dışına konumlandırarak “dünyalık zaman” (Fabian, 1999:45)¹ içerisinde ileriye doğru akma/atılma eylemselliğini yitirir, edimsizliği ile zamanın içerisinde kaybolur. Evrendeki tüm varlıkların, uzamın ve zamanın içerisinde hareket halinde olan varlığına karşılık; özne, akıp giden zaman içerisinde savrulan bir görünümde belirir. Sürgünde sonsuzlaşan zaman/*gün*, kendini kurma yetisinden yoksun olan başkişi için, bir an önce tükenmesi istenen bir olgudur. Nitekim o, kendi ülkesindeki zamandan koparılmıştır. Yabancı bir coğrafyada, güneşin batmadığı bir ülkede, bitmek bilmeyen gün, gelmeyen gece, özneyi alışık olmadığı bir zamansal döngüye hapseder. Arzulanan olarak beliren ‘gece’ ise, öznenin tüm içsel çatışmalarının barınağı olmasının yanı sıra karanlığı ve uykuyu içermesiyle kaçış sığınağıdır. Uyuma edimiyle gelen gerçeklikten kaçış, gecenin arzulan bir değer olarak belirmesini beraberinde getirir.

Sürgünde uzayan zamanın başka bir görünüşü ise Özlü’nün “Yeniden Yaşamak” öyküsünde geçer:

“Vaktin geçmesini beklediğin için sonsuz bir vaktin vardı. Bu caddedeki kahvelerde otururken, beklediğin dönüş, bir dönüş olduğunu anlayacaktın. Fakat geldiğin yere değil. Belki oradaki eski hayata, güneşli günlere, bulvarın üzerindeki büyük ağaçlarda kırlangıçların dönüp durdukları daha eski bir zaman. Bu çelişik –olanaksız- ruhsal durum yıllarca sürecek olan sıkıntılarının nedeni olacaktı” (Özlü, 2012:209).

Bireyin psikolojik algılaması ile şekillenen zaman; sürgün deyken uzar, kırılır, sonsuzlaşır, kendi içerisinde çöker. Romanda şimdi’de geçmiş’i yaşayan başkişi, geriye dönüşlerle zamanın süreksizliği içerisinde varlığını an’a konumlandıramaz; bu yüzden de

¹ Tezin genelinde kullanılan “dünyalık zaman” ifadesi Fabian’ın zaman sınıflandırması esas alınmak suretiyle kullanılmıştır.

umut etmeye/beklemeye yönelir. Pasif bir durum olan ‘*bekleme*’, umut ve umutsuzluğun özünü içerisinde barındıran edimsizlik halidir. Yurdundan sürülen kişi, gerçekleşip gerçekleşmeyeceği belli olmayan bir kavuşmayı beklerken umuda tutunur. Zaman, onu bitimsiz bir bekleyişe tutsak eder ve geçmesini beklediği için uzayan bir zamanın varlığı, özneye beklemenin bunaltısını yaşatır. Onun elinden yurduna dönmeyi umut etmekten ve beklemekten başka bir şey gelmez. Bununla birlikte başkışı, bu bekleyişin artık ebedi olduğunun bilincindedir. Nitekim bir taraftan yurda dönme arzusu, diğer taraftan dönülen yer’in başkalaşması ihtimali özneyi gelgitlerle örülü bir ikileme sürükler. Kimi zaman yurda dönmek isteyen, kimi zaman ise dönme’nin sorumluluğundan kaçan ben, içsel çatışmalar yaşar. Onun dönme arzusu, şimdi’deki ülkesine değil; ayrıldığı geçmiş zaman dilimi ülkesine, “*eski hayata, güneşli günlere, bulvarın üzerindeki büyük ağaçlarda kırlangıçların dönüp durdukları daha eski bir zaman(a)*” dönük olarak varlık kazanır. Arafta kalmanın bunaltısını yaşayan öznenin saplandığı çelişki ise sürgünün kader çizgisidir. O ülkesine yeniden dönüşün/kavuşmanın heyecan ve arzusunu her daim içerisinde barındırırken, döndüğünde karşılaşacağı yurduna yabancı ve uzak kalmanın da korkusunu yaşar. Romanda “*zamanın zihinsel gerçekliği*” (Bachelard, 2010:111) ile gelen sürgünün sonsuzlaşması ve öznenin gelecek korkuları, ruhsal sancıların sebebi olarak belirir.

Tatlı Bir Eylül’de kentini yitiren özne, içinde bulunduğu boşluğu kent içerisinde yaptığı gezintilerle aşmaya çalışır.

“Ama yitirdiği bir kent vardı onun, şimdi artık iyice bozulmuş, yıpratılmış, alabildiğine başıboş bırakılmış bir kent. Belki de Orta-Avrupa’nın olduğu gibi kalmış kentlerine giderek aradığım oydu. (...) Belki kentini yitirdiği için yaşamayı bilmiyordu artık. Bütün bu yabancı topraklarda sürüklenip duran bir gölgeydi. Bütün bu uzun tren yolculukları, yabancı kentlerin caddelerinde, alanlarında dolaşmalar, küçüklü büyüklü kentlerin labirentimsi dar sokaklarını zihninde tutma çabası, hepsi, belki hepsi yitirdiği kenti arayıştı. Bu labirentlerde, yapraklarını dökmüş ağaçların sıralandığı tren yollarında, banliyö treni istasyonlarında dolaşıp duracak, varamayacaktı kendi kentine. Bütün bu yollar birbirleriyle birleşerek, birbirine açılarak dolanıp duruyorlar ve hiçbir yere çıkmıyorlardı” (Özlu, 2011:48).

İnsanın geçmişi ile geleceği arasında bir sınır çizgisi olan sürgün, yitilik üzerine kuruludur. İlk insan Hz. Adem’in cenneti yitirmesiyle başlayan yeryüzü sürgünlüğü, geride kalanın sancısını duyumsatırken, yitirilmiş duyulan özlemi ve ona yeniden kavuşma arzusunu içerisinde barındırır. Demir Özlu’nün eserlerinde de İstanbul, “*yitik cennet*” imgesiyle bütünleşir. Onun anlatılarında İstanbul aşığı olan karakterler, kentten uzak kalmanın sancısını duyumsar. *Tatlı Bir Eylül*’de roman kahramanı kentini yitirmiş

olmanın hüznünü yaşar. Daha önce sahip olunan varlık ya da durumun ortadan kalkması olarak yorumlanabilecek yitirme eylemi, öznenin yaşamı boyunca sahiplik hissi ile bağlandığı yurdunu kaybetmesiyle ontolojik bir problem olarak belirir. Nitekim sahip olma/iyelik “*somut varoluşun üç temel kategorisinden*” (Sartre, 2009:714) biridir. Yaşamını anlamlılık üzerine inşa etmek isteyen insan, kendi yaratım sürecini tamamlamak için somut bir varoluşun kökeninde olmak ister, bu doğrultuda dünyalık zamanda varlığı ile kendi varlığını onaylayabileceği aidiyet nesnelereyle ontolojik bir bağ kurar. Kişi, iyelik nesnesini yitirdiğinde ise söz konusu müdahale, onun varlık sahasına yapılmış bir şekilde belirir. Bu yüzden de yitirme duygusu, özneyi varoluşsal problemlerle karşı karşıya bırakır. Romanda başkişinin varlığını konumlandığı mekânı yitirmesi, kendiliğın yitirilmesiyle eş değer görünür. Yabancı topraklar ile kökten bir bağ kurmaktan uzak olan özne, bir gölge gibi, varlığı sadece görüntüden oluşan soyut bir insana dönüşür. Kendi tinsel gerçekliğini/otantik varlığını kaybeden başkişi, yabancı bir dünyaya sıkışmış, hapsolmuş, bunalmıştır. O, bir yandan olmak ile olmamak arasındaki çizgide varlık mücadelesi verirken, diğer yandan kendi ‘tarihsel alanı’ dışında kalan varlığının gerçekliğini sorgular. ‘*Gölge*’ metaforu ile sembolize edilen ‘varoluş açmazı’, ülkesinden ayrı kalan öznenin varlığını sorgulamasıyla şekillenir.

Romanda yıllarca ayrı kaldığı kent ise uzakta olduğu süre zarfında “*bozulmuş*” görüntüsüyle belirir. Sahipsiz kalmanın/ “*başıboş bırakılmanın*” köhneliğini ve yıpratılmışlığını üzerinde taşıyan kent, her şeye rağmen özneyi kendine çeken bir yapıda belirir. Anlatıcı ben’in Orta Avrupa’da yaptığı seyahatlerde aradığı, kendi kentinin görüntüsünden başka bir şey değildir. O, gezdiği her yerde eskiye dair bir görüntü/siluet, kendi yurdunu çağrıştıracak bir sembol arar; kentinden uzak kalmanın acısını hafifletmek ister. Ancak, ‘*küçükklü büyüklü kentlerin dar sokakları*’, özneyi yutan özelliği ile belirir. Yaşadığı parçalanmayı aşmak için tüm coğrafyalarda gezinen ve varlığını konumlandırarak bir mekân bulmaktan uzak olan öznenin görüntüsü, kendi bütünlüğünü arayan bir gölgenin dışarıdan gelen sesi/çığılığı gibidir. O, bu çığılıkla kendi varlığını onaylamak ister. Lakin uzamda yok olmaya mahkûm olan sesi, onu varoluş endişesine yöneltir. Bu bağlamda varlığını yurduna konumlandıramayan anlatıcı ben’in kendini konumlandıracağı bir mekân/uzam bulamayışı, yurtsuzluğu içerisinde bocalaması ile belirir. Yurtsuzluğu bir suret gibi sürekli üzerinde taşıyan sürgünün, “*dünyada yeri yoktur ne coğrafi, ne sosyal, ne politik, ne de ontolojik*” (Rojas vd. 2015:2). O, heryerdeliğın

içerisinde hiçbir yerdeliğin sancısını duyumsar. Yurduna dönemeyen, dönse de yabancılaşmış olan öznenin yitirmişliği, mekânsal parçalanmışlıkla birlikte belirir.

Ebedi bir kadere dönüşen sürgünün, bireyi sürüklediği mekânsal parçalanmışlık ve yurtsuzluk, *İthaka'ya Yolculuk*'ta da yer edinir. Başkişi, yönsüz/rotasız bir yaşamın içinde, bedeni her yere giden ancak ruhu hiçbir yere konumlanamayan bir görüntüde belirir:

“...gençliğinin *İthaka'sını* yeniden benimseyebileceğine inanamayan, böylece içinde yaşadığı gerçekle güçlü bağlar kuramayan, gemisinin rotasını nereye çevireceğini bilmeyen, ...Suların üzerinde yüzüp duran. Rüzgarların sarstığı. (...) Sonsuz denizler yolcusu. Döneceğim kenti yeniden sevemeyeceğimi biliyorum. Öyle bir değişti ki o! (...) Böylece rotam değişti benim de. Şimdi artık bu uzun yolculuğun sonunda *İthaka'ya* varsam da ürkmüş gözlerle seyredeceğim onu. O kentte sadece eski silüetlerden bir ikisini bulacağım. Böylece geçtiğini anlayacağım yılların. Sonra yeniden değiştireceğim yönümü. Bana o kadar da yabancı gelmeyen başka bir yer aramak üzere. Böylece durmadan sürecek serüvenim” (Özlu, 1996:91).

Öznenin varoluşsal gerçekliği, yabancı bir coğrafyada bulunmanın yarattığı yurtsuzluk hissiyle kesintiye uğrar. Başkişi, an'da beliren sürgün gerçekliğini kabullenmez, başka bir coğrafyaya ayak uyduramaz, ‘içinde yaşadığı gerçekle güçlü bağlar kurama(z).’ Bu yüzden de ait olmadığı mekânda, bir gölge gibi sürdürdüğü yaşamının varlığından/özel gerçekliğinden şüpheye düşer. Kendi tarihinden, köklerinden kopan başkişinin varlığı, yönsüzlüğün/amaçsızlığın girdabında parçalanmış görüntüsüyle ortaya çıkar. Sürgün olduğu coğrafyada kendini yabancı hisseden, ancak ‘gençliğinin *İthaka'sına*’/İstanbul’una da yabancılaşan özne, ne yapacağını nereye gideceğini bilemez. Ülkesine dönse de onu eskisi gibi bulamayacağını düşünür ve ait olduğu kentin başkalaşan görüntüsü içerisinde kendilik olanağını kaybedeceği endişesini taşır. Nitekim o, kendi zamanının dışında kalmıştır. *İthaka'nın* kendinden bağımsız değişimi ona yabancıdır artık. Bu yüzden de değişimin korkutan yüzü, onun dönüş kaygılarının sebebini oluşturur. Bu bağlamda başkişi, kesin dönüşün imkansızlığını anladığı anda, “sonsuz denizler yolcusu” olarak tanımladığı ben’ini konumlandırmak için sayısız yolculuk yapar. Ne var ki yeni bir vatan bulma olanaksızlığı, onu yurtsuz/kimsesiz biri haline dönüştürür. Arzulanan bu dönüşüm, özne üzerinde yıkıcı bir etkiye sahiptir. Saçma’nın varlığı karşısında kendini bir anlam’a bağlama olanağının uzağında olan öznenin varlığı, rotasız bir yolculukta savrulan görüntüsüyle belirir.

Tatlı Bir Eylül'de anlatıcı ben, sürgünün yarattığı bireysel yıkımı hüznün ve örtük bir isyanla ifade eder: “Her şey eskisi gibi duruyor burda. Köklerinden kopmuş olan sensin

kuşkusuz. Ne kadar yıkılmış da olsa bu kent, seni ona bağlayan değişmemiş şeyler var gene de” (Özlu, 2011:89). Köklerinden, ülkesinden geçen zamandan ve yaşanmışlıklarından kopan özne, tüm dışardalığına rağmen, yine de bazı kendilik değerleriyle varlığının derinliğindeki öz’ün korunduğunu fark eder. *“Bu koku, sadece bu kente özgü olan bu karmaşık koku bile yeter yeniden buraya ısınmana”* (Özlu, 2011:83). Tüm yabancılığına rağmen öznenin kendine dönüş çabası, aidiyet nesnesiyle yeniden kökten bağlar kurmayı beraberinde getirir. Öyle ki bellekte yarattığı çağrışımla geçmişin imgesini yeniden canlandıran kentin kokusu, bilinçaltının derinliklerinde saklı olan özsel değerlerin de hatırlatıcısı olur.

2.1.2. Sürgün’ün Varoluş İmkânı: Yazın/Ana Dil

Sürgün, gittiği yerde kimliğini oluşturan kendilik değerlerine tutunmak ya da yeni yaşam çizgisinde kendi ben’ini kurmak zorundadır. Bu bağlamda *“yol üzerinde kendini kurarken rastladığı kimlikler hep maskelerdir. Bütün görüntü gözükmekte olan varlıktadır. Arkasında ise bir kimliksizlik durumu yatar. Bir bakıma geriye ve sılaya dönük bir kimlik arayışı, kimliğe sarılma burada başlar”* (Akay, 1996:74). Geçmişin kendilik imgelerini şimdi’ye taşıyarak yeni bir ben yaratma girişiminde olan sürgünün ilk sığınağı ise ana dili olur.

İnsanoğlunun dünyalık serüveninde tutunduğu ilk ve birincil kendilik değeri olan dil; bireyin karakterini, düşün dünyasını, yaşamını oluşturan/biçimlendiren kurucu bir işleve sahiptir. Dil, *“varlığın kendini doğruladığı, kendi varlığının sağlamasını yaptığı alandır”* (Kanter, 2014:83). Kişi; dil ile varlığı, hayatı ve kendini tanımlar, değerlerini oluşturur. Öte yandan sözcüklerle/dille düşünen insanın dil olmadan düşünebilme imkânsızlığı, dil ile düşünce arasındaki bütünsel ilişkiye işaret eder. Kişi, dille düşünür, uzamda yer alan her şey dil ile varlık bulur. Heidegger’in *“Dil, varlığın evidir.”* (Göka, 1997:105) sözü, dil ile varlık arasındaki ontolojik ilişkiye gönderme yaparken varlığın dil evreni içerisinde vücut bulduğunu/anlam kazandığını ifade eder. Foucault’ya göre *“söylem(dil); bilgiyi, tarihi ve özneyi birleştiren bir kavramdır”* (Foucault, 2001:470). Varlığını dil evreni içerisine konumlandıran özne, dilin birleştirici özelliği ile kültürel ve tarihsel varlık alanında yer edinir. Bu yönüyle dil, zamansal ve uzamsaldır. Geçmişten geleceğe aktarımı sağlamasıyla tarihsel varlık alanı oluşturarak zamansal olanı kapsayan dil, varlığı içerisinde barındırmasıyla da uzamsal olanı kapsar.

İnsanın başlangıçta annesinden daha sonra da yakın aile çevresinden öğrendiği ana dili ise toplumsal ve kültürel olanı içerisinde barındıran, ulus bilincinin özünü içerisinde taşıyarak bireyi aidiyet hissine ulaştıran bir nitelikle belirir. Tarihsel bir varlık olan insan; kolektif bir mirasın ürünü olan ana dilin sunduğu olanaklar içinde kendini ifade eder, varlığı ve evreni anlamlandırır, ana dildeki sözcüklerin zihninde yarattığı zengin çağrışımlarla düşünceyi özgür bırakarak dünyayı daha geniş bir perspektiften görme/tanıma imkanına sahip olur. Öte yandan kişi ana dili sayesinde doğup büyüdüğü toplumla/kültürle köklü bağlar kurar. Aynı tarih ve coğrafyanın kültürel birikimine sahip ana dilin karakteristik yönü, birey ile toplumu bütünleştiren/birleştiren bir misyon üstlenir. Birey küçüklüğünden itibaren öğrendiği dilin şifrelerini/kodlarını çözerek o dili konuşan diğer insanlarla birlikte ortak bir kültürel dokuya katılır ve ana dilin ona sunduğu aidiyet hissi ile kendini, yaşadığı toplumda daha güvende ve sahici hisseder.

Ana dilinin konuşulmadığı yerde ise kendini yabancı hisseden kişi, ontolojik güvensizlik hali ile karşı karşıya gelebilir. *“Yaşamın sıradan koşulları içinde birey kendisini gerçekten çok gerçekdışı, gerçek anlamda yaşayandan çok ölü, kimliği ve özerkliği daima şüphede olacak kadar dünyanın geri kalanından tekinsizce farklılaşmış şekilde hissedebilir. Kendi zamansal süreklilik deneyimini yitirebilir”* (Laing, 2011:40). Kendinin olmayan bir mekânda özne, ontolojik değerlerinden biri olan ana dilinden uzak kalarak yabancılık ve yalnızlık psikozuna sürüklenir. Bu bağlamda dil, sürgünün başat problemi olarak ortaya çıkar.

Dilinin konuşulduğu ortamdan dışlanan sürgün için dil problemi varoluşsal bir nitelik arz eder. Dil, kimliktir ve dilini yitiren, dilinin konuşulduğu ortamın dışına savrulan ya da atılan kimse her şeyden önce kimlik bunalımına düşer. Bireyin varlığını ancak *“topluluğun bir üyesi olarak koruyabildiği”* alandan sürülmesi, dışlanması, bir bakıma *“bireyliğini de yitirmesi”* anlamına gelir (Doğan, 1996:32). Bu bağlamda dil ortamını kaybetmek, sürgünü tanımlamada en belirleyici faktördür ve bir yazar için sürgünü kabaşa dönüştüren şeydir. Sürgüne, yabancı olduğunu sürekli bildiren en somut gösterge, dilinden uzaklaşmasıdır. Dışarıda/kendi dilini bilmeyen insanların arasında yalnız ve yabancı olan sürgün, gittiği coğrafyanın dilini öğrense de bu durum, sürgünlük acısını hafifletmekten başka bir şeye yaramaz. Yeni dili kısa sürede öğrense dahi, bu yeni dille kendini tam anlamıyla ifade etmesi uzun vakit alır. Öyle ki Nabokov, sürgün olduktan 20 yıl sonra İngilizce yazmaya başlar (Bienek, 1990:44).

Sürgün, kendine yabancı olan bir coğrafyada diline tutunarak kimliğini korumak ya da kurduğu yeni beni'ni kendilik değerleri üzerine inşa etmek üzere ana diline sıkı sıkıya tutunur. Bu bağlamda dil, öznenin sürgündeyken tutunduğu varoluş gerçeklerinden biridir. Öte yandan eğer sürgün, bir yazar ise o zaman dil probleminin yarattığı bunalım ve acı ikiye katlanır. J. Brodskiy, yazarlar için sürgünün her şeyden önce bir dil olgusu olduğunu söyler. Çünkü sürgün ana dil bilincini geliştirir, ona sığınışın ya da ondan kopuşun koşullarını oluşturur (Andaç, 1996:13) Nitekim bir yazar, her şeyden önce yazınıyla/diliyle var olur. Dilinin konuşulduğu ortamdaki dışarıya sürülmesi ise ona verilecek en büyük cezalardan biridir ve tarih boyunca pek çok yazar bu cezaya maruz kalmıştır. Nazım Hikmet'in "Yazılarım otuz kırk dilde basılır, Türkiye 'mde Türkçe 'mle yasak." ifadesi, sürgündeki şairin dil özlemini yansıtır. Demir Özlü'nün sürgün gittiği İsveç'te Konyalı bir gence Türkçe dersleri vermesi ve onunla Türkçe edebiyat metinlerini okuyup incelerken aldığı zevkin kendine büyük haz verdiğini söylemesi (Özlü, 1990:53) yazarın sürgündeki dil özlemine işaret eder.

Özlü'nün eserlerinde sürgün bireyin ana dil özlemi belirgin bir yer arz eder. Onun anlatılarında sürgüne giden yazarın yazma süreci varoluşsal bir eylem olarak belirir. *Tatlı Bir Eylül* romanında özne, içerisinde bulunduğu sürgün bunalımını aşmak için/ var olabilmek için yazar:

"Bütün bunları yazmamak için yıllarca direndim. Uzun yıllar bütün bu sadece beni ilgilendiren şeyler, başkalarını hiç de ilgilendirmez diye düşündüm. Ama şimdi, yaşamımın dönüşsüz bir karanlığa doğru gittiği yaşlarda, bunları yazmaya gereksinim var. Yanlış anlaşılmalı! Kimsenin gereksinmesi yok bu fısıltıları dinlemeye. Sadece benim onları yazmaya gereksinmem var. Her şey, bu yönüzdü dünyada boşluğa savrulacak da olsa, fısıltıyla da olsa anlatmalıyım senin öykünü" (Özlü, 2011:34).

Yıllardır içinden gelen yazma dürtüsüne karşı direnen özne, tutunmak için başka varoluş sığınağı bulamayınca yazmaya yönelir. Kendi hayatının başkalarını ilgilendirmediğini bu yüzden de başkalarının okuması için yazmadığını söyleyen anlatıcı, yazma eyleminin içerisinde barındırdığı varoluşsal gücün farkındadır. O, kendisini kuşatan karanlığa karşı bir ışık yakmak, yönünü bulmak, kaygan zemin üzerinde gidip gelen varlığını sağlam bir zemine konumlandırmak için yazmaya yönelir. Onun için yazma eylemi hayata karşı gösterdiği bir direniştir. O, "saçma bir yaşama yazarak direnir. Kendiliğini ifade etmeyen bir yaşamın çıkmazlarını ve umutsuzluğunu, yazmak eylemi ile umuda dönüştürür" (Deveci, 2012:244). Sürgünde uzun yıllar kalan öznenin ilerleyen yaşlarında içine

düştüğü karanlık ve buhrandan kurtulmak, ruhundaki çatışmaları dindirmek adına gerçekleştirilen yazma, ben'in kendi varlığını onaylama biçimidir.

Anlatıcının yazdıklarını bir fısıltı olarak nitelendirmesi ise kaos içerisinde olan ve yönünü kaybeden dünyanın gittikçe kararın yüzüne işaret eder. O; birbirini duymaya, dinlemeye vakti olmayan insanların dünyasında fısıltı ile bir şeyler söylemeye çalışarak aslında kendi varlığını ispatlamak ister. Bu, sürgünün hayata karşı ben de varım deme biçimidir. Bu bağlamda anlatıcı ben'in fısıltıları, tüm seslerin gürültü içerisinde kaybolduğu dünyada, varlık endişesi içerisinde olan öznenin bir yer bulma/ varlığını onaylama çabasıdır. Öte yandan o; bu gürültülü dünyada fısıltıları ile bir yer bulamayacağının umutsuzluğunu ve isyanını üzerinde taşır. Bir yazarın, yazma'ya direnmesindeki gizli protesto, gürültülü dünyada yazdıklarının fısıltı olarak kalmasının ardındaki hüznü barındırır. Bu yüzden yıllarca yazmaya direnir, ancak sonunda içindeki var olma/yer bulma arzusu baskın gelir ve anlatıcı yazma eylemine yönelir.

Demir Özlü'nün *Stockholm Öyküleri* arasında bulunan "Bellman Sokağı'nda" adlı hikâyede sürgün ve yazın arasındaki güçlü bağ, öznenin sığınak noktası olarak belirir. Sürgün, yurdundan kovulmuş olsa da yazdıkları ile köklerine tutunur, geçmişin imgesini bu sayede canlı tutar:

"Napiyorsun burada?"

"İşte gördüğün gibi, o küçücük evde oturup hikayelerimi yazıyorum."

(...)

"Hep hikâye mi yazarsın?"

"Eskiden beri hep hikayeler yazarım."

"Ne türlü hikayeler?"

"Bilmem ki şimdi sana nasıl anlatsam. Daha iyi İsveççe konuşabilseydim, belki, daha iyi anlatabilirdim. Eski Beyoğlu'nu bilir misin? İşte Beyoğlu diye bir mahalle vardı. Kentin eski eğlence mahallesi, Fransız ve İtalyan yapısı binalar... Oralari anlatıyorum" (Özlü, 2012:51).

Özlü'nün gençlik yıllarının geçtiği yer olan Beyoğlu, onun hayatında büyük bir önem arz eder. O, Beyoğlu'nu sadece bir mahalle ya da sokak olarak değil; bir kültür ve sanat merkezi, eğitim yuvası olarak görür ve anlatı metinlerinde sıkça zikreder. "Bellman Sokağı'nda" çok sevdiği kendilik mekânından ayrı kalan özne, ait olduğu yurduna ve geçmişine dil/ yazın ile tutunur. Kendisine ne yaptığını soran kadına hikâyeler yazdığını söyleyen özne, yabancı olduğu bir mekânda yaşama tutunmak için yazının ve imgelemin gücüne sığınır. Onun yabancılığı, İsveççeyi iyi konuşamadığı için derdini

anlatamamasıyla vurgulanır. Bir mekânın ya da kişinin yabancı olduğunu imleyen ilk gösterge dildir. Kişi, dilini kullanabildiği/iletişim kurabildiği, varlığını başkalarının varlığı ile tamamlayabildiği ölçüde yabancılığını aşar. Öyküde başkışı, dilini çok iyi konuşamadığı bu coğrafyada, yazdığı hikâyelerle yabancılığını aşmaya çalışır; ana dilinin ona sunduğu kendilik olanağı içerisine ben'ini konumlandırarak kendini yeniden yaratır. Nitekim “özne, hem söylem yoluyla oluşan, hem söylemi oluşturandır” (Foucault, 2001:470). Heidegger’e göre “söylem, anlama (*Verstehen*) ve bulunuş (*Befindlichkeit*) ile birlikte, *Dasein*’in varlığının, şuradalık(*Dasein*) ya da açılanmışlık olarak anlaşılmasını sağlayan üç temel esastan biridir” (Türkmen, 2013:51). Bu bağlamda öyküde başkışı, söylem/dil aracılığıyla bir yandan yurduyla olan bağı/kendilik değerlerini korurken diğer yandan varlığının buradalık boyutunu oluşturarak sürgündeki ben'ini kurar.

Sürgündeki yazar, kendi dilinde yazdığı müddetçe ülkesinde olmasa da ülkesiyle birlikte yaşamaya devam etmektedir. Oluşturduğu yeni dünyada dil, sürgünün vatanıdır. O, yarattığı bu dilsel evren içerisinde ana dilini konuşarak/yazarak kendini vatanında/vataniyle duyumsar. Andaç’a göre sürgündeki yazarın konumu dil bilinci ekseninde biçimlenir. Varoluşun anlamı buradadır çünkü. Geçmişle, yaşadıklarıyla, ülkesiyle bağı dil aracılığıyla sürer. Oluşturulan dil evreninde hem sürgünlük durumu, hem yaşananlar, hem de geçmiş sürekli olarak dile getirilir (Andaç, 1996:16). Öyküde başkışı, yazdığı hikayelerde doğup büyüdüğü toprakları anlatarak bir yandan yurduna duyduğu özlemi dile getirirken diğer yandan geçmişi diri tutarak kimliğini/kendiliğini korumaya çalışır.

Sürgünün yazma eylemi Özlü’nün “Sürgün Küçük Bulutlar” adlı hikayesinde bunaltıyı aşma yolu olarak benimsenir. Özne, yazmak istediği anlatıya hayallerini ve geçmişini sığdırır. Öyküde bireyin yazıya sığınağı anlatıcı tarafından “*Düşünüyordu: bir roman, daha doğrusu bir anlatı, sadece bir anlatı –anlatılan bir şey işte- yazmalıydı ve bu ıssız, derin, boş, durgun, yalnız günleri, göle doğru inen sık ormanı, çocukluğundan bu yana gördüğü, sık ağaçlı, yeşil yapraklı sonsuz ormanları(...) anlatmalıydı*”(Özlü, 2012:47) sözleriyle aktarılır.

Bilincin düşünme eylemiyle açıldığı öyküde başkışı, düşünebilen/sorgulayabilen, karar alabilen bir yapıda varoluşunun sorumluluğunu ve farkındalığını üstlenen biridir.

Kişinin varoluş edimlerinden biri olan düşünme eylemi, yaşamsal hakikatin/var olabilmenin özünü içerisinde barındırır. Bir durum fiili olan “düşünüyordu” ifadesi başkişinin yaşadığı ruhsal çatışmalarının dışarıdan görünen yüzü olarak belirir. Bu süreçte, kendini hareketsizlikten/bunaltıdan kurtaracak bir eylem arayışı peşinde olan özne, yazının var edici gücüne sığınır. Öyküde yazma eylemi, varoluşun açmazlarında dolaşan bireyin yaşama tutunmak için gerçekleştirdiği hayat hamlesidir ve sürgündeki yazar için kurtarıcı bir değer olarak belirir. Nitekim “yazar ana dilinde yazdığı sürece, sürgünü kök salmaya, yerleşmeye götürür. Doğup büyüdüğü, içinde yaşamış olduğu coğrafyaya değil, bir yazar olarak kurduğu dünyanın, kendi sözcüklerinin, kendi özgül dilinin içine kök salar” (Gürsel, 1985:30). O, sürgünün bunaltısını, yalnızlığını ve yabancılığını aşmak için yazıya/dile sığınır. Bu bağlamda Sait Faik’in “Yazmasam çıldıracaktım.” sözü bir nevi sürgündeki yazarın durumunu özetler. Nitekim yazma eylemi sürgün için bir tercihten ziyade zarurettir.

Öyküde, gereklilik kipiyle çekimlenen “yazmalıydı” ifadesinin gerçek hayattaki yansıması, sürgünün yaşamsal hakikati olarak belirir. O, yaşamak için yazmak zorundadır. Öte yandan “bir roman, bir anlatı, anlatılan bir şey işte” sözleriyle geçiştirilen tür seçimi, metinden ziyade yazma eyleminin öncelendiğine işaret eder. Başkişi için önemli olan, yazma eyleminin kendine sunacağı varlık imkânıdır. Yazının ona sunduğu evren içerisinde ana dilinin olanaklarına sığınmak, bu sayede geçmiş/yurdu ile bağlarını yeniden kurmak, anılarını canlı tutmak, özetle sürgünün bunaltısını ve yalnızlığını aşmak ister. Sürgünde geçirdiği “ıssız, derin, boş, durgun, yalnız günleri”ni anlatmak istediği yazılarında, aynı zamanda geçmişin ve arzulanmış/özlenen mekanların imgesini yeniden yaratır. Geçmişini yeniden yaratabilmek sürgünün getirisiidir. Yazılarında, “çocukluğundan bu yana gördüğü, sık ağaçlı, yeşil yapraklı sonsuz ormanları” anlatmak isteyen başkişi, umudun tohumunu da saklı tutar. Her kış yapraklarını döken, baharda yeniden yapraklarını açan ağaçlar, yeniden doğuşun sembolik ifadesi iken binlerce ağacın bir araya geldiği orman, yaşamın/huzurun yanı sıra birlikteliğin simgesi olarak belirir. Başkişi geçmişte, huzur imgesiyle birleşen orman görüntülerini şimdi’deki yalnızlığının/ıssız ve boş günlerinin yanı başına koyarak içindeki umut tohumunu yeşertmeye çalışır.

Sürgünün yazılarında umut, kimi zaman ise yerini umutsuzlukla şekillenen isyan ve başkaldırıya bırakır. Özlü'nün "Stockholm'de Bir Öğle Vakti" öyküsünde başkişinin yaşadığı çatışmalar, yazmak ile yazmamak arasında gidip gelen bir ruhun isyan sesleridir:

"Yazacaktın... Neyi yazacaktın ama? Sabaha doğru zihninin içinde uğuldayan bir yığın görüntüyü mü? (...) Neyi yazacaktın? Bilinç bütün yaşadıklarına büsbütün uzak bir kıyıya savrulduktan sonra. Koyu, göktaşı renginde bir körfezdi savrulduğu yer. Yazmak mı ayakta tutacak seni! İnsanın durumu bunca kötüye gittikten sonra yazma bir şey. Pencereden insansız avluya, ıssızlığa, çatıların üzerindeki İskandinav gökyüzüne bak ve hiçbir şey yazma" (Özlü, 2012:24).

Atılmışlığının/dışlanmışlığının farkında olan ben'in yazı evreninde beliren çatışmaları, bir yazarın yeryüzüne gönderdiği isyan çığlıklarıdır. Yazmak ile yazmamak arasında gidip gelen öznenin sorgulamaları, yazarlık kimliği ile dünya arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Bir taraftan yazının gücüne inanma/sığınma ile gelen gelecek umudu, iyimserlik ve varoluşa tutunma, yazı ile dünyaya ve yaşama dokunabilme hissi; diğer taraftan yazmasına rağmen değişmeyen dünya gerçekleri, bitmeyen sürgün bunaltısı ve sonsuzlaşan zaman bulunur. Özne, içinde bulunduğu sürgün trajedisini yazının gücüyle aşacağına inanır; ancak bu inancı, değişmeyen şartların yıkıcı etkisiyle sarsılır. Öyküde "insansız avlu(da)", "ıssızlığın" hâkim olduğu "İskandinav gökyüzü(nün)" altında yalnızlık bunaltısını yaşayan özne, sürgünün verdiği acının, yazının var edici gücüne baskın gelmesinin bunaltısını yaşar. İnancı sarsılan öznenin dünyaya yönelik protestosu ise yazmama düzleminde belirir. Bir yazarın kalemini bırakmasıyla şekillenen başkaldırı, sürgüne yönelik en büyük isyan olarak varlık kazanır.

"Önünde Boş Bir Uzam"da anlatıcı yazar, yazmanın acı veren bir eylem olduğundan bahseder: "*Çünkü yazmak acı veriyordu. Yazmanın bir boşalma, bilinçaltına yığılmış bir yığın görüntünün verdiği gerilimden, çalışmalar sonunda bir uzaklaşma olduğunu duyuyordun. Ama gene de acı veren bir çalışmaydı yazmak*" (Özlü, 2012:57). İç dünyasında yaşadığı çatışmaları, yazıları aracılığıyla dışarı aktaran özne, zihninin ve ruhunun derinliklerindeki gerilimden kurtulur. Yazı, onun bilinçaltı dehlizlerindeki tüm acıyı sığdırdığı evrendir. O, içsel boyutta yaşadıklarını kalemlerle dışarıya aktarır. Bu yüzden onun için acı/ bunaltı ve yalnızlığı imleyen bir eylem olarak beliren yazı, öznenin yaşama tutunmak için benimsediği bir savunma mekanizmasıdır. Her ne kadar yazmak ona acı verse de, o bilinçaltının karanlık sularından sadece yazarak kurtulacağını farkındadır. Bu yüzden de sürgününü yazarak yaşar.

2.1.3. Bir Teselli İmgesi Olarak ‘Geçmiş’: *Bu Şehir Ardından Gelecek*

Demir Özlü anlatılarında, sürgünün yarattığı ruhsal kırılma ve bunalımları aşmak için öznenin sığınak noktalarından bir diğeri geçmiş imgesidir. Onun karakterleri sürekli olarak geçmişte yaşarlar. Geçmiş, şimdide öznenin ardını bırakmayan her an onunla birlikte beliren bir öge olarak yer edinir. Özlü, yazılarında geçmiş imgesinin çokça yer edinmesini yurduna duyduğu özleme bağlar: “*İnsan kendi yurdunda, kendi mahallesinde otururken de kuşkusuz içinde birikimlerin olduğunu, bir şeylerle dolduğunu duyduğu dönemler olur. Ama yurdundan uzakta, bu birikim ve özlemin de açtığı yeni bazı gözeneklere de doluyor. İnsan geçmişte kalan yaşamını, hayal etme gücüyle yeniden canlandırmak istiyor*” (Özlü, 1990:121). Yazılarında İstanbul’a, Beyoğlu’na, çocukluğunun geçtiği Simav, Ödemiş gibi Anadolu ilçelerine ait imgelere sıkça yer veren yazar, bu sayede sürgünde yurdunu yaşatır. Özlü’nün *İthaka’ya Yolculuk* romanında İstanbul manzaraları öznenin ardını bırakmaz:

“*Ne kadar da güzel gözleri var İstanbul kadınlarının! Fatih Camii’nin Karadeniz’e bakan kapısında Ramazan topu atıldı. Medreseden yana olan avluda, büyükannesiyile eve doğru giden küçük bir çocuk düştü yere.(...) Camları geniş, tahra bir vapur, bütün pencerelerini titreterek kalabalık iskeleye yanaşiyor. Annenle, iskele yanındaki kahvede oturup, gemiyi bekliyorsunuz. Ama, ne de kalabalık iskele!*” (Özlü, 1996:33).

Demir Özlü için İstanbul, “yitirilmiş cennet” imgesidir. O sürgünde kaldığı süre boyunca, doğup büyüdüğü ve çok sevdiği İstanbul’dan ayrı kalmanın hüznünü yaşar. Eserlerinde İstanbul’a ait manzaralar, yurt özlemiyle birlikte verilir. *İthaka’ya Yolculuk*’ta güzel gözlü İstanbul kadınlarından, Fatih Camii’nden, Ramazan ayı geleneklerinden, vapur seferlerinden, kentteki kalabalık insan manzaralarından bahseden anlatıcı, kenti gündelik yaşam içerisindeki görüntüleriyle hatırlar. Büyükannesiyile eve giden çocuğun masumiyet ile çizilen görüntüsü, öznenin yurdunu hep güzellik ve huzur imgesiyle hatırlamak istediğinin ifadesidir. Geçmişe yönelik yoğun bir özlem duyan başkişi, sonrasında gittiği hiçbir kentte İstanbul’da yaşamının hazzını bulamaz:

“*Sonraları kıyılarında gezindiğim denizlerde yoktu o koku: Lodosun ve İstanbul’un kokusu. Eski İstanbul!... Neredesin, neredesin şimdi, hangi düşün içinde? Sonsuz bir yolculukta, denizler üzerinde çalkalanıyorum. Senin eski çocuklarından biri, sonsuz bir yolculuğa çıktı, uzak denizlerde. Belki bir daha dönmeyecek. Yenikapı’daki o rüzgârlı kıyına... Sonra sinemalara giderdik, Şehzadebaşı’nın eski sinemalarına*” (Özlü, 1996:30).

Yurdundan ayrı düşen başkişi için İstanbul’un deniz kokusu, ayırıcı bir değer olarak beliren kendilik imgesidir. Başka kentlerde, denizlerde bulamadığı o kokuyu kendi yurdunun hatırlatıcısı olarak gören özne, koku- hafıza ilişkisinin günlük hayattaki

tecrübesini yaşar. Öyle ki insan duyusunun önemli bir parçası ve dış dünyayı algılama yollarından biri olan koku, aynı zamanda kişi ya da değerlerle bütünleşen bir yapıda belirerek insan belleğinde hatırlatıcı bir unsur olarak belirir. Bireyin hafızasında yer edinen koku, özdeşleştirilen değerle anlamlılık zemini üzerine oturur. Romanda ülkesinden uzakta olan başkişi, özlem duyduğu kentin kokusunu hiçbir yerde bulamaz. Onun yaşadığı kent, artık düşlerin içinde kalmıştır. Dünyanın her yerine giden öznenin kendi yurduna gidememesi; doğup büyüdüğü kenti, düşlerin içerisinde yer edinen uzak ve hayali bir coğrafyaya dönüştürür. Öznenin “*Neredesin şimdi, hangi düşün içinde?*” sorgulamalarıyla gelen arayışı, yurdundan uzak düşen bireyin varlığını hiçbir yere konumlandırılamamasının sonucudur. Ülkesinden ayrı düşmüş birey, fiziksel boyutta yaşadığı uzaklığı, düşünsel boyutta geçmişin canlı tutulması suretiyle aşmak ister. Nitekim sürgünün yurduyla uzaklığı, “*nicel değil, nitel bir mesafedir, fenomenolojiktir. Bu fenomenolojik mesafenin deneyimi ise yerinden olma veya sürgündeki tarihsel yol ile bağlantılı değil, birbirinden ayrılan veya daha çok birini yaşama bağlayan mesafe ile bağlantılıdır*” (Rojas vd. 2015:3). Bu yüzden sürgünü, yurduyla olan uzaklığını, anılarını/yaşanmışlıklarını ve ait olduğu coğrafyayı sürekli canlı tutmaya çalışarak aşma çabasındadır. Bu tutum ise varlığın içinde bulunduğu psikoza karşı savunma biçimidir.

Ne zaman biteceği ya da bitip bitmeyeceği belli olmayan öznenin “*Sonsuz bir yolculukta, denizler üzerinde çalkalanan*” görüntüsü, varlığını hiçbir yere konumlandırılamayan ruhun yurtsuzluk sancısıdır. Kendini İstanbul’un eski bir çocuğu olarak nitelendiren sürgün; evini/yurdunu kaybeden, özlem ile isyan arasındaki çizgide hapsolan bir görüntüde belirir. Nitekim onun için “*geçmişte kalan ev, büyük bir imgeye, yitirilmiş içtenliklerin büyük imgesine dönüşür*” (Bachelard, 2008:82). Kendilik mekânından çok uzakta olan başkişi, yurtsuzluğunun ve hiçbir yerdeliğin verdiği varoluşsal parçalanma ile sürgünün bunaltısını yaşar.

Özgül anlatılarında kurtarıcı bir değer olarak beliren geçmiş, kimi zaman ise kurtulmak istenen bir öge olarak belirir. *Tatlı Bir Eylül* romanında geçmiş, öznenin ardını bırakmayan bir hayalet olarak nitelendirilir:

“*Kuşkusuz, orada o odaya kapanıp çalışırken, kendi içinde büyümüş olan o nostaljik hayaleti tutup çıkarmak istiyordu bulunduğu yerden. Anlatısını bitirdiğinde bu koskoca hayaleti içinden çıkarıp attığını sandı. Hayır, başarılması olanaksız bir şeydi bu. O kentle orada yaşanan yıllar çıkıp gitmeyeceklerdi içinden. Zamanın uzadığı dönemlerde yeniden, hep yeniden geri gelecekti. Bir bumerang gibi çarpacaktı ona yeniden. O, içine girmişti bir defa. Kendi yok oluşu içinde yitene kadar orada kalacaktı*” (Özgül, 2011:14).

Şimdi'de sürgün halini yaşayan öznenin duyduğu azap, geçmişin artık ulaşılmaz bir imge olması ile ortaya çıkar. Yitik bir cennet imgesine dönüşen nostalji, sürgünün içerisinde daha da büyür ve varlığını kemiren içsel bir acıya dönüşür. Bu bağlamda bir gölge gibi sürekli ardında dolaşan ve acı veren geçmiş, öznenin an'da var olmasını engelleyen bir niteliğe sahiptir; bu yüzden de kurtulmak istenendir.

Öte yandan öznenin, yazılarını kaleme aldığı mekânı “*orada*” olarak nitelendirmesi, mekânın yabancılaşması düzleminde verilir. Bachelard'a göre “*burada ile orada diyalektiği*”, içeri ile dışarının “*biçimsel karşıtlığı*” ile ortaya çıkar ve ikisi arasındaki yabancılaşmayı ifade eder (Bachelard, 2008:304). Varlığı “*orada olmak*”, dışarıda olmak ile eşdeğerdir. Sürgün olarak gittiği yabancı bir mekânda ülkesini ve geçmişini yazarak içindeki özlemi gidermeye çalışan öznenin buradalığı, ait olmadığı orada'nın içerisine konumlanmasıyla kesintiye uğrar ve o, söz konusu çatışma içerisinde geriye dönüşün olanaksızlığını duyumsayarak geçmişin imgesinden kurtulmak ister. Ne var ki başarılı olamaz, anılarıyla beliren “*nostaljik hayalet*” ardını bırakmaz.

Zamanın sonsuzlaştığı sürgünde geçmiş, sürekli olarak şimdi'de yaşayandır. Sürgün için zaman; geçmiş, şimdi ve geleceğin biraradalığıyla şekillenir. Geçmişin ardını bırakmayan gölgesi, ruhsal bunalımlara ev sahipliği yapan şimdi ve belirsiz gelecek imgesinin arasında özne, parçalanmış görüntüsüyle belirir. Tüm yaşanmışlıklarının ve anılarının barınağı olan geçmişten kurtulmanın olanaksızlığı, onu özlem ve çatışmalarla geçen bir yaşamın öznesi yapar. Sürgünde sonsuzlaşan zaman içerisinde geçmişin hatıraları zihnine hücum eder. Öznenin tüm çabalarına rağmen anılarından/geçmişin acıtan yönünden kurtulamaması “*bumerang*” benzetmesiyle ifade edilirken içine girdiği anılar girdabında sonsuza dek kalacak olmanın çaresizliği, kabullenişle belirir. Öyle ki onun yurt özlemiyle beliren İstanbul sevgisi, “*kendi yok oluşu içinde yitene kadar orada kalacaktı.*” Başkışının zihnini ve ruhunu saran İstanbul, varlığını terk etmeyen bir kendilik imgesi olarak belirir:

“Galata kulesinin etrafında kız çocukları tebeşirle çizdikleri daireler üzerinde seksek oynuyorlar. (...) Sonra öteki görüntüler... Hiçbiri, hiçbiri ardını bırakmayacak senin.’ Vurgun yemiş bir deniz dibi canavarı gibi izleneceksin bu hırçın görüntülerce. (...) Yağmurlu günlerde, İstiklal Caddesi’nde kaldırım boyunca yürüyen gençliğinin solgun imgesi... O imge izleyecek seni” (Özlü, 1996:54).

Öznenin her an geçmişini diri tutması, uzamsal boyutta beliren “*dışarıdaki içeridelik*” (Bachelard, 2008:311) halinin başka bir görüngüsüdür. Nitekim sürgün, yurdunu içinde taşır. O, gittiği tüm coğrafyalarda belleğine kazınan ve bilinçaltının derinliklerinde saklı

olan İstanbul manzaralarını da birlikte gezdirir. Anlatıdaki seksek oynayan çocuklar, geçmişin imgesini huzur atmosferiyle birleştirirken, sürgündeki özne “*vurgun yemiş bir deniz canavarı*” görünümünde belirir. Sürgünün yarattığı travmatik etkiyle uzamın sonsuzluğuna hapsolan birey, her yerdeliğin içerisinde yurtsuzluğun bunaltısını yaşar. Öznenin ardını bırakmayan İstanbul manzaralarının “*hırçın*” olarak tanımlanması ise sevgilinin kendini bırakıp giden den intikam alması misali; kentin, yarattığı özlem duygusuyla uzaklara giden öznenin intikam alması/ sürgünün ruhunda yara açması olarak yorumlanabilir. “*Galata Kulesi, İstiklal Caddesi*” ile beliren kentin hayali, sürgünün ardını bırakmaz. Öte taraftan anlatıda geçen “*hiçbiri ardını bırakmayacak senin*” ifadesi metinlerarasılık bağlamında Yunanlı şair Kavafis’in “*Şehir*” (1993:22) şiirine gönderme yapar:

“ ...
Yeni bir ülke bulamazsın, başka bir deniz bulamazsın.
Bu şehir arkandan gelecektir.
Sen gene aynı sokaklarda dolaşacaksın,
Aynı mahallede kocayacaksın;
 ... ”

Kendisi de sürgün bir şair olan Kavafis’in şiirinde de ifade ettiği ‘sürgünün nereye giderse gitsin her an yurduyla birlikte yaşaması’, Özlü’nün *Bir Beyoğlu Düşü* adlı anlatısında da belirir: *O çilgin kent – kendisinden uzakta olduğum dönemlerde- hiçbir süre bırakmadı ardımı. (...) Besbelli, neredeseymiş izleyecek beni o soluk kent. (...) içime girmiş o kent bir kez benim. Bırakamayacak ardımı!*” (Özlü, 2011a:31-32) söylemleri bilincin ve belleğin ıstıraba dönüştüğü an’a vurgu yapar.

Başkişinin ayrıldığı kente duyduğu sevgi ve özlem, sürgündeyken her an onunla birlikte yaşamasıyla verilir. Şehrin hayali, bir gölge gibi onu takip eder. O, bu hayalin içerisinde sürgünün acısını daha da derinden hisseder. Doğup büyüdüğü, her karesine âşık olduğu kente gidememe ile kente duyduğu sevgi ve özlem arasında çatışma yaşar. Üç imparatorluğa başkentlik yapan iki kıtayı birbirine bağlayan İstanbul; köklülüğü, tarihi zenginliği, coğrafi güzelliği ve kültürel dokusuyla edebiyattan müziğe pek çok sanat dalının da başlıca teması olmuştur. Öte yandan İstanbul, Özlü’nün kısa süreli seyahatleri dışında tüm yaşanmışlığını ve anılarını taşıyan şehirdir. Onun metinlerinde kültürel zenginliğin, çoğulculuğun, aşkın ve tutkunun şehri olarak yer edinen İstanbul, pek çok unsuru bir arada barındıran bir simge değeridir. Bu yüzden İstanbul’dan ayrılmak,

Özlu'nün yaşamında aldığı en büyük darbelerden biridir. Fiziksel düzlemde ayrıldığı kente, manevi bir içtenlik bağı ile bağlı olan yazar; 'ardından gelen bu kentin' kokusunu üzerinde taşır.

Sürgünün yurt özleminin başka bir yansıması Özlu'nün *Tatlı Bir Eylül* romanında yer bulur. Romanda başkişinin İstanbul'a duyduğu özlem, yurdundan getirilen ağaçlar ile somutlaştırılır:

“Geçen yüzyıldan başlayarak dünyanın her yöresinden getirilmiş olan seçme ağaçlar arasında, daha önceki bir ziyaretinde gördüğün, İstanbul'dan getirilmiş iki büyük ağacı arıyorsun. O ağaçları bulursan uzaklardaki belirsiz bir yerde, bir hayalet görünmezliğine bürünmüş olan, sular üzerine yüzen yitik kent İstanbul'un ele geçmez varlığına dokunacaksın sanki” (Özlu, 2011:117).

Romanda dünyanın çeşitli yerlerinden getirilmiş ağaçlardan oluşan bir nevi açık hava müzesi görünümündeki bahçede gezinen başkişinin tek amacı yurduna ait bir şeyler bulmaktır. Sürgün için yurdundan gelen ya da ona yurdunu hatırlatacak herhangi bir nesnenin hayati önemi vardır. Kendilik nesnesi olarak beliren ağaçlar; ona kim olduğunu, varlığını, ait olduğu yeri ve köklerini hatırlatan varoluş imgesidir. Yıllardır yurdundan uzakta olan özne, gittikçe silinen geçmiş yaşamına/uzaktaki bir hayale dönüşen yurduna, oradan gelen bir nesne ile tutunur. Dünyanın tüm ağaçları arasından İstanbul'dan getirilen iki ağacı arayan özne, kendi varlığını/kökenini nesnelere dünyasının bu iki koruyucu ögesiyle onaylar. Bu ağaçlara dokunma; onu yersiz yurtsuzluk hissinden varolma/ait olmaya, yokluğun/hicliğin girdabından varlığın otantik alanına götürür.

Sürgünün yurdunda duyduğu özlemin başka bir görünüşü Özlu'nün *Berlin'de Sanrı* adlı anlatısında yer edinir:

“Yıllar geçti, yıllar geçti; şimdi artık kuzeydeki kentin soğuk görüntülerini taşıyorum. Ama öteki, büyük, eski kent de bırakmıyor ardımı. İki de bir sabah güneşinin vurduğu, ıslak, eski sokaklarında buluyorum kendimi. Adalarında bağırp duran bembeyaz martı kuşlarının kanat çırpışlarını duyuyorum. Yüksek kiliseleriyle, büyük camilerinin gölgelerinde dinleniyorum” (Özlu, 2011a:70).

Yüksek kiliseler ve büyük camilerin biraradılığıyla şekillenen İstanbul, tüm dinlere ve insanlara açık görüntüsüyle huzur ve hoşgörü mekânıdır. Kuzeydeki kentin soğuk görüntüsüne karşın belleğindeki kentin sabah güneşiyle ısınan havası, özneyi çatışmaya iten bir niteliğe sahiptir. Kuzey kentinde yaşama zorunluluğu ile kendi kentine dönme olanaksızlığı arasında kalan özne, arzulanan mekân ile yaşadığı mekân arasında çatışmaya girer. O, sürgün olduğu kentte geçirdiği uzun yılların ardından kuzeyin soğuk görüntüsünü üzerinde taşısa da kendi kenti olan İstanbul'un hayaliyle yaşar. Kendini ait

olduğu kentin “*iki de bir sabah güneşinin vurduğu, ıslak, eski sokaklarında bulan*” özne, belleğinin ona oynadığı oyunlarla, ardını bırakmayan bu kentin ezbere bildiği sokaklarında saatlerce gezindiğini hisseder. Anlatıda “*sabah güneşi, beyaz martılar, eski sokaklar, cami ve kiliseler*”, öznenin yurdunu simgeleyen kendilik değerleridir. Kuzeyin soğuk ve ıssız görüntüsünü aşmak isteyen özne, kendi iç dünyasında özlem duyduğu yurdunun görüntüleri arasında yaşar. “*Sürgün kimliğinin bir özelliği de sanki, geçmiş imgelerle yaşamak ve o geçmiş imgeler üzerine sorunsallarını ortaya koymak gibi durmaktadır*” (Akay, 1996:73). Geçmişin imgelerine sığınma, sürgündeki öznenin direnmesini ve yaşama tutunmasını sağlayan temel güçtür. O, bu sayede bir taraftan kimliğini/kendiliğini korurken, diğer yandan sürgün acısını aşmaya çalışır. Solanes’e göre, sürgündeki insanların zamanı nasıl yaşadıklarını anlamamıza yardımcı olan iki duygusal hareket vardır: Nostalji/geçmiş ve umut. Nostalji benliğin devamlılığını sağlar, öz’ün kaybolmasına karşı mücadele eder. Umut ise sonlu zaman olarak düşünülen sürgünün sonsuzluğunu aşmak için en güçlü araçtır ve en önemli işlevi ise geri dönüş için yaşatmaktır. Bu durum, sürgün hayatının eve dönmekten başka bir amacı olmadığı anlamına gelmez, aksine daha radikal bir şeyi ifade eder: Yaşam ancak dönüş gerçekleşikten sonra anlamsızdır (Rojas vd. 2015:4). Nostalji ve umut ekseninde kendiliğini korumaya çalışan özne, bir taraftan kökleriyle/kendiyle olan bağını korumaya çalışırken diğer yandan sürgünün biteceği umudunu saklı tutarak anlamlı varoluşun sınırları içerisinde kalmaya çalışır.

2.1.4. Geri Dönüşün Saklı Umudu ve Olanaksızlık

Sürgünün bir diğer özelliği ise geri dönüş ümidini hep saklı tutmasıdır. Oya Baydar, “Yazmaya Sürgünde Başlamak” adlı yazısında bu sürece dair bilinmezliği şöyle ifade eder: “*Sürekli bir geçicilik duygusu; sanki valizlerini hazırlamış, bir tren istasyonunda valizinizin üzerine oturmuş ne zaman geleceği belli olmayan bir treni bekler gibi*” (Baydar, 1994:4). Yaşanılanların geçiciliğine inanan öznenin zihninde hep geri döneceği umudu vardır.

Demir Özlü de gönüllü sürgünü seçerken ilk aşamada sadece altı aylığına, ülkesindeki kargaşa ortamı bitene kadar, eşi Ulla’nın ülkesine/İsveç’e gitmeye karar verir. Ne var ki altı ay olarak planlanan bu zaman dilimi gittikçe uzar ve Özlü’nün vatandaşlıktan çıkarılmasıyla dönüşü belirsizliklerle örülü bir sürgünlüğe dönüşür. Buna rağmen

Türkiye’deki evinin kira giderlerini düzenli olarak karşılayan Özlü, geri dönme umudunu hep korur. Onun anlatılarında da sürgün karakter, dönüş ümidinin var edici gücüyle yaşama tutunur. *İthaka’ya Yolculuk*’ta özne, “*Bir gün kendi evime döneceğim ama. Kendi ülkemdeki kendi evime. Güneşin vurduğu halı döşeli odaya*” (Özlü, 1996: 56) sözleriyle bir gün evine dönecek olmanın hayalini kurar. Öyle ki romanda sürgün, bir kopuş olarak değil; uzun bir yolculuk olarak değerlendirilir. Yolculuğun ne kadar uzun sürerse sürsün bir gün biteceği düşüncesi, sürgün psikolojisini aşmaya yönelik bir betimlemedir. Öte yandan başlı başına sürgün izleği üzerine kurgulanan romanın adı olarak seçilen *İthaka* imgesi, geri dönüş mitini içerisinde barındırması ile sürgünün dönüş umudunu yansıtır.

Odyssea Destanı’nda Troya Savaşı’na katılan Odysseus’un adası/evi olan *İthaka*, eve dönüşün sembolik ifadesi olarak kabul edilir. *İthaka* Kralı Odysseus, Troya Savaşı’na katıldığında eşi ve çocuğu, onu *İthaka*’da bekler. Savaşın bitiminde evi *İthaka*’ya dönmek üzere yola çıkan Odysseus, on yıl süren uzun ve zorlu yolculuğunda, karşısına çıkan türlü engelleri aşarak sonunda evine ulaşır. Yurdundan/evinden uzakta olanların simgesi haline dönüşen *İthaka* miti, geri dönüşün umudunu da içinde barındırır. Öyle ki mitin gizemli ırmağı, geçmişin tecrübesini öykülere yansıtarak bize gelecekte haber verir. Yolculuk ne denli uzun sürerse sürsün, sonunda *İthaka*’ya/yurduna döneceğini bilen özne, umudun tohumunu içinde saklar. Bu bağlamda öznenin an’daki varoluşunu belirleyen, mitin barındırdığı deneyimsel hikâyelerdir. Geçmişin yaşanmışlığını, geleceğin yaşanılabilirliği ile bütünleyen özne, umut etmeyi seçer. Romanda dinleyici konumundaki yabancıya, bilinmezlik içerisinde gerçekleşen uzun yolculuğunu anlatan özne, geri dönme arzusunu anlatır:

“-Köpükleri yüzüme çarpıyor. Gecenin içinde, ruhum sanki dalgaların sallantısına kapılmış... Oraya varmak istiyorum. O kanlı, lacivert görüntüye, hışırtılı denize. Kıyıya.

-Tuhaf bir özlem sanki anlattığınız.

-Kim bilir. Bir gün... Bu uzun yolculuğun sonunda kendi ülkeme döneceğim. Orada aydınlık, yıldızlı gecenin içinde, asmalar altındaki evimin kapısını açacağım. Yeşile boyalı tahta bir kapı. Kendi evimin kapısı” (Özlü, 1996:17).

Umut, “*yaşamın akıl dışılığına karşı farklı/ yeni bir yaşam biçimi yaratamayan bireyin ‘beklenti’sini açılmayan edimsizlik halidir*” (Deveci, 2012:239). Sürgünün yarattığı çalkantılı bir yaşam üzerine varlığını konumlandırmaya çalışan özne, eylemsizliğin ve çaresizliğin getirdiği bunalımdan umut ederek kurtulmaya çalışır. Ne zaman biteceği ya da bitip bitmeyeceği belli olmayan uzun bir yolculukta, şimdinin belirsizliğinden geleceğin umuduna sığınır ve tüm gelecek hayallerini yurdu üzerine kurgular. Anlatıda

öznenin belirsizlikle kuşatılan zorlu yolculuğu, gece imgesiyle verilir. Karanlığı içerisinde barındırarak kaosu, güvensizlik ve tehlikeyi imleyen gece, öznenin sürgündeki yaşamını özetler. Odysseus'un İthaka'ya gemiyle yaptığı yolculuğun sonunda yurduna dönmesi gibi, o da “*kanlı, lacivert görünümlü, hışırtılı deniz*”den çıkıp kıyıya ulaşmak ister. Bu uzun yolculukta özneye eşlik eden “kan, gece ve lacivert” imgeleri varoluşun önündeki engeller olarak belirir. O tüm engellerden kurtulup kendi ülkesinde, kendi göğünün ‘*aydınlık yıldızlı gece*’sinde, ‘*asmalar altındaki ev*’ine ulaşmak ve ‘*yeşil boyalı tahta kapısını*’ açmak ister.

Uzamsal bir geçişin ötesinde, mikrokozmos olan insanın makrokozmosa açılmasını sağlayan bir eşik noktası/kapıdan geçiş; varlığın yatay boyutun sınırlandırıcılığından dikey boyutun sınırsızlığına, yeryüzünün yasaklarından göksel olanın özgürlüğüne ulaşma arzusunun somut görüntüsüdür. Tüm geçiş mitlerinin ve “*içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini(n)... düşün kökeni*” (Bachelard, 1996:236) olan kapı; öznenin de şimdisi ile geleceği, hayalleri ile gerçeği arasındaki sınır/eşik imgesidir. O, bu kapıyı açarak/eşikten geçerek şimdinin kuşatıcılığından kendiliğın sahiciliğine ulaşmak ister. Öte yandan özneyi aşkınlığa ulaştıracak olan, kendi evinin/ kendi yurdunun kapısıdır. Nitekim varlık ancak kendinin olduğu bir uzamda otantik olana ulaşabilir, düşünseli başarabilir. Romanda “*aydınlık yıldızlı gece ve asmalar altındaki ev*” umudun ve özlemin özünü içerisinde barındıran kendilik ve huzur imgesi olarak ortaya çıkar.

Varlığın saçma karşısında, eylemsizlikle beliren tutumu olan umut, psikolojik bir savunmadır. Sürgün, bu umuda tutunarak yaşar. Öte yandan dışardalığın yabancılığını ruhunda duyumsayan sürgünün umudu, aslında geri dönüşün olanaksızlığını duyumsadığı anda tutunduğu bir varoluş sığınağıdır. Bu bağlamda umut ve umutsuzluk bir bakıma aynı düzlemde belirirken “*umutsuz kişi olası tüm geçmişi bir şimdi gibi taşır*” (Kierkegaard, 2001:35). Geçmişini ve yurdunu her an kendiyle taşıyan özne, varlığını koruyabilmek için umutsuzluğunu aşmak, varoluşunu ve otantikliğini korumak için umuda tutunmak zorundadır. Bu bağlamda geçmiş, bir yandan umutsuzluğun ifadesi iken diğer yandan geri dönüşün imgesel dayanağı olmasıyla umudu barındırır. Özlü'nün romanlarında anlatıcı ben, geçmişin imgesini her an zihninde taşır ve geri dönmenin hayalini kurar. *Tatlı Bir Eylül* romanında özne tüm o “*ağır zamanlarda*” yaşadığı bunalımı, İstanbul'daki evinde olduğunu düşleyerek aşar:

“Bütün o ağır zamanlarda, iç avluya bakan odanın pencereleri önünde otururken gizlice İstanbul'a dönmeyi, o zamanlar babanın canlı varlığının doldurduğu bu evde, sana ait olan arka odada yaşamayı, kent ne denli yıkıma uğramış olursa olsun, onun bağrına sığınmayı, seslerini duymayı, kokularını almayı, orada kalmayı düşlüyordun. (...) İşte buydu, böyle bir eriyişi sürgünlük. Geçen yıllarla da çözülmesi güç bir düğüm haline geliyordu. Kuşkusuz bir yolculukta sanıyordun kendini, Ulyses'in Truva'dan dönüşündeki gibi, yıllar süren bir yolculukta. Dönüş yolu ne kadar da uzundu. Yıllarca sürüyor, mevsimleri aşıyor, güneşin çizdiği yolu izliyor, zihninden doğan karabasanlarla savaşıyor, sonsuzca yol alıyordu” (Özlu, 2011:111).

Umut, öznenin kendisini, yaşadığı bunalım ve acının geçiciliğine inandırma biçimi, yaşama tutunma yoludur. *“Umut eden bir bakıma kendini de umudun içine katmakta ve umut ettiğiyle yüz yüze getirmektedir”* (Heidegger, 2018:511). Diğer taraftan çöküş ve bunaltıyı beraberinde getirecek olan umutsuzluk hali ise onu yok oluşa sürükleyen bir nitelikle belirir. Sürgünün kendi varlık alanında yarattığı tahribatın farkında olan özne, yaşamının anlamsızlığa sürüklenme tehlikesine karşı, umudu varoluş sığınağı olarak görür. O sürgündeki yaşamını, geri dönme umudunun verdiği güçle anlamlılık üzerine inşa eder. Şayet umudu tükendiğinde ve sürgünün her an kendiyile taşıdığı *“iç yurt yıkıldığında sürgün kişi de yıkılabilir. Birçok yazınerinin intiharının nedeni artık böyle bir iç anayurdu taşıyamaz, toplumlarından her türlü umudu kesmiş duruma düşmeleridir”* (Demiralp, 1998:167). Stefan Zweig, Walter Benjamin, Sadık Hidayet gibi pek çok yazarın sürgündeyken intihar etmelerinin sebebi içindeki umudu yitirmiş olmalarına bağlanabilir. Bu bağlamda umut, sürgün için varoluş sebebi olarak belirir. Özlu anlatılarında da sürgünün içinde sakladığı umut, belirgin bir yer tutar.

Kendi sürgünü ile Ulysess'in uzun yolculuğu arasında metaforik bir ilişki kuran özne, sürgününü umut zemini üzerine oturtur. Yolculuğun, ne kadar zorlu olursa olsun, önünde sonunda biteceği gerçeği, ona sürgünün de bir gün biteceği ümidini aşılır. O, bu inanca tutunarak umudunu korur. *“Sürgüne gidenin dönüş umudu vardır. Bu umut onu ayakta tutar, savaşıma, yazmayı sürdürmeye iter”* (Demiralp, 1998:167). Eve dönüş yolu, ‘karabasanların’ kuşattığı ‘mevsimleri aşan’ ve ‘sonsuzca’ süren bir yol olsa da başkışı, vuslat arzusuyla tüm zorluğa katlanır. Sürgünde geçirdiği tüm *“ağır zamanlarda”* geri dönmek üzere yaşama tutunmayı seçer.

Zamanın psikolojik algılanması ile süresi arasındaki ilişki, onu göreceliliğin öznesi haline getirir. Bu doğrultuda sürgünün zaman bilinci, ne niceliksel olarak ne de geometrik olarak algılanabilir; o, gündelik hayatın ölçülebilir bir parçası değil; uzamın sonsuzluğunda var olan boğucu bir soyutluktur. Romanda birey üzerinde yıpratıcı bir etkiye sahip olan

zaman; bir an önce geçip gitmesi beklenen, buna karşılık sürekli uzayan/ sonsuzlaşan bir nitelikte kısır döngünün mabedi olarak belirir. Başkışı, bu kısır döngü içerisinde varoluş'unu, pencere önünde otururken kurduğu İstanbul düşleri ile bütünlemeye çalışır. Evin dış dünyaya açılan kapısı, pencere, sadece fiziksel bir açılımı değil, aynı zamanda öznenin tinsel açılımını da içinde barındırır. O, pencere önünde kurduğu düşlerle, zamanın ve mekânın ötesinde anlarına, geçmişine, yurduna seyahat eder. Bu düşsel an'larda İstanbul'da olmayı arzulayan özne, kaybettiklerini de yeniden var etmeye çalışır.

Demir Özlü, sürgünde olduğu yıllarda babasını kaybeder ve onun için babasının cenaze törenine katılamaması, yaşadığı en büyük acılardan biridir. *Tatlı Bir Eylül'de* özyaşamsal öğelerin bir yansıması olarak anlatıcı ben, yurdundan ayrı kaldığı dönemde babasını sonsuzluğa uğurlar. Öznenin pencere önünde düşlediği yurda dönüşte ise babasının canlı varlığı hala evi aydınlatmaktadır. O, düşlediği dünyada sadece yurduna dönmekle geri kalmaz, yurdundan koparıldığı zamana/babasının hayatta olduğu zamana da geri döner. Kendi evinin varlığını babasının varlığıyla birlikte olumlayan özne, gerçeğin trajedisini hayalin sınırsızlığı ile aşmaya çalışır ve babasının canlı varlığının hala evinde olduğunu düşler. Baba figürü ile sembolize edilen güven duygusu, huzur imgesiyle birlikte belirir ve öznenin evi, baba'nın koruyuculuğu ile gerçek kimliğini kazanır. Başkışının düşlerinde dönmek istediği ev, babasını sağ olarak bıraktığı geçmiş zaman evidir.

Zaman kavramı, sürgünün sözlüğünde ontolojik bir anlam yüklenir. Oya Baydar'a göre sürgün, kendi toprağından ve ikliminden olduğu kadar kendi tarihinden de koparılır (Baydar, 1994:4). Öznenin yurdundan ayrıyken tüm derinliği ile yaşadığı zamanın ve uzamın iç içeliğini Bahtin, kronotop sözcüğüyle ifade eder. Matematikte de kullanılan, Einstein'ın Görelilik Teorisinin parçası olarak geliştirilen kronotop kavramına Bahtin, edebiyat eserlerinde zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı anlamını yükler. Diğer bir deyişle kronotop, "uzam ve zamanın birbirinden ayrılamazlığını" (Bahtin,2001:296) ifade eder. Ülkesinde geçen zaman'dan koparılan özne, zamanın ve uzamın bütünselliğini yurdundan ayrı düştüğünde anlar. Sürgün, sadece ait olduğu mekândan değil, zamandan da koparılmıştır ve sürgünde geçen zamanın telafisi yoktur. Yitirilen zaman, geri dönüşün olanaksızlığı içerisinde öznenin yaşamından giden/tüklenen bir değer olarak belirir. O, yurdundan ayrı geçirdiği her anda, yabancılığını duyumsar ve ait olduğu mekân, onsuz yaşamaya devam eder. Bu yüzden de sürgün için kesin bir dönüş asla mümkün olmaz. Zamanın geri çevrilemezliği, onun sürgünlüğünü ebediyete

hapseder. Avusturyalı yazar Jean Améry, ‘*İnsanın Kaç Vatana İhtiyacı Vardır?*’ yazısında sürgünden dönmek diye bir şeyin hiçbir zaman mümkün olmadığını söyler. “*Çünkü bir yere geri dönmek, hiçbir zaman yitirilmiş zamanı da kazanmak değildir*” (Cemal, 1998:183). Tinsel anlamda zamandan kopma ile gelen parçalanma, varoluşun yitikleşen görüntüsü ile şekillenir. Nitekim geri döndüğünde yurdunu değişmiş bulan özne, kendini oraya da ait hissetmez ve yurtsuzluğun bunaltısını yaşar.

1989’da sürgünlüğü biten Demir Özlü ülkesine döndüğünde onu bıraktığı gibi bulamaz. Sürgünde olduğu süre zarfında babasını, kız kardeşini ve birçok dostunu kaybeden yazar, kentten değişmiş sureti karşısında da yabancılaşma hissederek. Özlü’nün anlatılarında bu durumun yansımaları, sürgün karakterlerinin yaşadığı trajedi bağlamında ortaya çıkar. *Tatlı Bir Eylül* romanında anlatıcı özne, sürgünün kendi kentini yitirmesini anlatır: “*Dönüş biletini hemen düzenletip çekip gitmek istedin. Nereye gidecektin ama? (...) Kentini yitirmiş biri nereye gidebilirdi?*” (Özlü, 2011:82) sorgulamalarıyla gelen içsel çatışma, yabancılaşma düzleminde belirir.

Anlatıcı özne, yıllar sonra ülkesine geri döndüğünde bıraktığı kenti eskisi gibi bulamaz. Kendilik mekânının yeni görüntüsünü “*hüzünlü bir İstanbul*” (Özlü, 2011:82) olarak nitelendiren özne, bu kentten gitmek ister. Lakin nereye gideceğini bilemez. Aidiyet sorunsalıyla beliren çatışma, öznenin kendi yurduna yabancılaşması zemininde ortaya çıkar. Sürgünde kaldığı süre zarfında özne, yurdundan sadece fiziksel olarak değil, tinsel olarak da uzaklaşmıştır. Onun düşlerinde yaşattığı, sokaklarında gezindiği, özlediği kent, sürgüne gitmeden önce bıraktığı kenttir. Oysa karşılaştığı kent ise sevdiği mekânların/kafelerin kapandığı, dostlarını birer birer yitirdiği, kentsel mimarinin estetikten yoksunlaştığı kaotik bir yerdir. Kentin değişen yüzü, ona ait olmadığı bir yerdeymiş hissini verir; bu durum ise tinsel bir kopuşa/ parçalanmaya kapı aralar. Nitekim öznenin, kendi varlığını konumlandırarak bir yurt/mekân bulamayışı onun buradallığını ve varoluşsal kesinliğini tehdit eden bir niteliğe sahiptir. Gidecek bir yeri olmayan başkişinin ebedi bir sürgüne dönüşen yaşantısı, varoluşsal boşluk ve anlamsızlık görüngüsünde belirir.

Özlü’nün *Dalgalar* romanında, sürgünden sonra İstanbul’a dönen başkişinin içsel sürgünü yalnızlıkla örülüdür: “*Uzun yıllar sonra İstanbul’a döndüğünde orada yeni bir yaşama başladı mı? Uzun yıllar oturduğu o kuzey kentinde bir yaşamı var mıydı? Eğer*

yalnızlık bir yaşamsa, bir yaşamı vardı. Yeniden başladım ve bir hayat kuramadım” (Özlu, 2006:30). Anlatıcı öznenin sürgünle yıkıma uğrayan hayatı, sürgünün bitmesiyle de şekillenemez. Yurdundan dışlanma ile başlayan sürgün, her şeye sil baştan başlayan öznenin ontolojik bütünlüğünü sağladığı bir hayat kurmasına müsaade etmez. Yabancılaşma, yalnızlık, dışlanma, yurtsuzluk gibi varoluşsal tehditlerin arasında, öznenin varlığı hep eksik kalır. Daha sonrasında sürgün bitse dahi eskiye dönemeyen özne, yabancılaşma ile gelen içsel sürgünlüğe mahkûm olur. Ne sürgünde ne de sürgünden sonra döndüğü yurdunda bir “*hayat kurama(z)*”. Yıllarca oturduğu kuzey kentinde yalnızlıkla kuşatılmış bir hayat, onun arzuladığının dışında bir dünyadır.

2.1.5. Toplumsal Niteliğiyle Sürgün

Özlu anlatılarında sürgün izleği sadece öznenin ülkesinden uzaklaşmasıyla belirmez; karakterler, kimi zaman kendi ülkesinde de sürgünün çeşitli görüngülerini yaşar. *Bir Beyoğlu Düşü*’nde anlatıcı ben, bir yaşam biçimine dönüşen sürgününün kısa tarihçesini sunar: “*Buydu işte gençlik hikayem! (...) kısa bir süre tutuklu kaldım, ardından, birkaç kez daha birkaç günlüğüne tutuklanıp bırakıldım. Sonra da sonsuzca bir başıma bırakıldım. Sürgünlere gittim sonraları. Yaşım iyice ilerlemeye başladığında da zorunlu olarak uzaklaştım o kentten. İstanbul’dan”* (Özlu, 2011a:50). Gençlik hikayesini sürgün üzerine konumlandıran anlatıcı özne, kendi ülkesinde yaşadığı olaylarla da sürgün olduğunu ifade eder. Kısa bir süre tutuklu kalan, ardından birkaç kez daha tutuklanıp bırakılan başkışı; toplumsal kaosun, baskı ve otoritenin içerisinden ‘tek başınalığa’ sürülür. Hangisinin daha kötü olduğunu sorgulayan öznenin “*bir başıma bırakıldım*” ifadesiyle vurguladığı sosyal ve politik tecrit, yıpratıcı bir etkiyle belirir. Nitekim ‘bir başına’lık durumu, öznenin kendi iradesiyle değil; bir otoritenin varlığı ile şekillenirken ‘bırakıldım’ sözü, edilgen bir konuma itilen öznenin üzerindeki baskının görüntüsünü sunar. Sonrasında ise ‘*zorunlu olarak uzaklaştığı*’ kent/İstanbul, uzun yıllar sürecek ruhsal sancıların sebebi olur.

Yazarın *Dalgalar* romanında subaylık hakkı elinden alınan özne, ‘dağlık bir sonsuzluk’ olarak tanımladığı Doğu Anadolu’ya sürülür. Askerliğini Muş’ta yapan Demir Özlu’nün hayatından özyaşamsal öğeler taşıyan romanda, Doğu Anadolu’daki askerlik dönemi sürgün olarak anlatılır:

“İnsan subaylık hakkı elinden alınır da buraya sürülürse elbette başı döner” dedi. Kasabadan memnun olmadığı belliydi. Kendisi belki burada “mecburi hizmeti”ni yapıyordu.

(...) *Dağlık bir sonsuzluk: Doğu Anadolu. (...) Karla örtülü sonsuz bir sessizlik. İnsana dünyanın neresinde olduğunu unutturan kar renginde buğulu bir gökyüzü. Ovada bir tek belirgin bir çizgi bile yok. Çılgınlığı çağıran bir ayrı- düşmenin kasabası burası*” (Özlü, 2006:70).

Özne'nin mekâna gelişi haksızlıkla beliren bir uygulama ile başlar. Subaylık hakkı elinden alınan başkişinin '*mecburi hizmetini*' yapmak üzere bir doğu kentine gönderilmesiyle başlayan askerlik; imkânsızlık/ıssızlık, yalnızlık ve yabancılık duygularının belirmesiyle sürgüne dönüşür. Olanaksızlıklarla kuşatılmış yabancı bir mekânda bulunmanın zorunluluğu, özneyi içsel çatışmaya iter. Romanda, uzamın gerçekliğine ayak uyduramayan bireyin görüntüsü 'baş dönmesi'yle verilir. Doğu'nun olanaksızlığı, karlarla kaplı sınırsız bir dağlık ve ıssızlık öznenin başını döndürür. O varlığını mekân'a konumlandırıramaz.

Öznenin bulunduğu dağlık alanda, sosyal ve fiziksel şartların olumsuzluğu kar ile sembolize edilir. Sessizlik imgesiyle bütünleşik bir tarzda beliren kar, "*bireysel yaşamı yok edici, toplumsal atılımları engelleyici bir tehdit objesidir*" (Deveci, 2012:396). Kar'ın yaşamsal tüm sesleri yuttuğu, her şeyi örttüğü bu mekânda, ölüm'ü andıran bir sessizliğin tüm coğrafyaya hâkim olması özneyi, yaşamdan ziyade ölüme yakın kılar. Varoluşun tehdit edildiği ve dış dünya ile iletişiminin kesildiği bu mekâna atılmışlığını duyumsayan özne, fiziksel sürgünün yanı sıra içsel sürgünü de yaşar. '*Tek belirgin bir çizginin olmadığı*' mekânda gökyüzünün '*kar rengindeki buğulu*' hali, mekânın kasvet verici görüntüsünü çizer.

Özlü eserlerinde sürgün, kimi zaman toplumsal nitelikli olaylar yelpazesıyla verilir. Demir Özlü, "Prens Sabahattin Bey" öyküsünde geçmiş ve şimdiki bir araya getirerek Osmanlı torunlarından Prens Sabahattin Bey ile hayali bir mülakat yapar.

1878-1948 yıllarında yaşayan Prens Sabahattin; Sultan Abdülmecid'in torunu, II. Abdülhamid'in yeğeni, Seniha Sultan ve Damad Mahmud Celâleddin'in çocuğudur. "Osmanlı Devleti'nin içine düştüğü felâketlere, ancak yurt dışında yürütülecek bir mücadeleyle çare bulunabileceği düşüncesini benimser. Ailevî bir mesele yüzünden babasının padişahla arasının açılması üzerine babası ve kardeşi Lutfullah'la birlikte Paris'e kaçar. II. Meşrutiyet'in ilânı üzerine diğer yönetim muhalifleriyle birlikte o da İstanbul'a döner. Balkan Savaşı sırasında Sultan Reşad'a hitaben yazdığı bir makalede düşmanın dışarıda değil toplumsal yapımızda olduğunu vurgulayarak tembelliğin ve merkezîyetçi yönetimin Osmanlı Devleti'ni yok edeceğini açıkça dile getirir. Gerek bu

yazısı gerekse Mahmud Şevket Paşa suikastına adının karışması yüzünden tekrar tutuklanır, serbest kalınca Paris'e kaçar (1913). 1919'da I. Dünya Savaşının ve İttihat ve Terakkî yönetiminin sona ermesi üzerine İstanbul'a döner. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından Osmanlı hânedanı mensuplarını sınır dışı eden kanunun yürürlüğe girmesiyle bir daha geri dönmek üzere yurt dışına çıkmak zorunda kalır (1924). Hayatının son yılları İsviçre'de yoksulluk içinde geçen Prens, 30 Haziran 1948'de İsviçre'nin Neuchâtel kasabasına yakın bir köyde vefat eder. Prens Sabahattin, liberalizmi savunan bir fikir adamı, Ziya Gökalp tarafından benimsenen Durkheim'in toplumculuğuna karşı daha çok Le Play ekolünün ve özellikle bu ekolden Edmond Demolins'in savunduğu ferdiyetçi anlayışı Türkiye'de geliştirmeye çalışan bir sosyolog olarak tanınmaktadır (Uçman, 2007: 341).

“Prens Sabahattin Bey” öyküsünde, anlatıcı özne bir gece uyandığında yatağının ucunda oturan Prens Sabahattin'i görür. “*Sırtında siyah bir giysi*” ile “*gözleri pencereye doğru çevrili*” olan Prens, “*Hayatımın otuz sekiz yılı sürgünde geçti*” (Özlu, 2012:670) ifadesiyle yaşadığı ayrılıktan bahseder: “*Evet. Gençtim ve yenilik düşünceleriyle doluydum. Babamı da hemen hemen ben ikna ettim yurt dışına çıkmaya. Dayım sultanın despotizmine başkaldırmıştım*” (Özlu, 2012:671). Albert Camus tarafından “*ahlaki bir eylem*” (1995:21) olarak nitelendirilen ve sürgünün de temelini oluşturan başkaldırı, bireyin tüm anlamsız/saçma olanı reddedip buna karşılık doğru olduğuna inandığı değerleri savunmasıdır. Ontolojik bütünlüğünü oluşturmuş bireyin kendilik değerleri ile var olan dünya düzeninin değerleri arasında beliren çatışma, özneyi saçma/absürt olanla karşı karşıya getirir ve başkaldırı, bu saçma'ya yönelik hayır söylemiyle şekillenir. Birey, verilmiş olana boyun eğmez; oluşturduğu/inandığı değerlerle, yazgısallığa teslim olmak yerine yaşama müdahale etmeyi, düşüncesini savunmayı seçer. Otorite ile çatışan öznenin inandığı değerleri savunmasıyla gelen başkaldırı ise iktidar ile özneyi karşı karşıya getirir. Gücünü kaybetmek istemeyen iktidar, özneyi pasifleştirmek amacıyla türlü yaptırımlar uygular. Bu doğrultuda özne kimi zaman, daha iyi mücadele edebilmek için gönüllü sürgünü seçmek durumunda kalır.

Öyküde otorite ile çatışan ve *yenilik* düşüncelerini savunan özne *despotizme* başkaldırır. Prens'in daha iyi mücadele edebilme arzusuyla başlayan gönüllü sürgünü ise, sonraki yıllarda dönüşü olanaksız, ebedi bir sürgüne dönüşür. Prens ile aynı kaderi paylaşan anlatıcı özne, onunla konuşurken bir nevi kendi iç dünyasının sancılarını yansıtır: “*Siz*

Prens Sabahattin Bey, ölünceye kadar sürgünde kaldınız. Colombier köyünde, unutulmuş içinde” (Özlü, 2012:684). Unutulma'nın öznenin anlamlı varoluş'u için bir tehdit oluşturması, onu endişe ve acının ortasına iter. Sürgün Prens'in dünyanın öte yerindeki bir köyde, unutulmuş içinde yaşamının sonuna dek kalması, anlatıcıyı hüznle karışık bir isyana sürükler.

Sürgünün ülkesiyle olan tüm uzaklığına ve unutulma tehlikesine rağmen anlatıcının Prens'e söyledikleri umut doludur: “*Sizin hep sürgünde olduğunuzu biliyorum Prens Sabahattin Bey. Bütün sürgünler gibi ölmediğiniz de. İstanbul'da yetişmeye başlayan, biraz biraz düşünmeye alışan çocukların dünyasına, hep sürgünlerin gölgesi vurur. Onların sürgünde olanların gölgesi*” (Özlü, 2012:684). Sürgünde ölenlerin aslında hep yaşadığını söyleyen başkişi, varlığı maddi bir form olan bedene hapsetmez. O, fikirleri, karakterleri ve tinsel varlıklarıyla her daim yaşadığını düşündüğü sürgünlerin kendi ülkelerinde, düşünen bireyler üzerinde de etkili olduğunu ifade ederek geleceğe yönelik ümidi, içinde saklı tutar.

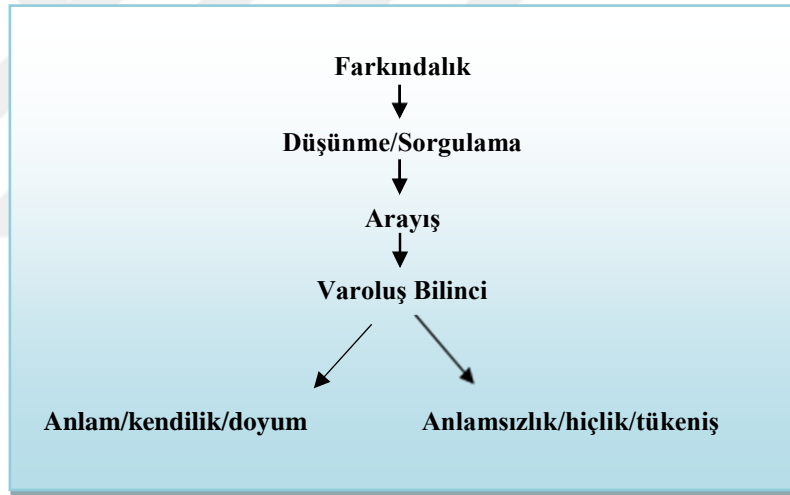
Kendi öyküsünü, toplumsal nitelikli bazı olayları ve içindeki ayrılık acısını başkişi ile paylaşan Prens, “*o ülke, istediğim düzeye gelene değin bitmeyecek*” (Özlü, 2012:684) dediği sürgününün ancak ülkesinin ileri, demokratik ve medeni bir topluma/uygarlığa dönüştüğünü gördüğünde biteceğini ifade eder. Yabancı bir coğrafyada ölerək yurduyla ebedi bir ayrılığa mahkûm olan bu acılı ruh'un ıstırabı, ülkesinde düşünsel anlamda gerçekleşecek bir ilerleme ile son bulacaktır. Bu durum ise bedeni azat olmasına rağmen, ruh sürgünlüğü bitmemiş aydınların yüklendiği toplumsal misyona gönderme yapmasının yanı sıra Türk aydınının ülkesiyle ilgili yaşadığı ruhsal sancılara işaret eder.

Sonuç olarak Demir Özlü anlatılarında, sürgün izleği belirgin bir yer tutar. Kendisi de bir sürgün olan yazar, yurdundan ayrı kalmanın sancısını eserleri aracılığıyla dile getirir. O, romanları aracılığıyla, ülkesiyle soğuk, politik ve ideolojik bir söylemin ötesinde insani bir ilişki kurar. Onun eserlerinde çoğu kez özyaşamsal öğelerle sentez bir biçimde varlık kazanan sürgün; başkaldırı, yabancılaşma, yalnızlık, kimlik sorunsalı, aidiyet ve özlem etrafında şekillenir. Onun eserlerinde sürgündeki bireyin varoluş mücadelesi, ait olmadığı bir mekânda kendini kurma ve uzak kaldığı kendilik değerlerine tutunma çabası görülür. Karakterler, yabancı bir coğrafyada kimliğini korumak için ‘geçmiş’i/anıları, ana dili/yazını, gezinti ve seyahatleri’ bir sığınak olarak görür ve geri dönüşün umudunu hep

korur. Kimi zaman mitsel karakterlerle anlatılan sürgün, kimi zaman acı ve isyan söylemleriyle varlık kazanır.

2.2. BİREYİN ANLAM ARAYIŞI VE GERÇEKLİK SORGUSU

Dünyalık zamandaki yaşam serüveninde ruh ve beden bütünlüğü içerisinde var olan insanın, fiziksel ihtiyaçlarının yanı sıra tinsel ihtiyaçlarını da karşılamak durumunda olması “anlam” sorununu beraberinde getirir. Kişi, ruhsal doyuma ulaşabilmek için bir anlama tutunmak ve benliğini, bu anlam doğrultusunda kurmak zorundadır. Bu yüzden de yaşamı ve varlığı anlamlandırma ihtiyacı içerisinde olan insan, benliğin filizlenmeye başladığı ilk andan itibaren bir arayış içerisine girer. Belirli bir farkındalık ve varoluş bilinciyle gerçekleşen arayış, kendi özsel varlığını yaşama konumlandırmak, bir anlama bağlanmak isteyen bireyin yöneldiği ontolojik bir eylemdir. Bu bağlamda insanın arayış serüveni şöyle şematize edilebilir:



Şekil 1. Bireyin Arayış Serüveni

Belirli bir farkındalığa/bilince ulaşan insan, yaşamın ne'liğini/nıçın'lığını, kendini ve varlığı sorgular; yaşam serüveninde bir anlama tutunmaya, dünya ile kurduğu ilişkide varlığını anlamlı bir bütünün içerisine yerleştirmeye çalışır. Frankl'a göre "*insanın anlam arayışı, içgüdüsel itkilerin "ikincil bir ussallaştırması" değil, yaşamındaki temel bir güdüdür. Bu anlam sadece kişinin kendisi tarafından bulunabilir oluşuyla ve böyle olması gereğiyle eşsiz ve özel bir yapıdadır*" (Frankl, 1993:113). Bireyin kendi öznel dünyasında gerçekleştirdiği arayış ve sorgulamalar nihayetinde ulaşılan anlam, aynı zamanda varoluşunu ortaya koyduğu kendilik alanıdır. Bu yüzden de öznel ve biriciktir. Öte yandan Frankl'a göre anlam arayışı, insan olmanın ayırt edici özelliğidir (Frankl,

2018:24). Camus ise “anlamın” insansıl dünyasını “*Dünyada kendisi için anlam arayan tek varlık insandır.*” (Camus, 1995:28) sözleriyle vurgular. Bu bağlamda sahip olduğu varoluş bilinciyle varlık tabakalarının zirvesine ulaşabilen insan, daimî bir anlam arayışı içerisinde olur ve bu arayış onu ontolojik tamlığa erişirme potansiyelini içerisinde barındırır. İnsanın en temel güdüsünün anlam arayışı olduğunu vurgulayan Yalom'a göre anlam, amaç, değerler ve idealler olmaksızın yaşamak, önemli bir ölçüde stres yaratmaktadır (Yalom, 2018:565). Bu bağlamda anlam, otantik bağlarla yaşama bağlanmayı sağlayarak ruhsal tatmine/doyuma ulaşmaya götüren bir nitelik arz eder. Anlamın ulaşılmadığı/edinilmediği bir yaşam ise amaçsız, eylemsiz, boşluk içerisinde sürüklenen bir dünyayı beraberinde getirir.

Demir Özlü anlatılarında belirgin bir yer tutan arayış, “kendilik, gerçeklik ve anlam arayışı” olmak üzere üç boyutta belirirken, anlam arayışı kendilik keşfini ve gerçekliğe ulaşma çabasını kapsayan bir nitelikle belirir. Özlü, insanın varoluş girdabındaki çırpını ve arayışlarını metnin kurmaca düzlemine taşır. Onun karakterleri yaşamın amacını sorgular ve ruhsal yaralarını iyileştirebilecek bir anlamın ardına düşerler. Ontolojik bir evrende gerçekleşen arayışlar ise çoğu kez buhranlı çatışmaların eşlik ettiği bir tükeniş öyküsüne dönüşür. Nitekim daimî bir arayış içerisinde olan karakterler, sorularına cevap bulamadığı gibi herhangi bir anlama da tutunamazlar; kendilerini kuşatan sahtelikler içerisinde yenilgiye uğramış bir görünümde belirirler. Boşlukta asılı kalan varlık, anlamsızlık girdabında ezeli bir sürüklenmeye mahkûm olur. Öte yandan karakterlerin içerisinde bulunduğu arayış, çoğu kez simgesel bir üslup ile verilir. Özlü’nün “Cristina Nilsson’u Aramak” öyküsünde bireyin anlam arayışı sembolik bir dille ifade edilir.

Öykü, “*Yağmurdan sonraki Temmuz gününde, gecenin yaklaştığı saate yakın, Cristina Nilsson’u aramak, kendi yaşamımın önünde açılan boşluğu aramak gibi oldu*” (Özlü, 2012:15) sözleriyle başlar. Yaşamını kuşatan boşluğu, bir insan/kadın ile karakterize ederek somutlaştıran başkişinin arayışı, sembolik bir düzlemde belirir. O, bu kadın karakteri ararken aslında kendi yaşamındaki boşluğu, bu boşluğun sebebini ve bunu giderecek anlamı bulmaya çalışır. Bu yüzden de kadın arkadaşını bulmak onun için hayati bir önem arz eder. Ne var ki öyküde “*Cristina Nilsson’un*” varlığı, belirsizlik üzerine oturtulur. Kadının gerçekte var olup olmadığı bilinmemekle birlikte başkişinin onu daha önce sadece bir kez gördüğü bilgisi, gerçek ile düş arasındaki bir yaşanmışlıkla verilir. Bu bağlamda öznenin ardına düştüğü/aradığı şey, varlığı kesinlikten uzak bir sanrı/hayal

görünümünde belirir. Söz konusu belirsizlik ise arayış içerisinde olan bireyin boşluktaki görüntüsüne işaret eder. Nitekim anlatıcı özne, aradığı kişinin tam olarak ne adresini ne de ismini bilir. O, sadece bir arayış içerisinde ve belleğinin ona oynadığı oyun içerisinde, yaşamının boşluklarını ve ardındaki gizli sebepleri bularak kendini bir anlamın içine yerleştirmeye çalışır.

Öte yandan öznenin onu bulması son derece zordur. Nitekim anlatıcı ben, daha önce sadece bir kez gittiği Nilsson'un evini hatırlamaz. Adresini bulmak için telefon rehberine baktığında 6480 Nilsson ismi bulur. Christina Nilsson ismine yaptığı telefon aramalarında kiminin yazlıkta, kiminin Afrika'da olduğunu, kimininse öldüğünü öğrenir. Ulaştığı hiçbir isim aradığı Nilsson ile uyuşmaz. Binlerce Nilsson ismi arasından kendi tanıdığı Nilsson'u arayan başkışı, bir arkadaşının yardımıyla tüm isimleri, semt ve sokaklara göre eleyerek iki isme/adrese ulaşır. Hafızasında kaldığı kadarıyla Nilsson'un adresine gider. Gittiği adreslerde karşılaştığı evlerin kapısında ise şifrelerle karşılaşır:

"Gene şifreler var kapıda, Cristina diye bağırırsam, sesimi duyacak bir insan var mı? (...)

"Cristina!"

Sesime karşılık verecek bir insan sesi var mı? Hiçbir ses yok. Sadece ikinci katın penceresindeki asık yüzlü bir kadın daha da kuşkuyla bakıyor bana. Bir türlü karanlık basmıyor, gecenin inmesini bekliyorum. Gelmeyecek gece" (Özlu, 2012:18).

Öznenin arayışları sonucunda ulaştığı adreslerin kapısında şifrelerin olması, bireyin çözmesi/ulaşması gereken bilgileri imler. Kişi, bu kapıdan ancak şifreleri çözdüğü ölçüde geçebilecektir. Ben'in anlam ve kendilik arayışının önündeki engeli teşkil eden kapılar, *"kahramanın sonsuz yolculuğunda"* anlama ulaşmadan önceki *"eşik noktası"* (Campbell, 2000:79), bir sınır imgesi; şifreler ise yaşamın sırrının ve kendilik bilgisinin sembolik ifadesidir. Kişi, derin ve gizemli bir kuyu olan kendini, tüm açmazlarıyla keşfettiği ve benlik sırrını çözdüğü takdirde kapıların şifresini de çözecek ve anlamlı bir dünyanın kapısını aralayacaktır. Ne var ki tüm şifrelerin, adreslerin yabancı olan başkışı, bilmediği bu coğrafyada aradığı şeyin önündeki engel olan kapıları aşamaz. Dışarıdan seslenmekle yetinir. Bu bağlamda *"Cristina!"* seslenişi, bir bakıma bireyin kendilik ve anlam çağrısıdır. O, içindeki ben'in yansıma bulacağı öteki ben'i arar. Ancak bir karşılık bulamaz. Dış dünyadan gelmeyen yanıt, onun boşluk ile çevrili yaşantısında yalnızlığını, yabancılığını ve bunaltıya dönüşen arayışını imler. *"Sesime karşılık verecek bir insan sesi var mı? Hiçbir ses yok."* söylemiyle beliren kabulleniş, anlatıcı ben'in çaresizliğini duyumsatır. Yaşamsal oluşlara gönderme yapan, canlılığın ve varoluşun imi olan sesin

olmayışı; ölüme/yokluğa/ yalnızlığa gönderme yaparken öznenin kendi sesine yanıt alamaması, yalnız olduğu bir dünyada bir anlama tutunamayan bireyin tükenişini ifade eder. Yaşamda karşılık bulamayan başkişi, boşlukla kuşatılmış bir hayatın öznesi görünümünde, varoluşsal bir anlam edinmenin uzağında belirir.

Cristina'dan bir yanıt/ses alamayan ben'in sesine karşılık dış dünyadan gelen tek dönüt, tanımadığı *“asık yüzlü bir kadının kuşku dolu bakışı”* ile gerçekleşir. Herhangi bir anlam ya da sıcaklıktan uzak olan bakışın kuşku dolu olması, özneye yabancılığını daha da derinden hissettirir ve o, bu yabancı dünyadaki varlığını gizlemek ister. Bu yönüyle gece ve karanlık arzulanan/istenen niteliğiyle olumlu bir değer olarak belirir. Bir an önce *‘gecenin inmesini bekleyen’* başkişinin, karanlığı çağırması gizlenme arzusunun örtülü ifadesidir. O, boşlukla kuşatılmış yaşamın yabancılığı içerisinde, gecenin saklayan/gizleyen yönüne sığınır.

Gittiği adreslerde Nilsson'u bulamayan öznenin arayışına ruhsal çatışmalar ve sorgulamalar eşlik eder. Karakter, kendisini kuşatan boşlukla ilk kez bu arayış esnasında karşılaşır. Bu yönüyle arayış, özneye yaşamındaki boşluğu fark ettirmesi ile ontolojik bir karaktere sahiptir:

“O zaman kentteki herhangi bir demir köprüünün putrelleri arasına asılmış varlığını gördüm. Aşağıdan otomobiller hızla akıyorlar. Uzakta duran, bir kuzey cininin, kırlardan toplayıp bohçaladığı, bütün eskiden yaşadığım hayat mı acaba? Önümde uzanan boşluk, kendimi bildim bileli var mıydı? Şimdi Cristina Nilsson'u aramak yüzünden mi ortaya çıktı?” (Özlü, 2012:18)

Öznede farkındalık yaratan arama eylemi, sadece fiziksel bir bakınma değil; aynı zamanda varoluşsal bir keşif yolculuğudur. Her ne kadar maddi dünyada gerçekleşse de fenomenolojik anlamda bireyin iç dünyasına yapılan bu seyahatte, özne, *“demir bir köprüünün putrelleri arasına asılmış varlığını”* ve yaşamını kuşatan *“boşluğu”* görür. Onun çevreleyen dünya *“otomobillerin hızla aktığı”*, yaşamın tüm kaotik görüntüsüyle ilerlediği bir dünyadır. Bu bağlamda modernitenin şekillendirdiği dünyada boşlukla kuşatılmış bir yaşam, varlığa kendi olma olanağı sunmaktan da uzaktır. Yaşamın rutin ve otomatlaşmış akışı içerisinde kendi sesinden uzak kalan bireyin arayışla filizlenen varoluşsal farkındalığı, uyuyan bilincin uyanışını ifade eder. Nitekim özne, yaşamında daha önce fark edemediği boşluğu, Nilsson'u aramakla keşfeder ve kendilik arayışına koyulur. Bu arayışta ise karşısına çıkan, eski yaşantıların belleğindeki izdüşümleridir. Öyle ki an'da beliren her şey geçmişin anılarından ibarettir. *“Bir kuzey cininin”*

“bohçaladığı” hayat, kuzeyin ıssızlığına ve yabancılığına hapsolan bir ruhun yaşamışlıklarını içerir. Anlamli olan her şey geride kalmıştır; bu yüzden özne, boşlukla kuşatıldığı yaşamda kendini bir anlama bağlamak için geçmişin anlarına sığınır.

Demir Özlü anlatılarında bireyin anlam arayışının simgesel bir üslupla verildiği bir diğer öykü “Yerebatan”dır. Öyküde bir anda kendini yer altında bulan Ahmet Nedim karakterinin arayışı ile şekillenen kurgu, gerçeküstü bir tarzda varlık kazanır. Öykünün ismi olan “Yerebatan”, bir yandan İstanbul’un tarihi güzelliklerinden biri olan Yerebatan Sarnıcını ve Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlarını* çağrıştırırken; diğer yandan benliğinin derinliklerine yönelen bireyin kendilik/anlam arayışını sembolize eder:

“Ahmet Nedim güpegündüz kentin ortasında dolaşırken yitti gitti. (...) Birdenbire oldu bu yeraltına iniş. Yeraltına indikten sonra Ahmet Nedim, hemen onu buraya indiren taş merdivenleri aradı. Birkaç adım atmıştı daha, bu yüzden taş merdivenlerden pek de uzakta olmaması gerekiyordu. Ama yoktu işte taş merdivenler” (Özlü, 2012:339).

Verili bir hayatın kıskacındaki başkarakter, kent koşturmacası içerisinde kendilik bilincinden uzak bir şekilde yaşam sürerken bir anda ben’in gerçek dünyasına/yeraltına iner. Bilinçaltı labirentlerinin simgesel ifadesi olan yeraltı, bireyin kendilik sınırlarını keşfedeceği anlam dünyasıdır. Bununla birlikte öznenin iradesi dışında gerçekleşen bu kendiliğinden iniş, görünmeyen bir elin/bilincin müdahalesiyle varlık kazanır. Anlatıcı onu yeraltına göndererek kendilik arayışının/anlam isteminin yolunu açar. Bu bağlamda öznenin, dışarıdan bir bilinç tarafından anlam arayışına zorlanması; var olan düzen içerisindeki bilinç sefilliğinin eleştirisidir.

Öyküde gündelik yaşamın tekdüzeliği içerisinde varlığını sürdüren karakterin yeraltına inişi, “*yitip gitti*” ifadesiyle varlık kazanır. Eylemin birandalığını içeren ve genel itibariyle “ölümü/yok oluşu” imleyen “*yitip gitti*” söylemi, Ahmet Nedim’in varoluşsal boyutta yaşayacağı değişimin, yeni bir ben’in doğuşunun da habercisi gibidir. Ruhun karanlık dehlizlerinde gerçekleşecek yolculuk, arzulandığı gibi sonuçlanırsa; birey, üstün bir özbilinçlilik seviyesine ulaşacak ve tinsel anlamda yeniden doğacaktır. Bu bağlamda Ahmet Nedim’in yeraltına inişi, “*bilincin hemen hemen tam bir ayrışması(nı)*” içeren bir “*kırılma noktasıdır*” (Campbell, 2000:79).

Başkişi, yeraltına indikten sonra kendini yukarıya çıkaracak bir merdiven arasa da bulamaz. İndiği bu karanlık ve korkutucu mekândan bir anca önce kurtulmak isteyen özne, çıkış yolunu arar. Bu sırada yeraltında, şimdiye dek yaşadığı kentin görünmeyen yüzünü gören karakter, şaşkınlığını gizleyemez: “...şu yıllardır yaşanan İstanbul

kentinin altında, böyle upuzun bir rıhtım bulunsun da bilmesin, Ahmet Nedim'in aklı almıyordu bunu. Bir yandan şaşkın gözlerle merdiveni aranırken, bir yandan da bunu düşünüyordu; sonra 'Belki Cenevizliler'den kalmadır' diye düşündü" (Özlü, 2012:339). Merdivenden indikten kısa bir süre kendini rıhtımda bulan özne, yeraltındaki bu tarihi yapının geçmişini düşünür. Kara ile denizin birleşme noktası olan rıhtımın yeraltındaki görüntüsü, bilinçaltının açık denizlerinde anlam arayan yolcuların varlığını imler. Ne var ki öykünün devamında rıhtım, ölü görüntüsüyle belirirken; rıhtımın kenarındaki yalnız adam, bireyin bilinçaltı derinliklerinde karşılaştığı iç ben'idir:

"...duvarın dibinde güneşlenir gibi oturan bir adama yaklaşıp merdivenin yerini sordu; bir karşılık vermedi adam, durgun soğuk oturuyordu. Başını kaldırıp Ahmet Nedim'e bakmadı bile. Bir tuhaf oldu Ahmet Nedim, 'işte yalnızlık' diye düşündü, 'daha çok genç yaştaayım ama, işte yalnızlık, ölü bir rıhtım uzanıyor önümde" (Özlü, 2012:340).

Öyküde başkişi, yeraltında gerçekleştirdiği tinsel yolculukta ben'in farklı görüngüleriyle karşılaşır. Onun karşılaştığı her kişi, kendinden bir parça, yaşamından bir kesittir. Bu bağlamda Ahmet Nedim'in karşılaştığı "*duvarın dibinde güneşlenir gibi oturan adam*", tek başınalığın/yalnızlığın bunaltısını yaşayan ben'in acısını yansıtır. Yaşam karşısında çaresizlikle gelen yılgınlık, karakterin duvar dibindeki yalnızlığıyla verilir.

Diyalektik bir öge olan duvar, sert ve sağlam yapısıyla güveni/gücü simgelemesinin yanı sıra kimi zaman katı kuralların/dogmatik yapının imleyicisi olarak da belirir. Öyküde, varlığını duvarın dibine konumlandırıran kişi, kendine dayanak noktası olarak duvarı seçer. Bu bağlamda duvar, yalnızlık içerisindeki bireyin kendini güvende hissettiği, sırtını yasladığı kendilik imgesidir. Yeraltından kurtulmak için çıkış yolu arayan özne, bu yorgun ve yalnız adama merdivenin yerini sorar. Ne var ki karakter, cevap vermek bir yana, başını kaldırıp bakmaz bile. O, kendini dış dünyaya kapatmış, kendi içine/öznel varlık alanına yönelmiş ve toplumla olan tüm bağlarını/iletişimini koparmıştır. Onun suskunluğu, anlamsızlıklarla dolu dünyada iyileşme ümidi kalmayan bir ruhun boşvermişlikle gelen isyanını yansıtırken tek başınalığı, ruhunun derinliklerinde yalnızlık sancısını duyumsayan başkişinin ruhsal yaralarını simgeler. Adama baktığında "*işte yalnızlık*" diye düşünen başkişi, aslında ruhunun derinliklerinde saklı olan sancılarını tanımlar.

Öte yandan Özlü öyküsündeki "*duvar*", Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ında da belirgin metaforlardan biridir. Ayırıcı bir sınır imgesi olan duvar; doğa yasalarının, kati gerçekliklerin, verili kuralların, bireyi kuşatan kesinlik tabularının ve değiştirilemez

normların somut görüntüsüdür. Dostoyevski'nin yeraltındaki adamı, “*Doğayı olduğu gibi, bütün sonuçlarıyla kabul etmek zorundasınız. Duvar, duvardır vb. vb.*” diye bağırırlar. *Hey Tanrım, herhangi bir sebepten ötürü doğa yasaları ile iki kere ikinin dört ettiği hoşuma gitmiyorsa, bana ne bu yasalardan, bana ne aritmetikten? Duvarı yıkmaya gücüm yetmiyorsa, “ille de yıkacağım!” diye yırtınmam elbette; ama önümde yıkmaya gücümün yetmediği bir taş duvar bulunmasına da razı olamam.*” (Dostoyevski, 2014:50) sözleriyle modern çağ insanının yaşadığı çıkmazlar karşısındaki isyanını haykırır.

Romanda verili olanın kesinliği ve kitleselin gücü, birey için duvarı aşmayı/yıkmayı olanaksız hale getirirken Dostoyevski, bireyi kuşatan bu anlamsız yaşam içerisinde yapılacak tek şeyin “*ya kendinizi kırbaçlatmak ya da yumruklarınızı acıtırmasına duvarınızı dövmek olduğunu*” (Dostoyevski, 2014:48) söyler. Yıkılmayacağını bile bile gerçekleştirilen “duvarı dövme”, bireyin kendini avutmak, ben’ini korumak ve düzen karşısındaki duruşunu ifade etmek için yapacağı tek varoluşsal eylemdir. Dostoyevski'nin yeraltındaki adamına karşılık öyküde “duvarın dibindeki adam”, duvarı dövmekten ziyade pes etmiş, yalnız ve çaresiz görüntüsüyle belirir. O yazgıya/düzene/kendini kuşatan tüm verili olana teslim olmuş, duvarın varlığını kabul etmiş ve tüm bunlarla birlikte kendini dış dünyaya kapatarak varlığını ben’in tekil alanına hapsetmiştir.

Sorusunun yanıtı kalması ve adamın tüm evreni kuşatan yalnızlığı karşısında, hüznü karışık bir şaşkınlık yaşayan Ahmet Nedim, önünde uzanan rıhtımı da “ölü” olarak tanımlar. Denize açılmanın başlangıç noktası olan rıhtımın ölü olması, bilinçaltının derinliklerinde anlam arayışına çıkan ben’in kendilik açılımının engellenmesini imler. O, bu rıhtımdan öteye gidemez, anlam denizine açılmaz. Dönüp sulara baktığında ise bulanıklıktan başka bir şey göremez:

“Duvar dibinde oturup güneşlenen adamdan öteye, rıhtımın alçak duvarı boyunca yürüdü. Yeşil renkli sularıyla kirlili nehir solundaydı, üzerinde gazoz kapağına benzeyen nesnelere, mantarlar, küçük tahta parçaları yüzüyordu. Ahmet Nedim sulara baktığında, bu durgun bulanıklıktan başka bir şey görmedi” (Özlü, 2012:340).

Her yönüyle yaşamı ve canlılığı imleyen su/deniz/nehir, öyküde bulanık ve kirlili görüntüsüyle kötü oluşların habercisidir. “*Üzerinde gazoz kapağına benzeyen nesnelere, mantarların ve küçük tahta parçalarının*” yüzdüğü nehir, yabancı nesnelere doğallığı bozulan bir görünümde, yaşam vaat etmekten uzak bir nitelikle belirir. O, modern çağın açmazları içerisinde, arındırmaktan/temizlemekten ve yaşam vaat etmekten uzaktır. Jung’a göre uzamı ve nesnelere dünyasını aktaran duyguların bütün algıları ruhsal

imgelerdir (Jung, 2001:37). Dolayısıyla Ahmet Nedim'in dış dünyayı algılama biçimi, aslında kendi iç dünyasını yansıtır. Bu bağlamda nehre baktığında durgun bir bulanıklıktan başka bir şey görmeyen öznenin gördüğü uzamsal imge, ben'in ruhsal çıkmazını ifade eder.

İndiği yeraltında, bir yandan kendilik açmazlarını keşfeden diğer yandan bir anlam edinme çabası içerisinde olan Ahmet Nedim'in geleceğe yönelik umutlu bakışı onun arayışını şekillendirir. O, varlığının “*yarı bilinçliliği içinde! Nasıl olsa bir çıkış yolu bulunur,*” diyordu, yukarıdaki aydınlık dünyaya doğru, ‘*merdiven olmazsa başka bir şey*’” (Özlu, 2012:341). Yukarıdaki aydınlık dünya; iyi'nin, doğru'nun ve güzel'in açılımını içerisinde barındıran değerler doğrultusunda oluşturulan anlamlı ve yaşanılabilir bir gelecek tasarımıdır. Yeraltından bu aydınlık dünyaya çıkmanın yolunu arayan öznenin arayışı, gelecek günlere duyulan umut dolu bekleyişi ve anlamlı bir dünyayı içerir. Özne tüm bu düşünceler içerisinde bir yol bulma ümidiyle arayışına devam ederken yaşlı bir adamla karşılaşır:

“Yaşlı, saçsız bir adam, sözünü sanki ağzından kapıp bağırды Ahmet Nedim'in: İşte çıkış yolu arayan genç insanlardan biri daha!” (...) “Çıkış yolunu biliyor musunuz? diye sordu. “Evet” diye bağırды adam, yerinde oynayarak. “Evet. Bunun için çalıştım bütün ömrümce, bunun için acı çektim, bunun için döktüm saçlarımı; ama şimdi... ama şimdi...” (Özlu, 2012:342)

Ahmet Nedim, yeraltında çıkış yolunu bilen birini bulur. Yaşlı görüntüsüyle “*bütün ömrünü*” çıkış yolunu bulmaya adanmış ve bunun için “*acı çeken*” bu adam, başkişiyi görür görmez tanır. “*İşte çıkış yolu arayan gençlerden biri daha.*” söylemi aynı yollardan geçmiş/aynı kaderi paylaşmış tecrübeli bir anlam yolcusunun, kendi gibi olanı tanımasının görüntüsüdür. Öte yandan bu arayışı gerçekleştiren sadece Ahmet Nedim değildir. Onun gibi çıkış yolunu arayan başka gençleri de gören yaşlı adam, başkişiyi karanlık dünyadan çıkmanın yolunu/yöntemini bilme'nin kolay olmadığını söyler. Öyle ki yaşlı adam, tüm ömrünü bu yolda harcamış, acı çekmiş ve saçlarını bu arayış'ta dökmüştür. Dolayısıyla yukarıya/aydınlık dünyaya çıkış, zahmetli bir yolun varlığını imler. Kendilik ve anlam arayışında bir yol gösterici olan adam, çıkış yolunu arayan özneyi akşamki toplantıya davet eder:

“Evet. Çıkış yolu insanın... Bırak bunları şimdi... Çıkış yolunu arıyorsan akşamki açık oturumumuza gel, sen de her genç gibi. Orda insan, insanın öz varlığı üzerine katlanışı, kendini koruması gibi birçok konuyla karşılaşacaksın.”, “Ben de bir merdiven arıyordum,” dedi Ahmet Nedim. “Bir merdiven mi? Gökyüzüne doğru uzanan bir merdiven mi? Ülkemizde hala batıl inançları sürdüren gençler var,” dedi adam. (...) “...tabii herkes o aydınlık, gerçek kenti istiyor,” dedi adam. “Ama hangi yöntemle? Sorun bu” (Özlu, 2012:343).

Simgesel bir yolculuğu sürdüren başkişinin arayışı, yaşlı adamla farklı bir niteliğe bürünür. O, bireyi yukarıya/aydınlık dünyaya çıkaracak şeyin “*gökyüzüne doğru uzanan*” somut bir “*merdiven*” olmadığını söyleyerek, arayışı maddi düzlemden tinsel bir evrene taşıyan ve arayışın ontolojik niteliğini fark ettiren bilge kişidir. Bu bağlamda şimdiye dek, dikey boyuta geçmek için yatay düzlemde gerçekleştirilen seyahat yön değiştirir, karakterin kendi içine/bilincin derinliklerine doğru gerçekleşecek seyahate dönüşür.

Bireye aradığı şeyin aslında tam olarak ne olduğunu gösteren/yönlendiren yaşlı adam, Rene Girard’ın üçgen arzu modelindeki dolayımlayıcı olarak ortaya çıkar. Girard’a göre özne ile nesne arasındaki arzuyu filizlendiren, şekillendiren ve geliştiren “öteki”nin varlığıdır. Dolayımlayıcı olarak nitelendirilen öteki, kahramanın asıl amacının ne olduğunu ona hatırlatan, onu belirli bir farkındalığa ulaştıran kişidir. “*Arzunun doğumunda, başka bir deyişle özelliğin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş ‘Öteki’ni buluruz hep. ‘Dönüşümün’ kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fışkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir*” (Girard, 2001:45). Öyküde Ahmet Nedim’in arayışını şekillendiren, “*romantik bir yalandan*”, “*romansal bir hakikate*” (Girard, 2001:1) dönüştürerek ontolojik bir boyuta taşıyan kişi, “*ana dolayımlayıcı*” olarak beliren yaşlı adamdır. “*Karşılaştığı anlatı kahraman(lar)ını yeniden doğuran, bir düşünce potasında olgunlaştıran ve soylu bir amaca yönelten*” (Korkmaz, 2008:179) bilge adam, Ahmet Nedim’in benimsediği yöntemin yanlışlığını ifade eder ve onu akşam yapacakları “*açık oturuma*” çağırır.

Öyküde hak’la batıl’ı karşı karşıya getiren yaşlı adam; maddi bir nitelik taşıyan ‘merdiveni’, batıl olarak nitelendirirken batılın karşısına onu gerçek anlamda yukarıya çıkaracak olan ‘açık oturumu’ koyar. Açık oturum, düşünmenin/sorgulamanın/bilginin sembolüdür. Özne, yukarıdaki aydınlık dünyaya ancak düşünmenin/bilginin süzgecinden geçtiğinde ulaşabilir. Nitekim “*insan, insanın öz varlığı üzerine katlanması, kendini koruması gibi birçok konu(nun)*” ele alındığı açık oturumda; birey kendilik sınırlarını keşfedecek, çıktığı anlam arayışında yaşamın ne’liğine/niçinliğine dair cevaplar bulacak ve kendi içindeki uyanışı/dönüşümü tamamlayarak aydınlık dünyaya çıkışın yolunu bulacaktır.

Akşamki açık oturuma gidip gitmemenin kararsızlığı içerisinde, yaşlı adamın söylediklerini düşünerek arayışına devam eden özne, bir berber dükkânının kapısından geçerken genç bir adam görür ve merdivenin nerede olduğunu sorar:

“Yukarıya çıkan merdiven?” dedi Ahmet Nedim. Şaşkın şaşkın bakıyordu berber kalfası, Ahmet Nedim’in yüzüne. Sonra zeki bir kişi tavrıyla gülümsedi. “Kafanızın içinde o,” dedi. “Kafanızın içinde. Biz de okulda okuduk, öğrenim yaptık, bu öznel gerçeği anlarız.” Berber kalfasının düşüncelerini sürdürerek “Sanrıya tutulmuşsun gerçeği,” diye mırıldandı Ahmet Nedim. “Ama sanrıya tutulan kim? Ben mi? Onlar mı?” (Özlü, 2012:343)

Yaşlı ve bilge adamdan sonra Ahmet Nedim’in karşılaştığı berber kalfası da anlam/gerçeklik arayışında yol gösterici özelliğiyle belirir. Aradığı merdivenin “kafasının içinde” olduğunu söyleyen gencin bu yönlendirmesine karşılık başkışı “sanrıya tutulduğunu” düşünür. Gerçek ile düş arasında beliren bir bilinç sıçramasıyla bir anda yeraltına inen ve kendini yukarıya çıkaracak olan “merdiveni” arayan özne, olup bitenlere anlam veremez. Neyin gerçek neyin düş/sanrı olduğunu ayırt edemeyen özne, varlığını kuşatan bilinç uyuşukluğu içerisinde yaşadıklarının gerçekliğini sorgular. Merdivenin yerini “kafasının içi” olarak gösteren gencin, “okumak-anlamak” paydasında verdiği “öznel gerçeklik”, bireyin ancak bilinçle ulaşabileceği bir nitelik arz eder. Nitekim gerçek, zihnin içindedir. Bireyin dış dünyayı algılamasının zihinde yarattığı izdüşümleriyle oluşan gerçeklik algısı, görülenin anlamlandırılmasıyla oluşur. Dolayısıyla kişi, kendi gerçeğini kendi yaratır; kendi anlamını kendi oluşturur.

Yaloom anlamın dünyevi ve kozmik olmak üzere iki boyutundan bahseder: Dünyevi anlam, bireyin hayatının anlamı’dır, kişinin kendi yarattığı anlamdır. Kozmik anlam ise kişinin dışında ve ondan üstün olarak var olan bir düzeni ifade etmektedir ve evrenin sihirli ya da ruhani düzeninden söz eder. Buna karşılık varoluşçu felsefe ise insanın yarattığından başka bir anlamın olmadığını savunur (Yaloom, 2018:566-567). Öyküde berber kalfasının sözleri, varoluşçu felsefe ışığında belirir. Öyle ki Ahmet Nedim’e aradığı şeyin kendinde olduğunu söyleyen genç, gerçeğin/anlamın ancak bilinçle/kendilik bilinciyle edinilebileceğini imler.

Karşılaştığı kişilerin zihninde yarattığı soru işaretleriyle yoluna devam eden özne, tüm uğraşlarına rağmen çıkış yolunu bulamaz ve geceyi orada geçirmeye karar verir, bunun için konaklayabileceği bir otele gider. Otelin kapısına vardığında kısa boylu, saçları azalmış bir adamla karşılaşır ve onunla meyhaneye giderek sohbet eder. Simgesel bir görüntüyle beliren meyhane, alkolün yarattığı bilinç uyuşukluğu ile bireyin kendini

sınırlandırmadan gerçek ben'ini ortaya çıkardığı, bireysel ve toplumsal tüm baskılardan soyutlandığı mekândır. Meyhanede öznenin şarap içip sohbet ettiği bu gizemli adam, Ahmet Nedim'e bazı tavsiyelerde bulunur: “*Bulduğunuz yer çok sakıncalıdır,*” (...) *sakinca politik düşüncelerde. Aşırı sol eğilimli olduğunuzu seziyorum. Sakınca bunda. Hapse girerseniz burada, girmezseniz bile hiç rahata eremezsiniz, sürünüp duracaksınız*” (Özlü, 2012:348) diyerek öznenin bilinçaltı korkularını açığa vuran karakter; benliğin gizlenen/saklanan/bastırılan duygularını temsil eder. Ahmet Nedim ise bu adama “*Nerden çıkarıyorsunuz bunları?*” demekle yetinir. Bir yandan birey sahip olduğu görüşü/ideolojisiyle bütünsel bir kendi olmak isterken diğer yandan bunun oluşumunu engelleyen otoritenin yaptırımları, bireyi çatışmayla gelen ruhsal psikoza sürükler. Özne, gerçeklik ve anlam arayışında korkularıyla yüzleşir.

Bir merdivenle indiği ve bir türlü çıkamadığı bu batık kentte, her şey garip bir biçimde ilerken Ahmet Nedim, gerek yukarıya çıkış yolunu bulmak gerekse içinde bulunduğu dünyanın gerçekliğini kavramak için yaşlı adam tarafından davet edildiği açık oturuma gitme kararı alır:

“Geceki konferansa gidecekti kuşkusuz. İçinde bulunduğu ortamın gerçekliğine ilgi duyuyordu çünkü belli belirsiz bu gerçekliği kavramak isteği belirmişti içinde. (...) bilincin gerisinde derinden derine taşıdığını bildiği ciddi amaçları da vardı: Yaşadığı kenti kavramak, giderek yaşamayı ve çevresinde olup biteni anlamlandırmak, dünyaya bir anlam vermek; böylece de yaşamının anlamını bulup çıkarmak ortaya” (Özlü, 2012:348).

Diyalektik bir öge olan gece, Demir Özlü anlatılarında genel itibariyle olumlu bir değer olarak belirir. “Yerebatan” öyküsünde bireye olanaklarını gerçekleştirme imkânı veren gece, açık oturumun gerçekleşeceği zaman dilimidir. Özne “*içinde bulunduğu ortamın gerçekliğini*” kavramak, “*yaşadığı dünyaya bir anlam vermek, böylece de yaşamının anlamını bulup çıkarmak*” için açık oturuma gitmek ister.

Jung, anlamsızlığın hayatın tamlığını engellediğini söyler (Yaloom, 2018:563). Öykü kişisi, içinde bulunduğu dünyanın gerçekliğini ve yaşamının anlamını çözmediği sürece yarım/eksik kalacağına bilincindedir. Bu yüzden de o; dünyaya ve yaşama bir anlam vermek, varlığını bir anlama bağlamak, dolayısıyla yaşamını ve kendiliğini tamlığa erdirerek sembolik düzlemde beliren yukarıdaki aydınlık dünyaya çıkmak ister. Nitekim bir anlama bağlanmak, onun varoluş gereklerinden biridir ve o bu doğrultuda kendini kurma yetisine sahiptir. Frankl'a göre insan, nihai anlamda kendini belirleyen bir varlıktır. İnsan var olmakla yetinmez, bunun yerine her zaman için varoluşunun kaderine,

bir sonraki anda kendisinin ne olacağına karar verir (Frankl, 1993:145). Öyküde Ahmet Nedim, çıktığı anlam arayışında yaşamını kuran/oluşturan/geleceğini tasarlayan bir görüntüyle belirir.

Düş ile gerçek arasında beliren bu kayboluş ve anlam arayışı, öznenin sorgulamalarıyla devam eder. Öykünün sonunda karakterin simgesel anlamda indiği yeraltından çıkışı net bir şekilde ifade edilmez. Bu arayışın sonunda öznenin büründüğü şey ise umuttur. O, anı defterine şunları yazar: “*Ne kadar derin olursa olsun, usul usul kazacaksın toprağı, açacaksın yürüyeceğin yolu. Çünkü tek kişi olsan da bir çoğunluksun sen*” (Özlü, 2012:350). Yaşam serüveninin ve bu serüvende çıktığı kendilik ve anlam arayışının, uzun ve zorlu bir yolculuk olduğunun farkında olan başkişi, umut dolu bir bakışla geleceğe bakar. Nitekim “*birey özünü tamamladıkça varoluştaki saçma ya da hiç anlam kazanır*”(Abiç, 2018:259). Çıktığı kendilik arayışında varlığının gizlerini çözen özne, bir anlama tutunur; tinsel birlikteliğin çoğulluğundan güç alarak yaşama yönelik iyimser bir bakış açısı kazanır.

Bireyin anlam ve gerçeklik arayışının sembolik bir dille ifade edildiği başka bir öykü “Diskotekte Bir Yazar”dır. Öyküde “*midesinde koca bir yara açılan*” (Özlü, 2012:77) başkişi, tedavi olmak için hastaneye gider. Dış dünyanın kaotik gerçekliğine karşı bedensel bir tepki olan “yara”, var olan dünya gerçekliklerine uyum sağlayamayan bir ruhun çektiği ıstırabın yansımasıdır. Özel anlamda vücudun işleyişinin bozulmasıyla oluşan yara, genel anlamda tüm yaşamın/çağın bozulmasına/çürümüşlüğüne işaret eder. Başkişi, bu çağda “*yorgun*” ve yıpranmış görüntüsüyle “*içi(n)deki kıpkırmızı yarayı (tüm derinliğiyle) hissed(er)*” (Özlü, 2012:77) ve tedavi olmak için hastaneye gider. Ancak hastanede onu bekleyen prosedürler ve evrak işleri, tedavi sürecini daha da zorlaştırır. Banko görevlisi ile başkişi arasında geçen konuşmalar, modern çağın insan hayatını zorlaştıran kural ve yöntemlerine gönderme yapar:

“*Bu ikinci ziyaretim,*” dedim. “*İlki bir hafta önceydi.*”, “*İlkinde de bu servise mi gelmişsiniz?*”, “*Hayır, Acil Servis’e*”. “*Öyleyse yeniden kaydolacaksınız. Otuz kron yatıracaksınız yeniden. (...) Girişin orada 4 no’lu gişeye para yatırın, 6 no’lu gişeden yeni bir kart alın.*” (...) “*Nasıl gideceğim oraya?*” (...) “*İşte bu siyah çizginin üzerinden hiç ayrılmayın. Sizi oraya, girişe götürecektir*” (Özlü, 2012:77).

İnsan merkezli bir anlayışı benimseyen ve kamu yararını gözeten bürokrasinin modern çağdaki görüntüsü, insanı öteleyen, işleri daha da karmaşık hale getiren bir nitelik arz eder. Yaşam kolaylaşmak yerine daha da zorlaşır; kişi karşısına çıkan prosedürlerle

sınırlandırılır/kısıtlanır. Öyküde muayene olmak için önce bankoya para yatırması gereken başkışı, daha önce gelmesine rağmen aynı işlemleri tekrarlamak ve yeniden para yatırarak gişeden yeni bir kart almak zorundadır. Tüm bunlar için de labirenti andıran büyük ve karmaşık hastanede gişeleri bulması gerekir. Hemşirenin yönlendirmesiyle siyah çizgiyi takip ederek hastanenin koridorlarında gişeleri bulmaya çalışan başkışının arayışı, sembolik bir nitelik kazanır ve fizikselin ötesinde gerçekleşen bir anlam arayışına dönüşür. Başka bir deyişle gişeleri arama eylemi, kendini iyileştirmek ve bir anlama bağlanmak isteyen bir ruhun sancılı arayışlarını içerir:

“Hastanenin girişindeki gişelerin önüne götürecek olan siyah çizginin üzerinde yürüdüm. Uzun siyah çizgi. Önüme merdivenler çıkmıştı: aşağıya doğru inen merdivenler. (...) Yeni bir bölüm daha. Ardından gene bir yenisi. Sonsuzca dibe doğru iniyordum işte. ‘Derine, daha da derine’” (Özlu, 2012:78).

Hastanede gişeleri arayan başkışının takip ettiği “uzun siyah çizgiler”, onu benliğinin derinliklerine doğru tinsel bir yolculuğa çıkarır. Karakter, önüne çıkan merdivenlerden aşağı inerek “derine, daha da derine”, bilinçaltı dehlizlerine yönelir. Bu bağlamda öyküde simgesel bir görüntüyle beliren “merdiven” ve “uzun siyah çizgiler”, benliğin karanlık yönlerine gerçekleşen seyahatin yol göstericileridir. İnsan karakterinin önemli bir bölümünü oluşturan ve “kişiliğin karanlık yönünü temsil eden” bilinçdışı, “kaos denilen kaynayan bir kazandır” (Freud, 1983:101). İçgüdülerin, bilinç seviyesine çıkamayan dürtülerin, arzu ve isteklerin yanı sıra geçmişin tüm yaşanmışlıklarını, karakterin bastırılmış yönlerini içerisinde barındıran bilinçaltı, arka planda bireyin yaşam karşısındaki duruşunu/tavrını da belirler. Öyküde tedavi olmak için gittiği hastanede benliğinin derinliklerine/bilinçaltına yönelen öznenin çıktığı bu kendilik yolculuğunda karşılaştığı mekanlar; bastırılmış istek ve arzularının, gizlediği yaralarının izlerini taşır:

“Bir metronun girişini andıran bir yerd. (...) Mutlaka mutlaka bir metro girişiydi burası, biraz da bir lunaparkın ya da bir dans tiyatrosunun girişini andırsa da. Duvarları kaplayan eğlence yerlerinin reklamı afişlerde soytarılar, buz pateni yapan çiftler, dans tiyatrolarının dansözleri, çıplak bacakları, pilili kısa etekleriyle gülümsüyorlardı insana” (Özlu, 2012:78).

Öyküde gerçekleşen arayışta mekân, klasik anlayışın ötesinde bir parçalanmayla belirir. Hastanenin içerisinde “metro girişinin, lunaparkın ya da bir dans tiyatrosunun” olması düşsel bir anlatımla beliren mekânı belirsizlik atmosferine oturtur. Hastane genişler, sonsuz bir görünümde her yere açılabilen bir koridor olur ve karakter, mekânsal bir genişlik/sınırsızlık içerisinde yönünü bulmaya çalışır. Öte yandan mekânsal parçalanma, öznenin ruhsal parçalanmışlığını içerisinde barındırırken “metro, lunapark ve dans tiyatrosu” bireyin bilinçaltı yansımalarının görüntüsü olarak belirir. Nitekim belirtilen

mekânlar, insan kalabalığını içerisinde barındıran ve yaşamı/hareketliliği imleyen mekânlardır.

Yalnızlığın bunaltısını üzerinde taşıyan öykü karakterinin, bilinçaltı dehlizlerinde seyahat ederken karşılaştığı manzaralar, onun yalnızlığını silecek/örtecek niteliğe sahiptir. Her üç mekân da insan kalabalığını içerisinde barındırmasının yanı sıra; “metro” seyahati/yolculuğu, “lunapark” yaşamın çocuksu yönünü/yaşama sevincini, “dans tiyatrosu” ise sanatı/hareketlilikle beliren yaşamsal enerjiyi imler. Bireyin “kendilik alanları” olarak nitelendirilebilecek üç mekânın temsil ettiği değer, bilinçaltında yalnızlığın bunaltısını barındıran bir ruhun iyileşme sancısını içerir. Öte yandan “çıplak bacakları, pilili kısa etekleri” ile özneye gülümseyen “dans tiyatrolarının dansözleri”, bireyin bilinçaltı derinliklerinde var olan libido enerjisini ve bu enerjinin verdiği yaşamsal gücü imler.

Bununla birlikte özne merdivenlerden sürekli aşağı indikçe İstanbul manzaralarıyla karşılaşır: Galata’yı, “Haliç”i, “bembeyaz martıları”ı görür, “ılık Akdeniz meltemini” hisseder. İstanbul özleminin bilinçaltı izdüşümleri olan görüntüler, sürgün ile yurdundan ayrı kalan Özlü’nün ruhsal sancılarının metnin kurmaca dünyasına olan yansımalarıdır. İndiği derinliklerde bir an bilinmezliğin ortasında olduğunu fark eden öznenin “Ben nereye gideceğim? Siyah çizgiyi izliyordum. Tedavi olmak için gelmişim buraya. (...) Bütün bu ortamda benden başka kimse yok!” (Özlü, 2012:79) sorgulamaları, bilinçaltının derinliklerinde dolaşan bir ruhun olup bitenlere karşı bir anlam verme çabasıdır.

Tüm arayış ve uğraşlarına rağmen bir labirente dönüşen hastanede bankoyu bulamayan özne, yeniden hemşirenin yanına döner:

“Kan ter içinde hemşirenin yanına döndüm. “Siyah çizgileri izledim, ama ana girişteki gişelere götürmüyor onlar,” dedim. “Sadece derine, derine inen bir merdiven vardı.” Bir an durakladı hemşire, sonra kendi kendine konuşur gibi: “Değiştirdiler mi çizgileri bize de haber vermeden,” dedi. “Şu eflatun çizgiyi izle öyleyse. O seni ana girişteki gişelere götürecektir” (Özlü, 2012:80).

Hastanede anbean değişen prosedür ve uygulamalar, hastaların yaşadığı trajikomik durumun yanı sıra modern çağ kuruluşlarının aksaklığını/bozulmuşluğunu sergiler. Öyle ki söz konusu hızlı değişimler hastane personeli tarafından dahi takip edilemez. Kendi kendine “Bize haber vermeden çizgileri mi değiştirdiler?” diye soran hemşire, bu defa özneye eflatun renkli çizgiyi izlemesi gerektiğini söyler. Başkişinin hastanede bulabildiği tek yetkili olan hemşire; hasta ile hastane yönetimi, kurallara uyan ile kuralları koyan ya

da başka bir deyişle özne ile iktidar arasındaki bir aracıdır. Hasta, yönetimin tepesine ya da başka bir yetkiliye asla ulaşamaz

Hastanede prosedürlere takılarak tedavi olamayan başkişi, Kafka'nın Şato'sundaki K.'yı hatırlatır. Şato'da, başkarakter K. ve beraberindeki diğer tüm köylüler şatoya ve beylere ulaşamazlar. Beyler ile halk arasındaki iletişimi sağlayan kişilerin dahi beyleri tam olarak görüp görmediği belli değildir. Bu düzen içerisinde yaşayan insanlar ise kurallara ve sisteme teslim olmuşlardır. Eser de K.'ya söylenen “*Şato'dan değilsiniz, köyden değilsiniz, bir hiçsiniz, o kadar. Ama ne yaparsınız ki, bir şeysiniz yine de bir yabancı, her yerde insanın ayağına dolaşan fazladan biri*” (Kafka, 2009c:61) sözleri, devletin ve bürokratik yapının halka yönelik bakışını sergiler. Kafka eserde, modern devletin halk için ulaşılmazlığını ve bürokratik yapı ile halk arasındaki iletişimsizliğin görüntüsünü sunar.

Şato'da insan gerçeğini görmezden gelen bürokrasinin bireyi yok sayışı, “Diskotekte Bir Yazar” öyküsünde tedavi olamayan karakter ile belirir. Öyküde karaktere yolu tarif eden hemşire bürokrasinin temsilcisidir. Ne var ki bankoların yerinin değiştiğinden başka bir deyişle sistemdeki değişikliklerden onun da haberi yoktur. Sürekli ve hızlı bir değişimin yarattığı kaos, bireylerin hayatlarını olumsuz bir şekilde etkiler. Özne, yönsüzlüğün ortasında kalır, gideceği yeri bulamaz, dolanıp durur.

Kafka'nın Şato'ya ulaşmak isteyen kahramanı gibi Özlü'nün öykü kişisi de yaralarını tedavi etmek için hastane koridorlarında çözümsüz bir arayışın içerisinde. Bir labirente dönüşen hastane içerisinde birey, “*tıpkı gerçek yaşamındaki gibi kaybolur. Onun yönü yönsüzlüktür ve sadece farklı yerlere serpiştirilmiş farklı imgeler, metaforlar ve göstergeler yoluyla bir yerlere ulaşmaya çabalar, ancak bu çabanın (onu) nereye götüreceği asla bilinemez.*” (Aşkaroğlu, 2015:152). Yol gösterici işaretler/oklar ise özneyi istediği yere/şeye ulaştırmak yerine, yönsüzlüğe hapseder. Arayışın topyekûn yıkıma uğradığı hastanede, başkişi'nin sonuçsuzluk içerisindeki bocalamaları, başka bir gösterenle devam eder. Karakter, hemşirenin yönlendirmesi üzerine eflatun çizgiyi takip eder, ancak gişelere ulaşmak yerine bilmediği yerlere gider:

“Hastanenin koridorlarında eflatun rengi çizgiyi izliyorum. Solda dar bir sokak vardı. Eskiden açık olan, içinden geçip gidilen –kentin öte yanındaki caddeye ulaşan- bir tünele varıyordu. Orada renkleri siyaha dönüşmüş yapılar arasında, kapısından girdikten sonra merdivenlerle çıkılan –üst katta yer alan- bir diskotek vardı. Gene oraya varmıştım. Işıktan bir sarhoşluk içinde yüzüyorum (...) Kentin büyük caddelerini birbirine bağlayan, şimdi

onarımında olan tünele götürüyor beni eflatun renkli çizgi. Eskiden içinde birçok defa geçip gittiğim tünelin rutubetli boşluğu. Uzun bir tüneldi bu. (...) Ama ne de uzun ne de uzundu tünel! İçinden bu karanlık gecede geçen benden başka yolcu yoktu” (Özlu, 2012:80-81).

Öznenin eflatun çizgiyi takip etmesiyle benliğin derinliklerine gerçekleştirilen tinsel yolculuk devam eder. Burada önemli olan bire yere varmaktan ziyade yolculuğun kendisidir. Özne bu yolculukta kendilik açmazlarını görür, ruhunun yaralarıyla/sancılarıyla karşılaşır. Öte yandan öyküde bir arayışa ev sahipliği yapan hastane, gerçeküstü bir mekânsal çoğulluğu ve sınırsızlığı içerisinde barındırır. Birbiriyle ilgisiz görünen mekânların biraradallığıyla şekillenen gerçeküstü yapı, bilinçaltı kaosunun simgesel ifadesi olarak belirir. Hastane içerisinde beliren “*eski bir tünele*” varan “*soldaki dar sokak*”, “*siyaha dönüşmüş yapılar arasında*” merdivenle çıkılan “*diskotek*”, gerçekleştirilen ontolojik yolculuğun anlam duraklarıdır. Öyle ki başkişinin girdiği sokak, fiziksel bir darlıktan ziyade, arayışın ağırlığını üzerinde taşıyan öznenin ruhunu sıkıştıran tinsel bir darlığa sahiptir. Bu sokak içerisinde yer alan siyaha dönüşmüş yapılar ise öznenin bilinçaltı derinliklerinde yer alan korkuların/kaygıların imleyicisidir. Tüm bu endişe veren yolculukta köhne ve karanlık yapılar arasında beliren diskotek ise olumlanan tek mekândır. Arayışlarında ben’in yolu sürekli bu diskoteğe çıkar ve kendilik mekânı olarak beliren bu yerde özne, “*ışıkta bir sarhoşluk içinde yüzen*” görünümde belirir. Bilincin uyuşukluğu ile beliren bu yarı aydınlık yer, düzenin gerçekliklerinden kaçmak isteyen bireyin sığınak noktasıdır.

Öyküde sistem tarafından konulan bir yol gösterici olan eflatun çizgi, özneyi “*kentin büyük caddelerini birbirine bağlayan, şimdi onarımında olan tünele*” götürür. Karanlık ve uzun yeraltı geçidi olan tünel, bireyin gerçek ben’ini oluşturan ruhsal bölgenin karanlık dehlizleridir. Öyle ki “*karanlık gecede*” bu uzun tünelden geçen ondan başka yolcu yoktur. O, bu yarı aydınlık tünelde kendilik gerçeğini arar. Tüm bu arayışları sırasında öznenin takip ettiği çizgi ise onu ulaşmak istediği yere yine götürmez. “*Girdim tünele. (...) Hayır varmıyordu gişelere. (...) solda, yapılardan birinin altında diskoteğin giriş kapısı vardı*” (Özlu, 2012:82). Gişelere bir türlü varamayan özne, her defasında karşısına çıkan diskoteği görür ve yeniden hastaneye döner.

Sonuçsuz kalan aramaları nihayetinde sinirlenen özne; gişeye para yatırmak, yeni bir kart almak gibi prosedürlerle uğraşmak istemediğini söyleyerek bir an önce doktoru görmek istediğini, gişelerin nerede olduğunu çizgilerle değil de başka bir yöntemle bulmak istediğini söyler. Bu doğrultuda öznenin hemşireye yönelttiği “*Tanımlasanız örneğin,*

elinizle işaret etseniz bana.” söylemi, anlam arayışında sistemin yönlendirici çizgilerinden ziyade ‘kendi iradesini/bilincini’ kullanmak isteyen bireyin isyan çığılığıdır. O, verili olanın insanı amacına/istediğine ulaştırmadığının bilincindedir. Bu yüzden de hastane yönetimine/ prosedürlerine karşı çıkar; ancak hemşire, hastanın talebini reddeder. Tedavi olmak isteyen hastanın tüm arayış ve çabalarının sonuçsuz kalması onu umutsuzlukla beliren bir öfke haline sürükler ve özne intihar etmek ister.

“Noöjenik nevroz” olarak ifade edilebilecek intihar arzusu, öznenin anlam isteminin engellenmesiyle beliren bir nitelik arz eder. Frankla’a göre noöjenik nevrozlar, itkilerle içgüdüler arasındaki çatışmalardan değil, daha çok varoluşsal sorunlardan kaynaklanmaktadır. Bu tür sorunlar arasında, anlam isteminin engellenmesi büyük rol oynar (Frankl, 1993:115). Öyküde hastane yönetimi tarafından anlam istemi engellenen başkışı, noöjenik nevrozun görüngülerinden biri olan intihar eylemine yönelir. Ne var ki hastanede her şey o kadar prosedürlere bağlıdır ki intihar etmek için gerekli olan bir intihar odası edinmenin dahi kriterleri vardır: “*En az sekiz yıl kayıtlı alkolik ya da narkoman olmak, daha öncesinde de sağda solda intihara en az iki defa girişmiş olmak*” gerekir. Kendisine bir intihar odası isteyen ben’in bu talebi de prosedürler/kurallar tarafından engellenir. İyileşmek için hastaneye gelen bir hastanın intihar etmek istemesi, prosedürlerle esaret altına alınan modern çağ insanının trajik görüntüsünü sergilerken “*en kendine özgü imkân*” (Levinas, 2006:63) olan ölüm’ün dahi bireyin iradesinden alınıp sistemin eline verilmesi, modern çağın mekanikleşen ve ruhunu kaybeden görüntüsüne işaret eder.

Tüm bu arayış ve sonuçsuzluklardan yorulan özne, sistemin insan hayatını öteleyen mekanikleşmiş yapısına isyan eder. Nitekim var olan sistem; belirlenmişliğin, kesinliğin, kuralların dizgesini içerisinde barındırır. Öyle ki modern çağda insan hayatını çevreleyen her şey, kurallarla belirlenmiştir. Kimi zaman yazılı kimi zaman ise yazılı olmayan bir şekilde insan yaşamını belirleyen/yöneten kurallar, mutluluk vaat etse de gerçek aksi yönde tezahür eder. İnsana kurallara ve düzenin gereklerine uyduğu takdirde mutlu ve anlamlı bir yaşam süreceği fikri benimsetilir. Oysa var olan sistem, uyguladığı “*dispositifler*” (Foucault, 2000:78) aracılığıyla insanları istediği kalıba/biçime sokarken onun özgürlüğünü/iradesini elinden alır. Kişi, kendisine ne yapması gerektiğini söyleyen düzen’in esareti altına girerek mekanikleşmiş bir dünyanın parçası olur.

Verili olanın kuşatılmışlığı içerisinde sistemin istediği şekilde hareket eden ben, ruhsuz bir dünyanın distopik görüntüsü içerisinde kaybolur. Hastanede çizgilerle nereye gideceği sistem tarafından belirlenen özne, kendi iradesini sergilemekten uzak, verili olan'ın yönlendiriciliğiyle hareket eder; ancak çizgiler/modern çağın yol göstericileri, özneyi istediği yere ulaştırmaz. Bu bağlamda bireyin verili olanla çatışması öyküdeki gerilimi besleyen temel unsurdur. Başkışı, kendini amaca ulaştırmayan bir sistemin içerisinde daha fazla var olmak istemez:

“Şimdi de yeşil çizgiyi izlememi söyleyeceksiniz. Kuşkusuz o da beni ana girişteki gişelerin önüne değil, belki de kentin merkez tren istasyonuna götürecektir. Hayır, gitmiyorum işte oraya! Geçenlerde bir akşam oradaydım, ortadaki kahvelerden birine oturdum, o kadar çok polis vardı ki oralarda dolaşan. (...) Artık kararımı vermiş bulunuyorum sayın bayan! Diskoteğe gidiyorum. Diskotek oldukça karanlık olduğundan gözetlenebildiğini sanmam. Hem gençler geliyor oraya. Onlar sizin düzeninize başkaldırıyorlar. (...) Düzeninizde yaşamadığımdan düşlere sürüklendim ve içimde açıldı bu yara... Beni doktor değil, diskotek kurtarır sanırım” (Özlü, 2012:83).

Modern çağın açmazları içerisinde kendini var etmek ve varlığını bir anlama bağlamak isteyen birey için anlamın iki boyutu vardır. Biri, verili anlam; diğeri öznel anlamdır. Verili anlam, dış dünyadan gelir, sistem tarafından belirlenir. Bireye kurallara/verilene uyduğu, kendinden istenilene yaptığı takdirde mutlu olacağı, anlamlı bir hayat süreceği söylenir. Öznel anlamda ise birey, varlığını konumlandıracağı anlamı kendi kurmak ister. Bu arayışında insan kendini oluşturabilirse öznel ve nihai anlama ulaşır. Öyküde verili olanlara uyduğu takdirde gerçek anlama ulaşamayacağını fark eden özne, sistemin içinde olmayı reddeder ve kendi öznel anlamını yaratmak ister. Bunun için de tüm verili olanı reddedip “diskotek”e gitmeyi tercih eder. Daha önce bilinçaltı tünellerinde karşılaştığı *diskotek*, insanın kendi içgüdülerine uygun bir şekilde davrandığı, iç ben'ine ulaşmasının kapılarının aralandığı yerdir. Bu yüzden özne, sistemin yaptırımlarından ve gözetleyiciliğinden uzak kendi olabileceği mekâna gitmeyi seçer.

Öyküde özneyi rahatsız eden sistem uygulamalarından biri de “gözetleme” eylemidir. Başkışı, kentteki kahvelerden birinde oturduğu zaman etrafında çok sayıda “polis” yer alması, sistemin kontrol mekanizmasının birey üzerindeki kuşatıcı etkisini vurgular. Sistem tarafından gözetlenmenin/denetlenmenin bunaltısı ise özneyi rahatsız eden bir nitelikte belirir. Birey üzerinde yarattığı olumsuz etkiyle beliren “gözetleme” eylemi, çoğu kez iktidar mekanizmalarınca kullanılan bir yöntem olmuştur. Foucault gözetleme esasına dayanan “*panoptik gücü(n)*” (Foucault, 1992:298) iktidarın en etkili güç biçimlerinden biri olduğunu söyler.

Jeremy Bentham'ın oluşturduğu bir hapisane modelinden ortaya çıkan panoptik güç, bireyin gözetlenerek denetim altında tutulması esasına dayanır. Hapishane mimarisinde tam merkeze yerleştirilen gözetleme kulesi ve buradan çevreye yayılan ışık sayesinde tüm mahkûmlar (ya da silüetleri) hapishanenin her yerinden gözetlenebilmektedir. Gözetleme kulesinde biri olsun ya da olmasın mahkûmlar sürekli gözetlendiklerini düşündüklerinden suç işlemeye yeltenmezler. Panopticon'un büyük etkisi *“tutukluda, iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmaktan”* (Foucault, 1992:297) gelir. Öte yandan *“panoptik güç”* anlayışında gözetleyen/bakan kişi özne, gözetlenen ise nesne konumundadır. Bu bağlamda modern çağın önde gelen denetim mekanizması olan panopticon, bireyi nesneleştiren/metalaştıran bir nitelik arz eder. Kişi, her an gözetlendiğini düşündüğünden kendi olamazken; aykırı davranışları cezalandırma üzerine kurulu olan düzen, bireyi ruhsuzlaştırarak ondan salt kurallara uyan ve verili olanı kabul eden mekanik bir varlık yaratmak ister.

Ruh/anlam ve mekaniklik çatışması üzerine kurulu olan öyküde sistem tarafından denetlenmenin/gözetlenmenin bunaltısını yaşayan başkişi, özgür ve kendi olabileceği tek mekân olarak diskoteği görür. Nitekim panoptik güç, diskotekte yok olmuştur. Denetlenmeden, izlenmeden var olabileceği bir mekânı arzulayan öznenin diskoteği seçmesinin bir diğer nedeni ise düzene *“başkaldıran gençlerin”* burada toplanmasıdır. Verili olanla çatışma yaşayan, anlam arayışında kendi gibi olan insanların yanında yer almak ve bu doğrultuda diskoteğe gitmek isteyen karakter, kendini iyileştirecek şeyin de *“diskotekte”* yer aldığı bilinciyle oraya yönelir: *“Düzeninizde yaşamadığımdan düşlere sürüklendim ve içimde açıldı bu yara... Beni doktor değil, diskotek kurtarır sanırım.”*

Var olan düzene ayak uyduramayan, çatışma yaşayan bir öznenin duyumsadığı kendilik sancısı, onun içindeki yaranın temel sebebidir. Özne varlığındaki yaranın sistem tarafından yönetilen hastanede değil, sisteme başkaldıran ve bireye kendi olma olanağı sunan diskotekte iyileştirebileceğinin bilinciyle diskoteğe gider ve orada kendine ait bir dil oluşturarak kendi hikayesini yazmaya başlar: *“Kâğıdın üzerinde, harfleri görüyorum. Burada da kullanılan bir alfabenin harfleri. Ama eksikleri ve fazlaları var. Böylece yazdıklarımı da kimseler anlamayacak. Midemde açılan çiçek solup kapanacak sanırım. O günden bu yana diskotekteyim”* (Özlü, 2012:85). Sistem tarafından verili olan her şeye -verili kurallar, verili anlam, verili dil vb.- başkaldıran ben'in kendine ait yeni bir söylem

oluşturması, kendi öznel anlamını oluşturmak/kurmak içindir. Nitekim ona göre verili anlam, dilin içine sinmiştir.

Geçmişten bugüne süregelen ve yüzyılların birikimini, toplumsal normları, kuralları içerisinde barındıran dil/söylem, başkişiye göre sistemin zehrini de içinde taşımaktadır. Bu yüzden de o, kendilik mekânı olan diskotekte, verili dili reddeder ve kendi söylemini geliştirir. Nitekim o, ancak sistemin kendini anlamadığı, ben'in varlık bulunduğu bir dilde yazarsa, verili olandan sıyrılıp kendi anlamını kurabilecektir. Bu bağlamda var olan düzen ile çatışma yaşayan, sisteme ayak uyduramadığı için varlığında derin yaralar açılan başkişi, mekanikleşen dünyadan sıyrılıp kendi anlamını kurmak için düzene ait olan her şeyi tümüyle reddeder, çatışma yaşar.

Özlu'nün "Caddede, Miss Walde'la" adlı öyküsünde arayış, gerçeklik ve anlam düzleminde belirir. Öyküde yurt dışına çıkmak için izin başvurusunda bulunan başkişi arkadaşı Henri aracılığıyla Miss Walde ile tanışır. Çıkış izni işlemlerinde özneye yardım edecek olan Miss Walde; orta yaşlı, gözlüklü, Türkçe bilmeyen bir kadındır. Henri'nin evinde gerçekleşen buluşmada başkişi, ilerleyen günlerde Miss Walde ile ofiste buluşma kararı aldıktan sonra oradan ayrılır. Ertesi sabah uyandığında ise Miss Walde'u yatağının kıyısında otururken bulur. Öykünün bundan sonrası düş ile gerçek arasında verilir. Sembolik bir anlatımla beliren ve gerçekliğin muğlaklığı üzerine kurgulanan hikâyede, kendilik ve anlam arayışı içerisinde olan bir ruhun yaşadığı çatışmalar, onu belirsizliklerle dolu bir yolculuğa çıkarır. Öyle ki daha önce Türkçe bilmeyen Miss Walde, özneye bu sabah buluşmasında Türkçe konuşur ve karakter hakkında her şeyi –geçmiş, şimdiyi, bilincinde olanları- bilir. Kadın, başkişi ile geçmiş yaşanmışlıkları, çocukluk anıları üzerine konuşur. Bu sırada yeniden uykuya dalarak düş gören özne, uyandığında kendine bırakılmış bir not bulur. Miss Walde tarafından bırakılan bu not, başkişinin "Çiçeklikuşlar Parkı"na gitmesi gerektiğini söyler:

"Sandığım gibi kurtulmak istiyorsanız içinde bulunduğunuz durumdan, bu gece Çiçeklikuşlar Parkı'na gelirsiniz. Orada, sizi, yirmi sekizinci ağacın altında bekleyeceğim. Sakın çokça bir şey ummayın" (Özlu, 2012:508).

Simgesel bir görüntüyle beliren "Çiçeklikuşlar Parkı, "çiçek, kuş ve çocuk/park" imgelerinin zihinlerde yarattığı olumlu imajla umudun, dinginliğin ve iyiliğin mekânıdır. Başkişi, içinde bulunduğu durumdan kurtulmanın vaadiyle parka davet edilir. Kendisine

yardımcı olacağını söyleyen ancak yine de sonsuz bir umut vermek istemeyen kadın, onu Çiçeklikuşlar Parkı'nda 28. ağacın altında bekleyeceğini söyler.

Demir Özlü anlatılarında çokça yer edinen rakamlar/numeroloji, gerçeklik algısının sadece sayılardan oluşan bir sistem üzerine dayandırıldığı modern çağın eleştirisini sunar. Öyle ki bu çağda yapılan işlerin niteliği değil, niceliği önemlidir ve birey sadece sayısal değeriyle vardır. Ruhunu materyalizmin biçimciliğinden alan sistem, onun için tek gerçek olan sayılarla ilgilenir. Öyküde “*Çiçeklikuşlar Parkı*” ile oluşturulan tinsel imaj, yirmi sekiz rakamının yarattığı mantıksal/teknik tutumla kesintiye uğrar ve birey bir anda, kendine verilen komutları gerçekleştirmek için çabalayan robotik bir varlığa dönüşür. Yazılı bir not ile yapılan bu çağrıya kulak veren özne, parka gittiğinde 28. ağacın altına bakar, ancak Miss Walde’u orada bulamaz. “*İlerdeki ağacın altında birbirlerine sarılmış iki erkek vardı, kıpırdanıp duruyorlardı. Miss Walde burada yok, diye düşündüm. Nerde olabilir o? Acaba Miss Walde bir erkek miydi?*” (Özlü, 2012:510) söylemleriyle çevresinde olup bitenlere bir anlam vermeye çalışan özne, kendini gerçeklik arayışı içerisinde bulur ve sorgulama, ilk aşamada cinsiyet düzleminde belirir.

Ağacın altında birbirlerine sarılmış olan iki erkek, herkesçe kabullenilen algının/gerçekliğin dışında bir görüntüyle belirirken; Miss hitabıyla bir kadın olarak algılanan Walde’in cinsiyetinin sorgulanması ise gerçeklik sınırlarının belirsizleştiği bir dünyada yaşanan şaşkınlığın görüntüsüdür. Gerçeklik algısının görünenin ötesine taşındığı öyküde, genelgeçer kabuller eleştirel bir bakış açısıyla belirir.

Modern çağla birlikte ivme kazanan pozitivist felsefe, gerçeklik algısını nesnel olanın üzerine oturtur. Salt fiziksel bir dünyanın genelgeçer kabulleri üzerine temellenen pozitivism, dışsal dünyanın akılcı ve maddi gerçekliklerini dayanak alır ve nesnelliği gerçekliğin tek ölçütü olarak kabul eder. Bu bağlamda gerçeklik, genel itibarıyla “*dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak varolan her şey, kalıcı ve sürekli varlık*” (Cevizci, 1999:378) olarak tanımlanır. Öyküde ise kabullenilmiş, kesin sınırlarla belirlenmiş gerçeklik anlayışına karşı çıkılır. Gerçekliğin salt maddi boyutuna dayandırılmasının eleştirisini yapan yazar, duyularla algılanan dış dünyanın kesinliğini belirsizlikler üzerine oturtarak klasik gerçeklik anlayışına yönelik yıkıcı bir tutumu benimser. Öykü karakterlerinden Miss Walde’un

cinsiyetinin ne olduğu, başkişi tarafından arayış boyunca sorgulanan bir unsur olarak belirir.

Bu bağlamda öykü boyunca gerçekleşen sorgulamalar ve belirlenmiş gerçeklik algısının kırılması, realitenin farklı bir boyutunu sunan ontolojik realizmin kapısını aralar. Gerçekliği salt nesnelliğin dünyasından çıkarıp oluş içerisindeki varlık ile bütünleyen ve onu farklı bir boyuta taşıyan ontolojik realizm, David Armstrong'un ifadesiyle de bir tür "*metafiziksel gerçekliktir*" (Merrill, 2010:104). Başka bir ifadeyle "*farklılaşmış, yapılanmış, katmanlı ve akıldan bağımsız bir gerçeklik*" olduğu görüşüdür (Akt. Yalvaç, 2010:9). Akıldan, salt verilerden bağımsız bir gerçeklik anlayışı, pozitivizmin nesnelliğinin önüne tinselliği koyarak gerçekliği kesin kalıpların sınırlılığında kurtarır, gerçeklik boyut değiştirir. Öyküde Miss Walde ile buluşmaya giden öznenin Miss Walde'un cinsiyetinin ne olduğu üzerine gerçekleşen sorgulamaları, onun gerçeklik arayışı üzerine yaşadığı düşüncülerin yansımasıdır. Bu sorgulama ve düşünüm, öykünün devamında başkişinin Miss Walde'u banyo yaparken gözetlemesine ve onun kadın olduğuna karar vermesine dek devam eder.

Öykünün ilerleyen kısımlarında anlatıcı ben'in, Miss Walde'un 'erkeğe dönüşen yüzü' karşısında korku ile karışık bir irkilme yaşadığı görülür: "*Bir ara Miss Walde'un gözlerinin tuhaf bir parlıltıyla ürkünçleştiği, yüzünün erkek yüzüne dönüştüğünü gördüm. Korktuğumu anlayıp, "Korkma," dedi*" (Özlu, 2012:518).

İnsanın en gerçek ve en kendi duygularından biri olan korku, Kierkegaard'a göre "*hiç'in kendini açması ve varlığa çıkması gibi, insanın iç varlığından çıkararak yayılır. Bu, varoluşun yayılımıdır. (...) Korku, insan için doğal varlık olmaktan daha yüksek bir varlık olmanın ifadesidir. İnsan korkuyu, bu yüksek şey olmayı isteme özelliğinden dolayı duyar*" (Soykan, 1999:39). Bu bağlamda öznenin duyumsadığı korku ve endişe, kendilik ve anlam arayışında daha üst bir varlık olmaya yönelen bireyin yaşadığı varoluşsal çalkantıları ifade eder. Miss Walde'un "*korkma*" çağrısı ise özsel bilinciyle karşılaşan ben'in kendine dönüşü karşısında yapılan ontolojik nitelikli bir çağrıdır. Öyle ki ben'in görüngülerinden biri olan Miss Walde, bireyin kendilik bilincinin kadın kılığına bürünmüş dış dünyadaki yansımasıdır. Öte yandan kimliğin en birincil göstergelerinden biri olan yüz'ün değişmesi/bir erkeğe dönüşmesi; bir yandan arayış içerisindeki bireyin kalıplaşmış tüm gerçeklik yargılarını kırarken, diğer yandan gerçeğin bireyin

kendinde/ben'inde olduğuna işaret eder. Miss Walde'un "*anlatıcının zihninde kolayca erkekten kadına, kadından erkeğe geçişleri*" (İş, 2007:122), ben ve öteki arasındaki geçişimin/dönüşümün simgesel ifadesidir. Anlatıcı, farklı cinsiyetlerdeki iki karakteri, aynı varlık potasında eritirken bilincin dönüşümünü esas alır.

Gittiği parkta yirmi sekizinci ağacın altında Miss Walde'u bulamayan özne, köşedeki bir bara girer ve kendini çağıran bu kadını orada bulur. Miss Walde, başkişi hakkında bildiklerinden bahseder: "*Sizin yaşamınızın bazı tanıtılarını ele geçirmiş gibiyim, bunlara sizin varlığınızın anahtarları denilebilir. Gerçi yeterince çok değil bu tanıtılar; ama gene sizin birçok yanınıza ışık tutuyor; varlığınızın iskeletini ortaya çıkarmaya yetiyor*" (Özlü, 2012:512). "*Varlığın iskeletini ortaya çıkarmak*" bireyi tüm açmazlarıyla, karakteriyle, psikolojisiyle ontolojik bir tahlile girişmek demektir ki Miss Walde, bunu "*varlığın anahtarı*" olarak ifade ettiği "*tanıtılarla*" yapar. Kendilik bilgisini içeren "*tanıt*"lar, bireyin karanlık yönlerine/benliğin kapalı mahzenlerine ışık tutan niteliğiyle belirirken şimdiye dek kilitli olan benlik kapılarının da açılmasını sağlar.

Varlığın gizemini, edindiği ipuçlarıyla açımlayan Miss Walde'un gerçekleştirdiği varoluşsal analiz, bireyin kendilik keşfini içerir. Tüm içe kapanmışlığına rağmen benliğin sınırlarına ulaşan bu varlık doktoru karşısında başkişi, onu "*dinlememek için bağırarak*", *tepinmek*" ister, ancak bunların hiçbirini yapamaz. Varlığının derinliğine inmek isteyen bu kişiye karşı öznenin gösterdiği karşı koyma isteği, "*ben'i uyandırmaya çalışan çağrı(yı) (...) reddederek tinsel varlığını*" (Deveci, 2003:183) bastırmanın, başka bir ifadeyle öze dönüşün sorumluluğundan kaçma isteminin gizil arzularını barındırır. Ötekileşmiş ben, bilincin sorumluluğundansa ontolojik uyku halini tercih eder. Miss Walde ise bireyin varlık fotoğraflarını çekmeye devam eder.

Miss Walde'dan ayrıldıktan sonra varlık, yaşam ve benlik üzerinde düşünen ve ruhsal çatışmalar yaşayan başkişinin bilinçaltı psikozları, daha sonraki günlerde rüyalar aracılığıyla açığa çıkar. Özne yaşadıklarını/rüyalarını Miss Walde'a anlatmak üzere yeniden bara onun yanına gider. Yol boyunca düşündükleri ise ben ve öteki arasındaki dönüşümün farkındalığını içerir:

"Miss Walde! Miss Walde! Diyordum; köksüz varlığımın bitmez tükenmez kaygılarını karşılayacak odur; o da değilse başka kimse kalmadı. Çocukluğumda geceleri kırlarda kaldığım günleri anyordum, (...) Miss Walde'du, Miss Walde doğada arayıp durduğum; şimdi gelişigüzel barda herkes gibi oturan Miss Walde. Geçmişe, anılara dönüşü, şimdiye değin usuma getirmediğim halde, şimdi içimde kırlardan, kır yollarına yayılmış çocuklardan,

bahçelerini arabalarla çevirmiş küçük, güneşli kasaba evlerinden (...) hepsinin görüntüsünde de Miss Walde’u andıran bir şeyler olduğunu duyuyordum. Bu imgesel acunda –iç varlığım bir imgeden başka neydi ki- Miss Walde’den başka kimseyle ilgisi olmayan ben-belki o da benden başkası değildi- tek gerçeğin o olabileceğini, onun da ben öldükten sonra artık hiçbir şey anlatmayacağını, eskimiş, tozlu bir soru olarak bir köşeye atılıp bırakılacağını seziyordum” (Özlü, 2012:520).

Başkişinin Miss Walde ismini sürekli tekrarlaması, “*köksüz varlığı(n)ın bitmez tükenmez kaygılarını karşılayacak*” kişinin/anlamın Miss Walde’da olması yönüyledir. Karakter, kendini kuşatan kaygıdan ancak onun varlığıyla kurtulabilecektir. İnsan olmanın temel görüngülerinden biri olan kaygı; “*etkin eksiztens olarak Dasein’in kendisi hakkındaki bilinci olmaktan da öteye bizzat kendisidir. Kaygı, ilişkide olmak, bir tarihsel durum içinde eylemek, tavır almak, kendisine ve şeylere yönelmek, yüklemeleriyle anılan Dasein’dır. Kaygı Dasein’i etkin eksiztens kılan her şeydir. Kaygı kendisine ve en önemlisi Varlık’a soru yöneltebilen Dasein’dır. Kaygı bu nedenle faaliyettir, hatta praksistir*” (Özlem, 1999:15). Varoluşsal bir nitelik arz eden kaygı, bireyin kendini kurmasında/oluşturmasında önem arz eden varlık basamaklarından biridir. Kendi iradesi dışında bu dünyaya atılan insan, Tanrı tarafından terk edilmiş ve kendi varoluşunu oluşturma sorumluluğu ile baş başa bırakılmıştır. O, ya yaşamın anlamsızlığı içerisinde ontolojik bütünlüğünü sağlayamadan ölüm gerçeğine teslim olacak ya da varlığını anlamlı bir nedene bağlayarak dünyalık ben’ini kuracaktır. Bu bağlamda kaygı, ontolojik anlamda var olmak/kendini oluşturmak isteyen bireyin büründüğü ruhsal bir durumdur. Öyküde “*köksüz varlığının bitmez tükenmez kaygıları*”, fırlatıldığı bu dünyada varlığını bir anlama konumlandırmak isteyen öznenin yaşam karşısında büründüğü ruhsal psikozdur.

Varoluşun sorumluluğunu üstelenen bireyin, kuşatıldığı anlamsızlık ve boşluk içerisinde duyumsadığı kendilik açmazları, onun kaygıya sürüklenmesine neden olur. Onu bu durumdan kurtaracak tek kişi ise Miss Walde’dur. Nitekim Miss Walde, öznenin “*çocukluğundan beri doğada arayıp durduğu*” kişi/şey/anlamdır. Yaşadığı her şeyde/tüm geçmişinde onun görüntüsü vardır. Kendi varlığını “*imge*” olarak nitelendiren anlatıcı ben, öteki’nin ben’i açığa çıkararak ontolojik niteliğini fark eder ve Miss Walde için “*belki de o da benden başkası değildi*” der. Ben ve öteki arasındaki varoluşsal ilişki, öznenin yaşamında “*tek gerçeğin o (Miss Walde) olabileceğini*” başka bir deyişle “ben” olabileceği yargısını beraberinde getirir. Başkişi, kendi ölümünden sonra onun da

suskunluğa bürüneceğini söyleyerek bir yandan iki kişinin tekliğine gönderme yapar, diğer yandan ise ölümün yakınlığını sezdirir.

Miss Walde’u arayan ve gördüğü rüyayı, tüm duygu ve düşüncelerini, hislerini ona anlatmak için sabırsızlanan özne, varlık doktorunun gittiği haberiyle karşılaşır. Bara gittiğinde barmen, Miss Walde’un notunu verir: “*Dostum, birkaç gün içinde buradan ayrılmam gerekiyor. Döndüğümde sizi burada gene bulacağımı umuyorum. Korkusuz olun. Selamlar*” (Özlu, 2012:522) satırlarının yazılı olduğu kâğıt, bireyin kendilik ve anlam arayışına yalnız devam edeceğinin haberini verir.

Miss Walde’un bahsettiği korku; varoluşun sorumluluğunu üstlenmekten, kendilik bilincine ulaşmaktan, gerçekliğin ontolojik boyutuyla karşılaşmaktan duyulan korku ile tinsel bir nitelik arz ederken “*korkusuz olun*” söylemi, arayış yolundaki zahmet ve sıkıntının cesaret ve kararlılıkla sürdürülmesi gerektiğini imler. Bu bağlamda korku, bireyin anlam ve kendilik arayışında devam edeceği ya da geri döneceği eşik noktasıdır. Bireyin zihninde imgesel bir hapisane yaratarak varlık alanını kısıtlayan korku, açılım göstermesine izin vermeyen nitelikte, kendilik ve anlam arayışının önündeki en büyük engellerden biri olarak belirir. O; ancak korkularını yendiği, üstüne gittiği sürece varoluşun özgürlüğüne ulaşabilecek, kendini oluşturma olanağına sahip olacaktır.

Miss Walde’un gidişyle ruhsal çatışmalar yaşayan başkişi, içinde oluşan koca boşluğu fark eder: “*Miss Walde kendimi bildim bileli içimde sakladığım bir şeydi; sonsuz olarak gitmesi içimin boşalması, acılarımın tükenmesi olacaktı. Kendimi bildim bileli duyduğum kaygı sonsuz olarak gidebilir mi?*” (Özlu, 2012:522) söylemiyle varlığında açılan gedikleri ifade eden özne, onu yaşama bağlayan sebepleri de yitirdiğini imler. “*Acılarının tükenmesi*”, duyduğu “*kaygının*” sonsuz olarak yitirilmesi, varoluşsal niteliklerini kaybeden bireyin ruhunu kaybetmesine gönderme yapar ki bu durum ontolojik ölüm gerçeğinin kapısını aralar. Öznenin Miss Walde’un gitmesiyle büründüğü ruh hali, yaşamın uzak kıyılarına atılan ruhun varlık sancısını içerir. O, yaşadığı ayrılık ile birlikte kendilik gerçeği ve anlam üzerine derin sorgulamalara girer:

“*Kendim üzerinde kesin bir açıklığa varmak*” güpegündüz, güneşli caddenin ortasında, caddenin sallantısız, derin boşluğu içinde bu budalaca, okumuşlara özgü düşünceye nerden de vardım, diye düşünüyordum. (...) “*kendim üzerinde kesin bir açıklığa varmak*”, “*kendi gerçeğimi bulmak*” gibi düşünceleri, bahçedeki boş, derin, cam gibi saydam havayla bir tutuyor, burda, park çiçeklerini gözleyip eğlenen, herkes gibi biriyim, diyordum. Bu düşünce iyice sıkıntı veriyordu bana. Ardından bütün saçma düşünceler koşuşuyordu usumda: “*Kendi gerçeğimi anlamak için sokakları, evlerin yüzlerini, caddelerde günden güne çoğalan*”

insanları mı gözlemlemeliyim? Kendimi unutmaktan başka neydi bu? Varolmadığım kesin,” diyordum. Sonsuz bir hiçtir içim, hiçliğe dalmalıyım, kaygıların, acıların da sonu olur bu. Ama Miss Walde’a noldu?” (Özlü, 2012:523)

Özne Miss Walde’dan ayrıldıktan sonra kendi içine/ben’ine yönelir. “Kendisiyle ilişkide olma”, “kendini anlama” ve “kendine yönelme”, etkin ekzistens olarak Dasein’in kurucu yönüdür” (Özlem, 1999:14). Öyküde başkişinin kendi içine yönelmesi; kendini kurmak, ontolojik bütünlüğe ulaşmak isteyen bireyin varoluş çabasıdır. Bu doğrultuda o, bu içsel yolculukta zihnini kuşatan soruları cevaplamak, varoluşsal düğümlerini çözmek ve kendini anlamak ister. Nitekim “Dasein’i Dasein kılan ilksel yön, kendini anlamaktır” (Özlem, 1999:14). O, benliğini tüm yönleriyle keşfedip kendi anlam’ını kurarak varoluşunu tamamlamak ister. Bu yüzden de “kendi(si) üzerinde kesin bir açıklığa varmak, kendi gerçeğini bulmak” onun varlık amacı olarak belirir. Öte yandan başkişi bu sorular üzerinde düşünürken yaşadığı çatışmalar, onu ben ve herkes arasındaki çizgi üzerine düşünmeye yöneltir. Bir yandan zihnini kuşatan soruları “bahçedeki boş, derin, cam gibi saydam bir havayla” bir tutarak hiçliğin portresini çizer ve “herkes gibi biri” olduğunu düşünerek zihnindeki sorulara cevap aramak yerine “park çiçeklerini gözleyip eğlenen” biri olarak görür kendini. Ancak hemen ardından bu düşüncenin kendisine sıkıntı verdiğini duyumsar. Nitekim varoluş bilincinin aralanan kapısı, bireyin herkes’e dönüşmesine izin vermez.

Varoluşçu felsefeye göre insan, bu dünyaya Tanrı tarafından terk edilmiş olmakla kendi kaderini eline geçirme olanağına sahiptir. O, ya bu olanağı kullanmayacak, yani kendisini, “onlar alanına” bırakıp onlardan biri olacak ya da kendisini “onlar alanı”ndan geri çekerek –bu geri çekmede korku ve kaygı başlıca olandır- kendini sürekli olarak tasarımıyarak kendi varoluşunu ve özgürlüğünü kendi eline alacaktır (Soykan, 1999:52-53). Öyküde “kendi gerçeğini bulmak” isteyen özne, bir an herkes gibi olduğunu düşünüp dışardaki “onlar alanına” karışmak, kendi içindeki arayışını “herkes gibi” dışarda sürdürmek ister. Ancak hemen ardından “kendi gerçeğ (n)i anlamak için sokakları, evlerin yüzlerini, caddelerde gündün güne çoğalan insanları gözleme(nin)” “kendini unutmaktan başka” bir şey olmadığını farkına varır. Nitekim insan için “dışarıda öylece bekleyen bir amaç yoktur çünkü. Her birimiz kendi “dışarı”ımızı yaratırken” (Yalom, 2018:618) yaşamın anlamını ve kendilik gerçeğini ben’in dışında aramak varlığın kendinden uzaklaşmasından başka bir şey değildir.

Anlamın verilmekten çok bulunulacak bir şey olduğunu, icat edilmediğini, keşfedildiğini söyleyen Frankl (Yaloom, 2018:619), kendilik gerçeğinin ben’de saklı olduğunun altını çizer. Öyküde kendi gerçeğini bulmak için dışarıya yönelmenin, kendilik yitimine kapı aralayacağını bilinciyle hareket eden özne, yeniden içine yönelir. Ancak bu yönelimde ben’in gördüğü şey “sonsuz bir hiçtir”. O, “varolmadığını(n) kesin(liği)” içerisinde “hiçliğe dalarak” varoluşun ağırlığından ve sorumluluğundan kurtulmak ister. Nitekim ona göre varolmak acı duymaktır. O, hiçliğe büründüğünde varoluşun karşı konulmaz gerçeği olan kaygıdan, acı çekmekten kurtulacak; sahte de olsa ruhu huzur bulacaktır. Tüm bu düşünce ve çatışmalar içerisinde Miss Walde’u hatırlayan özne, onun yokluğunun sancısını bir kez daha derinden duyar:

“Giti mişti Miss Walde. Artık geleceğini ummuyordum. Sabah uyanınca, bütün gece Miss Walde’u düşünerek kıvrandığını kavriyordum bilinçaltımın. (...) İçim bomboş, sünepe bir süre geçiyordu. Sonra sokağa çıkıyor, caddede, hiç tanımadığım insanlardan her gün biraz daha uzaklaşarak dolaşıyordum. Hiçbir tanıdığım yok. Bütün bütüne yalnızım” (Özlü, 2012:525).

Miss Walde’un dönüşüne dair tüm umutlarını yitiren başkışı, onun yokluğunun sancısını ruhunun derinliklerinde duyumsar. Öznenin varlığını/benliğini kuşatan, onu kıvrandıran bu acı, varlık sancısıdır. Hiçliğini duyumsayan birey, kendini ölüme yaklaştıran bir zamanın anlamsızlığı içerisinde varlığını sürdürürken, bilinç gittikçe kendini ve tüm uzamı değersiz görmeye başlar. Hiçliğe giden bu adım, “sünepe bir süre(nin)” içinde kendini kuramayan bireyin yaşadığı umutsuzluk ve yitimin görüntüsüdür. Dünyalık zamana atılan ve “ölümlü bir varlık olan Dasein, kendisini ölüme çağıran ve götüren bir şey olarak zamanı yaşar; o zamanı bu sebeple tarihsellik kipi içerisinde tanır. Dasein, zamanüstü bir kendilik’inin olmadığını bilincindedir. O ancak ve sadece tarihsel olarak kendi olabilir. Bu bağlamda Dasein’in zaman’ı yoktur, tarihselliği vardır” (Özlem, 1999:17). Bireyin kendini kurmasını/oluşturmasını sağlayan zaman, öznenin başarısızlığa uğramasıyla niteliğini yitirmiş ve sünepe bir görünüme bürünmüştür. Bu bağlamda zaman; varoluşun gerçekleşmesini sağlayan tarihsel bir fon değil, varlığın yitmesine şahitlik eden sessiz ve etkisiz bir tanıktır. Kişiyi yok oluşa yaklaştıran ölümcül bir süreçtir. Öyküde “sünepe bir süre” ifadesi, varoluşun olanaklarına ve ben’in tarihselliğine kendini kapatmış bir zamanın varlığını imlerken; tüm evrenin/uzamın anlamını yitirdiği/değersizleştiği bir an’a da gönderme yapar. Birey, zamanda kendini kuramamış olmanın bunaltısını ve hiçliğini duyumsar.

Miss Walde'un gidişiyile her gün insanlardan biraz daha uzaklaşan ve bütün bütüne yalnız kalan başkişi, anlam arayışında da kesintiye uğrar. Varlığını kuşatan bunaltı içerisinde arayışı devam ettirmek yerine, yaşamın anlamsızlığına teslim olmayı seçer. Başkişinin duyduğu bunaltı öyküde mekânsal yansımalar ile birlikte verilir: *“Kilisenin loş aydınlığı beni dışardaki dünyadan ayırmıştı; dışarda apartmanların üzerinde renksiz bir gökyüzü durur, orda kuşlar uçar”* (Özlu, 2012:526). Dışardaki gezintisi sırasında öznenin *“renksiz bir gökyüzü”*nün altında betimlediği *“kuşlar”*, varlığını kuşatan anlamsızlık içerisinde yaşama sevincini kaybetmiş bir ruhun özgürlük arzusunu imler.

Öte yandan özne tüm gezinti boyunca Miss Walde'un varlığını düşünür: *“Miss Walde din kadar eski, şehvetli bir varlıkmuş gibi, o değin eskiye dayanan bir varlığı varmışçasına sanrıya kapıldım; beni her yanımdan sarıyor, gizsel bir şehvetle titretiyordu. (...) “Sonra sonsuz bir aldanıma mı yakalandım?”* (Özlu, 2012:526-527) Miss Walde'un *“Din kadar eski ve şehvetli”* gibi gelen varlığı, onu eskiden beri öznenin yaşamında olan, ben'ini tümüyle saran bir şey'e dönüştürür. Öyküde sembolik bir görünümle beliren Miss Walde; kimi zaman yol gösteren bir rehber kimi zaman yaşamsal enerjiyi içerisinde barındıran şehvet kimi zaman ise tutunacağı anlam olarak belirir. Özetle o, bireyi var eden her şeydir, bu yüzden de onun gidişiyile özne içindeki derin boşluğu dolduramaz. Öte yandan Miss Walde'un varlığının *“sonsuz bir aldanım olma”* ihtimali, bireyin varlığının da hiçliğin ortasında belirmesine neden olur. Öyle ki başkişi, eskiden beri içinde olan Miss Walde'un varlığını kendi varlığı ile bütünler. Bu bağlamda varlık ve hiçlik arasında beliren Miss Walde, yaşamın boşluğunda asılı kalan öznenin araftaki görünümüdür:

“Boşluk boşluk. Bu düşünce çılgınca uçuşuyordu usumda, rüzgarla dönüyordu, zonkluyordu şakaklarım. Yüksek bir yapının üst katındaydım, eskiden tanıdığım birini aramaya çıktım buraya, bulamadım. Açık pencereden aşağıya bakıyorum. Daracık geçidin hemen sonundaki apartmanın üçüncü kat penceresi önünde bir ölüyü uzatmışlar. Beyaz bir çarşafa sarıp Hristiyan töresine göre bekletiyorlar ölüyü. Gökyüzü de bu yüksek pencereden görünüyor. Miss Walde'un ölüsü. Yoksa öldü mü Miss Walde? Diye düşündüm. Yaşadığım boşluk belki de Miss Walde'un ölümünden ötürüdür. Diye düşündüm. Miss Walde öldü. Artık bir ölüyle yaşamak zorundayım. Bir ölüye sarılarak yatacağım, Miss Walde'un ölüsüne. Bir ölü, yaşam yolunu çizecek. Belki Miss Walde öldü; belki de ölmeye gitti burdan,” diyordum. (...) Artık Miss Walde'u görme umudum yitti. Kim bilir nerde o? (...) Tutundum önce pencerenin kıyasına, sonra derin boşluğa bırakıverdim kendimi” (Özlu, 2012:528).

Miss Walde'un gidişiyile varlığını kuşatan boşluk, ruhunu kemiren/tüketen bir görünüm kazanır. Nitekim onun gerçekliğin ötesinde bir imge olan varlığı, her şeyi kapsayan niteliğiyle belirir. O; bazen geçmişin tüm detaylarını bilen bir çocukluk arkadaşı, kimi zaman bir varlık doktoru, kimi zaman ise arzulanen bir kadın görünümünde belirir. Bu

yüzden de onun gidişi/Miss Walde imgesinin yok oluşu, ruhunda derin bir boşluk açar. Öyküde “çılginca uçuşan” “boşluk” düşüncesinin beynini “zonkla(tması)”, bir anlama tutunamayan bireyin yaşadığı ruhsal çatışmalarının görüntüsüdür. Tüm bunlarla birlikte anlam ve kendilik arayışında bozguna uğrayan bir ruhun görüntüsü, ölüm sarmalında verilir. “Belirlenmiş varlık alanlarından sıyrılıp ben ve başkası, hayal ve gerçeklik, erkeklik ve kadınlık sınırlarının uçlarına uzanmaya çalışan anlaticı son tahlilde hayatın ucuna, ölüme varır” (İş, 1999:122). Yüksek bir yapının üst katına “eskiden tanıdığı birini aramaya çık(an)”, ancak bulamayan başkişinin “eski tanıdığı”, Miss Walde’den/varlığının özünü içerisinde barındıran anlam’dan başkası değildir. Çıktığı bu yüksek yerden aşağıya doğru bakan özne, daracık geçidin sonundaki apartmanın önünde “beyaz çarşafa sarılı bir ölünün” uzatıldığını görür: “Miss Walde’un ölüsü.”

Öykü boyunca ben ve öteki, düş ile gerçek, erkek ile kadın arasındaki sınırların yok olduğu varlıksal boyut, Miss Walde’un ölümüyle kesintiye uğrar; özne, ben’ini ortaya çıkaran öteki’ni kaybettiğinde yaşamın anlamını da kaybeder. İçinde duyumsadığı boşluğu, Miss Walde’un ölümüyle özdeşleştiren ben, gerçekleşen ölümün kendilik ölümü olduğunu farkındalığıyla “Artık bir ölüyle yaşamak zorundayım.” itirafında bulunur. İçinde ölen ben’in yeniden dirilme umudunu kaybeden birey, arayışla beliren yaşamsal mücadelesine son verir ve kendini “derin bir boşluğa” bırakarak ölümün/hıçliğin kurtarıcılığına sığınır. Yaşam karşısında ölümü/intiharını seçme, anlamsızlık girdabında tüm umutlarını yitiren bireyin hıçliğe teslim oluşudur.

Demir Özlü’nün “Hüküm” öyküsünde arayış, gerçekliğin sorgulanmasıyla gerçekleşir. Hapiste olan bir mahkûmun yargılanması sırasında verilen hüküm, gerçekliğin ne olduğu konusunda soru işareti yaratarak kalıplaşmış yargıların eleştirisini sunar. Öyküde cinayetle yargılanan ve bir hücrede ertesi gün hakkında verilecek olan hükmü bekleyen özne; yaşamı, kendiliği ve gerçekliği sorgular. Cinayetin bir metafor olarak kullanıldığı öyküde, gerçek-bilinç-algı arasındaki organik bağ incelenirken toplumsal normlar ya da kalıplaşmış yargılar tarafından sınırları çizilen bir gerçekliğin eleştirisi yapılır: “(...) Bu çevrede dönüp duran hep gerçek midir? Ama o adamı öldürdükten, siyah, kocaman paltosu kırmızı yüzüyle yere, kaldırımın kenarından suyollarının demirleri üzerine yuvarlandıktan sonra her şeye inanmışlardı; kendi kendini yiyip bitirdiklerine bile.” (Özlü, 2009:51) sözleriyle etrafında olanların gerçekliklerini sorgulayan özne, bir cinayet

olayının merkezindedir. İşlenip işlenmediği belli olmayan cinayet, belirsizlik perdesi altında verilirken gerçekliğin kurgulanışı, algı kırıcı bir tarzda gerçekleşir.

Hücreden dışarıya gönderilen “iyiyim” mesajının gerçekliğine inanmayan insanların şaşkınlığı ile başlayan öykü, inancın gerçeği şekillendirmesiyle devam eder. “*Siyah kocaman paltosu*’ ve *‘kırmızı yüzüyle yere*” yuvarlandıktan sonra cinayetin işlendiği konusunda kesin yargıya varan insanlar, gerçeğin kendi inandıkları/düşündükleri gibi olduğundan emindir. Onlara göre gerçek, hükümlünün birini öldürdüğü ve atıldığı “*karanlık*” hücrede daha fazla dayanamayıp ölmüş/yitmiş olmasıdır. Ben ve onlar alanının arasındaki çizgide varlık kazanan sorgulamalar içerisinde özne, cinayet sorgusunu hatırlar:

“Komiser gözlüklerini kaldırıp. Bir cinayet demişti. Nasıl yaptınız? Neden yaptınız?”

Duymamıştı. Bulanık suda tahtalar, çöpler yüzermiş gibi bir görüntü. Ne olduğu anlaşılmayan kırmızı bir şey dağılıyor. Gökyüzünde siyah kanatlı kuşlar uçuşuyor, cırlar, küçük sesleriyle gürültü çıkarıyorlar. Her şey silinmiş ortadan. Parmaklarının dizleri üzerinde küçük hareketleriyle mutlu, güzel bir düş. Eşyayı örtüyor. Herkes bakıyor” (Özlü, 2012:595).

Komiserin sorusu üzerine cinayet anını düşünen özne, gerçek ile düş arasında beliren bir an’ın belirsizliği içerisinde, olanları düşünür. Bireyin dış dünyaya kapalılığı “*duymamıştı*” sözüyle şekillenirken cinayet an’ında olan biteni anlamaya çalışan öznenin yaşanılan an’ı betimlemesi kesinlikten uzak bir biçimde belirir. Öyle ki “*ne olduğu anlaşılmayan kırmızı bir şey(in) dağılması*”, bir yandan kan’ı imleyen görüntüsüyle cinayetin gerçekliğini imlerken diğer yandan kesinlikten uzak bir görüntüde belirsizliğin kapısını aralar. Gerçek ve yanılsamanın, iyi ve kötünün, suç ve masumiyetin biraradalığıyla şekillenen anlatı, gerçeksizliğin yarattığı kaos ile bunaltılı bir görünüme bürünür. “*Siyah kanatlarıyla gökyüzünde uçuşan kuşlar*”ın yarattığı karamsar atmosferde “*her şeyin silinmesi*”, yaşanılanları gerçeklikten uzak bir görüntüye büründürürken “*mutlu, güzel bir düş*”ün “*eşyayı örtmesi*”, gerçek ile düş arasındaki sınırın kalkmasını imler. Gerçek olmayan bir durum/olay, tüm eşyayı/varlığı örterken tüm bu yaşananlar, *herkesin bakışı* altında gerçekleşir.

Gerçeklik algısı, tarih boyunca üzerinde tartışılan konuların başında gelmiş, zaman içerisinde çeşitli tanımlar/boyutlar kazanmıştır. Heraklitos gerçekliği görüşler dünyasının karşısına koyarken; Parmenides, gerçek alemi değişmeyen/aynı kalan bir varlık alanı olarak yorumlar. Hakeza Platon gerçekliği idealar dünyasıyla ifade ederken Aristo gerçeklik anlayışını madde temeline dayandırıp nesnel olanı önceler (Gökberk,

1980:80-84). Protogoras ise gerçeklik konusunda daha öznel bir yaklaşımı benimser ve “Her bir şey bana nasıl görünürse benim için böyledir, sana nasıl görünürse yine senin için de öyle... Üşüyen için rüzgâr soğuk, üşümeyen için soğuk değildir.” (Kranz, 1984:194) diyerek nesnel gerçekliği benimsemediğini ifade eder. Yaşamın ne’liğinde en temel kavramlardan biri olan gerçeklik, modern çağa gelindiğinde ise gittikçe tanımı güçleşen ve ne olduğu bilinmeyen bir görünüme bürünür; kişiye, topluma, algıya göre şekillenen bir nitelik kazanır. Kimi zaman parçalanmış, çoğullaşmış görüntüsüyle beliren gerçeklik, kimi zaman sanal bir dünyanın parçası olarak ortaya çıkar. Baudrillard’a göre “Gerçek bir genellemedir oysa dünya özgün bir yerdir, başka bir deyişle dünya tamamıyla farklı bir yerdir” (Baudrillard, 2005:16). Ona göre özgün bir dünyada gerçekliğin farklı boyutları, genellemenin ötesinde bir görünüm arz eder.

Öyküde nesnel olan ile düşsel olan arasında muğlak bir çizgide beliren gerçekliğin ölçütü, başkişinin zihnini kurcalayan soruların başında gelir. Gerçekliğin algısallık ile şekillenmesi nesnel gerçekliği yok eder, çoğullaşmış görüntüsüyle öznel gerçekliği ön plana çıkarır. Bu durum ise çatışmayı besleyen temel unsurdur:

“Peki olanları kim anlatacak? Bu konuda mahkeme zabıtlarının, polis raporlarının, savcının iddianamesinin söyledikleri bir şey anlatmıyor. Öteki tanıklar da olayı kendi yaşamlarına kattıkları bir korkuyla anlatacaklar: olayla anlatılanlar arasında büyük fark olacak. İyice işin dışında onlar hem. Her şeyi bir ben mi biliyorum: Benim bildiklerimin ne önemi olabilir? (...) Yeni günde yeni hiçbir seçme yapamayacak başkaları sınırlamışlar her şeyi (...) Seçmelerimi ben mi yapardım? Kendimin seçtiği ne olabilir hem?” (Özlu, 2009:52)

Öyküde “Olanları kim anlatacak?” sorusu gerçeğin kime göre, neye göre şekillendiğinin de vurgusunu yapar. Özne “polis raporlarının, savcı iddianamesinin” hiçbir şey anlatmadığını söyler. Nitekim olayı yaşayan bizzat kendisidir ve kendi dışında olaya şahit olan tanıklar ise her şeyi kendi öznel pencerelerinden anlatacaklardır. Dolayısıyla “*olayla anlatılanlar arasındaki büyük fark*” olacak, gerçek çarpıtılacaktır. Bu yüzden de başkişi, geleceğinin/kaderinin insanlar tarafından şekillendirilecek olmasının çatışmasını duyumsar. Öyle ki hakkında verilecek olan hüküm, ‘başkalarının’ değer yargılarına, korkularına ve öznel bakış açılarına göre belirlenecektir. Bu bağlamda kendi “*seçmelerini*” yapma olanağı elinden alınan, yaşamını/geleceğini başkaları’nın iradesine emanet etmek zorunda kalan bir ruhun bunaltısı, ontolojik bir nitelik arz eder. Nitekim “*insan-gerçekliği için ‘olmak’ kendini seçmektir*” (Sartre, 2009:560). Öyküde kendini ve geleceğini seçemeyen birey, ‘başkalarının varlığı’ ile varoluşsal anlamda kesintiye uğrar. “*Yeni günde yeni hiçbir seçme yapamayacak başkaları*” öznenin seçme imkânını elinden

alırken ona sınırları kendileri tarafından belirlenen bir hayat sunar. Hayatın da gerçeğin de başkalarının belirlediği kalıplara göre şekillendiği dünyada, kendini seçme imkânından yoksun olan birey, verili yaşam içerisinde hakkında verilecek olan hükmü bekler. Öte yandan bu bekleyiş sırasında öznenin yaşadığı ruhsal çatışmalar ve içsel sorgulamalar, okuru birey ve toplum üzerinde düşünmeye davet eder.

Ertesi gün gerçekleşen mahkemede “*Savcı iddianamesini okur. (...) Apaçık olay önümüzde. Hüküm heyeti-i hakimenindir.*” Gerçeğin açıkça ortada olduğunu ifade eden savcı, peşin hükümlü görüntüsüyle belirirken yasa gereği hükümlüye bir diyeceği olup olmadığı sorulduktan sonra tanıkların dinlenmesine geçilir. İlk tanık total bir adamdır:

“Başkan soruyor.

Olayı gördünüz mü?

Görmedim.

İlk ifadenizde gördüğünüz yazılı.

Hayır görmedim gürültüleri duydum yalnızca (...)” (Özlü, 2012:600).

İlk ifadesinde olayları gördüğü yazılıyken mahkemede görmediğini sadece duyduğunu söyleyen cinayet tanığı, duyularıyla hareket eden bir görünümde belirir. Gerçekliğin insan bilinci üzerindeki yansıması salt duyulan üzerine kurgulanırken algının bilinç üzerinde yaratabileceği yanılma/yanılsama payı göz ardı edilir. Oysa gerçek, bütünsellikle nitelik kazanan bir olgu olarak belirir. Bu bağlamda mahkeme salonunda tanıklık yapan ‘total adam’, gerçeğin ağır aksak yürüyen somut görüngüsüdür. Öyle ki o, cinayeti görmemiştir, sadece duymuştur; ancak cinayetin işlendiğinden emindir. Bu bağlamda algının yanıltıcılığı, gerçeğin niteliksel anlamda kılık değiştirmesine neden olur.

Bununla birlikte düş ile gerçek arasında bir karakter olarak beliren birinci tanık, mahkeme salonunda cinayeti hayali bir atmosfere taşır ve rüyalarını anlatmaya başlar: “*Rüyalarınız bizi ilgilendirmez dedi başkan. (...) ama ben bir şey bilmiyorum ki dedi adam. Sağlam ayağının üzerinde sallanarak. (...) Rüyalarınızdan başkasını bilmiyor musunuz? Nasıl olur?*” (Özlü, 2012:600) Topalın ifadesiyle gerçeklik, hem biçimsel hem de niteliksel anlamda yön değiştirir; yarı rüya yarı gerçek kılığında insanların zihnine saldırır. Öte yandan topalın rüyalarından başka bir şey bilmediğini söylerken “*sağlam ayağı*” üzerinde durması, düşsel olanın dış dünyanın çarpıtılan gerçekliğinden daha gerçek olduğu inancının simgesel görüntüsüdür. Tanık, kendi kurduğu düşsel âlemde dışarıya kapalı bir hayat sürerken rüyalarıyla var’dır. O, cinayet tanığıdır ama olanları gerçekte değil

rüyasında görmüştür. Öyküde söylemleri gibi varlığı da hayali bir düzlemde beliren tanık, gerçeğin tanıklığını yapmasıyla paradoksal bir ilişkiye gönderme yapar.

Rüyalarını yaşamındaki tek gerçeklik olarak benimseyen ve kimseyle paylaşmayan adam, mahkeme salonunda “*mecbur olduğundan*” dolayı anlatmak durumunda kalır: “*Bir adam bir adamı vurdu efendim. Bıçağını çekip vurdu. Ben parmaklıkların kenarındaydım efendim. Aldırmak istemedim. Öyle ya beni ilgilendiren bir şey yoktu işin içinde. Tıpkı şimdi sizi ilgilendiren bir şey olmadığı gibi*” (Özlu, 2012:600). Önceki konuşmasında sadece gürültüleri duyduğunu söyleyen total adam, cinayeti sadece duymuş gibi değil, aynı zamanda görmüş gibi anlatır ve cinayetin bıçakla işlendiğini söyler. Bununla birlikte tanık, olayın failini netlikten uzak bir biçimde ifade eder. “*Bir adam bir adamı vurdu*” söylemiyle cinayetin öznesi, bir anda hükümlü olan başkişiden çıkıp ‘herhangi bir adam’a dönüşür.

Öte taraftan total adam, şahitlik ettiği cinayet olayına ilk aşamada müdahil olmak istemez. “*Beni ilgilendiren bir şey yoktu*” diyerek çevreye olan duyarsızlığını ifade eden tanık, yaşamın ben bölgesine hapsolmuş bireydir. O, dünyaya seyirci kalan ve yaşama karışamayan görüntüsüyle varoluşun ‘olmak’ boyutunun uzağındadır. Varoluşçu felsefeye göre insan, bu dünyada ‘var ve olmak’ zorundadır. Aksi takdirde içinde yalnız fani değil, fakat bitmiş de olduğu bir dünya, dahil olmadığı bir dünya onun için var olamaz (Blackham, 1961:97). Tüm yaşananlara/olaylara seyirci kalarak kayıtsızlığı ile kendini dünyaya kapatan birey, varlığını konumlandıracağı uzam ile ontolojik bir bağ kurmaktan dolayısıyla varoluşunu/oluşunu tamamlamaktan uzaktır. Nitekim oluş, ancak dünya ile bütünsel ve barışçıl bir ilişki içerisinde kendini tamamlayabilir. Öyküde cinayetin kendisini hatta hâkimi de ilgilendirmediğini söyleyen birinci tanık varlığını kurmaktan/oluşunu tamamlamaktan uzak bir görüntü çizer.

Total adam, tüm olanları rüya atmosferi içerisinde anlatırken, savcı daha fazla bu durumu devam ettirmek istemez ve sakat bir adamın elinde kalan tek şeyin alınmaması gerektiğini söyler. Bu bağlamda anlatı metninde rüya, cinayetin gerçekliğini parçalayan şey olmasının yanı sıra ontolojik bir değer olarak da belirir. Total adamın yaşamında sahip olduğu tek şey olan rüya, kendini dış dünyaya kapatan bir ruhu ayakta tutan/yaşama bağlayan tek güçtür. Hâkim- savcı- tanık üçgeninde varlık kazanan rüya- gerçek konuşmaları sonrasında hâkim birinci tanığa gitmesi için izin verir. Adam, total ayağıyla

aksayarak mahkeme salonundan çıkarken hükümlü, tüm bu olan biten arasında unutulmuş bir görüntüde belirir: “Anlamsızlığın ortasında kara bir noktayım sanki. Hakkımda ne hüküm verecekler? Her şey benden korkunç bir hızla uzaklaşıyor. Benim hükmüm ne oluyor” (Özlü, 2012:601) der.

Kendi hayatı hakkında hüküm verilirken söyleyecek/kendini savunacak tek şey bulamayan ve yargı sürecinin dışında kalan özne, yabancılaşmış görüntüsüyle belirir ve hakkında verilecek hükmü bekler. O, varoluşun “eyleyen” niteliğinden uzak, kendi yaşamı hakkında yürütülen yargılamada sadece bir seyircidir. Çevresinde olup biten her şeyi ve mahkemede yaşananları “anlamsızlığın” görüntüsü olarak nitelendiren özne, kendi varlığını da anlamsızlığın ortasında beliren “kara bir nokta” olarak görür. Kendi gelecek tasarımını oluşturmaktan/ben’ini kurma becerisinden yoksun olan öznenin kendi varlığına bakışı, değersizleştirilenin görüntüsünü sunar. Ben’in varlığı, dünyanın/çevrenin ve varolan düzenin anlamsızlığı içerisinde silik/yitik bir görünümde belirir. Nitekim öznel anlamda “gerçekliğimiz varlığa katılım biçimimizdir” (Blackham, 1961:78). Dünyaya katılma ve yaşama müdahale etme gücünü kaybeden insan, varlığının gerçekliğini de salt bedensel bir düzleme indirir.

Topal adamın ardından kürsüye çıkan ikinci tanık ise “sağlam, iri yarı” bir adamdır:

“Olayı gördünüz mü? dedi yargıç.

“Evet,” dedim adam. “Bu adam korkunç bir cani. Hani doğuştan suçlu mu derler ne derler, işte onlardan olacak. (Sesi yükseliyordu iyice). Tabancayla vurdu. Kılı bile kıpırdamadı. (Kılım bile kıpırdamamış.) Adam yere yuvarlandı. Dakikalarca can çekişti” (Özlü, 2009:59).

Mahkûma karşı suçlayıcı ve saldırgan bir tutumu benimseyen ikinci tanık, ilk tanığın aksine cinayetin “tabancayla” işlendiğini belirtir. İfadelerindeki tutarsızlıklara rağmen iki tanığın birleştiği tek nokta, mahkûmun suçlu ve cinayetin işlenmiş olduğudur. İkisi de yanılısalarını hakikat olarak görüp gerçekliği kendi zihinsel/algısal kodlarıyla oluştururlar. İkinci tanığın ifadesini kendi içerisinde ironik bir tarzda yorumlayan başkışı, cinayet sırasında “kılının bile kıpırdamamış” olması karşısında şaşırır, ancak mahkemeye müdahale etmez. Öznenin suskunluğu; gerçekliğin parçalandığı, dünyanın ve yaşamın anlamsızlaştığı bir düzenin protestosunu barındırır. Hiçbir şeyin değişmeyeceğine yönelik kesin bir kabullenişin yarattığı umutsuzluk; bireyi, boşverme ile beliren bir yitikliğin öznesi yapar.

Kendi bireysel tasavvurlarını, öznel algılarını gerçeklik gibi yansıtan tanıkların ifadeleri mahkemede verilecek olan hükmü etkileyebilecek niteliktedir. Tanıklar, dış dünyadan gelen göndermeleri kendi imgelemelerine göre yorumlarken algının yanıltıcılığını dikkate almazlar. Gerçeğin kırıntıları, bilincin arasına sıkışmış bir vaziyette görünüm kazanmaya çalışırken savcının iddiayı başka yere yöneltmesi gerçekliğe farklı bir boyut kazandırır:

“Sayın tanık olayın gerçekten olup olmadığı üzerinde hiç düşünmemiş görünüyor. (...) Savcı adama döndü. Adam şaşırmış, bir bozgun içindeydi. Olayların gerçekten olup olmadığı üzerinde hiç düşündünüz mü?”

“Böyle bir şeyin gerekli olacağı aklıma gelmezdi hiç,” dedi adam şaşkınlıkla.

“Peki nasıl doğruymuş gibi söylüyorsunuz?”

“Gözlerimle gördüm,” dedi adam? Belli bir şey bu.

“O kadar belli değil,” dedi başkan kuşkuyla. (...)

“Bu mahkeme salonunda olanların bile gerçek olmayan bir yanı var mıdır sizin için veya gerçek midir bunlar, tamamen?” (Özlü, 2009:59-60).

Yargılamanın gidişatı cinayetin işlendiği yönüdeyken savcının “*olayların gerçekten olup olmadığı*”nı sorması üzerine “*Böyle bir şeyin gerekli olacağı aklıma gelmezdi hiç*” karşılığını veren tanık, hayal-gerçeklik çatışmasını yeniden gündeme getirir. İfadesinde kendi gördüklerini/zihnindekileri ‘kesinlik’ perdesi altında yansıtan ikinci tanığın, tüm bunların gerçekliği üzerinde düşünmeyişi, anlamsızlık ile kuşatılmış dünyada ‘gerçeğin gerçekliği’ sorunsalını imler. Baudrillard’a göre “*Gerçeklik bir inanç nesnesidir, tıpkı Tanrı gibi*” (Baudrillard, 2005:14). Öyküde ikinci tanık öyle olduğuna inandığı için cinayeti gerçek olarak anlatır. Bu bağlamda başkasının algı ve inancıyla şekillenen gerçeklik, yanılgının başka bir görüntüsü olarak ortaya çıkar.

Sorduğu sorularla “gerçek ve doğru” kavramları arasında ayrıma giden savcı, bir yandan nesnel gerçeklik ile değerler dünyasını bağdaştırırken diğer yandan görünüşler dünyasının esiri olan insanların eleştirisini sunar. Tanığın “*gözlerimle gördüm*” ifadesinin kesinliğine karşılık hâkimin “*kuşkuyla*” beliren tavrı, nesnel dünyanın parçalanmış gerçeklik algısının görüntüsüdür. Davanın başında, her şeyin “*apaçık*” bir şekilde ortada olduğunu söyleyen/kesin hükme varan savcının sonrasında yaşadığı dönüşüm ise düşünme ve sorgulamanın gerçeklikteki payını ifade eder.

Öte yandan öyküde cinayetin varlığı ve tanıkların ifadesi ontolojik bir sorunsal olarak belirir. Savcının yönelttiği “*Bu cinayetin gerçekten varolduğuna inanmanız, kendinizin var olduğuna inanmak istemenizdendir.*” söylemi; varoluşlarını, gerçekliğin nesnel boyutuna bağlayan insanların eleştirisini sunar. Tanıklar, cinayetin kesinliği ile kendi

varoluşsal kesinliklerini onaylamak isterken görme/bilme yetisinin var edici gücüne sınırlar. İyi ya da kötü bir olayın/durumun içinde olmak isteyen öykü kişileri, varlığını yaptığı tanıklıkla belirginleştirmek ister. Bu durum Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanındaki kahramanı hatırlatır. Subayla kavga etmek isteyen yeraltındaki adam, “*kavga olması için, kör olayım, neler vermezdim! Halbuki bana bir sinek kadar değer vermediler.*” (Dostoyevski, 2014:106) derken kavga yoluyla varlığını görünür kılmak ister. Yeraltındaki adamın kavga istemine karşılık, subayın onu görmezlikten gelmesi/kenara itmesi ise çevresi tarafından görülmeyen bir varlığın duyumsadığı hiçlik psikozunu harekete geçirir.

“Hüküm” öyküsünde de ikinci tanık, yaşamın anlamsızlığı içerisinde varlığını görünür kılmak için gerçekliği herkesçe ve yasalarca da tanınan mahkeme ortamını kullanır. Bu yüzden onun cinayeti “gördüğünü” ifade etmesi, hiçlik ve anlamsızlıkla kuşatılmış bir yaşamda “ben de varım” deme şeklidir. Ontolojik anlamda kendini kuramayan tanık’lar, varlıklarını nesnel gerçekliğin unsurları ile tanımlamaya/oluşturmaya çalışırlar. Onlar kendi varlıklarını mahkeme gibi resmi bir ortamda isimlerinin geçeceği dosya ve tutanaklarla, zabıtlarla ispat girişimindedirler. Ancak bu var olma biçimi, ontolojik bir tanıktan ziyade yanılsamalar dünyasında görünüşler/tutanaklar ya da kayıtlar üzerine kurulu bir nitelikle belirir. Öyküde bu durumun eleştirisi savcının isyanıyla verilir:

“*Sıyrılm bu kalıplardan, varlığınıza inanmak gereğini bile duymayın, bakın çevrenize gerçek olan bir şey kalacak mı?*” (Özlu, 2009:60) söylemi tüm kalıplaşmış yargıları yıkmak isteyen bireyin varlık ile yokluk/hiçlik arasındaki çatışmanın görüntüsüdür.

Her şeyin kayıtlarla, tutanaklarla belirlendiği bir çağda, insan varlığı da kuralların/“kalıpların” belirleyiciliği ile şekillenen bir nitelik arz eder. Bireyin varlık göstergesi, sahip olduğu özden/ontolojik bütünlükten ziyade bir kimlik, kayıt ya da yaptığı bir tanıklıktır. Bu bağlamda varlığını bürokrasi çağının evrakları üzerine konumlandıran öznenin gerçekliği de bürokrasiye bağlı olarak belirir. Öyküde yaşadığı dönüşümle bilincin temsilcisi olan savcı, insanları kendi gerçeklikleri üzerinde düşünmeye davet ederken bir yandan da çağın eleştirisini yapar. Nitekim çağ insanı, kendini verili olanın sınırlarına göre oluşturmuştur. Onun varlık gerçeği; büründüğü toplumsal kalıplar, kurallar ve yasalardır. Bu yüzden de tüm bu belirlenmiş olandan sıyrıldığında kendinden

hiçbir şey kalmayacak, varlık yitimi ile karşı karşıya gelecek ve ben'in olmadığı bir dünyada hiçlik sorunsalıyla yüzleşecektir.

Mahkemede gerçeklik her an boyut değiştirirken üçüncü tanığın dinlenmesine geçilir. Hükümlünün sevgilisi olan bu son tanığın konuşmaları, varlık ve sevgi ilişkisi arasında düşünsel çatışmaları beraberinde getirir:

“Suçlunun neyi oluyorsunuz, dedi başkan. Sevgilisi dedi kadın.

“Beni sevmesine sevindim mi? Sevinmemeliyim. Varlığı duymak için başkalarının sevgisine muhtaç mıyım ben? Onlar benle hiç ilgilenmeseler yok mu olacağım? Ah bu cılız insan varlığı” (Özlü, 2009:61).

Biyopsişik bir varlık olan insanın tinsel ihtiyaçlarından biri olan sevgi/aşk, yaşam boyunca çeşitli görünümelerde farklı tanımlamalarla ortaya çıkmıştır. Freud'a göre aşk “*cinselliğin yüceltilmesi*” iken Harlow'a göre bir bağlanma davranışı, Fromm'a göre ise ilgi, sorumluluk, saygı ve anlayıştır. Maslow ise, aşkı ikiye ayırır: Birincisi, kişinin güvensizliğiyle gelişen ve düşük düzeydeki duygusal ihtiyaçları ifade eden “yetersizlik aşkı (deficiency love)”, ikincisi ise, yüksek düzeyde duygusal ihtiyaçları içeren, özellikle kendini ve diğerini gerçekleştirme isteğini ifade eden “âşık olmaktır”. Tennov ise aşkı, bilişsel etkinliği devre dışı bırakan, geçici bağımlılık ve sevilen kişiye yönelik bedenine verdiği duyarlı tepki olarak tanımlamaktadır (Akt. Atak ve Taştan, 2012:521).

Kierkegaard, “*etik, dini ve estetik*” olmak üzere belirlediği üç varoluş alanına “*sevgi alanı*”nı da ekler ve sevginin insanın varoluşunu düzenleyen/belirleyen niteliğinden bahseder (Kierkegaard, 2002:173). Ona göre sevginin var ediciliğiyle oluşan tinsel evrende tüm varoluş alanları, olanaklı hale gelir ve birey, kendini gerçekleştirme imkânına sahip olur. Maslow ihtiyaçlar hiyerarşisinde “*ait olma ve sevgi*” ihtiyacını fizyolojik ve güvenlik ihtiyaç basamaklarından hemen sonraya koyarken sevginin kendini gerçekleştirme yolundaki büyük öneminden bahseder. Fiziksel ihtiyaçlarıyla bedensel varlığını diri ve hayatta tutan insan, ruhsal varlığını da sevgi ile bütünlenmiş bir dünyada diri tutar. Bu bağlamda sevgi bir ihtiyaçtır ve bireyin yaşamını bütünlemesine, ontolojik tamlığa erişmesine, kendini oluşturmasına olanak sağlayan varoluşsal bir değerdir. O, sevildiği takdirde kendini/varoluşunu ortaya koyabilecektir. Tüm bunlarla birlikte sevginin boyutu aşırı'ya sürüklendiğinde ya da yönü doğru tayin edilmediğinde ise birey için olumsuz ve yıkıcı bir dünyanın kapısı aralanmış olur.

Öyküde mahkemede tanıklık yapan üçüncü kişi, özneyi sevgi konusunda çatışmaya sürükler. Bu bağlamda aslında eşzamanlı iki mahkeme gerçekleşir. Bir yandan başkışının içinde gerçekleşen varlık mahkemesi diğer yandan gerçekliğin sorgulandığı bir cinayet davası. Mahkemede kendini sevgilisi olarak tanıtan kadın ile birlikteliğini düşünen başkışı, sevginin insan varlığı üzerindeki etkisini sorgular. Varlığı bütünleyen, yaşamın var edici özünü içerisinde barındıran, insana yaşama enerjisi ve güç veren sevgi, bu yönleriyle yapıcı bir karaktere sahiptir. Ancak bu tinsel duygu, kimi zaman yıkıcı niteliğiyle de belirebilir. Öyle ki ben sevgisi, öteki sevgisiyle bütünleştğinde var edici bir nitelik arz ederken muhtaçlık durumunda tersi bir görünümde belirir. Bu durumda ötekinin sevgisi bireyi var eden temel bir değer haline bürünürken ben, kendiliğini yitiren bir tarzda ötekine muhtaç/köle görünümünde belirir.

Hegel'in efendi-köle diyalektiğinin başka bir yansıması olan bu denklemde; sevilen, önce sevgi nesnesiyken, sonrasında âşığın tüm varlığını ele geçiren, zapt eden kişi olur. Başka bir deyişle kölenin efendiye, efendinin ise köleye dönüşümü söz konusudur. Efendi ve köle arasındaki dönüşümsel ilişki, âşığın varlığını sevgiliye muhtaç hale getirir ve ontolojik problemlerin de başlangıcı olur.

Öyküde “*varlığı(nı) duymak için başkalarının sevgisine muhtaç*” olup olmadığını sorgulayan özne, insanoğlunun ne denli zayıf olduğunu vurgular. Öyle ki bu “*cılız insan varlığı*” ne kadar güçlü olursa olsun başkasının sevgisine bağımlı olarak yaşar, varlığını sevgi paydasında/ölçüsünde duyumsar. Başkasının sevgisi'nin varlığının temel belirleyici olması bireyi ontolojik çatışmalara sürükler. “*Onlar benle hiç ilgilenemeseler yok mu olacağım?*” sorusuyla beliren sorgulama, ben'i kuran değerlerin ne'liği üzerinde düşünmeye davet eder. Nitekim ona göre başkasının sevgisi, bireyin varlık gerçeğinin ölçütü olmamalıdır. Kendini dışardan aldığı değer ve nesnelere üzerine kuran insanın varlığı da dışarıya/başkasına bağımlıdır. Bu bağlamda öyküde sevgi ve insan arasındaki ontolojik bağ incelenirken özne, başkasının sevgisinin varlık ve hiçlik arasındaki temel belirleyen olmasının eleştirisini sunar.

Özne kendi iç âleminde kendi mahkemesini gerçekleştirip kendi hükmünü verirken dış dünyadaki mahkemede kadın olayla ilgili bildiklerini anlatır: “*Anlat dedi başkan*”, “*Anlatacak ne var ki,*” dedi kadın. “*Yalnız olarak gelmiştir bu suçlu iskemlesine, belki arkadaşları ona böyle bir durumu yakıştırdıkları için*” (Özlü, 2009:62). Kadının ifadesine

göre mahkûm, cinayeti işlediği için değil; çevresi/arkadaşları ya da toplum öyle istediği için gelmiştir suçlu sandalyesine. Öyküde toplum; suç'un sınırlarını, kalıplarını oluşturan ve dolayısıyla da insanların kaderlerini belirleyen bir güce sahiptir. Kişiyi suçlu kılan, yaptığı eylemlerden ziyade toplumun değer yargıları ve belirlediği kalıplardır. Dolayısıyla verili olanın belirlenmişliği içerisinde yaşama olanağı bulan birey, yasaların ve toplumsal kalıpların kuşatılmışlığına mahkûm olur. Bu bağlamda başkışının kendi iç mahkemesinde suçunu kabul ettiği, iki tanığın gördüğünü son tanığın ise olmadığını iddia ettiği cinayet sorunsalı, gerçekliğin parçalandığı bir düzlemde karara bağlanır:

“Mahkememiz tanıkları dinledikten sonra şu kanaata varmıştır: Durum sadece olmamış bir şeyi olmuş gibi düşünerek yanılmış olmaktan ibarettir. Bu olmuş dediğimiz şeylerin gerçekten olup olmadıkları da söz götürür ya. Kişioğlu birçok güzel hayaller kurabildiği gibi, birçok kötü hayaller de kurabiliyor. (...) Yasalar çok gerçek şeylerle uğraşır. Her zaman yüksektedirler. Yasaların sınırı, hayallerle çatışmıyor. Var olan bir şey ancak var olan diğer bir şeyle düşünülebilir. Var olmayan şeylerle var olanların sınırını nasıl bulacağız? Mahkememiz bütün bu mülahazalarla sanığın suçsuz olduğuna hüküm vermiştir” (Özlü, 2009:62).

Sanığın suçsuz olduğuna karar veren mahkeme cinayet davasını, yaşamdaki diğer tüm gerçeklikler gibi varlık ile yokluk, gerçek ile düş arasındaki ince çizgide ele alır. Dava, *“sadece olmamış bir şeyi olmuş gibi düşünerek yanılmış olmaktan ibarettir.”* Gerçekliğin sorgulandığı öyküde, tüm yaşananların bireyin zihninde beliren bir kurmacadan ibaret olduğu imajı verilir. Hayalde işlenen bir suç'un *“sadece çok gerçek şeylerle uğraşan”* bir mahkemede görüşülmesi ise varlık-yokluk/hiçlik, gerçek-düş çatışmasını beraberinde getirir. Nitekim mahkemede, *“var olan bir şey(in) ancak var olan diğer bir şeyle düşünülebil(diği)”* kararı alınır. Bu karar, gerçeğin kapısını düşe kapatırken varoluşsal anlamda suçlu olan binlerce insanı ve mahkûmu da suçsuz konuma getirir. Oysa başkışının düşüncesi, tam tersi bir nitelikte belirir. Nitekim ölümlerin sadece biyolojik anlamda gerçekleşmediğini, her gün yaşanan ontolojik ölümlerin fiziksel ölümden daha gerçek olduğunu düşünen özne için kendisi de toplum da birer katildir. Bu bağlamda kendi içsel mahkemesinde cinayet işlediğini ve herkes gibi suçlu olduğunu kabul eden öznenin suçu, varoluşsal sorumluluğun getirdiği bilinç muhasebesiyle belirir.

Demir Özlü anlatılarında arayışın sembolik bir görünümde belirlediği “Kule” öyküsü, gerçek ile düş arasında belirir. Öyküde bir anda kendini kulenin yüksek burçlarında bulan öznenin arayışı söz konusudur:

“Birdenbire kulenin burçlarında buldum kendimi. Nerden çıkmıştım buraya? (...) Şimdi önümde derin, boğazı tıkayan karanlık bir boşluk vardı. (...) Benden başka kimsecikler yok, bu eski kule boşluğunu görmeye gelmiş. Bütün bu kulelerin, boşlukların, uzun, karanlık

dehlizlerin, ıpslak kuyuların, taş zindanların kim bilir ne yanlarına dağılmış hiç tanımadığım insanlar var belki” (Özlu, 2012:393).

Demir Özlu anlatılarında çokça yer edinen “boşluk” imgesi; fırlatılmışlığı, bu dünyadaki başboşluğu, yaşamın anlamsızlığını ve tüm saçma olanlar karşısında bireyin varoluşsal çaresizliğini imler. “Kule” öyküsünde kendini bir anda kulenin burçlarında bulan öznenin yukarıda gördüğü ilk şey “karanlık bir boşluk”tur. Genelde yaşamın, özelde ise bireyin ruhsal karanlığına işaret eden boşluk, aynı zamanda arayışı tetikleyen temel unsurdur. Kişi yaşamındaki ya da ruhundaki boşluğu gidermek için bir anlam arayışına çıkar ve bu arayış kulede gerçekleşir.

Yüksekliği ile çevreye hâkim olan kule, içindeyken dışarı’nın gözlemlenebileceği en ideal yerdir ve genel itibariyle yerleşim alanlarında merkezi noktayı teşkil eder. Bununla birlikte dipten/yeraltından yukarıya doğru uzanan dar ve sarmal yapısıyla da imgesel anlamda dar-labirent mekân olarak belirir. Öyküde başkişi, düş ile gerçek arasında kendi varlığının kulesini inşa eder ve bu kulenin derinliklerinde dolaşır. Bu bağlamda kule, bireyin kendilik keşfini gerçekleştireceği tinsel mekândır. Kişi, bu imgesel mekânda kendilik savaşını vermek ve buradan arzuladığı şekilde çıkmak zorundadır. Bu bağlamda öyküde, eski görüntüsüyle beliren ve simgesel bir nitelik arz eden kule; yeryüzünden gökyüzüne açılan görüntüsüyle anlam edinmek, yaşamın boşluğundan kurtulmak isteyen bireyin kendini keşfetme ve aşkınlığa ulaşma arzusunu içerisinde barındırır.

“Ben’den başka kimsecikler(in)” olmadığı bu eski kulenin “boşluğunu görmeye gelmiş” olan özne, yaşamın ve varlığın ne’liği üzerinde düşünen, ruhundaki boşlukları görmek ve bunları gidermek için arayış içerisinde olan bilinci sembolize eder. O, ben’in simgesi olan kulenin derinliklerinde gezinerek kendini bulmak ister. Tek başına çıktığı kendilik arayışında başkalarının da olma ihtimali ise belirsizlik ve olabilirlik zeminine oturtulur. Ruhunun derinliklerinde “karanlık dehlizlerin, ıpslak kuyuların, taş zindanların” arasına dağılmış olan insanlar, özne ile aynı kaderi yaşayan, aynı arayış içerisinde olan başkalarını imler. Öyküde başkişinin ben’i ile kule arasındaki ontolojik ilişki, bekçi karakteriyle vurgulanır:

“Çıkma oralara,” demişti bekçi. “Sana göre yerler değil.”

“Niçin çıkmamamı öğütüyorsun,” diye karşılık vermişim ona. “Başkaları çıkmıyor mu?”

“Demek istediğim o değil, demişti bekçi, kendinden umulmaz bir anlatımla: “Kule, bir başına, en yüksek kule, başını döndürecek senin. Senin içinde taşıdığın kule o, hatta biricik kulen, senin kulen, senin özneliğinin kulesi o, içinin boşluğunu, bilincinin bu değin yükseklerde uçmasını sağlayan biricik şey, senin için hatta, doğrudan doğruya senin için

yapılmış sanki; öznen, varlığın, varlığının içindeki kabarmalarla boşluk, kendi üzerindeki, iç boşluğundaki baş dönmesinden başka bir şey değil” (Özlü, 2012:398).

Kule bekçisi, başkişiye “*sana göre yerler değil*” uyarısında bulunurken bir nevi kulede gerçekleşecek yolculuğun zorluk boyutunu vurgular. Nitekim çıktığı kule, onun “*öznelliğinin kulesi*”dir, başka bir deyişle kendi içinde yarattığı boşluğun somutlaşmış halidir. Bu bağlamda ben’in tüm boyutlarıyla cisimleştiği bu dar ve sarmal yapı, bireyin “*iç(sel) boşluğun(a)*” ev sahipliği yapar. Özne bu kulenin derinliklerine inerek içindeki boşlukla/varlığının açmazlarıyla yüzleşir.

Varoluşçu psikoterapi, bireyin yaşantısında dinamik çatışmanın içeriğini oluşturan dört temel kaygıdan(anksiyete) bahseder. Bunlar: ölüm, özgürlük, yalıtım(yalnızlık) ve anlamdır (Yalom, 2018:20). Varoluşun dört temel probleminden biri olan anlam isteminin karşılanmadığı durumda ise kişi ontolojik anlamda boşluk hissi yaşar. O, ölümlü dünyada anlamlı bir yaşam sürmek için kendiyile ve yaşamla ilgili tüm sorulara cevap bulmak ve varlığını anlamlı bir nedene bağlamak zorundadır. Öyküde “*kendi iç boşluğunun*” imgesini içeren kule, ruhunun labirentlerinde kendilik ve anlam bilmeceleriyle karşılaşacak bireyin ruhsal çalkantılarının mekânıdır. Varlığını anlamlı bir zemine konumlandıramayan öznenin yaşadığı “*baş dönmeleri*” ise kendi içsel boşluğunda varlığını konumlandıramayan bireyin yaşadığı ruhsal travmaların bedensel yansımalarıdır.

Bekçinin tüm tembihlerine rağmen hisarı gezmeye devam eden özne “*en eski kulelerden birinin daracık kapısından*” girer. Kapının darlığı, fizikselden ziyade tinsel bir darlığı imler ve benlik yolculuğunun zahmetli başlangıcına işaret eder. Bu kapıdan geçen başkişi, bekçinin söylediğine göre yıllardır “*o dehlizlere giren*” ilk kişidir: “*Dehlizlere açılan tahta kapıyı zorlayıp girersen, yıllardır ilk sen olacaksın o dehlizlere giren.*” (Özlü, 2012:399) söylemiyle farkındalık çağrısı yapan bekçi, gerçek ben ile yüzleşmenin zorluğuna ve biricikliğine gönderme yapar.

Ruhun labirentlerinde arayış içerisinde olan bireyin anlam edinmesinin tek yolu kendiyile/içindeki boşlukla yüzleşmektir. Bu yüzden de o, “*zindanlara giden, bu karanlık, karışık dehlizler(d)e*” “*çıkış yolunu*” (Özlü, 2012:399) arar. Ruhun gediklerini onarmaya dayalı yeraltı süreci, bireyin arayışının şekillendiği noktadır. Kendilik ve anlam düzeyinde gerçekleşen bu anlam yolculuğunda özne; varlığının açmazlarını, kendilik sorunsallarını fark etmek ve varlığındaki tüm boşlukları anlamlı yanıtlarla doldurmak

ister. Ne var ki ruhunu, karanlık dehlizlerden dışarı çıkaracak/huzura kavuşturacak *çıkış yolunu* bulmak kolay değildir:

“Rutubetli duvarlarıyla uzayıp giden karanlık bir dehliz burası. Kaç adım attığımı bilmiyorum. Uzaktan, belirsiz bir yerden hafif bir ışık geliyor, dehlizin dibine (...) Uzun bir süre geçiyor; başka bir dehlizdeyim şimdi. O yüksek, aydınlıktaki baş döndürücü kule uzakta. Yerdeyim, dehlizler arasında, yer yüzeyine yakın bir yerde olduğumu biliyorum. (...) Gerçek bir ışık mı? Gün ışığı mı? Dehlizlerin sonundaki belirsiz kapıyı (var mı böyle bir kapı) bir aralayan mı var?” (Özlü, 2012:399)

Bilinç, önce kulenin yüksek burçları arasında gezinirken sonrasında yeraltı dehlizlerinde dolaşır. Öyküde “*göğün iradesinin varlığın gelişimindeki etkisi dikey eksene paralel olarak*” (Guenon, 2001:155) kule metaforuyla verilir. Geometrik sembolizm; yaşam, benlik ve anlam sarmalında gerçekleşirken arayış, dikey eksenden yatay eksene taşınır. Özne, dikey eksende, yukarıdan/kulenin burçlarından aşağıya/varlığın derinliklerine doğru iner; sonrasında ise yatay eksende, ruhun karanlık dehlizlerinde dolaşır. “*Rutubetli duvarlarıyla*” yeraltındaki bir mahzeni çağrıştıran kule dehlizi, benliğin karanlık yönüne/tüm kaygıların korkuların yer aldığı bilinçaltına işaret eder.

“*Rutubetli duvarlarıyla*” yeraltındaki bir mahzeni çağrıştıran kule dehlizi, uzaktan “*hafif bir ışığı*” görmesiyle de yeni oluşların başlangıcını ifade eden mağara imgesini çağrıştıır. Jung mağarayı; yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı gizli bir oyuk olarak tanımlar. Ona göre “*her kim mağaraya, yani herkesin kendi içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur. Bilinçdışına girmesi, bilinci ile bilinçdışının içerikleri arasında bir bağ kurmasını sağlar. Bunun sonucunda, kişiliğinde olumlu ya da olumsuz anlamda kökten bir değişim olabilir*” (Jung, 2003:66-67). Bu bağlamda öyküde kulenin dehlizlerine inen başkışı, kendi içerisindeki mağaraya girmiş, başka bir deyişle varlığının bilinmeyeninde kendilik arayışına çıkmıştır. Öte yandan öyküde varlığı netlikten uzak bir biçimde verilen “*belirsiz bir kapı*” ve gerçekliği sorgulanan “*belirsiz hafif bir ışık*” benlik mağaralarına inen bireyin çıkışını da belirsiz bir düzleme oturtur. Özlü anlatılarında genel itibariyle arayış, net bir biçimde sonuçlanmaz. Karakterler, çoğunlukla gerçek ile düş arasında beliren sembolik bir evrende arayışlarını sürdürürken belirsizlik/sonuçsuzluk her an onlara eşlik eden/yutan yaverleri olarak ortaya çıkar.

Arayışın kendilik ve anlam boyutunda beliren başka bir görüngüsü Özlü’nün “İçerisi” öyküsünde ortaya çıkar: “*Derin bir unutuş içerisindeyim, uzun süren ağır bir hastalıktan*

yeni kalkmış gibi.(...) Sessiz mezarların önündeki kapıda durup kendimi kilisenin içindeymiş gibi düşleyip kapının dışındaki “kendimi” görmeye çabaladım” (Özlu, 2012:400) söylemleri arayışın kendilik boyutunu yansıtır.

Öyküde kendilik arayışı içerisinde olan anlatıcı ben, “*derin bir unutuş*” içerisinde. Benliğin/kimliğin önemli bir bölümünü oluşturan bellek, tarihsel bir varlık olan Dasein için kurucu bir değerdir. Kişi, varlığını oluşturmak sonrasında da “*kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmeme(k) için onun tarihselliğini sağlayacak bellek mekanlarına tutunma(k)*” (Korkmaz, 2008:30) zorundadır. Bu bağlamda birey, geçmişiyile/ yaşanmışlıklarıyla varlığını oluşturur ve köksel ilişkileri içerisinde benini kurarak devam ettirir. Bellek yitimi ise öznenin tarihselliğini, geçmişini, dünyayla kurduğu ontolojik bağı zedeleyen görüntüsüyle varlığın şimdi ve buradalığını tehdit eder.

Öyküde “*derin*” niteliğiyle sunulan unutmaya eylemi, sadece zamansal düzlemde belirip geçmişi kapsamaz; yitim kendilik düzleminde de gerçekleşir. Bu bağlamda başkişinin bellek yitimi, kendilik yitimiyle eşdeğer görüntüde belirir. “*Derin bir unutuş*” içerisinde olan özne, anılarını yitirmenin/kendini unutmanın trajedisini yaşar ve arayışa girer. Bir kilisenin avlusunda “*sessiz mezarlar önünde*” gerçekleşen arayış ise öznenin kendini içeri ile dışarı bağlamında değerlendirmesiyle belirir.

Olumlu niteliğiyle beliren içeri, güvenliğin/onaylanmanın/aidiyetin daha da ötede kendi oluş’un simgesel ifadesidir. Özne, kendi iç dünyasıyla kilisenin içerisini özdeşleştirir, ne var ki içeriye girmekte tereddüt yaşar. Ben’le karşılaşmanın yarattığı korku ve endişeyle kapıda duran ben’in bekleyişi, ruhsal bir hazırlık sürecidir. Öte yandan kendini kilisenin içindeymiş gibi düşleyip “*kapının dışındaki “kendi(n)i” görmeye çabala(yan)*” başkişinin bu isteği, varoluşsal çatışmaları içerisinde barındırır. Nitekim ben’in iç dünyasından dışarıdaki görüntüsüne bakma/görme arzusu, kendi özsel varlığının kesinliğini duyma isteminin yansımasıdır. O, kendini görerek varlığının gerçekliğini görmek/bilmek/onaylamak ister. Uzun bir bekleyişten sonra içeri giren öznenin arayışı içsel sorgulamalarla gerçekleşir. O; yaşamı, varlığı, kendini sorgularken ermiş ile hükümdar öyküsünü hatırlar. Geçmişin/belleğin derinliklerinden gelen bu öykü, anlam ve kendilik arayışı yolunda hatırlatıcı bir imge değeridir:

“... bir ermiş yerden üç metre kadar yüksek bir sütunun, sütundan biraz daha geniş olan tepesinde tam otuz yıl, hiç aşağıya inmeden yaşadı. (...) Surların kapısı açılır bazı günler; seferden dönen hükümdar girer içeri, hiç kıpırdamaz yerinden ermiş; bazen hükümdar, atıyla sütunun dibine gelip bir şeyler sorar ondan; gözlerine yağmur yağmış ermiş hiç kıpırdamaz

gene. (...) Sütunun üzerinde yaşadığı yıllar boyunca ne geçer zihninden ermişin?” (Özlu, 2012:403)

Yuvarlağın fenomenolojisini yorumlayan ve insan varlığının bir sarmal olduğunu ifade eden Bachelard, kendini yalıtmanın yuvarlaklaştığını, kendi üstünde yoğunlaşan varlığa benzediğini söyler. Ona göre içi dolu yuvarlaklığa ilişkin imgeler, kendi üstümüzde toplanmamıza, kendimize bir ilk kuruluş oluşturmamıza, varlığımızı içerden, mahrem biçimde ileri sürmemize yardımcı olur. Varlık çemberde hiçbir dağılmaya uğramaz (Bachelard, 2008:332-338). Bu bağlamda öyküde yuvarlaklığın sonsuzluğunu ve varlık imkanını içerisinde barındıran sütun, ermiş’in ben’ini oluşturduğu kendilik mekanıdır.

Yüksek bir sütunun genişçe tepesinde “*tam otuz yıl, hiç aşağıya inmeden*” yaşayan ermiş, kendi içine yönelmiş haliyle belirir. Campbell’ın “*içe kapanma*” olarak ifade ettiği bu yönelişte ruhsal enerji, derinlere yöneltilir. Bilincin tam bir ayrışmasının gerçekleştiği bu süreçte “*eğer kişilik, yeni güçler edinip bütünleşmeye yetenekliyse, neredeyse insanüstü ölçüde bir öz-bilinçlilik ve ustalıkla denetim*” (Campbell, 2000:79) yaşar. Öyküde sessiz ve vakar tavrıyla başka bir âlemdeymiş gibi yaşayan ermiş, ulaştığı öz-bilinçlilikle gücün, otoritenin ve zenginliğin simgesi olan hükümdarın önünde bile kıpırdamaz. Nitekim o, maddi dünyanın önemli ölçütlerinden biri olan güç ve zenginlik ile tüm bağı koparmış, kendi tinsel dünyasında iç huzura kavuşmuş, anlam istemini oluşturmuş ve aşkınlığa ulaşmıştır. Öte yandan hükümdar, kendi dünyasında münvezi bir hayat süren ermişin bilgisine muhtaçtır; “*atıyla sütunun dibine gelip bir şeyler sorar*”, ancak derviş yine kıpırdamaz. O, “*gözlerine yağmur yağmış*” görüntüsüyle hüznün en saf halini üzerinde taşır. Dönüştürücü ve anlam oluşturucu bir nitelikle beliren “*hüzün ve gözyaşı*” bireyin iç dünyasını zenginleştiren ve onu tinsel bir huzura taşıyan bir nitelik taşır.

Başkişi, yıllarca sütunun üzerinde yaşayan ermişin bu süreçte neler düşündüğünü, iç dünyasında neler yaşadığını sorgular. Bu sorunun cevabı, anlam’ın sırrını da içerisinde barındırır. Bu bağlamda anlam arayışının üst boyutunu simgeleyen ermiş, öznenin ulaşmak istediği varoluşsal boyutun arketipsel yansımasıdır. Jung’a göre, “*insan psişesini (zihni, kişiliği), bilinç ve bilinçdışı olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Ona göre “benliğe” ulaşmanın bir başka deyişle “kendini gerçekleştirme”nin yolu bilinç ve bilinçdışımızın katmanlarını anlayıp onlarla uyum içinde olmaktan geçer*” (Fedai, 2016:161). Öyküde bilinç düzeyinde kendi anlam istemini karşılamak isteyen özne, bilinçaltı dünyasında anlamlı bir yaşam süren ve aşkınlığa ulaşan ermiş imgesiyle kendini

bütünler. Bu ise onun varlığını kurmasında belirleyici bir adımdır. Nitekim “*bilinci, bilinçdışı içerikleri bilince yükselterek genişletip derinleştirmek tinsel bir aydınlanmadır*” (Jacobi, 2002:178). Hatırlama yoluyla bilinçaltından bilinç seviyesine çıkan geçmiş zaman öyküsü, ben’ini kurma, bir anlamın parçası olma isteminin yansımasıdır.

Kolektif bilinçaltının arketipsel bir ögesi olan “ermiş” imgesi, anlam boyutunun en üst seviyesine işaret eder. Tüm insanlığa hükmeden güç karşısında tavrını bozmayan ermiş’in dış dünyaya karşı kayıtsızlığı, kendi iç âlemindeki huzurdan ve tamlıktan kaynaklanır. İçsel huzur ve ruhsal olgunlukla bütünlenen ben’in varlığı, maddi dünyanın ötesinde bir nitelik arz eder. Öte yandan öznenin, hükümdar ile ermiş arasındaki ilişkiyi sorgulaması kendi arayışının düşünsel boyutunu yansıtır. Anlatıcı ben, yaşamın iki zıt kutbunu bir araya getirir: Ermiş ve hükümdar. Biri mütevazılığın öteki ihtişamın, biri kendi halindeliğin ötekisi ise gücün simgesidir. Ancak ermişin yanında güçsüzleşen/küçülen bir hükümdar, hükümdarın karşısında sessizliğiyle yücelen bir ermiş, anlam arayışında ruhsal olgunluğun/aşkınlığın niteliğini vurgular. Öte yandan ermişin tüm yanıtızsızlığına rağmen hükümdar, her defasında yine gelir. Anlatıcı ben’in “*ama hükümdar niçin gene de gelir, kendisinin bütün dünyasını yadsıyan ermişin ayağına?*” (Özlü, 2009:404) söylemi, anlamın ne’liğini çözmeye çalışan bir ruhun sorgulamalarıdır.

Bireyin anlam arayışının başka bir görüntüsü “Bunaltı” öyküsünde belirir. Öyküde başkışı, elinden kayıp giden anlamın içine yerleşmek için yazma eylemine yönelir:

“Süre geçiciliğini duyuruyor, içimde sinsiz bir acıyı, hayal kırıklığını emziriyor. (...) Yazmakla geçen zaman, ölümün uzaklaştığı zaman o. Nerden de anıyorum? Bir gün lokantada yemek yerken, lokantanın kâğıt peçetesine yazmaya başlamıştım, kağıdım yoktu çünkü. Üzerinde Dandrino yazılı peçete, onu da bulamasaydım çıldıracaktım (...) durmadan ellerimizden kayıp giden o anlamın içine yerleşmeye çalışıyordum” (Özlü, 2009:68).

Dünyalık zamanda varoluşun sorumluluğunu üstlenen ve yaşam içerisinde ben’ini kurmak zorunda olan bireyin varlık mücadelesi, ölüm gerçekliği ile kesintiye uğrar. O, yaşamın bir gün sona ereceğinin ve ölüm gerçekliğiyle karşılaşacağına bilincindedir. Camus, absürd duygusunun ortaya çıkış sebeplerinden birini “*zamanın geçmesi, onun öldürücü bir unsur olarak algılanması ve geleceği değiştiremez oluşumuzun bilincine varılması*” (Gündoğan, 1997:64) olarak ifade eder. Ölümün kaçınılmazlığı karşısında absürtün varlığı ile karşılaşan insan, sınırlı dünyalık zamanında anlamlı bir yaşam sürebilmek için varoluşsal bir çaba içerisine girer. Başka bir ifadeyle “*ölümün kaçınılmaz*

olması yokluk ve hiçlik duygusunu yaratır ve işte bu bunalım insanı doyumlu ve anlamlı bir biçimde yaşayıp yaşamadığını konusunda kaygılandırır” (Geçtan, 1988:328). Yokluk ve hiçlik kavramlarıyla karşı karşıya gelen insan, yaşamın hızla sona/ölüme aktığı bu yerde bir anlama tutunmak ister.

Öyküde “*sürenin geçiciliği*” karşısında kendini kurmak isteyen bireyin varolma çabası, bir anlamın içine yerleşme istemiyle belirir. Bu doğrultuda yazı, kurtarıcı değer olarak belirir. Tarihe düşülen bir not görünümünde beliren yazı, saçma bir dünya karşısında anlam edinmek isteyen bireyin sığınak noktası olarak belirir. O, benliğini yazının var edici evreninde kurmak ister, ölümün yok ediciliğinden yazının var ediciliğine sığıdır. Nitekim ona göre “*yazmakla geçen zaman, ölümün uzaklaştığı zaman*”dır. Lokantada kız arkadaşını beklediği süre zarfında gençlik anlarına giden, geçmiş-şimdi-gelecek üçgeninde varlığının hiçliğini duyumsayan özne, tüm hislerini ve düşüncelerini “*lokantanın kâğıt peçetelerine*” yazma gereksinimi duyar. “*Üzerinde Dandrino yazılı peçete, onu da bulamasaydım çıldıracaktım*” söylemi, yazının bilinç üzerindeki var edici/kurtarıcı etkisini vurgulamasının yanı sıra, *Beyoğlu’ndaki “Dandrino”* (Meriç, 2019:1) adlı edebiyat mekânına ve buraya sık sık uğrayan Sait Faik’in “*yazmasaydım çıldıracaktım*” söylemiyle beliren yazı- varoluş ilişkisine atıfta bulunur. O, yazı evreninde “*durmadan ellerimizden kayıp giden o anlamın içine yerleşmeye çalışı(r).*” Anlamın sürekli anlamsızlığa dönüştüğü, kayıp gittiği bir dünyada özne, ancak yazı yoluyla yaşama tutunabilir. Bu bağlamda öyküde dünyanın absürtlüğüne karşı anlam arayışı, yazı ile beliren kendilik zemininde gerçekleşir.

Özlu’nün *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısında anlam arayışı toplumsal kaos ile birlikte verilir:

“Odama çekildiğimde, ormanların içinden gelen, atış yapan askerlerin silah seslerini işitiyorum. Avcı değil onlar işgal güçlerinin askerleri. Şimdi dünya yeniden bir savaşa hazırlanıyor gibi. Savaş aslında hiç bitmedi ki! Bırak bunları. Şimdi kendi gençliğini düşün. Senin varoluşunu en çok ilgilendiren o: Gençliğin. Gençliğinde atıldığın yeni hayat, bilmediğin karmaşıklıklar üzerine kurulmuş bir labirentten başka neydi ki? Çıkışı bilinmeyen bir labirent. İnsan da bir labirent değil mi? Beyoğlu da” (Özlu, 2011a:26).

Tarihin en korkunç ve kanlı sahnelerini bünyesinde barındıran savaşlar, yaşamı kaosa sürükleyen, yeryüzüne acı ve zulüm yayan niteliğiyle yıkıcı bir karaktere sahiptir. Öyle ki “*savaşı kim çıkarırsa çıkarırsın, ya da savaş niçin çıkmış olursa olsun; bu çılgın kitlesel terör, dökülen kanlarla büyümekte*” (Korkmaz, 2008:89) ve insanlığı yutan dev bir canavara dönüşmektedir. Savaşın günahsız kurbanları olan insanlar ise geleceklerini talihin belirleyiciliğine emanet ederler.

Romanda “*atış yapan askerlerin silah seslerini*” duyan başkişi, savaşın insan ve toplum üzerindeki etkilerini düşünür. Daha önce, iki dünya savaşı geçirmiş olan insanlık, bu korkunç felaketin nasıl bir yıkım yarattığının farkındadır. Toplumsal hafızadan bireysel hafızaya aktarılan savaşın etkileri, ben’in dünyasında korku ve endişe yaratır. Atış seslerini duyan özne, önce dünyanın yeniden bir savaşa hazırlandığını düşünür. Sonra ise aslında savaşın hiç bitmediği kanaatine varır. Daha önce cephede canlı temas ile vücut bulan savaşlar modern çağla birlikte soğuk savaş ismini alır ve görünüm değiştirir. Bu bağlamda dünya üzerinde hiç bitmeyen savaşlar sadece kılık değiştirerek ölümü yaymaya devam eder.

Romanda yaşamın ve varlığın anlamını sorgulayan başkişi, toplumu ve dünyayı kaosa sürükleyen, insan hayatını hiçleyen savaşın yine insan eliyle çıkarılması karşısında çatışmaya sürüklenir. Bu çatışma ve sorgulamadan anlamlı bir sonuç elde edemeyince de kendi öznel varlığına yönelir: “*Bırak bunları. Şimdi kendi gençliğini düşün. Gençliğinde atıldığın yeni hayat, bilmediğin karmaşıklıklar üzerine kurulmuş bir labirentten başka neydi ki?*” ifadesi, kendi açmazlarını çözemeyen bir ruhun yaşadığı çatışmayı imler.

İnsanın en dinamik, canlı ve mutlu olduğu dönem olan gençlik, öznenin yaşantısında kuşku ve endişelerle geçen bir süreci temsil eder. Onun gençliği “*karmaşıklıklar üzerine kurulmuş bir labirentten*” başka bir şey değildir. Tıpkı Beyoğlu gibi. Mekânın labirentleşen görüntüsü bireyin ruhsal derinliklerindeki arayışlarına paralel olarak belirir. Varlık dehlizlerinde kendilik arayışını sürdüren ancak bir anlam edinemeyen özne, “ben’i” ile Beyoğlu’nu özdeşleştirir. O, çıkışını bilmediği bu yeraltı labirentlerinde kendilik ve anlam arayışını sürdürürken gençliğin bunaltılarını kendi tinsel varlığına seslenerek dile getirir: “*Ey çılgın Maldoror! Bütün insanlar gençliklerinde böylesi kuşkulara düşüyorlar mu yoksa? Kendisine hiçbir şey verilmemiş bir tedirgin gençlik, önceden hazırlanmış, bilmediği boşluklara düşüyor da önce bu belirsizliği mi ödemesi gerekiyor?*” (Özlü, 2011a:26) Lautreamont’un yarattığı bir karakter olan Maldoror, öznenin kendi öz-ben’ini tarif biçimidir. “*Maldoror’un Şarkıları*”nda nefret, öfke, hüznün ve acı üzerine konumlanan Maldoror, romanda karamsar bir ruhun yansıması olarak belirir. Gençliği “*kuşkuyla, tedirginliklerle ve bilmediği boşluklara düş(mekle)*” geçen anlatıcı ben, yaşadığı ruhsal çalkantıları Maldoror imgesiyle ifade ederken çıkmazlarına rağmen tüm varlığıyla yaşama tutunmaya çalışır:

“Yaşamın eteklerine tutunmaya çalışıyor, yukarıdaki ana-varlığını henüz elde edemediğimi sanıyordum. Yaşadığım gündelik şeyler – Beyoğlunun gri ve silik görüntüsü- değildi sanki yaşam. Daha doğrusu, yaşadığım gündelik hayatı, yaşamın ta kendisi olarak görmüyordum. Ötede, daha uzakta, varılacak bir yerdeydi o. Hayallerle yaratılmış güneşli bir ada sanki. Duyguların fişkırdığı, doyumların birbirini kovaladığı yalancı bir cennet” (Özlü, 2011a:27).

Hayata ve varlığa dair zihnini kurcalayan sorulara cevap arayan özne, kendini derin düşüncelerin içinde bulur. O, hayatın gündelikliği içerisinde “uğruna yaşamaya değer bir anlam” bulamaz, bu yüzden de “kendi içindeki bir boşluk duygusunun altında ezilir” (Frankl, 1993:120). Oysa ona göre yaşam, “gündelik şeylerin” çok ötesinde “anamlı” olması gereken bir varlık alanıdır. Modern çağda, aynı’laşan hayatlar, bireyleri otomatlaşmış bir görüntüde varlık amacından ve anlamlılıktan uzaklaştırırken yaşam, rutinlikle beliren kısır bir döngüye dönüşür. Kişi kendine bir anlam ve değer katmaktan uzak olan şeyleri tekrarlayıp dururken farkında olmadan varlığına ve kendine yabancılaşır. Romanda varlığı ve hayatı sorgulayan özne, yaşamın ne olduğu sorusuna bir cevap bularak bir anlam edinmeye çalışır. O, “yaşadığı gündelik hayatı, yaşamın ta kendisi olarak” görmez. Ona göre yaşam, “duyguların fişkırdığı, doyumların birbirini kovaladığı”, “hayallerle yaratılmış güneşli bir ada(dır)” ve o, bu yere ancak varoluşsal bütünlüğe ulaşarak gidilebileceğinin farkındadır. Bu yüzden de kendi üzerine kapanan bilinç, varlığını yaşamın gündelikliğine kurban etmez, ruhunun derinliklerine yönelir:

“Derine, durmadan derine” diyordum kendi kendime. Sadece kendi içine girerek yakalayabilirsin o aradığın sağlamlık duygusunu. Bilinçaltın ne denli çılgın imgelerle dolu olsa da. Aradığın orada senin. İçinde, sakın ol, bul onu! Ama boşuna! İçim de bomboş görünüyordu bana: Oldukça boş, boşlukla dolu. Yaşadığım ya da uydurduğum imgelerin, dökülmüş yapraklar gibi düzensizce yüzdükleri bir havuz: Renksiz, unutulmuş, gölgeli. Sadece alttan alta, bir sızı gibi, kaynağı belirsiz bir acıyı hisseden. İşte buydu hepsi” (Özlü, 2011a:45).

Aradığı anlamın kendinde olduğunu bilen ve bu doğrultuda içine/benliğine yönelen başkişi, aydınlanmış bir bilince sahiptir. Sartre’a göre “bilinç, iç duyu ya da kendinin bilgisi diye adlandırılan tikel bir bilgi kipi değil, öznenin fenomenötesi varlık/olma boyutudur” (Sartre, 2009:26). Bu bağlamda ol’an kimliğiyle beliren özne, eylemselliği ile yaşamını ve varlığını anlamlılık üzerine inşa etmek ister. O, bir arayış içerisinde ve onun arayışı varolma bilinciyle şekillenen ontolojik bir nitelik arz eder.

Anlam arayışı yolunda kendine yönelen başkişi, “çılgın imgelerle dolu” olan bilinçaltına yönelir. Nitekim “birey, ürkütücü derecede bilinçaltı ruhunun işlevine, onun güçlerine ve güçsüzlüklerine bağlıdır” (Jung, 2001:30). Varlığının büyük oranda bilinçaltına bağlı olduğunu ve kendilik keşfinin tamamlamak için bu karanlık dehlizlere uğraması

gerektiğini bilincinde olan başkişi, içsel yolculuğunun ne denli çetin geçeceğini de farkındadır. Bu doğrultuda telkinlerle kendini yatıştırır ve motive eden öznenin duyduğu endişe; korkularıyla, bastırılmışlığıyla, istek ve arzularıyla, özetle gerçek benle karşılaşacak olmanın sıkıntısını içerir. Tüm endişesine rağmen, varlığını keşfetmek üzere bilinçaltına yönelen bireyin/Maldoror'un talihsizliği, arayışın hayal kırıklığı düzleminde belirmesiyle şekillenir.

Benliğine yöneldiğinde içinin “*bomboş*” olduğunu gören öznenin karşılaştığı manzara, bunaltının daha da ötede “angst” halinin izlerini yansıtır. Türkçeye “kaygı, tasa, endişe” olarak aktarılan angst, “*boşlukla tanışmış ve yüzleşmiş insanın ruh halidir*” (Deren, 1999:102). Kierkegaard'da angst olabilirliklerini tamamlayamamaktan kaynaklanan psikolojik ama iyileştirilemez bir durumken, Heidegger'de insanın köklerinden kopmuşluğundan, yurtsuzluğundan kaynaklanan bir haldir. (...) Her ikisinin birleştiği nokta ise angst'ın dünyanın hiçliği karşısında duyulan endişe olduğudur (Deren, 1999:111). Varlığını bir anlama bağlamak isteyen ve bunun için kendi benliğinin derinliğine inen öznenin, içindeki boşlukla karşılaşması onu ‘bunaltı, boğunç, endişe ve kaygının’ sentezi olarak ifade edilebilecek angst'a sürükler. Ruhunun “*renksiz, unutulmuş, gölgeli*” görüntüsü, anlam ve kendilik arayışındaki bireyin hayal kırıklığını yansıtırken; duyumsadığı “*kaynağı belirsiz bir acı*”, arayışı karşısında koca bir boşlukla karşılaşan bireyin varlık sancısını imler.

Demir Özlü'de arayış izleğinin belirgin bir tarzda varlık kazandığı bir diğer eser “Kanallar” anlatısıdır. Eser, kenti çevreleyen kanalların anlatımı ve eski sevgili olan Ana'yı arayış üzerine kuruludur. Bu yönelimin/arayışın temelinde ise bireyin kendilik keşfi yatar. Başkişi, Batı Avrupa kentinde misafir olduğu evde konaklarken Ana'dan gelen bir telefon, arayışın başlangıcı olur. “*Ortalama bir buçuk yıllık susuştan sonra*” gelen bu çağrı, boşluk içerisinde varoluşsal sancılar çeken bireyin kendilik çağrısıdır: “*Benimse, sadece Ana'yı aramaya ayırdığım bu günlerde yapacak başka hiçbir şeyim yok. Bomboşum. Sanki sadece bir düşüncenin ardında. Belki de bir imgenin, bir görüntünün*” (Özlü, 2011a:132). Gerçekte var olup olmadığı belirsizlik zeminine oturtulan Ana'nın varlığı, gerçek bir kişiden ziyade bir metafor olarak belirir. Boşlukla kuşatılmış bir yaşamın içinde beliren anlatıcı ben, Ana'yı ararken onun varlığını somut bir gerçeklikten ziyade “*bir imge, düş, görüntü*” olarak ifade eder. Öte yandan Ana, geçmişten şimdiye öznenin içinde var olan bir şeydir:

“Ana’nın görüntüsü! Kendimi bildim bileli beni izleyen, küçükken Anadolu’nun içlerindeki ağaçlı bir kasabanın aydınlık kır yollarında koşarken belli belirsiz düşündüğüm, ardından da ergenlik çağından bu yana yakıcı bir istek olarak duyduğum, beni bin çeşit duygu çalkantılarına, ölümün de yaşamın da kıyılarına savurmuş, kendimden ayıramadığım bir duygunun ardında. (...) Onun durmadan biçim değiştiren varlığı, beni, kendimi bildim bileli, izlemedi mi?” (Özlu, 2011a: 132)

Ana’nın varlığı; kimi zaman çocukluğun huzurlu anıları, kimi zaman “*yakıcı bir istek*” görünümünde beliren cinsel bir arzu, kimi zaman ise ölüm ile yaşam arasında bireyi ruhsal “*çalkantılara*” iten duygu yoğunluğu olarak belirir. Sürekli biçim değiştiren bu arzu nesnesi, bireyin karmaşık iç dünyasından dışarıya yansıyan bir simge değeridir. Anlatıcı aradığı soyut şeyi, Ana’nın varlığında somutlaştırarak arayışına nesnel bir form kazandırmak ve gerçekliğini vurgulamak ister. Bu bağlamda başkişiyi “*kendini bildi bileli*” izleyen ve arayışının nesnesi olan kadın, onun içindeki kendilik gerçeğidir. Özne, aslında Ana’yı ararken bir yandan da ruhunun derinliklerindeki ben’i arar.

Ana’dan ayrı geçen süreçte özne, varoluşsal anlamda yaşamın uzak kıyılarına atılmış, kendine yabancılaşmış, otomatlaşmış görüntüsüyle belirir. “*Ana’dan ayrı bütün yaşadığım kuşkusuz bir bakar körün, bir sağırın yaşamı, bana sorulan şeylere karşılık veriyorum, görevlerimi yerine getiriyorum, ama içinde değilim hiçbir şeyin*” (Özlu, 2011a:135). Öyküde geçen “*bakar kör*” ve “*sağır*” imgeleri tinsel anlamda bir tükeniş hali yaşayan bireyin içinde bulunduğu yarı ölü yaşantısının görüntüsüdür.

Bakmak eyleminin işlevini gerçekleştirememesi, dünya ile kurduğu tinsel bağlarını koparan/kendilik bilincinden uzaklaşan bir ruhun varlığına gönderme yapar. Yaşadığı tinsel körlük ve sağırlık, bireyi ontolojik anlamda ölü bir konuma getirir. Özne, bu süreçte kendi iradesini/istek ve arzularını gerçekleştirebilme yetisinden yoksun, salt dışarıdan gelen komutları uygular. Bilinç yitiminin ifadesi olan bu durum, Ana’nın varlığının uzaklaşmasından sonra meydana gelir. Bu bağlamda Ana, bireyin kendi olmasını sağlayan ontolojik bir değerdir. Bu yüzden Ana’nın bulunması özne için hayati bir önem arz eder.

Kendisine gelen telefonla birlikte arayışa çıkan başkişi, yolculuğu boyunca Ana’nın varlığının ne’liği üzerinde düşünür:

“Sadece bir nesne o. Kendindeki aşk duygusunu yansıttığın. Güneşin ışıklarını yansıtan Ay’ın yüzü gibi bir şey. (...) Hızlı ve ateşli bir aşk yaşadın onunla, kolaylıkla tutkuya dönüşen bir şey. Sonra da yitirdin onu. Onu arıyorsun gene işte. Kendini bildin bileli aradığının o olduğunu düşünmen, onu kendi tarihine yayman yalnızca bir simgeleştirme” (Özlu, 2011a:138).

Bireyin arzu nesnesi olarak beliren Ana, aşk duygusunun yansıdığı bir simge değerdir. Öyküde aşk ve erotizm, başkişi için yaşamsal gücü içerisinde barındıran bir evreni ifade eder. O, kendini kuşatan boşluğu, aşkın var edici gücüyle aşmak isterken erotizm ve aşk paydasında yeniden yaşama dönmek, bir anlama bağlanmak ister. Nitekim Ana'dan uzak durduğu süre zarfında o, kendi gibi değil, dışardan kontrol edilen mekanik bir varlık gibi davranmıştır.

Kadın, başkişinin zihninde karakteri/kişiliği, ruhu ya da güzelliği ile değil öznedeyandırdığı duygular itibariyle yer edinir. Özne tarafından öncelenen, kadının varlığından ziyade kadın imgesinin ben'de yandırdığı histir. Bu bağlamda Ana'nın varlığı Jung'un ifadesiyle yansıtma (projection)'nın görüntüsüdür. Birey bu olayla, kendi iç yaşamının bir belirtisi olan ruhsal bir noktanın ya da bütünü izini, dış dünyanın bir nesnesi ya da kişisi üzerine yansıtır (Jung, 2001:11). Başkişi kendi bilinçaltında barındırdığı tutku ve aşk istemini Ana'nın varlığına yansıtır. Dolayısıyla aradığı da Ana'nın varlığından ziyade kendini yaşama bağlayacak duygunun/aşk'ın varlığıdır. Tüm bunlarla birlikte karakter, Ana'nın kendi bilinçaltı yansımalarını içeren bir arzu nesnesi olduğunun ve *“onu kendi tarihine yayman(ın) yalnızca bir simgeleştirme”* olduğunun bilincindedir, buna rağmen onu aramaya devam eder. Nitekim o, *“belki de bir gölgeler oyunu olan”, “bu yaşam denilen şeyde”* (Özlü, 2011a:138) benliğini kuşatan boşluktan kurtulmak, bir anlam edinmek ister. Öte yandan özne, çıktığı bu arayışın zorlu bir yolculuk olduğunun da bilincindedir:

“...önce kendimi toplamalıyım. İçim dinlenmeli, Ana'yı ararken karşılaştığım boşluklara, eli boş dönmelere biraz kendimi alıştırmalıyım. Ne de olsa hemen bir günde çözümlenebilecek bir iş olmayabilir bu. Kendimi bu kadar derinden ilgilendiren hangi şeyin, bir anda çözümlenip gittiğine tanık oldum bu güne kadar? Aramak, durmadan aramak değilse hayatım, beklemek, sabırla beklemek de mi değildi?” (Özlü, 2011a:139)

Anlam yolculuğu, bireyin iniş çıkışlar yaşayabileceği, engellerle karşılaşabileceği uzun bir süreci içerir. Çıktığı arayışta bilinci ve farkındalığı ile içsel sorgulamalar yaşayan başkişi, kendini bekleyen zorlu yolculuğun farkındadır. Bu yüzden de o, bilinmezliğe giden bu yolda kendini zorlu koşullara hazırlamak için ruhuna yönelir. Düşünme ve sorgulamalarla geçen bu içsel hazırlıkta özne; arayış sürecinde yaşanacak hayal kırıklıkları, eli boş dönemleri, içine düşeceği boşlukları, özetle kendini bekleyen tüm handikapları önceden sezer. Yolculuk ve arayıştaki tecrübeyi imleyen bu öngörüler, yaşamışlıkların yanı sıra yorgun bir ruhun ıstırabını yansıtır. Kendilik sorunsalının *“bir anda çözümlenemeyecek”* kadar zorlu ve karmaşık bir süreç olduğunun bilincinde olan

özne, tüm hayatı boyunca bunun için uğraşmış, “arayış” ve “bekleyiş” arasında geçen ömrünü bir anlama bağlamak için mücadele etmiştir.

Ruhsal hazırlık sürecinden sonra gerçekleşen yolculuk, içsel’in eşlik ettiği dışsal bir arayışla belirir. Bir yandan birey, kendi içinde düşünsel sorgulama ve çatışmalarla benliğinin derinliklerine seyahat ederken diğer yandan kadın arkadaşını arar. Leidse Plein’de gezinirken aynı zamanda geçmişine de yolculuk yapar. Yatılı lisede okurken İstanbul’da yaptığı kent gezintileri aklına gelir. Gezdiği sokaklarda pek çok kez, gördüğü kişileri Ana’ya benzetir, arkasından seslenir. Sonra yanıldığını anlar. Bu sırada Ana’ya telefon etmek ister, ancak telefon numarasını “yanlış ya da eksik yazdığını” görür. Buna rağmen aradığı numaralarda her defasında karşısına çıkan sessizliktir: “*Bana büsbütün bir karanlıkmiş izlenimi veren bir sessizlik. En az beş defa daha denedim bu numarayı*” (Özlu, 2011a:144). Öznenin arayışında simgesel bir görüntüyle beliren telefon, arayışın bilinmezlikle beliren durak noktasıdır. Not ettiği numaranın yanlış ya da eksik olması, özneyi sonuca/gerçeğe ulaştırmayan bilgiyi imler. Öyle ki bu numaraları çevirdiğinde karşısına çıkan “*büsbütün karanlıkmiş izlenimi veren bir sessizlik*”, yanıtız/karşılıksız kalan arayışın bireyi çektiği ruhsal karanlığın görüntüsüdür.

Aradığı numaralardan sonra belirlediği adreslere giden öznenin vardığı ilk yer, bir genç kızın evidir. Masum görüntüsü ve uykudan yeni uyanmış haliyle cinsel dürtüleri uyandıran genç kız, öznenin zihnindeki kadın imgesidir. Jung’a göre her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtımsal bir ögesidir. “*Arketip bir tür Gestalt’dır, yani içgüdünün görünümü, biçimi ve imgesidir. İçgüdü kendisine uygun düşen imgeyi zekada çağrıştırarak davranışa geçer, imge de söz konusu davranışın ya da hareketin hareketlendiricisi durumuna dönüşür*” (Jung, 2003:13). Bu bağlamda gerek kolektif gerekse bireysel bilinçaltının yansıması olan kadın imgesi, öznenin içgüdüsel arzularını imlemesinin yanı sıra arayış duraklarından da biri olur.

Bir tütüncü dükkânı olan ikinci adreste ise “*gözlüklü, kravat takmış, kumral saçlarını arkaya doğru düzgünce taramış adamdan bir paket ‘Craven A’ sigarası ister(ken)*” Ana’yı sorar, ancak adam tanımaz. Öyküde öznenin uğradığı adresler, simgesel düzlemde

belirirken cinsel dürtüleri uyandıran bir kız ve sigara satan bir tütün dükkânı, arayışın bunaltısından kurtulmak isteyen ruhun kaçış sığınakları olarak yorumlanabilir.

Başkişinin gittiği üçüncü adres ise Lange Leidsewards Straat'taki 17 numaralı evdir: *“Dün kapısını çaldığım eve benziyor. Perdeleri açık olan pencereye gözüm ilişiyor. Saçları örgülü bir kız, yaylanan bir koltukta oturmuş kitap okumakta. (...) kapıyı açan oydu. Yeşile çalan mavi gözleriyle bana bakıyordu”* (Özlü, 2011a:153). Jul adındaki bu kıza Ana'yı soran özne, genç kız tarafından içeriye davet edilir. Bu sırada kız Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* kitabını okur. Anlatıda özne ile Jul arasında kitap üzerine bir sohbet başlar. Öyle ki Kierkegaard, hayalinde yarattığı ve bir ideale dönüştürdüğü Cordelia adında bir kadını sever ve sürekli ona mektuplar yazar (Kierkegaard, 1996:110). Jul'ün okuduğu kitap ve Kierkegaard'ın sevdiği kadın olan Cordelia arasındaki metafori ilişki, Ana'nın düşsel varlığına gönderme yapar.

Cordelia, Kierkegaard'ın; Ana ise anlatı kişisinin *“olanaksız düşünsel yolla olanaklı yapma”* (Özlü, 2011a:154) arzusunun, duyulan aşkı *“mutlak bir değere dönüştürme”* isteğinin somut görüntüsüdür. Bu bağlamda arayış, öznenin kendisi ile Danimarkalı filozof arasında benzerlik kurması ve kendi varlığını bu şekilde anlama isteği ile şekillenir: *“Ona göre filozof da bu arayışa benzer bir şeyi anlatıyordu. (...) İnsanın bu dünyaya gelişi de bir görünüştü. Hiçlikten geliyor, görünüyor, bu görünüşe gerçeklik adı veriliyor; sonra da bir parabol gibi kayıp gidiyordu. Hiçlikten geldiği için, içinde hiçliği taşıyor; sonra gene de hiçliğe dönüşüyordu”* (Özlü, 2011a:164). Danimarkalı filozofun kendi gibi bir arayışta olduğu fikri; özneyi yaşam, varlık ve yokluk üzerinde düşünmeye götürür. Öyle ki ona göre insanın bu dünyadaki yaşamı bir görünüşten ibarettir. Gerçeklik algılarımızın tamamen görüntü üzerine konumlandığı bir anlayışta ise mutlak olandan söz etmek olanaksızdır. Nitekim özneye göre varlık, hiçliği de içerisinde taşıyan hiçlikten oluşan görüntüler dünyası, gerçeklik adını alır ve hepsi önünde sonunda yine hiçliğe dönüşür. Bu bağlamda söz konusu döngü içerisinde insanın çıktığı anlam arayışı, hiçlik içerisinde kendini var etmek isteyen bireyin görüntüsüne gönderme yapar ki bu durum varlığın gerçekliğini sorgulatan bir nitelikte kaygı düzleminde belirir:

“Ama kendi varoluş biçimim karşısında da ilk derin kaygıyı duydum böylece; mutlak peşindeydim, mutlak kadın, mutlak olan cinsiyet, mutlak mutluluk, yaşama içinde bulamadığım şeyleri imgesel –nasıl anlatayım- ancak düşüncede varolabilen, zihinde tasarlanabilen bir varlık biçimine dönüştürme eğilimi” (Özlü, 2011a:158).

Romanda bireyin kendilik arayışı, varoluşun kaygı görünümünde dışa açılınmasıyla şekillenir. O, “*kendi varoluş biçimi*” karşısında “*kaygı*” duyarken özsel varlığı ile yaşam arasındaki bağın gerçekliğini sorgular ve bu sorgulama yaşam ile mutlaklık arasında çatışmaya neden olur. Felsefi bir terim olarak “*şeylerin tamamını, bütününü tanımlayan*” mutlak, “*kendi kendisiyle çelişmeyen ve kesinlikle doğru olan yargı(yı)*” (Cevizci, 2000:611) ifade eder.

Romanda başkişi, bir yandan tümüyle “*mutlak peşinde*” iken, diğer yandan “*yaşam denilen şey(in) çelişki üzerine kurulu*” (Özlü, 2011a:164) olduğunun da bilincindedir. Bu bağlamda bilinci (mutlaklık istemi) ile verili olan (çelişkilerle dolu yaşam) arasında çatışma yaşayan ben, dünyada oluşun bunaltısını duyumsar. Öte yandan o, bu görünüşler dünyasının göreceliliği içerisinde mutlak olana hiçbir zaman ulaşamayacak olmanın bilincindedir; bu yüzden de arzu ve isteklerini “*zihinde tasarlanabilen bir varlık biçimine dönüştür(erek)*” Ana’yı yaratır. Bu bağlamda Ana, kendi varoluşu karşısında kaygı duyan bireyin, dünya ile yaşadığı çatışma sonucu yarattığı bir simge değeridir. O, tüm hayatı boyunca düşünde var ettiği bu imgenin ardı sıra koşar: “*Hep Ana’nın imgesi değil miydi ardından koştuğum?*” (...) *Ana! Bütün iç sıkıntılarımın, vadedilmiş mutluluğumun sanki simgesi olan kadın*” (Özlü, 2011a:174). Öznenin arayışının nesnesi olan kadın, bir mutluluk vaadi olarak belirir. Karakter, onu tüm sıkıntılarından, varoluşsal kaygılarından kurtaracak yüce bir değer olarak görür. Ne var ki tüm bu yüklenen değer algısı, Ana’nın varlığını ulaşılmaz bir hale getirir, Ana ulaşılacak biri değil, sürekli aranılacak bir değer olarak belirir.

Öte taraftan sürekli olarak farklı biçimlerde öznenin karşısına çıkan Ana’nın varlığı kimi zaman ise seyahat ile özdeşleştirilir. “*Şimdi Ana’yı trende gidiyorken görüyordum. Bu kente doğru geliyordu ya da bu kentten gidiyordu artık. Trenin geçtiği kıyıya kum taşıyan Kuzey Denizi vardı. Sonsuz çalkantılı, griye çalar, beyazımsı, açık mavi. Alçak kıyıda parçalanıp dağılarak gelen dalgalar beyaz bir köpüğe dönüşüyorlardı*” (Özlü, 2011a:166). Yaşamı seyahatlerle geçen ve gittiği kuzey kentinde yıllarca sürgün hayatı yaşayan Özlü’nün özyaşam öyküsü dikkate alındığında tren yolculuklarının ayrı bir yeri vardır. Otobiyografik yansımaları barındıran anlatıda sürekli seyahat eden ve bir arayış içerisinde olan öznenin yaptığı tren yolculukları, Ana’nın görüntüsüne de yansır. Öznenin yaşamının merkezinde yer alan tren yolculukları, aynı zamanda yalnızlığın, kimsesizliğinin/ yurtsuzluğunun simgesi olarak belirir. Bu bağlamda Kuzey Denizi’nin

kıyısında bir tren içerisinde yolculuk yapan Ana, anlatıcı ben'in yaşamının imgesel görüntüsüdür. Özneye “*durmadan değişik biçimlerde görünen*” bu varlık, kimi zaman yalnızlığı/yurtsuzluğu üzerinde taşıyan biri, kimi zaman masumiyetin ifade eden bir kadın, kimi zaman ise cinsel arzu uyandıran bir sevgili olarak belirir.

Anlatıda başkişinin arayışa dönüşen yaşamında yazı, var edici bir değer olarak belirir. O; tüm bu arayışında, yaşadığı düşünsel çatışmalarda, girdiği çıkmazlarda yaşama tutunmak için yazıya sığınır. “*Böylece beklemekle aramak*” arasında geçen zamanda varlığını boşluğa düşmekten kurtarır:

“Şimdi hiçbir şeye yaramadıklarını düşünsem de yaşayabilmek için yazmak! Böylece, o beklemekle, aramakla, bütün bu zaman parçalarını dolduracak olan boşlukla ve sıkıntıyla dolu yaşam çizgimi belirledim sanıyorum. Kendine dönmek isteyen bir insanın gidebileceği neresi vardır ki? Kendi içinde taşıdığı boşlukta derinleşmekten, o boşluğun sıkıntısını, hiç olan hiçi duyumsamaktan başka” (Özlü, 2011a:158).

Boşluk ve sıkıntıyla çevrili yaşamında, varlık çizgisini, “yazı” doğrultusunda belirleyen başkişi, yaşayabilmek için yazar ve yazıyla gelen kendilik sürecinde varlığına/ruhuna yönelir. Yazı benliğin derinliklerine inmesini sağlayan, kendine dönüşün anahtarını içeren varoluş evrenidir. O yazının sunduğu evrende kendine yönelme imkânı bulur. Bu durum ise varoluşçu felsefedeki ‘yönelimsellik’ ilkesinin görüngüsüdür. Yönelimsellik, Dasein’in varlık’a duyusal, duygusal, heyecansal, iradî, arzulatoryıcı, zihinsel vd. yollarla kurduğu ilişki tarzlarının çokluğu ve birlikteliği ile yönelmesi halidir. Özne ancak yönelimselliği sayesinde Özne’dir ve Dasein da zaten varoluşunun farkına yönelimselliği sayesinde varan Özne’den başkası değildir” (Özlem, 1999:14). Dasein, yönelimselliği sayesinde “*en yüksek varoluş evresi*” (Kierkegaard, 1997:21) olan *ben’e* ulaşır, kendilik keşfini gerçekleştirir. Anlatıda “*kendine dönmek isteyen*” ben, yönelebileceği tek yerin ruhu/iç ben’i olduğunun farkındadır. O, benliğinin derinliklerine yönelerek zihinsel, içgüdüsel, duygusal ve duyusal yollarla varlığını keşfetmek için çabalar. Ancak bu keşif sürecinde ben’de karşılaştığı şey boşluk, sıkıntı ve hiçliktir. Kendini bulmak isteyen ve arayış içerisinde olan bireyin büründüğü karamsar ruh hali, onun varlığını kuramamasından ileri gelir. Varlığında gittikçe derinleşen koca bir boşluğu taşıyan ve “*o boşluğun sıkıntısını*” ruhunda duyumsayan ben, kendini de bir hiç olarak ifade eder.

Anlatıda nihilist bir bakış açısının ürünü olan hiçlik, aynı zamanda varlığın da göstergesidir. Nitekim “*hiçlik, varlığı bağrında taşır*” ve “*yalnızca varlık kendini hiçleyebilir, çünkü her ne biçimde olursa olsun kendini hiçlemek için (var) olmak gerekir.*”

Oysa hiçlik yoktur. (...) Hiçlik kendini hiçlemez, hiçlik "hiçleştirilir" (Sartre, 2009:67-73). Bu bağlamda kendini hiçleştiren bireyin duyumsadığı varoluşsal bunaltı ve arayış, varlığını ontolojik anlamda tamamlamak isteyen bilincin yaşadığı ruhsal psikozlar/varlık sancılarıdır. Hiçliği kendi yaşamının içerisinde var eden özne, hiçlemenin eylemselliğiyle aslında kendi varlığını da onaylamış olur.

Anlatı boyunca yarı gerçek yarı düş bir atmosferde gerçekleşen arayış, bir süre sonra ulaşılmak istenen bir sonuçtan ziyade yaşamın kendisine dönüşür. Öyle ki anlatının son cümlesi olan *"Düşümün içinde, yitişine karşın Ana'yı yeninden, yeniden arayacağımı düşünüyordum"* (Özlü, 2011a:181) söylemi, Ana'nın ben'le bütünlenen varlığına ve arayışın bir kendilik arayışı olarak bir ömür devam edeceğine gönderme yapar. O; sınırlı dünyanın, uzamın ve zamanın sınırlarını aşarak "düşün" sınırsızlığı içerisinde kendini oluşturmaya çalışır.

Özlü'nün *"Balkur'da Akşam Yemeği"*nde bilinmeyen birinin izini sürme ile gerçekleşen arayış, kendilik arayışına dönüşür: *"Kimim ben? Nereden geliyorum? Geldiğim yer gecenin içindeki hayaletler mi? Neden oturmak için, göz gözü görmeyen geceye bakan bu masayı seçiyorum. Onun izini sürdürmek için mi?"* (Özlü, 1997b:16) söylemiyle beliren sorgulamalar, kendilik arayışının göstergesidir.

Öyküde *"Kimim ben? Nereden geliyorum?"* soruları ile varlığını ve yaşamını sorgulayan başkişinin arayışı, kendilik düzleminde gerçekleşir. "O" zamiriyle tanımlanan kişinin izini sürdürme çabası içerisinde olan özne, kendi eylemlerini sorgular; anlamlandırmaya çalışır. Özne, bilinci üzerine yoğunlaşır. Bir gece vakti "onun" varlığını sürdürmek için dışarı çıkan anlatıcı ben, kendini *"gecenin içindeki hayaletler"*le bulur. Gerçek dışı/yaşam dışı varlık olan hayalet, varlık ile hiçlik arasında beliren insanların imgesel görüntüsüdür. Bedensel varlıklarını sürdüren ancak varlıklarını bir anlama bağlamaksızın yaşayan insanların salt maddi varlıkları onları yaşamın gerçekliğinden alır, hayalet imgesinin saydamlığına/hiçliğine yerleştirir. Ontolojik anlamda kendini var etmek isteyen bireyin, hayaletler arasındaki görüntüsü ise yaptığı eylemin nedenini sorguladır. O, gerçekte var olmak isterken ontolojik anlamda ölü varlıklarla çevrili bir hayatın içerisinde yer alır.

Varlığı somut bir gerçekliğin ötesinde beliren hayaletler, yaşamın içerisinde kendiliğini kaybetmiş insanların görüntüsünü sunar. Öte yandan özne, oturmak için daha da ötede aradığı şeyin/kişinin *"izini sürdürmek için"*, *"göz gözü görmeyen geceye bakan (bir)"*

masayı” seçer. Bu seçim ise kaosu/karanlığı izlemeyi tercih eden bir öznenin gerçekte yüzleşmesini ifade eder. Nitekim bireyin kendi içinde yaşadığı çatışma ve kaosun dışarıdaki imgesi olan karanlık, onun iç dünyasının yansımasıdır ve o, kendi içini seyrederek hayaletlerin hâkim olduğu dünyada varlığını/kim’liğini somutlaştırmak, içindeki karanlığı görmek ister.

Özlu’nün *Simav* öyküsünde arayış kendilik düzleminde gerçekleşir ve çocukluk anılarına dönüş ile verilir:

“Yolum dalgalı, derin denizler, ürkütücü körfezlerle çevrili daha önceleri görmediğim kasabalara da düştü. Hiçbiri beni doyurmadı. Tanrım köklerimi bulamayacak mıyım? Burada Simav’daysa köklerim –hayır, orada, bir ‘yabancı- çocuk’ olarak yaşamıştım-yeniden anımsayarak bulabilmek için burada ne kadar kalmalıyım” (Özlu, 2011b:47).

Öyküde sorduğu sorularla özne, arayış içerisindeki bilinci ifade eder. Nitekim *“anlam arayışında ilk adım, kritik ve can alıcı soruları sorabilmektir. İkinci adım ise soruların yanıtını aramaktır”* (Cüceloğlu, 2001:27). Öyküde bireyin can alıcı sorular sormasıyla beliren arayış, onu bir sonraki aşamada yanıtları içeren Simav kasabasına götürür. Çocukluğun/geçmişin, aidiyet bağının ifadesi olan Simav, başkişinin varlığının/karakterinin ilk olarak filizlenmeye başladığı yerdir. O, yıllar sonra bu yere yeniden dönerek varlığının köklerini aramaya koyulur. Yurdundan ayrı düşen ve çıktığı uzun sürgün yolculuğunda varlığı ve yaşamı sorgulayan özne, varoluşsal çatışmalar yaşar. Nitekim yurttan/evden koparıma, *“insanı tarihsel boyutundan ve değer duygusundan da arındırma anlamı taşıdığından felsefi anlamda da insanın “kendinde olmasının” önündeki en büyük engel kabul edilir”* (Korkmaz, 2015:322). Bu bağlamda dışarıdan bir otorite ile varlığın “kendinelik” boyutunun engellenmesi ontolojik çatışmaların da başlangıcı olur. Yurdundan ayrı kaldığı süre zarfında varoluşsal bütünlüğünden koparılan ve anlam istemine ket vurulan başkişi, gezdiği coğrafyaların hiçbirinde ruhsal doyuma ulaşmaz. Nitekim varlığın yaşam kaynağı olan köklerin uzakta oluşu, onu yaşayan bir yarı ölü konumuna getirir. Bu bağlamda o, kendini yaşama bağlayan köklerini yeniden duyumsamak için yurduna döner dönmez çocukluk mekânı olan Simav’a gider. Ancak, zamanın yıpratıcı etkisi ve değişimin büyüklüğü, Simav anılarından şimdiye yansıyan imgesel çocuğu *“yabancı”* bir görünümde sunar. Köklerini aramak, varlığını kendi olan bir mekâna konumlandırmak için arayış içerisinde olan özne, zihninde sorularla arayışını sürdürür.

Demir Özlü'nün eserlerinde başat izlekler arasında yer alan arayış, ontolojik bir nitelik arz eder. Karakterler, kimi zaman tinsel bir dünyada kendilik arayışını gerçekleştirirken kimi zaman daha yaşanılabilir bir dünya/gelecek tasarımı için anlam arayışına girer; kimi zaman da modern çağla birlikte değişim geçiren yeni dünya düzeninde, gerçekliğin ne olduğu sorusuna cevap ararlar. Yaşam ve varlık üzerine derin düşünsel sorgulamaları ve ruhsal çatışmaları beraberinde getiren arayış, varoluş bilincine ulaşmış karakterler tarafından gerçekleştirilir. Onlar, kendilerini kuşatan kısır döngüden sıyrılıp yaşamı, varlığı ve ben'i tüm derinliğiyle kavramak isterler. Çoğu kez simgesel bir düzlemde beliren arayışta 'ben', yaşamın ne'liği ve niçinliğini sorgularken kendi varlığına yönelir ve gerçek ben'le yüzleşir.

2.3. BEN'DEN HERKES'E ARZULANMAYAN DÖNÜŞÜM: YABANCILAŞMA

Edebiyattan sanata, psikolojiden felsefeye birçok alanda çeşitli görüngüleriyle beliren yabancılaşma, “*özgün anlamı içinde, bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme*” (Cevizci, 2000:1099) olarak ifade edilebilir. İnsanlığın tarihi kadar eski bir kavram olan yabancılaşma, “*aliénaction, alienationem, alienare, alienus ve alius gibi özellikle Latince kökenli 'yabancılaştırma, başka bir kişiye ya da yere ait olma, öteki veya bir diğeri' gibi farklı ama yakın anlamlara gelen kelimelerden türemiştir*” (Ağır, 2012:16). Özbudun vd. kavramın “*Grekçe alloiosis ve bundan türetilen Latince alienatio sözcüklerin(e)*” dayandığını ve bu sözcüklerin “*ekstasis, yani 'esrime, kendinden geçme, benliğin dışına çıkma' anlamına geldiğini*”; yabancılaşmanın “*kökünü itibariyle, teolojik bir kavram*” olduğunu ve “*hem (kendinden, bedeninden, köklerinden vb.) ayrılma hem de (daha üst bir varlıkla) bütünleşmeyi içer(diğini)*” ifade eder (Özbudun vd. 2007:16). Kılıç'a göre,

“Latince başkası, yabancı anlamlarını gösteren alienus kelimesi, zihni hastalıklarla ilgili kullandığında, taşıdığı sosyal muhtevasına ışık tutacak biçimde, kişinin, kısmen veya tamamen kişilik âdiyetini kaybetmek suretiyle bizzat kendi kendine ve insanların oluşturduğu cemiyete yabancılaşıp, kendi öz faaliyetlerinin kontrol ve güdümünü yitirerek neticede eylemlerinden sorumluluğunun sona ermesini ifade eder. Fromm'un belirttiğine göre, İspanyolcada bu kelimeye yakın olan alienado sözcüğü de ruh hastasını göstermektedir”(Kılıç,1984:13).

Yabancılaşmayı toplumsal boyutuyla ele alan J.J. Rousseau, kavramı “*insanın doğa durumunun bozulması*” (2012:17) olarak ifade ederken Hegel, “*Tin/Geist, İde*” kavramları ile açıklar. Ona göre yabancılaşma, “*tinin, ide'nin kendi özüne yabancılaşarak doğa varlığı olarak dışlamasıdır*” (Tunalı, 1976:153). Hegel, bireyin ruhsal ve bedensel

varlığı arasında oluşan ayırım ile yabancılaşmanın ortaya çıktığını söyler. Bununla birlikte ona göre yabancılaşma, diyalektik bir süreç olan tinin kendini gerçekleştirmesinde olumlu bir nitelikte belirir. Başka bir deyişle Geist, tamlığa/aşkınlığa erişebilmek için kendinden ayrılmak ve yeniden kendine dönmek zorundadır. Geist'in ontolojik bütünlüğe ulaşması, üç aşamada gerçekleşirken ilk aşamada *“Tin ya da İde kendi içindedir, kendi kendisiyle sınırlanmıştır, kendi kendine bir varlıktır”* (Bozkurt, 2009:52). İkinci aşamada, Geist, kendini gerçekleştirmek için varlığını dışsallaştırır, bu yönüyle doğada var olurken kendinden kopar/özüne yabancılaşır. *“Çünkü doğa bir zorunluluk ve olumsuzluk alanı olduğu için Geist da burada özgürlükten, bilinçten yoksundur. Geist kendi dışına çıkıp, kendinden uzaklaşmak kaydıyla kendine yabancılaşmıştır”* (Aydoğan, 2015:275). Hegel diyalektiğinin üçüncü aşamasında ise kendi dışına çıkan tin'in yeniden kendine dönüşü söz konusudur ki bu durumda *“tinin, ide'nin kendi özüne geri dönmesiyle bu yabancılaşma ortadan kalkar”* (Tunalı, 1976:153). Hegel'den sonra Marx ise yabancılaşmayı insanın özü olarak düşündüğü “emek/üretim/iş” temeline dayandırır.

Marx'a göre insan gücünün bir çıktısı olan nesnelere, bir süre sonra yabancı bir güce dönüşmüş ve kişi, kendi ürettiğine karşı yabancılaşmış; emek nesneleşmiştir: *“Nesneleşmiş emek, canlı emek tarafından kendi ruhu ile donatılmıştır ve onun karşısında yabancı bir güç olarak yerleşmiştir”* (Marx, 2000:120). Bu doğrultuda *“işçi ne kadar çok servet üretse, üretimin gücü ve kapsamı ne kadar artsa, kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar”* (Marx, 2014:75). Yabancılaşma kuramını “nesneleşmiş emek” kavramından hareketle açıklayan Marx, işçinin kendi ürününe/emeğine yabancılaşmasının insan-doğa arasındaki içsel ilişkinin bozulmasını da beraberinde getireceğini ifade eder.

Yabancılaşma kuramını insan-Tanrı ilişkisi bağlamında açıklayan Feuerbach'a göre *“din insanın temel istek ve güçlerinin yansımasından başka bir şey değildir. Tanrı'ya atfedilenler aslında insanın kendi nitelikleri olduğundan insan kendisinden uzaklaşmış ve sonunda da yabancılaşmıştır”* (Ergil, 1978:95). Başka bir deyişle *“Tanrı, insanın mutlaklaşmış ve yabancılaşmış özüdür”* (Akt. Baş, 2003:6) ve Tanrı imgesini kendi eliyle yaratan insan, kendi niteliklerini kendinden başka bir varlığa atfederek özüne yabancılaşmıştır. Yabancılaşma olgusunu, otantik olmayan bir yaşam merkezinde ele alan Heidegger, “olay özelliği, egzistansiyel özelliği ve eksilme özelliği” ile tanımladığı Dasein'in *“dünya içinde bir varlık olduğunu”* ve *“kendinin çeşitli tasarılarında beliren*

“ilgi” ile açığa çıktığını” ifade eder. Eksilme özelliği ile yabancılaşmanın görüngüsünü sunan Heidegger’e göre yabancılaşan Dasein, kendi özsel niteliklerini kaybederek DasMan’a dönüşür (Magill, 1971:48-54). Jaspers’a göre yabancılaşma karşısında insanın durumu, düşman tarafından kuşatılmış insanın durumuna benzer (Kılıç, 1984:34). Erich Fromm ise yabancılaşmayı modernleşen toplum içerisinde gelişen mekanikleşme/şeyleşme doğrultusunda ele alır ve modern çağ kalabalığı içerisinde herkesleşen insanın kendi olmaktan uzaklaşarak varlığına yabancılaştığını söyler.

Tarih boyunca pek çok tanımı yapılan ve çeşitli alanlarda yer edinen yabancılaşma kavramının edebi eserlerdeki yansıması da derin ve çok yönlü olmuştur. Türk edebiyatında roman, şiir, öykü gibi birçok türde yer edinen yabancılaşma sorunsalı, Demir Özlü’nün eserlerinde bireyden topluma açılan bir yelpaze ile sunulur. Eserlerinde bireyin varoluş problemlerine yer veren yazar, yabancılaşmayı felsefi ve psikolojik bir titizlikle insan merkezinde ele alır. Onun insanları, çoğunlukla anlamsızlıkla kuşatılmış bir hayatta toplumla ve düzenle çatışma yaşar ve kendi kalmak için varoluş mücadelesi verirler. Bu bağlamda yabancılaşma, çoğunlukla bireyin topluma yabancılaşması düzleminde ortaya çıkar.

Demir Özlü’nün “Hüküm” öyküsünde yabancılaşma sorunsalı birey ve toplum arasındaki kopukluk ile verilirken kurgunun merkezini oluşturan cinayet ve verilen hüküm, yabancılaşmanın trajik boyutunu ifade eder. Öykü, yargılanma öncesi hücrede kalan mahkûmun gönderdiği ‘iyiyim’ mesajı karşısında şaşkınlığa uğrayan insanların yargılarıyla başlar. Karanlık bir hücrede iyi olmanın mümkün olduğuna inanmayan toplum, çoktan öldüğüne inandığı birinin hükmünün verilmesinde belirleyici bir rol oynar:

“Nasıl olurdu? İnanılır haber değildi. Üç kelimeydi telgraf; burada iyiyim, rahatım diyordu. İnanılır şey değil, dediler. Hayretle baktılar birbirlerinin yüzlerine. Nasıl olurdu? O ölüm karanlığına girer girmez yitirmişti kendini, ölmüştür. Nemlidir duvarlar çünkü. İyice yaştır. İçerisi karanlıktır, kimse dayanamaz buna” (Özlü, 2012:593).

İçeriden gelen habere inanamayan insanlar, iyi bir haberin olanaksızlığını savunurken aslında kendi görmek/inanmak istediklerini yansıtırlar. Öyküde “bura” olarak nitelendirilen hapis/içeri, dışarı’nın karşısına konulan açık-geniş mekândır. Dışarı, herkes görünümündeki kalabalığın belirlenmiş değer yargılarıyla birbirine dönüştüğü, insani

değerlerini kaybettiğini, kendiliklerini/varoluşlarını yitirerek kısır yaşam döngüsünün klişe amaçlarına hapsedikleri bir alandır. Onlardan olmayana dışlayan insanlar, öznenin içeride iyi olmasına anlam veremezler ve bu mekânı, “ölüm karanlığı” olarak nitelendirirler. “Duvarları nemli, iyice yaş” olan mekânda “içerisi karanlıktır.” Dışarı tarafından anlaşılmayan içerdeki insan için ise bu durum tersi bir nitelik arz eder. Nitekim o, herkes alanından çıkmış olmanın mutluluğunu yaşarken, bulunduğu karanlık hücrenin “kendi oluşun” mümkün olduğu tek yer olduğunun bilincindedir. Bu yüzden de hücre, birey için “açık geniş mekân” iken, dışarı “dar-labirent mekân” (Korkmaz, 2015:83) olarak belirir. Başkışı yargılanma öncesinde kaldığı ve düşünebilme imkânı bulduğu bu hücrede yaşamını, varlığını ve toplumu sorgular, işlediği cinayetin boyutlarını anlatır:

“Bir cinayet işledim herkes gibi, kendiliğinden oldu. Sebepli bir durum üstelik. Yarın mahkûm olacağım. Cezaya çarpılacağım. Hükmümü imzalayacaklar. Suçsuz muyum? Herkes gibi davranmış olmakla –yalnız bilinçliyim o kadar- suçlu mu tutacaklar beni? Onlar suçlu diyecekler. Korkunç bir cani gözüyle bakacaklar bana. Kılı kıpırdamadan tavuk öldürür gibi adam öldürüyor. Yüzüme bakacaklar, çekinmeden bir tavuk değil bir horoz öldürdüğümü söyleyeceğim. Kanunların sahibidir onlar, kırmızı şeritler, üniformalar, kalın ciltli kitaplar. Görünüş. Üstüste kilitler, çelik kapılar. İnfaz kuruluşları. Korku veren koridorlar. Madeni yankılar. Ama suçlu kim?” (Özlü, 2009:55)

Edebiyattan hukuka, sosyolojiden felsefeye pek çok alanın konusu olan suç, “Hukuka, törelere, ahlak kurallarına aykırı davranış” (TDK, 2005:1815) olarak tanımlansa da insan, toplum ve varlık merkezinde düşünüldüğünde daha derin, girift ve felsefi bir içerikle ortaya çıkar.

Suç olgusunu “cezai suç, siyasi suç, ahlaki suç ve metafizik suç” olmak üzere dört grupta elen alan Jaspers’a göre cezai suç, hukuka aykırı davranmakla ortaya çıkarken; siyasi suç, politikacıların ve yurttaşların suçlarıdır. Ahlaki suç, etiğe/ahlaka aykırı davranan kişinin suçları iken; metafizik suç, insanın var olan adaletsizlik ve haksızlıklar karşısında duyarsızlığı ile beliren suçtur. “Başkalarının öldürülmesini engellemek için kendi hayatımı tehlikeye atmadan onlara seyirci kalmışsam, hukuksal, siyasi ve ahlaki açılardan bakıldığında layıkıyla kavranamayacak şekilde kendimi suçlu hissederim. Böyle bir şey vuku bulduğu halde yaşamaya halen devam ediyorsam bu, benim omuzlarıma silinmez bir suç yükler” (Jaspers, 2015:57). Tüm bunların yanı sıra kolektif nitelikli suçtan da bahseden Jaspers, Nazi iktidarından sonra bir yıkıntıya dönüşen Almanya’da işlenen insanlık suçları karşısında susan herkesin suçlu olduğunu ifade eder. O, “Kimse suçsuz değildir.” (Jaspers, 2015:47) diyerek kolektif suçun, beraberinde kolektif sorumluluğu da getirdiğini ifade eder.

Sartre, suç kavramı üzerinde dururken suç karşısında susanların da suça ortak olduğunu söyler ve bilhassa yazarların bu durumda önemli bir sorumluluk üstlendiğinin altını çizer (Sartre, 1961:46). Öte yandan Sartre, Dostoyevski'nin "*Her insan, herkes karşısında her şeyden sorumludur.*" (Sartre, 1961:15) sözünü dile getirerek varoluşsal suçluluktan bahseder. Kişi, sadece kendinden değil başkasından da sorumludur. Bu bağlamda Sartre, herhangi bir suç karşısında duyarsız kalan insanları da sessizliklerinden/ortaklıklarından dolayı suçlu kabul eder. Suç kavramını varoluşsal niteliği ile ele alan Heidegger ise suçun "*insan varlığının değişmez ayırdedici özelliği*" olduğunu söyler. Ona göre "*vicdan, insanı egzistansiyal suçluluğunu tanımağa davet eden ilgi uyanıklığıdır*" (Magill, 1971:60). Bu bağlamda varoluşun sorumluluğunu üstlenen kişi, varoluşun suçluluğunu da üstlenmek durumundadır.

Öyküde özne ve toplum, birbirlerine yabancılaşmış görüntüleriyle bambaşka hayatlar içerisinde var olurken cinayet ortaklığında buluşurlar. Aralarındaki fark ise birinin cinayeti somutlaştırması diğerinin ise öldürdüklerinin farkında olmamasıdır. Toplum; biçtiği kalıplarla, değer yargılarıyla, oluşturduğu kesin normlarla var olmaya çalışan bireyleri herkese dönüştürerek yok eder, ona kendi olma olanağı vermez, bir nevi kendilik ölümlerini gerçekleştirerek ontolojik cinayetler işler. Öyle ki kişi, kendi özneliği/ben'i ile değil, ancak kendisinden beklenilene dönüştüğü ölçüde toplum içerisinde var olma imkânı bulur. Bu yüzden bir katil olarak beliren toplum, cinayetin asıl failidir; dolayısıyla asıl suçlu da toplumun kendisidir. Öyküde bilincin temsilcisi olarak beliren özne, onların farkında olan tek kişidir. Toplum ise sebep olduğu 'ontolojik nitelikli ölümlerin' farkında dahi değildir. İnsanların günahkârlığına ve katilliğine atıfta bulunarak 'ben ve ötekini' suç paydasında birleştiren başkışı, suç olgusuna da ontolojik bir karakter kazandırır.

İşlediği cinayet ile herkes gibi olduğunu ifade eden özne; kendinin mahkûm, toplumun ise yargıç konumunda olmasını gizli bir isyanla karşılar. En az kendisi kadar suçlu olan başkalarının, ben'in hükmünü imzalayarak onu suçlu ilan eden taraf olmasını kabullenemez. Buna karşılık suçlulardan biri/toplum, "*kırmızı şeritler, üniformalar, kalın ciltli kitaplar*" ile düzenin bürokrasi ile beliren otoritesini simgeler; "*üstüste kilitler, çelik kapılar. İnfaz kuruluşları. Korku veren koridorlar. Madeni yankılar.*" ise suçlu kabul edilen bireyin varlığını kuşatan dünyanın imgeleridir. Anlatıcı özne, her iki tarafı da (ben ve öteki) konumlarıyla ve kendilerini bekleyen gelecek imgeleriyle birlikte betimlerken

“*Ama suçlu kim?*” sorusunu yönelterek suç ve ceza kavramı üzerinde düşünmeye davet eder.

Suç olgusunu ontolojik niteliğiyle ele alan Heidegger, “*Dasein’in varlığında, suçlu/borçlu olarak var olma mı yatmaktadır?*” sorusunu sorar ve suçluluğun “*ben varımın*” yüklemi olarak ortaya çıktığını söyler (Heidegger, 2018:419). Ona göre varolma’nın kendisi, başlı başına suçluluğu beraberinde getirir. Hem kendinden hem başkalarından sorumlu olan insanın varolma zorunluluğu, ona birtakım ödev ve sorumluluklar yükler. Kişi varoluşun ağır sorumluluğunu üstlenmek ve gereğini yerine getirmek zorundadır. Aksi takdirde varoluşun suçluluğuna ortak olur. Öyküde başkişinin yönelttiği soru, varoluşun sorumluluğu ile gelen suçlu olma durumunu imler. Söz konusu suçluluk ise bireyin topluma yabancılaşmasını beraberinde getirir.

Öyküde yabancılaşmanın diğer bir boyutu kendilik düzleminde belirir. İşlediği cinayeti soğukkanlılıkla anlatan ve “*Kendiliğinden oldu. Sebep bir durum üstelik.*” biçiminde olağanlaştıran başkişinin gerçekleşen ölüm karşısındaki duyarsızlığı, yabancılaşmanın trajik boyutunu sergiler. Kendisini yargılayan insanlara karşı “*çekinmeden bir tavuk değil, horoz öldürdüğümü söyleyeceğim*” ifadesi, işlenen suç karşısındaki duyarsızlık ve yabancılaşmayı ifade ederken, söz konusu yabancılaşma mahkemedeki yargılanma sırasında da belirgin bir görünüm arz eder:

“...ın KASTEN ADAM ÖLDÜRME DAVASINI açıyorum. Bir uğultu kalabalıktan.” (...) “Savcı iddianamesini okuyor. Yer adları, tanık adları, ifadelerini almışlar, mesele meydandadır, ‘Kararsız olacak bir husus yok!’ Apaçık olay önümüzde. Hüküm heyeti-i hakimenindir. Bir diyeceği olup olmadığını soruyorlar. Bana mı? Yok. Tanıkların dinlenmesine geçildi” (Özlü, 2012:599).

Öyküde başkişinin adı-soyadı yerine sadece “...” /üç nokta verilir. Yaşam ile kurulan en birincil kendilik bağı olan ismin yokluğu, ben’in silinmiş varlığına yapılan göndermedir. Jung’a göre geleneksel toplumlarda “*kişinin adı ruh sayıldığından, yeni doğan bebeklere atalarının ruhunu yeniden canlandırmak için onların adı verilirdi. Bu inanış, parçayı bütünle, bilinçli ben’i ruhla özdeş kılmaya yöneliktir*” (Özlü, 2001:29). Bu bağlamda isim ruhun varlığını onaylayan işitsel bir imgedir. Öyküde isimsizleşen bireyi tanımlama biçimi olan .../üç nokta, bir yandan yabancılaşmanın somut göstergesi olarak yer edinirken diğer yandan modern çağ bürokrasisinin insanı hiçleyen/öteleyen yönüne gönderme yapar. “*Modern bürokrasiler, doğaları gereği, duygu dışı davranışlar ve gayri şahsi ilişki matrisleri oluşturduklarından, kişisel davranmanın önünü alırlar. Bu*

örgütlerde, sistematik şekilde işleyen düzenek, “kişiliksizleştirme” amelesidir. Amaç, “yüzlerin silinmesi”, bireysel özerkliğin yok edilmesidir” (Aytaç, 2005:324). Bu durum ise bireyin insani yönünün göz ardı edilmesini, insan faktöründen ziyade kuralların/kanunların öncelenmesini beraberinde getirir. Öyle ki önemli olan kişiler değil, kuralların uygulanması ve düzenin işlemesidir. Mahkemede sanık sandalyesinde oturan başkışının yaptığı eylem, kim olduğundan daha önemlidir.

Yargılama sürecinde iddianameyi okuyan Savcı, kesin hükümlülüğü ile bir an önce sanığı mahkûm etmeye yönelik bir tutum benimserken öznenin boşvermişlikle beliren tavrı yabancılaşmanın görüntüsünü sunar. Bir diyeceği olup olmadığı sorulduğunda “*Bana mı?*” diye şaşkınlığını ifade eden başkışının kendini savunmak yerine sessizliği tercih etmesi, ilgisizliğini ortaya koyar. Sanık yargılama süresince savcının suçlamasına, tanıkların ifadesine vb. hiçbir şeye müdahale etmez. O, kendi savunmasında gözlemci kimliğiyle yer edinirken, ilgisiz görüntüsüyle Camus’nün Mersault karakterini hatırlatır. Özlü’nün karakteri de tıpkı Camus’nün yabancıları gibi suçlu bulunup bulunmamayı önemsemez.

İşlenip işlenmediği belli olmayan bir cinayetin faili olarak suçlanmasına ve tanıkların yanlış beyanlarına karşı sessizliğini koruması, “*absurde’ karşı bir savaş ya da takınılabilecek eylemsel bir tavır sunmaması*” (Gündoğan, 1995:24) bir yandan onun dünyaya, topluma ve değerlere yabancılaşmış görüntüsüne işaret ederken diğer yandan bu yabancılaşmanın altında hiçbir şeyin değişmeyeceğine olan inanç, umutsuzluk ve hayal kırıklığının izlerini barındırır. Bununla birlikte otorite karşısında kendini savunmayan özne, hakkında verilecek olan kararı beklerken söz konusu savunmasızlığın altında “*varoluşun hükümlülüğünü*” giymiş olmasının yattığını söyler. Kendi varoluş mahkemesinde suçluluğunu kabul eden ben, toplum nezdinde giyeceği hükmü umursamaz. Bu durumu “*Merak ediyorum mu? Sonucu biliyorum. Ben mahkûmum zaten, kendi kendimin hükümlüsü. Onlar da mahkûm. Biliyorlar mı?*” (Özlü, 2009:57) sözleriyle ifade eder. “*Kendi kendinin hükümlüsü*” olarak tanımladığı ben’ini ebedi bir cezaya mahkûm eden özne, kendisi ile aynı varoluşsal suçluluğu paylaşan toplumun bilinçsizliği karşısında sorgulamalarla gelen çatışma yaşar.

Yargılanma sürecinde tüm olup bitenlere karşı yabancı bir tavır takınan başkışı, sonucun ne olacağı karşısındaki ilgisizliğini, ruhunun çektiği ıstırap ile açıklar. Varoluşun

sorumluluğunu üstlenen, bu yüzden de ebedi bir suçluluğu üzerinde taşıyan öznenin duyumsadığı vicdan azabı, kendine yabancılaşmayı beraberinde getirirken toplumun bilinçsizliği ben'in topluma yabancılaşmasına neden olur. Öyle ki insani değerlerini yitiren, ruhsuzlaşan toplum, sahteliklerin gölgesinde maskeleriyle yaşayan varlıkların bir aradılığıyla şekillenir. Öznenin topluma bakış açısı ise ben ve öteki arasındaki yabancılaşmanın boyutunu ifade eder:

“Birbirlerini incitmekten, kırmaktan büsbütün korkmuş gibi davranıp gene de kıracaklar. Kolalı yakalar, manşetler, nazik, hafif teşekkürler, af dilemeler. İyice yalnızım ben. Kalabalığa karşı tekim. Eskisinden de yalnızım Farklı duvarlar arasındayım. Parmaklarını açıp duvara yaslanıyor, parmak uçlarına kadar soğuyor elleri. Terlemiş” (Özlu, 2012:599).

Birarada mutlu gözükten insanların gerçek olmayan hisleri, öyküde *“miş gibi davran(ışlarla)”* verilirken insanlar biz olmanın birlikteliğinden uzak bir görünüm arz eder. Heidegger'e göre çevremizdeki topluluğu oluşturan *“herkes bir başkasıdır ve kimse kendi değildir. Hergünkü Dasein kim diye sorulduğunda cevap herkestir. Herkes, Dasein'in beraber-olmaklık içinde kendini zaten hep ona teslim ettiği hiç kimsedir”* (2018:202). Başka bir deyişle *“herkes, kendi-olmamaklık ve sahih-olmamaklık minvali içerisindedir”* (Heidegger, 2018:202). Bu bağlamda özünde *“hiçkimseden”* ibaret olan *“herkes”*, kendi öznel varlığını yitiren, birbirinin aynı gibi davranarak farklılığını daha da ötede ruhunu kaybeden bir nitelik arz eder. Modern çağın sahteliği içerisinde, kalabalıkların oluşturduğu mekanik bir kitleye dönüşen herkes, *“insansız insanlık, ruhsuz insanlık, tinsiz insanlık, insanlığından çıkmış insanlık”* (Gasset, 1995:62) görünümünde belirir. Birbirinin aynına dönüşen ve sahicilikten uzak bir nitelikle beliren insanların ortak özellikleri, gerçek kimliklerini gizlemek için takındıkları maskelerdir.

Öyküde *“kolalı yakalar, nazik, hafif teşekkürler, af dilemeler”*, bireylerin gerçek ben'lerini gizlemek için edindikleri maskeler olarak belirirken; her ben'in öteki'ne karşı gerçek tavır, samimilikten uzak bir görünümde. Modern çağın sık kıyafetleri içerisinde kendi oluş'un uzağında beliren insanlar, büründükleri kimliklerle sahte bir dünyanın temsilcileridirler. Bu bağlamda insanların otantik bir yaşamdan uzak oluşu, başkişinin topluma yabancılaşmasının ve yalnızlaşmasının temel nedeni olarak belirir. *“Kalabalığa karşı tek”* olan ve *“iyice yalnız(laşan)”* öznenin içinde bulunduğu durum, başkalaşmak/herkesleşmek istemeyen bir ruhun ıstırabını yansıtır. Öncesinde toplum içindeki yalnızlığına karşılık, şimdi'de beliren hücredeki yalnızlık, tinsel yalnızlığın fiziksel yalnızlığa dönüşmesinin görüntüsünü sunar. Bu değişim ise öyküde bireyin

“farklı duvarlar arasında” olmasıyla ifade edilir. Öncesinde etten duvarlar arasında yalnız olan karakter, şimdide karanlık bir hücrenin soğuk duvarları arasındadır.

Yabancılaşmanın cinayet perdesinde sunulduğu bir diğer öykü olan “Bağızsız”da topluma yabancılaşan ben’in uyumsuzluğu konu edinir. Öyküde, sevgilisini öldüren anlatıcı, işlediği cinayeti, duyarsızlık içinde itiraf ederken yaptıklarından pişmanlık duymaz. Toplumdan, ailesinden, gelenekten kopuk olan karakterin bağlılık duyduğu herhangi bir şey yoktur; o, bağızsızdır. Yaptığı eylemi, ahlaki değerlerden ve toplumsal normlardan uzak bir biçimde anlatan karakter, cinayeti “suç” profilinden çıkarmak ve haklı olduğunu göstermek için mantıksal gerekçeler bulur:

“Ama bir cinayet işlediniz mi korkunçtur. Niçin korkunç olsun? İnsanların çoğu suçlu. İş öldürüp öldürmemekte. Öldürmedinizse rahatsızsınız. Hiç de değil, hiç de değil. Boyuna öldürmeyi düşünürsünüz. Sinsi bir hazırlık yaparsınız. (...) Ben önceleyin kendimden kaçıyordum, şimdi polisten kaçıyorum” (Özlü, 2009:17).

Her insanın içerisinde gizli bir öldürme arzusu barındırdığını düşünen Cioran’a göre içimizde çekingen bir cellat, hayata geçmemiş bir katil taşırız. Öldürme eğilimlerini kendilerine itiraf etme cüreti olmayanlar da cinayetlerini rüyalarında işlerler, kâbuslarını cesetlerle doldururlar (Cioran, 1996:56). Cioran’ın öldürme güdüsünün yansımaları barındıran öyküde işlenen cinayet ile suç kavramı, yeniden şekillendirilmeye çalışılır. Karakter, cinayet sözcüğüne, ‘kasten başkasının biyolojik hayatını sonlandırma’ tanımından ziyade daha derin bir anlam yükler ve aslında herkesin bir bakıma katil olduğunu söyleyerek ‘suçluluğu’ bireyselden çıkarır ve tüm topluma mal eder. Verili düzenin belirlenmişliği içerisinde cinayet, yasalar gereği suç profilinde yer alırken insanlar tarafından işlenen düşünsel nitelikli suçlar, kanunların çizdiği sınırdan uzak olmasıyla suç kapsamının dışındadır. Bu bağlamda her türlü suçu işleyen insanların, gerçekleşen bir cinayeti “korkunç” olarak nitelendirmesi düzenin absürd ve çelişkili yüzüne gönderme yapar.

Gerçek yüzlerini sahte maskelerle gizleyen insanların düşünsel nitelikli suçlarının kendi işlediği cinayet ile aynı doğrultuda olduğunu düşünen başkişi, içinde bulunduğu düzeni tuhaf karşılar. Bu bağlamda o, aslında yabancılaşmış görüntüsünün altında toplumun ikiyüzlülüğünün, sahteliğinin bilincinde olan bir ben’i barındırır.

Cinayetin faili olan ben’in suçluluğu karşısında, otantiklikten uzak, kendi olmayan bir toplumun sahteliklerle örülü masumiyeti, bireyi düzene karşı başkaldırıya iter. Ona göre başkalarıyla ilgili “sinsi planlar” yapan toplum da en az kendisi kadar suçludur. Verili

düzenin doğruluğunu sorgulayan başkişi, ben ve öteki arasında bir ayrıma giderken yaşadığı ruhsal çatışma, ben'in ahlaki çözülüşünü ve topluma yabancılaşmasını beraberinde getirir. *“Benliğin bizlik kavramından kopuşunu anlatan yabancılaşma, kümeleşmeyi/ ortaklığı/ aidiyeti bir olasılık olmaktan çıkarır ve sadece birer bağımsız ada biçimindeki varlık alanını belirler”*(Aşkaroğlu, 2017:74). Öyküde topluma yabancılaşmış görüntüsüyle beliren birey, başkalarıyla ilintisi olmayan kendi tekil alanında “bağımsız” olarak var olmayı seçer. Bu noktada yaşamı ve varlığı kuşatan absürd dünya ise bir yandan özneyi yabancılaştıran bir nitelik arz ederken diğer yandan eylemlerinin de sebebi olarak belirir. Frankl, insanın *“öldürmeye en yatkın olduğu durumlar(in), anlamsızlık duygusunun altında ezildikleri durumlar”* (Frankl, 2018:72) olduğunu söyler. Dolayısıyla absürd bir dünyada varlığını herhangi bir anlam'a bağlayamayan bireyin yöneldiği cinayet, anlamsızlık ve yabancılaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Öte yandan şimdiye dek *“kendisinden kaçan”* öznenin *“şimdi polisten kaç(ması)”* ben'in her iki durumda da beliren hükümlülüğüne gönderme yaparken paradoksal bir ilişkinin de varlığını imler. Nitekim sürekli olarak *“kendinden/kendi olmaktan”* kaçan özne, kendi olduktan sonra da polisten kaçır. Bu bağlamda içindeki sadist kişiliği ortaya çıkaran öznenin işlediği cinayet, 'gölgenin başkaldırısı' (Geçtan, 2009:73) olarak yorumlanabilir. *“Psişik bütünlüğümüzün görünmez ve ayrılmaz bir parçası olan, diğer yanımızı, karanlık kardeşimizi sembolize eden”* (Jacobi, 2002:148) gölge, *“potansiyel kötülüğü”* içerisinde saklayan yönümüzdür. *“Gölgenin bir etiği yoktur (...) ne isterse onu yapar”* (Ukray, 2015:126). Şimdiye dek ruhunun karanlık tarafını bastırarak içindeki potansiyel kötülüğü baskı altında tutan öznenin birlikte olduğu kadını öldürmesiyle başlayan süreç, aslında benliğin karanlık yönünün/gölgenin açığa çıkmasının ifadesidir. Bu bağlamda bireyin kendi olması, toplum ve yasalarla ters düşmeyi beraberinde getirirken diğer yandan gölge ve persona arasındaki çatışmanın da imi olarak belirir. *“Bir insanın nasıl görünmesi gerektiğine göre oluşan, bireyle toplum arasındaki uzlaşma”* (Jacobi, 2002:46) olarak ifade edilen persona, ben'in toplumsal yönüdür. Kişi benliğinin parçalarını oluşturan bu yönler arasında uzlaşmayı sağlayarak yaşama ve topluma adapte olur. Aksi takdirde çatışma ve yabancılaşma, kişiyi bekleyen kaçınılmaz son olarak belirir.

İşlediği cinayetten sonra kalabalık bir bara giden başkişi, soğukkanlılığı ve duyarsızlığı ile yabancılaşmanın görüntüsünü çizer. Yaşama ve olaylara karşı umursamaz ve ilgisiz

tavriyla Camus'nün *Yabancı*'sının başka bir görüntüsünü sunan “*Bağsız*”, tıpkı havanın aşırı sıcak olmasından dolayı Arap'ı öldüren Meursault gibi, birlikte olduğu kadını sebepsiz yere öldürür: “*Seni seviyorum, diyordu. (...) Sarılmamı istiyor. Kahverengi saçları uzun. Derisinin inceliğini gövdemde duyuyorum. Onu öldürmek nerden de aklıma geldi?*” (Özlü, 2009:19) sözleriyle işlenen cinayetin plansız olduğunu ifade eden karakter, yabancılaşan ruhunu da açığa çıkarır. O, içinde bulunduğu topluma, değerlere, yaşama ve tüm varlığa karşı yabancılaşmıştır. Çevresiyle kurduğu derinliksiz ve süreksiz ilişkiler ise onu açımlayan, değer katan bir nitelik arz etmez. Öyle ki birlikte olduğu kadınla olan ilişkisi dahi, tinsel bir birliktelik ve doyumdan ziyade bedensel tatminler üzerine kuruludur.

Binswanger'ın varoluşun biçimleri arasında ifade ettiği “*“ikili” biçimde (ben) ve (Sen) yerini (Biz)e bırakırken, ‘çoğul biçimde’ kişi, törensel ilişkiler, yarışma ve çabadan oluşan bir dünya ile birlikte yaşar.(...) ‘Tekil’ biçimde ise kişi, yalnız kendisiyle ilişki durumundadır. Kendini kutlama, kendini cezalandırma ya da kendini yok etme türlerindeki davranış örneklerinde olduğu gibi, tepkileri kendisine ve kendi bedenine yöneliktir*” (Geçtan, 1988:333). Başkışı, kadın ile birliktelik yaşamasına karşın varoluşun ikili biçiminde değil, tekil biçiminde varlık gösterir. O, bu birliktelikte yalnızca kendisiyle ilişkidir, kadının varlığı onun için bedensel bir form olmaktan öteye geçmez. Başka bir deyişle başkışı ve kadın, aslında “*iki kişilik bir bencilliği*” (Fromm, 1985:85) paylaşırlar. Gittiği barda etrafındaki cinayetle ilgili konuşmaları dinleyen özne, kendi içerisinde de durumun kritiğini yapar. Öyküde kullanılan net ve kısa cümleler, yabancılaşmış bireyin dünyaya karşı benimsediği derinliksiz ilişkiyle de doğru orantılıdır:

“Dışarının kalabalığını düşündüm. Hiçbir insanı sevmem. İçten pazarlıklarını bilirim. Acımam hiçbirine. Beni bilmesinler, tanımasınlar isterim. O kadın hiçbir zaman bütünüyle benim olmadı. Hiçbir zaman. Pazarlıksız, öz istekleriyle bağlanmadı bana. Hiçbir şeyin benim olmasını uzun boylu istemiş değilim. İçimden geldiği gibi davranıyorum daha çok. Düşünüyorum da her şeye ne kadar ilgisizim. Kadının benim olmadığını bilmekle üzülüyordum. Bu anlamsızlığa çoktan alışmışım” (Özlü, 2009:19).

Gasset'in deyişiyle “*kendi kökten dünya(sın)da, ilk yüz yüze geldiği şeyin aralarında doğup yaşamaya başladığı öteki insanlar(ın) tekil ve çoğul durumda “öteki” olduğunu*” fark eden birey, “*insanların dünyasıyla birlikte yaşadıkça, yani “toplum” içinde yaşadıkça ancak bir sözde yaşam sür(er)*” (1995:138-139). Nitekim gerçeklikten ve sahilikten uzak tavrılarıyla pek çok insan, yaşamı anlamlı kılacak kendilik değerlerini oluşturmaktan ve başkasıyla birlikte var olmaktan uzaktır. Biz bilincinden uzak yaşayan

insanların ben'in bencilliği ile şekillenen bir yaşam sürmesi onları, sahte davranışlara götürürken bireyi de yalnızlığa ve yabancılığa sürükler.

Öyküde toplumu 'dışarıdaki varlık' olarak nitelendiren öznenin ben ve öteki arasında yaptığı bu mekânsal ayırım, içeri ile dışarının yabancılaşması bağlamında ortaya çıkar. Kendini toplumdan soyutlayan karakterin "*Hiçbir insanı sevmem. İçten pazarlıklarını bilirim. Acımam hiçbirine.*" söylemiyle beliren nefret, ben'in topluma yönelik bakış açısını ifade eder. Heidegger'e göre insan, dünya içinde bir varlıktır ve onun dünya ile ilişkisi üç görüngüde ortaya çıkar: "*Umwelt (dünya/çevre), mitwelt (birlikte dünya) ve eigenwelt (öz dünya)*" (Magill, 1971:52). Bunlardan, bireyin başkalarıyla birlikte varolduğu/kendi varlığını başkalarının varlığıyla onayladığı alan olan mitwelt'in oluşturulamaması halinde kişi yabancılaşma ve yalnızlık sorunlarıyla karşı karşıya gelir. Öyküde içine doğduğu toplumla anlamlı bir bütünleşmeye varamayan birey'in duyduğu öfke ve nefret, yabancılaşmanın görüntüsünü sunar.

Görüştüğü ve birlikte olduğu sevgilisini "*o kadın*" şeklinde tanımlayarak kadının varlığını yabancılaştıran/dıştaki bir yere atan başkışı, onu öldürmesinin sebebini ise içten içe haklı gerekçelere bağlamak ister. Ona göre bu kadın, "*hiçbir zaman bütünüyle*" onun olmamış, "*pazarlıksız, öz istekleriyle ona bağlanma(mıştır).*" Öte yandan onun da kadından böyle bir talebi olmamıştır. "*Hiçbir şeyin benim olmasını uzun boylu istemiş değilim. İçimden geldiği gibi davranıyorum daha çok.*" sözleriyle kendi arzu ve iradesinden ziyade rastlantıların ona sunduğu şekilde yaşadığını ifade eden öznenin hayattan bir beklentisi yoktur. Tıpkı kadından olmadığı gibi. O, hayata olduğu kadar kadının varlığına da ilgisizdir. Bu bağlamda, öyküde yabancılaşmış bireyin en belirgin niteliklerinden biri olan duygusuzluk, tüm ilişkilerinde kendini gösteren bir nitelik arz eder. Öyle ki evli olan kadının kendisiyle beraber başka erkeklerle olan birliktelikleri özne için herhangi bir anlam ifade etmez. Söz konusu çarpık ilişkiler ise anlamsızlıklarla kuşatılan bir çağın absürd ve yozlaşmış görüntüsüne işaret eder.

Öykünün devamında tüm bu derinliksiz ilişkiler arasından sıyrılıp tek başına kalmak isteyen öznenin isyanı duyulur:

"Bütün silahlarım yenildi, bozguna uğradı. Burada sürüp giden korkunç bir akıntının, düz sağlam toprakla çizdiği sınır üzerindeyim. Kapılıp gitmek, anlamsızlığın, kuşkunun, hiçliğin ortasına yuvarlanmak için bütün bağlarını koparmış. Tekim. İyiliğini, gücünü koruyamamış bir tek. Yalnız insan. Benim. Ben. Ben. Karşımda oturan kadın o; öteki insan, hepsi, bütün

bana ne verebilir ki? Beni düzene, bağlı, mutlu yaşama kim götürebilir? Denemedim ki hiç? Hesapsız kapılarımı hiçbirine açamam” (Özlü, 2009:23).

Yaşadığı çağa ve topluma güvenini yitirmiş bir ruhun duyumsadığı bunaltı ve yabancılaşma, çağın korkunç yüzünü ortaya çıkarır. Bireyi “*anlamsızlığın, hiçliğin ortasına*” savuran, “*bozguna uğra(tan)*”, yabancılaştıran, yalnızlaştıran çağ; tüm yönleriyle yıkıcı bir karaktere sahiptir. Bu durumda çareyi “*yalnız insan*” olarak kalmakta bulan özne, kendini “*iyiliğini koruyamamış bir tek*” olarak tanımlar ve yalnızlığı tercih ederken radikal bir ben-öteki ayırımına gider. Bu ayırım ise beraberinde iletişimsizlikle perçinlenen yabancılaşmayı getirir.

Lingis’e göre bir başkasıyla iletişime geçmek “*kendi silahlarını ve savunma düzeneklerini bir yere bırakmak; kendi mevzilerinin kapılarını sonuna kadar açmak, kendini ötekine, yabancı olana açmak*” (Lingis, 1997:81) demektir. Öyküde dünya ile iletişime geçen ben’in uğradığı bozgun, bireyi yeniden kendi “yalnız” dünyasına çekilmeye yöneltir. Ne var ki söz konusu yalnızlık “*iyiliğini, gücünü koruyamamış bir tek*”lik ile görünüm kazanır. Değer çözülmesi içerisinde bulunan dünyada, hakiki manasıyla insan olmanın/insanlaşmanın özüne ulaşamayan birey, kendinde beliren olumsuz değişimin sorumlusu olarak toplumu/ötekileri görür. Bu bağlamda iyiliğin katili olarak görülen toplum ile ben arasındaki yabancılaşma, öznenin isyanıyla söylem kazanır.

Öyküde “*Yalnız insan. Benim. Ben. Ben*” söylemi, modern çağın uygar ancak tekil bireyinin görüntüsünü sunar. “Ben” üzerine şekillenen çağda otantikliğini kaybetmiş olan insan ilişkileri, bireye değer ve anlam katmaktan da uzaktır. Bu yüzden de kendi yalnız dünyasında varlık kapılarını herkese kapatan başkişi için dünya yabancı bir yerden ibarettir. Öyle ki o, “*ötekinin benim için bilinmedik bir yabancı olarak varlığı, ikimize ortak olan o dünyanın üstüne yansır; o dünya da o nedenle, yani ötekilerden kaynaklandığı için gerçek bendişidir; bu yüzden de benim gözümde büyük bilinmeyi, resmen yabancılık durumunu oluşturur*” (Gasset, 1995:136) fikrini savunarak varlığına yabancı bir dünyanın içerisinde huzursuzluğun ve yalnızlığın bunaltısını duyumsar. Bu yüzden de ruhunu herkese/tüm ötekilere kapatır. Nitekim birlikte olduğu kadın dâhil olmak üzere hiç kimse onu “*bağlı ve mutlu bir yaşama*” götürmez. O, “*bağsız*” görüntüsüyle yalnızlığın ve yabancılığın portresini çizer.

Dünyaya olan yabancılığını yaşadığı sorgulama ve çatışmalarla ifade eden özne, “*Niçin ben burdayım? Bu bağsız ortamda! Bu içime yabancı eşyanın, masaların, koltukların,*

yolların, çerçevelerin, afişlerin ortasında. Bütün bu bana yabancı dünyada. Sevgisiz, bağısız.” (Özlü, 2009: 31) sözleriyle dünya ile arasındaki kopukluğa ve varlığını kuşatan sevgisizliğe işaret eder. Varoluşun temel görüngülerinden biri olan sevgi'nin bütünleyen, olumlayan yanı bireyin anlamlı bir oluşa bağlanmasını beraberinde getirir.

Ruhsal doyumun sağlanması için kişiyi tamamlayan değerlerden biri olan sevgi, aynı zamanda “*insanın varolma sorununun çözüm yol(larından)*” biridir ve “*sevebilme yetisi, bir insanın “ne ölçüde geliştiğine, dünyaya ve kendine karşı tutumunda ne ölçüde yaratıcı bir eğilim geliştirebildiğine bağlıdır*” (Fromm, 1967:16-114). Sevme ve sevilme doyumunun sağlanmadığı bir durumda ise kişi gerek dünya ile gerek kendi ile olan ilişkisinde çatışma yaşar. Öyküde sevgisiz kalmış bir öznenin bağısızlığı/yabancılığı, dış dünyaya yönelik nefret duygusuyla açıklanırken kendi iç dünyasında aidiyet sorunsalını beraberinde getirir. Karakter ne bu dünya ile ne de dünyalık zamana eşlik eden mekân/eşya ile herhangi bir aidiyet bağı kurar.

Dünyalık zamana eşlik eden birincil varlıklar olan eşyalar, bireyin yaşamında tamamlayıcı bir unsur olarak yer edinir. Eşya ile olan birlikteliğinde kişi, “*ontolojik anlamda varlığının sınırlarını da kavramış olur. Nesne ve bilinç arasındaki bu eylemsel ilişki*” (Korkmaz, 2008:40) ben'in dünya ile kurduğu aidiyet bağına kuvvetlendiren ve bireye kendilik hissi veren bir nitelik arz eder. Bu bağlamda içinde yaşadığı dünya ile ontolojik bir bağ kuran kişi, yaşamında kendine eşlik eden nesnelere de tinsel bir paydada buluşur. İnsanın yaşamında tamamlayan ve olumlayan niteliğiyle beliren eşya, öyküde ontolojik niteliğinden ziyade metalaşmış görünümüyle ortaya çıkar. Öyle ki bu maddi varlıklar, başkişiyeye herhangi bir anlam ya da değer katmaktan da uzaktır. Karakter, varlığını kuşatan “*masaların, koltukların, yolların, çerçevelerin, afişlerin ortasında*” yabancılığını duyumsar. Öznenin doğup büyüdüğü mekâna/kente olan ilgisizliği ise “*Burada olmakla uzakta olmak benim için farksız.*” (Özlü, 2009:17) söylemiyle varlık kazanır. Yaşamını kurduğu mekândan/yurttan içine doğduğu topluma ve varlığını çevreleyen eşyaya kadar hiçbir şeyle aidiyet bağı kuramayan öznenin bağısızlığı, yabancılığının görüntüsünü sunar.

Bununla birlikte öznenin yabancılığı absürd bir dünyanın varlığından ileri gelir. Öyle ki ona göre insana mutlu olma olanağı tanımayan bir yaşamda nerede olduğunun bir anlamı yoktur. “*Mutsuzluk olduktan sonra bir kere, benim için bütün öteki şeylerin ne değeri*

olabilir? Hapishanelerle, sokaklar neden farklı olsun? İş insanoğlunun gerçeğe varıp varmamasında. Ötesi boş” (Özlü, 2009:32) sözleriyle sahte ve anlamsız bir dünyanın varlığına gönderme yapan özne için mekânsal özgürlük, yaşamın anlamsızlığını örtecek bir nitelik arz etmez.

Modern çağda, mutluluğun eğlenmek üzerine kurulu olduğunu söyleyen Fromm’a göre *“eğlenmek, yutmanın, “almanın” verdiği doygunluğu getirir. Dünya bizim açlığımızı doyuracak kocaman bir elma, kocaman bir şişe, şişkin bir memedir, biz emeriz, hiç durmadan bir şeyler bekleriz, bir şeyler umarız. Dünyadaki ruhsal ve nesnel her şey, olsun değil tokuş edilecek bir nitelikle belirir”* (Fromm, 1967:84). Tüm ilişkilerin ticarileştiği ve otantikliğin yok olduğu bir düzende mutsuz bir bilinç, gerçekliğin ve sahilin otoportresi olarak belirir. Öyküde, yabancı olduğu bir dünyada mutsuz bir yaşamı süren özne için tüm yaşam anlamını yitirmiş bir görünümde belirir. Bu yüzden de o, nerede olduğunu umursamaz, *“hapishanelerle sokaklar”* arasında herhangi bir fark görmez. Açık ve geniş mekân olan sokaklar ile kasvetli hapishaneleri aynı düzleme koyan özne için ruhsal özgürlük öncelenen unsurdur. Bu bağlamda *“dışarının verdiği baş dönmesi”*nden kaçıp uzaklaşmak isteyen ben’in mekâna yabancılaşması, düzenin kendi olamayan esir insanlarının yer aldığı dışarıya yönelik gerçekleşir. Ona göre *“hapishane dışardadır”* (Bachelard, 2008:314) ve dışarıdaki insanlar, ontolojik nitelikli esareti yaşayan mahkûmların kendisidir.

Öyküde ben’in karşısında konulan ve yabancılaşmasının diğer kutbunu oluşturan ötekiler, olumsuzlanan yönleriyle yer edinirler:

“Topluma kapılarımız açık mı? Nerde, hiçbiri iyicil olmadılar onların. Kendimi suçlamam, insanlar içinde bir cinayet işlediğim için aşağılamam ne kadar gereksiz. Herkes gibiyim. Hesaplıyım. Hatta daha az hesaplı. Belki, belki de daha iyiyim. Önemli değil, hiçbiri önemli değil. Sevmek, iyilik etmek de bir şeyi değiştirmiyor. Birer hükümlü gibiyiz” (Özlü, 2009:24).

Başkişinin işlediği cinayet karşısında gerçekleştirdiği savunma, birey toplum yabancılaşmasının görüntüsünü sunar. İyiliğin uzağında gördüğü insanlara kapılarını kapatan özne, içinde bulunduğu tinsel yabancılaşmayı mekânsal düzleme taşır. Bu bağlamda diyalektik niteliğiyle beliren kapı, söz konusu yabancılaşmayı belirginleştiren/somutlaştıran ayırıcı imgedir. Ruhunun kapılarını topluma kapatan bireyin “onlar” sözcüğüyle nitelendirdiği *“toplumsal yapının yozlaşmış kişileri ve işleyişidir”* (Şahin, 2013:2317) ya da başka bir deyişle ben’den daha günahkâr olan toplumdur. Bu yüzden de o *“iyicil olma(yan)”* bir toplumun içerisinde kendini

suçlamayı/aşağılamayı yersiz ve saçma bulur. İşlediği cinayetin karşısına “onların” içten pazarlıklarını, sinsi planlarını, “hesaplı(lığını)” koyan özne, kendi ile toplumu kıyasladığında kendini herkes gibi, “belki de daha iyi” bulur. Birini öldürmesine rağmen diğer insanlardan daha iyi olduğunu düşünen başkişi, ötekileri kötülük ile özdeşleştirir. “İnsanlar kötülüğü iyiye, kısa-vadeli memnuniyeti ortak çıkara, nefreti sevgiye tercih etmede özgürlüklerini kullandıkları için, insan dünyası aynı zamanda büyük kötülüğün imkânını ve aslında gerçekliğini” (Hasker, 2012:195) de içerisinde barındırır. Bilhassa modern çağda ben merkezli bir yaşamı benimseme ile gelen ötekine duyarsızlık, iyilik olgusunu ikinci plana atan bir nitelik arz eder. Öyküde “iyilik etme(nin)” yozlaşan dünyanın benimsenmiş düzeninden bir şey değiştirmedini söyleyen özne için herkes, kötülük paydasında birleşen bir görünümüdür. Bu yüzden de içlerindeki kötülükleri sahte bir nezaket ve maskelerle gizleyen insanların ikiyüzlülüğü karşısında kendi hesapsızlığını daha masum bulan özne, onların kendinden daha suçlu olduğunu düşünür.

Topluma duyduğu tüm öfke ve nefrete rağmen ayrışma/yalnız kalma karşısında da gizli bir öfke besleyen özne, içten içe bağısızlığının/dışarıda olmanın bunaltısını duyumsar: “Beni iyice dışarıda mı bırakmışlar diye düşündüm. Birbirlerine iyi, sağlam bağlarla bağlanmışlar da ben dışarıda mı kalmışım. (...) hepsi dışarda, bir başına. Habersiz. Bir zaman için aldanmaya hazır. Ah insanoğlu için yalnızlıktan başka bir şey yoktur” (Özlü, 2009:32) sözleriyle tek başınalığın sancısını duyumsayan başkişi, ötekilerin biraradalığı karşısında şaşkınlıkla beliren bir çatışmaya sürüklenir.

Sosyal bir varlık olan insanın kendi varlığını başkalarının varlığıyla onayladığı gerçeği, onu, biz’in içine dâhil olma arzusuna götürür. Öcal’a göre kişinin “ben olmayıp herkesleşmesi kadar herkesten kopması da insan olmanın bütünlüğünü zedeleyecek bir özdeşleşmedir. Her iki özdeşlikte de özne, insan olmanın bütünlüğünü yitirir” (Öcal, 2009:69). Bu bağlamda toplumun içerisinde yitmek kadar toplumdaki uzaklaşmak da yabancılaşmayı beraberinde getirir. Öyküde değer yozlaşması içerisinde olan toplumla bağlarını koparan başkişinin içinde bulunduğu yabancılaşma, yalnızlık ve dışarıdallık duygusuyla yeni bir travmayı tetikler. Özne bir yandan tek başınalığın bunaltısını duyumsarken diğer yandan dünyanın absürtlüğüne karşı olanın bir tek kendisi olması karşısında şaşkınlıkla beliren bir sorgulama yaşar.

“Bağısız” öyküsünün yabancı öznesinin başka bir görüntüsü, Sartre’ın “Erostrate” öyküsünde belirir. *“Onların benim düşmanım olduklarını biliyordum, ama onlar bunu bilmiyorlardı. Birbirlerini seviyorlar ve dayanışma içinde yaşıyorlardı; bana gelince, gerektiği yerde yardım eli uzatacaklardı”* (Sartre, 1994:31) diyen karakter, düşman olarak gördüğü onlar’ın dışında olmanın gizli sancısını duyumsar. Heidegger’e göre Dasein, başkalarıyla birlikte var olduğu alan ile kendini açığa çıkardığı çevre/dünya arasındaki uyumu sağladığı ölçüde ontolojik bir bütünlüğe ulaşma imkanına sahiptir (Magill, 1971:52). Öyküde dış dünyaya/çevreye yabancılaşarak kendini başkalarına kapatan birey, belirlediği varoluş ilişkileri içerisinde kendini açığa çıkarmaktan dolayısıyla tamlığa ulaşmaktan da uzak bir görünümde belirir.

Yabancılaşmanın tüm yıkıcılığıyla her yeri kuşattığı yaşamda, bireyin saçma bir dünya içerisindeki tavrı Demir Özlü’nün “Sarkma” adlı öyküsünde sembolik bir anlatımla verilir. Öyküde *“bacaklarına varıncaya değin tüm gövdesini”* pencereden sarkıtan başkişi, *“bütün bütüne boşlukta kal(an)”* gövdesiyle absürd bir eylemin eyleyen’i olarak belirir. O, boşluğa konumlandığı varlığı ile dışarıyı gözlemlerken dışarıdan onu görenler bu durumu şaşkınlıkla karışır: *“Niye sarkıyorsun ordan?” diye bağırdı içlerinden biri. Karşılık vermedim ona. Oysa o üstelemişti. “Söylesene ne anlamı var bunun? (...) Bense gergin gövdemin esenliğinde, boşluğa uzanmış olmaktan ötürü duyanlaşmış sınırlarımı dinliyordum”* (Özlü, 2012:530) sözleriyle betimlenen sahne, absürd bir yaşamın protestosunu sunar.

Öyküde camdan dışarı sarkarak boşlukta durma’nın absürlüğü, yaşamın absürlüğüne yapılan bir gönderme olarak belirir. Başkişi, saçma bir dünyanın varlığına ancak saçma bir şekilde davranarak katlanabilir. Bu yüzden de anlamsız bir şekilde ayaklarına varıncaya değin tüm gövdesini camdan dışarı sarkıtır. Karakterin boşlukta durma gövdesini gören dışarıdaki insanlardan biri, sarkmanın anlamını ve nedenini sorgularken, özne kendisine yöneltilen soruya karşı kayıtsız kalır. Anlamsızlıklarla dolu bir yaşam karşısında, sarkma eylemine anlam yükleme yanılgısı, özneyi toplumdan soyutlanmış biçimde kendi içine yönelmeye, *“duyanlaşmış sınırlarını dinlemeye”* yönelir. Bununla birlikte başkişinin bu soruya karşı ilgisiz tavrı, ben ve öteki arasındaki yabancılaşmanın ifadesidir. Nitekim *“içlerinden biri”* ifadesiyle tanımlanan kişi, bilinçten uzak görüntüsüyle kendilik yitiminin/herkesleşmenin ifadesidir. Hiçbir şeyin farkında olmayan ve insani duyarlıklarını yitiren insanların gündelik yaşamlarına devam etmesine

karşılık, ontolojik varlığını koruyan başkişinin camdan sarkması ve varlığını boşluğa konumlandırması, ben ve öteki arasındaki bilinç ayırımına başka bir deyişle ben'in topluma yabancılaşmasına işaret eder.

Başkişinin pencereden sarktığı ve boşlukta asılı kaldığı süre zarfında “*kestirilemez bir şey ol(ur)*”; o, “*geçidin sonundaki yapının üzerinde duvar ören yapı ustasının düştüğünü gör(ür).*” (...)” *Ölen adamın köyden, para kazanmaya gelmiş işçilerden biri olduğunu*” (Özlü, 2012:535) söyleyen anlatıcı özne, şahitlik ettiği bu travmatik olay karşısında derin bir üzüntü duyar. Yaşamak için ölümle kol kola gezen bir mesleği yapmak zorunda olan işçinin ölümü; dünyanın kötülüğüne, yaşamın ise absürlüğüne gönderme yapar. Öte yandan söz konusu ölüm ontolojik ölüm bağlamında da değerlendirilebilir. Nitekim varlığını boşluğa konumlandırabilen ve havada asılı kalarak yere çakılmayan özneye karşılık, duvar ustasının boşluğa düşerek ölmesi, yaşamını anlamlı bir nedene bağlayamayan insanların varoluşsal boşluk girdabında yaşadığı tinsel ölümlere işaret eder.

Çevresinde türlü olaylara tanıklık eden özne boşlukta sarkmasını sürdürür. Öyküde dikkat çeken noktalarından biri olan boşluk imgesi, hiçbir değer algısının kalmadığı bir dünyada tüm yaşamı kuşatan tinsel boşluk haline gönderme yapar. Yaşam bir boşluktan ibarettir ve kişi hayatta kalabilmek için varlığını bu boşluğa konumlandırabilme becerisini edinmek zorundadır. Başkişi de bunu yapar:

“Boşlukta sarkmamı sürdürdüm. (...) Karşıdaki apartmanın kapısından çıkan genç adam beni gördü, bir çılgılık attı. Sonra da “Korkunç bir şey bu,” diye mırıldandı. İşte hepsinden daha duygulu bir genç diye düşündüm. Ona karşılık verebilirdim. Durdum önce, sonra: “Sen de böyle olacaksın, sen de” diye bağırdım. “Eğer büsbütün budala biri değilsen, birkaç yıla kalmaz sen de bu duruma gelirsin, sarkıtacaksın gövdeni pencereden, ölümü düşünmeksizin derin boşlukla karşı karşıya. Büsbütün budala değilsen (...) Tözün varsa geçersin beni belki de... Tözün varsa...” Böyle bağırdım genç adama, boşluğa, ölümle karşı karşıya, uzanmışken” (Özlü, 2012:535).

Kendisine yöneltilen tüm tepkilere/sorulara yanıtız kalan karakter, sadece “*karşıdaki apartmanın kapısından çıkan*” ve gördüklerini “*korkunç*” olarak nitelendiren “*genç adam(a)*” cevap verir. Nitekim “*hepsinden duygulu*” olan bu genç, insanların değerlerini yitirdiği/taşlaştığı bu çağda, yabancılaşmamış/herkesleşmemiş görüntüsüyle belirir. Bu yüzden de özne, herkesin varlığına karşı ilgisiz kalırken, tinselliğini koruyabilen gence cevap vermeyi seçer ve gelecekle ilgili yaptığı öngörü ile insanların kendilik yitimine uğradığı ve yaşamın giderek anlamsızlaştığı bir dünyanın varlığına gönderme yapar. Henüz başkalaşmamış olan gence “*eğer büsbütün budala biri değilse*” onun da “*birkaç*

yıla kalmaz” kendisi gibi olacağını ve yine kendisi gibi “ölümü düşünmeksizin” gövdesini pencereden sarkıtarak boşlukla karşı karşıya geleceğinin haberini verir.

Kendisi gibi olmanın koşulunu “*budala*” olmamaya bağlayan başkişi, sarkma eylemini bilinç ile şekillendirir. Ruhunu kaybeden ve yaşadıkları yitimin farkında olmayan insanlar, bilinçsizliğin/budalalığın görüntüsünü sunarken, bilinç uyanık olan insanın deliliğin sınırlarında gezinmesi farkındalığıyla şekillenir. Başka bir deyişle ötekilerin bilinç uyusukluğuna karşı özne; düşünen, gören, bilen ve eyleyen insan olarak belirir. Bu yüzden de varlığını kuşatan tüm saçmalıklara karşı saçma’nın varlığını, ötekileşmeye ve anlamsızlığa bir kalkan olarak kullanır. Öte yandan öznenin gence söylediği bir diğer varolma koşulu töz’ün varlığıdır.

İlk kez Aristoteles tarafından kullanılan töz kavramı, “*var olmak için kendisine başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan şey ya da bireysel varlık*” (Cevizci, 2011:425) olarak tanımlanır. Varlığı, varlık haline getiren temel değer olan töz, bireyin ontolojik bütünlüğünde büyük önem arz eder. Öyküde başkalaşmamanın/yabancılaşmamanın koşullarından biri olan töz, bireyin içindeki kendilik özünün bilinçle şekillenmiş ve aşkınlığa ulaşmış halidir. Genç, kendini herkesleşmekten koruyup varlığını anlamlandırabileceği bir töz oluşturabilirse, boşluğa varlığını konumlandırabilme becerisini gösteren kişiden daha da üstün bir konuma gelecektir. Öznenin gence verdiği bu öğüt, varoluşun nüvesini içerisinde taşıırken düzenin de eleştirisini sunar.

Özlü’nün *Bir Uzun Sonbahar* romanında başkişi, içinde yaşadığı topluma yabancılaşan mutsuz bilinci temsil eder. Romanda başkişinin topluma yabancılaşması iki düzlemde gerçekleşir: Biri toplumun yarattığı normlarla bireyi özgürlükten alıp esaretin derin kıskacına hapsedmesiyle, diğeri ise otantiklikten uzak insanların sahte ilişkileriyle. Özne her iki sebepten ötürü çevresindeki insanların varlığına yabancılaşp yalnız kalmayı tercih eder:

“İçinde yaşadığım toplumun koşullarını iyi bildiğimi sanıyor, çürümüş bağlantıların içinde bir tutsaktan başka bir şey değilim’ diyordum. Çevresi ateşle çevrili bir akrepten farksızdım. Bütün bütüne dövülmüş, allak bullak edilmiş iç dünyama karşılık, İstanbul eşsiz sonbaharlarından birini yaşıyordu” (Özlü, 1976:20).

Geçmişten günümüze süregelen davranış biçimleri olan gelenek ve görenekler, temelde toplumsal yaşamın daha sağlıklı bir biçimde sürdürülebilmesini esas alır. Sosyal hayat düzenini sağlamak, öteki’nin varlık hakkını korumak üzere tasarlanmış olan bu kültürel normlar, kimi zaman ise mekanikleşen bir görüntü sergileyerek insan refahına zarar

veren/özgürlüğü kısıtlayan bir görünüm arz eder. Göreneklere “*birey dışı ya da kişisiz gerçeklikler*” olarak tanımlayan Gasset’e göre insanlar, toplumsal baskıdan ötürü sınırları kati kurallarla belirlenmiş birtakım davranış kalıplarına yönlendirilir. Kişi, herhangi bir anlamdan yoksun ve görenek diye adlandırılan bu kalıplara girdiği takdirde kendi olmaktan çıkar. Nitekim yaptığı eylemlerin kaynağı kendisi değildir, o başkaları tarafından belirlenen eylemlerin salt uygulayıcısı konumundadır (Gasset, 1995:26-27). Kişi göreneklere uyup uymama konusunda yalnızlık ile yabancılaşma konusunda çatışma yaşar. Öyle ki ya sınırları toplum tarafından belirlenmiş normların gölgesinde var olarak kendi oluş’un uzağında mekanik bir varlığa dönüşecek, ya da kendi özgür seçimlerinin uygulayıcısı olarak toplumun dışında yalnız bir yaşam sürecektir. Romanda içinde yaşadığı toplumun kurallarını çok iyi bildiğini söyleyen özne, bu kuralların içinde olmasıyla çatışma yaşar. Toplumsal kurallar tarafından sınırlandırılan varlığı, özgürlük ile esaret çatışmasından beraberinde getirirken topluma yabancılaşmayı da tetikleyen unsur olarak belirir. Romanda içinde yaşadığı toplumun kurallarına uyum sağlayamayan bireyin kendi içinde yaşadığı çatışmanın diğer boyutu otantiklik düzleminde belirir.

Binswanger, varoluş biçimlerini kategorize ederken ‘çoğul biçimi’, kendilik değerlerine yabancılaşan insanlar merkezinde yorumlar. Ona göre varoluşun “‘çoğul’ biçiminde kişi, insanlarla cansız objelermişçesine ilişki kurar. Onları kendi çıkarları için kullanabileceği objeler olarak görür. (...) Hizmet etme, sömürme, çekişme, yarışma ve törensel beraberliklerin egemen olduğu bu tür ilişkiler, "bir şeyler elde edebilmek" umuduyla sürdürülür ve diğer insanların haklarına saygı ve duyguları paylaşma gibi öğelerden yoksundur” (Geçtan, 1988:333). İnsani duygular yerine maddi çıkarların öncelendiği bir düzende, başkasıyla olan ilişkisini menfaat üzerine konumlandırılan insanın otantiklikten uzak görüntüsü düzenin yozlaşan yönüne gönderme yapar.

Varoluşun “çoğul biçimi(ni)” yaşayan insanların içtenlikten uzak ilişkileri, başkışiyi yabancılaşma ile gelen bunaltıya sürükler. O, “çürümüş bağlantıların” içerisinde kendisini bir “*tutsak*” gibi hisseder; değerlerine yabancılaşmış bir topluma karışmaktan her ne kadar uzak kalmaya çalışsa da varlığını toplumda soyutlayamaz. İçinde bulunduğu açmazı, “*çevresi ateşle çevrili akrep*” benzetmesiyle sunan anlatıcı ben, ölümü kaçınılmaz son olarak görür. “*Yakıp yıkan, kül eden*” (Bachelard, 2007:78) özelliği ile beliren “*ateş*”, toplumun simgesel görüntüsünü sunarken, ateş çemberi içerisinde sıkışan “*akrep*”, bireyi ifade eder. Başka çaresi kalmadığında ateşin yakıcılığı ile ölmektense

kendi zehriyle ölmeyi tercih eden akrebin çaresizlikle beliren özgür seçimi bireyin yalnızlığına gönderme yapar. Otantikliğini kaybetmiş bir toplum tarafından kuşatılan birey, başkalaşmak suretiyle gerçekleşen tinsel ölüm yerine topluma yabancılaşmak suretiyle gerçekleşen bir yalnızlığı seçer. Öte yandan özne “*allak bullak edilmiş iç dünyası(nda)*” çatışmalar yaşarken İstanbul da “*eşsiz sonbaharlardan birini*” yaşar. Simgesel anlamda ölümü ifade eden sonbahar, aynı zamanda bireyin tükenişine gönderme yaparken kent ile birey arasındaki metaforik ilişki, her ikisinin de ölüm paydasında birleşmesiyle varlık kazanır.

Romanda toplumsal yabancılaşma, bir süre sonra ben’in de kendine yabancılaşmasını beraberinde getirir. Romanda başkişi, “*Diri varlığımla iç yaşantım uyumsuzlaşmıştı, boş yere bunun kaynağını varoluşta ya da nedensiz varlıkta arıyordum, oysa başkalarıydı... Kişiye boşluğu da kendini tüketmeyi de saçmayı da ölümü de yükleyen başkalarıdır.*” (Özlü, 1976:69) söylemiyle ben’in yaşadığı buhrandan toplumu/başkalarını sorumlu tutar. Onun topluma yönelik bu bakışı Sartre’ın “*Cehennem başkalarıdır.*” ifadesini hatırlatır. Bu önerme Sartre’ın “*insan ben'inin doğasını sorgulayarak; insan ilişkilerinde ötekinin egemenliğinden ve başkasına bağımlılıktan kurtularak özgürleşmek üzerine temellendirdiği varoluşçu dünya algısının kilit noktalarından biridir*” (Öztoğat, 2005:71-72). Romanda kendi olmak isteyen özne, başkasının yarattığı cehennemi atmosferden kurtulmak ister. Nitekim “*başkaları*”, birer meta olarak gördüğü bireyi yutan/yok eden niteliğiyle belirir. Bu yüzden de özne, bir cehennem olarak gördüğü toplumu tüm çatışmalarının sebebi olarak görür. Saçma’nın varlığını, boşluk ve anlamsızlık duygusunu, tükeniş ve ölümü, özetle bireyi huzursuzluğa iten her şeyi bilinçle şekillenmeyen bir toplumun varlığına bağlar.

Özlü’nün *Kanallar* adlı anlatısında mekanikleşen/ruhsuzlaşan bir toplumun görüntüsü sunulurken toplumun içerisinde yaşamak zorunda olan öznenin çevresine yabancılaşması söz konusudur:

“Kuşkusuz büyük bir mağazanın vitrinini dolduran özenle yapılmış cansız mankenlerden oluşan bir toplumda yaşasaydım, daha insanca bir yaşamım olabilirdi. Coşku yoktu. Ne üzüntülerimi derinleştirebildim orada ne sevinçlerimi gerçekten duyabildim. Sadece duyguların kendi üzerine tıkanması, süresiz bir süreklilikte yaşadığım. Sessizliğin içi boş şiiirdi” (Özlü, 2011a:178).

Mekanikleşen yaşam ve ruhsuzlaşan insanlar arasında yaşamak eyleminin anlamını sorgulayan başkişi, çağın kendine yabancılaşan insanlarını “*cansız mankenler*” olarak

nitelendirir. Öyle ki “*bir mağaza vitrinini dolduran öznele yapılmış cansız mankenler*”, gerçekte var olan topluma göre daha fazla yaşam vaat eder. Modern çağın tek düze yaşamlarına, rutin koşturmalarına hapsolan birey, uğradığı kendilik yitimiyle Heidegger’in varlığın günlükleşmesi dediği şeye mağlup olur. Basit mekanik davranışlar, kurulmuş adetler ve günlük hayatın alışkanlıklarına tabi olur. Hergünkülük içerisinde “anonim kişi” olarak var olan insan, topluluk dünyasında şahsiyetini kaybederek stok bir varlığa dönüşür (Magill, 1971:52-53). O; düşünmekten, hissetmekten uzak bir görüntüyle salt görevlerini yerine getirmeye komutlanmış bir robot gibi mekanik bir mantıkla hareket eder.

Anlatıda çevresindeki insanların “*coşkumsuz*” varlıkları arasındaki hislerini tüm derinliği ile tatma olanağını bulamayan özne, “*ne üzüntülerini*” “*ne de sevinçlerini*” gerçek anlamıyla yaşayabilir. Duyguların niteliklerini yitirdiği bir dünyada donuk ve ruhsuz bir yaşamı sürdüren insanlar, yabancılaşmış görüntüleriyle belirirken özne söz konusu yabancılaşma karşısında düşünen, sorgulayan ve tavır alan’dır. Bilincin ifadesi olan “*tavır takınmak, bir şeyden yana veya bir şeye karşı olmak demektir*” (Mengüşoğlu, 2010:172). Ruhsal bir yitime uğrayan insanların mekanikleşen varlıkları arasında kendi oluş’u korumaya çalışan öznenin mücadelesi, bilinçle şekillenen bir tavır almanın görüntüsünü sunar. O, kendine yabancılaşan insanların/başkalarının varlığından kaçamasa da söz konusu absürlüğün farkında oluşuyla diğerlerinden ayrılan bir nitelik arz eder.

Özlü’nün *Balkur’da Akşam Yemeği* eserinde geçen “Ermış Dimotri”de içine doğduğu dünyayı anlamakta zorlanan bireyin çevresiyle yaşadığı uyum problemi ele alınır:

“*Değişen zaman karşısında irkildi. Kendi duygularına benzemiyordu. Yeni doğan dünyayı anlamadı önce. Bu taklitçi, rezil, değersiz toplum, hiçbir şey karşısında irkilmeyen duyarsız insanlar, ortaklaşa burjuva ve fuhuşunu yabansıdı. Canına kıymak istedi böylece. Ölmedi ama, duygulu, yalnız, belki bir başına kalakaldı*” (Özlü, 1997b:23).

Anlamlı ve yaşanılabilir bir dünyaya varlığını konumlandırmak isteyen insanın yüklendiği varoluşsal sorumluluk, onu birtakım yapıp etmelere yönlendirir. Kişi, kendilik değerlerini oluşturur ve bu değerler ekseninde yaşamını sürdürmeye çalışır. Bu doğrultuda verdiği varoluşsal çaba, onu çoğu kez otantik bir yaşamın öznesi yaparken kimi zaman kurduğu otantiklik, dışsal nedenlerle bozulmaya uğrayabilir. Oluşturduğu kendilik değerleriyle dünya düzeninin uyuşmaması karşısında çatışma yaşayan kişi,

absürtün varlığı ile karşılaşır. Camus, absürt'ün ortaya çıkış nedenlerinden ilkinin *“insanların bu dünyada tek başına olması, kendine, dünyaya ve başkalarına karşı yabancı oluşu ve başkalarıyla ayrılığının keskin bir biçimde bilincine varılması”*, ikincisini ise *“hayatın monotonluğu ve mekanikliği”* (Gündoğan, 1995:64) olarak ifade eder. Ona göre insan, dünyaya ve başkalarına yabancıdır, hatta toplumlar bile birbirlerine yabancıdır. Bilhassa modern çağla birlikte ivme kazanan monotonluk, mekanikleşen bir dünya ve birbirlerine yabancı insanlar, genel hatlarıyla absürt duygusunun çerçevesini çizer.

Metinde *“değişen zaman”* karşısında beliren *“irkil(me)”*, var olan dünya düzeniyle ben'in kendilik değerleri arasındaki çatışmanın ilk tepkisel yansımasıdır. Modern çağla birlikte belirginleşen yabancılıkta absürtün varlığı ile karşılaşan kişi, kurduğu değerlere tamamen zıt olan yeni dünya düzeni karşısında bocalamaya uğrar ve bulunduğu zamana yabancılaşır. Söz konusu yabancılaşma ise tarihsel bir varlık olan insan için ontolojik bir problem olarak belirir.

Bireyin varlığında kurucu ve oluşturucu niteliğiyle beliren zaman/zamansallık, Heidegger'e göre Dasein'in eksistensiyalitesinin asli ontolojik temelidir. Başka bir deyişle Dasein'in zamansallığı, onun *“buradalığını”* ifade eden birincil varlık fenomenidir. Öyle ki *“Dasein'in varlığı bakımından tesis edici olan varlık anlayışı, zamansallık üzerine temellenir. Böylece esasen varlığın anlam tasarımını zaman ufku içinde icra etmek mümkün”* (Heidegger, 2018:353) olur. Varoluşun temel olanakları, ontolojik anlamda zamansallık içerisinde kendini var ederken, dünya içinde varlık olan Dasein, ait olduğu zaman ile birlikte var olur. Onun zamansallığı, varlığını onaylayan değerlerden biridir.

Metinde değişen zaman karşısında *“irkil(en)”* başkışı, kendini bulunduğu zamana ait hissetmez; önce ve sonra arasında gerçekleşen hızlı ve boyutsuz değişime ayak uyduramaz. Nitekim söz konusu değişim öznenin varoluşsal değerleriyle zıt bir görünüm arz eder. O, kendi özsel değerlerini yitirmiş *“bu taklitçi, rezil, değersiz toplum”* içerisinde, *“hiçbir şey karşısında irkilmeyen duyarsız insanlar(in)”* varlığını üzüntü ve isyanla karşılar. Tüm olup bitene karşı duyarsızlaşan, otomat görüntüleri içerisinde robotik bir varlığa dönüşen insanlar, yaşamsal değerlerin uzağında belirir. Nitekim onlar, canlılığın duygulanımını yitirerek tinsel ölüm gerçekliğine hapsolmuşlardır. Levinas tarafından *“varlıkların canlı görünmesini sağlayan ifadesel hareketlerin yok olması”*

(Levinas, 2006:12) olarak tanımlanan ölüm gerçekliği, metinde ontolojik bir nitelikte duyarsızlaşan/tepkisizleşen insanlara atfedilir. Hiçbir şey karşısında irkilmeyen insanlar, yaşamın tekdüzeliği içerisinde duygularını kaybeden mekanik varlıklar görünümünde belirirler.

Tüm bu ruhsuzlaşan çağ içerisindeki otomat yaşamlar, özne tarafından tepkiyle karşılanır. Varlığını kuşatan yabancılık içerisinde toplumla olan tüm bağlarını yok etmek isteyen başkişi, var olan düzen karşısında “*canına kıymak ister*”. Düzen ile çatışma yaşayan insanın verdiği tepkilerden biri olan intihar arzusu, absürd’e karşı hayır diyen bireyin yönelimidir. Öyle ki kişi, düzeni bozuk bir toplumun kokuşmuşluğuna ortak olmak istemez, ne var ki toplumu değiştirecek gücü de kendinde bulamaz. Bu yüzden de kurtuluş olarak gördüğü intihara/ölüme yönelir, ancak bu arzusunu da gerçekleştirmez. Fiziksel anlamda gerçekleşemeyen ölüm ise bireyin yalnızlıkla kuşatılmasıyla bir nevi tinsel anlamda gerçekleşir. Yalnızlık, bir açıdan bireyi toplumdaki soyutlamasıyla olumlu bir değer iken diğer yandan sosyal bir varlık olan insanın “*bir başına kalmasıyla*” olumsuz bir nitelik arz edebilir. Öyküde “*ölmedi*” sözcüğünden sonra gelen “*ama*” bağlacı, yalnızlığı ölüm ile eşdeğer görünüme büründürür. Değer yozlaşması içerisinde bulunan toplumdaki kendini soyutlayan özne, yalnızlığın kurtarıcı ve bir o kadar da yıkıcı doğasına sığınırken topluma yabancılaşır.

Demir Özlü’nün “Bunaltı” öyküsünde çağın yabancılaşan yüzü, bireyden topluma açılan bir yelpaze ile sunulur. Öyküde kendi iç dünyasında çatışmalar yaşayan, topluma uyum sağlayamayan bireyin bunaltısı görülür: “*Hep toplumun önceden belirli düşünceleri, bir sürü aptal bilinç. Bu toplum sayısız aptal bilinçten kurulmuştur. (...) bilgisizliğin, insanları tanımanın tiksintisi. Her şeyi yetersiz bulmanın huzursuzluğu. Bu toplumda nasıl yaşarım ben?*” (Özlü, 2009:76) söylemlerinin öznesi olan ben’in topluma yabancılaşması, bilinç düzleminde gerçekleşir.

Yaşamını, “*toplumun önceden belirli düşünceleri*” arasında sürdürmek durumunda olan başkişi, verili olana karşı çıkar. Var olan toplumsal düzenin önceden tanımlanan kuralları, sonradan içine dahil olanları da belirlenen kalıplara uymaya zorlarken, homojen bir yapının oluşmasını ve insanların aynılaşmasını da beraberinde getirir. Herkesin içerisinde eriyerek bireyselliklerini/kimliklerini kaybeden ve var olan düzene salt itaat eden insanlar, bilinç eksikliğinin somut gösterenleridir.

Dünyayı, yaşamı değiştirebilme gücünü içerisinde barındıran bilinç, varoluşun temel göstergelerinden biridir. “Çünkü bilen öznenin varlık/olmak yasası, bilinçli-olmaktır. Bilinç, iç duyu ya da kendinin bilgisi diye adlandırılan tikel bir bilgi kipi değil, öznenin fenomenötesi varlık/olma boyutudur” (Sartre, 2009:26). Kendi-için-varlığın temel belirleyeni olan bilincin “bilme, düşünme” gibi esas fonksiyonlarını yerine getirmemesi ise varoluşun yitime uğradığının ifadesi olarak belirir. “Bilgisizliğin” getirdiği yitim, ontolojik ölüm evreninde gerçekleşirken toplum, kendisine verilen ödevleri yerine getirmekten başka bir işlevi olmayan, otomatik insanlardan oluşan bir bütün niteliğindedir.

Öyküde toplumu tanımlama biçimi olan “bir sürü aptal bilinç”, hızla artan/yayılan bir cehalet karşısında her şeyin farkında olan bir bilincin/öznenin isyan çığlığıdır. Kaosa sürüklenen dünyanın gün geçtikçe kötüleşmesine, aydınlık geleceğin şimdi’nin bilgisizliği ile parçalanmasına tanıklık eden bir ruh, tek başına bir şey yapamamanın bunaltısını ve “her şeyi yetersiz bulmanın huzursuzluğunu” tüm derinliğiyle duyumsar; müdahale edemediği yozlaşmanın öfkesini içerisinde barındırır. Birey- toplum yabancılaşmasını beraberinde getiren bu durumda, başkişi, aydınlanmış bilinci simgelerken toplum uyuyan bilincin ifadesidir. Bu yüzden de toplumun dışında kalmayı tercih eden özne, yabancılaşmış görüntüsüyle belirir:

“Çoğunluk gibi düşünmüyorum, isteklerim de bir değil, onlar gibi yaşamıyorum. Doğru olanı kendimce arıyorum. Düşündüklerimle onların düşündükleri arasında hiçbir ilinti yok artık. Düşünceleri nasıl menfaatlerine bağlıysa, yaşamaları da kendilerinin değil” (Özlü, 2009:85).

İsteklerini, düşüncelerini, içinde ben’in olduğu tüm değerlerini toplumun uzağına taşıyan başkişi, “onlar” gibi olmak istemez. Nitekim “onlar”, mutlu bir bilinçsizliği sürdüren, kendiliklerini yitiren bir kalabalığın içerisinde varlıkları sadece bedenlerinden ibaret olan kimselerdir. Bu bağlamda bilinçli bir mutsuzluğu, bilinçsiz bir mutluluğa tercih eden öznenin yabancılığı, kurtarıcı bir değer olarak belirir.

Varoluşçu felsefeye göre insan bu dünyaya kendi istemi dışında fırlatılmış ve bir Tanrı tarafından terk edilmiş olmakla kendi kaderini eline geçirme olanağına sahiptir. O, ya bu olanağı kullanmayacak, yani kendisini, “onlar alanı”na bırakacak, onlardan biri olacak ya da kendisini “onlar alanı”ndan geri çekerek –bu geri çekmede korku ve kaygı başlıca olandır- kendini sürekli olarak tasarımıyarak kendi varoluşunu ve özgürlüğünü kendi eline alacaktır (Soykan, 1999:52-53). Varoluşunu “onlar alanı’ndan” uzak durarak

korumaya çalışan başkışı, “yaşamları kendinin olmayan” toplum karşısında kendi kalmayı seçer. Ne var ki tüm mücadelesine rağmen kimi zaman onlara dönüştüğünü düşünür: “Eve döndüğüm vakitler bütün gün omuz omuza yaşadığım bayağılıkları düşünüyorum. Ama anlıyorum ki kendim de onlardan farklı değilim. Batağın içindeyim, durmadan daha dibe saplanmaktan kendimi alamayarak” (Özlü, 2009:75) sözleriyle tüm yaşamı kuşatan ikiyüzlülükten/sahtelikten payını aldığını söyleyen özne, ötekileşmenin sancısını duyumsar.

Heidegger’e göre dünya içindeki Dasein, “hem kendi başına vardır hem de diğerleriyle birlikte vardır”. Başka bir deyişle “başkaları dendiğinde diğerlerinden ayrılarak ortaya çıkan benim dışındaki bütün herkes kastediliyor değildir. Başkaları dendiğinde söylenmek istenen, kendimi çoğunlukla onlardan ayırt edemediğim, aralarında da olduğum kimselerdir” (Heidegger, 2018:188). Bu yüzden de her ne kadar yalnızlığı seçse de yaşamını sürdürmek için topluma karışmak zorunda olan kişi, başkalarıyla birlikte vardır. Öyküde eve döndüğünde gün boyu içerisinde bulunduğu “bayağılıkları” sahtelikleri düşünen öznenin yaşadığı ruhsal çatışma, bir “batak” olarak gördüğü topluma karışmaktan kaynaklanır.

İnsanın varoluş karşısında belirlediği iki esas tavır olan “otantik olma” ve “otantik olmama” aynı zamanda onun başkalarıyla olan ilişkisini belirler. Otantik olma ya da “sahici olmak; varlığın ölüm, yalnızlık, özgürlük ve anlam gibi kökten gerçeklikleri veya kaygıları ile diyalektik ve kararlı bir ilişki içinde olması, özellikle kaygılarında oturabilmesidir. Sahici olmamak ise varlığın ölüm, anlam, özgürlük ve yalnızlık gibi kaygılarıyla veya varoluşsal sorunlarıyla diyalektik ilişki içinde olmaması; kararsızlığın ve belirsizliğin hâkim olduğu gündelik hayatın içinde farklı yapıp etmeleriyle kendisinden ve kaygılarından kaçmasıdır” (Öcal, 2010:316). Öyküde kendiliğin otantikliğini korumak isteyen ne var ki “dünya içinde varolmak zorunda olduğu için” (Çüçen, 2015:153) sahici olmamak tehlikesiyle karşılaşan insanın yaşadığı çatışma, toplumdan ben’e yönelen bir nefret/ öfke ile şekillenir ve yazı’nın gücüyle aşılma istenir:

“Öf, yazmaktan başka kurtuluş yoktur. İnsanoğlunun bayağılığını her gün yeniden yüzüne vurmaktan başka. Yaşanıp da ne yapılacaktır, pastanelere gidilecek, yollarda yürünecek, evlerde oturulacaktır; sonra, sonra, kötü bir yaşamı sürükleyip durmanın acısı. (...) İnsanoğlu için ne acı an. İçten olmayan bir toplumda, öz isteklerinden kaçarak sürüklenip durmuş. Fırtına bütün gücüyle esmiştir. Yağmurla uzaklara sürüklenmiş ağaç kütüklerinden ne farkımız var bizim?” (Özlü, 2009:81)

Topluma yabancılaşmasının ardından kendi iç dünyasında çatışmalar yaşayan başkişi, *“onlarla birlikte yaşamakta olduğu uzlaşımından, sözde gerçeklikten kendini geri çeker, kökten yalnızlık olarak yaşamının sahiciliğine sığınır”* (Gasset, 1995:138). Bu sahiciliği ise gerek varlığını kuşatan bunaltıdan kurtulmak gerekse toplumun otantik olmayan anlamsız yaşantısından uzak durmak için *“kurtuluş”* olarak gördüğü yazıda bulur. Kendi içine çekildiği yalnızlık zamanlarında içindeki çatışma ve bunaltıyı yazarak dindiren özne için yazma eylemi, varoluşsal bir etkinlik alanıdır. O, yazarak topluma olan nefretini kusar; *“insanoğlunun bayağılığını”* ve *“onlar alanının”* anlamlılıktan uzak tekdüze yaşantısı karşısında duyduğu öfkeyi dile getirir. Nitekim özneye göre toplumun ya da başka bir deyişle *“onların kimliği “kimsesizliktir” ya da “herkes”tir. Herkes neden hoşlanır ve nasıl eğlenirse biz de ondan hoşlanır ve öyle eğleniriz”* (Soykan, 1999:47) mantığının pratikteki kurbanıdır onlar. Bu bağlamda herkes, birbirinin aynı şeyleri yapan ve otantikliklerini yitiren bir ‘hiçkimse’ topluluğundan başka bir şey değildir.

Yabancılaşmayı modern çağın maddeleşen dünyasından hareketle açıklayan Fromm’a göre *“kapitalist toplumda eşitliğin anlamı değiştirilmiştir. Eşitlikle kastedilen, bireyselliğini yitirmiş insanların, otomatların eşitliğidir”* (Fromm, 1985:24). Birbirinin aynı şeyleri yapan, aynı gazeteleri okuyan, aynı şekilde eğlenen ve aynı şekilde giyinen insanların kendi oluşun bireyselliğinden uzak eylemleri, bilincin değil kitleselliğin belirleyiciliği ile oluşan bir nitelik arz eder. Öyküde anlamsız bir yaşamı sürdürmekte olan insanların aynı’lığı *“pastanelere gidilecek, yollarda yürünecek, evlerde oturulacak”* eylemleriyle beliren kısır döngünün devamlılığı ile verilir. Sürekli olarak kendi *“öz isteklerinden kaç(n)”*, ne istediğini bilmeyen toplum, ‘kendi olmayan’ görüntüsüyle verili bir hayatı yaşar. Bu bağlamda saçma bir dünya içerisinde varoluşun anlamını edinmeden sürdürülen yaşamlar, anlamlılığın uzağında belirirken dünyaya herhangi bir anlam katmaktan uzak, kısır bir rutinlik içerisinde varolan insanlar ise gerçek anlamda bir varoluş serüvenini değil, ölüme giden yolda salt vakit geçirmeyi imleyen bir sürecin görüntüsünü çizer.

İnsanların içinde bulunduğu bu durumu, *“acı”*nın en büyük göstereni olarak yorumlayan başkişi, varoluşun ağır sorumluluğu altında ezilen bilincin simgesidir. Bu yüzden de o, tüm insanları *“yağmurla uzaklara sürüklenmiş ağaç kütükleri”* olarak görür. Varoluş bilincinden uzak, düşünmeden/sorgulamadan ve kendi olmadan yaşayan insanların görüntüsünü *“akıntıya kapılan bir kütük”* olarak yorumlayan anlatıcı özne, bilinci

varoluşun temel belirleyeni yapar. İnsan, bilinçli olduğu ölçüde var'dır, kendisi'dir ve anlamlı bir yaşamın öznesi'dir. Kendi olmaktansa herkes içerisinde biri olmayı tercih eden kişi ise ontolojik varlığından ziyade salt bedensel/maddi niteliğiyle varolan “*kendinde varlık*” (Sartre, 2009:115) olarak belirir.

Sahici ve kendi olduğu bir yaşam sürmek için herkesleşen/aynılaşan insanlardan uzak kalmayı seçen başkışı, bu noktada birlikte olduğu kadından da ayrılmıştır. Nitekim kadın maddenin esiri olan bir toplumun simgesidir:

“Bütün bunları sana anlatıyorum, aldanyorum, seni benim gibi sanıyorum. Değilsin. Maddeye dayanan bir toplumun insanısın, maddeye dayanan ahlak mı olur? Sen istemesen de onlardan birisin. Kötü de değilsin, iyisin, başka türlü iyisin, bunu sana nasıl anlatmalı? Çaresizsin, toplumun inançlarının kölesisin. Ben de kendimi bildiğimden beri onlara isyan ettim” (Özlü, 2009:82).

Yabancılaşmanın kendilik boyutunu oluşturan ‘ben’e yabancılaşma’, ontolojik bütünlüğe erişemeyen ve varoluşun sorumluluğunu üstlenmek istemeyen kişinin toplum içerisinde görünmez bir varlık olmayı seçmesiyle şekillenir. Heidegger bireyi eriten, kendine dönüştürerek yabancılaştıran “herkes alanını” toplu taşıma örneği ile açıklar. Ona göre kamusal toplu taşıma kullanılırken her bir kimse herhangi bir başkası gibidir. Böyle bir hep-beraber-olma, ben’in Dasein’ını ‘başkalarının’ varlık türü içinde tamamıyla eritir. Başkalarının birbirinden farklılığı ve açıklığı daha da kayboluverir. Otantik olmayan birliktelik Dasein’ı eriten/yok eden bir niteliğe sahiptir. Öte yandan herkes alanında, “*herkesin hep herkese atıfta bulunma lüksü vardır. Her şeyin sorumluluğunu kolaylıkla üstlenebilir çünkü gerektiğinde hesap vermesi gereken hiç kimse yoktur. Yapan hep “herkestir” ama yine de kimse değildir*” (Heidegger, 2018:202). Bu bağlamda yaptığı eylemlerin sorumluluğunu herkese yükleyen kişi, kendi olmaktan vazgeçerken toplum içerisinde herkes gibi bir varlık olarak kendine yabancılaşır. Öyküde başkışının kız arkadaşı toplum içerisinde eriyen, bireyselliğini kaybeden bir nitelikle belirir. Kendi oluş’u korumak için mücadele eden erkek ile yabancılaşan kadının birlikteliği, erkeği çatışmaya iten bir sebep olarak belirir. Öyle ki özne- toplum arasındaki yabancılaşma, kadının toplumu temsil etmesiyle özne- kadın arasında da gerçekleşir.

Herkesin içerisinde herhangi birine dönüşen ve kendine yabancılaşan görüntüsüyle beliren kadın, özünde “*kötü biri değil(dir)*”. Ancak “*maddeye dayanan bir toplumun*” içinde, onların “*inançlarının kölesi(dir)*”. Kendi değerlerini oluşturma yetisinden uzak olan kadının, özerk bir kimliğe/ontolojik tamlığa ulaşamamış olması onu pasif bir kişiliğe

daha da ötede topluma boyun eğmeye götürür. Başka bir deyişle o, farklılığın/herkesten ayrı olmanın yalnızlığı ve aykırılığı karşısında kendi benliğinden vazgeçerek “*kültürel kalıpların kendine sunduğu kişiliği tümüyle benimser, böylece tıpkı diğerleri gibi ve onların kendisinden beklediği gibi*” (Fromm, 1988:152) olmayı seçer.

Diğer yandan kendilik değerlerini oluşturan erkek ise “*kendini bildiğinden beri*” toplumla kavga halindedir. Düzene karşı koyuşun başlangıç noktası olan “*kendini bilme*”, varoluşsal bir eşiği ifade ederken bilinçli ben’in şimdideki görüntüsünü sunar. Bilen ve eyleyen niteliğiyle beliren erkek, herkesleşmeye/ontolojik ölümlere başkaldıran bilinçli ben’in simgesel görüntüsüdür. Toplumla kavga halinde olan erkeğin, toplumun esiri olan kadın ile birlikteliği aynı bütün içerisinde “biz” olamayan iki ruha gönderme yapar. Düzene karşı olan başkışı, topluma karışmamak adına, onu ifade eden her şeyden uzaklaşır. Kadınlıkla olan ilişkisinde toplumun yansımaları gören ve bunun acısını duyumsayan özne, “*Ama bağlantımızın acısını çekmişim, senden kurtulmakla toplumdan kurtulmak istiyorum. Hiçbiri üzerime gelmesin, ne olursam olayım, mutlu olacağım*” (Özlü, 2009:83) sözleriyle iç dünyasında yaşadığı çatışmaları ifade eder ve toplumsallıktan payını almış herkesten uzaklaşarak yalnızlığa yönelir.

Başkışının içinde büyüttüğü öfkenin ardında, toplumun bireyi yoksayan tutumu yatar. Farklılıkları ve bireysellikleri yok eden, insanları “*tek boyutlu düşünce ve davranış kalıbı*” (Demirer ve Özbudun, 1998:35) içerisine hapseden bir yapı karşısında öznenin tutumu eleştiri ve başkaldırıyla belirir:

“Bir toplum varmış, olur olmaz her düşünceye izin vermezmiş, umurunda değildi bu. (...) aldırmiyorum törelere. Biz ölü bir doğanın ortasındayız, ölü bir doğa ile çevrilmiş birkaç insan, içtenliği, doğal yaşamayı bir yana bırakıp kendimiz için menfaatler, töreler yaratıyoruz. Nemize gerek böyle şeyler! Biz önce kendimizi kazanmayı, kendimize karşı içten olmayı bilmeliyiz; sonra hiçliğin bizi beklediğini bilerek bırakmalıyız bu sahte, içi boş kalıpları” (Özlü, 2009:71).

Ötekileştiren/herkesleştiren niteliğiyle bireyi kuşatan toplum, ona kendi olma olanağı vermez. Maslow; toplumu, kendini gerçekleştirilmeye bir engel olarak görür, çünkü toplum sıklıkla bireyleri eşsiz kişisel gelişimlerini bırakmaya ve kişiye uymayan sosyal rolleri ve boğucu gelenekselliği kabul etmeye zorlar” (Yalom, 2018:587). Bu yüzden kişi, kendilik değerlerini oluşturmak ve kendi oluş’u tamamlamak için onlar’dan ayrılmak zorundadır. Öyküde “*her düşünceye izin vermeyen*” toplum, insanlara da kendi olma ve düşünme olanağını vermez. Bu homojen yapının her parçası, bütünü istediği doğrultuda hareket etmek, birbirine dönüşmek ve aynılığın sıradan bir parçası olmak zorundadır. Söz

konusu düzen içerisinde kendinden başka'ya dönüşen insan, Heidegger'in ifadesiyle Dasmanlamış olur. *“Dasman, halkın düşündüğünü düşünen, duyduğunu duyan ve yaptığını yapan eş seviyeye indirilmiş ben'i ifade eder”* (Magill, 1971:53-54). Neyi niçin yaptığını bilmeden, mekanikleşen bir yaşamda, sınırları katıyetle çizilmiş törelerin/geleneklerin salt uygulayıcısı konumunda olan kişi, verili olanı yaşarken kendi oluş'un da uzağında belirir.

Toplumların oluşturduğu manevi kurallar bütünü olarak ifade edilebilecek olan töreler, Ortega Gasset tarafından bireyselliği yok eden, insanları herkesleştiren davranış biçimleri olarak tanımlanır. Gasset'e göre, töreler/gelenekler *“insanları “herkesin” yaptığı davranışları yapmaya zorlar. Bu durumda ise birey özne olmaktan çıkar. Çünkü o eylemlerin kaynağı birey değildir; o onların salt uygulayıcısı olmuştur”* (Gasset, 1995:26). Kişiyi herkes gibi davranmaya/ düşünmeye yönelten töreler, öyküde bireyselliği yok etmesiyle olumsuzlanan bir değer olarak belirir. Toplumun belirlediği törelere aldırmayan ve *“umrumda değil”* söylemiyle verili olana karşı çıkan başkişi, *“ölü bir doğa”* ile çevrili olmanın bunaltısını yaşar. O, ölüme/hiçliğe doğru sürüklenen bu absürd yaşamda *“içtenliği, doğal yaşamayı bir yana bırakıp kendi(si) için menfaatler, töreler yarat(an)”* bir toplumu anlamlandırmakta güçlük yaşar ve *“sahte, içi boş kalıpları(n)”* bırakılarak otantik yaşamın benimsenmesi gerektiğini söyler.

Demir Özlü'nün “Bunaltı” öyküsünde bireyin topluma yabancılaşmasının ifadesi olan *“bir sürü aptal bilinç”* söylemi “Giden” öyküsünde de yer edinir:

“Bir sürü aptal bilinç. Oysa bütün habersizliklerden bıkmıştım. Bu insanları zorla düşünmeye zorlamalı. Ama nerde? Adam diye yaşıyorlar. Gazinolara, en pahalı yerlere gidiyorlar. Ama iş düşünmeye gelince, uzakta, o eski mahallelere yakın yapılmış apartmanda yaşanır durulur. Yaşamak mı bu? Ama benimkisi: Her şeyi tüketmiş olmak fena. Her şeyin yetersiz oluşu huzursuzluk. Sıkıntı. Ama bu toplumda nasıl yaşarım ben. Beğenilerim ayrılmış. Herkesten ayrı bir yaşam. Ya bu anlaşılmamak... Anlaşılmamak kötü yıkıcı bir şey. Bu yetersizlik duygusu” (Özlü, 2018:46).

Toplumun bilinçsizliği karşısında öfke ile karışık üzüntü yaşayan başkişi, “onları” *“bir sürü aptal bilinç”* olarak tanımlarken kendisi de *“mutsuz bilinci”* temsil eder. Hegel mutsuz bilinci, bilincin bireyselliği ile arı düşüncenin uzlaştığı düşünme ediminin başlangıç/değme noktası olarak görür (Hegel, 1986:141). Bu yönüyle binlerce düşünmeyen insana karşılık düşünen/sorgulayan, toplumdaki ruhsuzluk ve yozlaşmanın farkında olan özne, kendini huzursuzluğun ve mutsuzluğun ortasında bulur. Onu mutsuzluğa iten düşünme eylemi ise aynı zamanda onu insan yapan şeydir. Nitekim özgür

bilincin niteliklerinden olan düşünme, “*soyut bir ben değil, ama aynı zamanda kendinde varlık imlemini taşıyan bir Ben olmak demektir*” (Hegel, 1986:131). Düşünme ediminden yoksun bilinç ise şeyleşir/kaybolur ve ancak başka bilincin gölgesinde varolur; özgürlüğünü daha da temelde kendiliğini yitirir. Bu bağlamda kendi olmamayı/kendine yabancılaşmayı beraberinde getiren düşünmeme, özneyi isyana sürüklerken modern çağ insanının da genel görüntüsünü sunar. Düşünmeyi unutan modern insan, çağın sunduğu sonu gelmez koşturma içerisinde yaşadığını zannederken metalaşan görüntüsüyle sıradan bir nesneye dönüşür.

Kapitalist düzenin şekillendirdiği çağda “*gazinolara, en pahalı yerlere*” giden insanların düşünmeye gelince ilgisizleşen tavırları, onları yaşamın kıyısından alarak ontolojik ölüm gerçekliğinin ortasına bırakır. Bireysellikleri koruyan bir toplum olmaktan çıkıp kitleleşen görüntüleriyle beliren insanlar, yabancılaşmanın görüntüsünü sunarlar. Nitekim kitlelerin düşünceleri, ihtiyaçları, hatta düşleri “*kendilerine ait değildir*”; içsel yaşantıları, ancak ve ancak toplumsal sistemin karşılayabileceği arzuları üretecek şeklide toptan olarak yönetilmekte, programlanmaktadır. İnsanlar kendilerini metalarda tanırlar; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, dubleks evlerinde, mutfak araç gereçlerinde bulurlar” (Berman, 1999:46). Varlıklarını nesnenin hâkim olduğu bir dünyada maddi öğelerle ispatlamaya çalışan insanların kendilerine yabancılaşan görüntüsü, çağın yozlaşan yüzünü resmeder. Kendilerine ve değerlerine yabancılaşan bir toplumun arasında, kendi oluş’unu koruyan başkişinin topluma yabancılaşması ise ontolojik anlamda olumlu bir nitelik arz eder. O değerlerini ve kendiliklerini kaybeden insanlardan korunmak için yalnızlığı tercih eder:

“Ne yapacağım? Çıksam sokaklara, kötü bir kalabalık, habersiz, boydan boya habersizlik. Burada camın gerisinde oturmak en iyisi (...) Sonra kalabalık, habersiz bir kalabalık. Kaçılacak bir yer düşünürüm. Ama nereye gitmeli? Bu camın gerisinde oturmak en iyisi. Gidecek yer yok, her yer donuk bir beyazlıkta” (Özlü, 2018:44).

Saydam yapısıyla beliren ve evin dışarıya açılan yüzü olan cam, özne ile toplum arasındaki ayırıcı imgedir. Evinde/camın gerisinde oturarak kendini toplumdan soyutlayan başkişi, ontolojik anlamda güvensizlik problemi yaşar. Laing’in “*ontolojik güvensizlik*” durumunda bireyin karşılaştığı anksiyetelerden biri olarak ifade ettiği “*yutulma*”, varoluşunu muhafaza etmek isteyen bireyin girdiği ilişkiler sonucunda başkası tarafından dönüştürülme/kimliksizleştirilme tehlikesi karşısında duyduğu korku olarak yorumlanabilir. “*Böyle bir durumda birey, herhangi bir kişiyle ya da şeyle, hatta*

kendisiyle bile ilişkiye girmekten korkar” (Laing, 2011:42). Öyküde dışarıdaki kalabalık tarafından yutulma korkusu yaşayan birey, ontolojik güvenliğini sağlamak için evine sığınır. O, ruhunu ve kendiliğini kaybederek bilinçsiz bir kuru kalabalığa dönüşmüş insanlara karışmak yerine onlardan uzak kalmayı tercih eder.

Bir kaçış imgesi olan, huzur ve güvenliğin simgesel ifadesi olarak beliren ev, aynı zamanda özneye kendi kalma imkânı sağlayan tek mekândır. İnsanları içine çekerek kendine dönüştüren “*kalabalık*”, her yeri kuşatmış ve “*kaçılacak bir yer*” bırakmamıştır. Bu yüzden başkişi, salgın bir hastalık gibi yayılan kalabalıktan kaçmak, kendi olduğu bir yaşam sürmek için evine kapanarak izole bir hayatı tercih eder. Seçtiği hayatı ise “*Hiçbir vakit insanlar arasında “faydalanma” ilgilerini düşünmemiştim. Hiçbir zaman kalabalıklar arasına girmemişim. Bu topluma ne kadar yabancıyım!”* (Özlu, 2018:45) sözleriyle ifade eder. Modern çağın çarpıklaşan görüntüsü içerisinde, kâr-fayda analizi ile kurulan insan ilişkileri, otantiklikten uzak bir görünüm arz eder. Başkişi, çağın yozlaşan yüzünü eleştirirken hiçbir zaman varlığını konumlandırmadığı sahte insan ilişkilerini de anlamlandırılmaz. Bu yüzden de “*kalabalıklar arasında gireme(yen)*” görüntüsüyle topluma yalnız ve yabancı kalır.

Başkalaşmamak/herkesleşmemek için insanlardan uzak duran özne, verdiği tüm uğraşlara rağmen yabancılaşmaktan kurtulamaz. O, topluma karışmayarak kendi kalmayı düşünürken çevreye yabancılaşma, bir noktada kendine yabancılaşmayı getirir. Öyküde içinde bulunduğu açmazı “*Şimdi başka bir yerdeyim, bilememenin ortasında. İçimi büsbütün öldürmüş olan acıyı bile duymuyorum. Bu en korkuncu*” (Özlu, 2018:43) sözleriyle ifade eden anlatıcı, topluma duyduğu öfke ile varlığına/kendine yabancılaşır, başka bir insana dönüşür. Öyle ki başkasının acısını duyumsamayan özne, ötekinin varlığına yabancılaşır; insan olmanın birlikteliğinden ve sorumluluğundan uzaklaşarak kendi olmanın dışına çıkar. Yaşamdaki en gerçek ve en insani hislerden biri olan acı, varoluşun göstergelerinden biridir. Bu doğrultuda acı’yı bile duyumsayamayan özne, taşlaşmış görüntüsüyle yabancılaşmanın kendilik boyutunu yaşar.

Bireyin topluma yabancılaşmasının konu edindiği bir diğer anlatı, Özlu’nün “Tiyatro” öyküsüdür. Metinde toplumun dışında kalan bireyin yalnızlığı yabancılaşma düzleminde verilir. Her akşam tiyatronun kapısına gidip oradaki kalabalığı gözlemleyen başkişinin topluma bakış açısı olumsuz bir nitelik arz eder: “*Sefil bir kalabalık diye düşündüm. Öyle*

arsız, simsiyah sefil bir kalabalık. Birbirinden ayrılmayacak sıkı gölgeler halinde iç-içe girmişti” (Özlü, 2009:35) betimlemesiyle gecenin içinde beliren kalabalık, tıpkı gece gibi karanlık ve korkutucudur.

Öznenin gözünde “*sefil bir kalabalık(tan)*” ibaret olan toplum, herkeslik paydasında otantik olmayan bir yaşamı sürdüren insanlardan ibarettir. Bu yönüyle onlar, bilinçli bir toplumdaki ziyade bir kitleyi andırırlar. Le Bon’a göre kitleyi meydana getiren bireyler kimler olursa olsun; onların yaşama biçimleri, işgüçleri, karakterleri yahut zekâları ister benzer ister ayrı olsun, kalabalık haline gelmiş olmaları, onlara bir nevi kolektif ruh aşılır. Aşılan bu ruh onları, her biri tek başına, ayrı ayrı buldukları halde duyacaklarından, düşüneceklerinden ve yapacaklarından tamamıyla başka hissettirir, düşündürür ve yaptırır (Le Bon, 2015:24). Modern çağda kitleleşen bir görünümle birbirinin aynı şeyleri yapan ve aynı şeylerden zevk alan insanların eylemleri, bilinçli bir seçimden ziyade çoğunluğun eylemleri ile şekillenir. İnsanlar çoğu eylemlerini, mutlu oldukları ya da gerçekte istedikleri için değil, toplum/düzen öyle istediği ya da çoğunluk öyle yaptığı için yapar.

Öyküde tiyatroya giden insanları, “*simsiyah sefil bir kalabalık*” olarak tanımlayan özne, onları herkesin aynılığı içerisinde bireyselliklerini kaybeden bir kitle olarak görür. “*Birbirinden ayrılmayacak sıkı gölgeler halinde iç-içe geçmiş*” bu insanlar, kapitalist düzenin esir insanlarıdır ve onların varlıkları birer gölgeyi andırır. Bir yandan toplumun dışında kalmayı seçen diğer yandan insanların birlikteliğine imrenen özne, ontolojik gerçekliklerini kaybetmiş kişilerin karanlık gece içerisinde görüntülerini, gerçeğin yansımalarından ibaret olan “*gölge*” metaforu ile ifade eder. “*Mış gibi yaşamlar(ın)*” (Cüceloğlu, 2005) kahramanı olan insanların soyut bir nitelik arz eden varlıkları, varoluşsal gerçekliğin uzağında görülür.

Yabancılaşmanın modernizm çerçevesinde belirlediği öykü “*Travemünde*”, bir kitle halinde hareket eden insanların uygarlıktan uzak görüntüleri verilir. Adını Almanya’da bir yerleşim yeri olan *Travemünde*’den alan öykü, başkişinin yolculuk izlenimlerini içerir:

“Yaşam mı bu? İnsanlar mı bunlar? Yolculuk kısa olduğu için, lokantalar açılır açılmaz oralara koşarak doluşuyorlar. Free Shop’a çekirgeler gibi üşüşüyorlar. Geminin

kafeteryasından bile bir şey alabilmeniz için bütün bu sanki açlık kampından boşalmış insanların çılgınlıklarının geçmesini bekleyeceksiniz” (Özlü, 2012:187).

Anlatıcı ben’in seyahati esnasında insanların koşturmaca ile beliren uygarlıktan uzak halleri, yabancılaşmanın görüntüsünü sunar. Temelde insan yaşamını kolaylaştırmak amacıyla daha iyi, daha refah ve daha yaşanılabilir bir dünyayı hedefleyen modernizm, yarattığı tüketim toplumu ile insanların madde temelinde davranmasını beraberinde getirir. Yaşamlarını sadece alışveriş yapmak, tüketmek ve çevreye duyarsız bir biçimde salt kendi çıkarlarını öncelemek üzerine kurgulayan insanlar, kapitalizmin yarattığı çılgınlık içerisinde kendilerine ve değerlerine yabancılaşır. Tüketimle hipnoz olan insanların uygarlıkdışı davranışları “*az gelişmişliğin modernliği(ni)*” (Berman, 1999:235) yansıtıran düşünsel boyutu ötelenen modernizm, gelişmiş bir dünya yerine tüketim girdabına/yok oluşa sürüklenen yaşamları beraberinde getirir.

Öyküde “*çekirgeler*” gibi free-shoplara üşüşen, “*lokantalar açılır açılmaz oralara koşuşan*”, sanki “*açlık kampından*” çıkmış gibi davranan insanlar, bilinçsiz bir dinamizm içerisinde oradan oraya savrulurlar. Bir uyurgezer edasında koşturan modern çağ insanının bilinçten uzak eylemleri, madde ile hipnoz edilen bireyin yabancılaşmasına ve kitle içerisinde kaybolmasına gönderme yapar.

Demir Özlü’nün “Dönüş Yolu” öyküsünde bir mağazadan çıkmak/evine geri dönmek için yolu bulamayan ve labirentleşen bir görüntüde mağazaya hapsolan bireyin, kapitalizmle şekillenen çağ içerisindeki trajik görüntüsü verilir:

“Herkesi bu katta mı toplamak istiyor bu mağaza yöneticileri?” diye mırıldanıyordum. Ardından aklımdan daha çılgınca bir düşünce geçti: “Toplama kampları pek de uzakta değil. Kentin ortası hala boş.” sonra “Ne saçma düşünce,” diye düşündüm. “Şimdi barış içindeyiz ve demokratik bir toplum bu.” Ama ne kadar dolaşıp dursam da bu eşyalarla dolu katta ne bir asansör ne de alt katlara inen bir merdiven bulabiliyorum. Bulvara bakan daracık pencerelerden bu kışa yaklaşan mevsimde, aşağıya bağırırsam da beni duymayacaklarını kesinkes biliyorum. Bulvar o kadar gürültülü ki. Burada durmadan artan kalabalığa da bir şeyler sormaya cesaretim yok. Hem bir yabancıyım ben. Durmadan sayıları artan bu kalabalığın sorularına karşılık vereceğini de hiç sanmam” (Özlü, 2012:189).

Modern çağın kent pazarları olan alışveriş merkezleri, sadece maddi bir tüketim yeri değil aynı zamanda bireyin tinsel tükenişini de beraberinde getiren kapitalizmin barınak mekânlarıdır. Gerek göz kamaştırıcı süslü ve ışıklı vitrinleriyle gerekse mimari yapısıyla tüketime sevk eden alışveriş merkezlerinin çoğunda, birbirinden uzak yerlere inşa edilen yürüyen merdivenlere ulaşmak için alışveriş merkezinin hemen hepsi gezilmek zorundadır. İnsanı daha fazla burada tutmak, daha fazla alışverişe sevk etmek için

tasarlanan mimari yapı, bireyin refahından ziyade kapitalist sistemin sürekliliğine odaklanır. Bu yönüyle para harcamaının yanı sıra zaman kaybının da simgesel ifadesi haline dönüşen mağazalar, insanları yutan niteliğiyle yabancılaşmanın yapı taşlarından biri görünümündedir. Bireyin ruhunu yitirerek kalabalığın kısır döngüsüne kapıldığı bu hipnoz mekânı, tinsellik yerine paranın öncelendiği bir nitelik arz eder. Bu bağlamda kişi burada ontolojik varlığının zenginliğiyle değil, sahip olduğu maddi varlığı oranında vardır.

Öyküde gittiği mağazada çıkış yolunu bir türlü bulamayan başkişi, bu kayboluşun otoritenin bilinçli bir yaptırımı olup olmadığını düşünür. O, “*mağaza yöneticilerinin*” insanları toplamak istediği bu yeri, modern çağın “*toplama kampları*” olarak nitelendirir. İnsanların toplatılıp tutsak edildiği ve genel itibarıyla çok kötü sosyal ve fiziksel şartlara sahip olan toplama kampları, çağın esaret altındaki insanların bir araya geldiği alışveriş merkezlerinin simgesel ifadesidir. Kişi, yabancılaştırıcı niteliğiyle beliren bu mekânlarda, parasını, zamanını daha da ötede ruhunu kaybeder.

Alışveriş merkezinden çıkmak için dönüş yolunu arayan başkişi “*eşyalarla dolu katta ne bir asansör ne de alt katlara inen bir merdiven*” bulabilir. “Dönüş yolu”, simgesel anlamda çağın mekanik işleyişi arasında bireyin kendi özsel değerlerine dönüşünü ifade eder. Bu bağlamda öyküde alışveriş merkezinden kurtulmak isteyen öznenin arayışları, metalar arasında kaybolmuş modern çağ insanının varoluş mücadelesini yansıtır. Çıkış yolunu bulup labirent görünümünde beliren bu mekândan bir an önce gitmek isteyen başkişi, “*bulvara bakan daracık pencerelerden*” dışarı doğru seslenmeyi düşünür. Alışveriş merkezinin dışarı ile tek bağlantı noktası olan pencerelerin “*daracık*” olması, dışarı ile iletişimi kesilmek istenen bireyin içeri’deki esaretini imler. Bu bağlamda dışarı, açık geniş mekân olarak belirirken içeri/avm, dar-labirent mekân olarak belirir. Modernizmle birlikte değişim/dönüşüm geçiren mekân algısı, gözetlenmenin getirdiği bir esaret ile distopik bir görünüm çizer. Öyle ki herkesin gözetim/denetim altında olduğu modern dünyada “içeri”, hâkim olunan/bilinen iken “dışarı”, gözetlenebilir olmanın dışında yer almaktır ve “*çağdaş dünyada hiç kimse dışarıda değildir ve olamaz*” (Berman, 1999:47). Nitekim çeşitli kontrol mekanizmalarıyla insan, her an birilerinin gözetimi/denetimi altındadır. Bununla birlikte içeri’nin esaretine karşılık dışarı’da da hâkim olan şey kalabalık ve gürültüdür.

Öyküde dışarıya açılan daracık bir pencereden “*aşağıya doğru bağırarak*” isteyen başkisi, bulvarın “*gürültü(sünden)*” kimsenin onu duymayacağını düşünür. Sesini kimseye duyuramayan öznenin alışveriş merkezinde “*durmadan artan kalabalığa da bir şeyler sormaya*” cesareti yoktur. Kişi, onlar tarafından anlaşılmayacağı düşüncesiyle soru sormaya yeltenmezken onların da koşturmalarına ara verip kendisine cevap vereceğini sanmaz. Bu bağlamda bireyin, kalabalık içerisindeki trajedisi, yalnızlık düzleminde gerçekleşirken ben ve onlar arasındaki yabancılaşma, iletişimin de önünde geçer. Öyküde nesnelerin büyüyle hipnoz olmuş insanların koşturma ile geçen yaşamları, yabancılaşmanın görüntüsünü sunar; onlar’a yabancılaşan bireyin sergilediği varoluş mücadelesi ise simgesel bir nitelikte verilir.

Modern çağda beliren yabancılaşma sorunsalının başka bir görüngüsü Özlü’nün “*Derine*” öyküsünde verilir. Çağın değişen yüzüne ayak uyduramayan huzursuz bir ruhun kendi kalma mücadelesi, topluma yabancılaşma ile birlikte yer edinir. Öyküde bir “*Pencerenin yanında oturmuş yorgun Pazar gününü tüketmeye çalış(an)*” (Özlü, 2012:497) anlatıcı, anlamsızlıkla kuşatılmış bir yaşamın öznesidir. O, can sıkıntısında kurtulmak ve vakit geçirmek için yapacak hiçbir şey bulamaz; bir an dışarı çıkmayı düşünse de kitleleşmiş kalabalığın her yeri kuşatan varlığı onu bu fikrinden caydırır. “*Duvarlarında aynaların asılı olduğu, Pazar kalabalığının böcekler gibi doluştuğu sinemalar*” (Özlü, 2012:497) dahil olmak üzere gidebileceği hiçbir yer yoktur.

Modernizmle birlikte dönüşüm geçiren kentlerde kapitalist sistem, yarattığı pazar ile eğlenceyi bir tüketim nesnesine dönüştürmüştü; avm’ler, sinemalar modern çağda vakit geçirilecek başlıca yerler olmuştur. Herkesin birbirine dönüştüğü bir çağda, zevklerini, seçimlerini kendi özgür bilinciyle değil de herkesin ölçütleriyle belirleyen ve ayrılaşan bir görüntüyle beliren insanlar, “*anonim kişiye*” dönüşerek yabancılaşmanın portresini sunarlar. “*Anonim kişi olarak var olmak, bir kimsenin topluluk dünyasında şahsiyetini kaybederek bir stok varlığına dönmesidir*” (Magill, 1971:52). Seçme özgürlüğünü başkasına devrederek kendini başkasının belirleyiciliğine emanet eden birey, kendi olmaktan çıkarak “oluş” olma özelliğini kaybeder. O, eylemleri başkası tarafından belirlenen bu yönüyle metalaşan bir Das-Man’dır. Öyküde bir pazar kalabalığının doluştuğu sinemalar, kapitalizmin barınaklarından biri olarak belirirken bir “*böcek sürüsü*” gibi sinemalara doluşan insanlar, çağın herkesleşen/yabancılaşan görüntüsüne göndermeye yapar. Kendi olmaktan çıkan, varlığına ve benliğine yabancılaşan kişileri,

‘insan’ formundan çıkarıp böceğe dönüştüren anlatıcı, bir yandan düzeni eleştirirken diğer yandan topluma yabancı görünümüyle belirir. O, çağın yozlaşan ve yabancılaşan yüzü karşısında ruhsal çatışmalar ve bunaltılar yaşar. Öznenin yaşadığı ruhsal çatışmalar ise “beden” metaforuyla verilir:

“...gövdem kirleniyor, saçlarımın dibi yağ tabakasıyla kaplanıyordu. Güneşe çıkmamaktan ötürü iyice aklaşmış, üzüntüden sıskalaşmış gövdemi sabahları pencerenin önündeki düzensiz yatağımdan sürüyerek çıkarıyordum. Beni bütün gece kıvrandıran şeyin ne olduğunu iyice kavrayamadan bulantılar içinde yatakla musluk arasındaki hölü geçiyor, orda yağlı başımı suyun altında tutuyordum” (Özlü, 2012:495).

Çağdaş düşüncede vücut, biyolojik bir bütün olmanın ötesinde bireyin “*imkanlarını ortaya çıkaran canlı bir fenomen*” (Magill, 1971:96) olarak ele alınır. “*Bireyin hayat ve toplum nezdinde görünür olmasını sağlayan beden, kimlik inşasına ve benlik algısına etki eden varoluşsal bir gerçekliktir*” (Kanter, 2019:7). Bu bağlamda varoluşun ve kimliğin bir sunumu olan beden, insanın ne’liğini üzerinde taşıyan ve yaşantısına dair bilgiler sunan ontolojik bir değerdir.

Sartre’a göre kendisi için’in başkası ile olan bağlantısında vücut, temel bir fenomen olarak ortaya çıkar ve üç ontolojik derecede ele alınır: 1) Yaşadığım vücut, 2) Başkası tarafından bilinen ve faydalanılan vücut, 3) Başkası tarafından bilinen varlığına başvurmakla yaşadığım vücut. Üç görüngüde de doğrudan ilişki içerisinde bulunan vücut, varoluşun en birincil nesnesi ve gösterenidir; bununla birlikte ben’in vücudu, hangi seviyedeysen dünyası da aynı seviyededir (Magill, 1971:96). Başka bir deyişle ben’in dış dünya ile temas nesnesi olan beden, çevreyi/ “*toplumu etkilediği gibi toplumdan da etkilen(en)*” (Kanter, 2019:11) bir niteliğe sahiptir.

Öyküde topluma yabancılaşan bireyin dış dünyaya duyduğu öfke ve nefret, bedensel yansımalarıyla belirir. Kendini eve kapatan başkışının kirli gövdesi, yağlı saçları, “*güneşe çıkmamaktan ötürü iyice aklaşmış ve üzüntüden sıskalaşmış gövdesi*”, çürüyen bir toplumun görüntüsünü sunar. O, yürüyen cesetleriyle varlık gösteren ve kendi olmayan bir topluma karşı duyduğu iğretiliği, dış dünyaya bulantılar aracılığıyla yansıtır. Biyolojik anlamda, vücuda giren yabancı bir nesnenin bünye tarafından reddedilmesi olarak yorumlanan bulantılar, simgesel anlamda varoluş sancısı çeken bir ruhun, yabancılaşan bir toplumdaki yozlaşma ve çürümelere kabul etmeyişi ifade eder. Tüm gece onu uyutmayan, kıvrandıran bulantılar, dış dünyaya maruz kalan bir ruhun yaşadığı tinsel buhranların görüntüsüdür.

Diğer yandan bilinci temsil eden “kendisi için, kendi başına ile karşılaştığında bulantı olarak adlandırılan bir duyguya kapılır. Çünkü Sartre’a göre kendisinde varlık, bilinç için bir tuzaktır ve sürekli olarak bilinci aldatmak ister. Bilinç de bu tuzağa düşebilir ve kendisine karşı yabancılaşabilir” (Gündoğan, 2019b:1). Öyküde kendisi için varlık olan anlatıcı ben, kendi başına’nın içinde bulunduğu trajedinin buhranını yaşar. Nitekim yabancılaşmış, değerlerini kaybetmiş görüntüsüyle beliren toplum, bilincin ve varoluşun uzağında bir nitelikte belirir. Toplum ile her karşılaşmasında bulantıya kapılan başkişinin yaşadığı duygu durumu, ruhsal çatışmalarının bedene yansmasıyla şekillenir. Dışarıdaki halini, “sokağa adım atar atmaz da oluyordu bu, kustumak için zor tutuyordum kendimi. Düzensiz uğradığım iş yerinde de –yazışmayla yabancı dil öğretilir orada bilinmeyen kişilere, başka çeviri işleri de yapılırdı- geliyordu bulantı” (Özlu, 2012:495) sözleriyle ifade eden özne, tüm varlığını saran bu rahatsızlığın yaşamında yarattığı kaosu ifade eder. Evde, iş yerinde, sokakta, özetle her yerde karakteri etkileyen bulantılar, ontolojik bir nitelik arz eder ve herkesleşmeye karşı ayak diremenin görüntüsünü sunar. Anlatıcının çevresindeki insanlar, düzen’in arzuladığı insan tipi görünümünde belirirken kendisi, topluma uyum sağlamayı reddeden ruhunun bedeninde yarattığı travmayı yaşar.

Topluma yabancılaşan bireyin yaşadığı ruhsal travmalar, Demir Özlu’nün *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısında simgesel bir görüntüde verilir. Eserde kendini yanılsamalar içerisinde bulan başkişi, düş ile gerçek arasında yaşadıklarını anlamlandırmaya çalışırken yaşamın gerçekliğini duyumsamak için dışarı’ya insanların arasına karışır:

“Güçlkle uyandım (...) ardından sokağa çıktım. (...) Sonsuz sayıda anlamsız yüz. Kim olduklarını bilmediklerim... yıllardır gördüğüm, ama nasıl insanlar olduklarını anlamadığım, tanımadığım sayısız insan. Böylece sokağın kalabalığına karışarak elde etmeye çalıştığım gerçeklik duygusunu daha da kaçıırıyordum elden. Bana sadece borazan sesleri gelen, bilmediğim, uzaktaki kışlalarda eğitim yapan askerleri andırıyorlardı. Onların eğitim yaparken oluşturdukları safları” (Özlu, 2011a:45).

Güçlkle uyandıktan sonra sokağa çıkan ve insanların arasına karışarak yaşamın gerçekliğini ve somutluğunu duyumsamak isteyen öznenin dışarıda gördükleri, arzulananı karşılamaz. O, dışarıda “kim olduklarını bilmediği, yıllardır gördüğü ancak nasıl insanlar olduğunu anlamadığı, tanımadığı sayısız insanın” varlığı ile karşılaşır. Çevresindeki bu insanların varlığı, karaktere yabancı bir görünümde belirir.

Tarihi süreç içerisinde insanların birincil yaşam alanlarını oluşturan şehirler/kentler gerek bireysel gerek toplumsal hayatta belirleyici bir rol oynar. Ne var ki modern çağda geçirdiği değişim/dönüşüm ile kapitalizmin barınağına dönüşen kentler, insan yaşamını

öteleyen ticari kaygıyla şekillenen bir nitelik arz eder. Mahalle kültürünün kaybolduğu, yatay kentleşme mimarisinin, yerini dikey mimari ile beliren yüksek binalara bıraktığı kent yapılaşmasında, biz kültürü de yerini ‘birbirinden kopuk yaşamlara’ bırakır. Eski dönem kent kültüründe iç içe yaşamlar, ben’in varlığını öteki ile birlikte var kılarken yeni kent anlayışı, insanları birbirilerine yabancılaştıran bir görünüm arz eder. Öyle ki kent içerisinde yaşayan “çok sayıda insan, her biri sahici yaşamının kökten yalnızlığı içinde, dolayısıyla öbürleriyle iletişim kurmaksızın yaş(a)r”(Gasset, 1995:153). Onlar, birliktelik içerisindeki koca bir yalnızlığın görüntüleridir.

Anlatıda dışarıya çıktığında sayısız tanımadığı yüzü gören özne, kentten birbirine yabancı insanları arasında varlığını konumlandırabileceği bir gerçeklik arar. Ne var ki sokağın kalabalığı, yabancı yüzleriyle bu gerçekliği vermekten uzaktır. O, varlığını kuşatan yabancılıkla kendini yaşadığı topluma ve kente ait hissetmez. Öte yandan dışarıdaki insan kalabalığı, ona uzaktan borazan seslerini duyduğu “kışlalarda eğitim yapan askerleri” çağırır. Giydiği üniformalarla birbirinin aynı görünümde beliren askerler, kendiliklerini kaybederek birbirlerine dönüşen/aynılaştıran insanlara gönderme yapar.

Bir koşturmaca içerisinde kendi sesinden uzakta kalan kent insanı, “kültürel kalıpların kendine sunduğu kişiliği tümüyle benimser; böylece tıpkı diğerleri gibi ve onların kendisinden beklediği gibi” (Fromm, 1988:152) davranarak herkes’in gölgesi altında varolmayı seçer. Yalnızlığın ve farklılığın sorumluluğundansa herkes gibi olmayı tercih eden bireyin kendine/varlığına yabancılaşması, “asker” benzetmesiyle varlık kazanır. Hep birlikte aynı şeyleri yapan, bireyselliklerini kaybederek tek tip varlıklara dönüşen insanlar, kışlada eğitim yapan askerlerin sosyal hayattaki yansımasını sunar. Öznenin bu insanlara bakışı, olumsuz düzlemde belirirken ben ve öteki arasındaki yabancılaşmanın da görüntüsünü sunar. Öyle ki romanda dışarıdaki insan kalabalığına karşı duyduğu nefreti “Kaknem varlıklar! Eğer yanılırsanız bir yaşam, hayatın gerçeğini tanıyarak yaşamaksa, hiçbir şeydi bu. Evet, bu gerçek yaşam, gerçekten hiçbir şeydi” (Özlü, 2011a: 52) sözleriyle ifade eden özne, düşü gerçeğe tercih eder. Yanılırsanız bir hayatın insana sunduğu gerçeklik algısı, daha yaşanılabilir bir dünya yerine anlamsızlıkla kuşatılmış bir yaşamın, yabancılaşmış insanların görüntüsünü sunar. Bu yüzden de özne gerçek yerine düşü önceler.

Demir Özlü'nün "Votka" öyküsünde yabancılaşma, toplumu ve kenti kuşatan yozlaşma ile birlikte simgesel bir görünümle yer edinir:

"O sırada tahta döşeme üzerinde yürüyen böcekleri gördüm. (...) Çok da hızlı olmayan bir biçimde yayılıyorlardı. (...) O karanlık yeraltı dünyasından geliyorlardı. Tahtanın genişçe aralığından baktığımda, içeride sonsuzca kımıldayan böceklerin, bütün döşemenin altını kaplıyormuşçasına yayılmış, birbirine bitişik gövdelerini gördüm" (Özlü, 2012:59-60).

Evinde roman okurken "tahta döşemeler üzerinde yürüyen böcekleri" gören başkişi, evini saran bu haşereler karşısında ürküntü duyar ve onların nereden geldiğine/kaynağına yönelir. "Sonsuzca kımıldayan" görüntüleriyle "bütün döşemenin altını" kaplayan böcekler, "o karanlık yeraltı dünyasından" gelir. Yeryüzünün aydınlığına karşı karanlık bir dünyanın varlığını imleyen yeraltı; simgesel anlamda kimi zaman yasadışı işlerin yürütüldüğü bir muhiti/çevreyi, kimi zaman benliğin karanlık yüzünü ifade eden bilinçaltını, kimi zaman ise içerdiği bilinmezlik ile gizemli bir dünyayı ifade ederken; dini inanç ve mitolojilerde ise ceza mitosu üzerine kurulu bir tarzda belirir. Çoğu kez zihinlerde "gizil ve korkunç nüveleri barındıran fobik" (Güneş, 2010:125) bir mekân imgesi yaratan, çatışma ve travmaların ya da olumsuz nitelikli durumların imleyen olan yeraltının öyküdeki yansıması, 'kaos' düzleminde belirir. Öyle ki başkişinin evini saran böceklerin ürettiği kaynak olan yeraltı, çürümenin de başlangıç noktasıdır.

Karanlık yeraltından gelen sayısız böcek, kötü oluşların/kaosun habercisi iken evin temelini verebileceği zararlar da tehlike arz eder. İnsanın varlığını konumlandığı, yaşama ve zamana tutunduğu ev, dünyalık zamandaki en birincil barınak/korunak, güven ve huzur imgesidir. Kişiye kendi olma imkânı veren bu "içtenlik mekânı" (Korkmaz, 2008:143) bedensel varlığın yanı sıra içerdiği yaşanmışlıklarla tinselliğin de barınağıdır. Bu bağlamda kişinin varlığını olumlayan/koruyan/bütünleyen ev'in tehlike altında olması, kişi için en büyük yıkımlardan birisidir. Öyküde evin temelini saran böcekler, yakın gelecekte özneyi bekleyen yıkımın habercisi olmakla birlikte, kenti saran çürüme ve yozlaşmanın da simgesel görüntüsüdür. Bu durumu özne, gerçekliğin itirafı ile ifade eder: "Döşemenin üzerine karabasan gibi yayılan böcek sürüsünün üzerine serptim tozu. (...) Kentin ne kadar da eski bir kesiminde oturuyorum. Besbelli, besbelli çöküyor bu kent artık!" (Özlü, 2012:60) söylemiyle bir yandan yayılan böcekleri yok etmeye çalışan özne, diğer yandan "çöken bir kent(in)" ıstırabını duyumsar.

Öte yandan öyküde karakter, Kanadalı bir kıza aşiktir. Evini saran böceklerle uğraşmanın akabinde sevgilisi Liz eve gelir. Kız ile sevişirken havada sürekli dönüp duran bir kuş gören başkişi, bakmak için kuşun ardından gider:

“Koridora çıktım. Bir yığın dönüp duran kuş vardı burada. (...) Hiçbir şey görmeksizin dönüp duran, bu kül rengi siyah kör kuşları, kovalamaya çalışıyordum raketle. ‘Kör kuşlar bunlar Liz!’ diye bağırdım. ‘Hiçbir şey görmüyorlar.’ Koridorda dönüp duran çirkin yaratıklar! (...) Eski bir kent burası Liz, yıkılan bir kent” (Özlu, 2012:65).

Evi saran böceklerin akabinde kentin çöküşünü imleyen ikinci simge, *“hiçbir şey görmeksizin dönüp duran, bu kül rengi siyah kör kuşlar”*dır. Edebi eserlerde kimi zaman olumlu kimi zaman ise olumsuz durumların simgesel görüntüsünü sunan kuşlar, öyküde *“kör”* olmalarıyla yarasaları imleyen bir nitelik arz eder. Esas itibariyle görme yetisine sahip olan yarasalar, *“çıkardıkları çok yüksek sesli ses dalgalarının etraflarındaki cisimlere çarpıp geri dönmesi yardımıyla yönlerini bulur”* (Alp, 2009:58), dolayısıyla yön bulmak için görme yetilerinden ziyade ekolokasyonu kullanırlar.

Öyküde anlatıcı özne tarafından *“çirkin yaratıklar”* olarak betimlenen *“kör kuşlar”*, çöküş içerisinde olan kentteki çürümelerin, kötü oluşların, tinsel kopuşların ve kaos içerisindeki yaşamın simgesel ifadesidir. Sevgilisi Liz’i odada bırakıp koridora çıktığında bir yığın kör kuş gören başkişi, *“yıkılan bir kent”*i sembolize eden bu *“çirkin yaratıkları”* kovalayarak yaşamda kalmaya/çöken bir kenti ayakta tutmaya çalışır. Ne var ki kentin ölüm saçan kaosu, yaşama üstün gelir; havada dönüp duran küçük sürüdeki kör kuşlardan biri Liz’in göğsüne saplanır. Liz’in yaralı gövdesi döşemenin üzerinde yuvarlanırken öznenin *“pencereden dışarıya kaçacaklarını umduğu can alıcı yaratıkların sayısı gittikçe art(ar).”* Söz konusu trajediyi *“Gövdesine sapsananlar, daha bir derine gömüldüler. Çöken, çürüyen mahallenin çatıları arasından geliyorlardı –önceden varlıklarını bilmediğim- yüzlerce kör kuş”* (Özlu, 2012:65) sözleriyle anlatan karakter, gözlerinin önünde sevgilisini öldüren kentin, kaosu besleyen yönü karşısında şaşkınlığa uğrar. Yaşamın sembolü olan genç kızın, çürüyen/çöken bir kentin imgesi haline dönüşen kör kuşlar tarafından ölüme itilmesi, gün geçtikçe daha da kötü bir hal alan yaşamın kaotik görüntüsünü imler. Öyle ki kentin çürümüşlüğü her yeri sarmış; tüm evler/barınaklar çürümeye yüz tutmuş ve kent, böcekler ve kör kuşlar tarafından istila edilmiştir. Tüm bu çürüme ve istilalar ise tinsel bir çöküş içerisinde olan kentin yozlaşan görüntülerini sunar.

Yabancılaşmanın toplumsal nitelikli başka bir yansıması *“Karanlıkta Koşan Kızlar”* öyküsünde yalnızlığın olumlu boyutuyla verilir. Öykünün isminde yer alan *karanlık*,

tinsel bir karanlığa gönderme yaparken öykü kahramanı olan “*karanlıkta koşan kızlar*”, aydınlığa ulaşmak için mücadele eden bilincin simgesidir. Öyküde, karakterler arasında geçen konuşma kalabalığın birey üzerindeki etkisini imler: “*Korkuyorum*” dedi. “*Korkma*” dedi kadın. “*Hayır. Köprüden değil, kalabalıktan.*” (Özlü, 2018:79) ifadesi kalabalığın yıkıcı kitleselliğine gönderme yapar. “*Bilinçli kişiliğin kaybolarak bilinçsiz kişiliğin egemenliği ele geçişi, duygu ve düşüncelerin telkin ve bulaşım sonucu aynı yöne yönelişi(ni)*” (Freud, 2011:15) içeren kitle, bireyi kendisi olmaktan çıkarıp otomat bir varlığa dönüştürmesiyle yabancılaşmayı beraberinde getirir. Öyküde insanların kişiliklerinden/bireyselliklerinden ziyade sayılarıyla var olduğu kalabalık imgesi, kitleselliğin yabancılaştırıcı etkisini barındırdığından dolayı korkulan olarak belirir. Ben, onlar’a dönüşme, kendi olmaktan çıkma korkusunu taşıdığı için kalabalığa karışmak istemez.

Toplumsal yabancılaşmanın kendilik yabancılaşmasıyla sunulduğu “*Biçim Değiştirme*” öyküsü, insanlardan ve kendinden kaçan bireyin özünü koruma çabası üzerine kurgulanır. Karakterin yaşadığı ontolojik bölünme, dış dünyanın somut gerçekliği içerisinde verilir. Öyküde başkişinin “*Kuşkum yok, benim kadar hızlı koşuyor. Beni yakalama olasılığı çok fazla. Bütün gücümle ondan kaçıyorum. Yüzü benim yüzüme benziyor*” (Özlü, 2011b:33) sözleriyle anlattığı öteki, ben’in biçim değiştirmiş hali, başka bir deyişle bireyin yabancılaşan yüzünün simgesel ifadesidir. Bu bağlamda kendi içinde bölünmeye uğrayan benliğin, özüne yabancılaşması, ben ve öteki bağlamında ortaya çıkar.

Bölünmüş benlikte kişi, kendi varlığına daha da ötede kendi bedenine yabancılaşır. “*Benlik ve beden arasında kalıcı bir ayrılma vardır. Bireyin hakiki benliği olarak gördüğü şey az ya da çok, cisimleşmemiş olarak yaşantılanırken buna karşılık bedensel deneyim ve eylemler de sahte-benlik dizgesinin parçası olarak hissedilir*” (Laing, 2011:76). Öyküde dünya içerisinde başkalarıyla birlikte varolmak zorunda olan insanın onlar’ın arasında edindiği “*sahte benlik*”, bölünmüş benliğin bir parçasını oluşturur. Gerçek benlik ise sahte benliğin yutuculuğundan kaçan özne’yi içerir.

Öyküde başkişi, “*benliğini, az ya da çok bedeninden ayrılmış ya da çözülmüş olarak yaşantılar*” (Laing, 2011:67). Bu bağlamda bilinç düzeyinde gerçekleşen bölünme, dış dünyaya ‘ben’ ve ‘öteki’ şeklinde yansır. Ben, öznenin kendi olan ve kendi oluş’u korumak için mücadele eden tarafını simgelerken öteki, bireyin yabancılaşan/başkalaşan

yüzünü ifade eder. Başka bir deyişle hakiki benlik, kaçan konumundayken cisimleşmemiş sahte benlik, hakiki benliği yutmaya çalışan/kovalayan görünümüyle belirir. Bölünmüş benlik algısıyla beliren çatışma, kendi kalmak isteyen ben ile onu dönüştürmek isteyen öteki arasındaki mücadele ile şekillenir. Başkışı, bir yandan kendini bu tehlikeli varlıktan korumaya çalışırken diğer yandan onu tanımlamaya/olayları anlamlandırmaya çalışır:

“Benle benzerliği var, hem de benden çok uzak acaip bir yaratık bu. Durmam, onu beklemem için bağıyor. Durmazsam kucağında tuttuğu bebeği çevredeki hendeklere savuracağını söylüyor. Kuşkusuz bu durumda bebeğin ölümünden beni sorumlu tutacak. (...) Beni yakalayınca ne olacak? Kesin olarak biliyorum: gövdesi benim gövdemin içine girecek. Böylece ben de değişmiş olacağım. Sanırım iğrenti duyduğum onunla birleşmiş olacağım. Düşünceleri de benim düşüncelerimin üzerinde yuvalanacak” (Özlü, 2011b:33).

Başkışının hem kendine çok benzettiği *“hem de benden çok uzak acaip bir yaratık”* olarak tanımladığı varlık, bu yönüyle hem ben hem de ötekidir hem özünü koruyan kendi hem de başkalaşan kişidir. Dolayısıyla özne, varlığını kuşatan bu ikilik karşısında korkuyla karışık bir şaşkınlık duyar. Burada ben’in öteki karşısında duyduğu korku, ontolojik bir karaktere sahiptir. *“Kendi varlığının bilincini yitirme olasılığının yarattığı duygu”* olarak tanımlanan *“ontolojik anksiyete”* (Geçtan, 1988:333), bireyin kendi kalmasına olanak sağlayan varoluşsal bir değer olarak belirir. Bir başkasına dönüşerek ya da herkesleşerek kendi olmaktan çıkma/kendine yabancılaşma karşısında bireyin duyduğu ontolojik korku, onu ötekiden kaçmaya daha da ötede topluma yabancılaşmaya götürür.

Öyküde özne, kendisini kovalayan varlıktan kaçmak için büyük bir mücadele sergiler. Nitekim eğer yakalanırsa *“gövdesi onun gövdesine girecek”* ve böylece özne, *“değişmiş olacak(tır)”*. Daha da ötede *“iğrenti duyduğu”* bu varlığın düşünceleri, kendi *“düşüncelerine yuvalanacak”* ve özne onunla birleşmiş/ona dönüşmüş olacaktır.

Varoluşun özünü içerisinde barındıran düşünme eylemi, bireye özgü en birincil gerçekliktir. Düşüncenin kendi öznelliğini yitirip bir başkasına ait olması ise kendilik yitiminin ifadesidir. Başkasının düşüncelerini özümseyen kişi, yine başkasının belirlediği ölçüde var olur. Kendi olmaktan uzak olan bu durum ise yabancılaşmanın görüntüsünü çizer. Öyküde başkışı, öteki’nin düşüncesine maruz kalma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu durumun genel itibarıyla böcekler/haşereler için kullanılan *“yuvalanmak”* sözcüğü ile ifade edilmesi ise duyulan iğretiliğin görüntüsünü çizerken yabancılaşmanın da boyutunu sergiler. Öyle ki toplumdan ve topluma dair her şeyden nefret eden özne, onlar’a dönüşmemek için onlar’a dönüşen parçasından/kendinden dahi kaçmayı tercih eder.

Öte yandan bireyi kovalayan/onun içine girmeye çalışan kişi, toplumun temsilcisidir. O, herkes'in toplandığı bir prototip olarak bireyi kendine dönüştürmek, özneyi ruhsuz bir onlar alanı'na katmak ister. Burada herkes, kendi öznelliklerini/bireyselliklerini koruyan bilinçli bir toplum değil, “*insanın ötekilerle birlikte olmasında kendi varoluşunu teslim ettiği hiç kimse'dir*” (Soykan, 1999:47). Bu yüzden özne, öteki ile birleşirse herkese dönüşecek, herkese dönüşürse hiçkimse olacaktır.

Ardından koştugu başkişiyi kendine dönüştürmeye çalışan varlık, onu durdurmak için bağırır ve durmazsa “*kucağında tuttuğu bebeği hendeklere savuracağını*” söyler. Metaforik bir görünümle beliren “bebek” imgesi, Özlü eserlerinde genel itibariyle ‘geleceğin, aydınlığın masumiyetin’ simgesi olarak yer edinir. Özneyi yakalamak için türlü hileler sunan ötekinin “masumiyeti” kullanması, bireyi sorumlulukla beliren bir çatışmaya sürükler. Eğer durmazsa “*bebeğin ölümünden (onu) sorumlu tutacak*” olan kişi, katil görünümüyle belirirken özne çok zor bir kararın eşiğinde bırakılır: Durursa kendiliği ölecek, durmazsa masumiyetin ve geleceğin imgesi olan bebek ölecektir. Bu bağlamda kişi, geleceğin yok olmaması için teslim olmaya zorlanır.

Değişim ile beliren yabancılaştırmanın başka bir görüntüsü Özlü'nün “Böyle Dedi Falmer” öyküsünde varlık kazanır. Adını Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* adlı eserinden alan öykü, “*Dördüncü Şarkı'da*” geçen Falmer karakterine atıfta bulunur. “*Sarı saçları, yumurtamsı yüzü, soylu çizgileri*” (Lautréamont, 2007:177) ve on dört yaşındaki görüntüsüyle sürekli olarak anlatıcının zihninde beliren Falmer, Maldoror'un “*bir geçmiş zaman arkadaşı*”dır. Aynı zamanda yine onun tarafından öldürülendir: “*Ama, bir gün, hançerimi bir kadının göğsüne saplamak üzere kaldırdığımda, elimi tuttuğu için, onu demir bir kolla yakaladığımı, havada öylesine bir hızla çevirirken saçlarının elimde kaldığını ve merkezkaç gücüyle fırlayan vücudunun gidip bir meşe gövdesine çarptığını bilmiyor değilim*” (Lautréamont, 2007:177) sözleriyle betimlenen sahne, Falmer'in olduğu kadar Maldoror'un da kendilik ölümünün görüntüsünü sunar.

Lautréamont'un öldürülen kahramanının Demir Özlü öyküsündeki görüntüsü ise yabancılaştırma ve kendilik yitimi düzleminde belirir: “*Çıplaktım. Sıskacık bir vücudum vardı. Parça parça giysilerle onu bezedim, görünmez kıldım. Ardından giyimime bir Lautréamont biçimi verdim. Artık cesaretle çıkabilirdim. Üzerime ateş açılması olasılığı*

olsa da” (Özlü, 2011b:56) söylemiyle varlık kazanan yabancılaşma, bireyin ben ve başkası olma arasındaki çatışmasıyla verilir.

Çıplaklığı otantiklikle birlikte yorumlayan Berman, soyunma metaforlarının kendini keşfetme ile doğrudan ilişkisi olduğunu söyler. Ona göre giysiler eski, yanılısamalı hayat tarzını; çıplaklık ise yeni keşfedilen ve yaşanan hakikati ifade eder, birisinin giysilerini çekip çıkarma eylemi bir tinsel kurtuluş, gerçek oluş eylemi haline gelir. Bu bağlamda çıplak insan sadece daha özgür ve mutlu değil, aynı zamanda daha iyi bir insan olacaktır (Berman, 1999:151-153). Öyküde, içinde bulunduğu durumu “*çıplaktım*” sözcüğüyle aktaran başkışı, giysilerini çıkararak varlığını tüm otantikliği ile görme/bilme imkânına sahip olur. O, çıplak vücudunu izlerken aslında var olduğunu görmek daha da ötede kendi varoluşsal bütünlüğünü somut bir gerçekliğe büründürmek ister. Bununla birlikte görme’nin sonunda ulaşılan bilgi ise güçsüzlüğün imini içerisinde barındıran “*sıskalık*” halidir. O, dışarıya çıkarken sıskalığını kıyafetlerle örter; söz konusu yabancılaşma ise öznenin kendini gizlemesi, olduğundan farklı bir biçim vermesiyle şekillenir.

Sıska vücudunu “*parça parça giysilerle beze(yen)*” ve onu “*görünmez kıl(an)*” başkışı, “*ardından giyimi(n)e bir Lautréamont biçimi ver(erek)*” kendi olmaktan çıkar. Yabancı bir kimliğe bürünme ile gelen başkalaşma, bireyin gerçek benliğini gizlemek için maske kullanmasıyla şekillenir. Isidore Lucien Ducasse’ın eserlerinde kullandığı takma ad olan *Lautréamont*, Fransız yazar Eugene Sue’nün romanla aynı adı taşıyan kibirli kahramanı “*Latréaumont*”dan küçük bir değişikliklerle alınır. Kendini *Lautréamont* isminde gizleyen Ducasse hakkına ise çok fazla bilgi bulunmaz. Öyküde “*sıskacık*” vücudunu beğenmeyen anlatıcı öznenin, başka bir yazarın yine kendi olmayan ismini/görüntüsünü alması, ben’ini gizlemek isteyen öznenin dış dünyada takındığı bir maskedir. O, kendi gerçek dünyasında sıska ve güçsüz olmasına karşın, dış dünyaya/topluma karşı güçlü bir imaj yaratır. Gerçek olmayan bu imaj/taktığı maske, dış dünyanın da tehlikelerine karşı ona cesaret verir. Tüm bunlarla birlikte öyküye adını veren ve Maldoror tarafından öldürülen Falmer, dış dünyaya çıkarken *Lautréamont* maskesini takan öykü kişinin tinsel ölümüne/kendilik yitimine gönderme yapar.

Yabancılaşmanın modernizm ve insan ilişkileriyle varlık kazandığı *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları*’nda, kendilik yabancılaşmasının bir boyutu olan dilsel yabancılaşma ortaya çıkar. Roman kişilerinden Bayan M. gerek isimsizliği ile yaşam içerisinde

takındığı tavır ile yabancılaşmış insanın görüntüsünü sunar. “İsimsizlik” durumunda kişi, “kendi benliğini ortadan siler ve ne kendisi ne de başkaları, onu, davranışlarından ötürü sorumlu tutamaz” (Geçtan, 1988:333). Nitekim o, çoğunluk gibi davranmakla bireysel varlığını yitirir, kalabalığın içerisinde silinerek kaybolur. Eylem ve davranışları ise kendi özgür iradesiyle değil toplumun belirleyiciliğiyle şekillenir.

Romanda Türkiye’de sıkıldığı için Avrupa’ya giden ancak orada da varlığını kuşatan boşluk ve bunaltı duygusundan kurtulamayan Bayan M. yaşamını anlamlı bir nedene bağlamaktan uzak bir görüntü çizer. Gündelik yaşam içerisinde varlığını sürdürmek durumunda olan kişi, varoluşsal bunaltı ile karşılaştığında önüne iki seçenek çıkar. Ya bu bunaltıya katlanmanın ve başa çıkmanın yollarını öğrenerek otantik bir varoluşu seçer; ya da bu bunaltıyı yaşamamak için otantik varolmama biçimini seçerek varlık bilincinin uzağına düşer (Göka, 1997:131). Bayan M. varlığını kuşatan bunaltıdan kurtulmak için otantik bir yaşam biçimi yerine, kalabalık arasında çoğunluğa uyum sağlamayı/herkes gibi olmayı seçer. Bu bağlamda içerisinde bulunduğu burjuva sınıfı nasıl davranıyorsa, nelerden hoşlanıyorsa o da değer ve zevklerini o doğrultuda oluşturur. Öte yandan karakter, kendine olduğu kadar ait olduğu topluma, kültürüne/diline de yabancılaşmıştır.

Avrupa’dan Selim’e yazdığı mektuplardan birinde “Çoğu week-end geçirmeye bir tarafa gidiyor” (Özlu, 1997a:22) gibi yabancı sözcükler içeren cümlelere sıklıkla yere veren Bayan M. Doğu ile Batı arasında sıkışıp kalan, Batı’yı düşünsel boyuttan ziyade; salt giyimi, kuşamı ve kullandığı dili ile özümseyen bir görünümde belirir. Bu yönüyle o, kültürel bir yabancılaşma içerisindeydir. “Kültür, tözün yalın ruhudur ki kendinde onunla bir tanınmışlık ve belirli varlık kazanır” (Hegel, 1986:308). Bilinç, kültür ile bir varlık kazanır, kendi bütünsel oluş’unu kültür ile tamamlar. Bu bağlamda bireyin kültürüne yabancılaşması kendine yabancılaşması demektir ki bu durum kendi kökensel varlığını yitirmenin görüntüsünü sunar. Romanda kendi diline yabancılaşarak kültürel bir yozlaşma içerisinde bulunan karakterler, burjuvazinin yıkıcı ve yabancılaştırıcı etkisini sembolize ederler.

Eserde boşluk ve anlamsızlık içerisinde sorgulamalar yaşayan diğer bir karakter ise Selim’le ilişkisi olan Anna’dır. Anna, Selim’e yazdığı mektupta, yaşadığı cinsel korkular nedeniyle yardım isterken bedensel yabancılaşmanın da görüntüsünü sunar:

“Sabahleyin, aynada kendi çıplaklığıma bakmak için soyundum. Hiç sevmedim kendi görüntümü. Hiç. Kalçalarım da tombullaşmış gibi göründü gözüme. Derin bir kedere

gömüldüm. Kendimi iyice görmek, bilmek istemişim. Giysilerin tümünü atarak, göğüslerimi, her yerimi görmek. Kendi kendimi okşama. İsteğim kursağında kaldı” (Özlu, 1997a:28).

Yansıtıcı niteliğiyle varlığın somut gerçekliğini onaylayan ve çoğaltan aynaya, çoğu kez derin anlamlar yüklenmiş; ayna, sadece dünyalık zamana eşlik eden bir eşya değil, varlığı tamamlayan/bütünleyen kimi zaman fark ettiren ontolojik bir değer olarak belirmiştir. Ben’in keşif ve oluşumunu “*ayna evresiyle*” açıklayan Lacan, bu yansıtıcı nesneyi, gösteren/tanıtıcı ve fark ettiren nitelikleriyle ele alır. Öyle ki bir bebek kendi bedensel bütünlüğünü ilk kez bir ayna aracılığıyla fark eder ve ben varım der (Bowie, 2007:28-29). Öyküde bir boşluk içerisinde bulunan Anna’nın aynada gördüğü imge, kendi varlığının çirkin yüzüdür. O, cinsel deneyimin dışında kalan varlığına kötü/iğreti bir gözle bakarken arzulanı gerçekleştirememenin bedensel yansımasını vücuduna yönelik yabancılaşma ekseninde duyumsar.

Beden yabancılaşmasını “*parçalanmış beden*” kavramıyla açıklayan Lacan, bireyin ilk fiziksel uyumsuzluk algısının hatırasını canlı tutmaya araç olması bakımından bu fantezinin ‘ben’in yabancılaştırıcı kimliğiyle belirgin bir yapısal ilişkisi olduğunu söyler (Bowie, 2007:33). Varlığına yabancılaşan kişi, bedenini çirkin ve kimi zaman da bütünsel niteliğini kaybetmiş bir şekilde duyumsar.

Romanda kendi çıplaklığını seyretmek için soyunan karakterin benlik yabancılaşması aynadaki görüntüsüne yansır. O, bedeninin aynaya yansıyan çirkin görüntüsünü “*hiç sevmedim*” cümlesiyle ifade ederken aslında dünyaya/yaşama olan bakışını yansıtır. Daha önce cinsel bir deneyimde bulunmayan ve bunu bir eksiklik olarak duyumsayan karakterin kendi bedenine yönelik olumsuz bakışı, yabancılaşma ile belirir. Bu bağlamda ayna, “*kişinin kendini görmesini ve kendisiyle yüzleşmesini sağla(yan)*” (Korkmaz, 2005:161) bir değer olarak belirir. Öyle ki Anna bedenine duyduğu öfkenin tecrübe edilmemiş cinsel deneyimden kaynaklandığını aynada kendini seyrederken fark eder. Bununla birlikte “*bir ‘Ben’ serabı olan ayna-imgesi, bireyin gizil eşgüdümleme yetisinin zamanla gerçekleşeceğini vaat eder*” (Bowie, 2007:32). Yaşama olan öfkesini ayna aracılığıyla kusan Anna da gizliden gizliye isteklerinin gerçekleşeceğini umar. Onun aynada kendini seyretmesi de arzunun imgesel yansımasını içerir.

Selim’le buluşmaya giderken bir sınıf arkadaşını gören Anna, kızın giydiği kürkten büyülenir adeta. Fromm’a göre “*yabancılaşmış insan, içinde hissettiği korkuları tüketim tutkusu ile dengelemeye çalışır*” (2004:64). Anna’nın tüketime ve maddeye olan

düşkünlüğü de varlığına ve kendine yabancılaşması düzleminde belirir. Onun için önemli olan, bireyi ruhsal anlamda zengin kılan tinsellik değil; lüksün ve gösterişin öncelendiği maddi bir dünyadır:

“... Bir sınıf arkadaşım, çok büyük bir arabadan indi. Sirtında göz alıcı bir kürk vardı. Teşvikiye’de, o yol kavşağında. Öyle göz kamaştırıcı bir hali vardı ki... İşte bu, tasarladığım işte bu. Ne güzel bir görünüş! (...) Hayat o kadar boş ki! Neyle doldurulabilir? Bir görünüşle, bir görünüşle yalnızca” (Özlu, 1997a:38).

Sadece görünüşlerle ilgilenen Anna, Platon’un mağarasında ışığa sırtını dönerek gölgesini izleyen, gerçekliğin kendisiyle değil, sadece görünüşleriyle ilgilenen kişidir. Platon, mağara imgesiyle yaşam içerisinde tutuklu kalan insanları anlatır. Kapısı boydan boya ışığa açık olan bir yeraltı mağarasında uzun yıllardır yaşayan ve boyunlarından zincire vurulmuş olarak oturan insanlar, ne bir yere kımlıdayabilirler ne de (zincir, başlarını döndürmelerine engel olduğu için) önlerinden başka bir yeri görebilirler. Arkalarında ve uzakta bir tepenin üzerinde yanan ateşin ışığı, sırtlarına vurur. Bu mağaradaki insanlar, kendilerini ve yanındakileri, şimdiye dek sadece dışarıdaki ateşin karşısındaki mağara duvarına yansıttığı gölgelerle tanımışlardır, başka bir şey görmemişlerdir (Platon, 2010: 255-256). Bütün hayatı boyunca ışığa arkasını dönerek başını farklı bir yöne çevirmeden yaşayan insanlar, gerçekliği değil; gerçekliğin soyut görüntülerini/gölgelerini görmüşlerdir ve bu gölgeleri gerçekliğin kendisi sanmışlardır. Yabancılaşmış görüntüsüyle beliren Anna, mutluluğu maddi bir dünyada arayan bu yüzden de yaşamını anlamlı bir varoluşa konumlandıramayan bir niteliktedir. O, kendi sesini duymaktan uzak, sadece maddenin görüntüsüne hapsolmuş bir şekilde gölgeler dünyasında gerçekliği arar. Bulamadığı gerçeklikten ötürü sürekli olarak sıkıntı ve bunaltıya sürüklenir.

Heidegger insanın iki farklı biçimde varolduğu görüşündedir: Varoluşun dalgınlık durumu ve varoluşun farkındalık durumu. İnsan varoluşunu dalgınlık durumunda yaşarken şeyler dünyasıyla birlikte olur ve kendisini yaşamın günlük olayları içine bırakır, ötekilerin dünyasında kaybolur. Günlük yaşama teslim olan böyle bir insan, şeylerin yalnızca ‘nasıl olduğu’yla ilgilenir. Heidegger, buna otantik olmayan yaşam der. Varoluşun farkındalık durumunu yaşayan insan ise şeylerin nasıl olduğuyla değil, ‘olmakta olması’yla ilgilenir. Heidegger’in ifadesiyle otantik yaşayan böyle bir insan, kendini var etmiş ve var etmekte olduğunun farkındadır, sınırlarını ve olanaklarını

olabildiğince genişletmeye çalışır (Geçtan, 1990:183). Romanda otantik olmayan bir yaşam süren Anna, varoluşun dalgınlık durumunda şeyler dünyasında kaybolan yitik bir karakterdir. “*Çok büyük bir arabadan inen*” arkadaşının sırtındaki “*göz alıcı kürk*”ün büyüüne kapılan karakter, yaşamın sadece madde ile beliren görünüşlerle doldurulabileceğini öne sürer.

Değer algısının görünürlikle ölçüldüğü düzende dünya, tüm niteliğini kaybeder ve yeni dünya düzeni, kapitalizmin oluşturduğu tüketim ve gösteriş toplumu üzerine şekillenir. Bu bağlamda varoluş amacını/anlamını salt görünüşe/maddeye bağlayan bireylerin ise sıkıntı/bunaltı içerisinde olması tabidir. Nietzsche “*makine medeniyetinin*” gitgide tembellik dolu, eğlenceye can atmayı öğrenen ruhta umutsuz bir sıkıntıya yol açtığını söyler (Nietzsche, 2004:129). Modern çağın hareketliliği içerisinde ruhunu dinlemekten uzak olan birey, içindeki bunaltının varoluşsal bir bunaltı olduğunu anlamaz. O kendini oyalayacak bir meşgale bulamadığında sıkıntıya düşer.

Romanda sıkıntı ve bunaltı içerisinde olan başkişi Selim ise etrafını saran burjuva insanların arasında topluma yabancılaşmış görüntüsüyle belirir. O, bir yandan otuzuncu yaş gününde hala yaşamını kuramamış olmanın sancısını duyumsarken diğer yandan “*otuz yaşında, tuhaf bir yaş günü. Acaba bu toplumda yaşamalı mıyım? Kendimi mi öldürmeliyim? diye düşün(ür)*” (Özlü, 1997a:73). Yaşam ile ölümü birbirinin yerine alternatif olarak gören Selim, anlamsızlığın bunaltısı içerisinde varlık ile yokluk arasındaki çizgide belirir. Varoluşçu yazar Sartre, “*Doğmuş olmamız gibi ölecek olmamız da saçmadır.*” (Sartre, 2009:680) derken yaşam gibi ölümün de anlamsızlığına gönderme yapar. Selim, kendini öldürmek ile toplum içerisinde yaşamak arasında bir ayrım görmez. Nitekim özneye kendi olma olanağı tanımayan bir toplumda başkişi, kendi arzu ve isteklerine göre değil, toplumun kurallarına göre yaşar. Bu durum, onun bunaltısının başlıca sebebinin oluştururken topluma yabancılaşmasını da beraberinde getirir.

Özlü’nün “Bir Sevginin Başlangıcı” adlı öyküsünde tekrarlanan ifadeler, rutinlik içerisinde kaybolmakta olan iki kadının yabancılaşmasına gönderme yapar. Sürekli olarak balkonda oturan kadınlar, dünyalık zamanlarını aynılığın yarattığı tükeniş girdabında harcarlar:

“*İki genç kadın –iki gölgeden başka bir şey değil onlar- balkonun ön bölümünde kıpırtısız oturuyorlar. Besbelli iki gölge onlar, (...) iki kadın balkondaki yerlerindeler, her zamanki*

masada. Yüzleri seçilmiyor, çünkü artlarından vuruyor güneş. Bulunduğu karlı yere değin bomboş teras. Hemen öğleden sonra çünkü” (Özlü, 2012:475-477).

Aşk, sevgi ve şefkat gibi duyguların yeryüzündeki en büyük temsilcisi olan kadın, varoluşun nüvesini içerisinde barındırır. O, yaşamın biçimlendiricisi, “*bize yeniden gidiş’in, bize yeniden dönüş’ün başlangıcıdır*” (Korkmaz, 2008:150). Yeryüzüne geldiği ilk andan itibaren kadının varlığına tutunan birey, tüm yaşamı boyunca da yine onun tamamlayan/bütünleyen yanı ile kendini kurar. Bu bağlamda çoğaltan, var eden niteliğiyle beliren kadın, yaşamın ve geleceğin de oluşturucusudur.

Öyküde yaşamdan ziyade ölümü imleyen görüntüsüyle beliren kadın var etmekten uzaktır. Gündelik yaşamını “*balkonda*” “*kıpırtısız*” bir şekilde oturarak geçiren kadınlar, yaşama müdahale etmek yerine anlamsızlık girdabında zamansal bir tükeniş içerisinde varlıklarını sürdürürler. Bu bağlamda onlar, ontolojik tamlığıyla değil salt bedensel görünüşleriyle vardır. Anlatıcı özne, varoluşun uzağındaki kadınları “*gölge*” metaforuyla tanımlar. “*İki gölgeden başka bir şey değil onlar*” betimlemesiyle sunulan kadınlar, yabancılaşmanın görüntüsünü çizerler. Bireyi somut gerçekliğinden uzaklaştıran ve varlık ile hiçlik arasındaki belirsizliğe hapseden gölge, simgesel anlamda varlığına yabancılaşan kadınları ifade biçimidir.

Işığın engellenmesiyle “*aydınlık yerde oluşan karanlık*” şeklinde tanımlanan gölge, bir yansımadan ibaret olmasıyla gerçekliği değil, gerçekliğin yere düşen görüntüsünü içerir. Öyküdeki sembolik bir anlatımla varlık kazanan gölge metaforu, varlığını yitirmiş bir ruhun gerçekte olmayan görüntüsüne/soyut varlığına işaret eder. Bu yönüyle de hayalet kavramını çağırır. Marx’ın Hayaletleri’nde “*hayaletlerin bakışsızlığı, her tür aynalığı kesintiye uğratar*” (Derrida, 2001:24) diyen Derrida, bu soyut ve tek yönlü varlığı ‘görülmeysin’ içerisinde tanımlar. Öyle ki hayalet, “*bir silüettir; yer değiştirir/nerede olduğu bilinmez/nereden geleceği bilinmez/yeri yurdu yoktur, ama yaşam alanını doldurur/hep sahnededir*” (Öndül, 2010:20). Öyküde anlatıcı özne tarafından iki gölge olarak tanımlanan kadınlar, otantik bir yaşamın ve kendi oluşun uzağında belirmeleriyle iki hayaleti andırır. Onlar, “*yüzleri seçilme(yen)*”, karanlık bir silüetten ibaret görüntüleriyle balkonun ön bölümünde, “*her zamanki*” yerlerinde kıpırtısız bir şekilde otururlar. Canlılığını/ hareketliliğini yitiren kadınların, kıpırtısız oluşu onların ölümü

andıran varlıklarına/yaşamlarına gönderme yaparken söz konusu yabancılaşma anlamsızlık ve rutinlik ekseninde belirir.

Özlu eserlerinde yabancılaşmanın bir diğer boyutu, sürgün bağlamında ortaya çıkar. *İthaka'ya Yolculuk* romanında yurdundan kopan bireyin sürgün kentteki yabancılığının yanı sıra sürgünden geri döndükten sonra da kendi ülkesine yabancılaşması söz konusudur:

“Bu küçük kubbeler tuhaf bir duygu verdi bana. İçime sonsuzca yabancı gelen şeyler. Ölümün de, yaşamın da birbirinden kesin olarak ayrılmadığı, ama ikisinden de kötü, her şeyin sonsuz bir yabancılık duyurmaya dönüştüğü bitimsiz bir zaman parçası içinde –tükenmeyen, donuk günışığından mı bu? - acı çekerken buldum kendimi” (Özlu, 1996:21).

Yaşadığı sürgün trajedisıyla yurdundan kopan öznenin gittiği kuzey kentinde karşılaştığı duygu yabancıliktir. O, ait olmadığı bir mekânda bulunmanın sancısını duyumsarken varlığını kuşatan mimari yapı aşinalığın uzağındadır. Dünyalık zamanda varlığını konumlandığı mekân ile fizikselin ötesinde bir bağ kuran insan, kendini uzamsal bir evrende oluşturur. O, dünyaya adım attığı ilk andan itibaren mekâna tutunur, mekânda var olur. Öyle ki bu uzamsal nesne sadece bireyin fiziksel olarak yaşadığı bir yer değil; içerisinde varlığını, çevresini, acılarını, sevinçlerini, özetle tüm yaşanmışlıklarını barındırdığı yerdir. Bu bağlamda oluşturucu ve tamamlayıcı niteliğiyle beliren mekân insan için, bir aidiyet nesnesi, kendilik değeri daha da ötede varoluşsal bir fenomendir. Birey için ontolojik bir nitelik arz eden ve varlığının bir parçası olan bu yerden dışlanmak ise onu ruhsal çatışma ve travmalara sürükleyen bir sebep olarak belirir.

Romanda sürgün ile yurdundan/ait olduğu mekândan uzaklaşmak zorunda olan başkışı, gittiği yeni yere uyum sağlayamaz, yabancılık çeker. Tinsel bir bağ kuramadığı kent, onun için salt fizikselden öteye gitmez. Ona “*sonsuzca yabancı gelen şeyler*” arasında varlığının yersiz yurtsuzluğunu, dışlanmışlığını ve ötekiliğini tüm derinliğiyle duyumsayan özne, bulunduğu durumu “ölüm” ile “yaşam” arasında bir yer diye tanımlar. Kendisinin olmayan bu mekânda sürdürdüğü yaşam, ölümün kuyusunda belirirken zaman sonsuzlaşır, “*bitimsiz*” bir hal alır. Öznenin yaşadığı ruhsal travmalar ile zamanın kırılması/uzaması arasında doğrusal bir ilişki vardır. Kişi, kendine yabancı gelen bu yerde geçmeyen bir zamanın ve gittikçe derinleşen bir acının öznesi olarak varlığını sürdürmeye çalışır.

Sürgün ile beliren yabancılığın başka bir görüntüsü Özlu'nün “Tysta Gatan” öyküsünde belirir. “*Sessiz Sokak*” anlamına gelen öykü mekânsal yabancılığı içerisinde barındırır.

Varoluşun işitsel bir imgesi olan sesin yokluğu, yabancılığın tinsel bir ölüm haline dönüştüğü yaşamın görüntüsüne işaret eder:

“İnsan eğreti dokunuşlarla yaşadığı kendine büsbütün yabancı bir ülkede kendi varlığını nasıl bulabilir? O güne kadar görmediği bir sokağa rastlamaktan mutluluk duysa da. Düşlerimde kendi evimi arıyorum. Kendi evime varmak amacım. O ev artık yokluğa karışmış olsa da” (Özlü, 2011b:29).

Bahtin, uzamın ve zamanın birleştiği nokta olarak açıkladığı kronotop kavramını yaşamın bütünleyicisi olarak görür (Baht,2001:296). Öyküde kent kronotopu, kendi ait olduğu zamanın ve mekânın dışında kalan bireyin trajedisine ev sahipliği yaparken tamamlayan/bütünleyen yanı sıra değil; yarattığı yıkım ile belirir. Nitekim burada zaman gerektiği gibi akamaz, tüm yabancılığı ile bireyi kuşatan mekân ise bireyin kendini kurmasına olanak tanımaz. Karakter, kendinin olmayan bir kentte, kendinin olmayan bir yaşamı sürmek zorunda kalır. Bu bağlamda *“eğreti dokunuşlarla yaşa(yan)”* karakter, yerini bulmamış/oturtulmamış bir hayatın öznesidir.

Onun yaşadığı sürgün trajedisiyle kesintiye uğrayan varlığı, askıda kalmanın/boşlukta olmanın görüntüsünü sunar. Ait olmadığı bir mekânda bireyin kendi varlığını kurma olanaksızlığı, *“insan, yabancı bir ülkede kendi varlığını nasıl bulabilir?”* sorusunu beraberinde getirir ve özne, kendini oluşturamamanın yarattığı çatışma içerisinde varlığını ve yaşamını sorgular. Öte yandan gündüz buhranlarının sebebi olan çatışmalar gece de rüyalar aracılığıyla ortaya çıkar. Bilinç, sürgün kentteki yabancılığını, düşler/bilinçaltı aracılığıyla aşmaya çalışırken ben'in *“düşleri(n)de kendi evini ara(ması)”*, an'da beliren mekânsal yabancılığın düşlerle bertaraf edilmesi arzusunu barındırır.

Özlü eserlerinde sürgünle beliren yabancılaştırmanın başka bir boyutu, bireyin sürgünden döndükten sonra kendi ülkesine yabancılaştırılması bağlamında belirir. “Serüven” öyküsünde karakterin kendilik mekanına yabancılaştırılması ruhsal çatışmalarla birlikte verilir:

“Uzak, yabancı bir kentte miydim –gençliğimde yaşadığım- yoksa yaşamımın büyük bir bölümünün geçtiğini bildiğim, alışık olduğum, ama şimdi bana yabancı görünen kendi kentimde mi? Geceleri varlığım düşlerle sarsılıp duruyor, durmadan derine –kuyuların derin boşluğuna- çekiliyordu” (Özlü, 2011b:79).

Uzun yıllar kaldığı sürgün kentinden sonra kendi ülkesine dönen bireyin yaşadığı yabancılık, öyküde nerede olduğunu sorgulama ile belirir. Özne, kendini, kendilik

mekânında hissetmez. Yıllar önce ayrıldığı kent, bıraktığı gibi kalmamış; geçirdiği değişim/dönüşüm ile birlikte bambaşka bir çehreye bürünmüş ve özneye yabancı bir hal almıştır. Özne karşılaştığı bu yeni kentin “gençliğinde yaşadığı, alışkın olduğu” kent olup olmadığı konusunda sorgulamalar yaşarken ona “şimdi yabancı görünen” mekân, aidiyet bağının zamana yenik düşen görüntüsünü çizer. Öyle ki daha önce oluş’unu tamamlayan kent, an’da beliren yüzüyle yabancılaşmanın resmini çizer. Yaşadığı tinsel kopuş karşısında “sarsıl(an)” anlatıcı özne, yaşadığı ruhsal travmayı “kuyu” metaforuyla ifade eder. Derin bir boşluğu içeren kuyu, kendi yurduna yabancılaşan ve varlığını hiçbir yere konumlandıramayan bireyin ruhundaki boşluk duygusuna işaret eder.

Özlü’nün “Eve Dönüş” adlı öyküsünde, yıllardır yurdundan/kendilik mekânından ayrı kalan bir ruhun yaşadığı başkalaşma, yabancılaşma düzleminde anlatılır. Hikâyeye, değişen ve kimsenin tanımadığı yabancı birine dönüşen öznenin eve dönüş öyküsünü içerir:

“Dere kenarında bahçivandan başka kimseyi görmemiştin; çitin kenarında duruyordu. Beni tanımadı. Çünkü yüzüm solgun bir aydınlıkta kaybolmuştu. Biliyorum, beni kimseler tanıyamıyordu artık. Derenin durgun yüzü ayna gibi parlıyordu. Ağaçlar, otlar, tahta köprü, sarı uçlu dikenler sessizliğe bürünmüştü. Kuşlar, yoldan tek başına geçen bu yabancıya bakıp susuyordu.

“Bu da kim acaba?”

“Haline baksana, ne kadar da yorgun görünüyor.”

“Hiç sevilmemiş bir adam bu.”

“Öyle görünüyor, baksana. Yorgun bir adam bu” (Özlü, 2018:64).

Öyküde yıllardır yurdundan ayrı kalan başkişi, düş ile gerçek arasında beliren bir evrende evine döner; ancak dönüş, kavuşmanın sevincini değil yabancılaşmanın hüznünü içerir. Karakter, “dere kenarında (...) dur(an) bahçivan(ın)” kendisini tanımaması üzerine yaşadığı başkalaşmayı derinden duyumsar. O, sürgünde zamanı tüketmeye çalışırken farkında olmadan değişmiş, ait olmadığı bir coğrafyanın tüm yabancılığı ruhuna sinmiştir. Öyküde sürgün kentteki uzun gündüz saatlerine atıfta bulunan anlatıcı ben, sürgünün ruhunda yarattığı başkalaşma ve yabancılığı, yüzünün “solgun bir aydınlıkta kaybolduğunu” söyleyerek ifade eder. Kişinin kim olduğunun bedensel yanıtı olan yüz, onu başkalarından ayıran kendilik imgesidir. Öyküde simgesel bir düzlemde beliren yüzün kaybolması, bireyin kaybolması anlamına gelir ki yabancılaşma ile beliren kendilik yitimi, tinsel ölüm gerçekliği ile varlık kazanır. Sürgün kentinde başkalaşan/kendine yabancılaşan karakter, “kaybolan yüzüyle” evine döndüğünde tanınmayacak bir haldedir. Öyle ki “ağaçlar, otlar, kuşlar”, tüm evren kendine yabancı gelen bu insan karşısında

ölüm sessizliğine bürünür ve onu tanımaya çalışırken “*ne kadar yorgun*” görüldüğünü ifade eder. O, sürgünün yorgunluğunu üzerinde taşır.

Evrenin dışarıdan gelen bu yabancıyı bir diğer tanımlama biçimi “*Hiç sevilmemiş bir adam bu.*” ifadesiyle belirir. İnsanın varoluşsal ihtiyaçlarından olan sevme ve sevilme, dünyayı daha yaşanılabilir ve anlamlı kılan temel değerlerdendir. Kişi, varlığını başkasının sevgisiyle bütünler ve sevgi paydasında oluşturduğu ilişkiler aracılığıyla dünya ile daha güçlü bağlar kurar. Sevgisizlik ise aksine bireyi mutsuz bir yaşama sürükler. Sevgi doyumuna ulaşmayan birey, varoluşsal nitelikli çatışmalar yaşar.

Öyküde evrenin ağzından kendi varlığını “*hiç sevilmemiş*” bir karakter olarak yorumlayan anlatıcı özne, yurdundan sürülmekle “*değer duygusunun mekanları olan sevgi ve şefkatten (de) örtülü bir biçimde sürül(müştür)*” (Korkmaz, 2005:141). Bu bağlamda onun sevgisizliği, “dışlanma” ile varlık kazanır. Sürgünün başat problemlerinden biri olan ve ‘ait olma’ ihtiyacını sönmüleyen ‘dışlanma’, beraberinde benlik saygısı ve değer yitimi gibi problemleri getirir ki bu durum, kişiyi depresyona sürükleyen bir sebep olarak belirir. Kendinden esirgenen sevginin dışlanma ile aynı hamurdan olduğunu düşünen başkişi, varlığını kuşatan tüm olumsuz değerleri sürgün kimliğinde birleştirir. Bu bağlamda “*hiç sevilmemiş*” olan öznenin yılların “*yorgunluğunu*” üzerinde taşıyan “*kaybolan yüzü*” sürgünün yabancılaştırıcı etkisinin simgesel görüntüsünü sunar.

Demir Özlü’nün eserlerinde yabancılaşmanın farklı bir görüngüsü cinsellik düzleminde gerçekleşir. Karakterler, cinselliği sevginin doğal ikliminde gerçekleşen bir eylem olarak değil, bedensel hazzın mekanikliği içerisinde deneyimleyen kişiler olarak belirir. Bu bağlamda tinselliğin yok olduğu bir cinsellikte metalaşmanın yanı sıra kültürel ve ahlaki yozlaşmanın da yansımaları görülür. Özlü’nün “Salonda Felsefe” adlı öyküsünde anlatıcı özne bir kadınla yatmak ister, ancak kadın başka bir erkeğe olan ilgisi ile bu isteği geri çevirir:

“Onu yeniden öptüm ama bu defa sıcak değildi öpüşmemiz. Yatmayacağımız belli oluyordu. (...)Belki biliyorsun epeyce bir süredir, evli bir adamı seviyorum.”, “Birisıyla ilişkin olduğunu biliyorum ama sevdiğin de nereden çıktı.” (...) “Seviyorum onu, başkalarıyla yatmamam gerek.”, “Ama ben yabancı mıyım?” (Özlü, 2012:278-279)

Çarpık ilişkilerin ahlaki bir yozlaşma içerisinde varlık kazandığı öyküde sevgi, sadakat gibi duygular, hiçlenen değerler olarak belirir. Kadının “*evli bir adamı*” sevmesine rağmen başka bir erkeğin kendine yaklaşmasına sessiz kalması, tensel birlikteliği

“soysuzlaşan (bir) sevginin” (Fromm, 1967:84) nesnesi yapar. Öte yandan kadının “Seviyorum onu, başkalarıyla yatmamam gerek” söylemine karşılık erkeğin “Ama ben yabancı mıyım?” ironik yanıtı; cinsel yabancılaşmanın, metalaşmanın, mekanikleşmenin görüntüsünü sunar. Nitekim erkek için önemli olan içgüdüsel itkilerin tatmini ve salt bedensel bir doyumdur.

Cinselliği, erotizmin bir alt basamağı olarak gören Paz, ikisi arasındaki ayrımı cinselliği, hayvani; erotizmi ise insani bir doğaya büründürerek yapar (Paz, 2002:102). Başka bir deyişle cinsellik, bedensel olanı öncelerken erotizm insani/tinsel olanı içerir ve aşk zemininden doğar. Öyküde başkasını seven bir kadın ile cinsel anlamda bir birliktelik yaşamak isteyen erkek, cinselliği biyolojik bir doyum olarak görür. O, insani duyguların yerini hayvani içgüdülere bıraktığı bir mekanikleşme içerisinde, duygulara daha da genelde varlığa yabancılaşmış bir karakter olarak belirir. Teklifinin reddedilmesi üzerine erkek, psikolojik anlamda kadına saldırmaya başlar. Kadına yönelik “*Bir de özgürlükçü kadın geçiniyordun. Aslında ikimiz pek de çok yatmadık. O büyük otelde kaldığımızda da sonra sağda solda yattıklarımızda da, eski kocanın yerine koyuyordun beni.*” (Özlu, 2012:280) sözleriyle suçlayıcı bir tavır benimseyen erkek, kadının kararını özgürlük bağlamında değerlendirir.

Özgürlüğü sadece “bedensel” olanla temellendirmek tek boyutlu ve kısır bir düşüncenin ürünüdür. Öyle ki dışsal bir varlık olmanın ötesinde içsel bir tamamlanmışlığı imleyen özgürlük, birey için madde-ruh bütünlüğünde belirir. Kişinin kendi tinsel özgürlüğünü sağlamadan sadece dışsal bir özgürlüğü benimsemesi, sahte özgürlüğün tanımını oluşturur. Öte yandan kadının özgürlüğüne yönelik erkek tarafından getirilen eleştiri, içtenlikten uzak bir görünüm arz eder. Onun öfkesi kadının özgür olup olmamasından ziyade, reddedilmesinden kaynaklanır. Toplumsal yapının erkeğe yüklediği ego’nun an’daki temsilcisi olan özne, bilinçli bir varlık olmaktan uzak bir görüntü çizer. Bununla birlikte erkek, kadının kendisiyle birlikte olduğu zamanlarda da gerçek anlamda bir beraberliğin varlığından söz etmez. Onların sadece bedensel anlamda gerçekleşen birlikteliği, cinsel yabancılaşma zemininden doğar. Ne kadın ne de erkek, gerçek anlamda bir beraberliğin öznesi olmuşlardır. Her ikisi de yozlaşmış bir düzenin çarpık ilişkiler ağında varlıklarını konumlandırabileceği bir yer arayışı içerisinde. Ne var ki arayışları bilincin ışığında değil, maddeselliğin/bedenselliğin gölgesinde gerçekleşir.

Sonuç olarak Demir Özlü'nün eserlerinde çeşitli görüngüleriyle ortaya çıkan yabancılaşma sorunsalı, özelde insanı genelde ise toplumu etkileyen bir nitelik arz eder. Kendilik düzleminde gerçekleşen yabancılaşmada kişi, ben'ine/varlığına kimi zaman ise bedenine yabancılaşarak şey'leşmenin gölgesinde var olur. Yabancılaşmanın başka bir boyutu olarak beliren toplumsal yabancılaşmada ise kimi zaman herkesleşmenin gölgesinde varolan insanların kendilerine yabancılaşması/kitleleşmesi söz konusu iken; kimi zaman ise toplumla uyum sorunu yaşayan kişilerin anlamsız ve saçma olana karışmaktansa kendi iç dünyasına kapanarak çevresine yabancılaşması söz konusudur. Bu bağlamda ise yabancılaşma kimi zaman kurtarıcı bir değer olarak belirirken kimi zaman bireyi yalnızlığın ve anlaşılmanın yıkıcı doğasına sürükleyen bir nitelik arz eder. Öte yandan Özlü'nün eserlerinde karakterlerin isimleri bazen tek bir harfle belirirken bazen hiç verilmez. Anlatılarda 'isimsiz' bir şekilde yer edinen karakterler, yabancılaşmanın kendilik boyutunun ifadesi olarak belirir.

2.4. BİREYİN VARLIK SANCISI: BUNALTI, VAROLUŞSAL BOŞLUK, ANLAMSIZLIK

Demir Özlü'nün eserlerinde bireyin varlık sancısı, işlenen temel izlekler arasında yer alır. Onun karakterleri, var olmanın derin sancısını duyumsarlar. Bu sancının başat görüntülerinden biri de bunaltı olarak belirir. Kimi zaman bir durum karşısında duyulan, kimi zaman ise kendiliğinden bir şekilde ortaya çıkabilen ve varoluşun temel problemlerinden biri olan bunaltı, bireyin dış dünyaya karşı gösterdiği psikolojik bir tepkidir. Başka bir deyişle kendini kurmak/oluşturmak, dünyalık zamanını anlamlılık üzerine inşa etmek isteyen ve varolmanın sorumluluğunu üstlenen bireyin yaşadığı ruhsal çalkantılarının bir ürünüdür bunaltı.

Öcal; bunaltı, sıkıntı, kaygı, boşluk gibi terimlerin eşdeğer düzlemde kullanıldığını belirtir ve hepsinin temelini 'anlamsızlık' durumuna bağlar: "*Varoluşsal boşluk, anlamsızlık anksiyetesi –sebebi belirsiz kaygı, korku-, boğuntu, bunalım gibi kavramlarla da karşılanan sıkıntı, bireyin yapıp etmelerinde, yaşamında bireysel veya toplumsal, ontolojik(iç, kişisel)veya ontik(dış, toplumsal) bağlamda anlam bulamaması durumudur*" (Öcal, 2011:152). Öznenin yaşam karşısında ontik ya da ontolojik olarak yaşadığı anlamsızlık hissi, ölümlü bir dünyadaki varolma kaygısı, değer uyumsuzluğu, yaşanılan dünya düzenine ayak uyduramama gibi içsel ya da dışsal etmenler onun ruhsal çatışmalarının dolayısıyla da iç sıkıntısının/bunaltısının sebebini oluşturur.

Svendsen bunalıtı yerine sıkıntı sözcüğünü tercih eder ve sıkıntıyı ‘*durum sıkıntısı*’, ‘*varoluşsal sıkıntı*’, ‘*doğunluk sıkıntısı*’ ve ‘*yaratıcı sıkıntı*’ olarak dört açıdan değerlendirir. “Sıkıntının bazı biçimleri dünyanın başlangıcından beri vardır. Örneğın, “*durum sıkıntısı*” olarak adlandıracağım, belirli bir durumda kesin bir nedenden kaynaklanan sıkıntı [gibi]” (2008:28). Diğeri ise varoluşsal sıkıntıdır ki bireyin yaşam karşısındaki sorgulamalarının bir ürünü olarak ortaya çıkar. *Doğunluk sıkıntısı*, bir durum ya da nesneden doyma ile beliren aynı’lığın ve rutinliğin hakim olduğu yaşam karşısında duyulan sıkıntıyken; *yaratıcı sıkıntı*, yeni bir eser üretilirken duyulan sıkıntının karşılığdır (Svendsen, 2008:51).

Varoluşçu felsefenin de temel izleklerinden biri olan bunalıtı/sıkıntı, Sartre’a göre insanın sorumluluk duygusundan kaynaklanır. Bu dünyaya atılmış olan insan, kendi seçimlerini yapmak, kendi varoluşunu kurmak/oluşturmak/ tamamlamak zorundadır. İnsan kendini seçerek yaşamını kurar. Bu sorumluluk ise onu birtakım kaygılara yönlendirir. Sartre bunalıtının çıkış noktasının sorumluluk ile gelen kaygı olduğunu söyler (Sartre, 1960:44). Dünya içerisinde var olan ve varoluşunun sorumluluğunu üstlenen insan, ontolojik bütünlüğe ulaşmak adına anlamlı bir yaşam sürmek ister. Bu doğrultuda kendilik değerlerini oluştur ve bu değerler dünyası içerisinde bir yaşam sürmeye çalışır. Kimi zaman varolan dünya düzeni ile kendi değer algısının uyuşmaması sonucu çatışmalar yaşar. Bu çatışma bazen başkaldırı, bazen ise bunalıtı şeklinde ortaya çıkar. Dolayısıyla varoluşsal sorumluluk ile gelen anlamlılık çabası, bunalıtının sebeplerinden biridir. Öte yandan varoluşçuluğa göre kişi hem kendinden hem de diğeri insanlardan sorumludur. Bu ise bireyin yaşadığı ruhsal çatışmaların bireyselden toplumsala açılmasına neden olurken bunalıtının da toplumsal yönüne işaret eder.

Kierkegaard, bunalıtının sebebini anlamlı varoluştan uzaklaşan insanın düştüğü psikoz olarak yorumlar. Varoluşu otantik ve otantik olmayan olarak nitelendiren Heidegger’e göre ise yaşamı otantik bir biçimde sürdürebilmek ölümün kaçınılmazlığı sayesinde gerçekleştirilir (Geçtan, 1990:183). Ölümün varlığı, insanı anlamlı yaşayıp yaşamadığımız konusunda kaygıya sürükler. Birey otantik bir yaşam sürdüremediğinde, anlamsızlık hissi ile karşı karşıya kalır ve bu anlamsızlık onu bunalıtıya sürükler.

Demir Özlü, bunalıtıyı “*bireysel, toplumsal ve doğaötesi(metafizik)*” olarak sınıflandırır:

“*Bireysel bunalıtı, toplumsal durumdan geliyor, bu durumun bozukluğundan geliyor; ama “bireysel bunalıtı” kavramının kapsadığı bir anlam daha var; o da “doğaötesi bunalıtı”dır,*

kavranılması güç olan, ama gene de varlığı tehdit eden bu çeşit bunaltıya “boğuntu” demek daha doğru. Bireysel bunaltı kavramı, bir yanıyla “doğaüstü” bunaltıyı da kavrar; çünkü “doğaötesi bunaltı” bireysel bir olgudur, bunu birey kendi içinde duyar. Nerden geliyor bu “doğaötesi bunaltı”(boğuntu)? Biz bunu dünyada varolduktan ötürü duyuyoruz. Varolmak, bir başına, kişinin hiçliğe doğru çekilmesi gibi duyulan boğuntuyu kendinde taşıyor”(Özlu, 1959:2).

Özlu, bireysel ve toplumsal bunaltının temelini yine toplumsal sebeplere bağlarken metafizik bunaltıyı ise insanın içerisinde taşıdığı bunaltı eğilimi olarak yorumlar. Ona göre varolmak, başlı başına bunaltıyı içerisinde barındırır. Yazarın *Bunaltı* adlı öykü kitabının başında yer alan Sartre’ın “*İnsan bir bunaltıdır.*” sözü onun bunaltı ile ilgili görüşünün özetidir. Kitaba adını veren öyküde, anlamsızlığın bunaltısını yaşayan karakterler, yaşamı ve varlığı sorgulayan bir görünümde belirirler:

“Yaşamak anlamsızdır. Sevgiyle, iyilikle, bir şey olacak diye bekleyerek, titizlenerek, kötülükten korkarak büyüttüğüm umutlarımın bir anda yıkıldığını, bu kaçınıcı görüşüm. Biliyorum artık, anlamsızlığa başımızı vura vura yaşayacağımızı. Çünkü ne olduğumuzu bilmiyoruz? Niçin varolduk? Durmadan, dinlenmeden bu anlamsızlığı yaşasın diye mi? Niçin beni buna mahkum ettiler. Mahkum etiler, anlıyorum. Ben de bu dünyaya atılmaya, acıyı, üzüntüyü, anlamsız sevinci yaşamaya, ama gene de anlamlı olsun diye çalışmaya, diretmeye mahkummuşum. Atılmış, mahkum edilmiş. Üzerine sıcak öğle güneşi vurmuş eşyalarla birliğim şimdi. Onlar kadar boşum, anlamsızım”(Özlu, 2009:85).

Yaşam karşısında bir anlam bulmaktan yoksun olan başkışı, umutlarını/değerlerini yitirmiş bir görünümde belirir. Öyküde yansımaları görülen varoluşçu felsefe; İkinci Dünya Savaşının yarattığı yıkım ile beliren umutsuzluk, inanç yitimi ve çaresizliğin hâkim olduğu ortamda çağın genel yüzünü yansıtır. Varoluşçu felsefeye göre yaşam anlamsızlıkla kuşatılmıştır; dünya ise saçma’nın/absürtün kendisidir ve bu dünyaya fırlatılmış olan insan, kendi iradesiyle gelmese bile varoluşun sorumluluğunu üstlenmek zorundadır. O, dünya denilen bu yaşam alanına atılmış ve tek başınadır; kendi yapma etmeleriyle kendini seçerek yaşamını anlamlılık üzerine inşa etmelidir. Çünkü ölüm kaçınılmaz sondur. “*Ölümün kaçınılmaz olması yokluk ve hiçlik duygusunu yaratır ve işte bu bunaltım, insanı doyumsuz ve anlamlı bir biçimde yaşayıp yaşamadığını konusunda kaygılandırır*” (Geçtan, 1988:328). Yokluk ve hiçlik kavramlarıyla karşı karşıya gelen insan, yaşamın hızla sona/ölüme aktığı bu yerde bir anlama tutunmak ister. Bunun gerçekleşmediği durumda ise çatışma yaşar; anlamsız bir dünyada yaşama zorunluluğu onu boşluğa sürükler. Kişinin yaşamını anlamlı hale getirecek bir değer ve amaçtan yoksunlaşma durumunda ise varoluşsal boşluk hali ortaya çıkar. Bir edimsizlik/eylemsizlik hali olarak yorumlanabilecek varoluşsal boşluk; yaşamın ne’liği ve niçin’liğine dair anlamlı bir cevap bulamama karşısında, bireyin içine düştüğü boşluk, sıkıntı hali olarak ifade edilebilir.

Öyküde, varolan dünya düzeni ile çatışmalar yaşayan ve “*Niçin varolduk?*” söylemiyle yaşamı ve varoluşu sorgulayan özne, tüm beklentilerinin boş çıktığı bir dünyada duyumsadığı hayal kırıklığı ile gelecek umudunu kaybetmiş bir görüntüde belirir. O, içindeki tüm iyi niyetini ve gelecek tasarılarını kaybeder. Kendini dünya karşısında çaresiz hisseden özne, verili olana boyun eğerek “*anlamsızlığa başını vura vura*” yaşamayı kabul etse de bilincinin sesini susturamaz. Onun yaşadığı ruhsal sorgulama ve çatışmalar, varlık sancısı içerisinde kıvranan bir bilincin isyanı, kötülüklerle dolu bir dünyada yaşamaya mahkûm olan bireyin çılgınlığıdır.

Öte taraftan anlamsızlıkla kuşatılan hayat içerisinde savrulmalar yaşayan öznenin içine düştüğü boşluk, onu varlık ve hiçlik arasında beliren bunaltıya sürükler. Öyle ki kendini “*üzerine sıcak öğle güneşi vurmuş eşyalarla*” aynı kefeye koyan başkişi, “*onlar kadar boş ve anlamsız*” olduğunu düşünür. O, bu dünyaya iradesi dışında atılmıştır ve yaşamaya “*mahkûm*” edilmiştir; hayata tutunmak için varoluşunu anlamlı kılan bir değer bulmaktan yoksundur. Bu yüzden de söz konusu anlamsızlık içerisinde yaşam sürmenin saçma’lığı karşısında bunaltı duymaktan kurtulamaz.

Öyküde duyulan bunaltının başka bir görüngüsü yaşamın tekdüzeliğine hapsolmuş bireyler bağlamında ortaya çıkar. Başkişi sürdürdüğü yaşamı, “*... kiremit renkli yapıyı göreceğim, akşam olunca gidip yatacağım. Sonra sabah, kitap dolabına güneş vurmuştur, akşamdan kalma esvaplarım koltuğun üzerine atılmış, kalkıp düzeltmeli. Sonrası var mı? Hep aynı mı böyle? Bir örnek: kazanılacak bir şey yok, yitirilmiş bir şey yok.*” (Özlu, 2009:73) sözleriyle anlatır.

Kısır bir döngü içerisinde bir anlam’a tutunarak yaşamaya çalışan başkişi, Heidegger’in “*varlığın günlükleşmesi*” (Magill, 1971:53) dediği şeye mağlup olur. Özne kendi kuşatılmışlığını fark ettiğinde bundan daha büyük bir yitimin olmadığını da bilincine varır. Nitekim yaşamında artık ne ‘*kazanılacak bir şey*’ ne de ‘*kaybedilecek bir şey*’ vardır. O değer algısının uzağında, öncesiz ve sonrasız bir şimdi’ye hapsolmuş görüntüde belirir. Yaşamın aynılığı, onun tüm varlığını ve zamansallığını kuşatmıştır. Bir gelecek tasarımı olmayan başkişinin, kısır bir döngü içerisindeki amaçsız ve parçalanmış görüntüsü, varoluş sancısıyla gelen bunaltının ifadesidir. Özne, hapsoldüğü eşyanın arasında ‘şeylerle’ birlikte varolmanın bunaltısını yaşar ve kendini maddi bir niteliğe

sahip eşya ile kıyaslar: “*Yıllar eşyayı bitirmiyor, ama biz bitiyoruz, gündün güne değişik ölüme doğru gidiyoruz. İçimizdeki ses hep bir şeyler söyleyip duruyor*” (Özlü, 2009:74).

Yaşamını anlamlı kılmak için çabalayan öznenin “*kendini anlama(sı) ve otantik varoluşunu yeniden kazanma(sı) için kendi olanaklarını anlaması gerekir. Bunun için Dasein kendi vicdanına seslenir ve onun yardımıyla seçim yapar. Vicdanın seslenişiyle kendisini anlar ve kendisinin bir varlık olduğunu kavrar*” (Çüçen, 1997:64). Ne var ki özne, henüz içindeki sesin kendilik çağrısını anlamaktan/algılamaktan uzaktır. O, “*hep bir şeyler söyleyip duruyor*” dediği iç sesine/kendilik bilincine yabancı bir görünümde belirir. Başkişi bu sesleri duyar, ancak anlamlandıramaz.

Zamana karşı çaresizlik içerisinde yaşamın tükendiğini gören anlatıcı, bir eşya/madde dayanıklılığına sahip olmak ister. Onu, eşyanın maddi formuna özendiren ise ölüm gerçekliğidir ve özne, bu gerçekliği fark ederek yaşama tutunur. Bu bağlamda ölüm, bireyin yaşamını anlamlı kılmaya yönelten bir değer olarak belirir. Ölümün kaçınılmazlığı ile gelen yaşama tutunma isteği, onu kendi iç dünyasına yöneltir ve özne, ne söylediğini tam olarak anlamasa da içindeki kendilik sesini duymaya başlar. O, bu sese kulak verdiği ölçüde varoluşunu tamamlama olanağı bulacaktır. Öykünün devamında tükeniş içerisinde olan başkişi, insan varlığını tüm derinliği ile anlamaya çalışırken kendisine ve tüm dünyaya yönelik karamsar bakışı söz konusudur:

“Anlıyorum ki insanoğlu şimdiye kadar çözümlendiğinden farklıdır. İnsanoğlu büyük bir bataklıktır, her şey onda kaybolur, çıkmamak üzere dibe gider. Eve döndüğüm vakitler bütün gün omuz omuza yaşadığım bayağılıkları düşünüyorum. Ama anlıyorum ki kendim de onlardan farklı değilim. Batağın içindeyim, durmadan durmadan daha da dibe saplanmaktan kendimi alamayarak”(Özlü, 2009:75).

İnsanoğlunun “*şimdiye dek çözümlendiğinden çok farklı*” olduğunu düşünen özne, onu büyük bir bataklığa, derin ve dipsiz bir kuyuya benzetir. İnsan kişiliğinin yapısı ve gizemi üzerine yüzyıllardır çeşitli araştırmalar yapılmış, psikanalizle bu çalışmalar farklı bir boyut kazanmıştır. Freud, insan kişiliğinin yapısını anlatmak için id, ego, superego kavramlarından bahsedip bilinçaltına yönelirken Jung, kolektif bilinçaltı ve arketipler üzerinde durur. Yapılan tüm çalışmalar ise bilinçaltının insan psikolojisi ve yaşamı üzerinde büyük etkilerinin olduğunu gösterir.

Biyopsişik bir varlık olan insanın günlük hayatında karşılaştığı çeşitli olay, durum ve düşünceler; bilinçte olduğu kadar bilinçaltında da yer eder ve hatta kimi zaman bilinçaltında daha fazla etki bırakır. Fark edilmeden gerçekleşen bastırma/öteleme gibi

eylemlerle oluşan bilinçaltı deposu, kişiliğin görünmeyen yüzünü oluşturur ve bireyin yaşamında büyük bir önem arz eder. Bu doğrultuda bilinçaltının önemli bir parçasını oluşturan “gölge”, görünmeyen yüzün merkez noktasıdır. Jung’un insan kişiliğini çözümlerken başvurduğu temel kavramlardan biri olan gölge, “*psşik bütünlüğümüzün görünmez ama ayrılmaz bir parçası olan ‘diğer yanımızı’, ‘karanlık kardeşimizi’ sembolize eder.(...) Yaşamımız boyunca sürekli kısıtladığımız veya bastırduğumuz için gölge asla bütünüyle bilince çıkamaz*”(Jacobi, 2002:148-149). Öyküde, anlamsızlık içerisinde varlığını sürdürmeye çalışan başkişi, yaşam karşısında hissettiği tüm duygularını benliğinin derinliğine gönderdiğinin farkındadır. Çamurdan oluşan bataklığın her şeyi içerisine çekmesi, yutması gibi insanoğlu da tüm duygularını/bunaltısını bilinçaltı dehlizlerine göndererek maskelediği yüzünü kimseye göstermez. Öznenin, sosyal hayatta taktığı maske ile tüm gün, tıpkı diğer insanlar gibi “*bayağılık*” olarak nitelendirdiği ilişkiler ağı içerisinde yaşaması, bunaltının sebebi olarak belirir.

Öte yandan bataklık nitelendirmesi, bir yandan insanın ne denli karmaşık ve bilinmeyen bir varlık olduğunu imlerken; diğer yandan dünyaya yönelik karamsar ve bunaltılı bakış açısına gönderme yapar. Dünyanın mikro ölçekli tasarımı olan insanın, bir bataklık olarak nitelendirilmesi, yeryüzünün de bir bataklık olduğuna işaret eder. Öznenin istemdişi olarak geldiği dünyada, verili olan vücut içerisinde yaşamaya mahkûm edilmesi onu karamsar bir tavra, sonsuza dek sürecek bir bunaltıya sürükler. Nitekim o, bataklık olarak gördüğü bir bedende/dünyada hapsolmuştur. Özne, gerek dünya gerekse kendi bataklığı içerisinde varolma zorunluluğunun bunaltısını yaşar.

Özlü’nün karakterleri kimi zaman bir sebep karşısında bunaltıya sürüklenirken kimi zamanda sebepsiz/amaçsız bunaltının içerisinde bulurlar kendini. “Bir Sokağı Aramak” adlı öyküde bunaltının, yaşamın hemen her döneminde olabileceği ifade edilir: “*Hangi çağındasınız kendi yaşamınızın? İlk gençliğin bittiği o bunalımlı çağda mı? Yoksa çok uzun yıllar sonra varılan çağlar mı bunlar?(...) Orada iç bunaltınız, dünyanın bu gerilmiş, amaçsız bunaltısıyla birleşiyor işte. Amaçsız bunaltı!*”(Özlü, 2012:125) Öyküde söz konusu bunaltının, ‘gençlik çağı bunaltısı mı yoksa uzun yıllar sonra yaşamın anlamsızlığı içerisinde ruhun yorgun düştüğü bunaltı mı?’ olup olmadığı sorgulanır. Nitekim iki ayrım arasında özelden genele giden bir açılım söz konusudur. Gençlik dönemi bunaltıları, öznenin kendi iç dünyasından gelen kimi zaman özneyi yaratıcılığa

sürükleyen olumlu bir değerken sonraki yıllarla gelen bunaltı, “dünyanın gerilmiş amaçsız bunaltısı”dır.

Gün geçtikçe çürüyen/ kaotik bir ortama bürünen dünya, bir bunalım çağına ev sahipliği yapar. Özellikle 19. yüzyıl sonrası bir yanda savaşlar, ölümler, sömürge, açlık ve sefalet; ekonomik, politik, sosyal ve kültürel anlamda tüm insanlığı kitlesel bunaltıya sürüklerken diğer yanda modernite ile yalnızlaşan, yabancılaşan ve değer kaybı yaşayan insanın sürüklendiği bireysel bunaltı söz konusudur. Öyküde öznenin iç bunaltısının dünyanın gerilmiş amaçsız bunaltısıyla birleşmesi, büyüyen bir sancının yarattığı buhrana gönderme yapar. Hali hazırda dünyaya atılmışlığı, bırakılmışlığı, yalnızlığı içerisinde çatışmalar yaşayan özne, kendi içsel bunaltısı yetmezmiş gibi dünyanın büründüğü karanlığın da bunaltısını yaşar.

Öte yandan öykü kişisi, hayranı olduğu yazar ile aynı izlek üzerinde olduğunu ifade ederken kendine bir paydaş/arkadaş bulmanın gizli mutluluğunu yaşar: “*O yazarın izleğindesiniz siz. (...)Sonsuz bunaltının kaynaklarından geliyor o yazar, ama somut bir nesnelere ve simgeler dizgesi olarak görünüyor. Buradan gördüğün karaltıyla yetineceksin*” (Özlü, 2012:126) sözleri ben’in biz’e doğru açılımına ve bunaltının paylaşılmasına gönderme yapar.

Demir Özlü’nün de içinde yer aldığı 1950 kuşağı olarak bilinen yazarlar topluluğu, varoluşçuluk akımından etkilenir ve gerek akımın genel felsefesi, okudukları batılı yazarlar gerekse içinde bulunulan sosyal ve politik koşullar; onları bunaltının, yalnızlığın, umutsuzluk ve karamsarlığın hakim olduğu bir düşün tarzına yöneltir. Ahmet Oktay, dönemin düşünce tarzını anlatırken “*Sartre’in en sevdiğimiz sözü ‘Cehennem başkalarıdır’ sözüydü. Koşullar, iyimser olmamıza izin vermiyordu aslında. Kendimizi yorgun, yenilmiş, aldatılmış ve yalnız*” (2003:9) hissediyorduk der. Sartre, Camus, Rilke, Kierkegaard, Gide gibi yazarlar onların başlıca etkilendikleri isimler olarak ortaya çıkar. Demir Özlü’de ise tüm bu yazarların yanı sıra derin bir Kafka hayranlığı vardır ve öyküde adı geçmese bile, anlatıcı özne ve arkadaşının Prag’da yaptığı gezintide yazarın evinin olduğu sokağı aramaları, bahsedilen kişinin Kafka olduğu izlenimini verir.

Praglı zengin bir tüccar baba ile Yahudi bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelen Kafka, iki erkek kardeşini küçük yaşta hastalıktan, üç kız kardeşini ise Nazi Almanya’sının yönettiği Yahudi katliamında kaybeder. Okulu bitirdikten sonra Felice adında bir kadınla

nişanlanan Kafka, bu birlikteliği evliliğe götüremeyerek nişanlısından ayrılır. İçe dönük, karamsar, huzursuz bir mizaca sahip olan ve hayatı boyunca ruhsal çatışmalar yaşayan Kafka, ilerleyen yıllarda verem hastalığına yakalanır. Daha sonra evli bir kadın olan Milena'ya aşık olur ve üç yıl boyunca mektuplaştığı kadına duyduğu imkansız aşk onun ıstırabını daha da artırır. Kafka'nın tutkulu bir aşkla sevdiği Milena, daha sonra Almanya'da bir toplama kampında ölür. Kafka ise 1924'te Viyana sanatoryumunda hayata gözlerini yumar (Friedländer, 2015).

Öyküde anlatıcı özne, sonsuz bunaltının kaynaklarından geliyor dediği yazarla kendi yaşantısı arasında benzerlik kurar. Yalnızlığın, yabancılığın, yersiz yurtsuzluğun hâkim olduğu iki yaşam da bunaltı paydasında birleşir. O, kendini ilk gençlik yıllarında etkileyen Kafka gibi '*sonsuz bunaltı*' içerisinde. Bu yüzden de karşı konulmaz bir istekle yazarın evinin olduğu sokağı arar. Nitekim bu sokak, onun yaşama dönük bunaltısının somut ifadesidir.

"Bir Sokağı Aramak" öyküsünde yaşamını, "*bunaltının kaynaklarından gelen*" yazarla aynı izlek üzerine konumlandırılan anlatıcı özne, "Kanallar"da da dünyanın tatsızlığından sitem ederken yine bunaltı içerisinde:

"Kavramlar değişti mi, her şey değişiyor. Hatta kavramlar da değil, sözcükler. Bu sözcük denilen şey canlı. Onun canlı olduğuna giderek daha çok inanıyorum. Kavramlar... çırılçıplak onda: varoluş, hiçlik, tek başına oluş, varlık, yaşam... (...)hepsi görüldüğü gibi. İşte biz de sokaktayız. Tanrı öldü ve biz sokağa bırakıldık. Artık hiçbir şey avutamaz beni, kendimi kandırabileceğim bir şey yok. Hiçbir mitosun ardı sıra sürüklenmiyorum. Ne tatsız bir dünya!" (Özlü, 2011a:165)

Kelimelerin gücünü anlamadan insanların dünyasını anlamak pek olanaklı değildir. Kullanıcısının psikolojik, sosyolojik, karakteristik pek çok özelliğini içerisinde barındıran sözcükler; bir düşüncenin, duygunun, felsefenin ve hatta yaşam biçiminin de taşıyıcısıdır. Kişi kullandığı dil/sözlerle, kendini/varlığı ve dünyayı tanımlar. Öyküde sözcüklerle canlı bir ilişki kuran anlatıcı, onların yaşamın belirleyicisi olduğunun farkındadır. "*Varoluş, hiçlik, tek başına oluş, varlık ve yaşam*"; öznenin ruhsal çatışmalarının anahtar sözcükleridir. Bu yüzden de o, bir insanın sözcükleri neyse kendisinin de o olduğunu ifade eder. Kişinin bir araç olarak kullandığı dil, bir süre sonra onun belirleyicilerinden biri olur ve kullanan, kullandığına dönüşür. Özne-nesne/insan-söz arasındaki bu dönüşümsel ilişki, varlığın dil evreni içerisindeki yerini vurgular. Başka bir deyişle dil ile varlığını kuran/oluşturan özne, kendini de düşünce ve dil içerisine konumlandırır. Nitekim "*kelimelerin kılavuzluğunda işler beyin. Başlangıçtan beri*

düşüncemizi yoğuran o(dur)”(Vendriyes, 1968:39). Bu bağlamda dil, düşünceyi; düşünce ise bireyin varoluşunu onaylayan bir niteliğe sahiptir.

Öyküde, başkişinin yaşamının ve düşün dünyasının göstergeleri olan sözcükler, varoluşçu düşüncenin yansımalarını da bünyesinde barındırır. Varoluşçu düşünceye göre ilk günah sebebiyle dünyaya fırlatılmış olan insan, bu dünyada tek başına, yalnız ve mutsuzdur. Yaşam, saçma ve anlamsızdır. O ise kendi bireysel atılımlarıyla bu dünyada kendi varoluşunu gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Başkişinin kendini ‘*sokakta*’ olarak tanımlaması onun dışarıdalığına/fırlatılmışlığına işaret ederken; “*Tanrı öldü.*” ifadesi Nietzsche’ye ve Dostoyevski’nin varoluşçuluğun çıkış noktası olan “*Tanrı olmasaydı her şey mubah olurdu.*” sözüne gönderme yapar. Tanrının ölmesiyle hiçbir sığınak noktası/kurtarıcı gücü kalmayan birey, bu dünyada tamamen tek başına kalmıştır ve tüm yapıp etmeleri kendi seçimlerine bağlıdır. Bu durumu Sartre şöyle ifade eder:

“Dostoyevski, Tanrı olmasaydı her şey mubah olurdu, diye yazmıştı. Gerçekten de, Tanrı yoksa her şey mubahtır, hiçbir şey yasak değildir. Bu demektir ki, insan kendi başına bırakılmıştır. Ne içinde dayanacak bir destek vardır, ne de dışında tutunacak bir dal. Artık, hiçbir özür, dayanak bulamayacaktır yaptıklarına. Varoluş özden önce gelince, verilmiş ve donmuş bir insandan söz edilemez. (...) Başka bir deyişle, gerekircilik, kadercilik yoktur burada, kişiöğlü özgürdür, insan özgürlüktür” (Sartre, 2005:75).

Tanrının öldüğü bir dünyada kendinden ve seçimlerinden sorumlu olan kişi, tüm eylemlerini anlamsallık zeminine oturtmak ve varoluşunun sorumluluğunu üstlenmek zorundadır. Ne var ki öykü karakterinin içerisinde bulunduğu derin umutsuzluk, onun açılım göstermesine izin vermez. O, bırakılmışlığın, terk edilmişliğin bunaltısını yaşarken; tüm inançlarının da yıkıldığını söyler. Öyle ki ‘*hiçbir mitos*’, hiçbir değer onu inandıracak, yaşama bağlayacak güçte değildir. Onun için tüm *tatsızlığıyla* varlığını kuşatan dünya, yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkmıştır.

Dünyadan tat almayan bireyin bunaltısı, Özlü’nün “Temmuz Ayının Son Günleri” öyküsünde, iklimsel şartlar karşısında varlığı tüm çirkinliğiyle tasvir eden öznenin isyan dolu söylemleriyle verilir: “*Cehennem bu olmalı. Hiç bitmeyecek bir Temmuz ayının uzayıp duran, lastikleşmiş, geçirgen zamanı. (...) Her şeyini yitirmiş, sürüklenen bir yaratıktan başka bir şey değilim sanki*” (Özlü, 2012:180). Bırakılmışlığın/atılmışlığın bunaltısını yaşayan anlatıcı ben, varlığa ve tüm evrene nefret dolu bir gözle bakar. Dünya onun için “*varlığın cehennemi (bir) çukuru*” (Korkmaz, 2005:135)’dur ve o, bu çukurda yaşamaya mahkûmdur.

Başkişinin yaşam içerisindeki zoraki varlığı, onu dış dünyaya yönelik karamsar ve nefret dolu bir bakışa sürükler. Temmuz sıcağı ile cehennem arasında kurulan metaforik ilişki, öznenin yaşamdan zevk almadığının göstergesidir. Dünya onun için katlanılmaz bir yerdir ve o, bu yere karşı tahammülsüzdür. Öte yandan özne, varlığı ve dünyayı sevmediği gibi kendini de sevmez. Yaşamdan ümidini kesen, karamsar ve yitik bir ruhun kendini tasvir biçimi olan “yaratık”, bir anlama tutunamayan ve gün geçtikçe değersizleşen varlığın kendini gördüğü surettir. Anlatıcı ben’in “*bir akıntıda sürüklenen yaratıktan başka bir şey değilim*” ifadesi, varoluşun gücünü yitiren bireyin yaşam karşısında yenilmiş görüntüsüne işaret eder.

Bireyi tüm darlığıyla kuşatan zaman ise öznenin dünyalık ömründeki acısını uzatmaktan başka bir işe yaramaz. Bachelard’a göre zamanın psikolojik uzunluğu ile doluluğu arasında ters orantı vardır. Zaman ne kadar doluyorsa o kadar kısa görünür (Bachelard, 2010:53). Bu bağlamda zaman fenomeni, eylemsellik ve bireyin algısal bakışı ile şekillenen bir yapı kazanır. Öyküde, yaşamdan tat almayan birey için zaman, bitmek bilmeyen bir görünüm arz eder ve bu durum, “*lastik*” benzetmesiyle sunulur. Burada zaman genişler ve yaşamın katlanılmazlığı karşısında tükenen, öznenin kendisi olur. Dünyanın cehennemi atmosferinde uzayıp giden zamanın başkişi üzerindeki yıpratıcı etkisi, bunaltıyı besleyen bir unsur olarak belirir.

Uzayan zamanın bireyi yıpratıcı başka bir görüngüsü *Bir Uzun Sonbahar* romanında belirir. Eserde toplumun kaosa sürüklendiği 1970 sonbaharı anlatılırken yaşam karşısındaki bunaltılı tavır, bireyin ruhsal çatışmaları ile birlikte verilir: “*Zaman uzamış, uzamış, yıpranmış, bölünmüş, kopuk kopuk olmuştu. Herhangi bir eşya gibi, biktirici zaman. İçim karanlıkla örtülüydü, ardımda bıraktığım kötü günlerin yaptığı yığınak bilincimi eziyordu*” (Özlü, 1976:20). Romanda gelecek umudunu/tasarımlarını yitiren bireyin parçalanmış görüntüsü, zamanla eş değer düzlemde verilir. Başkişinin ruh dünyası da tıpkı zaman gibi birimlere/parçalara ayrılmış, bütünlüğünü kaybetmiş ve ‘*bölünmüştür*’. Yaşamın saçmalığı içerisinde, zamanın birey üzerindeki yıpratıcı etkisi, onu bir eşya konumuna indirger. Varoluş amacını ve yaşama sevincini kaybetmiş olan başkişi, bir eşya cansızlığında/soğukluğunda belirir. Amaçsızlaşan bir dünyada yaşama zorunluluğu, varlığı çatışmalara iterken “*içi karanlıklarla örtülü*” olan öznenin yaşadığı buhran, geçmiş-şimdi düzleminde ortaya çıkar. Geçmişin acıyla örülen yükünü taşıyan bellek ve yaşamın bunaltısı karşısında ezilen bir bilinç, öznenin an’da beliren

görüntüsünü imler. Onun için tıpkı geçmiş gibi şimdi ve gelecek de kötü olacaktır. Umutsuzluğun girdabında herhangi bir eylem göstermekten uzak olan özne, yaşamın anlamsızlığına kendini bırakır; içindeki bunaltıya teslim olur.

Demir Özlü anlatılarında genel itibariyle yaşam, bir hiçlikten ibarettir. Boşluk, saçmalık, korku ve kaygı ile hayat anlamını yitirmiştir. Karakterler ise bu anlamsız dünyada yaşamaya mahkum edilmiştir. Özlü'nün "Cafe Nova" öyküsünde yaşamın anlamsızlığı, dünyanın tekdüzeliği içerisinde bireyin yaşadığı çatışmalar ile verilir:

"Her şey birbirinin tıpkısına dönüşünce ve ardında olduğunuz şeyi unutunca bitimsiz, renksiz bir yaşam bekliyor sizi. Yaşam denilebilirse buna? Böylece gençlik yıllarında beklediğin o ani ölüm korkusunu da unutuyorsunuz. Ne yaşam ne de ölüm! Varlıkla hiçlik arasında kalmış o belirsiz çizgidir sürdürdüğünüz"(Özlü, 2012:202).

Öyküde, "her şeyin birbirinin tıpkısına dönüştüğü" bir düzende, yaşamın kısır döngüsüne hapsolan ve anlamsızlıkla kuşatılan başkişinin "ardında olduğu şeyi unutmaması", varoluş amacını kaybetmesine gönderme yapar. O, varlığını/ amacını kaybetmenin bunaltısı içerisinde yaşamı sorgular. Tüm bu sorgulama ve çatışmalar ise öznenin düşünsel farkındalığına işaret eder. Nitekim onun bunaltısı, yaşama karşı duyduğu varoluşsal sorumluluktan gelir. Dünyalık hayatında kendi ontolojik bütünlüğünü tamamlayamayan ve bir anlama tutunamayan başkişi, kendini gerçekleştirememiş olmanın bunaltısını yaşar.

Öte yandan öznenin yaşadığı tüm bu anlamsızlık durumu, ona gençlik yıllarında duyduğu ölüm korkusunu unutturur. Nitekim varoluş amacının yitirildiği bir dünyada bireyi bekleyen; *renksiz/ruhsuz* ve ölümü andıran bir hayattır. Ona göre bireyin kendi oluş imkânı bulamadığı bir yaşam, varlık ile hiçlik arasında beliren bir nitelik arz eder. Nitekim "kendi oluş, insanın dünyalık yaşantısını anlama ve değere bağlayan soylu bir eylemdir" (Akar, 2015:270). Sadece bedensel varlığın hüküm sürdüğü bu yaşamda o, ontolojik ölümlerin kol gezdiği bir dünyada yaşar. Bu yüzden de tinsel anlamda ölüm gerçekliğiyle yüzleşmiş olmanın sancısı, onu ölüme aşına kılar. Ölümün korkutmadığı bir dünyada yaşam da tat vermekten uzak bir görüntü çizer.

Özlü'nün "Bağsız" öyküsünde bunaltı bir ölüm/cinayet sorunsalıyla birlikte belirir. Başkişi, işlediği cinayet karşısında suç kavramını sorgularken tüm insanlığın hatta varolmanın başlı başına suç olduğunu düşünür. Öznenin, yaşamın anlamsızlığı karşısında duyduğu his çatışma ve bunaltı düzleminde belirir:

“Suçumu kadına söyleyerek insanoğlunun, o bir tek, ezeli suçu, varolmak suçunupaylaşacağı onunla. Suçumu herkese yayararak, nasıl bir varlık olduklarını yüzlerine vuracağım. Ben de onlardanım çünkü. Aynı özden. İçimde bir sıkıntı var. Sebebinibilmiyorum” (Özlü, 2009:25).

Varoluşçuluğun izlerinin görüldüğü öyküde, başkişinin ağzından öz-varlık ilişkisinin eleştirisi yapılır. Varoluşçu felsefede, insan bu dünyada kendini kuran/oluşturan bir varlıktır. 1946’da Fransa’daki bir konferansta *“Varoluşçuluk bir Hümanizmadır”* bildirisiyle varoluşçuluğun genel hatlarını ifade eden Sartre, *“Varoluş özden önce gelir.”*(1988) ifadesiyle bu felsefenin temelindeki düşünceyi vurgular. Varoluşun özden önce geldiği öğretisi, insanın kendini kurma/oluşturma sorumluluğunun temelini oluşturur. İnsan için önceden belirlenmiş bir öz yoktur. Öz, *“bir şeyin değişmeyen yapısıdır. Bir şeyin belirlenmesidir, olduğundan başka türlü olamamasıdır. Bir şeyin ne ise o olmasıdır. Bir şeyin kendisi, kendi kendisiyle özdeş olmasıdır. Temel ilkedir, değişimin dışında kalandır”* (Taşdelen, 2011:5). Bu bağlamda varoluşçuluğa göre dünya üzerinde insan haricindeki tüm varlıklar, bir öz’e sahiptir ve baştan sona bu öz üzerine var olurlar. Bir bıçak, kağıt ya da bir ağaçtan özünün gerektirdiğinden başka bir şey beklenemez. İnsan ise kendi özünü oluşturmaktadır. Bu bağlamda varoluşun özden önce geldiği öğretisi, insanın yaşam içerisindeki duruşunu ve ölüm karşısındaki tavrını belirler. Öyküde başkişi *“Ben de onlardanım çünkü. Aynı özden”* ifadesiyle insanın belirli bir öz üzere varolduğu düşüncesinin, diğer bir deyişle öz’ün varoluştan önce geldiği öğretisinin eleştirisini yapar. O, suç unsurunu varlığın/insanın öz’üyle ilişkilendirerek yaptığının sorumluluğunu üzerinden atmaya çalışır ve herkes gibi olduğunu söyler. Tüm insanları suç paydası altında toplarken işlediği cinayeti, kendi seçiminden ziyade öz’ünde varolan suç eğilimi ile açıklamaya çalışır.

İlk günah sebebiyle cennetten kovulan insanın dünyaya gelişi bir suç ile başlar. Başkişinin işlediği cinayeti öz kavramıyla ilişkilendirerek eyleminin sorumluluğundan kaçması, varoluşun sorumluluğunu üstlenmeyen insan tipine yönelik eleştiri olarak belirir. Bununla birlikte öznenin içerisindeki ‘sebebin bilmediği sıkıntı’, işlediği cinayetten ziyade varolma bunaltıdır. Nitekim *“Cinayetin verdiği rahatsızlığı, kuşkuyu işlemeden önce de duy(an)”* (Özlü, 2009:18) başkişi için önce ve sonra arasında değişen hiçbir şey yoktur. Her iki halde de duyduğu bunaltı/sıkıntıdır. Ona göre varolmak başlı başına suç ve bunalıttır. Bununla birlikte o, cinayetin suçunu üstlenmemesine karşın suçlu olduğunu kabul eder. Onun suçu ise kendini sınırlandıran tüm bağlardan kurtulmak istemesiyle

belirir. Öyküde ikilem içerisinde olan bireyin yaşadığı ruhsal çatışmalar, kıvranan bir bilincin gelgitleridir:

“Artık hepsinden uzağım. Hiçbirini sevmiyorum, ilgilenmiyorum. Hiçbirini yaşamıma katmıyorum. Buradayım: bağımsızlıkların ortasında. Bilmeden ördükleri ağların hiçbir etkisi olamaz benim için. Yasamamı onlardan çok uzaklara kaçırdım. Çevreye açılmayan, bağımsızlıkların ortasına. Hiçbir insana bağlı değilim. Ne kadar da yalnızım, uzağım, sorumsuzum, belki de suçluyum” (Özlü, 2009:16).

Varoluşçu felsefeye göre “*insan birtakım bağlarla yaşama bağlanmıştır. Ancak bu bağlar kendisinin isteyerek bağlandığı bağlar değildir. O, dünyaya geldiğinde kendini bu ilişkilerin içerisinde bulur*” (Daşdemir, 2006:192). Heidegger’e göre ‘dünya içinde varlık’ olan insanın, dünya ile ilişkisi üç görüntü düzeyinde ortaya çıkar. Bunlardan biri de “*başkalarıyla birlikte var olduğu*” alan olan “*mitwelt*”tir (Magill, 1971:52). İnsan mitwelt’te başkalarının varlığıyla birlikte kendi varlığını onaylar. Varoluşu “*kendinde-varlık*” ve “*kendi-için-varlık*” olarak iki görüngüde ele alan Sartre ise “*kendi için varlığı*” sürekli oluş içerisinde olarak nitelendirir ve bireyi sorumluluk bilinciyle ele alır. Ona göre “*kendisi için varlığı, başkaları için varlığından ayrılmaz*” (Magill, 1971:94). Bu doğrultuda insan sadece kendinden değil, tüm insanlardan sorumludur. “*İnsan kendi özünü kurarken yalnız değildir. Her ben diğer benden dolayı ben’ dir. Ben ve öteki bütünün kendindedir. Dolayısıyla her seçim, öteki için de bir seçimdir. İşte özü seçmek her ne kadar özgürlükse de bu özgürlüğü tüm insanları hesaba katarak yapmamak sorumsuzluktur*” (Aktürk, 2017:431). Bu bağlamda kendini seçerken başkalarını da seçen insan, hem kendinden hem başkalarından sorumludur. Bu sorumluluk ise onu çoğu kez bunaltıya sürükler. Başka bir deyişle insanın varoluşsal sorumluluklarını yerine getirememesi, onu vicdani anlamda suçlu kılar. Suç olgusunun fizikselden çok daha öte bir şey olduğunu söyleyen Sartre, suç-varoluş ilişkisini şöyle açıklar:

““Dostoyevski der ki: Her insan herkes karşısında her şeyden sorumludur.” Bu söz, gün geçtikçe doğruluk kazanıyor. Millet topluluğu insan topluluğuna biraz daha katıldıkça, her insan millet topluluğunda biraz daha kaynaştıkça, her birimiz gittikçe daha geniş ölçüde sorumlu oluyoruz. Nazi rejimine karşı koymamış olan her Almanı bu rejimden sorumlu saydık. İster bizde, ister başka bir memlekette olsun, ırksal ya da ekonomik bir baskı oldu mu bunu açığa vurmayanların her birini sorumlu tutuyoruz”(Sartre, 1961:15).

Sartre’a göre suçlu olmak, sadece suç işlemek ile ilgili değildir. Suç karşısında susmak, duyarsız ve tepkisiz kalmak da insanı suçlu hale getirir. Dönemin toplumsal olaylarına karşı sessiz kalan insan için yazarları emsal vererek sorumluluk-suç ilişkisine gönderme yapar. Ona göre kendiyle birlikte başkalarından da sorumlu olan insan, varoluşunun gereğini yapmalı ve sorumluluklarını yerine getirmelidir. Öte yandan insanın sahip

olduğu sorumlulukların, ona ağır bir yük yüklediği de gerçektir. Ancak insan zor olsa da bunu başarmalı ve varoluşunu tüm boyutlarıyla kurmalıdır.

“Bağısız” öyküsünde topyekûn bir reddediş içerisinde olan başkişi, kendini kuşatan tüm bağlardan kaçıp kurtulmak ister. Bu kaçışını ise topluma duyduğu nefret ve arzuladığı yalnızlık hissi ile dile getirir. “*Hiçbirini sevemeyen*”, kimseyle “*ilgilenmeyen*” ve başkalarını kendi “*yaşamına katmadan*” varolmaya çalışan başkişi, hayatını insanlardan “*çok uzaklara*”, “*çevreye açılmayan, bağısızlıkların ortasına*” kaçırdığını söyler. Onun yaşamı, merkezden dışarı doğru açılım göstermeyen kendi içinde kapalı ve yalıtık bir nitelik arz eder. Bu yüzden de kişi, kendini tüm insani ilişkilerin uzağında “*bağısız*” olarak tanımlar. O, dünyaya karşı güvenini yitirmiş ve her şeyle bağını koparmış yalnız/köksüz bir karakterdir. Bununla birlikte onun bağısızlık arzusunun temelinde varoluşun sorumluluklarından/ağırlığından kurtulma/kaçma istemi yatar. O bireysel ya da toplumsal hiçbir sorumluluk üstlenmek istemez.

Öte yandan özne, kendini tüm bağlarından soyutlamak istese de varoluşun sorumluluğunu yerine getirmediği için “*suçlu*” olduğunu itiraf eder. Topluma duyduğu nefret ve varoluşsal sorumluluğu arasında çatışma yaşayan ben, ruhunun derinliklerinde vicdanının sesini duyar. “*İnsanı egzistansiyal suçluluğu tanımaya davet eden ilgi uyanıklığı*” (Magill, 1971:60) olarak ifade edilebilecek olan vicdan, bireyin kendilik değerlerini yitirmediğinin de göstergesidir. Başkişi, her ne kadar bağlarından kurtulduğu için özgür olduğunu düşünse de vicdanının sesine kulak tıkayamaz, ruhunun derinliklerinde suçlu olduğunu düşünür. Bu bağlamda bireyin ötekine duyduğu varoluşsal sorumluluk ile benlik istekleri arasında yaşadığı çatışma, onu bunaltıya iten sebep olarak belirir.

Öykünün devamında cinayet sonrasında varoluşu sorgulayan ve içsel çatışmalar yaşayan başkişi, tüm gücünü yitirmiş ve kendini toplumsal normlarla sınırlandırılan/anlamsızlaştırılan yaşamın akıntısına bırakmayı seçmiştir. Eylemsizlikle gelen ontolojik kırılma, öznenin bunaltı duymasını beraberinde getirir: “*Hiçbir şey yapmamak. Burda, bu sınırlı ortamda kolları bağlı, inançsız, bütün değerlerini yitirmiş kalakalmak. Ordan oraya sürüklenip durmak. Savunmak, savaşmak bile istemeden. Beni yakalamak için geldiklerinde, kıpırtısız, sessizce kendimi bırakarak*”(Özlü, 2009:28). Öyküde topyekûn bir tükeniş içerisinde olan başkişi, eylemsizliğe bürünerek hiçbir şey yapmamayı tercih eder. Yaşam içerisinde “*kolları bağlı*” bir görüntüde beliren birey, dünyanın

saçma'lığına/anlamsızlığına müdahale etmekten uzak, amaçsız ve parçalanmış görüntüsüyle belirir. O; değerlerini, inançlarını yitirmiş ve kendini çevreleyen kurallar ve normlar arasında öylece kalakalmış, savaşıma gücünü kaybetmiştir. Varlık sancısı çeken bir ruhun büründüğü eylemsizlik hali, umutsuzluğun hâkim olduğu bir öznenin vazgeçişidir. Bununla birlikte onun acizliği/yitikliği güçsüzlüğünden değil, yaşama ve geleceğe olan inancının kalmamasından kaynaklanır. Nitekim o, neyin doğru neyin yanlış olduğunun toplumsal kurallarla belirlendiği dünyada, tek başına düzeni değiştirme gücünden uzaktır; yaşamın akışına, toplumdaki söz konusu bozulma ve çürümelere karşı koyamaz. Dolayısıyla normlarla sınırlandırıldığı bu yerde özne, özgür ve kendi değildir. Tüm bu içsel çatışmalar içerisinde öznenin varlığına hâkim olan şey ise bunaltıdır. O, savaşıma bile gerek duymadan “*ordan oraya sürüklenip duran*” varlığını, yaşamın anlamsızlığına ve dünyanın saçmalığına bırakır. Bu bağlamda o, varlığın çukur noktası denilen yerdedir. Ancak “*çukur yaşamaya açılmaz; yaşamaya çıkış sıçrama gerektirir*” (İnam, 1999:76). Özne ise bu sıçramayı gerçekleştirmekten aciz bir görüntü sergiler ve insanoğlunun bu anlamsız yaşamda tamamıyla yalnız ve karanlıkta olduğunu söyler:

“İnsanoğlunun bütün bütüne yalnız olduğunu karanlık çevresinin ölü doğayla çevrili olduğunu biliyor muyum? Ölü sular onlar. Yeryüzünde insan için mutluluğun en küçük bir parçası da yoktur. Hem mutluluk dedikleri nedir ki? Aldanmak, inanmak, aldatılmaktır” (Özlü, 2009:31).

Bunaltılı ve anlamsız bir yaşam içerisinde yalnız ve karanlıkta olan başkişinin iç dünyası da onu çevreleyen doğa/mekân gibi ‘ölü’ bir görünümde belirir. “*Dışarıdaki içerdelik*” (Bachelard, 1996:230) olarak nitelendirilebilecek olan mekân/çevre, insanın karakterini de içerisinde taşır. Öyküde ‘karanlık ve ‘ölü bir doğa’ya varlığını konumlandırın başkişinin çevresini tarif biçimi, kendi iç dünyasının yansımasıdır. Öznenin içinde bulunduğu tinsel karanlığın tüm varlığı kapsadığı bir dünyada, doğa tüm canlılığını yitirmiş, yenilenmenin/tazelenmenin var edici gücünü kaybetmiştir. Yaşamın imgesi olan tabiatın ve suyun yaşamsal niteliğinden soyutlanması, tüm dünyayı yokluğa/ hiçliğe/ karanlığa gebe kılar. Ölü suların hâkim olduğu ölü bir doğanın içerisinde sürülen yaşam, varlığı cehennemi bir atmosfere sürüklerken ‘*mutluluğu*’ da olanaksız kılar. Başkişi yeryüzünü, ‘*mutluluğun küçük bir parçasını*’ dahi barındırmayan’ dar-labirent mekan olarak tanımlar. O, bu dar labirente sıkışmış, mutsuzlukla kuşatılmış, yaşamın bunaltısına hapsolmuştur. Ona göre yaşamak; ‘*inanmak, aldanmak ve aldatılmak(tır)*’ ve o, aldanışlarla dolu bir dünyadaki yolculuğunu sürdürmektedir:

“Boş yollardan geçiyoruz. Ölü doğa. Sessizlik alabildiğine uzuyor. Bir otobüsün vınlaması. Bizi nereye götürüyor? İçimizin boş, kapalı odalarından bizi çekip kurtarmadıktan sonra. Niçin gidiyoruz? (...) Boşluk boydan boya uzuyor. Buraları bana nasıl da yabancı. Düz, alabildiğine boşluk. Kötü” (Özlü, 2009:32).

“Boş yollar, otobüs vınlaması” ve “boydan boya uzayan boşluk içerisinde”, nereye ve neden gittiğini bilmeyen amaçsız bir yolcunun gerçekleştirdiği yolculuk, boşluk ve anlamsızlık içerisinde sürdürülen bir yaşamı ifade eder. Yaşamın ne’liğini ve niçin’liğini sorgulayan anlatıcı ben’in yaşam karşısında duyduğu bunaltı ve çatışma ise ‘içi(nin) boş ve kapalı odaları’ ile ifade edilir. O, kendini dış dünyaya kapatmış ve yalnızlığa bürünmüştür. Onu bu boş ve kapalı odalardan kurtarmayan bir yaşam yolculuğu ise ‘alabildiğine boşluk ve kötü’dür.

Dünyaya yönelik karamasır bakış açısıyla beliren bunaltı, Özlü’nün “İçerisi” öyküsünde yaşamın anlamsızlığı karşısında varoluşun sorgulanmasıyla belirir: *“Nasıl bir varoluş biçimi bu? Saydam, maddi olmayan, dipsiz bir boşluğa sarkıtılan zihnimin içinde isteklerini(dürtülerin getirdiği istekler), anatemalarını bulamayan bir varlık. Garip şey!* (Özlü, 2012:401) söylemi ben’in yaşadığı düşünsel nitelikli çatışmalardır.

Gündelik hayatın somut tamamlayanları ve eşyanın maddi formu, insan yaşamını da daha kati bir gerçekliğe büründürür. Kişi, sahiplendiği nesnelerin sağladığı kendilik hissi sayesinde mekân/dünya ile aidiyet bağı kurar ve varlığını kendinin olduğu bir yaşam alanına konumlandırma imkanı bulur. Bu sayede dünya ile dokunulabilir bir ilişki kurar. Öyküde varlığını “saydam, maddi olmayan, dipsiz bir boşluk” içerisine konumlandıran başkişi, yaşamının bunaltısı içerisinde varoluşu sorgulayarak derin ruhsal çatışmalar yaşar. Öznenin soyut bir dünya içerisindeki saydam varlığı, varlık- yokluk düzleminde belirirken “dipsiz bir boşluğa sarkıtılan” zihin, bilincin yarı uyanıklığı ile var olmaya çalışır. ‘Sarkıtılma’ eyleminin edilgenliğine hapsolan anlatıcı ben, anlamsızlıkla kuşatılmış yaşamın sonu gelmeyen/dipsiz boşluğu içerisinde dünyaya/yaşama dokunmaktan uzak bir görüntü çizer. Dünyalık zamanında, “*isteklerinin anatemalarını*” bulamayan başkişi, tüm bu yaşananları garip bulur ve kendi oluş’a izin vermeyen anlamsız yaşam içerisinde var olmaya çalışır.

Yaşamın anlamsızlığı ve bireyin boşluk içerisindeki görüntüsü karşısında duyulan bunaltının başka bir görüngüsü, Özlü’nün *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanında söz konusudur. Romanda bir yandan varoluş bilincine ulaşmamış bireylerin içerisinde bulunduğu boşluk karşısında duydukları sıkıntı söz konusuysa, diğer yandan

kendilik farkındalığına ulaşan bireyin kısır bir yaşam karşısında duyduğu bunaltı söz konusudur. Roman kişilerinden Bayan M. Türkiye’den sıkılınca Avrupa’ya gider. Ne var ki orada da içerisinde bulunduğu bunaltıdan kurtulamaz. Nitekim onun bunaltısı yaşamını bir anlama bağlayamamasından kaynaklanır: “*Hiçbir şey yapmadan yaşayıp durmak ne kadar zor. Korkunç can sıkıntısı içindeyim. Kendimi gereksiz biri sanıyorum. Çalışmaya karar verdim. Çalışmak için de bir şeyler öğrenmeliyim. Küçük bir diploma falan*” (Özlü, 1997a:19) sözleriyle betimlenen anlamsızlık ve boşluk hali, kadının bunaltısının temel sebebidir.

Romanda burjuvazinin içerisinde bulunduğu boşluk, kendini bir anlama bağlayamayan bireylerin duyduğu bunaltı ile verilir. Anlamsızlık kısırcığında varolan yaşamlar, hayatın rutin döngüsündeki boşluğun yansımasıdır. Frankl, anlamsızlık olgusunu ‘*varoluş vakumu*’ ve ‘*varoluş nevrozu*’ olmak üzere iki aşamada değerlendirir. Varoluş vakumu; can sıkıntısı, durgunluk ve boşluk duygusu olarak yaşanır. Kişi kendine ve dünyaya inançsız bir biçimde bakar, yönünü bilemez ve yaptığı her şeyin amacını soruşturur. Varoluş vakumunu ise sonrasında varoluş nevrozu izler. Frankl’a göre belirgin bir vakum oluştuğunda, semptomlar bu boşluğu doldurmaya ve varoluş nevrozu belirmeye başlar. Alkolizm, depresyon, obsesyonizm, cinsel yönelimler bu görüngüde ortaya çıkabilir (Geçtan, 1990:138-139). Kişi anlamsızlık durumunu aşmak ya da bu durumdan kaçmak için çeşitli sığınak noktaları bulur.

Romanda Bayan M.’nin hiçbir şey yapmadan durması, özsaygısını yitirmesine neden olur. Boş bir hayat içerisinde yaşamını anlamlı kılacak hiçbir eylemin/oluş’un içerisinde yer alamayan karakter, kendini ‘*gereksiz biri*’ gibi hisseder ve varoluş nevrozu olarak adlandırılan birtakım yapıp etmelere yönelir. Çalışmaya başlar ve küçük bir diploma alabileceği bir eğitime katılmak ister. Bununla birlikte öznenin tüm bu eylemlere yönelmesi gerçek anlamda kendini yetiştirme, yaşamını anlamlı kılma arzusundan değil; zaman geçirme ve değersizlik psikolojisinden kurtularak kendini önemli hissetme isteğinden ileri gelir. Başka bir deyişle “*karakterin yöneldiği eylemler, anlamdan yoksun bir dünyada sıkıntıdan kurtulmak için atıldığı umutsuz girişimlerdir*” (Svendsen, 2008: 91). Bu yüzden de varoluş bilinciyle temellendirilmeyen yapıp etmeler, kısa bir süre sonra sıkıcı bir hal alır.

Bayan M. Selim'e yazdığı mektupta "*Artık buradan sıkılmaya başladım. Bütün gün Almanca çalışmak, başkaca hiçbir şey yapmamak, kısa bir süre için iyi.*" (Özlü, 1997a:21) derken ruhsal anlamda tatmin edici bir eylemin uzağında olduğunu, yeniden boşluk içerisine düştüğünü ifade eder. O, Fransızların bir deyişi olan "*ne kadar değişik olsa da aynı*" anlamındaki sözü, oradaki hayatının özeti olarak sunar. Bu ifade bir yandan yaşamın rutinliğinde anlamsızlıkla kuşatılan bireyi ifade ederken diğer yandan burjuvazinin içerisinde bulunduğu yabancılaşmaya gönderme yapar. Gerçekleştirilen her eylem, boşluğun/ sıkıntının giderilmesi için olsa da ontolojik bütünlükten uzak oluş, karakterleri yeniden başa döndürür ve bitimsiz bir boşluk içerisinde savrulmalarına neden olur. Nitekim iç dünyayı harekete geçirmeyen/ruha dokunmayan bir eylem, var edici güçten de uzaktır. Romanda bunaltı içerisinde olan bir diğer karakter ise Selim ile ilişkisi olan başka bir kadın/Ada'dır. Ada, Milano'dan Selim'e gönderdiği bir kartta içerisinde olduğu bunaltıyı şöyle tarif eder:

"Sıkıntılarımın belirli bir nedeni yok, sadece kendimle ilgili.(...) Burada, Gülgün adında bir arkadaşla beraberim. Aynı acıları yaşıyor gibiyiz. İnanacak bir şey bulamamak, hiçbir şeye tam bağlanamamak, geçici aşklarda mutluluğu aramak, daha doğrusu düşlemek, dünyanın hiçbir yerini kendi yurdu olarak tam benimseyememek ve nedeni belirsiz bir tedirginlikle bunaltı. İşte hepsi bu. Rest nihilo... Hiçlikten hiç doğar" (Özlü, 1997a:127).

Heidegger, sıkıntıyı sorgularken "*bir şeyden sıkılmak*" ile "*bir şeyler yaparken kendi kendinden sıkılmak*" arasında bir ayırım yapar ve ikincisinin daha derin bir sancı olduğundan bahseder (Svendsen, 2008:144). Romanda Ada, kendisinden sıkılmış biri olarak yaşamın tekdüzeliği içerisinde varoluşunu gerçekleştirememenin bunaltısını yaşar. Onun bunaltısı, kendi iç dünyasında yaşadığı çatışmalar ile belirir. Dünya üzerinde tutunacak bir anlam'ın da ötesinde, varlığını konumlandırarak bir yer bulamayan özne, mekân ile aidiyet bağı kurmaktan da yoksundur. Bu yüzden de "*dünyanın hiçbir yerini kendi yurdu olarak benimseyemez*", yurtsuzluk sancısı içerisinde kıvrınır.

İnançları, gelecek tasarımları ve umutları yıkılan Ada, kendini yaşama bağlayacak bir sebep bulamaz ve içine düştüğü bunaltıyı hayatın ona sunduğu '*geçici aşklar*' ile aşmaya çalışır. Ne var ki yaşamsal enerjiyi içerisinde barındıran aşk'ın '*geçici*' ve sahilikten/içtenlikten uzak oluşu, varlığa bir değer ve anlam katmaktan yoksun olmasına gönderme yapar. Özne, içerisinde bulunduğu sıkıntı ve bunaltıdan kurtulmak adına '*mutluluğu geçici aşklarda ararken*' yaptığı eylem Frankl'ın ifadesiyle varoluş nevrozudur. Öte yandan bir hiçlik bunaltısı içerisinde varlık sancısı çeken Ada, bu durumu felsefenin temel paradigmalarından "*hiçlikten hiçlik doğar/ex nihilo nihil fit*" sözü ile ifade eder.

Parmenides'in varlık anlayışına göre varlık yokluktan gelmez, yokluktan yokluk gelir ve hiçlik hiçliği doğurur (Sunar, 1971:18). Aristoteles'e göre "*varlığa gelen her şey bir başka varlıktan gelir*" (Saldıray, 2011:79). Bununla birlikte Aristo, "*var olmayanı, var oluşun hareket noktası olarak alır. Buna göre formdan yoksun olan varlık vücuda gelmez, yoktan da hiçbir şey meydana gelmez*" (Bolay, 2013:54). Öte yandan Roma dönemi filozofu Lucretius, hiçlikten hiçliğin ortaya çıkacağını (1974:21) ifade ederken; "*Kral Lear*" oyununda, Sheakespeare, "*nothing comes from nothing/yokluktan yokluk gelir*" sözüyle benzer bir ifade kullanır.

Romanda kendini bir anlama bağlayamayan Ada'nın "*hiçlikten hiç doğar*" sözü; bitimsiz bir boşluğun içerisinde savrulan, yeniden dirilişin/kendine dönüşün kapılarını sonuna dek kapatan umutsuz bir ruhun sesidir. Yaşamını kuşatan hiçliğin devamlı olarak hiçlikle süregideceği düşüncesi özneyi derin bir umutsuzluğa iter. O, iç sesine kulak verip içinde bulunduğu durumu tarif etse, varlığını tüketen boşluğun farkında olsa da kendini yeniden yaratma/yeni bir bilince dönüşme atılımını gösteremez. Umutsuzluk içerisinde olan öznenin gerçekleştirdiği sorgulamalar, ruhundaki karanlığa dokunur; ancak karanlığı aşmak için herhangi bir eyleme yöneltmez. Karakter bunaltı'yı yaşamakla kalır. Romanda bunaltı içerisinde olan başka bir karakter ise başkişi Selim'dir. O, yaşanan çağın bir bunaltı çağı olduğunu bilir. Anlatıcının "*Biliyorduk ki, artık yaşadığımız çağda bunaltı gelecekti; erken ya da geç: Burda ya da başka yerde. Bütün o bir köşeye çekilmiş, alçakgönüllü yaşayan insanlara da gelecekti, bilinmeyen bir yaşta bunaltı. Öyle bir çağdaydı ki, bunaltım mutlaka gelecekti*" (Özlü, 1997a:72) sözleriyle anlattığı Selim, bu bağlamda bilincin öznesi olarak belirir.

Hemen her çağda bireyin temel varlık problemlerinden biri olan bunaltı, modern çağla birlikte ivme gösterir. Svendsen, bunaltı'nın yerine kullandığı "*varoluşsal sıkıntının moderniteye özgü bir fenomen olduğu(nu)*" (2008:28) söylerken Öcal; sıkıntıyı, modern bireyin varlığını tehdit eden başat sorunlar arasında görür. Ona göre modern çağ bunaltısının iç içe geçmiş ontik ve ontolojik olmak üzere iki nedeni vardır. Bunlardan birincisi doğrudan ya da dolaylı olarak modernitenin etkisi, diğeri ise olumlu ve olumsuz özgürlüğüyle bireydir (2011:152). Bireysel düzlemde kişinin kendi seçimlerinin, eylem ya da ruhsal çatışmalarının ürünü olabilecek olan bunaltı, toplumsal düzlemde modernizm ile değişen yeni dünya düzeninin insanı sürüklediği yeni yaşam biçiminin

sonucu olabilir. Bununla birlikte siyasal ve ekonomik problemler de bunaltının toplumsal sebepleri arasında sayılabilir.

Romanda başkişi Selim, bunaltıyı çağın hastalığı olarak görür ve karşı konulmaz surette geleceğini söyler. Nitekim yaşanan çağ, maddeyle kuşatılmış bir yaşamda gündelik hayatın rutinliğine hapsolan ve kendi olma olanağı bulamayan, kendine ve topluma yabancılaşan ya da yalnızlaşan bireylerin var olmaya çalıştığı bir çağdır. Dolayısıyla içi boşaltılmış yaşamların, sahte ilişkiler içerisinde dışarıya mutluluk pozları verdiği ve madde ile kuşatıldığı bu çağda bunaltı kaçınılmazdır. Öte yandan Selim, maddenin öncelendiği burjuvazinin hüküm sürdüğü, toplumsal ve siyasal kaosun hakim olduğu düzende, uğradığı haksızlıkların yanı sıra kendi bireysel hayatını kuramamış olmanın da bunaltısını yaşar:

“Otuz yaşına geliyorum. (...) Ama bir yaşama biçimi bile bulmuş değilim kendime henüz. Doğru, ilkelerim var: kendini satmamak, burjuvazi yanında yer almamak... Bir başkaldırı, sevecen, ama ödün vermez bir davranışlar dizgesi. Ama iç yaşamım hala dengesini bulmuş değil. Tersin, savrulup duran bir ruh!” (Özlü, 1997a:71)

Selim, kimliğinin bir parçası olan prensipleri tam olarak uygulamaktan uzaktır. O, burjuvaziye karşıdır; ancak birlikte olduğu kadınların hepsi burjuva kadınlardır. Bu bağlamda öznenin prensipleriyle eylemleri arasındaki uyumsuzluk, çatışma ve bunaltının başlıca sebebidir. Kendisiyle sürekli olarak bir çelişki halinde olan Selim, otuz yaşına gelmiş olmasına rağmen, yaşamının iç dengesini oturtamamış, tinsel dünyasında kendi sesini bulamamış bir karakterdir. O, gerçek Selim'i ortaya çıkardığı takdirde ruhsal savrulmalarının önüne geçecek, yaşamını bir düzene koyabilecektir. Bu bağlamda öznenin varoluşsal sorumluluğu, onu bunaltıya iter.

Özlü'nün “Önünde Boş Bir Uzam”adlı anlatısında bunaltının yaşanan çağın hatta geleceğin yazgısal bir gerçekliği olduğu, şair Kleist'in ölümü ile verilir:

“Bu çağın sancısının, çağın sancısıyla derin bir kişiliğin buluştuğu yerde duyulan, sonraki iki yüzyıla da yansıyan bunaltısıydı. Belki ruh, geleceğin bütün çalkantılarını, insana uygun düşmeyecek olan bütün sarsıntılarını duymuştu. Şairin intiharı, sence onun şiirinin bir süreğiydi. Bu şiir devam ediyordu. Daha da sürecekti” (Özlü, 2012a:63).

Anlatıda başkişi, şair Kleist'in mezarını ziyaret eder ve bu sırada duyduğu bunaltı, yıllar sonra onunla kader birliği yapan başka bir yazarın duyduğu his olarak belirir. Bir Alman şair ve yazarı olan Heinrich Von Kleist, kısa süren ömründe bunaltılı ve karamsarlıkla dolu bir yaşam sürmüştür. Ailesiyle yaşadığı sorunların yanı sıra dostları tarafından da terk edilen şair için en zor olanı, kız kardeşi Ulrike tarafından terk edilmek olur. Yaşamı

boyunca yazıları aracılığıyla adalet, hak arama, insanlık problemleri gibi konular üzerinde durur; Napolyon'un savaş çağrılarına karşı durarak savaş karşıtı şiirler yazar (Ulutaş, 2006:50). 21 Kasım 1811'de Wannsee kenarında, hayattan ümidini kesmiş olan kanser hastası Henriette Vogel, Kleist'ten kendisini öldürmesini ister. Bunun üzerine şair, önce hasta kadını öldürür; hemen ardından da intihar eder (Ünal, 2012:110).

Başkişi tarafından, sadece kendi çağının değil tüm geleceğin ve insanlığın bunaltısını da yaşayan biri olarak görülen Kleist, dünyayı içine alan bir duyarlılığa sahiptir. Cioran bunaltıyı “*etkisi algılanabilir olmayan ve sizi ağır ağır, diğerleri tarafından farkedilmeyen ve kendinizin de neredeyse farketmediğiniz bir yıkıntıya dönüştüren saf erozyon*” olarak tanımlar (Svendsen, 2008:136). Yaşanan tüm insanlık dramlarının, haksızlık ve zulümlerin acısını ruhunda duyumsayan şair/ Kleist, varlığını tüketen ruhsal erozyon karşısında daha fazla dayanamayarak intihar eder. Varolan dünya gerçekleri karşısında duyulan bunaltı, bireyi tüketen ve ölüme sürükleyen bir neden olarak belirir. Geleceğe ve şimdiye yönelik duyulan yoğun umutsuzluğun ve inanç yitiminin bir neticesi olarak beliren intihar, içindeki bunaltıya yenik düşen bireyin yaşamı protesto biçimidir. Eserin sonunda Kierkegaard'dan verilen alıntı, bir yandan “Önünde Boş Bir Uzam” isminin nereden geldiğini imlerken diğer yandan bunaltıyla geçen yaşama gönderme yapar:

“Ne gelecek? Gelecek ne getirecek? Bilmiyorum, hiçbir şey sezmiyorum. Bir örümcek, belirli bir noktadan hedefine doğru indiğinde, önünde hep, ne denli çırpınsa da ayağın basamayacağı boş bir uzam görür. Benim durumum da böyle; önümde hep boş bir uzam; beni önde doğru götüren ise, arkamda kalmış bir sonuçtur”(Özlü, 2012a:71).

Gelecek tasarımlarını yitiren, ileriye dair hiçbir şeyi öngöremeyen ben'in, kendine yönelik bakışı da tıpkı dış dünyaya olduğu gibi karanlık ve bunaltılı bir karaktere sahiptir. Yaşama dönük atılımlarda bulunma gücünü kaybeden ruh, kendini bir örümceğe benzetir. Örümceğin ince bir ağa bağlı olarak asılı kaldığı boşluk, yaşama karışmayan/varlığını sağlam temeller üzerine oturtamayan ruhun görüntüsünü sunar. Öte yandan varlığın konumlanabileceği bir mekân/ev yaratma içgüdüsünün yansıması olarak beliren örümcek yuvası/ağı, yuvaların en çürüğü/zayıfıdır. Büyük emek ve zahmetle inşa ettiği evinin dışarıdan küçük bir darbe ile yıkılması kaderini yaşayan örümceğin içinde bulunduğu kısır döngü, evsizliğin/yurtsuzluğun özünü içerisinde barındırır. Anlatıda nereye giderse gitsin ‘*önünde boş bir uzam*’ bulan anlatıcı ben'in ayağını yere sağlam basamamasının bunaltısı, sürgün temelinde şekillenir. Geçmişte otorite tarafından hayatı hakkında verilen

hüküm, onun geleceğini tayini eder ve o, varlığını konumlandırabileceği bir mekan bulamaz, kendi yurdundan uzakta boşlukta asılı olan bir yaşamı sürmeye çalışır.

Anlatının sonunda ise yaşam içerisinde mücadele vermenin boş bir uğraş olduğu kanısına varan başkişi, intiharı ve umutsuzluğu olumlar: “*Uzun uzun düşünmek gerekiyordu: Belki haklı olanlar, 200 yıldır burada yatan şairle, Danimarkalı filozoftu. Gündelik yaşamın gürültüsü içinde çırpınıp durmak sadece zararsız bir delilikti*” (Özlü, 2012a:71) diyen başkişi, yaşamın bunaltısına dayanamayarak yıllar önce intihar eden şair Kleist’e ve yaşamı bunaltı, korku ve kaygının bileşkesi olarak gören filozofa/ Kierkegaard’a hak verir. Nitekim ‘*gündelik yaşamın gürültüsü*’ içerisinde kendi sesini kaybeden ve kısır bir döngü içerisinde tekdüzeliğe hapsolan öznenin içinde olduğu yaşam, varoluşunu gerçekleştirmekten uzak bir görünümle belirir.

Özlü anlatılarında varlık sancısı çeken bireyin duyduğu bunaltının en önemli çıkış noktalarından biri sürgündür. “Danske Bank” adlı öyküde sürgünün bireyin ruhunda yarattığı bunaltı, varoluşsal parçalanma ve umutsuzluk düzleminde belirir: “*Ama kim, nasıl bir kader buraya sürükledi beni? Dümeni kırılmış bir gemi gibiydim sanki.(...) Hayır, hepsi dönüşsüz bir yolun dolambaçları. Yüzünü gösterip hızla kaybolan maskeler! Kör labirentler! Uyanamadığım bir rüyanın karabasanları!*” (Özlü, 2012:186)

Yurdundan ayrılan birey için travmatik bir etki yaratan sürgün, yabancı bir mekânda yaşamak zorunda olan öznenin varlık sancısının/ bunaltısının temelini oluşturur. O, sürgünü bir kader olarak benimsemenin yanı sıra kendini yurdundan ayıran bu kötü talih karşısında bozguna uğrar. “*Dümeni kırılmış bir gemi*” gibi yönünü tayin etmekten uzak kalan öznenin, mekânsal savrulmalarına ruhsal bunaltılar eşlik eder. O, geleceğini ve yaşamını şekillendirme gücünü kaybetmiş; hayatının kontrolünü yazgıya bırakmış bir görüntüde sürgünün acısını yaşar.

“*Dönüşsüz bir yolun dolambaçlarında*” dolaşan ruh, geri dönmenin ümidini kaybetmiş bir şekilde kendini yurduna götürmekten uzak bir yolun kıvrımlarında, amaçsız bir şekilde gezinirken karşısına çıkanlar “*maskeler*” olur. İnsanın yapısını analitik psikolojiye dayanarak irdeleyen Jung, bilinçdışının persona ve gölge olmak üzere iki yüzü olduğunu söyler ve personanın/ maskenin insanın karanlık yönünü temsil eden gölgeyi gizlediğini ifade eder (Fordham, 1983:63). Jung psikolojisindeki karşılığı persona olan maske, gerek psikolojide gerekse nesnel dünyasında gerçekliğin gizlenmesini ifade eder.

Öyküde “*yüzünü gösterip hızla kaybolan maskeler*”, öznenin anılar magmasından gelen geçmişin görüntüleri olabileceği gibi; kendi olmaktan uzak insanların sahtelikleri olarak da yorumlanabilir. Anlam çoğulluğu ile beliren maske; gerçek ile düş arasında, gerçeği örten/ gizleyen bir görünümle ortaya çıkar. Öte yandan bir karabasan olarak nitelendirdiği sürgünden uyanmak isteyen öznenin çırpınışları onu hırpalayan görüntüsüyle belirir. Anlatıda maske, kör labirentler ve karabasanlar öznenin buhranını anlatan imgelerdir. Bireyin sürgün karşısında duyduğu bunaltının başka bir görüngüsü Özlü’nün *Kendi Evine Varamamak/ Düş Öyküleri*’nde yer alan “Oteller Kenti” adlı öyküde geçer. Öyküde başkişinin bunaltısı umutsuzlukla kuşatılmıştır:

“Ayaklanmış umutlar, içlerinde küçük bir gerçekleşme tohumu taşıyıcılar da daha o parlak günlerde seziyordum ki çok büyük bir olasılıkla boşa çıkacaklardı. Genel kural bu değil miydi: Umutların boşa çıkması! Yeni bir şey inşa etmektense, bu zorluğu bir yana bırakıp, işleri oluruna bırakma kolaylığı...”(Özlü, 2011b:58)

Yaşam boyunca karşılaştığı olaylar esnasında kimi zaman beklentileri boşa çıkan, kimi zaman en olanaksız durumun içinde kalan insan, umudun tohumunu her daim içerisinde taşır. En umutsuz durumda dahi küçük bir ihtimale tutunur, belki’nin olabilirliğine sığınır. Bu durum, insanın varolma çabası temelinde beliren savunma psikolojisinin bir yansımasıdır. Sürgündeki bireyin ise, kendini psikolojik anlamda güçlü ve dirençli kılmaya herkesten çok ihtiyacı vardır. O, yaşamak için umuda/geri dönüşün umuduna tutunur. Onun için ontolojik bir değer arz eden umudun yoksunluğu ise karanlık ve çatışmalarla dolu bir dünyanın kapısını aralar. “Oteller Kenti” öyküsünde “*kendi evine varmayan*” öznenin bunaltıları umutsuzluk ekseninde belirir. Başkişi içindeki “*ayaklanmış umutların, içlerinde küçük bir gerçekleşme tohumu taşıyıcılar*” da boşa çıkacaklarını düşünür ve umutsuzluğa kapılır.

Kierkegaard, umutsuzluğu üç görüngü düzeyinde sunar: Bir ben’i olduğunun farkında olmayan umutsuz kişi, kendisi olmak istemeyen umutsuz kişi ve kendisi olmak isteyen umutsuz kişi (2004:21). Anlatıda başkişi, kendi olmak isteyen, ancak kendi olma olanağı elinden alınan bireyin umutsuzluğunu yaşar. Onun içinde bulunduğu sürgün sancısı ve ait olduğu mekâna dönememesi, kendi olmanın önündeki engel olarak belirir. Nitekim dünyada varoluşun yer(spatiality) ve zaman(temporality) olmak üzere iki temel boyutu vardır ve varoluşçu psikoloji, bu kavramları fiziksel yer ve zaman kavramlarından farklı olarak kullanır. Varoluşun yer boyutunda insanın evren ile beraberliğinde uzaklık ya da yakınlık duyması söz konusudur; herhangi bir şey ile “birlikte” varolurken bir uzaklık ya

da yakınlık duygusu da daima vardır (Geçtan, 1988:334). Varoluşun zaman boyutunda ise geçmiş, şimdi, gelecek iç içedir ve bunları birbirinden ayırmak mümkün değildir (Geçtan, 1988:325). Kendi evinden/yurdundan ayrı düşerek varoluşun zaman ve mekân/yer boyutundan uzaklaşan başkişinin sürgündeki ben'i, gerçek kendisi olmaktan uzaktır. Bu yüzden de o, Kierkegaard'ın ifadesiyle 'kendi olmak isteyen umutsuzdur'. Öte yandan karşılaştığı tüm olumsuzluklardan sonra başkişi, umutların "*boşa çıkmasını*" yaşamın genel kuralı olarak ifade eder ve yeni umutlar beslemek yerine kendini, yaşamın akışına bırakmayı seçer. Bu seçim akıntıya karşı koyarak hırpalanan/yorulan ben'in dinlenme arzusu ya da bir vazgeçiş olarak değerlendirilebilir.

Öyküde öznenin içerisinde bulunduğu bunaltının mekânsal yansımaları ise otelle varlık kazanır:

"Çoğu dönemlerde, uzayıp duran, can sıkıcı bir şeydir yaşam; her şeyi de kendi çözülmüş, terk edilmiş konumuna sürükler. Aldırışsızlıklar üst üste geliyor; bozulmuş olan bir daha düzeltilemez oluyor. Otelin durumu da böyleydi. O platonik umutlar uçup gitmiş, otel eski eşyalarıyla bakımsızlığa, köhneleşmeye, adeta yıkılmaya bırakılmış gibiydi" (Özlü, 2011b:58).

Yaşamı "*can sıkıcı bir şey*" olarak tanımlayan başkişi, "*uzayıp duran*" zamanın içerisinde eylemsizlikle beliren varlığının bunaltısını duyumsarken; içinde bulunduğu otel ile yaşam arasında metaforik bir ilişki kurar. Onun için yaşam; can sıkıcı, bozulunca bir daha düzeltilemeyen, çözülmüş bir şeye dönüşür. Tıpkı otel gibi. İçindeki "*eski eşyalarla bakımsızlığa, köhneleşmeye, yıkılmaya bırakılmış*" olan otelin görüntüsü ona yaşamın özeti sunar. Diğer bir deyişle öznenin dış dünyayı/ mekânı/ oteli tasvir biçimi kendi iç dünyasının özeti niteliğindedir. O anlamsızlıkla kuşatılmış, "*aldırışsızlıklarla*" yığılı bir yaşamda, müdahale etmek/dokunmak yerine akışa kapılmayı tercih eder, dolayısıyla kendini otelin içindeki bir eşya konumuna indirger.

Öyküde yaşamı can sıkıcı olarak nitelendiren, yaşamı şey'leştiren başkişi, bir anlama bağlanmaktan da uzaktır. O gelecek tasarımı yitirmiş, umutsuzluğa bürünmüş ve günlük hayatın ilgileri içerisinde kendisini akıntıya bırakarak varoluşun sorumluluğunu üzerinden atmayı seçmiştir. Metinde "*platonik*" olarak nitelendirilen umutlar ise öznenin içinde bulunduğu umutsuzluğun boyutunu ifade eder. Nitekim yaşam- insan ilişkisinde tek taraflı bir ilişkinin/beklentinin öznesi olan umutlar, sadece karakterin dünyasında var olup yaşamda karşılık bulamayan bir görünüm arz eder.

Özlu eserlerinde sürgün bunaltısının yer aldığı öykülerden biri de “Votka”dır. “*Amaçsızdım, bomboştum. Kuzey dönencesine girmiş güneşin altın ışıklarla aydınlattığı kentte, yalnız yaşamım içinde, sıcağa karşı daha dayanıklı olabilmek için akşamüzerleri votka içiyordum.*” (Özlu, 2012:57) sözleriyle özne, kendini kuşatan tensel ve tinsel soğuğa karşı votkayı bir sığınak olarak görür. Kendi ılıman coğrafyasından soğuğun hüküm sürdüğü kuzey dönencesine sürülen başkişi, “*amaçsız ve bomboş*” görüntüsüyle belirir. Votka ise onu gerçeklikten uzaklaştıran ve ona dayanma imkânı veren bir sığınaktır. Sürgünün yarattığı bunaltının/ varlık sancısının birey üzerindeki en yıkıcı etkileri, *İthaka’ya Yolculuk* romanında verilir:

“*Gençlikti o. Güç, belirsizlik, bunaltı ve umut. Yıllar geçtikçe değişecek olan şey: gücün azalması, her şeyin belirli olması, sıkıntının azalması ya da süregelenleşmesi ve kalmaması umudun. Sonraları, olgunluk çağına vardığımda, çıktığım bu yolculukta –ne zaman biteceğini bilmediğim- kendimi sanki bir denizde yol alan bir gemi gibi hissediyorum. Sakin bir denizde bir gemi. Yolumu sanki kutup yıldızı gösteriyor. Kaygısızca yol alıp duruyorum. Bitimsiz bir sonsuzluğa doğru. Önce üzerine güneşin vurduğu kıpırtılı denizi görüyorum. Kuşkusuz Ulysses’in İthaka’ya dönmek için bindiği o tekne geçecek oradan, o uzun yolculuktaki. (...) Artık kuşkum yok: sonsuz bir yolculuktayım. Ne zaman biteceğini bilmediğim*” (Özlu, 1996:44).

Kierkegaard, “*Deliler ve gençler, insan için her şeyin mümkün olduğunu düşünürler.*” (2015:45) der. Yaşamın ve dinamizmin özünü enerjisinde saklayan gençlik/genç(ler); sahip olduğu heyecan ve tutkuyla yaşama müdahale edecek atılımları gerçekleştirme becerisine sahiptir. O, dünyayı değiştirecek gücü kendinde bulur; yaratıcı atılımları enerjisinde saklar ve imkânsızın uzağında her şeyi olanaklı olarak düşünür. Buna karşılık Özlu’nün karakterleri ise gençlik çağında dahi bunaltıyla kuşatılmış bir görünümde belirirler. Onlar yaşam karşısında huzursuz, yalnız, bunaltılı, kimi zaman ise isyankâr görüntüleriyle vardır.

İthaka’ya Yolculuk’ta öznenin gençlik yaşantısının görüntüsünü sunan “*güç, belirsizlik, bunaltı ve umut*” kavramlarının zamansal dönüşümü, olumsuz bir nitelik arz eder. Yıllar geçtikçe gençliğin enerjisi ve gücü azalır, umudu tükenir, sıkıntısı süregelenleşir ve belirsizliği sürgün ile kesinleşen başka bir boyut kazanır. Sürgünün trajik kahramanı olan başkişi; yurdundan, sevdiklerinden ayrı düşmüş, kuzeyin ıssızlığı ortasında kalmıştır. Yön bulma konusunda rehber görevi gören kutup yıldızı, yönünü kaybeden bireyin birincil pusulasıdır. Romanda “*sakin bir deniz*”de yol gösteren “*kutup yıldızı*”, öznenin sürgün kimliğiyle var olduğu ıssız ve karanlık kente gönderme yapar. Bu kuzey kentinde sürgünün biteceği günü bekleyen özne, kendini sonsuz bir yolculuktaymış gibi hisseder.

Bu bağlamda romanda yaşamın olgunluk çağı ile gelen “*yolculuk*”, ne zaman biteceği belli olmayan uzun bir ayrılığın/sürgünün ifadesidir. Anlatıcı ben, sürgünün soğuk görüntüsünü “*yolculuk*” sözcüğü ile yumuşatmaya çalışarak yaşadığı psikozu aşmaya çabalar.

Öte yandan “*bitimsiz bir sonsuzluğa*” doğru yol almanın belirsizliği ve sürekliliği, sonsuz bir bekleyişi de beraberinde getirir. “*Kuşkusuz Ulysses’in İthaka’ya dönmek için bindiği o tekne geçecek oradan*” ifadesi bekleyişin ardına gizlenmiş gizli bir umut iminin habercisidir. Bu bağlamda anlatıcı ben, her ne kadar umudun tükendiğini söylese de Ulysses miti, içindeki küllenmiş umutların simgesel ifadesi olarak belirir. Özne, şimdinin umutsuzluğundan/ trajedisinden mitin ona sunduğu gelecek umuduna sığınır/tutunur. Ulysses’in İthaka’sına ulaşması gibi o da yurduna döneceği anı bekler. Ne var ki sonsuzlaşan zaman içerisinde gerçekleşen bekleyiş, hiç bitmeyecekmiş gibi görünür ve öznenin bunaltısının sebebini oluşturur. Varoluşsal süreklilik, zamandan ve mekândan kopma ile kesintiye uğrar ve sonsuz bir bekleyişle şekillenen boşluğun sürekliliğine dönüşür; yaşam, bunaltının kendisi olur:

“Yaşayarak birçok şeyi görmüş oldum. Eğer görmekse bu! Görmek bir şey kazandırıyor acı içinde kıvranan bu dünyada. Bana hiç de bir şeyler taşımamış olan uzun yıllar! Yaşamak, birçok şeyi görerek, sadece olanakları bir bir tüketerek, yaşamı elden kaçırmaktan başka neydi ki?” (Özlü, 1996:53)

İnsan ruhunun dünyaya açılımı olarak ifade edilebilecek görme eylemi, klasik anlamının dışında görmüş geçirmiş olmak ile yaşam tecrübesini ifade eder ki romanda anlatıcı ben tarafından görmenin karşılığı “*yaşam*” olarak verilir. Ancak öznenin dünyasında yaşam, görmenin acı veren boyutuyla şekillenir. O yaşayarak acıyı, sefaleti, bunaltıyı, sürgünü ve hayatın diğer tüm sancılarını görmüştür; bu yüzden de dünya, onun için “*acı içinde kıvrılan*” yerden başka bir şey değildir. Öznenin yaşamında bunaltının zaferi öylesine kesindir ki o, kaybettiğini peşinen kabul etmiştir. Onun için yaşamak bir bunaltıdır ve hayat, “*sadece olanakları bir bir tüketerek, yaşamı elden kaçırmaktan başka*” bir anlam ifade etmez. Savaş ve yıkımlarla acının başkenti olan dünya karşısında yaşamı sorgulayan özne, bunaltısını haklı bir gerekçeye oturtmak ister. Nitekim geçen yıllar/yaşam ona acıdan başka bir şey göstermemiştir ve o, bir tükeniş olarak gördüğü yaşam karşısında acısını yaşar.

İthaka'ya Yolculuk'ta bunaltının çıkış noktalarından biri de kent bilinciyle hareket eden aydın duyarlılığıdır. Başkişi, yaşadığı kent(ler)e hiçbir katkı sunmamış olmanın bunaltısını yaşar:

“İçinde yaşadığımı kentler, bütün bu işleyen yaşam bizden önce yapılmıştı ve hiçbir somut katkımız yoktu ona.(...) Sanki seyretmek için gelmişim bu dünyaya. Seyrediyorum işte. Seyrettim ve şimdi anlatıyorum. Bütün yaptığım bu.” “-Acı mı veriyor bu size?” “-Evet, acı veriyor. İnsanın yaşarken bu dünyaya katılmasının ne denli küçük bir katılma olduğunu düşünüyorum işte.(...)Yaşıyorum: Yani zamanı tüketiyorum ve size anlatıyorum”(Özlü, 1996:22).

Kültürel ve mimetik belleğin vücut bulmuş hali olan şehirler; geçmişin tüm yaşanmışlığını içerisinde barındıran tarihsel bir sentez, insanlığın somut bir hafızasıdır. Öyle ki bir karaktere ve kimliğe sahip olan kentler, geçmişten günümüze toplumların düşünüş tarzını, estetik zevkini ve gelişmişlik düzeyini yansıtan en birincil göstergeler arasındadır. Mimarisinde bir toplumun hafızası, duyguları, ihtiyaçları, yaşama biçimleri saklıdır. Öte yandan şehir ve insan arasında derin bir ilişkinin varlığı söz konusudur. Şehir insanı, insan ise şehri biçimlendirirken; karşılıklı gelişen bu ilişki, ilerleyen aşamada ikisinin de birbirine dönüşümünü beraberinde getirir. İnsan, farkına varmadan yaşadığı şehre dönüşür, o şehrin özelliklerini karakterinin bir parçası haline getirir ve yine yaşadığı şehre kendinden de bir şeyler bırakarak onu da kendine dönüştürür. Böylelikle asırlar boyu var olan kentler/ şehirler, her nesilden bir şeyler alarak koca bir insanlık tarihinin çehresini yansıtır. Bu doğrultuda kimi zaman insanın yaşadığı kente karşı tavrı yapıcı iken, kimi zaman yıkıcı ve zalimcedir; davranışları kente zarara vermektense öteye gitmez.

İthaka'ya Yolculuk'ta yaşadığı şehir ile insani bir ilişki kuran özne, ona “*hiçbir somut katkı sunmama(nın)*” vicdan azabını duyumsar. Geçmişten gelen estetik mimari, insanı ve doğayı önceleyen yapılaşma, önceki kültürün aktarımıdır. Ne var ki şimdide beliren başkişi, yaşadığı dünyayı/kenti dönüştüremeyen, ona sadece dışarıdan bakmakla yetinen yitik bir karakterdir. Onun bunaltısı ise sitem etmekten öteye geçmez, özne herhangi bir eylemde bulunmaz, söz konusu durum karşısında sadece acı çeker. O, yaşama ve dünyaya müdahale etme gücünü yitirmiş, dünya içerisinde olmak ile olmamak arasında sadece bedensel varlığına hapsolmuş “*zamanı tüketen*” bir karakterdir. Yaşadığı dünyaya karışmak yerine onu dışarıdan seyretmekle yetinen bireyin varlığı, dünyada iz bırakmaktan uzak bir görüntü çizer.

Özlü'nün “Sokakta” öyküsünde bireyin yaşam karşısında duyduğu bunaltı, bireyselden toplumsala açılan düzlemde sembolik bir dille anlatılır. Başkişinin “*Kütüphaneyi*

göremiyorum. Ah, kütüphaneyi göremiyorum. Yok olup gittiğinden korkuyorum. Yok olmak ne demektir. Mavi bir camı vardı. Gök taşı gibi. Mavi. Maviliğine dokunmak isterdim” (Özlu, 2009:47) söylemi, aydınlığın kaotik dünyada yok oluşuna gönderme yapar.

Tüm dinlerin ve mitosların ilk emirlerinden biri olan okuma edimi, insanın yaşanılabilir ve anlamlı bir dünya kurmasında büyük bir öneme sahiptir. İnsan olmanın/insanlaşmanın en önemli göstergelerinden biri olan akıl, doğuştan gelen bir yeti olmasının yanı sıra; esas potansiyelini okuma/bilgi ile desteklendiğinde ortaya çıkarır. Bu bağlamda bilgi ile yönlendirilen us sayesinde birey; kendi varoluşunu, evrendeki yerini, yaşamı ve ne’liğini kavrama olanağı bulur. Epistemolojinin varlığın ontolojik niteliği ile olan doğrudan ilişkisi, bireyi bilgiye ve bilmeye yöneltir.

Öyküde yaşam içerisindeki kaos, kütüphanelerin yokluğa karışmasıyla verilir. Bilincin ve aydınlığın simgesi olarak beliren kütüphaneler, ontolojik bir nitelik arz eder. Birey, kitapların ona sunduğu dünya içerisinde, gerek kendine gerek kendi dışında varolan tüm gerçekliklere daha derin bakmayı öğrenir. Bununla birlikte kitaplar sayesinde geçirilen dönüşüm, sadece bireyi değil beraberinde tüm toplumu aydınlığa kavuşturacak güce sahiptir.

“Sokakta” kütüphaneyi göremeyen başkişi, onun “*yok olması*” karşısında bunaltı ile karışık bir “*korku*” duyar. Nitekim o, kütüphanenin yok olmasıyla yaşamın kaosa dönüşeceğinin, geleceğin yıkıma uğrayacağına bilincindedir. Kitaplardan, okumanın ve bilginin var edici gücünden uzak kalan insanların, düşünme yetilerini kaybedecek olması, geleceğin distopik görüntüsünü sunar. Varoluşun bilincinde olan başkişinin duyduğu korku ise aydınlık bir dünyanın karanlığa dönüşmesini içerir. Kütüphanenin camlarının ‘*gök taşı gibi*’ ‘*mavi*’ olması, bilginin insanı ve insanlığı aşkınlığa/ sonsuzluğa/ özgürlüğe ulaştıran yönüne gönderme yapar. Bireyi varoluş bilincine götüren bilgi, onun özgürleşmesini, varoluşun sorumluluğunu üstlenmesini ve daha anlamlı/ yaşanılabilir bir dünya inşa etmesini beraberinde getirir. Bu bağlamda bilginin ontolojik değeri, varoluş bilincini uyandıran bir nitelikle belirir.

Kütüphanenin, özgürlüğü ve bilinci sembolize eden “*maviliğine*” dokunmak isteyen anlatıcı ben’in bunaltısı ise ‘*isterdim*’ fiilinin geçmiş zaman kipine yüklenen umutsuzluk imiyle belirir. Kaybolan -belki de yok olan- kütüphanenin maviliğine dokunamayan özne,

yaşama dönük tasarılarını gerçekleştirememenin bunaltısını yaşar. Bilgiden/ bilgiye ulaşmadan alıkonan insanlar, yaşamın kaosuna ve anlamsızlığına hapsedilir.

Öykünün devamında başkişinin tüm bu kaos karşısında duyduğu bunaltı, gün geçtikçe artan bir korkuyla verilir: *“Benim korktuklarım başka. Köşe başındaki dağılmayan karanlık. Kaldırımın üstüne bir sis çökmüş. Köşedeki karanlık.(...) Oradaki karanlık. Bir sis gibi çökmüş. Korkuyorum. Belime kadar yükselirse, bacaklarım gövdemden bıçakla kesilmiş gibi ayrılacaktır”* (Özlü, 2009:48). Bir sis gibi bütün şehrin üzerine çökmüş olan karanlık, tüm köşe başlarını tutmuş bir görünümde belirir. Fenomenolojik anlamda yalnızlığın, sığınmanın, soyutlanmanın imgesel ifadesi olan köşe/ köşede olmak; aynı zamanda güvende olmaktır. Bachelard’a göre;

“Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın sıkışıp büzüşmek istediği her küçük mekân, imgelem için bir yalnızlıktır. Köşe öncelikle, bize varlığa özgü değerlerin ilkini, hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Köşe bir tür yarı hücredir, yarısı duvar, yarısı kapı bir hücre. Köşesinde dinginlik olma bilincinden, bir hareketsizlik yayılır. Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş olarak duyumsayan bedeninin çevresinde düşsel bir oda oluşur” (1996:154-155).

İnsan için korunaklı bir mekânı, sırtını yaslayabileceği bir dayanağı/ sığınağı imleyen köşe, öyküde karanlıkla kuşatılmış olarak belirir. Bu durum ise dışardaki güven ortamının yitirildiğinin, kaosun hüküm sürdüğünün habercisidir. Söz konusu kaos ise insanların hem bedensel hem ruhsal varlığına yönelik bir tehdit olarak belirir. Kütüphanelerin kaybolduğu bir düzende *“köşe başındaki dağılmayan karanlık”*, düşünsel ve ruhsal düzlemde gerçekleşen çürümenin yanı sıra dünyanın kaotik görüntüsüne gönderme yapar. Karanlığın *“orada”* olarak tanımlanması ise, onun dünyadaki varlığını ispat biçimidir. Heidegger tarafından *“orada olan”* (Blackham, 1961:93) şeklinde tanımlanan Dasein’in varlığı, dünyadalığıyla belirir. Öyküde varlığı *“orada”* olarak tanımlanan karanlık ise tıpkı Dasein gibi dünya içinde var’dır, yaşamın tam ortasında insanı kuşatmıştır.

Öte yandan aydınlığın yıkımını beraberinde getiren karanlık, her şeyi kaplayan/yutan özelliği ile belirir. Başkişinin en büyük korkusu, karanlık tarafından yutulmak ve karanlığın bir parçasına dönüşmektir. Bölünmüş benliğin anksiyetelerinden biri olan yutulma, bireyin kendi kimliğini kaybederek karşıdaki kişiye/ nesneye dönüşmesi olarak ifade edilebilir (Laing, 2011:42). Öyküde bir bataklık görünümünde olan karanlık, herkesi içine çeken görüntüsüyle belirirken; karanlığın yükselmesi, karanlığa bulaşma/ karanlık tarafından yutulma tehlikesini yaratır. Beline kadar yükselen çamura bulaşacak olmanın verdiği tedirginlik, başkalaşma/ ötekileşme/ dönüşme korkusu, *“ontolojik*

anksiyete” (Geçtan, 1988:331) ile ifade edilebilir. Özne, kendi özsel varlığını/ varlık bilincini yitirme korkusunu duyumsayarak ruhsal çatışmalar yaşar ve karanlığa bulaşan tarafını vücudundan söküp atmaya ister. Bu bağlamda bıçakla ayrılacak olan gövde, bir yandan varoluşsal bütünlüğünü sağlama arzusunun rağmen karanlığa karışma korkusunu üzerinde taşıyan öznenin ruhsal ve bedensel parçalanmışlığını imlerken; diğer yandan karanlığa karşı verilen mücadeleyi simgeler.

Özlu anlatılarında, bireyin duyduğu varlık sancısının başka bir görüngüsü “Anemas Zindanları” öyküsünde belirir. Bizans döneminde hapis ve işkence amacıyla kullanılan Anemas Zindanları’nın, ismini Arap asıllı bir Bizans askeri olan Mihael Anemas’tan aldığı söylenir. İmparator Aleksios’a suikast düzenlemekten dolayı zindana hapsedilen, gözlerine mil çekilen ve türlü işkencelere maruz kalan Anemas, zindandan imparatorun kızının yardımıyla kurtulur (IBB, 2014:30). Bugün İstanbul’un Ayvansaray bölgesinde bulunan zindan; yer altı tünellerinden, işkence odalarından/hücrelerden ve su sarnıçlarından oluşur. Öyküde sembolik bir anlatımla beliren Anemas zindanları, bireyin bilinçaltı dehlizlerini sembolize eder:

“Bu beş katlı daracık zindanın içindeydin. Derinliğe doğru iniyordun. Küf kokusuyla, islaklığı duyduğun. Kırılmış merdivenlerden bir kat daha derine indiğinde yıllardır bu zindanda yaşadığını fark ettin. Belki Harbiye Nezareti’nin bahçesini ziyaretlerle geçen çocukluk yıllarından beri. Bir İstanbullu değil miydin sen? Her yerde varlığını duyduğun kuşkusuz buydu: bu Bizans zindanları. Büyümeye başlayan çocuğu zindana kapatırlar bizde. Orada biçimlenecek yaşamı. İşkenceci değilsen, mutlaka işkence çeken olacaksın. İşkenceci sayısı çok az zaten. İşkence çeken olmak kaderine yazılmış gibi”(Özlu, 2012:104).

Öyküde bireyin duyduğu varlık sancısı, sembolik bir mekân olan zindana paralel olarak belirir. “*Beş katlı zindanın*” içerisinde gittikçe derine inerek ruhunun labirentlerinde gezinen özne, benliğinin derinliklerine iner/ karanlığına dokunur. Bu bağlamda “*daracık*” görüntüsüyle bireyi kuşatan bu yeraltı mahzeni, bilinçaltının sembolik ifadesi; başkişi ise bu mahzende ‘anlam’ arayan bir varlık işçisidir. Öte yandan anlatıcı ben, eski/ harap/ bakımsız görüntüsüyle kırılmış merdivenlerden bir kat daha aşağı indiğinde, yıllardır ruhunun bu zindanda hapsedildiğinin farkındalığına ulaşır. Çocukluğunun anayurdunda saklı olan hatıraları, ona yıllardan beri esaret içerisinde olduğunun haberini verir. Dibe indikçe belirginleşen küf kokusu ise başkişinin içinde bulunduğu varlık bunaltısını imler. O, dış dünyaya karşı olumsuz bir tavır takınırken kendi iç dünyasında da barışık değildir. Ruhunu geçmişin ıstırapları, bunaltıları arasına hapseden ben’in kendi iç dünyasında yaşadıkları, yılların birikimi ile oluşan bilinçaltı magmasıdır.

Öyküde dünyanın içerisinde bulunduğu çürüme ve kokuşmuşluk ise yeraltından gelen kokuların yanı sıra işkence paradoksuyla verilir. İşkence çekme ile işkence yapma arasında bir tercih yapmaya zorlanan öznenin, başkasının varlık alanına saygı duyması, merhamet ve iyiliği benimsemesi, onu işkence çeken konumuna düşürür ve o, bu düzende çoğunlukla işkence görendir. Nitekim işkenceci olma, onu zulmün ortağı yapar. Dolayısıyla zindanda bulunmanın iki koşulu vardır: insan bu dünya denilen zindanda ya zulmeden ya da zulmedilen olarak yer edindir. Öte yandan simgesel bir görüntüyle beliren zindanın zihinlerde yarattığı bir diğer imge ise toplumsal normlar/otorite düzleminde belirir. “*Büyümeye başlayan çocuğu zindana kapatırlar bizde*”, ifadesi toplumsal normlarla ya da otorite ile sınırlandırılan/ içine kapanan/ bireyselleşme imkânı verilmeden ontolojik bütünlüğe ulaşması engellenen yitik ruhlara gönderme yapar. Çocuğun büyüme çağlarında şekillenen karakter olgusunun, dışarıdan karşılaştığı müdahale ile bir kalıba sokulması, insana bireyleşme olanağı vermez; onu özne olmaktan alır ve herkesleşmenin girdabında yer edinen rakamsal bir veriye dönüştürür. Karakterinin oluşum çağında/ büyümeye başladığında kendi olma olanağı elinden alınan insan, ya işkence görmek üzere toplum denilen zindana atılır; ya da susturularak kendi benliğinin mahzenlerine gönderilir.

Bunaltının simgesel bir anlatımla sunulduğu bir diğer yapıt ise *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısıdır:

“*Şimdi artık işlemeyen hayal tramvaylarının ardından imgesel bir Maldoror koşuyor. Yerini bulamamış bir gençten başka bir şey olmayan, kederli Maldoror! Sisin içinde. Dünyaya ardında da o büyük kente gelmişti ama, çağı içinde bir yeri yoktu ki onun.(...) Görünmeyen güçlerin vurgununu yemiş, genç bir şair! Beyoğlu'nun aşınmış kaldırımlarında yılgin örümceği gibi dolaşan birisi. İlençlenmiş bir kentte, genç bir ilençli! Yıllarını bunahımlarla, kendi kendini hırpalamaların dolduracağı, görü duygusu körelmiş bir varlık. Şişhane Alanı üzerinde, gece vakti dolaşan kör kuşlardan biri. Yıkılmaya bırakılmış gettoda, erken türemiş varlıklardan başka neye benziyor ki?*” (Özlu, 2011a: 53)

Anlatıda öznenin kendine hitap olarak seçtiği ve metinlerarası ilişkiler düzleminde beliren “*Maldoror*”, Lautréamont’ın *Maldoror’un Şarkıları* adlı eserinin başkarakteridir. Gerçek adı Isidore Lucien Ducasse olan ve “*Comte de Lautréamont*” takma adını kullanan Fransız şair, çağdaş şiirin kurucularından kabul edilir. Lautréamont adını Fransız yazar Eugene Sue’nün romanla aynı adı taşıyan kibirli kahramanından/“*Latréaumont*”dan yaptığı küçük değişikliklerle alır. Paris’te maden okulunda okuduğu düşünülen şairin hayatı hakkında fazla bilgi yoktur. Sürrealist ve simgeci bir anlatımı benimseyen ve pek çok yazarı/ şairi etkileyen Lautréamont için Andre Breton: “*Bugünkü şiirin sorumluluğunda*

en büyük pay bu adama düşer.” ifadelerini kullanırken Andre Gide; “*Maldoror’un VI. Şarkısını okuyunca kendi yapıtlarımdan utandım.*” der. Onları “*Maldoror’un birazcık tadına bakınca, bütün şiir yavanlaşıyor.*” diyen Aragon ve “*Lautréamont’u açın! Bütün edebiyat şemsiye gibi tersine döner.*” sözleriyle F. Ponge takip eder (Lautréamont, 2007:10). Yirmi dört yaşında intihar eden Ducasse’ın en bilinen eseri *Maldoror’un Şarkıları*’dır.

Altı şarkıdan oluşan *Maldoror’un Şarkıları*’nda yazar, gerek kendi dünyasında gerek eserinde dönüşümün/ değişimin görüngülerini sunar; şarkılardaki değişim kadar yazarın değişimi de dikkat çeker. Ducasse, bu eserde bir yandan şair *Lautréamont*’a dönüşürken diğer yandan kendi yarattığı kahraman Maldoror’a dönüşür. Max Chaleil bu denklemi “*Ducasse + Maldoror = Lautréamont*” (Lautréamont, 2007:13) ifadesiyle açıklar. Öte yandan “*Maldoror’un Şarkıları*”nda *Comte de Lautréamont* ismini kullanan Ducasse’ın sonrasında yayımladığı şiirlerinde yeniden kendine döndüğü görülür. Öyle ki “*İçişleri Bakanlığına Nisan 1870 günü teslim edilen Poesies I ve Haziran 1870’de teslim edilen Poesies II’nin yazarı olarak Isidore Ducasse görünmektedir*” (Lautréamont, 2007:13). Ducasse’ın eserlerini oluştururken kimlik boyutunda yaşadığı değişim, *Şarkılar*’ın da merkez noktasını oluşturur. Eserde insan pek çok kez başka varlıklara, hayvanlara dönüşürken altıncı şarkıda Tanrı, gergedana dönüşür.

Değişimin tüm yönleriyle görüldüğü eserde yazar, tüm gücüyle varoluşa saldırır. Maldoror’un “*köktenci, alaycı ve günahkar*” (2007:17) tutumu, onun aydınlatılamaz karanlığının dış dünyadaki tezahürüdür. O; içindeki yıkıcı tavrı, dış dünyaya ve insanlığa yöneltir. Nefretin ve “*kinin oğlu*” olan Maldoror’un kötülüğü benimsemesi ise düzeltilemeyen bir dünyaya yönelik protest bir tavrın ve öfkenin yansımasıdır. Birinci şarkıda “*Maldoror’un mutlu yaşadığı o ilk yıllarda nasıl iyi yürekli biri olduğu anlatılırken*”, daha sonrasında “*kötü ruhlu doğmuş olduğunu fark etti(ğini) ve (..) böylesine bir yaşama artık katlanamadığı için de, sonunda, kararlı bir biçimde kötülükmesleğine adandı(ğı)*” (Lautréamont, 2007:35) söylenir. İnsanlardan, toplumdan nefret eden Maldoror’un isyanı tüm dünyanın kötülüğe bulaşmış olmasıyla şekillenir:

“Çirkin suratlı, gözleri karanlık göz evlerine gömülmüş insanlar gördüm; kayanın sertliğini, dökme çeliğin katılığı, köpekbalığının kan dökücülüğünü, gençliğin küstahlığını, canilerin mantıksız öfkesini, ikiyüzlülerin ihanetlerini, enolağanüstü oyuncularını...bütün evren; onu cömertçe yaratan Tanrı, sana yakarıyorum: İyi bir insan göster bana!.. Lütfun on katına çıkarsın doğal güçlerimi; çünkü, bu canavarı görünce şaşkınlıktan ölebilirim. Daha azı için bile ölünebilir” (Lautréamont, 2007:37).

Hayatı boyunca riyakârlığa, ihanete, sahteliğe, caniliğe, kan dökücülüğe, küstahlığa şahit olan Maldoror'un şarkıları, yaşamın kötülüğü karşısında isyanla karışık bir bunaltı olarak varlık kazanır.

Demir Özlü'nün *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısında imgesel görüntüsüyle beliren Maldoror, kötülüğü benimsemiş bir kişiden ziyade, yirmi dört yaşında dünyanın yaşanılmazlığına yenik düşerek intihar eden yazarına dönüşmüş bir Maldoror'dur. "*Ducasse + Maldoror = Lautréamont*" denklemiyle karakterine dönüşen yazarın duyumsadığı gençlik buhranları, onu yaşamına son vermeye sürükler. Özlü ise genç yaşında buhranlar yaşayan Ducasse/Maldoror ile kendi yaşamı/anlatı kahramanı arasında metaforik bir ilişki kurar ve Maldoror'u yaşadığı çağın bunaltısını üzerinde taşıyan ben'iyile özdeşleştirir.

"*Ey kederli Maldoror*" hitabıyla kendi varlığının acısını yüklenen anlatıcı, "*yerini bulamamış, sisler içinde kalmış*" bir ruhun ıstırabını sunar. Sis her yanı kapladığı bir ortamda yönünü bulamayan özne, tıpkı intihara sürüklenen Ducasse/Lautréamont gibi, yaşadığı çağa yabancı olan bir görünümde belirir. Topluma, zamana ve en nihayetinde kendine yabancılaşan öznenin varlık sancısı, bunaltı düzleminde belirir. Huzursuzluk ve bunaltının yazgıya dönüştüğü bir yaşamda, öznenin kendine bakışı da karanlık bir gözün ardından gerçekleşir. '*İlençlenmiş*' bir kentte, '*Beyoğlu'nun aşınmış kaldırımlarında yılgın örümceği gibi*' dolaşan '*genç bir ilençli*' dir o. Yaşamın laneti tüm kenti sardığı gibi anlatıcıyı da kuşatmış, onu insan formundan çıkarıp bir örümceğe dönüştürmüştür.

Karakterin insan kimliğinden sıyrılıp bir örümceğe dönüşmesi, bir yandan kentin/yaşamın laneti olarak sunulurken diğer yandan öznenin değersizleşen varlığını ifade biçimi olarak belirir. İzbe, terk edilmiş, harabe yerlerde bir yer edinmek/yaşama tutunmak için yuvasını ince ağlarla ören ve zihinlerde siyah ve ürkütücü görüntüsüyle yer edinen örümcek, bir yandan kentin karanlığını üzerinde taşıyan öznenin bunaltısına/karamsarlığına işaret ederken diğer yandan aidiyetsizliğine/yersiz yurtsuzluğna gönderme yapar.

Öte yandan varlığı böcekletiren, varlık tabakaları arasında insanı kendinden daha aşağı bir biçime sokan anlatıcı ben'in kendine dönük bu dönüşüm/değişimi, yaşama ve insana/varlığa duyduğu hınç ve öfkeyi daha da ötede varlığın türüne yabancılaşmasını içerisinde barındırır. O değersizliğinini/hicliğini ve yaşama duyduğu tüm öfkeyi, kendini

insan biçiminden soyutlayıp böceğe dönüştürmekle kusar. Ayrıca söz konusu benzetme, Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde hamam böceğine dönüşen Gregor Samsa'yı hatırlatır.

Örümceğin yanı sıra “*kör bir kuş*” nitelendirmesi de öznenin kendi ben'ine yönelik başka bir betim olarak belirir. Onun varlığını ifade ediş biçimi olan “*görü duyusu körelmiş*”, “*gece vakti Şişhane Alanı üzerinde dolaşan kör kuşlardan biri*” tanımlamaları; ontolojik bütünlüğünü tamamlayamamış, yaşamdan ümidini kesmiş, geleceği göremeyen ve kentin bunaltısına hapsolan bireyin isyan çılgınlardır. O, gecenin karanlığında “*kör bir kuş*” gibi yönünü bulmak için bir yerlere çarpıp durur ve onun tüm yaşamı, bu döngü içerisinde kendini hırpalamalarla geçer.

Tüm bunlarla birlikte “*örümcek*” ve “*kör kuş*” imgeleriyle beliren varlık tabakaları arasındaki geçişim, Maldoror'un Şarkıları'ndaki ‘dönüşüm’ metaforunun Özlü anlatısındaki yansıması olarak kabul edilebilir. İnsanın köpek, örümcek, tavşan, kurbağa gibi pek çok hayvana dönüştüğü şarkılarda Maldoror'un varlığa ve evrene bakışı, öfke ve kin doludur. O, bu bakışın altında çirkinliğin yattığını bilmekle birlikte bu çirkinliğin Tanrı tarafından verildiğinin de altını çizer ve “*Yüce Yaratıcı'nın güçlü bir kin gülümsemesiyle bana bağısladığı çirkinliği kimsenin görmesi gerekmez. Her sabah, güneş, bütün doğaya sağaltıcı sevinç ve sıcaklık yayarak başkaları için doğarken, ben, beni şarap gibi esriten bir umutsuzluk içinde, sevgili inimin taa dibinde çömelmiş, karanlıklarla yüklü boşluğa gözlerini dikerek, yüzümün tek çizgisi kımıldamadan, güçlü ellerimle paramparça ederim göğsümü.*” (Lautréamont, 2007:43) sözleriyle içerisinde bulunduğu bunaltıyı çılgık çılgılığa anlatır.

Maldoror ile aynı kaderi yaşayan *Bir Beyoğlu Düşü*'nün anlatıcı kahramanı, varlığının “*yıkılmaya bırakılmış bir gettodaki*” görüntüsünü bunaltıyla çizer. O yaşam karşısında yitik, yenilmiş ve huzursuz ben'iyile yer edinir. Tüm bu bunaltının temelinde ise öznenin sürgün sancısı vardır. İstanbul'un simgesi haline dönüşen tramvayların şimdideki işlemeyen görüntüsü, yurdunu ve kentini geride bırakan bireyin duyduğu sancıyı ifade eder. Artık geride kalan “*işlemeyen hayal tramvaylarının ardında*” koşan talihsiz Maldoror, geçmişin imgeleri ardında koşan sürgünün simgesidir. Anlatıcı ben, kendi yurdunda uzakta Maldoror'un/ kendi'nin hikayesini anlatarak içinde bulunduğu bunaltıyı aşmaya çalışır:

“*Ey talihsiz Maldoror! Tünel Alanı'ndan kalkan son tramvay belki de seni bekleyen son tramvaydı. Bütün bir hayat boyu. Burada Kuzey Avrupa'da Berlin dışında, büyük ağaçlarla*

çevrili bir konağın üçüncü katında, bana verilmiş bir odada oturup, ağaçlara, eskiden konağın hizmetkarlarına ayrılmış daha küçük bir yapının çinkoyla kaplı, kararmış damlarına bakarak seni anlatmaya çalışıyorum. Senin bahtsızlığını” (Özlu, 2011a:20).

Yurdundan ayrı düşerek yazgıların belki en kötüsünü yaşayan anlatıcının sürgünü, onu yıldınlıştırıran, bozguna uğratan yıpratıcı bir etkiye sahiptir. Anlatıda “*Tünel Alanı’ndan kalkan son tramvay*”, öznenin yaşam karşısındaki geç kalmışlığını sembolize eder. Kendisini bekleyen son tramvay da gitmiş, başkişi ait olduğu yere/ yurduna/ kentine dönememiştir. Bu bağlamda dönüşün olanaksızlığı, öznenin umutsuzluğu ve kendine acımasıyla birlikte belirir. O, hapsediği Kuzey Avrupa kentinde, bulunduğu konağın kendine ayrılan odasında, Maldoror’un/ ben’inin yaşam karşısındaki bahtsızlığını anlatırken söylemin gücüne sığınır. “*Adem cennetten kovulduğu vakit, kendine zulmedene verip veritirmek yerine, şeylere ad koymaya girişmiştir: Onlara rıza göstermenin ve onları unutmanın yegane yolu(dur) bu*” (Cioran, 2000:116). Bu bağlamda söylem/dil, varolan olumsuzluğu aşmanın birincil yoldur.

Anlatıda özne, kötü yazgısını/bahtsızlığını, ‘*anlatarak*’ aşmaya çalışır. Nitekim onun yazı dışında varolabileceği başka bir alan kalmamıştır. O, anlattıkça kendini var eder, yaşama tutunur, yazının var edici gücünü kendine direnç noktası olarak seçer. Bu bağlamda sürgün ile beliren bunaltı, yaratıcı/dışil bir nitelik arz eder. Bunaltı, “*kendisizle kurulan ilişkiye göre bir “imkân” veya “tinsel erozyon”* (Öcal, 2011:151) niteliği kazanabilir. Anlatıda başkişiyi yazmaya yönelten ve bu yönüyle bir imkân olarak beliren bunaltı, özneyi tüketen bir süreç değil; onu içeriden sıkıştırarak dışarı açılmasını/ yeni bir bilince dönüşmesini sağlayan yaratıcı bir karaktere sahiptir.

Bunaltının birey için bir imkan olarak belirlediği bir diğer eser ise “*Önünde Boş Bir Uzam*”dır. Anlatıda parçalanmış görüntüsüyle beliren anlatıcı ben’i yazı yazmaya yönlendiren içinde bulunduğu bunaltıdır: Başkişinin “*İstersen yazmayı dene. Bu parçalanmış yaşamın neresine doğru gideceksin ama? Hangi yöne?*” (Özlu, 2012a:37) sorgulamaları, bunaltı içerisinde çırpınan ben’in kendine bir çıkış yolu bulma arayışlardır. Sürgün ile parçalanan yaşam, özneyi nereye gideceğini bilmeyen amaçsız ve yönsüz birine dönüştürür. Ruhunu yabancı bir kentin sokaklarında kaybeden ben’in kendini bulma çabaları, yazının yaşamı barındıran anaç dünyasında şekillenir. O, içinde bulunduğu bunaltıdan yazarak kurtulmaya çalışır.

Anlatıda yazının yanı sıra okuma edimi de bireyin bunaltı karşısında sığındığı varlık alanlarındandır. Başkişi varlığını saran bunaltıdan kurtulmak için okumaya yönelir. Ne var ki bunaltı okumayı, okumak ise bunaltıyı tetikler ve döngü, öznenin “*acı çeken bilince*” dönüşmesini beraberinde getirir: “*Hegel Felsefesinde Acı Çeken Bilinç adlı kitabı arayıp duruyordun. Seni ilgilendiren de buydu: acı çeken bilinç. Yaşamın bütün dönemlerinde*” (Özlu, 2012a:46) söylemiyle betimlenen acı-bilinç ilişkisi bilme’nin kutsal olduğu kadar acımasız olan doğasına işaret eder.

Cioran’a göre kitap, “*ertelenmiş intihardır*” (1976:95). Çıkmaza giren bir ruhun ölümü erteleyişi, okumanın var edici evreninde gerçekleşir. Eserde yaşamın ve varoluşun bunaltısından okumanın huzuruna ve dinginliğine sığınan özne, kendini kitaplardan oluşan bir dünyaya bırakır. Yöneldiği kitap ise onun an’da beliren görüntüsünü çizer: *Acı çeken bilinç.* “Hegel’e göre insan bir öz-bilinçtir ve dış dünyanın bilinci olmadan öz bilinç de olmaz. “*İnsan yalnızca dış dünyayı ve öyle tanımlanmış olan varlığı açıklamaz/ açıklamaz. O, aynı zamanda, varlığı açıklayan varlığı, yani kendisini de kavrar ve birincisine karşıt olarak konumladığı bu varlığa ben adını verir*” (Bumin, 1998:28). Varlığı tanımlayan/ açıklayan, düşünen ve sorgulayan insanın ulaştığı özbilinçlilik, sadece kendinin değil başka’nın da bilincini içerisinde barındırır.

Sahip olduğu bireysel ve toplumsal duyarlılıkla, yeryüzündeki tüm “*acı çeken bilinç*”leri sembolize eden roman kişisi, sadece kendinin değil; kendiyile birlikte başkalarının sorumluluğunu da duyar. Onun duyduğu bunaltı, “*hem kendinden hem başkalarından sorumlu olan bireyin toplumsal çürümüşlüğü fark etmesi, duyarlılık karşısındaki çaresiz kalması ve sınırlandırılmasıdır*” (Eliuz, 2013:86). Yaşamın biz bölgesinde, başkalarıyla birlikte varolan ve başkanın bilinciyle özbilinçlilik seviyesine ulaşan özne, bireyselden toplumsala açılan bir acının sahibidir. Yaşamın topyekûn bir çıkmaza sürüklendiği bir dünyada yaşanan insanlık dramları, bireyin her dönemde “*acı çeken bir bilince*” dönüşmesine neden olur. Özne, duyduğu acı karşısında varlığını kuşatan bunaltıdan kurtulmak için kitapları bir sığınak olarak görür.

Yazının bunaltı karşısında bir sığınak/ kurtuluş olarak benimsendiği diğer bir roman ise *Tatlı Bir Eylül*’dür. Romanda yaşam karşısında kuşkuya kapılan başkişi kendisini kuşatan bunaltıdan yazıya sığınır:

Yaşadığın boğunçtu, bunaltıydı –kim bilir, belki de gençlik bunaltılarıydılar bunlar, mutlak olan yaşam tasarısıyla, yaşanan hayatın uzlaşamamasından, yaşananın tasarlanana

erişememesinden doğuyordu. Kim bilir belki de daha o zamanlardan- başladığı andan itibaren çürümeye başlayan, kendisini bekleyen trajik sona doğru koşan, dünyanın üzerinde gerilip kaldığı vakit de, boşluğun üzerinde gerildiğini duyan, yaşamak denilen şeyin açık gözle algılanmasıydı. Yaşam denilen şey karşısında kuşkuya kapılan bir insanı kim avutabilirdi artık. Kendisinin yazılarla aşmaya çalıştığı o acılardan başka” (Özlü, 2011:57).

Zihinde tasarlanan yaşam ve sürdürülen hayatın uzlaşmamasıyla gelen bunaltı; hayal ve gerçek, arzulanan ve varolan arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Öznenin kurguladığı yaşam tasarımlarının dışarıdan sebeplerle kesintiye/ bozguna uğraması, onu istemediği bir dünyaya sürüklerken bunaltının da öznesi yapar. O, trajik bir sona doğru ilerleyen ve başladığından beri hızlı bir “çürüme” içinde olan yaşamı algılamaya/anlamlandırmaya çalışır. Cioran hayat yasalarının temeli saydığı “çürümeyi”, bir alinyazısı olarak sunar: “Alinyazı(sı) kıtalar ve yıldızlarla çürümek olduğundan, mütevekkil hastalar gibi, çağların sonuna kadar, öngörülmiş, ürkütücü” (Cioran, 2000:166) bir yaşamı sürdürmek zorunda olan insanın zavallılığında dem vurur ve yaşamın bir kaos olduğunu ifade eder. Ona göre “her fiil, kökündeki Kaos’un görünürde örgütlenmiş, özel bir durumudur. Kökü çağların başlangıcına dayanan bir girdabın içinde sürükleniriz; o girdabın düzen çehresine bürünmüş olması da, sadece bizi daha iyi kapıp sürüklemek içindir” (Cioran, 2000:42). Yaşamı; zalim, bencil, kötü ve hoşgörüsüz olarak nitelendiren Cioran’a göre insan, bu yaşamın içerisinde çürümeyi; bireysel, toplumsal, biyolojik ve ruhsal olarak tüm boyutlarıyla yaşar.

Romanda çürümekte olan ‘yaşam karşısında kuşkuya kapıl(an)’ öznenin duyduğu şüphe, onu boşluk ve amaçsızlık girdabında sürüklenmeye mahkûm kılar. O, kendi içindeki bunaltıdan başka bir şeye tutunamaz; yaşamın ne’liği karşısında bir cevap bulmaktan uzak, ruhsal çatışmalar içerisinde inancını kaybeder. Öte yandan özne, içinde bulunduğu durumu yazının gücüyle aşmaya çalışır. Yazı, bireyin varlığını kuşatan bunaltılı bir yaşamda nefes alabildiği tek varoluş evrenidir. O, yazarak acılarla baş etme gücü kazanır, “yaşamak denilen şey”e katlanır. Gerek kendi özsel varlığından gerekse bir varoluş üslubu edinemediği yaşamın kendisinden şüpheye düşen öznenin, varlığını ve yaşadığını onaylama biçimidir yazı.

Demir Özlü’nün “İçerisi” adlı öyküsünde sürgünün bunaltısını üzerinde taşıyan birey, amacını yitirmiş bir yazardır. O, boşluk içerisinde sürüklenen varlığını bir anlama bağlamak ister, ancak başarılı olamaz:

“Neden dedi yanımdaki kadın. Yazı yazmıyor musun sen? Yazıyorum tabii, dedim. Ama amacımı yitirdim şimdi. Her şeyi gözden geçirdim, ama ardından sifira indirgendim

varlığım.(...) Çok soğuk bir iklimde bütün yaşantımı düşündüm, Beckett'in oyunundaki gibi. Bir avuç kül bile kalmadı ondan. Kendi varlığımla baş başa kaldım ve bomboş buldum onu, tıpkı tapınağın içi gibi; dönemini tamamlamış, uğraşılmış, süslenmiş ama bomboş. Gökyüzünden bir ses gelmiyor artık; burasıysa, dışarıysa yani, alçaltılmış, geçici, unutuşa yol açan, kayıp giden bir süre parçasından başka bir şey değil”(Özlu, 2012:407).

“Çok soğuk bir iklim” ile varlığı kuşatan mekân, anlatıcının sürgün gittiği soğuk ve ıssız kuzey kentidir. Sürgündeki birey, zamanın sonsuzlaştığı bu yerde, tüm yaşantısını düşünmek için yeterince süreye sahiptir. “İçe kapanma” (Campbell, 2000:79) olarak ifade edilebilecek bu süreçte dünyayı, varlığı ve kendini sorgulayan ben, ontolojik bir tükeniş halindedir. O, bir “Beckett oyununa” dönüşen ve anlamsızlaşan yaşamını dışarıdan seyretmenin bunaltısını duyumsar. Anlamsızlığın ve absürd’ün sanatsal bir eleştirisi olan Beckett’in oyunlarında; “ontolojik belirsizlik içinde” (Türkyılmaz, 2017:242) olan karakterler, sonsuz bir eylemsizliğe hapsolmuş, amaçsız görüntüleriyle belirir. “Savaşların yol açtığı yıkım ve acıların yanında, beden ve bilinç çöküntüsü içinde yaşamaya yazgılı insanın anlamsız ve amaçsız bir dünyada git gide derinleşen umutsuzluğu” (Türkyılmaz, 2017:242), bireyin kendi varlığına karşı da olumsuz bir tavrı benimsemesine neden olur. Öznenin varlığını “sıfıra indirgen(miş)” olarak nitelendirmesi, değersizlik/ tükeniş sorunsalıyla karşı karşıya gelen bireyin yaşadığı trajediyi imler.

Özlu anlatısı ile Beckett’in “Oyun Sonu” adlı oyunu arasındaki metinlerarası ilişki, varlığın ruhunu kuşatan ‘sıfır’ imgesiyle şekillenir. Beckett’in oyunundaki Clov’un merdivenden çıkıp dürbünle baktığında gördüğü şey sıfırdır: “Clov- (Merdivene çıkar, dürbünü ayarlar.) Görelim. (Bakar, dürbünü dolaştırır.) Sıfır... (bakar) Sıfır...(bakar)... ve sıfır” (Beckett, 1993:23). Oyunda “Beckett özneyi yok etmek ister. Onu ‘sıfır’a indirgemek için dilini, bedenini, kişiliğini parçalar” (Çeber, 2010:43). Özlu anlatısında kendini sıfıra indirgeyen ben ile Beckett oyunundaki karakterin içerisinde bulunduğu boşluk/anlamsızlık, aynı düzlemde belirir.

Beckett oyunundaki “birbirine değen iki kül kutusu”nun yansıması ise Özlu anlatısında varlığından geriye bir kül dahi kalmayan öznenin varlık sancısında belirir. Ateşin yok edici karakteriyle beliren kül, varlığın tükenişini ifade eder. Öyküde kendine yönelerek içinde bir varlık kııntısı arayan, ancak koca bir boşluk ile karşılaşan özne, kendi ile tapınak arasında metaforik bir ilişki kurar. İnsanların içsel varlığına zenginlik katması gereken tapınağın içi boş görüntüsü onu salt şekilden/ iskeletten ibaret bir görünüme büründürür. Tıpkı özne gibi: Dışarıdan süslü; ancak içi, boşluğun ateşiyle tükenmiş/tinsel

varlığından geriye bir iz/kül dahi kalmamış bir surettir tapınak. Artık “gökyüzünden gelmeyen ses”, bireyin/ tapınağın/ evrenin metafizikle/ tinsellikle olan ilişkisinin kesildiğine gönderme yaparken varlığın kısır bir dünyaya hapsediğinin göstergesi olarak belirir. Ruhunu yitirmiş bir dünyada yaşamak zorunda olan insan için yaşam ise onu her an ölüme biraz daha yaklaştıran ve “kayıp giden bir süre parçasından” başka bir şey değildir. Doğanın/yaşamın ve hareketliliğin sunulduğu yer olan tapınağın “dışarı”, tüm anlamını yitirirken özne, dışarının içinde zaman öldüren ve yaşamının sonunu bekleyen bir görüntüde belirir.

Özlü’nün “Bağsız” öyküsünde de yazı, varlık sancısı çeken birey için kurtarıcı bir değer olarak çıkar. Nitekim öznenin yazı dışında var olacağı başka bir alan kalmamıştır. O, yaşamın anlamsızlığı karşısında yazıyı bir anlam olarak benimser ve ona tutunur:

“Her olayı en küçük ayrıntılarına kadar yazmalı. Belki o vakit her şey daha iyi anlaşılır; bütün olayların gerisinde hiçbir anlam olmadığı. Yaşamın boşlukta, varlığın bunaltısı, sonunda- yeni atılışların, hiçliğini hazırlayacak- gereksiz tutkuların başka bir şey olmadığı” (Özlü, 2009:20).

Yaşamın anlamsızlığına yenik düşmemek için aranan bir çıkış yolu olan yazı, aynı zamanda bir başkaldırıdır; dünyanın kaotik görüntüsü içerisinde varlığın bir anlama tutunduğu varoluşsal bir etkinlik; yaşama karşı isyan çılgınlıklarını içerisinde barındıran ontolojik bir sessizliktir. Öyküde “gerisinde hiçbir anlamı olmayan”, içi boş gündelik olayların arasında yönünü kaybeden ve anlamsızlık ile kuşatılan başkişi, ontolojik bir değer olarak beliren yazıya tutunur. O, anlamsızlığın yazı ile anlaşılacağı umuduna sığınır ve yaşamı “en küçük ayrıntılarına” kadar yazmak ister; yazarak anlamsızlığa bir çözüm arar. Temelinde ‘aydınlık gelecek’ umudunu barındıran yazma eylemi, varlığın bunaltısı karşısında kurtarıcı bir değer olarak belirir. Yazı aracılığıyla öznenin “değersiz ve saçma gördüğü yaşam, bir anlama dönüşecek ve kendisi de bir parçasına dönüştüğü bu anlama katılacaktır” (Korkmaz, 2015:177). Dünyanın saçma’lığı içerisinde hiçbir şeye anlam veremeyen özne, yaşamın hiçliği karşısında kendini yazıda yitirerek var olur; yazıdan bir evren kurar ve bu evrenin içinde yazdıkça çoğalır.

Varoluşsal bir nitelik arz eden yazının bir sığınak ve umut imgesi olarak belirmediği bir diğer öykü ise “Bunaltı”dır. Öyküde başkişi için yazı, yaşamın anlamsızlığına karşı bir başkaldırıdır: “Çocukluk hastalıkları gibi başlıyor bunaltı. Akşamları oturup yazılar yazıyorum; anlaşılması için. Bütün bu anlamsızlık anlaşılın da, artık çok geç kalınmış olsa da daha iyi bir dünya kurulsun diye” (Özlü, 2009:81) yazıya yönelen özne; varlığı

sinsice kuşatıp ansızın ortaya çıkmasıyla önlenemez bir nitelik arz eden bunaltıyı, bu yönüyle “*çocukluk hastalıkları(na)*” benzetir. Anlatıcı ben, bunaltının önlenemez kesinliğinin kaynağında, dünyanın kötülüklerle dolu atmosferinin yattığının bilincindedir. Bu yüzden de varolan dünya düzeni ile çatışmalar yaşar ve yaşamın “*bütün bu anlamsızlı(ğının)*” anlaşılması, dünyanın kaostan kurtulması için yazılar yazar. Gelecek tasarımı umut üzerine kurgulayan özne, şimdi’nin geleceği etkilememesi için söz konusu anlamsızlığı anlatmak, yazının varedici gücüyle geleceği yeniden kurmak ister.

Özlu eserlerinde bunaltının başka bir görüngüsü çocuk imgesiyle birlikte *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısında ortaya çıkar. Anlatıda öznenin şimdide beliren bunaltılı görüntüsünü, geçmişteki çocukluk ve gençlik sıkıntıları destekler. Bilinçakışıyla çocukluk yıllarına dönen anlatıcı, geçmişin buhranlarını şimdinin sürgünüyle birleştirir:

“II. Dünya Savaşı başladığında, beş yaşında, evin bahçesinde sığınak kazıdım; sonra okul sıraları, Boğaz’ın kıyısında bir yatılı okul, sabahları erken uyanmalar, (...) koyu bir yalnızlık, İstiklal Caddesi(...) bu kalabalık, değişken “hapishaneyi” seçtim... hepsi, hepsi buydu işte! Bütün boş kalıp da kendimi dinlediğimde, imgeye dalar gibi kendi içime daldığımda bulamıyordum hiçbir şey kendi içimde: Başdöndürücü bir boşluktan başka”(Özlu, 2011a:46).

Çocuk dünyasının masumiyeti yaşanan dünyanın korkunç gerçekliği ile birleşince ortaya trajik bir görüntü çıkar. Küçük bir çocuğun evinin bahçesinde sığınak kazması, savaş coğrafyasında yaşayan bir çocuğun psikolojisini ifade eder. Savaşın sadece gerçek yansımalarından değil, imgelemdeki yok ediciliğinden de korunmak isteyen çocuk, kendince çözüm yolları bulur; hayatta kalmaya, yaşama tutunmaya çalışır.

Savaş sözcüğünün çocuk dünyasında yarattığı yıkım, bireyin gelecek bunaltılarının çocukluk yıllarındaki ilk izdüşümü, tohumudur. Yaşamın erken yıllarında savaş korkuları ile ekilen bu tohumlar, ilerleyen zamanlarda daha da büyür ve özne kaosun hâkim olduğu bir dünyada bunaltılı bir yaşam sürer. Öte yandan öznenin küçük dünyasında savaş beklentisiyle beliren ilk kaygılar, sonraki yıllarda yatılı okulun getirdiği sıkıntılarla devam eder. Yatılı okulda aileden uzaklık, kalabalıklar arasındaki “*koyu yalnızlık*” ve yalnızlığın etkisiyle gerçekleşen kitaplara yönelme, gençlik yıllarında yeni yeni oluşan varlık sancılarının ilk habercisidir. Bu yıllarda kalabalık bir hapishane içerisinde, yalnızlık zamanlarında özne kendi içine yönelir. Bu bağlamda yalnızlık öznenin kendi içine yönelmesini sağlamasıyla olumlu bir değer olarak belirir. Ne var ki öznenin kendi içine yöneldiğinde karşılaştığı şey “*başdöndürücü bir boşluktur.*” Bu doğrultuda onun

anlam arayışı, içindeki boşlukla kesintiye uğrar. Öznenin geçmiş bunaltılarına sürgün olayının da eklenmesi, onu iyice yılgınlaştırır, bozguna uğratır.

“Bir Kadın” öyküsünde, anlatıcı ben, yılların yükünü üzerinde taşıyan bireyin yılgınlığı karşısında bunaltı duyar ve kendini kuşatan bu hissi “*yılgılar içinde çalkalanmış bir gençliğin görüntüleri. Ardından taş hanlarda yırtık bir yorganı çekerek uyunan sakin uykular. Kimsenin göremediği bir karanlık kutuya bakıyorum sanki*” (Özlu, 2012:74) sözleriyle ifade eder.

Anne karnından biyolojik bir dışlanma ile dünyaya gelerek, hayata gözlerini açan insan, tecrübe denilen yaşanmışlıklarla dünyalık zamanını kurgular/düzenler. Yaşam, kimi zaman iyilik ve güzellik konusunda cömert davranırken çoğu zaman acımasız ve zalimdir. Öyküde, dünyalık zamanını geçirmekte olan bireyin şimdideki görüntüsü yorgunluk ve yıpranmışlık düzleminde belirir. “*Yılgılar içinde çalkalanmış bir gençliğin*” görüntülerini üzerinde taşıyan özne, kötülüklerle dolu bu dünyada yaşadığı savrulmalarla yaşamın acı tecrübelerini tatmış bir karakterdir. Onun kimsesizliği ve yalnızlığının görüntüsü, “*taş handa yırtık bir yorganı çekerek*” uyunan uykularla belirir. Uzun yola çıkan yolcuların konaklaması için yapılan “*han(lar)*”, simgesel anlamda evsizliğin/yurtsuzluğun, kimsesizliğin ifadesiyken; “*yırtık yorganlar*” yaşam karşısında yıpranmış/yorgun düşmüş ruhun sembolik anlatımıdır. Özne, gerek bedensel gerek tinsel varlığını konumlandırabileceği bir içtenlik mekânı olan evden uzakta, bir handa konaklamaktadır. Bir yolculuk görünümüne bürünen hayat, yıpratıcı bir etkiyle belirirken öznenin yılgılarla geçen bu yaşamda dünyaya bakışı, karanlıkla örülüdür. O, “*kimsenin göremediği bir karanlık kutuya bakarken*” kötülüğünü ve zalimliğini bir tek kendine gösteren dünya karşısındaki yenilmişliğini ve çaresizlikle kuşatılan bunaltısını dile getirir.

Özlu anlatılarında karakterlerin yaşadığı varlık sancısı çoğu kez mekânsal betimlemelerle verilir. *Tatlı Bir Eylül* romanında başkişi, varlığını kuşatan bunaltıyı kente yansıtır: “*Bozulmuş caddelerinde dolaşıyordun, ne yansıyan kendi imgeni görüyordun, ne de seni çeken herhangi bir imge vardı. Her şey alt üst olmuş, korkunç bir boşluğa doğru çökmüştü*” (Özlu, 2011:85) sözleri, varlık sancısıyla kıvranan başkişinin dünyaya bakışını yansıtır. Romanda kentin caddeleri de tıpkı öznenin iç dünyası gibi bozulmuş/ yıkık görüntüsüyle verilirken karakterin kendi özsel varlığına ilişkin sorgulaması “*yansıma*” sözcüğü ile belirir.

Varlığın cismini yere yansıtan güneş ışınlarının yanı sıra; ayna, cam gibi nesnelere kendi açısı içerisindeki nesneyi yansıtarak gözle görülebilir bir gerçeklik oluşturur. Bu bağlamda yansıtıcı öğeler, varlığın gerçekliğini onaylayan bir nitelik arz ederler. Romanda kendi imgesinin yansıyan görüntüsünü göremeyen öznenin varlığı, kesinlikten uzak bir görünümüdür. Varlık ve yokluk arasında beliren ben'in aynalara yansımaya soyut görüntüsü, bunaltının ele geçirdiği bir ruhun yaşamın uzak kıyılarında belirdiğinin ifadesidir. Dostoyevski, *Yer Altından Notlar*'da bunaltı çağında yaşam süren soyut insanlardan bahseder: “*Soyut insan*” diyebileceğim garip yaratıklar...(...)Biz ölü doğmuş kişileriz, zaten çoktandır canlı olmayan babaların soyundan ürüyoruz ve bu durumu gittikçe daha çok beğeniyor, bundan zevk almaya başlıyoruz” (2011:153). Hayata ölü doğmuş varlıklar olarak gelen ve bir eziyet olarak gördükleri yaşama mahkûm olan insanlar, varolmanın bunaltısını her daim ruhunda duyumsarlar.

Romanda hiçbir yerde iz/yansıma bırakmayan öznenin soyutlaşan varlığı, gerçekliğini kaybetmiş görüntüde belirir. Öte yandan kentten caddelerinde dolaşırken başkişinin yansıyan bir imgesi olmadığı gibi varlığını içine çeken bir dışarı imgesi de yoktur. Dış dünyanın gerçekliği içerisinde bireyi kendine çeken, onun ilgisini üstüne toplayan herhangi bir imgenin olmaması, yaşama karşı tüm ilgisini ve arzusunu yitirmiş bir ruhun bunaltısına işaret eder. Onun için yaşam anlamsızlaşmış, “*her şey alt üst olmuş, korkunç bir boşluğa doğru çökmüştü(r).*” Boşluk ve anlamsızlık ile kuşatılan bireyin dünyadaki varlığı ise olmak ile olmamak arasındaki ince çizgide belirir. O, yaşam serüveninde dünyada bir iz/yansıma bırakmaktan uzaktır. Bu ise onun bunaltısının temel sebebidir bir bakıma. Nitekim dünya üzerinde bir iz bırakma/başkasında varlık bulma arzusu, insanın varoluşsal isteklerindedir. Bu bağlamda yeryüzünde hiçbir şeyde yansıma bulamayan öznenin bunaltısı, yaşama karşılamayan bir ruhun varlık sancısı düzleminde belirir.

“Boğuntulu Sokaklar” adlı öyküde yaşamın boşluğu içerisinde duyulan bunaltının sokakla paralel bir şekilde anlatımı söz konusudur:

“Ardından tedirginliğini bütün çevresiyle betimlediğini anımsıyorum. Benim bilincimse, kilise avlusunun düz, beyaz, geniş taşları, beyaz mermerden ölü çocuk yontuları, ilerdeki, açık, solgun denize –gecenin içinde nasıl da karanlıktı- doğru uzanan boşlukla doluydu, nesnelere ve duyguların belirsiz, tehlikeli bir sona –ölümle yaşamın birleştiği, tutkuyla tedirginliğin yüzdüğü bir alana- aktığı bir şeydi sadece” (Özlu, 2012:481).

Bireyi kuşatan boğuntunun mekânsal yansımaları sunulduğu öyküde, varlık sancısı belirgin bir nitelik arz eder. Başkişi gezintisi sırasında kilise avlusunu betimlerken,

aslında bilincinin yansımalarını sunar. Bu bağlamda “*dar-labirent mekan*” olarak beliren sokaklar “*mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü yansıtır*” (Korkmaz, 2007:410). Savaşlarla, yıkımlarla şekillenen çağın korkunç hakikati karşısında başkişi, tedirginlikle şekillenen bir *boğuntu* içerisindedir. Saçma ve kötü bir dünyada yaşamak zorunda olan bireyin hiçbir yaşamsal hakikate/anlama tutunamaması, onu varlığın ve yaşamın gerçekliği karşısında tedirginliğe düşürür. Bu bağlamda varoluşsal bir nitelik arz eden öznenin tedirginliği, bireyin varlık endişesinden/sancısından kaynaklanır. Çağın kötücül gerçekleri karşısında bozguna uğramış bilincin an’da beliren görüntüsü ise koca bir boşluktan ibarettir.

Anlatıda ön plana çıkan “*beyaz mermerden ölü çocuk yontuları*”, “*solgun deniz*”, “*gece*” imgeleri, karanlık bir dünyanın ve öznenin içerisinde bulunduğu tinsel kopuşların yansımalarıdır. Masumiyetin ve geleceğin simgesi olan çocukların kilise avlusunu süsleyen taştan figürleri, yıkıma uğrayan gelecek ümidinin ve dünyanın kaosa gebe kaldığının simgesel ifadesidir. Tüm bu bunaltı içerisinde; nesnelere duyguların, ölümle varlığın, tutkuyla tedirginliğin birleştiği yaşam, belirsizliğin ve karmaşıklığın hakim olduğu bir kaos alanıdır.

Özlu anlatılarında mekânın labirentleşerek bireyin varlık sancısına ev sahipliği yaptığı başka bir öykü “*Bir Sokağı Aramak*” tır. Metinde sıkıntılarında biraz olsun kurtulmak için sokaklarda gezintiye çıkan başkişinin varlık bunaltısı, mekânsal ilişkiler içerisinde sunulur:

“Ta ilk gençlik yıllarının sonlarında bunaltılara uğrayıp da sıkıntılarınızdan biraz da olsa kurtulabilmek için gezinip durduğunuz, daracık bir çıkış yolu da olsa, size çıkışsız bir labirent gibi gözükken mahallelerin, kentlerin sokaklarında olduğu gibi dolaşıp duracaksınız bu kentte de.(...) dolaşıp duruyorsunuz o bilmecemsi, bunaltıyı azaltan, ama sizi gene de bunaltının savurduğu o isimsiz sokaklarda”(Özlu, 2012:125).

Başkişinin ilk gençlik yıllarından beri sıkıntılarında kurtulmak adına yöneldiği sokak gezintileri, kimi zaman bunaltıyı azaltan bir nitelik taşıırken kimi zaman “*çıkışsız bir labirent gibi*” özneyi yutan özelliği ile belirir. Bu bağlamda diyalektik bir görüntüyle beliren sokaklar, bireyin algısalılığıyla şekillenir. Şimdide Avrupa kentinin isimsiz sokaklarında gezinen özne, gençlik yıllarının bunaltılı sokak gezintilerini anımsar. Geçmişin gezintileri varolmanın bunaltısıyla gerçekleşirken şimdinin bunaltısı, sürgün temelinde şekillenir. An’da beliren “*isimsiz sokaklar*” bireyin bulunduğu mekâna yabancılığının simgesel ifadesidir. Bu bağlamda özneyi kuşatan varlık sancısı ait

olunmayan bir mekânın birey üzerindeki olumsuz etkileri olarak belirir. Öte yandan geçmiş- şimdi ekseninde gerçekleşen pek çok değişimin yanında bunaltının değişmemesi bireyin dünya ile olan ezeli çatışmasının ürünüdür. O, evrenle hiçbir uzlaşmaya yanaşmaz; uzlaşmaktansa acı vereceğini bile bile bunaltılı bir yaşamı benimser. Bu yönüyle acı ve bunaltı birey için arzulan/ istenendir. Acının olumlandığı, yaşamakla eşdeğer tutulduğu “Bunaltı” öyküsünde anlatıcı, üzüntü ve mutluluk ilişkisini vurgular; acının yaşam üzerindeki yapıcı ve yüceltici etkisine dikkat çeker:

“Ama acının ne olduğunu bilmeyenler, büyük sevinci yaşayabilecekler mi? Öyle sanıyorum ki acıyla dolu bir yaşama, hiç düşünmeden geçmiş, kaygısız bir yaşamadan çok daha üstündür, hem daha da mutludur. Acının, üzüntünün ne olduğunu bilen için yaşamak ne güzeldir; acı bir başına nasıl güzeldir. Acı çekmiş kişi, canlı yaşamaya merhametle veya alayla yahut çok başka bir gözle bakabilir” (Özlü, 2009:86).

Hissetmenin/duyumsamanın ve duygulanmanın belirteci olan acı, gerek fiziksel gerekse tinsel anlamda canlılığın en önemli belirtisidir. Hayatı boyunca insan, acının çeşitli görüngüleriyle karşılaşarak deneyim edinir ve yaşama üslubunu bu doğrultuda oluşturur. Romanda başkişinin üzerinde durduğu acı, olumlanan niteliği ile duygusal/ tinsel acıdır. İnsanlığın tarihi kadar eski olan acı, sadece bir kahr/ sıkıntı değil; bireyi yaşamın anlamını sorgulamaya, düşünmeye, empati kurmaya götüren varoluşsal bir olgunlaşma deneyimidir. İnsan, dünyalık zamanındaki yaşam serüveninde, acı çekerek tecrübe edinir, direnç kazanır. Sartre, acının sorumluluktan geldiğini söylerken(1999:44); Bolger, duygusal acıyı “*benliğin kırılması*”(1999:342) olarak tanımlar. Tinsel anlamda gerçekleşen bu kırılma, bireyi, ben’in ötesinde bir özbilinçliliğe ulaştırarak aşkınlığa götürür. “*Acı çekmek -İsa peygamberden bu yana olsa gerek- sezmenin, bilmenin ve bir takım sorumluluklar üstlenmenin mecburî getirisi olarak*” kabul edilmiş ve “*üstün insan belirtisi*” olarak görülmüştür (Kalfa, 2019:731). Öte yandan acı, bireyi yücelten bir nitelik olarak bireysel yanı sıra toplumsal da içerisinde barındırır. Savaşların getirdiği yıkımın, açlık ve sefaletin, sömürgecinin hâkim olduğu bir dünya düzeninde “*acı çekmeyen insan, aşağılık bir yaratık*” (Akt. Kalfa, 2019:734) olarak kabul edilir. Acının toplumsal belleği, kişiyi başka’nın varlığıyla bir araya getirerek ötekine karşı duyarlı olmasını sağlar.

Tüm bunların yanı sıra yaratıcı bir güç, güdüleyen bir itki ve güzeli görmeyi sağlayan acı; yaşamı daha derinden hissetmeyi ve onu anlamayı beraberinde getirir. Her şeyin zıddıyla bilinmesi ilkesi, sevincin/ mutluluğun anlaşılabilmesi için acının varlığını gerekli kılar.

Nitekim acıdan uzak oluşun bireyi sürüklediği hissizlik /duyarsızlık, onu insan olmanın hakikatinden alır ve eşyanın soğukluğuna/ hissizliğine büründürür. Tinsel anlamda gerçekleşen duyarsızlaşma/ hissizleşme ise bireyi ontolojik ölüm gerçekliği ile karşı karşıya getirir. Bu bağlamda “*acı bir gerçeklik güvencesi, kendilikle ilkel bir ilişki biçimidir. Acı, içseli dışarıya vuran yeni bir lisandır*” (Sönmez, 2013:1). Kişi bu lisani kullanarak kendi varlığının gerçekliğini onaylar ve acının ona sunduğu evren içerisinde yaşamı tüm derinliğiyle hisseder.

Özlu'nün “Bunaltı” öyküsünde yaşamın kendisiyle özdeşleştirilen acı, varlığa tüm hisleri yaşatan bir niteliğe sahiptir. Yaşamı ve insanı bütünleyen “*üzüntü, sevinç, merhamet, mutluluk ve yaşamak*” gibi kavramlar “*acı*” paydasında bir araya gelir. Ataol Behramoğlu'nun “*Acı da sevinçler gibi olgunlaştırır insanı*”(1998:55) dizesinin Özlu'deki karşılığı, acıyı güzelleyen öykü kişisiyle belirir. O, acı çekmenin “*kaygısız, hiç düşünmeden geçmiş*” bir yaşamdan çok daha üstün olduğunu ifade eder. Nitekim zihinsel ve duygusal bir süreç olan acı çekme, bilincin olgunlaşmasını/ karakterin oturmasını da beraberinde getirerek ontolojik bir nitelik arz eder ve yaşamın ne'liğini çözen bireyin yaşayabileceği bir olgu olarak belirir.

Acı ve bilinç arasındaki ontolojik ilişkinin farkındalığına ulaşan özne, mutlu bilinçsizliktense mutsuz bilinci yeğler. Öyle ki acı çeken insan bilir ve insan, bildikçe daha çok acı çeker. Birbirini etkileyen bu ikili paradigma ise insanı, insan yapan/insanlaştıran bir nitelikle belirir. Bu yüzden de öykü kişisi, dertsiz tasasız geçen bir yaşamdan ziyade acının dünyasında var olmak, acı çeken bilinç olmak ister.

Aynı öyküde başkisi, acıyı duyumsayamadığından ötürü derin bir bunaltı içerisinde. Nitekim acı, onun varoluş gerçekliğidir: “*Şimdi başka bir yerdeyim: bilememenin ortasında; içimi büsbütün öldürmüş olan acıyı bile duymuyorum. Bu en korkuncu.(...) Durmadan gizlediğim varlığım, keşke yeni acılar içinde çırpınsaydı. Ne yazık, acı beni bırakmış gitmiş*” (Özlu, 2009:66) sözleriyle özne, hissizleşen varlığının eksilen yönüne işaret eder. O, an'da beliren görüntüsüyle acı tarafından terk edilmiş olsa da öncesinde bu duygunun varlığına tutunmuştur. Nitekim “*acı bireyin bir gerçeklik güvencesi, başkalarına ve kendi yakınlarına verdiği bir içtenlik işaretidir. İstikrarsız ve tehdit altındaki bir yaşamı ipte tutmaya yarayan bir denge çubuğu olur. İnsanı düşmekten kurtarır ve yaşamın beklenmedik olaylarına karşı güçlü bir kalkan oluşturur*” (Breton,

2019:175). Bu bağlamda ontolojik bir nitelik arz eden acı, bireyin dünyayla olan ilişkisini belirler. Öyküde varlığını saran bunaltıdan acıya tutunarak kurtulmaya çalışan başkişi için acının yokluğu varoluşsal çatışmaların da başlangıcını oluşturur.

Acının varoluş ile ilişkisini Samuel Beckett, Decartes'in "*Düşünüyorum, o halde varım.*" söylemini, "*Acı çekiyorum, o halde varım.*" (2016: 25) şeklinde ifade ederek vurgular. Bu bağlamda varlık-yokluk düzleminde beliren acının duyumsanmaması; varlığın ötekileşmesine/ başkalaşmasına/ şeyleşmesine özetle insancıl yönünü kaybetmesine gönderme yapar ki bu değişim, özne için kendi olmadığı bir dünyada var olmak demektir. Bu yüzden de o, böyle bir dünyayı istemez; acının varlığını onayladığı, gerçek kıldığı bir evreni arzular. Nitekim onu "*büsbütün öldürmüş olan acıyı*" dahi duyumsamayan başkişi, içinde bulunduğu "*korkunçluğun*" ve kendini bekleyen tehlikenin ontolojik ölüm gerçeği olduğunun bilincindedir; bu yüzden "*kendisini bırakıp giden*" acıyı yeniden gelmesi için davet eder ve onu anlamsızlıkla kuşatılmış bir dünyada tutunacağı bir değer olarak görür.

Özlü'nün "*Derine*" öyküsünde kendilik arayışı içerisinde olan anlatıcı ben'in duyduğu bunaltı bedensel yansımalarıyla belirir:

"...gövdem kirleniyor, saçlarımın dibi yağ tabakasıyla kaplanıyordu. Güneşe çıkmamaktan ötürü iyice aklaşmış, üzüntüden sıskalaşmış bedenimi sabahları pencerenin önündeki düzensiz yatağımdan sürüyerek çıkarıyordum. Beni bütün gece kıvrandıran şeyin ne olduğunu iyice kavrayamadan bulantılar içinde yatakla musluk arasındaki holü geçiyor, orda yağlı başımı suyun altında tutuyordum. Soğuk suyun etkisi kusmaya yakın bulantıları biraz dindiriyordu. Biliyordum ki bulantılar bir süre sonra yine başlayacak" (Özlü, 2012:495).

Varlığın yaşam karşısında duyduğu bunaltı, öyküde "*bulantı*" metaforuyla verilir. Çürümekte olan bir toplum, tüm kirliliği ile bireyin yaşantısına tezahür etmiştir. Öyküde, toplumun kirliliği, başkişinin bedensel kirliliği ile anlatılmaya çalışılır. Kendisini kuşatan dünyadan, toplumdaki kirlilikten, kendinden öğrenen öznenin bedeni, yaşamın tüm kirliliğini, çirkinliğini ve kokuşmuşluğunu üzerinde taşır. "*Saçlarının dibindeki yağ, kirliliği gövde, güneşe çıkmamaktan dolayı aklaşan ve sıskalaşan beden*", varoluşun açmazlarında gezinen bir ruhun bunaltıyla beliren görüntüsüdür. Bu bağlamda onun duyduğu bunaltı, sadece ruhsal çatışmalara neden olmaz, bedensel kötüleştirmelerinin de başlangıcı olur.

Öte yandan başkişi kendisini bütün gece kıvrandıran şeyin ne olduğunu tam olarak anlamış değildir, nitekim bulantılar onun düşünüp anlamasına imkân vermez. Vücuda

dışarıdan giren yabancı unsurları kuvvetli bir refleksle dışarı atma/ reddetme tepkiselliğinin belirtisi olan bulantı, hermenetik bağlamda bireyin kendilik dünyasını yabancı öğelerden temizleme arzusu ile ifade edilebilir. Ruhun/bedenin kokuşmuş bir dünyaya verdiği tepkidir bulantı. Başka bir deyişle çürümekte olan toplum içerisinde varlığına bulaşan tüm kötülükleri temizleme/ arınma arzusudur.

Gündoğan, bulantıyı Sartre'dan hareketle açıklar ve “*kendisi için'in, kendi başına ile karşılaştığında*” (2019b:1) ortaya çıkan bir durum olarak yorumlar. Nitekim “*Sartre'a göre kendisinde varlık, bilinç için bir tuzaktır ve sürekli olarak bilinci aldatmak ister*” (Gündoğan, 2019b:1). “Derine”nin “*kendisi için varlık*” olan ve bilinci temsil eden kahramanı, “*kendinde varlık*” olan dünya ile karşılaştığında bulantılar yaşar. Öte yandan “*kendisi için'in başkası ile olan bağlantısında vücut, temel bir fenomen olarak ortaya çıkar*”(Magill, 1971:96) ve biyolojik bir bütünün ötesinde bireyin dünya ile ilişkisini yansıtan bir ayna görevini görür. Bu bağlamda öyküde bulantılarla bitkin düşen vücut, dünya ile çatışmalar yaşayan ruhun yıpranmış görüntüsünü sunar.

Güneşten uzak kalan bedenini, yaşamın karanlığına hapsedilmiş görüntüsüyle beliren özneyi, gece boyunca kıvrandıran şey ise varlık sancısıdır. Tam olarak kavrayamadığı acılar içerisinde kıvranan benlik, varolma savaşı veren bir bilince işaret eder. Öyle ki kendini kuşatan dünyanın tüm kötülüğüne, yaşamın saçmalığına ve anlamsızlık içerisinde bitkin düşmüş bedenine rağmen ruhun verdiği mücadele “*sancılar*” ve “*bulantılar*” ile sembolize edilir. Öykü kişisi “*yatakla musluk*” arasında bulantılarını dindirmek için mekik dokur ve “*orda yağlı başı(n)ı suyun altında tut(arak)*” bulantının etkisini az da olsa dindirmeye çalışır. Şok etkisiyle uyandırıcı bir etki yaratan soğuk su, aynı zamanda arındırıcı/temizleyici işleviyle bulantıları geçici de olsa durdurabilir. Ne var ki kökten bir çözüm bulmaktan uzak olan özne, bulantıların yeniden başlayacağını bunaltısını üzerinde taşır.

Tüm bunlarla birlikte öyküde Sartre'ın *Bulantı*'sından da izler görülür. Roquentin'in “*Bulantı kısa bir süre için yakamı bıraktı. Fakat biliyorum, yine gelecek...*” (Sartre, 1981:250) sözleri “Derine” öyküsünde bulantılarının bir süre sonra yeniden başlayacağını söyleyen öznenin başka bir görüntüsünü sunar. Her iki karakter de ruhunu ve bedenini ele geçiren bulantılarla varlık sancısı çeken görüntüleriyle belirir.

Sonuç olarak Demir Özlü'nün eserlerinde belirgin bir yer tutan bunaltı, kimi zaman bir varoluş imkanı olarak belirse de çoğunlukla bireyi tükenişe götüren yok edici bir süreç/durumun karşılığı olarak varlık kazanır. Onun kişileri, yaşamın anlamsızlığı karşısında bunaltıya sürüklenir ve bu bunaltıdan kurtulmak için başta yazı olmak üzere çeşitli kaçış sığınaklarına yönelir.

2.5. BEN'İN VARLIK GERÇEĞİ OLARAK YALNIZLIK

Varoluşun temel görüngülerinden biri olan yalnızlık, kimi zaman kurucu/oluşturucu kimi zaman ise yıkıcı niteliğiyle belirir. Tarihin en eski devirlerinden bu yana hep topluluk içerisinde yaşayan ve sosyal bir varlık olan insan için “birliktelik algısı”, kabul gören/olumlanan bir gerçekliktir. Kişi, kendi varlığını kurarken başkalarının varlığı, ben'i oluşturmada büyük önem arz eder. Hegel'e göre bir özbilinç, başka bir özbilinç aracılığıyla ortaya çıkar. “*Ben ki Bizdir, Biz ki Bendir. Onlar, karşılıklı olarak birbirlerini tanıyarak kendilerini tanırlar*” (1986:122-124). Bu bağlamda kendi varlığını başkalarının varlığıyla birlikte tamamlayan/ onaylayan birey, birlikte varlık alanının sunduğu güven ve ruhsal doyum atmosferinde daha anlamlı bir dünyayı yaşar. “*Hayatı anlamlandırmada bir kişinin başkalarıyla olan ilişkisinin tayin edici bir rol oynaması*” (Svendsen, 2018:33), yalnızlığı varoluşun temel sorunlarından biri haline getirir.

Bireyin anlam edinmesinde belirleyici faktörlerden biri olan yalnızlık; olumsuz bir düzlemde belirildiğinde kişiyi hayal kırıklıklarıyla dolu, boş, anlamsız ve mutsuz bir yaşama sürükleyebilme gücüne de sahiptir. Kişi, olumsuz bir yalnızlığın içerisinde kendini eksik, yalıtılmış ve terk edilmiş hisseder. Fromm'a göre yalnızlık, derin bir güvensizlik, huzursuzluk ve değersizlik duygusunu beraberinde getirirken, yalnızlığın ileri boyutu şizofrenik bir hastalık olarak belirir (1988:131). Sartre “*başkası, hem varoluşum, hem de kendimi bilişim için gereklidir*” (1988:83) diyerek öteki'nin ‘ben’ üzerindeki kurucu ve oluşturucu etkisine dikkat çekerken Camus, modern çağ insanının trajik yalnızlığını, saçma'nın oluşumunu besleyen bir unsur olarak görür. Gasset'e göre ise yalnızlık, insanın kökten gerçeğidir (Gasset 1999:60). Heideggerci yaklaşımda “*başkasının benim bilincimle kökensel münasebeti sen ve ben değil biz*”(Sartre, 2009:336) üzerine konumlandırılır. Bu bağlamda başkasının varlığı, bilincin oluşumu için esas iken kökten bir yalnızlık bireyin varoluşunu zedeleyen bir unsur olarak belirir.

İnsan için çoğu kez yıkıcı bir karaktere sahip olan yalnızlık, kimi zaman ise olumlu niteliği ile belirir. Svendsen bu durumu yalnızlık ve tek başınalık ayrımıyla ifade eder: “*Yalnızlık mutlaka bir acı veya rahatsızlık duygusu içerirken tek başınalık belirli bir duygu içermez; çoğunlukla pozitif deneyimlenir ama duygusal olarak nötr de olabilir. Yalnızlık ve tek başınalık mutlaka birbirlerini dışlamaz*” (2018:146). Svendsen’in “tek başınalık” olarak nitelendirdiği bu durum; bireyin ruhunu dinlemesinde, kendi içine yönelmesinde ve varlığını kurmasında belirgin bir önem arz eder. Octavia Paz, bu tür bir yalnızlığı bir “*arınma*” yöntemi olarak görür. Ona göre yalnızlık, “*diyalektik bir varlık olan insanın düşünmek, üretmek ve hazırlanmak için geriye çekil(diği)*” süreçtir (1999:223). Rousseau, *Yalnız Gezerin Düşleri*’nde “*yalnızlığımda, onlarla (diğer insanlarla) birlikte yaşıyor olmaktan yüz defa daha mutluyum*” diyerek yalnızlığı olumlarken, Richard Sennett “*yalnız olmayı beceremeyen birinin başkalarıyla birlikte olmayı da beceremeyeceğini belirterek*”(Akt. Yaşar, 2007:241) yalnızlığın bireysel ve toplumsal ilişkilerdeki kurucu rolünden bahseder.

Demir Özlü’nün gerek yaşamında gerek anlatılarında yalnızlığın önemli bir yeri vardır. Yaşadığı sürgün ile yurdundan ve sevdiklerinden ayrılan yazar, gittiği karanlık ve soğuk kuzey kentinde yalnızlığın yıkıcı etkisini tüm yönleriyle duyumsar. Yaptığı yolculuklar ve yazma eylemi ise yalnızlığın yıkıcı özünü aşmada onun başlıca sığınakları olur. Bu bağlamda onun eserlerinde yalnızlık izleği belirgin yer tutar.

Demir Özlü anlatılarında yalnızlık üç görüntü düzeyinde belirir. Bunlardan ilki, bireyin tek başına ve kimsesiz olduğu fiziksel yalnızlıktır. İkinci düzlemde beliren ruhsal yalnızlıkta, etrafındaki insan sayısına bakılmaksızın kalabalıklar arasında gerçekleşen bir yalnızlık söz konusudur. Toplumdan beklentilerinin karşılanmaması ile beliren ruhsal yalnızlık, bir süre sonra yabancılaşmayı ve fiziksel yalnızlığı da beraberinde getirebilir. Bireyin yalıtılmışlığını, iletişimsizliğini, toplumsal ve ruhsal kopuşlarını içeren ruhsal yalnızlık, bu bağlamda olumsuz bir değer olarak belirir. Üçüncü görüntü düzeyinde beliren varoluşsal yalnızlık ise bilinci önceler. Burada yalnızlık, bireyin düşünce ve sorgulamalarına olanak sağlayan kendilik imkânıdır. Birey, yalnızlığında kendi içine kapanarak derin sorgulamalar, belki çatışmalar yaşar, kendilik değerlerini oluşturur ve ben’ini kurma olanağı bulur. Bu bağlamda olumlu niteliğiyle beliren “*ontolojik yalnızlık*” (Sartre, 2009:316), yaratıcı süreçleri tetikleyen bir nitelik arz eder. Özlü metinlerinde üç görünümle de yer edinen yalnızlık, daha çok ruhsal boyutuyla belirgin bir yer tutarken;

kimi zaman uzun yıllar sürgünde kalan yazarın yaşamından kurguya akseden özyaşamsal bir öge olarak belirir.

Özlu'nün *İthaka'ya Yolculuk* romanı, yalnızlığın sürgünle birlikte yer edindiği bir anlatı metni olarak varlık kazanır. Gittiği uzak kuzey kentinde başkişiyi çepeçevre kuşatan yalnızlık, yıkıcı bir karaktere sahiptir. O, “*yalnız, تنها, insansız kent*”(Özlu, 1996:54) olarak tanımladığı bu ıssız kentte bir yandan tek başınalığın diğer yandan dışlanmış olmanın ruhunda açtığı yaralarla mücadele eder.

Kendi varlığını başkalarının varlığıyla birlikte onaylayan insan için yalnızlık, ait olma ihtiyacını daha da ötede benlik saygısını tehdit eder. Bireyin kendiyile ve dünya ile olan ilişkisinin yönünü tayin eden benlik saygısı, öteki'nin varlığı ile şekillenir. Özbilinç, başka bir özbilinç tarafından tanındığı, benimsendiği takdirde anlam kazanır. Başkası tarafından görülmenin arzusu, başkası tarafından fark edilmemeye ya da dışlanmaya dönüştüğünde ise kendilik algısı olumsuz bir nitelikle belirir. Bu bağlamda kişi, istemediği bir yalnızlığın ortasına itildiğinde yaşamını ve varlığını sorgular; gerek kendiyile gerekse dünya ile olan ilişkisinde çatışmalar yaşar.

Romanda, başkişi, maruz kaldığı sürgün ile ötekileştirilmenin, dışlanmanın yarattığı ruhsal psikozu yaşar. “*Toplumdan kovulma, uzun süre bir kişinin başına gelebilecek en sert cezalardan biri olarak görülmüştür; Antik çağda neredeyse ölüm cezasıyla bir tutulmuştur*” (Svendsen, 2018:35). Bu bağlamda cezai bir yaptırımla beliren sürgün yalnızlığı, özne için diğer yalnızlık türlerinden daha yıkıcı bir niteliğe sahiptir. Yurdundan ve sevdiklerinden ayrılan özne, gittiği kuzey kentinin tenhahlığı karşısında da kendini koyu bir yalnızlığın içerisinde bulur ve bu insansız kentte fiziksel ve ruhsal yalnızlığın sessizliğini duyumsar. Bulunduğu kenti “*sık çam ağaçlarıyla kaplı ormanlarıyla, sayısız gölleriyle, körfezleriyle, kışın karanlık, yazınsa ışıklı olan kuzey. Yalnızlığın düz ülkesi. Kara Avrupası'ndan oldukça kıpırtısız, bulanık bir denizle ayrılan sonsuz ülke. Kuzey ülkesi.*” (Özlu, 1996: 51) olarak tanımlayan özne, “*yalnızlığın düz ülkesi*” olarak gördüğü bu yeri “*sonsuzluğuyla*” ifade eder.

Bachelard, düşünceyi uzamlaştıran bir geometriyle dışarının uçsuz bucaksızlığı ile içerinin uçsuz bucaksızlığı arasında bir bağ kurar ve sonsuzluğu/ enginliği, ben'in ontolojik varlığıyla özdeşleştirir. Ona göre “*Uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir.(...) Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz insanın hareketidir, dingin düşlemin dinamik*

özelliklerinden biridir” (Bachelard, 2008:269) der. Baudelaire’e göre ise “*insanın şiirsel yazgısı, uçsuz bucaksızlığın aynası olmaktır ya da daha kesin biçimde söylersek uçsuz bucaksızlık insanda kendi varlığının bilincine varır. Ona göre insan engin bir varlıktır*” (Bachelard, 2008:283). Dolayısıyla uzamın uçsuz bucaksızlığı ile insanın enginliği arasındaki paralellik, varlığın ben’den uzama doğru açılmasıyla belirir. Özne sonsuz kuzey ülkesinde hapsediği yalnızlık ile kendi içine/varlığının derinliğine yönelir. Mekânın sonsuzluğu, onun düşleminin dinamik özelliği olarak belirirken içinde bulunduğu yalnızlık, bireyin kendi içine/varlığına yönelmesini sağlamasıyla olumlu bir nitelik olarak belirir. Bununla birlikte evinden/yurdundan ayrı olma durumu, ruhsal çatışmaların ve bunaltıların sebebi olur. O, uzaktaki bir ülkede tek başlılığın sancısını duyumsar:

“(Oralardan çok uzaktasın. Işıktan bir yalnızlık içinde sin sanki.) İşte bu bomboş kentte Yaz Ortası Akşamı Bayramı günü, evinde, belki gizliden gizliye, ne zaman geleceği bilinmeyen ölümü bekliyor gibisin. Bütün bu kopuşun, kaçışın, bu dümdüz yalnızlık ülkesine –bitmeyen günlere, batmayan güneşe, kendine karşı sığınışın ardında-, belki senin de iyice bilinç düzeyine çıkaramadığın gizlice içinde taşıdığın bir yok oluş isteği var” (Özlü, 1996:54).

Sürgün gittiği kuzey kentinde, alışık olmadığı bir coğrafyada yaşamaya mahkûm olan karakter, kendi olduğu mekânı “ora” olarak nitelendirir. Varlığı ora’ya sabitlenen bir ruhun, kendi olmadığı bir yerde, oradan uzakta olan varlığı, tek başlılığın ve yabancılığın huzursuzluğunu taşır. Ora’nın/orada olmanın bireyin tinsel dünyasındaki etkisini, Henri Michaux’un ‘*L’Espace aux ombres*’ başlıklı düzyazı şiiriyle açıklayan Bachelard, oradaki varlığını yitirmiş bir ruhun, gölgesinin varlığına varıncaya kadar, boş bir gürültü olarak kalacağını, varlığa ilişkin söylentiler arasında yer almayacak bir söylenti kadar her şeyini yitirmiş olacağını söyler (Bachelard, 2008:309). Bu bağlamda “*oralardan çok uzakta*” olan başkişi, kendi oluştan koparılanın ona duyumsattığı hiçlikle mücadele eder. O, Kuzey’in batmayan güneşi ve uzun gündüz saatleri içerisinde “*ışıkta bir yalnızlık(in)*” ortasındadır. Sevdiklerinden ayrı olmanın yanı sıra sürgün kentinin tenhaliği, özneye yalnızlığını daha derinden hissettirir ve o, insansız bir coğrafyada umutsuzlukla beliren bunaltıya sürüklenir. Nitekim “*başkalarının ilgisinden uzak olmak kendimizle ilişkimiz açısından yıkıcıdır*” (Svendsen, 2018:35). Yurdundan, sevdiklerinden ayrı kalan ve ait olmadığı bir yerde kendini yalnız ve yabancı olarak duyumsayan öznenin varlığına yönelik tavrı da olumsuz bir nitelikle belirir. O, yok oluş isteğini içerisinde barındırır. Bilinçaltının derinliklerinde ölüme karşı duyulan bu istek, kendinden/ ruhsal çatışmalarından kaçan öznenin tinsel kopuşlarını içerir. *Yalnızlık*

ülkesinin sonsuzlaşan zamanı içerisinde, sürgün yalnızlığının yıkıcı etkisinden kurtulmak isteyen birey, ölümü arzular.

Öte yandan romanda başkişi, kendini dinleyen kişi ile konuşurken yalnızlığın insanları nasıl bir araya getirdiğinden bahseder. Kentin her yanına sinen ve coğrafyanın bir kaderi olan yalnızlık, diğer yalnızlarla paylaşılır:

“Daha neler var anlatmak gereksinmesi duyduğunuz?

-Böyle işte. Sessizlik içinde yaşayacaksınız.

-Ama biraz da insanları anlatın bana.”(...) “Sen sabahın solgun güneşi altında ya da akşamüzeri serin rüzgar çıktığı vakit herhangi birine oturmaya kalkışsan, hemen biri gelir yanına: yalnızlıktan boğulmuş, boğunç içinde, konuşmak isteyen birisi. Bir yaşlı adam ya da kırmızı yüzlü, orta yaşlı bir alkolik”(Özlü, 1996:13).

Yalnızlık ortaklığında diğer insanlarla paylaşılan yazgı, birleştirici bir rol üstlenir. Bertrand Russel’a göre, insan yaşamının ne olduğunu zerre kadar idrak eden herkes, bir zaman her ayırık ruhun tuhaf yalnızlığını hissetmiştir. Sonra başkalarında da aynı yalnızlığın keşfedilmesi, yeni bir bağ yaratır ve öyle sıcak bir merhamet büyütür ki bu, adeta yitmiş olan için neredeyse bir telafidir (Svendsen, 2018:29). Kuzeyin soğuğu ve tenhaliği karşısında yalnızlığın yıkıcı etkisinden birbirlerine sığınan insanlar, bulduğu ilk fırsatta “*konuşmak*”/iletişim kurmak isterler.

İnsanın dış dünya ile bağını oluşturan ‘iletişim’, bireyin yalnızlığını azaltan, onu biz alanına taşıyan varedici bir değer olarak belirir. Nitekim “*insan, kendini diğer insanlarla kurduğu iletişim bağlamında var eder*”(Akt. Yıldırım, 2019:4). Bu yüzden de ben, varlığını sürdürmek için başkalarının varlığına muhtaç bir şekilde yaşar. Romanda soğuk kuzey kentinin insansızlığı karşısında, “*boğunç içinde*” olan ve birileriyle “*konuşmak isteyen*” insanlar, yalnızlığın ölümcül karakteri karşısında sözün/iletişimin gücü ile varoluşa/yaşama tutunmak isteyen kişilerdir.

Sürgün yalnızlığının birey üzerindeki olumsuz etkisinin verildiği bir diğer anlatı metni “Arka Balkon” öyküsüdür.

“Yalnızlık her yerde vardı.(...)Sonsuzca dolaştı bu Orta Avrupa kentlerini. Büyük bulvarlarında da, küçük kentlerinin sokaklarında da oturduğu kahveleri düşündü. (...) Yürüyüşlerden sonra bu banklarda dinlendiği zamanları düşündü. Bir kahvede oturmaktan daha sakın geliyordu ona. “Sadece evini düşündün durdun.” Kentin canlılığı orada da güzeldi. “Oysa bu bitmeyen yolculuk da senin yaşamın. Çok sessiz olsa da. Yaşamın ta kendisi.” Böyle düşünmek ne kadar ağır geliyor ona. Bu solgun, uçucu, tam anlamıyla dokunamadığı şey... kaleidoskopta bütün bu değişen görünüşler... bu renkli anlamsızlık... yaşamıysa onun...”(Özlü, 2012:656-658)

Yurdundan dışlanan sürgünün gideceği, varlığını konumlandırabileceği hiçbir yer yoktur. O, gittiği her yerde yalnız ve yabancıdır. Öyküde yalnızlığın birbirini destekleyen/derinleştiren iki boyutu, bireyin sevdiklerinden ayrı olması ve ait olmadığı bir mekânda bulunması ile şekillenir. Özne, sürgünle şekillenen yaşamından hiçbir tat alamaz. Nitekim “yalnızlık, insan hayatını dolduran karanlık vehmiyle bütün anlamları sil(er)” (Korkmaz, 2002:151). Varoluşun ağırlığını taşıyan birey, itildiği sürgün yalnızlığıyla ontolojik anlamda kesintiye uğrar. Her şey anlamsızlaşır; yaşam değerini yitirir, tatsız ve ruhsuz bir biçimde bireyin ölüme doğru ilerlediği bir süreç olmaktan öteye gitmez. “*Tam bir yalnızlık belki de çekebileceğimiz en büyük cezadır. Her haz, arkadaşlıktan ayrı olarak duyulduğunda ruhsuzlaşır, her acı daha acımasız ve dayanılmaz olur. Bizi harekete geçiren tutkular ne olursa olsun –gurur, hırs, açgözlülük, merak, öç ya da şehvet-tümünün ruhu ya da can veren ilkesi duygudaşıktır*” (Hume, 2009:246). Paylaşıldıkça anlam kazanan duygular/mutluluklar, yalnızlık girdabında koca bir hiçliğe dönüşür ve acılar daha acımasız bir hal alır. Bu yüzden öyküde ben’in tekil bölgesinde yaşamak zorunda kalan özne, yaşadığı acıları daha derinden ve tek başına karşılarken; anlamsızlığı, yalnızlığın öğütücü girdabında günbegün daha derinden duyumsar ve varoluşsal çatışmalar yaşar. Öyle ki gezip gördüğü *Avrupa* ülkelerinin *renkli* görüntüleri, *büyük bulvarlar*, küçük kent *kahveleri*, kent gezintilerinin cazibesi ve her şey anlamını yitirir.

Öte yandan başkışı, dolaştığı “*Orta Avrupa kentlerinde*”, “*yürüyüşlerden sonra*” dinlenmek üzere “*oturduğu banklarda*”, hep bu yıkıcı gerçekliği düşünür. Ne zaman biteceği belli olmayan “*yolculuk(ta)*”, yurt özlemiyle beliren sürgün yalnızlığı, öznenin yaşamının ta kendisi olur ve bu yaşantıda dokunduğu her şeyi anlamsızlığa dönüştüren yalnızlık, bireyin sonsuz yolculuğundaki bunaltısının temel sebebi olarak belirir. O, varlığın/yşamın hızla ölüme aktığı dünyalık zamanda, yalnızlığın kavurucu ateşine atılmış ve dünya sürgününü, yurt sürgünüyle birlikte tamamlamaya mahkûm edilmiştir. Bir yazgıya dönüşen tek başınalığın bunaltısı, sevdiklerinden ayrı kalan özne için yaşamı hiçleştiren bir görünümle belirir.

Özlu anlatılarında sürgün yalnızlığının başka bir görüntüsü “Fatih’teki Ev” öyküsüyle belirir. Geçmişe ve kendilik mekânına duyulan özlem, an’da beliren tek başınalıkla varoluşsal çatışmalara dönüşür:

“*Gideceğim başka bir yer olmadığında ya da kente gelişimin duyulmasını istemediğimde o eve sığındım.(...) Kimi rüyalarım da bir kaçak gibi ulaştığım o evde ışıkları yaktım. Evin içi*

bomboştu.(...) Ama annem, babam, bunny... Fatih'teki evde olmadıkları zaman köklerim de yok. Şimdi büsbütün köksüzüm. Kentler üzerinden yüzerek geçtim.(...) Köklerimi bulmalıyım. Bulabilir miyim? Aldanyorum. Geçmiş geçmişte kalmış sanıyorum”(Özlu, 2011b:55).

Öyküde öznenin herkesten kaçmak istediğinde yöneldiği ev, onu gizleyen/koruyan ve içerisinde barındırdığı yaşanmışlıklarla kendilik hissi veren huzur mekânıdır. “*İçtenliğin muhkem kalesi olan*” (Korkmaz, 2008:143) olan ev, Bachelarda’a göre düşlerimizin barınağıdır. Bizler ev’in içerisinde düş kurar, varlığımızı evin içerisinde oluştururuz (2008:41). Bireyi dışarıdaki tehlikelerden koruyan bu kendilik mekânı, “*kişinin kendisidir, kişinin biçimi ve en dolaysız çabasıdır, çektiği acıdır*” (Bachelard, 2008:160). Özne için *Fatih'teki ev*, dışarı’nın tehlikelerine karşı bir kalkan oluşturmasının yanı sıra onun karakterini oluşturan ailesinin/geçmişinin ve köklerinin özünü içerisinde barındıran bir varoluş imgesidir.

Dünyaya tutunmanın ilk mekânı/ilk çemberi olan aile, insanın varlığını kurmasında büyük önem arz eder. Yarattığı sevgi ve güven ortamıyla bireyi yaşama hazırlayan bu çekirdek yapı, ben’in oluşumunun ilk basamağıdır; bu bağlamda kişinin gelecek yaşantısının ve karakterinin de temelini oluşturur. Bireyin yaşam içerisinde karşılaştığı zorluk ve engeller karşısındaki ilk sığınağı da yine ailedir. Aile yitirildiğinde insan; birincil korunağını, yaşamındaki en büyük gücünü ve dayanağını da yitirir. Bu bağlamda ev/ yuva/ aile, bireyin varlığını bütünleyen birincil bir değer olarak belirir.

Öyküde “*Fatih'teki evi*” bir huzur imgesine dönüştüren aile fertlerinin yokluğu, yalnızlığın tüm derinliğiyle duyumsanmasına neden olur. Bu bağlamda geçmişin yaşanmışlıklarını barındıran ev’in şimdi’deki görüntüsü, yalnızlık düzleminde belirir. Yurdundan ayrı olduğu dönemlerde, kendini kimsesiz ve tek başına hisseden özne, düşlerinde bu eve yönelir. Rüyalarında gördüğü evin ışıklarını yakma eylemi, öznenin karanlıkta kalan ruhunu, ev/yurt imgesiyle aydınlığa kavuşturma arzusunu yansıtır. Sürgünün yarattığı dışarıdalık ve yalnızlık psikolojisiyle benliği, varlık ve yokluk arasındaki gelgitte savrulan özne, varlığını kesinlemek için köklerine yönelir. O, geçmişine bağlanarak varlığını onaylamak ister; ancak daha önce tüm ailesinin yaşadığı evin şimdi “*bomboş*” olması, onun varlık çabasını kesintiye uğratar. “*Evin içi bomboştu.*” ifadesiyle yalnızlığın trajik gerçekliğini kendine itiraf eden yazar için evi anlamlı kılan “*anne, baba*” ve “*bunny*”dir. Demir Özlu’nün kardeşi “*Tezer Özlu’nün babaanneye taktığı ad*” (Özlu, 2011b:55) olan “*bunny*”, çocukluğun özlenen günlerinden ödünçlenen kendilik imgesidir. Demir Özlu; yalnızlığın olmadığı, sevdiklerinin yanında olduğu günleri

özlemle anar. *Fatih'teki ev*, artık geçmişin huzur imgesi değil, yalnızlığın trajik boyutunun görüntüsüdür.

Yalnızlığın sürgün yelpazesinde açıldığı başka bir öykü, Özlü'nün "Votka" öyküsüdür. Kuzey dönencesinin soğuğu ve ıssızlığı içerisinde yabancı bir coğrafyaya alışmaya çalışan başkişinin yalnızlığı bunaltı düzleminde verilir: "*Amaçsızdım, bomboştum. Kuzey dönencesine girmiş güneşin altın ışıklarla aydınlattığı kentte, yalnız yaşamım içinde, sıcağa karşı daha dayanıklı olabilmek için akşamüzerleri votka içiyordum*" (Özlü, 2012:57). Yabancı bir coğrafyanın sert iklimine karşı öznenin yöneldiği votka, sürgün ülkesinin yarattığı fiziksel ve psikolojik yıkıma karşı bir sığınak olarak belirir.

Soğuk ve ıssız bir ülkede yalnızlığın ve dışardalığın trajedisini duyumsayan özne, "*amaçsız ve bomboş*" görüntüsüyle varoluşsal çatışmalar yaşar. Nitekim o, ait olduğu dünyadan koparılmış, yabancı olduğu bir mekânda yaşamaya zorlanmıştır. Oysaki insan ancak "*dünyayla birlikte var olabilir ve dünyasından soyutlanmış insan hiçliğe indirgenir. Dünyasıyla bir bağ yaşamakta olan insan, olmakta olan bir varlıktır*" (Geçtan, 1990:187). Yabancı bir kuzey kentinde yaşama tutunmaya çalışan öznenin ait olduğu dünya ile arasına giren mesafe, onun otantik varlığına yönelik tehditkâr bir tavır içerirken varoluşun kesintiye uğraması, bireyi "*amaçsız ve bomboş*" bir yaşamın öznesi yapar.

Başkişinin sürgünden sonra yeniden ülkesine döndüğünde, duyumsadığı his ise yine yalnızlık düzleminde belirir. Biten sürgün, yabancılaşmayı da beraberinde getirdiğinden özneyi yalnızlığın yeni ve farklı bir boyutuna taşır: "*Değişiyor kent. Birçok yeni mahalle yapıldı. Kalabalıklaşıyor. Gençliğimin geçtiği yerler de bir bir bozuldukça, gittikçe daha çok yalnızlaşıyorum bu kentte.(...) Her yer tanımadığım kara bir kalabalıkla doldu*" (Özlü, 2012:56). Yıllar sonra döndüğü ülkesinin/ kentinin değişen yüzü, ona yalnızlık ve yabancılık hislerini duyumsatır. Bireyin kendilik mekânına karşı yabancılaşması, varoluşsal çatışmaları beraberinde getirir ve kalabalıklar arasında duyulan yalnızlık, kendini yeni oluşlara/ kişilere/ dışarıya kapatan, kendi içine yönelen bireyin büründüğü karamsarlık ve bunaltı halinin ürünü olarak belirir. Bu bağlamda dışarıyla olan iletişimsizlikten doğan yalnızlık, bireyi ruhsal bir tükeniş haline sürükler. Özne, Gasset'in ifadesiyle, koca evrende kalabalığın içinde "*onlarla birlikte yalnızdır*" (1995:62). Uzun

yıllar yurdundan ayrı kalan, geri döndüğünde ise eskinin otantikliğini yeniden bulamayan özne, çevreye yabancılaşmanın etkisiyle kalabalığın içerisinde yalnızlığın trajik boyutunu yaşar.

Demir Özlü'nün *Önünde Boş Bir Uzam* anlatısında başkişi, yaşamını kuşatan yalnızlığı geçmiş-şimdi düzleminde ifade eder.

“Yalnız başına yürüyordun işte. Kaldırımı kolayca görünür bir gölgen de vurmuyor. Sirtında koyu renk lacivert, Finlandiya malı, kaşmirle yün karışımı bir kumaştan yapılmış ince paltonun içinde tek başınasın. Saniyorsun ki, ilk gençlik yıllarında, şimdi birçoğu yaşamayan, sevgili edebiyat tutkunu arkadaşınla anlamaya çalıştığını Danimarkalı filozofun dediği oldu: Yalnız ve kendi yolunda”(Özlü, 2012:56).

Yürüyüşlerinde yalnızlığını derinden duyumsayan başkişi, gölgesinin görünürlüğünü muğlak bir zemine oturtur. Bir yaşam belirtisi olan ışık'tan doğan, “*insanın ikizi*” (Aça, 2016:16) olarak nitelendirilen gölge, eskiden beri tüm inanış ve mitoslarda üzerinde önemle durulan ve çoğunlukla varlığın/ yaşamın belirtisi olarak kabul edilen bir nitelikle belirir. Jung'a göre tarih boyunca “*ruh, karanlık derinliklerle ve insan gölgesiyle öylesine sık karıştırılmıştır ki birine öldürücü saldırıda bulunmak isteyen onun gölgesine ayağıyla basar olmuştur. Bu nedenle, tam öğle zamanı tehlikeli saattir, gölgenin küçülmesi yaşamın tehlikeye düşmesiyle eş anlamlıdır. Gölge, eski Yunanlıların synopados dedikleri şeyi belirtir*” (2001:29). Aça ise gölgeyi, soyut bir ruh ile somut bir beden sentezi olan insanın yeryüzündeki yansıması olarak tanımlar ve gölgenin geleneksel toplumlar tarafından “ruh” kavramıyla beraber düşünüldüğünü ifade eder:

“Gölgenin ruhla birlikte düşünülmesi ve hayatta olmanın ana göstergelerinden birisi olarak görülmesi etrafında çok sayıda yorum ve inanışın meydana gelmesini sağlamıştır. İnsanın, tıpkı üç ruh örneğinde olduğu gibi, üç gölgesinin olduğuna inanılması ve bunlardan ilk ikisinin kaybının hastalığa, her üçünün birden kaybının da ölüme yolması; çocukların gölgeleriyle oynamalarına ve insanların gölgelerine basılmasına izin verilmemesi; ölmesi istenen insanlara “karaltın kalsın”, “karaltın kaybolsun” yada “gölgen yere düşmesin” şeklinde beddualar edilmesi, bunlardan sadece bir kaçıdır”(Aça, 2016:16).

Varlığın ışıktaki işareti olan gölge, bir yaşam belirtisi olarak belirir. Anlatıda “*kaldırımı kolayca vurmayan gölge*”, yalnızlık içerisinde ruhsal çatışmalar yaşayan bireyin yaşam karşısında ben'e yönelik tavrını içerir. Varlığını başkasının varlığıyla onaylayan insanın yalnızlık içerisindeki görüntüsü, öznenin kendi ve dünya ile çatışmasını beraberinde getirirken ruhunu ve varlığını da tüketen, yok oluşa sürükleyen bir nitelik arz eder. Nitekim insan, “*kendi yalnızlığı içinde ortaya çık(a)maz*” (Gündoğan, 2019:4). O, varlığını tek başlılığın gölgesinde değil, biz'in tamamlayıcı paydasında kurar. Bu

yüzden de başkasının varlığı özne için var edici/ bütünleyici bir nitelik arz ederken yalnızlık bireyin otantik varlığına yönelik tehditkâr bir tutumu içerir.

Soğuk havada tek başına yürürken zamanın yaşam üzerindeki yıkıcı etkisini düşünen özne, yalnızlığın eskiden beri varoluşun kendisiyle ilgili olduğunu imler. Anlatıcı ben, bir zamanlar edebiyat tutkunu arkadaşlarıyla eserlerini okuduğu “*Danimarkalı filozof*” Kierkegaard’ın söylediği şeylerin yaşamına olan aksini hüznle duyumsar. Öyle ki yaşam denilen yolda yalnızlık “*insanın kökten gerçeği*” (Gasset, 1999:60), ebedi yazgısıdır ve kişi, dünyalık serüveninde “*yalnız ve kendi yolunda*” ilerlemek zorundadır. Öte yandan özne, gençliğinde bir arada olduğu edebiyat tutkunu arkadaşlarının şimdide olmayışlarının bunaltısını duyumsar. Geçmişin biraradalığı, ilişkileri kesintiye uğratan ve insanları yalnızlaştıran ölüm gerçeği ile bozguna uğrayan ve yakınlarını kaybeden özne, tek başınalığın trajik yazgısına teslim olmuştur.

Yalnızlığın trajik boyutu *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısında boşluk ve bunaltı düzleminde belirir: “*Her Pazar günü olduğu gibi, yalnızım. Uzaktan uzağa kışlalarda eğitim yapan askerlerin borazan sesleri geliyor. Ne bir sinemaya gitmek gelmişti içimden, ne de yollarda dolaşmak. Sinemaları sıkıcı bir Pazar günü kalabalığı dolduruyordur*” (Özlü, 2011a:37). Romanda evrenin sessizliği içerisinde uzaktan gelen “*kışlalarda eğitim yapan askerlerin borazan sesleri*”, yalnızlığın ve sürgünlüğün hatırlatıcısı olarak belirir. Özlü, daha önce kendi yurdunda duyduğu bu sesleri, çoğu kez sürgünde duyar gibi olur. Bu bağlamda kışladaki borazan sesleri, yurdundan ayrı kalan öznenin sürgün yalnızlığını imlerken diğer yandan sürgünün eyleyeni olan otoritenin varlığına gönderme yapar.

Öte yandan yalnızlıkla beliren gündelik hayatta, zaman sonsuzlaşır ve özne uzayıp giden zamanda boşluk içerisindeki görüntüsüyle belirir. Eylemsizliğin yarattığı boşluğu dolduracak bir şey bulamayan anlatıcı, içerisinde bulunduğu bunaltı ve sıkıntıyı “*Pazar günü*” imgesiyle ifade eder. Cioran pazar gününün bir sıkıntı imgesi olduğunu ifade eder ve “*bir Pazar öğleden sonrasına dönüşmüş evren... sıkıntının tasviridir bu- evrenin de sonu...*” (Cioran, 2000:26) der.

Romanda yalnızlığın, boşluğun ve sıkıntının simgesi olan pazar günü, zamanın kurucu/ oluşturucu niteliğinden uzak, varlığı ve yaşamı tüketen bir sürecin karşılığı olarak yer edinir. *Her Pazar olduğu gibi*, yine yalnız olan öznenin içinde bulunduğu kısır döngü, ona varlığını kurma ya da dışarı açılma olanağı da vermez. Nitekim yapılacak eylemlerin

bir anlamdan ve yaşama değer katmaktan uzak olması özneyi çatışmaya sürükler. Kitlesel bir görünümde amaçlarından ve kendi olmaktan uzak bir şekilde beliren kalabalık, bireyin ihtiyaç duyduğu iletişimin uzağında belirir. Onlar, yaşamın kısır döngüsünde rutinliğe hapsolmuş bir yığın olmaktan öteye gitmez. Bu yüzden de başkişi, dışarı'nın “*sıkıcı Pazar günü kalabalığına*” karışmaktansa evde yalnız kalmayı tercih eder. Bir yandan herkesleşmenin bunaltısı, diğer yandan yalnızlığın tüketen niteliği özneyi çıkmaza/ çatışmaya sürükler.

Yurt özlemiyle filizlenen yalnızlığın başka bir görünüşü Özlü'nün “Orada Kalmak” öyküsünde yer edinir: “*Sokaklar ıslaktı. Sanki bir cumartesi günü, Beyoğlu'nda kalabalıkla birlikte sinemalara koşturuyordunuz. Ama, burada yoktu öyle kalabalık. Yalnızdınız*” (Özlü, 2012:109). Anlatıcı öznenin sürgün kentteki yalnız görüntüsü geçmişe duyulan özlemi daha da artırır. Şimdi'de ıssız bir kente hapsedilmiş olarak beliren başkişi, geçmişte Beyoğlu'nun kalabalık caddelerinde sinemaya gittiği günleri anımsar. “*Yalnızlık, yalnız insanların kendilerine bile maskeli görünür. En umutsuz kalmış, tecrit olmuş, yapayalnız insan bile birtakım anılarla ya da yanılısamarlarla birlikte dir.(...) Ama sadece bir an, hiç kimse, mutlak bir ruh yalnızlığının daimi seyrine aklını yitirmeden katlanamaz*” (Conrad, 2007:47). Bu bağlamda özne, yalnızlığın yıkıcı etkisinden kurtulmak için belleğinin kurtarıcılığına sığınır. O, geçmişin görüntülerini şimdi'ye taşıyarak tecrit edilmiş varlığını kalabalığın/ biz'in içerisine konumlandırır.

Özlü anlatılarında kimi zaman olumsuz niteliği ile beliren kalabalık, kimi zaman bireyi yalnızlıktan kurtaran olumlu niteliğiyle belirir. Öyküde başkişi, kuzey kentinin ıssızlığı ve yalnızlığı içerisinde eskinin kalabalığına özlem duyar. Geçmişte Beyoğlu'nun canlılığı ve hareketliliği ile beliren/ yaşamı imleyen insanların yerini, sürgün kentinin tenhaliği ve yalnızlığı alır. Özne bir yandan yurdundan ayrı kalmanın sancısını duyumsarken diğer yandan yalnızlığın bunaltısını yaşar.

Özlü'nün Stockholm öyküleri arasında yer alan “Bellman Sokağı'nda”, yalnızlık, sembolik bir görünümle yer edinir. “*Eva Nillson'u Aramak*” adlı öyküye ismini veren Eva Nillson karakteri, “*Bellman Sokağı'nda*” da ortaya çıkar; başkişi, yalnızlığını Eva Nillson adlı kadına haykırır: “*Ne kadar da تنها yaz! Işıktan gölgesi düşüyor tentelerin üzerine. Bırak gölgeni güneş saatlerinin üstüne. Eva Nillson! Bana yaz mevsiminin ne kadar da تنها olduğunu söyle. Yalnızlığın azalmayıp büyüyeceğini de!*” (Özlü, 2012:52)

sözleriyle yalnızlığını birlikte olduğu kadınla paylaşmak isteyen anlatıcı, bu isteğinin imkânsızlığının farkındadır. Nitekim “*her insanın başkasına aktarılamayan, aktarılamayacak olan, başkasıyla paylaşılabilen ve paylaşılacak olan bir mahremiyeti, bir özel alanı vardır*” (Gündoğan, 2019:3). Bireyin yaşadıkları başkasına aktarılmadığı gibi yalnızlığı da gerçek anlamıyla başkasına aktarılamaz, başkasıyla paylaşamaz. Başka bir ifadeyle “*insan yaşamı, dar anlamıyla başkasına aktarılamaz olmasından ötürü özünde yalnızlık’tır*” (Gasset, 1999:60). Öte yandan kadının kendini bırakıp gideceği gerçeği, başkişiyi korku ve paniğe sürükler. “*Bırak gölgeni güneş saatlerinin üstüne*” söylemi, yalnızlığın yok edici boşluğuna düşmek istemeyen bir ruhun, kadının gölgesine tutunma çabasını yansıtır. Gerçek olanın kopyasından/ yansımasından ibaret olan gölge’ye tutunma, çaresizliğin de dışı vurumudur. Yalnızlığın hiçbir zaman azalmayacağını, aksine büyüyeceğinin bilincinde olan özne, yaşadığı ruhsal çatışmaları kurtarıcı olarak gördüğü kadın imgesine haykırır.

Öyküde ilk aşamada başkişi(özne I) üzerinden beliren yalnızlık, sonrasında tüm kente yayılan bir perspektifte yaşlı kadın(özne II) üzerinden verilir. *Bellman Sokağı’nda* sürekli bir yer arayan/ adres soran kadın, yalnızlık girdabında savrulan bireylerin kaybolmuşluğunu simgeler:

“*On beş numara neresi? Diye soruyor.(...) Aah, evi burası da neden dönüp duruyor bu kadın etrafta.*

-*Her evden çıkışta evinin yerini unutuyor. Böylece arayıp duruyor evini.*

-*Evi gerçekten burası mı?*

-*Evet burası.*

-*Ama ilk defa sorduğunda gösterebilirdiniz.*

-*Gezmek istiyor. Hem sonra, hemen her gün, bu sahneyi oynuyor.”*

-*Gerçekten bilmiyor mu evinin yerini?*

-*Belki gerçekten bilmiyor. Belki de böylece gezinmek istiyor. İlgi istiyor belki.”*

-*Konuşmak istiyor, diyor Eva Nilsson.*

“*Çok yaşlı olmak ve bu uzun günlerde, ışığın yitmediği bu günlerde ölümü beklemek zor*” (Özlü, 2012:55).

Öyküde kendi evinin adresini arayan kadın, yalnızlık ve boşluk içerisindeki bireyin tinsel anlamdaki kaybolmuşluğunu ifade eder. Nitekim evini kaybeden insan, kendini/ruhunu kaybetmiştir. Bu bağlamda arayışın ilk boyutu, yalnızlık içerisinde kaybolan bireyin kendini bulma çabasıyla şekillenirken diğer boyutu anlamsızlıkla dolu bir yaşamın anlamlı bir oyuna çevrilmesi düzleminde belirir.

Öyküde kadın, oturduğu mahallede bir ileri bir geri hareket ederek çevresindekilere “*on beş numara(lı)*” evin nerede olduğunu sorar. Kadının arayışına tanıklık eden başkişi ise bir yandan olanlara anlam vermeye çalışırken diğer yandan adresi tarif eden kişinin neden ilkinde söylemediğini sorgular. “*Belki gerçekten bilmiyor. Belki de böylece gezinmek istiyor. İlgi istiyor belki. Konuşmak istiyor.*” yanıtını alan başkişi, “*her gün aynı sahneyi*” canlandıran kadının yalnızlık karşısındaki çaresizliğini fark eder. Tıpkı kendisi gibi tüm kent, yalnızlık girdabına kapılmış görünümde belirir.

Evinin adresini unutan ya da unutmuş gibi yapan kadın, saçma bir yaşam karşısında bocalayan ben’i temsil eder. Zamanın hızla ölüme aktığı bu dünyada yaşanılan kentin ıssızlığı ve bir ağ gibi yayılan yalnızlık, varlığını bir anlama konumlandıramayan insanı birtakım yapıp etmelere yönlendirir. Öyle ki tek başına sürdürdüğü bir yaşamda ölümü bekleyen bir kadının kendi evinin adresini araması, zamanı öldürmek için hayatı oyuna çeviren bireyin trajedisini imler. Yalnızlığın çaresizliği saçma’nın varlığını olağan kılar. Birey, varlığını kuşatan bu tükenişten kurtulmak için anlamdan yoksun türlü eylemlere yönelirken tek amaç yaşam içerisinde ben’ini görünür kılmak, başkasıyla iletişime geçerek varlığını onaylamak ve ölümü beklerken yaşadığını ispat etmektir. Bu bağlamda öyküde ölüm gerçekliği, kadının çırpınışının diğer sebebi olarak belirir.

Yaşamın sonlarına yaklaştığının farkındalığıyla varlığa ve yaşama tutunmak isteyen kadın, bir nevi ‘korktuğunda daha hızlı koşan bireyin’ trajedisini imler. Ölüme doğru giden yolda, yaşadıkça yalnızlaşan bir kadının çevreden deli gibi gözükten hareketleri, aslında bilinçli bir ruhun yaşama tutunma adına sergilediği davranışlardır. Kadın, “*‘yok oluşun varlığı’ eşliğinde ve onun tarafından yakalanmış olarak*” (Barthes, 2016:77) ölüme ve ölümün başka bir görüntüsü olan yalnızlığa karşı direnmeye çalışır. Yalnızlık, yaşamdaki boşlukla birleşerek onulmaz bir hal alırken özne türlü sebepler bularak başkalarıyla iletişime geçmeye ve varlığını, tek başınalığın bunaltısından kurtarmaya çalışır.

Öyküde kendi yalnızlığını derinden duyumsayan ve kadının yalnızlığına şahitlik eden başkişi, yalnızlığın bir yazgıya dönüştüğü coğrafyadaki ıssızlığı, “*yaz mevsiminin bomboş sokakları, pencerelerinde insan başları görünmeyen evler*” (Özlü, 2012:55) betimlemesiyle sunar. İçinde barındırdığı insanlarla/ paylaşımlarla ruh kazanan evler, bu

İSSİZ ve insansız coğrafyada kimsesizliğin etkisiyle niteliğini yitirir ve salt maddi bir barınak görünümü kazanır.

Yalnızlığın bireysel bir his olmaktan çıkıp toplumu etkileyen ve modern çağın kimliğini yansıtan genel bir sorun haline gelmesi “Lilla Maria” öyküsünde de verilir. Başkişi, biraz vakit geçirmek için gittiği *Lilla Maria* adlı kafede, kendisi gibi yalnız olan çevresindeki insanların hayatlarını/ yalnızlıklarını dinleyerek onlara ortak olur. Yaşlı bir kadın, karısı tarafından terk edilen bir işçi ve anlatıcı özne, yalnızlık paydasında buluşan üç öykü kişisidir. Karısı tarafından terk edilen işçi “*Bir de bu geldi başıma, çocuklara bakmak bu kadar güç olmasa...*” diye terk edilmişlikten yakınırken başka bir masada oturan yaşlı kadın, “*ikinci sütlü kahvesini içiyor ve kalkıp gitmek için acele etmiyordu. Güneş batıncaya kadar, döneceği boş evinde, sonsuz uzun bir zaman parçası vardı onun için. (...) Sayısız, uzun, sonsuz uzun günler...*” (Özlü, 2012:40) Farklı dünyanın üç temsilcisini aynı ortaklıkta buluşturan yalnızlık, öyküde olumsuz niteliğiyle ortaya çıkar.

Bireyin hayatı anlamlandırmasında sahip olduğu ilişkilerin kalitesi, büyük önem taşır. Kişinin kendini anlayabilmesi, varlığını kurabilmesi için başkasına ihtiyacı vardır. Bununla birlikte salt yalnızlığı perdelemek adına başkalarıyla kurulan derinliksiz ve süreksiz ilişkiler, hayal kırıklığı ve anlamsızlıktan başka bir şey yaratmaz (Yaşar, 2007:240). Bununla birlikte insanı varoluşsal sorunlara sürükleyebilen yalnızlığın modern çağdaki görünümü ise “*epizodik bir talihsizlikten çıkıp standart bir duruma*” (Bauman, 2003:155) dönüşmesiyle belirir. Çağın temel problemi haline gelen yalnızlık, üst boyutlara ulaşır ve neredeyse tüm insanlığı etkisi altına alarak çeşitli görüngülerle ortaya çıkan karşı konulmaz bir kader niteliğini kazanır.

Öte yandan modern çağ yalnızlığının temelinde “*kapitalizmin bireyci doğasının*” (Yaşar, 2007:240) da büyük etkisi vardır. Bell, kapitalizmi; insanı, geleneksel kısıtlamalardan, doğum/ aile/ kültür gibi doğuştan gelen tanımlayıcı bağlardan kurtaran ve bu sayede bireyin kendini gerçekleştirmesine (self-realization) imkân tanıyan sosyoekonomik bir sistem olarak görür (Bell, 1978:xvi). Ne var ki bu tanımlama, ruh ve beden birlikteliğiyle varolan, fizikselin yanı sıra tinsel doyuma da ihtiyacı olan insan için doğru bir öngörü olmaz. Aksine aile bağlarından/ aidiyet’ten uzaklaşma durumu, varlığını başkasının varlığıyla tamamlayan birey için yalnızlığın buhran boyutunu beraberinde getirir. Kapitalist sistemde; herkesin salt kendinden sorumlu olması, biz yerine ben’in gelmesi,

biyolojik varlığın devamlılığı için paraya duyulan ihtiyaç, kopan ilişkiler, öncelenen maddi ve bireysel çıkarlar, özetle gittikçe bencilleşen bir dünya, yalnızlığı tetikleyen unsurlar olarak belirir.

Yalnızlığın üç farklı görüntüsünün sergilendiği öyküde, işçi, kapitalizmin sömürdüğü birey olarak geçimini sağlamak için uğraşırken “*bir de bu geldi başıma*” söylemiyle hâlihazırda varolan dertlerine yenisinin eklenmiş olmasının bunaltısını duyumsar. Karısının gitmesiyle birlikte çocuklarının bakımını da üstlenmek durumunda kalan adam, yalnızlığına baba olmanın sorumluluğunu da ekler. Kafede bulunan ikinci yalnız ise “*ikinci sütlü kahvesini içen ve kalkıp gitmek için acele etmeyen*” bir kadındır. Hızla ölüme akan yaşam içerisinde, bir uğraşı/telaşı ve zamana karşı bir mücadelesi olmayan kadın; modern çağın maddi anlamda rahat, ancak manevi anlamda eksik bireyinin yalnızlığına gönderme yapar. Zaman içerisinde dönüşüm geçiren aile/ arkadaşlık/ birliktelik algısı, modernleşmiş toplum ve kültürlerde yıkıma uğrar; çoğulluklar yerini tekillığe, biz ben’e, toplum ise birey’e bırakır. Öyle ki “*tam gelişmiş modernliğin temel figürü, tek kişidir(single person). Ya da başka bir deyişle birey*” (Beck, 2014:122). Bu doğrultuda bireyi esas alan varolan düzen/sistem, insanları yalnızlaştıran bir nitelik arz eder.

“*Döneceği boş evinde*” yalnızlığın verdiği sonsuzlaşan zaman, kadının tükeniş öyküsünü içerisinde barındırır. “*Yalnızlık, veri ’mizden ziyade yegane inanç ’ımızı oluşturacak kadar sivrildiği zaman, her şeyle aramızdaki dayanışma biter. (...) Tek meziyetleri ölüm dışında bir şeyin gelmesini soluk soluğa beklemek olan canlılar topluluğundan kovuluruz*” (Cioran, 2000:36). Kendisiyle birlikte, kadının tinsel varlığını da tüketen zaman, ölüme giden yolda yok edici bir süreç olarak belirir ve bu süreçte “*yalnızlık, bütün yaşam alanlarına özellikle de bireyin içine işleyen ve içini kemiren bir kurda dönüşür*” (Kanter, 2011:31). Tek başlılığın verdiği yitim içerisinde yalnızlığı kabullenmiş olan kadın, yaşam gerçeğini vakit geçirmek/ öldürmek üzerine kurar ve dünyalık zamanının bitmesini bekler.

Özlu’nün “Caddede, Miss Walde’la” öyküsünde başkişi, Miss Walde’un gidişiyle yalnızlığı tüm derinliğiyle duyumsar: “*Gitmişti Miss Walde. Artık geleceğini ummuyordum.(...) İçim bomboş, sünepe bir süre geçiyordu. Sonra sokağa çıkıyor, caddede, hiç tanımadığım insanlardan her gün biraz daha uzaklaşarak dolaşıyordum. Hiçbir tanıdığım yok. Bütün bütüne yalnızım*” (Özlu, 2012:525). Öyküde başkişinin yol

göstereni olan ve varlığının analizini yapan Miss Walde, bir not bırakarak kentten ayrılır. Kadının gidişyle yalnız kalan özne ise caddelerinde dolaştığı kentin kalabalığı arasında yalnızlığını duyumsar ve onun geri döneceğine olan inancının olmaması ise karamsarlıkla beliren bunaltının sebebi olur.

“Yeniden Yaşamak” öyküsünde yalnızlık, bireyin hayat gerçeği olarak belirir. Başkışı, yaptığı kent içi yürüyüşlerde kendi yaşamını düşünürken “...*gene bütün bütüne kendinle karşı karşıya olduğunu, yalnız olduğunu biliyordun. Kendi gölgeni izleyerek yaşamak. Bu çeşit bir hayat da olabilirdi işte. Her zaman bir mutluluk payı vardı insan için. Bu taş döşeli sokaklarda yürürken de*” (Özlü, 2012:211) söylemleriyle yalnızlığın kendisi için kaçınılmaz bir yazgıya dönüştüğü sonucuna varır. Öyle ki özneye yaşam yolunda eşlik eden tek öteki, varlığı soyut bir görüntüden ibaret olan kendi gölgesidir. Öte yandan “*gene*” sözcüğünün içerdiği yaşanmışlık, yalnızlıktan kaçamayan bir ruhun bu gerçeklikle birlikte yaşama zorunluluğunun/ çaresiz kabullenişinin izini taşır. Karakter “*bu çeşit bir hayat(in)*” varlığını kabul ederek mutluluk denilen şeyi, yalnızlığın içerisinde aramaya koyulur. Bu yönüyle yalnızlık varlığı kabullenilen ve olumluya dönüştürülmek istenen bir değer olarak belirir.

Demir Özlü anlatılarında çoğu kez yıkıcı etkisiyle beliren yalnızlık kimi zaman olumlu niteliğiyle de belirir. Karakterler yalnızlıkta kendilerini kurarlar, yaşamın anlamını, varlıklarını sorgularlar. Kimi zaman ise yabancılaşan dünyaya/ başkalaşan topluma karışmamak adına yalnızlığa yönelirler. Bu yönüyle yalnızlık, bireyin kendi olmasına olanak tanıyan var edici bir değer olarak belirir. Özlü’nün “Stockholm’de Bir Öğle Vakti” öyküsünde yalnızlık olumlu bir değer olarak belirir: “*Gecenin derin yalnızlığına gireceksin. Bu rengi kararan dış dünya, birkaç saat boyunca hiçbir şey söylemeyecek sana. Dilsizdir akşam vakitleri. Gece: Gece, belki daha aydınlık olabilir*” (Özlü, 2012:27) söylemiyle olumlanan yalnızlık, gece metaforuyla birlikte verilir.

Kimi zaman tek başınalık üzerine kurulu görüntüsüyle olumsuz bir durum olarak beliren yalnızlık, kimi zaman bireyin kendi iradesiyle içine kapanması bağlamında olumlu bir değer olarak belirir. Gündoğan yalnızlığı, insanı belirleyen koşullardan biri olarak görür. Ona göre “*yalnızlık, insan bilincinin kendi üstüne katlanması ve kendi kabuğunun dışına çıkamaması şeklinde değerlendirilip tanımlanabileceği gibi, daha derin bir temelden, ontolojik bir gerçekten de kaynaklanabilir*” (Gündoğan, 2019:1). Bireyin kendi içine

yönelerek varlığını kurmasının kapısını aralayan yalnızlık bir nevi ben'in inşa sürecidir. Bu bağlamda ontolojik bir değer olarak beliren yalnızlık, kimliğin oluşması için kurucu bir nitelik arz ederken modern çağ kimlikleri için de diyalektik bir unsur olarak belirir. Çağın kitlesel görüntüsü içerisinde varlığını oluşturmak isteyen birey, bir yandan herkesleşme/başkalaşma tehlikesi altında yalnızlığı tercih etmek zorunda bırakılırken diğer yandan başkasının varlığına ihtiyaç duyar, varoluşsal çatışmalar yaşar.

Öyküde “*rengi kararan dış dünya*” aydınlığını/ iyiliğini kaybetmiş görüntüsüyle herkes'i karanlığa mahkûm kılan bir dünyadır. Özne, ya bu karanlığa karışacak ya da kendi kalmak için yalnızlığı tercih edecektir. Bu bağlamda karakter, yalnızlığa ev sahipliği yapan ve dış dünyadan “*daha aydınlık*” olan geceye sığınır. Kendiliğini korumak adına yapılan bu seçim ise bireyi çatışmaya sürükler. Nitekim gece imgesiyle bütünlenen yalnızlık, bireyi dış dünyadan korumasıyla olumlu bir değer olarak belirirken ölüm sessizliğini içerisinde barındıran “*dilsiz akşam vakitleri*” tek başınalığın trajik boyutunu sergiler.

Yalnızlığın yabancılaşma ile birlikte varlık kazandığı “Bunaltı” öyküsü, bireyin ruhsal çatışmalarına ev sahipliği yapar. Kendini kurmak isteyen başkişinin yalnızlık ve kalabalık arasındaki gelgitleri bunaltının sebebi olarak belirir:

“Varlığımı, kopmuş, aşırılığa sürüklenmiş varlığımın bu çoktan ölü töreler arasındaki serüveni bu, kendim için ayrı bir yaşama kurmaya çalışmıştım, hepsi o kadar. Yalnızlıktan kurtulmak için yaşamaya atılmıştım. Yıllarca bu yalnız çocukluk; kendi içime hapsettiğim duyguları açığa vurmuştum, herkese paylaşdırmayı düşünmüştüm. Yalnızlığım içinde, bütün kazandığımı sandığım bilgiye ve değere karşılık, bir hiç sayıyordum kendimi. İçimdeki o uzayıp duran boşluğu, sokaklarla, insanlarla, dışımda olan varlıklarla dolduracaktım” (Özü, 2009:68).

Öyküde başkişinin “*kopmuş, aşırılığa sürüklenmiş varlığı*”, yabancılaşma ile beliren bir yalnızlık içerisinde bütünlüğünü yitirmiş bir ruhun yaşadığı çatışmaya gönderme yapar. “*Anlamak ve anlaşılmak üzerine sosyal varlığı ile yönelen / kurgulanan insan doğasının, kendine dönerek, dışsal yaşantısında önemsizleşmesi, kavranabilir/ anlaşılabilir/ anlamlandırılabilir bir yaşamı, bu tarzda bir iletişim(sizlik) yolu ile gerçekleştirmesi, bir taraftan bütünlük duygusunun yitimi, öte yandan insanın kendi gerçeğini sadece kendisine ait bir aynada tek başına seyretmesidir*”(Aşkaroğlu, 2017:74). Öyküde başkişi, yalnızlıkla örülen “*kopmuş varlığını*”, “*ölü töreler*” arasında yeniden kurmaya çalışan görüntüsüyle varoluşsal bir çaba içerisinde.

Toplumsal yaşamın yazılı olmayan kurallarından oluşan töreler, genelde kültürün özelde ise karakterin temel belirleyicilerindedir. Kimi zaman bireyi ortak bir kültürel paydaya

taşıyarak biz'in değerler dünyasında var eden töre/gelenek, kimi zaman herkes alanının kitleselliğinde beliren mekanikliğin yansıması olarak ortaya çıkar. Ortega Gasset, geleneği insanın “*şu ya da bu biçimde, şu ya da bu oranda, başka çaresi olmadığından ötürü benimseyip uyguladığı insani davranış biçimleri ve birlikte yaşadığı çevresi tarafından ona zorla benimsetil(en)*” (Gasset, 1995:26) bir bütün olarak görür.

Öyküde “ölü” bir karaktere sahip olan töreler, canlılığını/değer algısını yitirmiş bir nitelikte, birlikteliğin sunduğu varoluşsal özü vermekten uzaktır. Başkişi, bir yandan “*yalnızlıktan kurtulmak için yaşamaya atıl(ırken)*” diğer yandan tüm yaşamı kuşatan “ölü töreler” arasında varlığını kurmanın imkânsızlığını duyumsar. Yıllarca içinde büyüttüğü yalnızlıkta gizlerini, duygularını saklayan özne, tüm bastırılmışlıklarını açığa çıkarmak, herkesle paylaşmak ve en nihayetinde içindeki koca boşluğu insanların varlığıyla doldurmak/ aşmak ister. Nitekim o yalnızlığında “*bütün kazandığını sandığı bilgiye ve değere karşılık, bir hiç say(ar)*” kendini ve bu hiçlikten kurtulmak için yalnızlıktan kurtulmak ister. Bu bağlamda öyküye ismini veren bunaltı, ben ve biz arasındaki gelgitte bocalayan karakterin yaşadığı çatışma üzerine kuruluyken yalnızlık diyalektik bir öge olarak belirir. Öykünün devamında başkişinin bir yandan toplumdan kurtulmak için yalnızlığa sığındığı diğer yandan tek başınalığın bunaltısını duyumsadığı görülür:

“Ama bağlantımızın acısını çekmiştim, senden kurtulmakla toplumdan kurtulmak istiyorum. Hiçbiri üzerime gelmesin, ne olursam olayım, mutlu olacağım. Yanılmam yalnızlığı ayırıp bir yana koymamdan geliyor. Bıkmış bir yalnızlık, kurtulmak istemiştin. (...) Artık anlıyorum, kişi için yalnızlıktan başka kurtuluş yok!” (Özlü, 2009:83)

Anlatıcı ben, kadın arkadaşını hayatından uzaklaştırırken yalnızlığa yönelik, belirli bir amaç doğrultusunda gerçekleşir. Toplumdan ve kendini sınırlayan tüm normlardan/ belirleyenlerden “*kurtulma*” isteğine dayanan yalnızlık, bir sığınma imgesidir; bu bağlamda kurtarıcı ve olumlu bir değer olarak belirir ve bireyin seçimleriyle gerçekleşir. Öyküde ontolojik bir anlam yüklenen seçme/seçim eylemi, kendini oluşturmak isteyen bireyin temel yönelimi olarak belirir. Varoluşçu felsefeye göre dünyaya atılmış olan insan; kendini seçerek var eder, özünü oluşturur, ne olmak istiyorsa o olur ve ancak kendini seçebilen, kendisi hakkında karar verebilen ve seçimde bulunabilen insan, varoluşuna ‘benimdir, benim yapımdır’ diyebilir (Foulquie, 1991:54). Bu bağlamda kişinin yapacağı seçimler, onun özünü meydana getirir ve kendi yaratım sürecini oluşturur.

Öyküde toplumun kısıtlayıcı temel yargılarından/ herkesleştiren yönünden benliğini korumak isteyen başkışı yalnızlığı seçer. Heidegger'e göre "*birlikte varolmak hayatı günlükleştirir ve günlükleşmiş bir hayattan da insan olmayı beklemek hemen hemen imkânsızdır. Nitekim bütün olağanüstü kafaların seçtiği yalnızlık hatta daha da ötesi inzivadır. "Kendini tecrit ve yalnızlık eğilimini besleyen duygu aristokratça bir duygudur"* (Gündoğan, 2019:3). Bu bağlamda varlığının otantikliğini korumaya/kurmaya çalışan başkışının yalnızlığı seçmesi, varoluş bilincinin yansıması olarak belirir.

Özne, "*kişi için yalnızlıktan başka kurtuluş yok*" farkındalığına ulaşırken diğer yandan bu onulmaz gerçek, bunaltısının temel sebebidir. Tüm bunlarla birlikte toplumdan sıyrıldığında "*ne olursa olsun*" "*mutlu olacağı(nı)*" düşünen başkışının huzur arayışı, sonrasında yerini farkındalıkla beliren bir "*yanıl(gıya)*" ve "*bıkmış bir yalnızlık(a)*" bırakır. Seçimini yaparken yalnızlığın yıkıcı etkisini hesaba katmayan özne, mutluluk arayışında yanıldığını anlasa da birliktelik ve yalnızlık çatışmasında yalnızlığı seçer.

Öte yandan öyküde yalnızlığın olumlu yönlerinden biri de bireyi yazmaya/yaratıcılığa yönlendirmesiyledir:

"Her gün bu kağıtların başında oturup yazıyorum. Kendini bildi bileli yaşamaktan kaçan varlığım bu serüvenin uyarısını duyar duymaz nasıl da yana sıçramıştır. Sonra usul usul yaşayana sokuldum, başka yol yoktu benim için. Yalnızlıkta azar azar kazandığımı hovardaca harcamak için ne elverişli pazardı orası. Sonra sevincim büyüdü, büyüdü –artık yaşıyorum sanıyordum- ardından acım ve çırpınma nöbetlerim geldi. Şimdiyse hiçbirisi yok artık"(Özlü, 2009:67).

Yalnızlığın yıkıcı etkisinden kurtulmaya çalışan birey, önce yazmaya sonrasında ise kalabalığa yönelir. Kendini bildi bileli yalnızlığa sığınan ve tek başına bir yaşam süren başkışı, "*yaşamaktan kaçan varlığı(nın)*" ıssızlığına son verip "*usul usul yaşayana sokul(maya)*" karar verir. Ne var ki arzuladığı ile bulduğu aynı olmaz. Öncesinde yazmakla geçen zamanda varlığını kuran özne, sonrasında "*yalnızlıkta azar azar kazandığımı, hovardaca harcadığı bir pazar*"da bulur kendini. Anlatıcı ben; tek başnalığı, ruhsal bir birikim süreci olarak değerlendirirken topluma karıştığı zaman dilimini, verilen emeklerin yittiği ve benlik inşasının sekteye uğradığı süreç olarak görür.

Öyküde benlik inşası için gerekli ortamı hazırlayan yalnızlık, kurucu/oluşturucu niteliğiyle belirir. Jung'a göre kişiliğin geliştirilmesi, birey için hem bir lütuf hem de bir lanettir. Karşılığını çok pahalı ödediği iki maliyeti vardır bunun: İzolasyon ve yalnızlık. İlk meyvesi ise bireyi ayırıştırılmamış ve bilinçsiz sürüden, kaçınılmaz ve bilinçli bir şekilde ayırmaktır" (Jacobi, 2002:144). Kişi kendi içine yönelmeyi tercih edip toplumdan

izole bir hayat yaşadığında, başka bir deyişle bilinçsiz sürüden bilinçli bir şekilde ayrıldığında yalnızlığı kabul etmek zorunda kalır. Bu bağlamda kendilik değerlerini oluşturan kişi için yalnızlık, kişilik kurgusunun bedeli olarak ortaya çıkar.

Öyküde başlangıçta yalnız olan kişi, daha sonrasında topluma/ yaşama karışmak ister. Ancak yaşadığını hissetmek adına öznenin yöneldiği kalabalık, “acı ve çirpınma nöbetleri(nden)” başka bir şey getirmez, onun kökten yalnızlığına bir çözüm bulmaz. Nitekim çevredeki insan sayısından ziyade, başkalarıyla olan ilişkinin nasıl deneyimlendiği yalnızlığın çerçevesini daha net çizer. Bu bağlamda tek başınalığına son veren öznenin yalnızlığı sadece boyut değiştirir, kalabalıklar arasında varolan bir yalnızlığa dönüşür.

Svendsen, yalnızlığı kronik ve geçici olarak yorumlar. Geçici yalnızlık, duruma bağlı yalnızlıktır ki burada dışsal nedenler etkilidir. Kronik yalnızlık ise insanın kendinden kökleniyormuş gibi görünür (2018:40). Öyküde dışsal yalnızlığı giderek kronikleşen başkışı, içinde kök salmış yalnızlıktan bahsederken yeni ve tanımadığı bir kendi'nin ortaya çıkışına da tanıklık eder:

“Kendimi hiç unutmadım. Yalnızım, içinde yarattığım insanla beraberim. Çok kere içindeki insanı istediğim gibi yaptım. Ama bazen kendi başına öylesine büyüdü, güçlendi ki. Beni umutsuz ettiği zamanlar oldu. Kendimden nefret ettirdi. Unutamadım onu. Almış başını büyüyen iki başlı bir varlık”(Özlu, 2009:83).

Bireyi tüm yönleriyle kuşatan yalnızlığın bir yaşam biçimine ya da kalıcı nitelikli ruhsal bir duruma dönüşmesi, acının üst boyutunu daha da ötede bireyin kendine yabancılaşmasını beraberinde getirir. Jacobi'ye göre yalnızlığın en somut örneği acı olarak belirir ve acı çeken insan, önce kendine sonra topluma yabancılaşır. Nitekim o hissettiği acıyı bu bana ait değil, ben böyle değilim olarak yorumlar (Jacobi, 2002:144). Bu bağlamda derin ve onulmaz bir yalnızlık içerisinde olan birey, önce kendine sonra topluma yabancılaşır. Öyküde “içinde yarattığı insan”dan, bir başkası/kendinden bağımsız bir ben' olarak bahseden özne, “çok kere (onu) istediği gibi yap(sa)” da yabancılığını örtemez. Engellenemez bir biçimde büyüyen içindeki varlık, başkışının yalnızlığıyla güçlenen bir nitelik arz eder. Kendini “iki başlı bir varlık” olarak ifade eden anlatıcı öznenin, ben'e yabancılaşmasını ise bir sonraki aşamada topluma yabancılaşma takip eder. Bir yandan yalnız olmak, diğer yandan başkalarının varlığıyla birlikte hayata karışmak isteyen öznenin yaşadığı çatışma gerilim ve bunaltının temel unsuruyken yabancılaşma, yalnızlığın tercih edilmesiyle gerçekleşen bir durum olarak belirir:

“...bense gene yalnız kalmayı seçmişim, içimi kaplayan acıyı dindirmek için. Şimdi anlıyorum ki toplumun dışında kalmışım. Bundan pişmanlık duymuyorum, seviniyorum üstelik. Kendimi kendim kuracağım, inançsızlığın, boşluğun ortasında olsam da, geçmiş bir inanca sarılmadan”(Özlu, 2009:72).

Öyküde içindeki acıları dindirmek için yalnız kalmayı seçen başkişi, bu seçimiyle “toplumun dışında kaldı(ğını)” fark eder. Bu farkındalık ise bireyde pişmanlık yaratmaz. Nitekim dış dünya, ona kendi olma olanağı vermez. Bu yüzden de o, tüm yıkıcılığına rağmen yalnızlığı seçer ve kendini yalnızlıkta kurmaya çalışır. Bu bağlamda bilinçli bir seçimin ürünü olan yalnızlık, bireyin kendi olmasını sağlayan olumlu bir değerdir. Bununla birlikte öyküde umut ve isyan bir arada verilir. Öyle ki başkişi, bir yandan “inançsızlığın, boşluğun” hâkim olduğu bir yaşamdan bahsederken diğer yandan böyle bir yaşamın içinde varlığını oluşturmak için çabalar.

Demir Özlu anlatılarında bireyin onulmaz kaderi haline dönüşen yalnızlık, *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanında modernleşme ve burjuvaziyle birlikte verilir. Roman karakterleri yıkıcıbir yalnızlık içerisindedir. Bayan M. Selim’e yazdığı mektupta yalnızlığından bahsederken mektuplaşmalarının yalnızlığını bir nebze de olsa azalttığını söyler: “Son günlerde, yalnızlığın, hiçbir şey yapmadan, yapamadan, sadece kendi kendiyile yaşamının verdiği, sanki nesneleşmiş bir boşluk içinde sürüklendiğimden mektupla da olsa, uzaktan da gelse, dost bir sesleniş almak beni sevindirdi doğrusu” (Özlu, 1997a:21). Türkiye’de sıkılınca yurtdışına giden ancak orada da boşluk ve eylemsizlikten sıkılan Bayan M. burjuva yalnızlığının simgesi olarak belirir. Younger’a göre kişi, yalnızlığı amaçsızlık ve can sıkıntısının yanı sıra mutlak bir tekbaşınalık hissi olarak deneyimler (1995:59). Romanda fiziksel anlamdaki tek başınalığın yanı sıra boşluk ve amaçsızlık hissi içerisinde olan Madam M. mektuplara sığınır. Yalnızlığın getirdiği kaygı ve bunalımdan kaçmanın yolu, başkaları ile iletişim kurmaya bağlanır ve kadın, Selim’den gelen mektup ile mutlu olur.

Romanda yalnızlık içerisinde olan bir diğer karakter ise Selim’dir. Yaşama ve topluma tutunmada problemler yaşayan Selim, içinde bulunduğu yalnızlığı, kadınlar aracılığıyla aşmaya çalışır ne var ki başarılı olamaz. Ara ara “yalnız yaşamının kendisine daha iyi duygular vereceğini, ara sıra içinde büyüyen sıkıntıları azaltacağını, daha iyi çalışmasına yardımcı olacağını san(sa)” da (Özlu, 1997a:49) yalnızlığın ona getirdiği tek şey bunalı ve depresyondur. Bununla birlikte Selim’in yalnızlığı, fiziksel bir yalnızlıktan ziyade varlığını kökten bir biçimde saran ve onulmaz bir biçime dönüşen bir histir: “Biraz

daha bilinçli olarak kendisini düşündü: içinden söküp atamadığı bir yalnızlık duygusu, bütün varlığına yayılan bir sevgi gereksinmesi, ama bütünsel bir erince varabileceği konusunda belli belirsiz başkaldıran bir umut vardı” (Özlü, 1997a:56).

Svendsen’e göre kendini yalnız hisseden “öznenin ya çok az ilişkisi vardır ya da mevcut ilişkileri arzu ettiği yakınlığı sağlamamaktadır” (2018:32). Dünyayla olan ilişkisinde kopukluklar yaşayan Selim, çevresiyle arzu ettiği yakınlığı yakalayamamakla beliren bir yalnızlığın öznesidir. Derinden duyumsadığı sevgi gereksinmesi içerisinde olan karakter, kurduğu ilişkilerin sahteliğinden, tatminsizliğinden, sadakatsizliğinden yorulur ve otantik olmayan ilişkiler ağı içerisinde varlığını kurmaya çalışırken ister istemez yalnızlığa sürüklenir.

Bir yandan sevgi nüvesi üzerine yaratılmış olan insanın ilgiye olan muhtaçlığı, diğer yandan tek başınalığın verdiği ilgisizlik ve iletişimsizlik, özneyi çatışmaya iten gerilim unsurudur. Tüm bunlarla birlikte Selim, yalnızlığını içinde büyüttüğü umut ile aşmaya çalışır. Kendini çevreleyen olumsuz yaşanmışlıklara, otantiklikten uzak ilişkilere ve duyumsadığı yalnızlık sancısına rağmen var olan umut, kendini başkaldırıyla görünür kılar. Ne var ki yalnızlık, varlığı “belli belirsiz” olan umuttan daha baskın bir şekilde belli eder kendini ve her an öznenin yanı başında belirir. Kimi zaman “uykuya dalmadan önce ne kadar yalnızım diye düşün(en)”(Özlü, 1997a:112) Selim, kimi zaman da kendi yalnızlığıyla beliren ruhsal çöküntüyü kentin sefalet dolu görüntüsüne yansıtır:

“Selim, kim bilir ne kadar bir süre için yalnız kaldığını düşündüğü günün öğle saatlerinde, dolaştığı sokaklarda sadece bir sefaletin çöküntüsünün kaldığını düşündü. Bütün bu çöküntü, uzun yıllar öncesinde gelen, hiç de değişmeyen sefalet, durmadan artan bu yoksulluk bizim de kaderimizi belirlemiyor mu? diye düşündü. Bir iki ay daha sınırlarını düzeltmeye, yeniden boşlukla karşılaşmış kişiliğini, kendi kendine onarmaya çalışacak, ardından da, belki İstanbul’a yakın bir kışlada arta kalan kırk günlük askerlik görevini tamamlayama gidecekti. Sonrası, sonrası... sonrası, şimdi ona düşünülmesi ağırlık veren, uzun, belirsiz bir süreçti” (Özlü, 1997a:149).

Bireyi psikolojik travmalara sürükleyebilen yalnızlık, çeşitli görüngülerde ortaya çıkarken “derin yalnızlık, depresyonun eşlik ettiği bir durum; sosyal ya da ilişkisel yalnızlık ise bireyin kendini bir topluma, gruba ait hissedememesi ve yaşadığı toplumda kendini yabancı hissetmesi olarak tarif edilir. Yine, duygusal yalnızlık, normal ortamlarda ruhsal beklentilerine karşılık bulamayan ve yakın, özel ilişkilerden yoksun olanlar için kullanılırken gizli yalnızlık ise dışarı yansıtılmayan ama içsel üzüntülerle yorumlanabilen bir yalnızlık türü olarak bilinir” (Yaşar, 2007:238). Romanda yalnızlığı çeşitli boyutlarıyla duyumsayan Selim; otantik olmayan ilişkiler ağı içerisinde olmasıyla

sosyal yalnızlığı, ruhsal beklentilerine karşılık bulamamasıyla duygusal yalnızlığı ve varlığını kuşatan depresyon ile derin yalnızlığı yaşar. Tüm bunlar ise onu daha derinden düşünmeye, yaşama yönelik karamsar ve olumsuz bir bakış açısına sahip olmaya götürür. O, kentin sokaklarında gezinirken “*sefaletin ve yoksulluğun*” fotoğrafını seyreder; geçmişten gelen “*hiç değişmeyen sefalet ve durmadan artan yoksulluk*” karşısında boşluk hissiyle beliren bir bunaltıyı duyumsar.

Mekân ile toplum arasındaki paralel ilişki, her ikisinin de sefil olmasıyla sunulurken bireyin dünyaya yönelik olumsuz bakışı, yalnızlık zemininden belirir. Dış dünya ile ilişkisi oranında kendini belirleyen birey, başkasının varlığı ile kendini onaylar. Romanda dünya ile olan ilişkisinde kopukluklar yaşayan Selim, varlığını açımlayabilecek, ruhunu tamamlayabilecek bir norm karakter edinmekten uzaktır. O, tek başınalığın verdiği sancı içerisinde “*kendi kendini onarmaya çalış(arak)*” yaşama tutunmaya çalışır.

Öte yandan roman boyunca yalnızlıktan kurtulmak için pek çok kadınla beraber olan Selim, aradığı aşkı kimsede bulamaz. Birlikte olduğu kadınlardan biri olan Ada’dan aldığı bir mektup ise Selim’i derinden sarsar: “*O sırada Ada’nın Selim’e gönderdiği bir mektup Selim’i derinden sarstı. Doğrusu yalnızlığı içinde her şeyin küllenmesini bekliyor, kendisinden birdenbire uzaklaşan kızın açtığı yaranın, bu güzel sonbahar içinde sessizce kapanmasını umuyordu*”(Özlü, 1997a:85). Selim’in birlikte olduğu kadınlarla kurduğu ilişkiler, kendisine bir anlam katmaktan uzak niteliğiyle belirir. Ada’dan ayrıldıktan sonra kendi dünyasına çekilen Selim için yalnızlık, yaralarının iyileşmesini sağlayan süreç olması itibarıyla olumlu bir değer olarak belirir.

Demir Özlü’nün *Dalgalar* romanında ölümle gelen yalnızlığın bireyde yarattığı bunaltı konu edinilir. Torunu ve oğluyla birlikte seyahate çıkan anlatıcı ben, gittiği her yerde altı ay önce kaybettiği annesinin acısını duyumsar. Bangkok sokaklarında gezinirken “*Feriköy mezarlığına gömdükleri annesini düşün(en)*” özne, “*şimdi her zamankinden daha yalnız*” (Özlü, 2006:25) hisseder kendini. Bireyin yalnızlığı ölümle gelen ayrılık üzerine konumlanırken ölüm kaçınılmaz son olarak belirir. Bu bağlamda “*zaman, süre boyutuyla sürekli akmakta ve insanın sevdiklerini elinden alarak onun yalnızlığını artırmaktadır*” (Korkmaz, 2002:154). Otobiyografik öğeler taşıyan romanda anlatıcı ben’in annesini yitirmesi, onun zaten var olan yalnızlığını daha da arttırır. Yalnızlığı değişmeyen bir yazgı biçiminde yaşayan Özlü’nün yaşama atıldığı andan itibaren

başlayan dünya sürgünlüğü, sonrasında siyasi sürgünlükle devam eder. Gittiği sürgün kentinde de onu karşılayan ve kuşatan başlıca his yalnızlıktır:

“Kuzeydeki kent. Stockholm. Yılları o 18. yüzyıldan kalmış binaların doldurduğu mahallede geçti. Ona kartpostal gibi görünen kentin, bu kartpostal güzelliklerine alıştı. Bütün o görünüşler ona yaklaştı. Hakikileşti. Ama yalnızlık azalmadı. Salt bir duygu da değildi. Çok somuttu yalnızlık”(Özlü, 2006:34).

Yıllarca kuzey kentinin tarihi binaları arasında yaşayan başkışı, bir kartpostal güzelliğindeki bu yere zaman içerisinde alışır, ancak yalnızlığı hiçbir zaman azalmaz. Mekânsal güzelliğin ruhsal yaraları iyileştirmedeği bu yerde yalnızlık, gittikçe artan ve somutlaşan bir görünümde tüm varlığını kuşatarak yaşamı, bunaltı ve hüzne gebe kılar. Öte yandan kuzey kentinin ıssızlığı ve tenhaliği öznenin yalnızlığını daha da artıran bir nitelikte belirir. *“Kuzeydeki kentte sokaklar, bu mevsimde, bomba atılmış gibi bomboştu. Bunu düşünmek derin bir sıkıntı verdi ona. İstanbul’da annesinin oturduğu mahallenin sokaklarıysa boğucu denecek kadar kalabalıktı”* (Özlü, 2006:55) söylemiyle önce ve sonrayı kıyaslayan özne için geçmiş, annesinin yaşadığı ve kalabalığın hâkim olduğu yurdunun görüntüsünü barındırırken şimdi, soğuk ve karanlık kuzey kentinin ıssızlığını yansıtır. Mekânsal değişim, yazarın hayatında dışlanmışlıkla beliren yeni bir hayatın başlangıcını ifade eder ve yalnızlık bu yeni hayatın karakterini oluşturur.

Bangkok caddelerinde gezinirken sürgünün ruhunda yarattığı yıkımı düşünen başkışının şimdideki görüntüsü, ruhsal bir çöküşü içerisinde barındırır. Kendi içsel yalnızlığına, annesinin kaybıyla gelen kimsesizlik hissinin eklenmesi onu bunaltıya sürükler:

“Annesinin –yaşamı boyunca duyduğu varlığının- yokluğu muydu bu ruhsal çöküşü yaratan? Toprağın altına girmek! Kendi yok oluşunu da derinlemesine düşündürmeye başlayan bir olgu muydu bu? Onun yokluğu gidişi ile kendisinin de hiç de uzak olduğu düşünilemeyecek bir zaman da yok olacağını artık kesin olarak bilmeye başlamanın bunaltısı mıydı?”(Özlü, 2006:54)

Yaşamı anlamlandırmada kişinin başkalarıyla olan ilişkisi, onun kendiyile olan ilişkisini de yakından etkiler. Özellikle aile ve yakın arkadaş çevresi, bireyin karakterini/ kendilik değerlerini oluşturmasında, anlamlı bir yaşam sürmesinde belirleyici bir nitelik arz eder. Bu bağlamda ben’in çevre ile olan ilişkisi, ontolojik bir nitelik arz ederken bu ilişkilerin kesintiye uğraması, kendi’yle olan ilişkiyi de etkiler. Romanda annesini kaybeden anlatıcı ben; şimdiye dek hep yanında olan, varlığı ile onu bütünleyen güven ve sevgi imgesini kaybetmiştir. Varlığın, süreğenliğin, geleceğin, koşulsuz sevginin, huzur ve mutluluğun sembolü olan anne, çocuğun dünyaya geldiği ilk andan itibaren gerek fizyolojik gerekse ruhsal anlamdaki belirleyendir. *“Sevginin ilk görünümünün, ilgi ve onaylanmanın*

simgesi” (Fromm, 1967:52) olan süt, fizyolojik anlamda anne ile çocuğu birbirine bağlarken koşulsuz sevgi ruhsal bir beraberliğin ifadesidir. “*Anne sevgisi çocuğa, “dünyaya gelmek ne de iyiymiş” duygusunu verir. Çocuğa, salt hayatta kalma isteğini değil; yaşama sevincini de aşılır*” (Fromm, 1967:53). Bu bağlamda olumlayan, bütünleyen niteliğiyle anne’nin varlığı, gerek çocukluk döneminde gerekse ilerleyen yaşlarda hayati bir önem arz eder.

Romanda başkişi, annesini kaybetmenin acısını duyumsarken ölüm gerçeğini de idrak eder. Younger’a göre kendi ölümlüğünün ve bu dünyada yalnız olduğunun farkında olan insanlar için varoluşsal yalnızlık, yaşamın bir parçasıdır (1995:60). Başka bir deyişle insan, kaçınılmaz bir son olan ölümün kesinliğini ve kendi ölümlüğünü idrak ettiğinde yalnızlık, varoluşsal bir nitelik kazanır ve yaşamın kökten bir parçası olur. Annesini kaybetmekle ölüm farkındalığına ulaşan ve kendi ölümü üzerine düşünmeye başlayan özne, “*toprak altına girmenin*”, hiç de uzak olmayan bir zamanda “*yok olacağını artık kesin olarak bilmeye başlamanın bunaltısını*” duyumsar. “*İnsanın değer verdiği kimseleri kaybetmesi, bir yandan onda derin psikolojik boşluklar oluşturmakta diğer taraftan kendisine, kendi ölümünü de hatırlatmaktadır*” (Karaca, 2000:274). Bu bağlamda başkişi, bir yandan annesinin ölümüyle derinleşen yalnızlığı, diğer yandan kendi ölümlüğünün kaçınılmazlığı karşısında ruhsal sancılar yaşar.

Öte yandan özne, son günlerini sevdiklerinden ve çocuklarından ayrı geçiren annesinin ölüm anındaki yalnızlığının acısını ruhunda duyumsar: “*Annesi öldüğünde yapayalnızdı bu evde. Odaların kapılarını açtı, salona baktı, kimsecikler yoktu. Yalnız kaldım işte diye düşündü*” (Özlu, 2006:117). Yaşamını, çocuklarına ve ailesine adayan kadının “*öldüğünde yapayalnız*” olması, başkişiyi bunaltıya sürükleyen neden olarak belirir. Annenin varlığı ile anlam kazanan ev ise an’da beliren görüntüsüyle sessizliğin/ cansızlığın/ ölümün mekânıdır. Dar labirent mekan olarak beliren ev’de “*kimseciklerin*” olmadığını gören özne, bir yandan annesizliğin bir yandan da yalnızlığın sancısını duyumsar.

Simgesel bir anlatıma ev sahipliği yapan “Tiyatro” öyküsü, yalnız bir ruhun ‘insana ve yaşama’ duyduğu özlem üzerine kurgulanır. Anlatıda yaşamın biz alanına dışarıdan bakan bireyin yalnızlığı konu edinilirken ön yargı, özneyi yalnızlığa iten en büyük sebep olarak belirir:

“Bu ışıklı kapıdan içeriye düşündükçe aklımı masmavi bir karanlık ve ıslak soğuk hava kaplıyor.(...) İçeriye düşündükçe içimi büsbütün karanlık basıyor. Bir kere olsun kapıdan içeri ayağımı atmadım. Orda insanları rezil ettiklerinden, mavi ve karanlık sahnede, onların mutlulukları için berbat oyunlar oynadıklarından korkuyorum”(Özlü, 2009:36).

Yaşam sahnesinin sembolik ifadesi olan tiyatro, başkişi için *“insanların rezil (edildiği), onların mutlulukları için berbat oyunlar oynadıkları, masmavi ve karanlık bir sahnede(n)”* ibarettir. Öznenin daha önce hiç deneyimlemediği tiyatroya yönelik bu tutumu, yaşamın tekil bölgesine hapsolmuş bireyin, kalabalığa/dış dünyaya/yaşama karşı ön yargısının görüntüsüdür. O, içinde büyüttüğü korkularla hayata karışmaktan uzak durur. Bu yüzden de *soğuk* ve *mavi* tiyatroya asla girmez.

Edebi metinlerde çokça yer edinen ‘ışık’ sembolizmi, yaşamın/ canlılığın imini içerisinde barındıran bir nitelikle aydınlığı/ iyiliği temsil eder. Bu bağlamda tiyatronun ışıklı kapısı, aydınlık bir başlangıcın eşik noktasıdır. Ne var ki içeriye *“masmavi bir karanlık ve ıslak soğuk hava”* olarak tanımlayan başkişi, ışıklı kapının davetkâr cazibesine/ insanı içeri çağıran görüntüsüne rağmen dışarıda kalmayı tercih eder. İçeri ile dışarının diyalektiği bağlamında gerçekleşen yabancılaşma, dışarıda olan özne için içeri’nin kendi olamadığı dar-labirent mekan olarak belirmesine neden olur. Öyle ki *“içeriye düşündükçe içini büsbütün kaplayan karanlık”*, öznenin korkularıyla şekillenen tinsel karanlığa işaret ederken bireyin içeri girmemesi, kendiliğini/ varlığını koruma içgüdüsünden kaynaklanır. Nitekim ona göre içeri, mutlu olmak için berbat oyunların sahnelendiği yer olarak yaşamın kendi olmayan görüntüsünü sunar. Dış dünyaya yabancılaşan öznenin kendi içine yönelmesi yalnızlıkla belirir.

Öznenin tiyatro’ya yönelik olumsuz bakış açısı, modernizm düzleminde şekillenir. Modern çağla değişim, dönüşüm geçiren yaşam, otantikliğini kaybetmiş bir görünümde belirir. Yabancılaşan bir çağda kendi olmaktan uzak olan insanlar, gündelik hayatın koşturmacası içerisinde senaryosu önceden yazılmış verili bir hayatı oynarlar. Kalabalıklar halinde alışveriş merkezlerine, sinemalara, toplu yaşam merkezlerine akın eder; kendi arzularından ziyade sistemin/ çağın kendisinden beklediği şeyleri yaparlar. Öyküde özne, tiyatro’yu da modernizmin barınağı olan mekânlar arasında görür. Bu bağlamda kendi kalmak isteyen karakter; insanlara/ yaşama karışmak yerine yalnızlığı tercih eder. Bireye otantik olma/ kalma olanağı veren yalnızlık ve dışardalık, herkesleşmek istemeyen bir ruhun savunma mekanizmasıdır.

Başkişinin tiyatroya yönelik olumsuz bakış açısı, “sessiz gecenin içinden gelen” ve “karanlığın ortasında aydınlık bir leke gibi” duran karakterle konuşana dek devam eder. Anlatıcı ben’in “o” diye tanımladığı kişi, diğerkâm ve yardımsever kişiliği ile ben’den ziyade biz’i önceleyen ve tüm insanlara yardım etmeyi kendine düstur edinen bir karakterdir. Başkişi onu görmeyi hiç ummaz:

“Ben her gece evden çıkıp buraya geliyorum. Her gece aynı vakitte. Merdivenleri birer birer yavaşça iniyorum. Küçük bahçeyi geçip sessizce bahçe kapısını açıyorum. Yalnızlığa öyle alıştım ki. Nerden bilirdim geleceğini?”, “Öyle ya” dedi. “Nerden bileceksin.” (...) “Tiyatroya mı gidecektin?” dedim. “Evet” dedi. Garajdan akşamları öyle yorgun çıkıyorum ki, tiyatroda koltuğun altında uyuyorum. Işıklı, aydınlık bir uykudur bu.”(...) “Nasıl?” dedim. “İçerisi mavi ve soğuk değil mi?”, “Yo” dedi. “İçerisi sınımsıktır. Sonra sahnede hep kırmızı ışıklar yakarlar. Sıcak, kırmızı ışıklar” (Özlü, 2009:38).

Gecenin içerisinden gelen kişi(Ö-II) ile ayaküstü konuşmaya başlayan başkarakter(Ö-I), “geleceğini bilm(eddiği)” arkadaşına ne denli “yalnızlığa alıştığını” anlatır. Ö-I, her gece aynı vakitte tiyatronun kapısına gidip içeriye girmeden beklerken her akşam garajdan çıkıp tiyatroya giden Ö-II, burada “koltuğun altında” uyuduğunu söyler. “Işıklı ve aydınlık bir uyku(yu)” barındıran tiyatro, bu yönüyle Ö-II’nin sığındığı kendilik mekânıdır. İnsan için gerek fiziksel gerek ruhsal anlamda bir dinlenme vakti olan uykunun, kişinin kendini güvende hissettiği korunaklı bir mekânla olan imgesel bütünlüğü, tiyatroyu ev ile özdeş kılar. Öyle ki uyumak için ev yerine tiyatroya giden Ö-II için tiyatro, ben’in varlığını konumlandırabildiği, kendini güvende hissettiği aydınlık mekândır. Arkadaşının tiyatroyla ilgili olumlu sözlerini dinleyen başkişi, bu yerin zihninde tasavvur ettiğinin aksi yönde olmasını hayretle karşılar. Tiyatro, öznenin düşündüğü gibi modernizmin barınağı olan “soğuk ve mavi” bir yer değil, aksine herkesin gitmekten mutlu olduğu “sınımsıcak” ve “kırmızı” bir kendilik mekânıdır:

“Sahi mi? dedim. “Ya benim şimdiye kadar düşündüklerime ne demeli? İçeriye masmavi düşünürdüm. Sonra soğuk. Duvarlar iyice birbirine yaklaşmış. Sonra insanların neşeli çıkışlarına şaşırırdım. Onlar hepsi bir anda burdan uzaklaşırlar. Siyah otomobillere atarlar, ya da birbirine sokulup, şemsiyelerini açarak hızlı hızlı yürürler. Ah, öyle çabuk uzaklaşırlar ki üzülürüm. Kimsesiz kaldığım için. Hepsi içerde mutluluklarının payını almıştır. Birbirlerine sokulurlar. Evlerinin loş salonlarında kaybolurlar. Bana hep ışıklar kalır. Ellerime bulaşmış. Onları hiçbir yere silemem. Karanlıkta yakamaz gibi parlayan ışıklar ellerimde, sarmaşıklı evlerin sokaklarında kaybolurum” (Özlü, 2009:38).

İçinde büyüttüğü korkulardan ötürü sürekli olarak dışarıda kalan başkişi, bir yandan içeri girmemiş olmanın sancısını duyumsarken diğer yandan tiyatrodan çıkan insanlarla kendini kıyaslar. İmgelemindeki “soğuk, masmavi, duvarların birbirine yaklaş(arak)” kasvetli bir görünüm yarattığı tiyatrodan ayrılan insanların mutluluğu, özne üzerinde şaşkınlık yaratır. Nitekim ona göre “berbat oyunların oynandığı” tiyatro bir mutluluk

mekânı değil, kalabalıkların dolduğu bir herkes mekânıdır. Bununla birlikte içeri girmemesine rağmen tiyatronun ışığından nasibini alan özne, “*karanlıkta yakamoz gibi parlayan ışıkları*” ellerinde taşır. Öyküde ‘ışık’ imgesiyle bütünlenen ‘tiyatro’, sadece bir mekân değil etrafını aydınlatan bir varoluş evrenidir.

Arkadaşıyla konuştuğundan sonra yanılgısını anlayan karakterin duyumsadığı acı ise daha çok yalnızlık düzleminde belirir. Tiyatroya gelen insanların “*birbirlerine sokulup*” modernizmin görüntüsünü sunan “*siyah otomobiller*”ine binerek oradan hızla uzaklaşmaları, başkişinin dünyasında yalnızlıkla beliren yıkımın başlangıcı olur. Öyle ki herkes, birlikte ve “*içerde*” olmanın mutluluğundan nasiplenirken özne, dışarıdaki görüntüsüyle “*kimsesiz*”, yalnız ve mutsuzdur. *Kırmızı*’nın sığağı/içeriyi, *mavi*’nin ise soğuğu/dışarıyı simgelediği öyküde, başkişi hep dışarıda/soğukta/mavide kalmış olduğunu fark eder ve bulunduğu durumun muhasebesini yaparken “*içerisi kırmızı ve sıcak. Düşün kırmızı ve sıcak. Bense dışardayım.(...) İnsanların içine girememişim. Sokakların çamuru içinde kalakalmışım*” (Özlu, 2009:39) sözleriyle dışarıdalığın ve yalnızlığın sancısını duyumsar.

Tüm bu sorgulama ve düşüncelerden sonra başkişi, tiyatroya gitmeye karar verir:

“*Çocuklar toplanıp soruyorlar. “Tiyatroya mı gidiyorsun? diyorlar. “Evet” diyorum. Yoldan geçenler karşı kaldırımda durup el sallıyorlar. “Tiyatroya mı gidiyorsun?”, “Evet” diyorum.(...) bütün kadınlar, kızlar, çocuklar dışarı çıkıyor. El sallıyorlar. Evlerin yüzlerinde güneşin ışıkları parlıyor. Yolun sonuna bakıyorum. Işıktan örülmüş gibi. Hiçbir yolun sonu böyle değildir diye düşünüyorum. Tiyatronun aydınlığı gözlerimi yakıyor*”(Özlu, 2009:40).

Tiyatroya gitme kararıyla birlikte kendini özneye açan dünya/yaşam, onu yalnızlığın bunaltısından alır, biraradallığın canlı ve korunaklı doğasına bırakır. Çocuklar, yoldan geçenler ve biz alanında varolan herkes, tiyatroya yönelen özneye tinsel anlamda yoldaşlık eder. Daha önce *kaybolup* yittiği *sarmaşıklı evlerin sokakları*, bu defa kendininmiş gibi gözükür, yabancılik hissi kaybolur. İnsanlarla buluşmanın, yaşama karışmanın sevincini duyumsayan başkişi için dünya, daha yaşanılabilir bir yere dönüşür. O, şimdiye dek yalnızlığın soğuk bölgesinde mücadele veren kendiliğini, biz’in sıcak dünyasına taşır.

Birlikteliğin varoluş üzerindeki görünümünü inceleyen Sartre, biz’in varlık alanını “nesne-biz” ve “özne-biz” olarak ifade eder. “*Başkalarıyla birlikte kendini bir nesne gibi duyumsama(nın)*” ifadesi olan nesne- bizde, “*ortak bir yabancılaşma*” söz konusuken, özne-biz’de ontolojik bir kendilik evreni vardır. “*Özne “biz”de kimse nesne değildir. Biz,*

birbirlerini öznellik olarak kabul eden bir öznellikler çoğulluğunu kuşatır” (Sartre, 2009:526-528). Öyküde, ilk aşamada tiyatrodaki topluluğu nesne-biz’in kitlesel kalabalığı zanneden başkişi, daha sonrasında ‘bu aydınlık mekânın’ özne-biz’in var edici doğasının karşılığı olduğunu anlar. Kendisi de tek başınalığın bunaltıcı karakterinden sıyrılıp biz’in arasına/yaşama karışır. Bu bağlamda biz’in ontolojik doğası, insanın bireysel varoluşunu da onaylayan bir nitelik arz eder.

Öyküde, biz bilincinin gösterenleri olan insanlar, öznenin dünyasında imgesel varlıklar olarak yer edinir. Kadınlar, kızlar, çocuklar vs. herkes özneye el sallayan görüntüsüyle onu yalnızlığın buhranından alıp biz’in mutlu paydasına yerleştirir. Varlığının görünür olmasıyla/yalnızlıktan kurtulmasıyla çevreye olan bakışı da değişen özne için evren güzelleşir, evler güneşten aldığı ışıkları yansıtır. Yolun sonundaki tiyatro ise “insanı ve sanatı” birleştiren niteliğiyle tüm evreni aydınlatan bir görünümde belirir.

Sonuç itibariyle Demir Özlü’nün eserlerinde belirgin bir yer tutan yalnızlık, çoğu kez olumsuz bir değer olarak belirirken kimi zaman bireyin kendi içine yönelip varlığını kurmasına olanak tanınmasıyla olumlu bir düzlemde belirir. Yalnızlığın olumsuz nitelikle belirttiği anlatılarda; karakterler dışarıdalığın, tek başınalığın bunaltısını duyumsar; olumlu niteliğiyle varlık kazandığı metinlerde ise yalnızlık, anlam arayışına/kendilik keşfine imkân tanır. Öte taraftan fiziksel yalnızlık, sürgün ve iletişimsizlik temelli yalnızlık, ruhsal yalnızlıkların sebebini oluştururken yalnızlığın insanın kökten gerçeği oluşu varoluşsal bir zeminde işlenir.

2.6. KAÇIŞ KİMLİKLERİ: DÜŞ/RÜYA, SANRI, CİNSELLİK

Demir Özlü’nün eserlerinde yaşamın anlamsızlığından ya da bunaltısından kurtulmak isteyen bireyler, dış dünyanın kötücül dokunuşlarına karşı kaçış kimlikleri oluştururlar. Daha çok düş/rüya, sanrı ve cinsellik olarak ortaya çıkan kaçış kimlikleri, bireyin absürd olanla karşılaşması sonucunda ortaya çıkar.

2.6.1. Düş/Rüya

Ruhsal bir etkinlik olan rüya, eskiden beri insan varlığının çözülmesi için üzerinde durulan konuların başında gelmiştir. İlk insanlar, bir mesaj taşıdığına inandıkları rüyalar aracılığıyla evrenle kozmik bir bağ kurar ve rüyaların verdiği haberlere göre yaşamlarını düzenlerlerdi. Yakın çağa gelindiğindeyse modern psikolojiyle üzerinde daha derin

araştırmalar yapılan rüyalar, kişiliğin çözülmesi için başlıca bilgi deposu olarak görülmüştür. Bilinçdışının analiz edilmesi için rüyayı, birincil yol olarak gören Jung'a göre malzemesini bilinç ve bilinçdışı, bilinen ve bilinmeyen öğelerin oluşturduğu rüyalar, bilinçdışı içeriğinin ve mekanizmasının araştırılmasına en etkin ve en kolay yoldur (Jacobi, 2002:99). Öte taraftan rüyaları bireysel ve kolektif olarak iki grupta değerlendiren Jung, bireysel rüyaların çocukluk ve kişisel bilinçaltı ile şekillendiğini düşünürken kolektif rüyaların atalarımıza ilişkin çok daha derinlikli üçüncü bir kaynaktan(kolektif bilinçdışı) da beslendiğini savunmuştur. Freud ise rüya içeriğinin bir gün önceki yaşananlar ve çocukluk dönemi olmak üzere iki temel kaynağı olduğunu söyler. Freud, rüyanın cinsel içerikli yasak duygular tarafından oluşturulduğunu düşünürken Jung içeriğin çok daha geniş kapsamlı olduğunu ve temel insani varoluş konularını da içine aldığı düşünür (Ukray, 2015:93). Goethe'nin çağdaşı olan Lichtenberg ise bir kimsenin yaratılış ve karakterinin o kimsenin söz ve davranışlarıyla değil de, düşlerinden yola çıkıldığında çok daha iyi anlaşılabileceğini söyler (Adler, 1985:134).

Demir Özlü'nün eserlerinde bireyin kaçış kimliklerinden biri olan rüyalar, kimi zaman çocukluk dönemi yaşanmışlıklarını, özlemlerini barındıran bir birikim deposu, kimi zaman bastırılmışlıkları açığa çıkaran bir öğe, kimi zaman ise öznenin karakterini yansıtan imgesel bir ayna görevini görür. Özlü'nün *Kendi Evine Varamamak* adlı öykü kitabında yer alan "Küçük Ev Düşleri", evinden/yurdundan ayrı düşen sürgün bir ruhun özlemlerini ve bilinçaltı bunaltılarını yansıtan rüyalara ev sahipliği yapar:

"Yılsonu yaklaşırken gene rüyamda bu kaçak evi gördüm. Ama ilk defa bu evden dışarıya çıktım. Başka küçük evler önünden geçtim. Evler, yürüyüş yönüme göre sağ tarafımda, karanlığın içinde, biraz ötedeydiler. Açık seçik görünmüyorlardı. Yürüdüğüm yönde, ufukta, güneşin battığı yerde çok hafif bir mavilik vardı.(...) Ben sonsuz bir ıssızlığa doğru gidiyorum. Ya torunum nerede? Yakında altı yaşında olacak. Çok uzaklara mı gitti?(...) Bekyimmer! Bekyimmer! Acımı böyle dile getirebiliyorum. Fatihteki evi aradım. Yanımda birkaç arkadaş vardı. Konuşmuyorlardı ama, benim o evi boş yere aradığımı söylemek isteyen bir tutumdaydılar" (Özlü, 2011b:12).

Rüya analizlerinde standart sembolleri reddeden Jung, anlamların içinde oluştukları bağlama ve rüya gören kişinin özel içsel ve dışsal durumlarına bağlı olduğunu söyler (Jung, 1982:101). Başka bir deyişle "*düş simgeleri, tamamen bireysel bir niteliğe sahiptir*" (Jung, 1982:230). Bu bağlamda kişinin öznel yaşantısıyla doğrudan ilişkili olan rüyalar, bireyin yaşamışlıklarını barındıran bir nitelikte belirir. Öyküde sürgün ile evinden/yurdundan ayrılan "*kendi evine varamayan*" başkişi için rüyada gördüğü ev;

bilinçaltı özlemlerinin, yalnızlığının ve yabancılığının düşsel simgesidir. Bachelard'a göre ev; insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük tümleştirici güçlerden biridir. “*Ev hem beden hem ruhtur*” (2008:41). Evin kaybedilmesiyle gelen yitim, özneyi varoluşsal çatışmalara sürüklerken rüyalar, bilinçaltı çatışmaları bilinç düzeyine getiren imgesel bir güç görünümünde belirir.

Düşünde, kendini bilmediği ve içinden hiç çıkmadığı bir evde gören özne için bu yabancı yer, yurtsuzluğunun/yabancılığının ve korkularının simgesel ifadesidir. Öznenin düşünde varlığını sürekli evin içinde görmesi, dışarı'nın tehlikesinden kendini korumaya çalışan bireyin bilinçaltı korkularına işaret ederken ilk defa bu evden dışarı çıkması, korkularla yüzleşmenin ifadesidir. Başkişi rüyasında içinde bulunduğu “*kaçak evden dışarı*” çıkar ve dışarıda birçok ev görür. Hepsi “*karanlığın içerisinde*” yer alan evlerin “*açık seçik görülme(mesi)*”, “*kendi evine varamayan*” bireyin yaşadığı ruhsal psikozun ifadesidir. Sürgün nedeniyle evine/yurduna gidemeyen dışarı'nın yalnızlığına ve karanlığına hapsolan öznenin yaşadığı trajedi, rüyalar aracılığıyla ortaya çıkar.

Sayırsız evler arasında başkişinin varlığı ise yalnızlıkla bütünlenen bir tarzda belirir. Öznenin “*sonsuz bir ıssızlık*” içerisindeki görüntüsü, tek başınalığın bunaltısını sunar; geçmişe ve ayrı düşülen sevdiklerine duyulan özlem “*Ya torunum nerede?*” nidasıyla gerçekleşir. Yakında altı yaşında olacak olan torununun büyüdüğüne şahit olmadan geçen yıllar, üzüntülerin de belirleyicisi olur ve anlatıcı acılarını İsveççede “*üzüntüler, kaygılar, ürkünç şeyler*” anlamına gelen “*Bekymmer! Bekymmer!*” sözcüğüyle ifade eder.

Yaşamdaki en insani duygulardan biri olan acı; kişi için en gerçek, en kendine özgü şeydir. Başkişinin acılarını yabancı bir dildeki “*Bekymmer*” sözcüğü ile ifade etmesi, yabancı bir coğrafyada başkalaşan ruhuna gönderme yapar. Bir yandan kendine/özüne yabancılaşma tehlikesi altında olan, diğer yanda yalnızlığın tüketici etkisine maruz kalan öznenin ev'ine yönelmesi, kendine dönmek isteyen bireyin varoluş mücadelesini imler. “*Fatih'teki ev*”; yaşanmışlıkların, geçmişe duyulan özlemin imgesel yansıması olarak belirirken yanındaki arkadaşların sessizliği geleceğin umutsuzluğunu yansıtan bir nitelik arz eder. Nitekim söz konusu sessizlik “*evi(n) boş yere ara(n)dığının*” habercisidir.

Özlü'nün *Dalgalar* romanında sürgün sancısının izlerini taşıyan rüyalar, başkişinin yurdundan görüntüler sunar. Rüyasında ülkesinde/İstanbul'da olduğunu gören özne, bir durakta otobüs beklemesine rağmen gelen tüm otobüsleri kaçıır:

“O Aksaray’daki dolmuş duraklarının bulunduğu yerde kalıyordu. Geniş yatağında uyandığında bu rüyaların neyi simgelediğini düşünüyordu. Kaygılarla geçmiş bir yaşamın sembelleri miydi bunlar? İşte apaçık görünüyordu: insan hiçbir şeyi unutmuyor, geçmiş sembelere dönüşerek bilinçte yaşıyordu. İnsan kendi zihninden kurtulamıyordu”(Özlu, 2006:66).

Romanda geçmişe duyulan özlem, gece düşleriyle açığa çıkarken başkışı, eksikliğin/ tamamlanmamışlığın ıstırabını rüyalarında açığa çıkarır. Otobüsü kaçırma ile gelen geçkalmışlık hissi, zamanı/yaşamı kaçırmanın imgesini sunar. Öyle ki sürgün, sadece yurdundan koparılmaz, aynı zamanda yurdundan geçen zamandan da koparılır. Zamanın geri getirilmesindeki imkânsızlık ise telafisi olmayan bir geç kalmışlığın imini içerisinde barındırırken öznenin yaşadığı sancıların da sebebini oluşturur. Rüyada tüm otobüsleri kaçırarak *“Aksaray’daki o dolmuş duraklarında kalan özne”* gitmek istediği yere varamayan, başka bir deyişle ülkesinde geçen zamana karışamayan bir ruhun ıstırabını içerir. Bununla birlikte Freud, rüyada otobüs ya da trenin kaçırılmasını *“ölüm korkusunun tesellisi”* olan rüyalar grubuna dahil eder (2014:411). Bu durum ise romanda yakın bir tarihte annesini kaybeden öznenin sürüklendiği ölüm korkusunun rüyalar aracılığıyla açığa çıktığı yorumunu beraberinde getirir.

Uyandığında düşünde gördüklerinin semgesel açılımını sorgulayan özne, düşlerine yönelmekle kendi bilincine/yaşamına yönelir. Jung’a göre dikkatini düşlerine yönelten kişi, içindeki en öznele, varlığının ve yaşamının kaynağına, yaşamda yer aldığı noktaya, bilinmeyen yanına döner. Düşünme sırasında benlik bilinci yalnız kendine dönük değildir; düşlerin nesnel verilerine de ilgi gösterir; onları bilinçdışı ruhtan gelen bir iletişim, bir bildiri olarak algılar (2001:60). Ruhunun derinliklerinden gelen düşsel mesajları yorumlamaya çalışan özne, bir nevi varlığının yaşamdaki konumunu, ruhunun karanlık yönlerini çözmeye çalışır. O, tüm bu bilinçaltı tortularının *“kaygılarla geçmiş bir yaşamın”* izleri olduğunu farkındadır. Ne yaparsa yapsın belleğinin derinliklerinde saklı olan geçmişin sürekli ardından geleceği gerçeği, onu kaygılarla dolu bir yaşamın öznesi yapar. Özne *“kendi zihninden”* kurtulamadığı gibi bilinçaltı acılarının sembelere dönüşerek bilinçte yaşamasından da kurtulamaz.

Romanda yurtsuzluk ve anlamsızlık hissi de yine rüya düzleminde belirir. Anlatıcı öznenin *“yeni uykuya daldığı zaman da, sabaha doğru uyurken gördüğü rüyalarda da hep bu uzun yılların –oradan oraya savrulmuş bir yaşamın- hesaplaşmasını yapıyordu. Bütünüyle hepsi. Bir boşluğa, silinip gidişe vardıktan sonra.”* (Özlu, 2006:36) sözleriyle bahsettiği yaşam, rüyalar aracılığıyla açığa çıkan bilinçaltı travmaların sancısını içerir.

Normal şartlar altında gerek ruhsal gerekse bedensel anlamda bir dinlenme vakti olan uyku, başkışı için geçmiş travmalarının gün yüzüne çıktığı bir yüzleşme seansıdır. Psikanalize göre dış dünya ile çatışma yaşayan birey, yaşam içerisinde sürüklendiği kaygıları aşmak için birtakım savunma mekanizmaları kullanır. İstenmeyen durumla karşılaşan bilincin yöneldiği başlıca savunma mekanizmalarından biri olan “baskı”, “belirli ruhsal süreçlerin, kişinin isteği dışında “bilinçdışında” tutulması ve bilince çıkmalarının önlenmesi” iken; “bastırma”, “uygun görülmeyen istek ve anıların bilinçten uzaklaştırılmasıdır” (Tuzcuoğlu, 1995:276). Freud tarafından “motive edici unutma” olarak da tanımlanan bastırma, tehdit edici bir durum, olay ya da kişi karşısında beliren bir savunma mekanizmasıdır (Boeree, 2006:8). Bilinç, yaşadığı travmatik olayları çocukluk döneminin kötü anılarını unutma ile ruhunun derinliklerine gönderir; bu bağlamda bastırma eylemi, kendini koruma içgüdüsünün bir yansıması olarak belirir. Bununla birlikte Freud’a göre bilinçaltı öğeleri sonsuza kadar orada kalmayabilir ve rüyalar, dil sürçmeleri, konuşma vb. aracılığıyla yüzeye çıkabilir (Billig, 1999:39). Romanda bireyin bastırıldığı duygular, düşler aracılığıyla ortaya çıkarken yıllarca yalnızlık, yurtsuzluk girdabında boğulan ve oradan oraya savrulan bir yaşamın öznesi olan ben, yine rüyalar aracılığıyla öznenin hesap sorar. Geçmişin tüm bastırılmışlıkları, yeniden gün yüzüne çıkararak özneyi rahatsız eden kâbuslara dönüşür: “*Otuz yıldan da önce yaşamış olduğu depresyonu anımsatan bir şeyler vardı bunda: rüyalar bütün yaşamının hesabını soruyor gibiydi. Uyanmadan önce acı çekiyordu. Onu uyandıran da bu acıydı*” (Özlü, 2006:27).

Ben’in bilinçaltıyla yüzleşmesi, gece düşlerini acının sebebi yapar. Özne çoğu kez uykularından acı ile uyanırken “yaşamın hesabını soran” düşler, aynı zamanda bireyin bilincindeki çatışmalarının da ürünüdür. Nitekim bilinçle düş arasında sıkı bir nedensellik bağının olduğunu ifade eden Jung’a göre “bilinçaltı içerikleri kapsayan göstergeli belirleme, ancak bilinçli durumun anlaşılmasıyla gerçekleşir” (Jung, 1982:216). Öznenin bilinçaltı anksiyetelerinin an’da beliren görsel imgeleri olan düşler, aynı zamanda bilincin kendini görme biçimidir. Başkışının varlığını kuşatan yalnızlık, yabancılaşma ve yurtsuzluk hissi, gerek bilinçte gerçekleşen çatışmaların gerekse bastırılma ile gelen bilinçaltı travmaların nedeni olarak belirir.

Öte yandan romanda annesini kaybeden özne, yaşadığı acı kaybın bunaltısını çocukluğa uzanan bir yelpazede rüyalarıyla dışa vurur: “*Uykusunda derin bir üzüntü içinde çırpındı,*

bir çocuk olarak, 'Ben annesiz yapamam!' diye inledi. Uyandığında onu dehşete düşüren buydu: çocukluğuna olan uzaklıkla, bu yaşta geri dönen çocukluk! Kurtulmak gerekti bu zihinden” (Özlü, 2006:71).

Ölüm acısının travmatik etkisi, bireyi çeşitli nevrotik bozukluklara sürükleyebilir. Öyle ki Jung; kişiyi anksiyete, bunaltı, depresyon, kaygı vb. gibi ruhsal durumlara sürükleyen nevrozların kaynağında ruhu yaralayan bir nedenin olduğunu söyler (1982:210). Bununla birlikte *“nevrozların etiyojilerinde(nedenbilimleri), bilinçaltına belirleyici görev sağlayan her kavram, onların dolaysız dışavurumu olan düşe de önemli bir görev yükler”* (Jung, 1982:206). Bu bağlamda düşlerde açığa çıkan nevroz etiyojileri, bireyin psikososyal yaşantısının temel belirleyeni olarak ortaya çıkar. Romanda depresif nevroz haliyle beliren şimdi'nin bunaltısından kaçma arzusu, çocukluk günlerine duyulan özlemi beraberinde getirirken annesini kaybeden öznenin an'daki güçsüzlüğü ve savunmasızlığı *“çocuk”* imgesiyle verilir. Bir çocuğun anneye olan muhtaçlığı ile beliren *“çırpınış”*, ölüm gerçeğine karşı verilen ruhsal ve bedensel bir tepkidir. Düşlerinde çocukluğuna giden öznenin uyanmasıyla beliren *“dehşet”* durumu, sevilen bir insanın kaybıyla gelen travmaları imler.

Özlü'nün *“Caddede Miss Walde'la”* adlı öyküsünde rüyalar, kendilik arayışının düşsel boyutunu oluşturur. Öyküde, varlığı düş ile gerçek arasında beliren Miss Walde'un rehberliğinde, kendilik ve anlam arayışı içerisinde olan bir ruhun yaşadığı çatışmalar, düşlerle varlık kazanır:

“Düşümde karanlık kır yollarında koşuyordum, ayaklarım toprağa güçlü basmıyor ama ardımdan bitmez tükenmez bir ses geliyordu, basılan otların garip hisirtisi(...) Karanlık bayırların sonunda derin, dik bir vadiye açıldığını, orda sonsuz bir boşluk halinde beni çeken ölümün bulunduğunu biliyorum. Boşluk ölümdür diye düşünüyorum” (Özlü, 2012:518).

Yeryüzü ile kurduğumuz otantik bağın en birincil temas nesnesi olan toprak; varlığın, yaşamın, köklülüğün ve yurt edinmenin simgesidir. Rüyada görülen *“ayakların toprağa sağlam basamaması”*, varlığını yaşama ve yeryüzüne konumlandırılamayan öznenin hiçbir yerdeliğini ve aidiyetsizlikle gelen güçsüzlüğünü imlerken *“karanlık kır yolları”*, kendilik ve anlam arayışının zorlu ve bunaltılı doğasına işaret eder. Yere sağlam basamayan öznenin içinde bulunduğu karanlık, aynı zamanda *“bitmez tükenmez bir ses(in)”* varlığına ev sahipliği yapar. Varoluşsal bir nitelik arz eden, yaşamın ve canlılığın işitsel imgesi olan ses, karanlığın içerisindeki yol gösteren olsa da bireyin *“boşluk(la)”* kuşatılmasını engelleyemez.

Anlamsızlıkla beliren yaşamın bir boşluktan ibaret olduğu ve hızla ölüme aktığı görüşünün düşsel bir yansıması olan rüya, bireyin bilinçaltı korkularını/duygularını da açığa çıkarır. Bu bağlamda romanda ölüm ve boşluk arasındaki ilişki, iki düzlemde de değerlendirilebilir. İlki varoluşsal boşlukla kuşatılan bir yaşamın ontolojik ölümün karşılığı olduğu gerçeği ve öznenin anlamlı bir yaşam sürme kaygısı olarak yorumlanabileceken; ikincisi tanımlanamayan bir boşluk/yok oluş olarak görülen ölümün kaçınılmaz gerçekliği karşısında duyulan anksiyete olarak değerlendirilebilir.

Yaloom'a göre ölüm korkusu her zaman ve her yerde bulunur. Hatta bu korku o kadar büyüktür ki en derin kişisel ve içsel olaylar, savunmalarımız, güdülerimiz, rüyalarımız ve karabasanlarımızdan en büyük makrotoplumsal yapılara, mumyalamalara, uzaya açılmamıza, zamanı doldurmamıza, başarılı olma dürtümüze kadar uzanır (Yaloom, 2018:63-64). Öyküde, karanlık yollardan ilerlerken yaşama dair türlü sesler duyan başkişi, boşluğa diğer bir ifadeyle ölüme doğru çekilmekten kurtulamaz. Bir yok oluş/hiçlik girdabı gibi tüm varlığı içine çeken ölüm, öznenin bilinçaltı korkularının sebebini oluştururken, düşler ruhun karanlık dehlizlerindeki anksiyetelerin simgesel görüntülerini sunar.

“Caddede Miss Walde’la” öyküsünde görülen arayışla beliren ruhsal çatışma ve psikozlar “Zamklı Kadın” öyküsünde de benzer görüntüde yer edinir. Öyküde rüya, arayışın ev sahipliğini yapar. Öznenin içerisinde bulunduğu anlam ve kendilik arayışı, rüyalar aracılığıyla açığa çıkar:

“Bütün gece rüyalarım da birbirini izleyen, birbirinin içinde çıkan kanlı sahneler gördüm. Taştan bir mahzene atıldım. İstanbul’daki Yedikule Surları’nın, eskiden zindan olarak kullanılmış taş odalarında dolaştım. (...) Gerçekten neyi arıyordum ben? Bu sarnıçlara atılan tutuklu ben miydim? Bunlar sadece rüyalarım da olmuyordu; yaşadığım gerçek hayat da, kendi her zaman belli etmeyen görüntüleriyle bir işkence değil miydi? Ne vardı ki hayatımda onu sürükleyip durmaya değen? Kentten kente dolaşıyor, çoğu sabah, nerede uyandığımı bile bilmiyordum”(Özlü, 2012:151).

Rüyaların içeriğini açık ve kapalı olmak üzere iki grupta ifade eden Freud, “kapalı içerik”e sahip rüyaların sembolleri içerdiğini ifade eder ve kapalı bir anlama sahip rüya içeriklerini ortaya çıkarmak için de “simgeleştirme, yön değiştirme, daraltma, yansıtma ve ikincil revizyon” yöntemlerini geliştirir (Kleinman, 2016:218). Freud’un “kapalı içerik’li” rüyaların çözümlenmesi için belirttiği yöntemlerden biri olan simgeleştirmenin öyküdeki yansıması başkişinin yer altı mahzenlerindeki görüntüsüyle verilir.

Bütün gece birbirini izleyen rüyalarında “*taştan bir mahzene atıl(an)*”, yer altı *zindan*larında gezinen ve “*kanlı sahneler*” gören başkışı, benliğin karanlık yönlerinde gezintiye çıkar. Rüyaların aynı zamanda “*günlük hayattan bir kaçış olması*” (Freud, 2012:12) yer altı labirentlerinde gezinen bireyin gerçek hayatta yaşadığı ruhsal psikoza işaret eder. Soğuk ve sert bir cisim olan taş ile örülen *mahzen*, benliğin karanlık ve soğuk yüzünün/bilinçaltının simgesel ifadesiyken işkence ve hapis olarak kullanılan *zindanlar*, yeryüzüne tutsak acı çeken bir ruhun varlığını ve esaret altındaki duygularını; “*kanlı sahneler*” ise bireyin yaşadığı acının travmatik boyutunu ve gizli bir ‘ölüm arzusu’ imler. Yeraltı dehlizlerinde anlam arayışına çıkan kişi, anlamsızlıkla kuşatılan bu yaşamda içten içe ölümü arzular.

Bununla birlikte mağara, kovuk gibi karanlık mekân imgelerinin ana rahmi ile özdeşleştirilmesi (Eliade, 2005:300), mahzende gezinen öznenin yeniden doğuş arzusunun imgesel yansıması olarak da yorumlanabilir. Öyküde “*kanlı sahneler*” ile desteklenen “*yeniden doğuş sembolü, her zaman psişik dönüşümün en eski düşüncesini simgeler*” (Jacobi, 2002:131). Bu bağlamda ruhunun derinliklerinde bir arayış içerisinde olan özne, oradan oraya savrulan varlığının yaşama tutunmaya yönelik gizli arzusunu barındırır. Bu iki yorumla(ölüm arzusu/yeniden doğuş imgesi) birlikte bireyin içinde bulunduğu bunaltı ve karamsarlık, mahzenin yeniden doğuş imi olmasından ziyade karanlık benlik çukuru olarak yorumlanmasını daha makul kılar.

Öte yandan öyküde rüyalar, bireyin gerçek hayatına paralel biçimde ilerler. Ruhun doğasının bilinçten çok düşlerde ortaya çıkması (Jung, 1982:221), düşteki arayışları gerçek hayatın temel problemi haline getirir. Rüyada bilinçaltının karanlık dehlizlerinde gerçekleşen arayışın gerçek hayattaki yansıması “*Gerçekten neyi arıyordum ben?*” sorusuyla gelir. Öyle ki “*gerçek hayatta da*” belli belirsiz “*görüntüleriyle işkence(ye)*” dönüşen bu arayış, sürüklenen bir yaşamdan başka bir şey getirmez. “*Kentten kente dolaş(an), çoğu sabah, nerede uyandığını dahi bilm(eyen)*” öznenin yurtsuzluğu ve yalnızlığı, yaşadığı travmaların ve içinde barındırdığı gizli ölüm arzusunun imini taşır. Oradan oraya sürüklenen hayatını, taşımaya/sürdürmeye değer bulamayan öznenin içerisindeki ölüm arzusu rüyalar aracılığıyla simgesel bir üslupla verilir.

Özlü’nün *Balkur’da Akşam Yemeği* kitabında geçen “Boğuncun Gelişi”nde düşler, geçmişe özlemin yanı sıra yaşamın güzel yüzünü/aydınlık gelecek tasarımını da içerisinde

barındırır. Öyle ki başkişi düşleri tekrar tekrar görmeyi arzular: “*Bu düşün gelip beni bulacağını ummadığımı söylemekle birlikte nasıl da yanılıyorum. Beni gelip bulmadı o, benden çıktı, bilincimin derinliklerinden. Devam eder mi bu düşler, bir daha yoklar mı beni; çok sonraları, yaşlandığımda taşır mıyım bu düşlerin izlerini.*” (Özlu, 1997b:33) sözleriyle düşün bilincin derinliklerinden çıkıp varlığını sardığını söyleyen özne, onu kendiliğın soyut nesnesi olarak görür.

Benliğin tinsel bir etkinliğı olan rüyalar, kişi istese de istemese de yaşamın bir parçası olarak belirir. Nitekim “*bir kişi rüya görmez, rüyada yer alır. Biz rüyaya maruz kalırız, bizler onun nesnesiyiz*” (Jacobi, 2002:103). Kişinin iradesi dışında meydana gelen rüyaların, benliğin doğasına dair sembolik bilgiler vermesi, onu ben’in otoportresi yapar. Başka bir deyişle “*ruhun doğası, bilinçten çok düşlerde ortaya çıkar*” (Jung, 1982:221). Öyle ki rüyalar bireyin varlık haritasıdır. Kişi bu harita üzerinde iz sürerek benliğinin karanlık yönlerini ve varlığını anlamlandırabilme imkânına sahip olur. “Boğuncun Gelişi”nde özne düşlerinin kendi öznel varlığının bir parçası, başka bir deyişle ‘benlik gizlerini içeren kara kutular’ olduğunun farkındadır.

Öyküde kendi varlığının/ruhunun/bilinçaltının yansıması olan düşlerin devamının arzulanması ise geçmişe olan özlemi içermesi yönüyledir:

“Düş bir bumerang gibi dönüp bana geliyordu geri. Her şey kendi kendimi yargılamam için düzenlenmişti: tutkularını sonuna değin ortaya koymaktan çekinmeyen kız, açlıktan korkmayan, çocukluk arkadaşı F. ’nin gelişi, kalıntılar arasında duyulan ezgi, boğunç veren resimsel ortam, hepsi. Belirsiz, boşlukta sallanan bir düş ortamında yargılanıyordum ve düşün içinde kendimin gündelik yaşamın acemisi olduğunu düşünüyordum” (Özlu, 1997b:34).

Sürekli aynı rüyaları gören öznenin, ruhunda duyumsadığı sancuların hep aynı düzlemde belirmesi, düş ile bumerang arasındaki benzetmeyi beraberinde getirir. Kendisinden çıkan ancak yine ona dönen bu soyut imgeler, “*tutkularını sonuna değin ortaya koymaktan çekinmeyen kız(in), açlıktan korkmayan, çocukluk arkadaşı F. ’nin gelişi(nin), kalıntılar arasında duyulan ezgi(nin)*” özetle “*boğunç veren resimsel ortam(in)*” görüntülerini sunar. “Tutku, kız, açlık, çocukluk arkadaşı, ezgi ve boğunç” kavramlarıyla örülen düş; öznenin bastırılmış cinsel duygularının(*tutku/kız*), bilinçaltı korkularının(*açlık*), geçmişe duyulan özlemin(*çocukluk arkadaşı*), varlığını saran bunaltının(*boğunç*) ve tüm bunlara rağmen yaşama arzusunun(*kalıntılar arasında duyulan ezgi*) varlığını imler. Tüm bu “*boşlukta sallanan*” görüntüler arasında varlığı “*yargılan(an)*” başkişi, “*gündelik yaşamın acemisi*” olarak gördüğü ben’ini absürd bir dünyaya konumlandırmaya çalışır.

Özlu'nün *Tatlı Bir Eylül* romanında rüya, yine sembolik bir düzlemde belirir:

“Uykuda Protestan Mezarlığı'ndaydın. Yanında arkadaşın olan kadın vardı. Duvarlarla çevrili mezarlığın demir kapısına doğru yürüdünüz. Kilitliydi bu kapı da. Kapının yanındaki zili fark ettin ve onu çaldın. Bir yığın çocuk sesiydi duyduğun. Ardından çocuk sesleri uzaklaştı; kapının arka tarafına doğru genç bir adam geldi, kapıyı açmadan önce size bir süre baktı. “Fotoğrafçının mezarını göreceğiz.” dedin. Parkın içinde genç adam da sizi izliyordu.(...) Sonradan aniden soruverdin: “Kapının zilini çaldığımda, bir yığın çocuk sesi duydum. Kulübenin arkasında bir okul mu var? “Hayır” dedi genç adam. “Onlar ölü çocukların sesleri. Yabancı bir ziyaretçi gelince hep böyle bağışırlar” (Özlu, 2011:84).

Rüyasında kendini bir Protestan Mezarlığı'nda gören başkişi, fotoğrafçının mezarını ziyaret etmek için duvarlarla çevrili bu ölüm mekânının kilitli demir kapısına doğru ilerler. Kapının yanındaki zili çalan özne ve kadın arkadaşı, kapının açılmasını beklerken “bir yığın çocuk sesi” duyar. Çocuk seslerinin uzaklaşmasının ardından kapıda beliren genç adama ziyaret için geldiklerini söyleyen karakter, az önce duyduğu çocuk seslerini sorduğunda onların “ölü çocuk sesleri” olduğu cevabını alır.

Sembolik öğelerle kapalı bir içeriğe sahip olan rüya, başkişinin bireysel yaşantısıyla birlikte düşünüldüğünde hayat ile ölüm, kaos ile düzen arasındaki çizgide belirir. Rüya da simgesel bir mekân olarak beliren “mezar/mezarlık”, Freud'a göre “geçmişe duyulan özlemi anlatır” (Güney, 2019:72). Bu bağlamda kapısı kilitli olan mezarlık, sürgün bir ruhun yurduna ve geçmişine dönememesiyle beliren engel/sınır imgesidir. Yurdundan ve yurdundaki zamandan koparılan öznenin geçmişine dönme arzusunun içerisinde barındıran mezarlık, kilitli kapısıyla öznenin bilinçaltı bunaltılarının yansımasıdır. Başkişi, sürgünle varlığına kapanan kapıların yeniden açılmasını arzularken bunu rüyaları aracılığıyla dışa vurur.

Kapının kendine açılması için zile basan karakter, beraberinde “bir yığın çocuk sesi” duyar. Mezarlığa gelen her yabancıyı karşılamaya gelen çocuklar, yaşamın aydınlık ve masum yüzünü temsil etmesinin yanı sıra geçmişin özlenen kalabalığını/canlılığını ve hareketliliğini, çocukluk günlerini imleyen bir simge değerdir. Ne var ki duyulan seslerin “ölü çocuklara” ait olması, arzulanan geçmişin şimdiye ulaşmasındaki olanaksızlığı ifade ederken yaşamın da kaotik ve bozulan yönüne gönderme yapar.

Özlu'nün *Bir Beyoğlu Düşü* adlı anlatıda rüyalar, gizemli bir kentin/Beyoğlu'nun sokaklarından görüntüler sunar. Gerçeğin sanrı ve düş ile parçalandığı romanda, komşusu olan kadını içten içe arzulayan başkişinin düşleri, cinsel bastırılmışlığın izlerini taşır. İlk önce “düşü(n)de İstiklal Caddesi'nde bulunan Sainte Marie Draperis Kilisesi'nin tahta

sıralarında” ve “daha küçük yaşta, okulun taş koridorlarında sıkıntı içinde dolaş(an)” (Özlü, 2011a:14) öznenin bilinçaltı arzuları, rüyalarındaki semboller aracılığıyla ortaya çıkar. Rüyada görülen *“ahşap, tahta”*nın dil bağlantıları nedeniyle kadınsı malzemenin temsilcisi olduğunu söyleyen Freud, bu nesnelerin cinselliğe çağrışım yaptığını ifade eder(2014:382). Rüyasında kilisenin *tahta sıraları* arasında dolaşan ve kendi çocukluk günlerinin kaygılarını duyumsayan öznenin şimdi’de duyduğu yalnızlık, bastırılan cinsel güdülerin açığa çıkmasını tetikler.

Gördüğü düştten derin bir bunaltıyla uyanan başkişi, *“komşu(su) olan kadının ardı sıra sürüklenece(ğini)”* fark eder ve *“daha şimdiden bu eğilimin önü(n)de açtığı belirsizlikten kaygı duy(ar)”*(Özlü, 2011a:14). Oturduğu evde tüm ilgisini bu kadına veren özne, diğer günler de rüyalarında sürekli olarak bu kadını görür: *“Sabaha doğru düşümde, komşum kadının Aynalıçeşme’ye Beyaz Rusların yaptırdıkları birkaç evin de bulunduğu, o bırakılmış sokağa gittiğini gördüm. Buğulu bir sokakta güzel bir leke gibiydi”* (Özlü, 2011a:20) sözleri erkeğin dünyasında kadının edindiği yeri imler. Nitekim bilinç neyse bilinçaltı da odur. İstanbul’un kent manzaraları içerisinde *“bırakılmış bir sokağa”* giden kadının *“güzel bir leke”* gibi duran varlığı, bırakılmışlığın ve yalnızlığın öznesi olan anlatıcı ben’in, kendi varlığı ile kadının varlığını bütünleme arzusudur.

Yarım/eksik olan varlığını komşusu olan kadın ile tamamlamak isteyen öznenin rüyaları, bastırılmış duygularının yanı sıra içerisinde bulunduğu yalnızlık, boşluk ve bunaltının da izlerini taşır:

“Kasımpaşa’ya doğru açılan derin uçurumu gördüm. Uçup gidiyordu top aşağıya doğru. Derinliğin önünde zor durdurdum koşumu. Boşluk alacaktı beni içine. Çocukluk düşlerimdeki gibi, boşluklar içinde uçacaktım. Ardından daracık sokaklara daldım ve aramaya başladım kadını”(Özlü, 2011a:21).

Rüyaların sınırsız uzamında seyahat eden öznenin İstanbul’un semtlerini dolaşırken karşılaştığı *“derin uçurum”*, ben’i kuşatan boşluğa gönderme yaparken özne bu uçuruma/boşluğa düşme korkusunu içerisinde barındırır. Freud’a göre *“düşme rüyalarına, çoğu zaman bir korku duygusu hâkimdir”* (2014:420). Varlığını yaşama konumlandırmak ve yalnızlığını başkasının varlığı ile tamamlamak isteyen bireyin yaşam karşısında duyduğu korku, bastırılan niteliğiyle rüyalarda açığa çıkar. Rüyada bireyin varlığını kuşatan bilinçaltı korkuları yön değiştirme ile varlık kazanır. Açığa vurulmayan/bastırılan bir duygunun yarattığı tepkinin yerine başka bir tepkinin gösterilmesi (Geçtan, 1988:97) olarak ifade edilebilecek yön değiştirme, bireyin içinde

bulunduğu varoluşsal boşluğun çocukluk günlerine ait görüntülerle belirmesini beraberinde getirir. Öyle ki başkişinin boşluğa düşme korkusu, uçup giden bir “top”un ardından koşan çocuk imgesiyle verilirken “*Boşluk alacaktı beni,(...) boşluklar içinde uçacaktım*” ifadeleri, bilinçaltı korkularını içeren söylemlerdir.

Diğer yandan rüyadaki “top” imgesi, bastırılan boşluk duygusunun simgeleştirilmiş biçimidir. Gizli içeriği görünür içeriğe çevirme mekanizmalarından biri olan simgeleştirmede, “*kavramlar rüya içeriğinde doğrudan değil, bazı simgelerle dolaylı olarak anlatım bulurlar*” (Geçtan, 1988:25). Bu bağlamda içinde havayı/boşluğu barındıran top, varlığı kuşatan boşluğun simgesel görüntüsü olarak rüyada yer edinir. Öte taraftan “*Vold, uçma rüyalarının en önemli motifinin erotizm*” olduğunu ve “*rüyalarda bedenin hissettiği güçlü vibrasyona*” (Freud, 2014:420) atıfta bulunduğunu ifade eder. Başkişinin rüyasında, uçurumdan aşağıya “*uçup giden top*”, yaşamındaki boşluğu erotizmin verdiği enerjiyle aşmaya çalışan bireyin bastırılmış duygularını ifade eder.

Anlatıda anlatıcı ben’in gördüğü bir diğer düş ise komşu kadın ve sevgilisi ile ilgilidir. Özne düşünde Saint Marie Draperis Kilisesi’ndedir: “*Belki de komşum olan kadınla eski sevgilisi adamın evlenme törenlerinde. Kalabalıkla dolmuştu kilise.(...) damat adayı olan adamın kanlar içinde yerde yattığını gördüm. Ağzından ve burnundan boşalmıştı kan. ‘Ani bir ölüm mü acaba? diye düşündüm’*” (Özlu, 2011a:28) sözleriyle anlatıcı ben, rüyasında kadının evlenmek üzere olduğu sevgilisini öldürür.

Freud’a göre bastırılmış duyguların rüyalarda açığa çıkan yönü, bir nevi uzlaşma ile belirir. Başka bir deyişle rüya, iki işlevli bir uzlaşmadır. Bir yandan ben’e uyar, çünkü uykuyu bozmak isteyen kamçılamları yok eder ve öte yandan bastırılmış içgüdüsel dürtüye doyum fırsatı sunar, bir isteğin hayalde gerçekleşme biçimi almasına olanak sağlar. Ne de olsa uyuyan ben tarafından izin verilen her gidiş, bastırmanın hep var olan kalıntısının yaptığı sansürün etkisi altındadır” (Freud, 2014:36). Anlatıda Saint Marie Draperis Kilisesi’nde komşusu olan kadın ile sevgilisinin evlenme törenine giden başkişi, adamın “*kanlar içinde yerde yattığını*” görür. Özne, zihninin derinliklerinde gizliden gizliye olmasını istediği, ancak gerçekte yapamadığı eylemleri rüyaları aracılığıyla olanaklı kılar ve arzuladığı komşu kadının sevgilisini rüyasında öldürür. “*Fantazide, benlik herhangi bir yerde, herhangi biri olabilir, herhangi bir şey yapabilir, her şeye sahip olabilir*” (Laing, 2012:82). Bu bağlamda rüya, sansürlenmiş belleğin açığa çıktığı

imgesel bir gerçekliktir; gerçek hayatta olması yasaklanan/ayıplanan eylem ve düşüncelere olanak sağlayan bir sınırsızlık alanıdır.

Rüyasında içgüdüsel dürtülere doyum fırsatı sunan başkişi, kadının ölen sevgilisinin yerine kendini koyar. Öğle uykusunda gördüğü düş, bastırılan istek ve arzuların açığa çıktığı bir kendilik gerçeğidir: “*Sanıyorum ki bu defa evlenme törenine götürülen bendim.(...) masaya doğru yaklaştım ve beni orada, tören giysileri içinde bekleyen komşumun elini tuttum. Her şey hazırlanmıştı evlenmemiz için. Aşık olduğum komşum ya da dün tuhaf bir biçimde seviştığımız kadın*” (Özlü, 2011a:44). Öznenin bir gün öncesinde ‘A. Sokağı’ndaki evde seviştiği gizemli kadın’, ‘varlığı gerçek-düş-sanrı üçgeninde beliren komşu kadın’ ve ‘rüyasında gördüğü kadın’, aynı içgüdüsel arzuların farklı yansımalarıdır. Ben’in varlığını kuşatan yalnızlık ve boşluktan kurtulma arzusu, rüyalarda kadın imgesinin ve erotizmin gücüyle aşılmaya çalışılır.

Düşselin sunduğu sınırsız yapılabirlikler içerisinde kadının sevgilisini öldürerek yerine geçen başkişi, sonrasında farkında olmadan özdeşleştirilenin kurbanı olur:

“Yeniden Sainte Marie Draperis Kilisesi’nin merdivenlerini çıkıyordum. Yalnızdım, yapayalnız. Sabahın erken saatleriydi. İstiklal Caddesi’nden geçen tek bir tramvay da yok. Sisler içindeydi cadde.(...) Demir kapıları açıp caddeye çıktığımda göründü simsiyah cenaze arabası. Önce atlarının nal sesleri duyuldu, ardından da bir faytona benzeyen araba göründü. Arabacı, kara giysisi üzerinde, bir an bana baktı, sonra duraklamadan devam etti.(...) Kilisenin merdivenlerinin caddeyle birleştiği yerde bir parça kan vardı ve araba, sabah sisinin içinde yitip gitmişti gözlerden. Ardından sisin içinde, Olivo Pasajı’na doğru geçen, frak giymiş bir adam gördüm. Arabacı mı, komşumun sevgilisi mi, yoksa cenaze işlerini yöneten bir kişi mi, bilemiyordum. Sadece ayaklarının sert kösele ve demir ökçeli sesini duydum”(Özlü, 2011a:44-45).

İçinde bulunduğu yalnızlık ve boşluk girdabından kurtulmak için düşsel bir savunmaya giden başkişi, kadının sevgilisi ile ben’i özdeşleştirir. “*Kişinin değerini koruma ve artırma amacını güden bir savunma mekanizması olan*” (Geçtan, 1988:93) özdeşleştirme, duygu ve arzularını bastıran bireyin rüyasıyla varlık kazanır. Öyle ki başkişi, kadının sevgilisinin yerinde olmak isterken farkında olmadan rüyasında onunla özdeşleşir/ona dönüşür. Bu bağlamda bilinç, “*kendi(si) olmayan ama yine de sayesinde kendi(sini) yeniden (kurguladığı) bir imgeyle özdeşleşir*” (Özmen, 2013:2). Öteki’nin varlığından yola çıkarak olmak istediği kişiye dönüşen başkişi için ben’in “*öznenin dışındaki bir şeyle özdeşleşmesi*”, “*yeni bir ruhsal kertenin*”(Özmen, 2013:2) de başlangıcıdır. Ben ve öteki arasındaki dönüşüm, bireyin kendine yabancılaşmasını beraberinde getirir. Nitekim özne artık “*kendi dışındadır; -deyim yerindeyse- kendi dışında yerleşmiş, yabancılaşmıştır*” (Özmen, 2013:2). Romanda imgesel bir özdeşleşme

ile başkasına dönüşerek varlığına yabancılaşan bireyin kendilik ölümü ise simgesel bir görünümde belirir. Bu bağlamda öznenin gördüğü düşte ölen, kadının sevgilisi değil bizzat kendisidir.

Rüyada “*tek bir tramvay*” bile geçmeyen İstiklal Caddesi’nin ıssızlığı, “*sisler*” içindeki kent ve bireyin “*yalnızlığı*” ile şekillenen atmosfer, ölüm sessizliğini içerisinde barındırır. Bir önceki rüyada kilisede komşusu ile evlenen başkışı, an’da beliren görüntüsüyle yine “*Sainte Marie Draperis Kilisesi’nin merdivenlerini*” çıkmaktadır. Törenden sonra kilisenin demir kapılarını açıp caddeye çıktığında ise “*simsiyah bir cenaze arabası*” ve “*kara giysisi(yle)*” bir arabacıyı görür. Az önce çıkmakta olduğu “*kilisenin merdivenlerinin caddeyle birleştiği yerde bir parça kan*” olduğunu fark eden başkışı, aslında kendi benlik ölümünün manzarasını seyreder. Arabacının kullandığı “*siyah fayton*” ile simgelenen ölüm gerçekliği, tinsellikle bütünlenen bir tarzda belirsizlik paydasında verilirken, bu durum romanda “*siyah, gizemsel bir fayton her sabah bir şeyler taşıyordu. Uydurulmuş hayaletler mi? Yazarın düşündeki kendi ölüsünü mü? Ölen düşlerini mi?*”(Özlü, 2011:44) sözleriyle ifade edilir. Karakter, gerçeklikten uzak bir Beyoğlu düşü’nde, olup bitenlere anlam verme çabası içerisinde çabalarken cenaze arabasını kullanan arabacı sisler içinde yitip gider. Öte taraftan ileride gördüğü ancak kim olduğunu kestiremediği(Arabacı mı, kadının sevgilisi mi, yoksa başka biri mi?) bir kişi’nin “*sadece ayaklarının demir ökçeli sesini*” duyan özne, yokluk ile hiçlik arasında beliren varlığı ile evinin yolunu tutar.

2.6.2. Gerçekliğin Bükülmesi: Sanrı

Demir Özlü’nün eserlerinde rüyalarla birlikte beliren bir diğer kaçış kimliği sanrılardır. “*Uyanık bir kişinin, kendi dışında var sandığı ancak gerçekte olmayan olguları algılaması, yaşaması, varsanı, birsam, halüsinasyon*” (TDK, 2005:1698) olarak tanımlanan sanrılar; gerçekte bağdaşmayan karakterine rağmen kaynağını kişisel yaşantıdan, bilinçten ve benliğin karanlık yönünü içeren bilinçaltından alır.

Bilincin merkezi olan insan, “*dış dünyanın kendisini, doğrudan ve olduğu gibi değil, sadece kendi bilinci(nin) içeriği olan fenomenler aracılığıyla temsili olarak algılar*” (Tura, 2016:32). Başka bir deyişle, ben ile dış dünya arasında zihnin taşıyıcılığı söz konusudur. Kişi, dış dünyayı duyular aracılığıyla algılar ve zihnin süzgecinden geçirdikten sonra anlamlandırmayı gerçekleştirir. Söz konusu devinimin sağlıklı

işlemediği durumlarda ise yansıtma, gerçek dışı olacağından bilincin yanılması söz konusu olur. Öyle ki zihin, kendi ürettiği/inandığı şeyi dış dünyaya yansıtır ve varlığını, dış dünyadan alımladığı gerçek dışı öğeler içerisine konumlandırır.

Bununla birlikte sanrılar, dış dünyaya karşı ontolojik güvensizlik duyan bireyin oluşturduğu şizoid benliğin bir ürünüdür. “*Dünyayla kendiliğinden kurulan doğal, yaratıcı ilişkinin yokluğunda, “içsel benlik”, içsel yaşamın boşluğu, ölümlüğü, soğukluğu, kuruluğu, güçsüzlüğü, yalnızlığı ve de değersizliğine yönelik yakınmalarda ifadesini bulan kuşatıcı bir içsel yoksulluk hissi geliştirir*” (Lainç, 2012:88). Bilinç, kendini kuşatan tüm bu yoksunluk hissi karşısında sığınabileceği bir korunak arar. Bu bağlamda sanrı, dış dünyaya karşı kendini koruma içgüdüleriyle beliren bir kaçış kimliği olarak belirir.

İmgesel bir dünyanın ürünü olan sanrılar, Demir Özlü’nün eserlerinde gerçekliğin bunaltısından kurtulmak isteyen bireyin yöneldiği kurtarıcı bir imge olarak ortaya çıkar. *Bir Beyoğlu Düşü*’nde sanrılardan oluşan bir dünya içinde varlığını sürdüren başkişi, gerçek ile düş arasındaki ayrımı yapabilmek için sınırlarını zorlar/ruhsal çatışmalar yaşar:

“Bütün gece sanrıya tutulmuşçasına titredim. Bir hastalık nöbeti içindeydim sanki, çıkmak istediğim yamaçta tutunduğum her şey kayıyordu elimden. Komşum olan güzel kadına duyduğum umutsuz aşk. A. Sokağında kendini bana veren kadın, bütün bu caddeyle ve kiliseyle ilgili düşler, hepsi hepsi duygulara boğuyordu beni, kendimi her şeyin dışına düşmüş tuhaf bir yaratık olarak görmeme yol açıyordu sanki. “Gerçekle düşün birbirine karıştığı, ardında da baş döndürücü sanrılarının başladığı tuhaf bir yaşam” diye düşünüyordum kendi kendime”(Özlü, 2011a: 47).

Varlığını kuşatan bir bilinç bulanıklığı içerisinde çevresinde olup bitenlere anlam vermeye çalışan başkişi, kendini sanrılara benzeyen “*bir hastalık nöbeti içindeymiş*” gibi hisseder. O, tutunduğu bütün anlamların elinden kaydığı gerçekliğin muğlaklıkla belirlediği yaşamında, boğunç içerisinde. Komşusuna beslediği umutsuz aşk, A. Sokağında birlikte olduğu kadın, cadde ve kilise ile ilgili gördüğü rüyalar, hepsi gerçek ile düş arasında beliren bir bulmacanın anlamlandırılmayı bekleyen parçaları gibidir. Tüm bu bilinmezlik ve tuhafılık içerisinde varlığını, her şeyin dışında kalan “*tuhaf bir yaratık*” olarak duyumsayan başkişi, “*gerçekle düşün birbirine karıştığı, ardında da baş döndürücü sanrılarının başladığı tuhaf bir yaşam(in)*” öznesi olmaktan yorulmuş/bunalmış bir görüntüde belirir. Romanda boşluk ve yalnızlık girdabında varoluş mücadelesi veren öznenin yaşadığı psikonevrotik duygudurumu, kendi özsel değerini en aza indirgeyen bir ruhun değersizlik psikolojisini barındırmasının yanı sıra bastırılmış

zihin içeriklerinin de sanrı olarak dış dünyaya yansımaya neden olur. Özne, gerçekliğin bulanıklığı içerisinde, yaşadıklarının sanrısız görüntüler mi yoksa dış dünyanın nesnel görüntüleri mi olup olmadığını sorgular.

Anlatıda anlatıcı ben, komşusu olan kadına aşk ve arzu beslerken kadının sevgilisi anlatıcıdan yardım ister. Özne, geç saat içkili bir şekilde evine döndüğünde kapısının önünde bir adam onu kolundan tutarak komşusu olan kadınla ilgili olarak konuşmak ister:

“Komşunuz sevgilimdi, son haftalarda uzaklaştı benden. (...) Görmüyor bile beni. Bir sanrıya tutulmuş gibi yanımdan geçip gidiyor. Sesleniyorum ona. İsmi söyleyeyim. Hayır, hiçbir karşılık yok.(...) Besbelli nostalji içinde yaşadığımız bu garip kent hasta etti onu” (Özlü, 2011a:24).

Kentteki sanrılar sadece başkişiyi değil, komşu kadını da etkisi altına almıştır. Sevgilisinin, *“bir sanrıya tutulmuş gibi”* betimlediği kadın, dış dünyadan kopmuş görüntüsüyle bir ölüyü andırır. *“Seslen(ilmesine), isminin söyl(enmesine)”* karşılık kadının yanıtı olmayan tavrı, çevresine yabancılaşan bir ruhun kayıtsızlığına gönderme yapar.

Varlığın/kimliğin bir parçası olan isimler, dış dünya ile kurulan bağın da birincil aidiyet nesnelere aittir. Kişi, aldığı isimle varlığını onaylar, kimliğini isminin üzerine inşa eder, başkasıyla olan ilişkisini ismiyle belirlediği varlık alanında kurar. Bu bağlamda ontolojik bir değer arz eden *“isimler, insanların varoluş kalelerine uzanan köprülerdir. Onlar vasıtasıyla başkaları, hem dostlar hem düşmanlar, parmak ucunda içeri girmenin bir yolunu bulurlar”* (Şafak, 2008:28). Başka bir deyişle tanımlayıcı ve kurucu/ oluşturucu niteliğiyle beliren isimler, benliğe girişin de kapısını oluşturur.

Anlatıda *“ismini”* çağıran sevgilisinin *“sesine”* yanıtı olmayan kadın, varlığını dış dünyaya kapatmış, topluma yabancılaşmış görüntüsüyle belirir. Seslenişin içeriğini oluşturan isim, salt bir işitsel imge olmaktan ziyade, adamın kadın ile iletişiminin kilit noktasıdır. Ne var ki iki varoluşsal imge de(ses ve isim) amacına ulaşmaz. Gerçek hayattan kopmuş görüntüsüyle bir sanrının öznesi olarak beliren kadın, adama göre kentin esrarengiz havasından etkilenmiştir. Tüm uğraşlarına/seslenişlerine rağmen sevgilisinin ilgisini çekmeyi başaramayan, onun ruhuna dokunamayan adam, başkişiden yardım istemeye gelir. Başkişi ise kendisiyle konuştuğundan sonra adresini vererek oradan ayrılan adamı ertesi gün ziyaret eder. Ne var ki A. Sokağı’ndaki evde adamı bulamaz. Verilen adrese

gittiğinde nereden tanıdığını çıkaramadığı kadının daveti ile içeri giren özne, kadınla cinsel birliktelik yaşar. Gerçek ile düş arasında yaşadığı tüm bu olaylar, bireyi derin ruhsal çatışmalara ve sanrılarla beliren gecenin kucagına iter:

“Gece yağan yağmuru dinledim. A. Sokağı'nın en ucunda görüyordum kendimi. Oradan aşağıdaki sokağa inen merdivenlere yürüyor, ama yanına vardığımda bomboş olduğunu görüyordum oranın –bir merdiven yoktu ya da yarı yolda asılı kalıyordu-, aşağısıysa sandığımdan daha derindi. Oradan yeniden sokağın içlerine doğru koşuyordum. Saint Petersburg'daydım. Güneşin iyice batmadığı o Haziran ayı gecelerinde” (Özlü, 2011a:48).

Gerçekliğin kaygan bir zeminde belirdiği romanda, öznenin zihninde bükülen imgeler, dış dünyaya sanrı biçiminde yansır. Kişi, bilincin ona oynadığı oyun içerisinde gerçeği sorgular. Bu bağlamda imgenin kıvrımlarında can çekişen bilinç, anlamlandırma sorunu yaşar. Tüm “gece yağan yağmuru dinle(rken)” kendini “A. Sokağı'nın en ucunda” gören özne, merdivenlere doğru yürüdüğünde “bomboş” bir alanla karşılaşır. Olmayan ya da “yarı yolda asılı kal(an)” görüntüsüyle beliren “merdiven”, bireyi arzuladığı yere ulaştırmaktan uzak bir nitelik arz eder. O, tinsel bir boşlukta asılı kalan varlığının ruhunda yarattığı bunalıyı, simgelerle dolu sanrısız bir evrene yansıtır. Bu bağlamda boşluğun ortasında yarıda kesilen merdiven, bireyi kuşatan varoluşsal boşluğun ifadesidir. İçinde bulunduğu çatışma ve bunalımları aşmak isteyen ben'in sergilediği varoluşsal çaba “koşma” eylemiyle simgeleştirilirken; Beyoğlu sokaklarındaki özenin, kendini bir anda Saint Petersburg'da bulması, sanrılarının yarattığı uzamsızlığa ve özgürlüğe işaret eder. Bu yüzden de olumlanan niteliğiyle beliren sanrı ve yanılısamalar, özne tarafından arzu edilen olarak ortaya çıkar:

“Niçin uydurmayı –söz oyunu da olsa- düşü, sanrıyı sevmiyorsunuz? “Niçin istemiyorsunuz ki hayat hep bir yarı gerçek olsun?” Çünkü gerçekten, kentini yitirmiş bir insan için, artık her şey bir yarı gerçektir. Şairin söylediği o kentin ardını bırakmayan imgeleri de bir sanrı: Uykularını dolduran, uyanık olduğun vakitler de gözlerinin önünden geçen imgeler, giderek sanrıya dönüşen, kimbilir, bir gün hayalden varlıkları içinde kendi varlığını yitireceğinin hayaletler. Başka ne olabilirler ki! Sonraları gerçeği gördüm. Nasıl bir şeyse bu gerçek! Öyle sanıyorum ki, gerçeği görmek yanılısamayı tanımaktan başka bir şey değildi. Hemen her zaman da yanılısamayı yaşadıkdan sonra oluyordu bu. Bütün yaşam tek bir yanılısama ya da bir yanılısamalar dizisinden başka neydi ki?”(Özlü, 2011a:51-52)

Beyoğlu düşsel mekân iken, Saint Petersburg gerçekte bulunulan mekândır. Yüzyıllara tanıklık eden çehresi, barındırdığı kültürel zenginlik ve labirent görünümüyle sanrılara, rüyalara ev sahipliği yapan Beyoğlu, öznenin arzu nesnesidir. O, gerçekte gidemediği kente, düşselin sunduğu sınırsız olanaklar içerisinde gider. Gerçekliğin çekilmez olduğu bir dünyada, imgelemin özgür ve varoluşsal doğasına sığınan birey, sanrılarını bir sığınak

noktası olarak benimser ve gerçek hayatta yapamayacaklarını düşselin sunduğu sınırsızlıkta yapma olanağı bularak düşü gerçeğe tercih eder. Sartre’a göre;

“İngeseli yeğlemek yalnızca varolan vasatlığa karşı, gerçektışı doğalarına rağmen bir zenginliği, bir güzelliği, bir imgesel lüksü yeğlemek değildir. Ama aynı zamanda surf imgesel doğaları için de imgesel duyguları ve eylemleri benimsememektir. Seçilen yalnızca şu ya da bu imge değil, ima ettiği her şeyle birlikte imgesel haldir; yalnızca gerçeğin içeriğinden(yoksunluk, ketlenmiş sevgi, girişim başarısızlığı, vs) bir kaçış değil, gerçeğinde kendisinin biçiminden, karakterinden, bizden talep ettiği tepki türünden, eylemlerimizi nesnelere uyarlamaktan, algının tüketilmezliğinden, onların bağımsızlığından, duygularımızın kendilerini geliştirme tarzlarından da bir kaçıştır” (Laing, 2012:82-83).

Anlatıda öznenin bir kaçış kimliği olarak gördüğü “düşsellik”, dünyanın acı gerçeklerinden uzaklaşmak isteyen birey için sığınak noktasıdır. Bu bağlamda ‘gerçek’, olumsuz bir değer olarak belirirken sanrılarla dolu bir dünya, gerçek olana tercih edilir. Öte yandan tüm bu sanrılarının ve tercihin altında ise yurdundan ayrı kalmak zorunda kalan sürgün bir ruhun bunaltısı yatar. *“Kentini yitirmiş bir insan için her şey(in) artık yarı gerçek”* bir görünüm kazanması, kentiyle/yurduyla birlikte tüm varlığını/ benliğini yitiren bireyin ait olmadığı bir coğrafyada duyumsadığı ıstırabı yansıtır.

Öte taraftan anlatıcı ben, ünlü sürgün şair Kavafis’in *“Bu şehir arkandan gelecek”* dizesine yaptığı atıfla sanrılarının oluşumuna haklılık payı kazandırmak ister. Gerek rüyalarında gerek uyanıkken her an, ait olduğu ve ardında bıraktığı kentin imgelerini gören özne, yarı gerçek bir dünyada sanrılarının varlığı ile birlikte yaşar. Karakter, bir gün varlığını kuşatan bu düşsel imgeler/hayaletler arasında kendi varlığını yitirmekten korkar. Acıdan başka bir şey getirmeyen gerçek, bunaltıların ve acıların sebebiyken; sanrılar, öznenin mutluluk sebebi olarak beliren huzur imgeleridir. Nitekim onlar, bireyin özlem duyduğu yurdunun esintilerini taşır. Yaşamı sorgularken gerçek- yanılısama/sanrı kıyaslaması yapan başkişi; nesnel gerçeklikler üzerine oturtulan yaşamı, yanılısamadan ibaret bir görüşler dünyası olarak görür.

Anlatıda Beyoğlu’nda yaşadıklarının düşsellikten ibaret olduğunu söyleyen anlatıcı ben’in uzak sürgün kentindeki hayatı, uzam ötesi bir görünüm arz eder. Ait olmadığı kuzey coğrafyasında, sürgünlüğün bunaltısından/yalnızlığından kurtulmak isteyen özne, İstanbul imgelerinden oluşan bir hayat kurar. Bu hayat ise sanrı’nın ta kendisidir:

“Bir sanrı, bir sanrıdan başka bir şey değiller artık. Geceleri, kentin boğucu gökyüzünü saran deyimlendirilemez bir hayalet. Ardımı bırakmayan hayaleti, bir giysi gibi çıkarıp atmam gerekiyordu üstümden. Geçen zamanla da yaptım bunu. Zamanın ağır gücüne katlanarak başardım, sayılır. O da bütün bütüne değil, bir ölçüde” (Özlu, 2011a:52).

Yurdundan kopan karakterin geçmişe ve kentine duyduğu özlem, ardını bırakmayan imgelerle belirir. Öznenin peşinden giden kentin ruhu, romanda hayalet ile sembolize edilir. “Gerçekte olmadığı halde bazen görüldüğü sanılan şey ya da ölü bir insanın ruhu” (TDK, 2005:864) olarak tanımlanan hayalet, kente atfedilerek varlığı geçmişte kalan kendilik günlerini imler. Geride kalan ölü bir kentin ruhu/hayaleti, an’da beliren görüntüsüyle sanrılar dünyasının kapısını aralar. Öte yandan karakter yaşamını ve varlığını saran bu hayaletlerden/sanrılardan kurtulmak ister ve tamamen olmasa da zamanla bir ölçüde başarır bunu. Nitekim sürgünün bunaltısını aşmak, bu hayali imgelerden kurtulmaya bağlıdır.

Özlu’nün “Caddede Miss Walde’la” öyküsü, arayışın yanı sıra sanrılara da ev sahipliği yapar. Öyküde tüm yaşananlar imgesel bir dünyada gerçek ile düş arasında gerçekleşir. Bir arkadaşı aracılığıyla tanıştığı Miss Walde’u ertesi gün uyandığında yatağının ucunda otururken gören başkişi, kendini anlam arayışı ve benlik keşfinin ortasında bulur. Miss Walde’un eşlik ettiği bu arayış ve keşif ise sanrıyla beliren bir düzlemde gerçekleşir:

“Sanki bir sanrı başlıyordu, içimden gelen gizli bir çağrı, belirsiz, sallantılı, kavranmaz bir istek yokluğa götürüyordu beni. (...) yapılar sallantılı amaçsız doğanın ortasına serpiştirilmişler; bense içimin belirsiz bir yere doğru çekildiğini duyuyordum, Miss Walde, Miss Walde olsaydı”(Özlu, 2012:524).

Öyküde kendilik keşfini içeren bir anlam arayışına çıkan özne, bir süre sonra Miss Walde’un gitmesiyle yolculuğuna tek başına devam etmek zorunda kalır. İçinden gelen “gizli bir çağrı(ya)” kulak veren başkişi, çıktığı yolculuğu “sanki bir sanrı başlıyordu” diye ifade eder. Gerçekliğin bozguna uğradığı bir dünyada içinden gelen anlayamadığı, “belirsiz, kavranmaz bir istek”, onu “yokluğa” doğru götüren bir nitelik arz eder. Bireye yaşam ile ölüm arasında bir ömür biçen dünya, onun için bir arayışlar mekânıdır. Kişi her şeyin ölüme aktığı, hiçliğe/yokluğa karıştığı bu yerde varlığını anlamlı bir nedene bağlamak için daimi bir arayış/çaba içerisinde olur. Demir Özlu’nün eserlerinde bu arayış kimi zaman olumlu bir nitelikle belirirken çoğu zaman olumsuzluk ya da belirsizlikle sonuçlanır.

“Caddede Miss Walde’la” öyküsünde başkişinin sanrısız bir dünyada gerçekleşen arayışı da sonuçsuzluk girdabında şekillenir. Özne belirsizlik içerisinde bocalarken yaşamın ve “doğanın” amaçsızlığını duyumsar. Öyle ki çevresindeki “sallantılı yapılar(ın) amaçsız doğanın ortasına serpiştirilmişler” gibi duran görüntüsü, yaşamın anlamsızlığına gönderme yapar. Mimariden yaşama her yeri kuşatan boşluk içerisinde, ne yapacağını

bilemeyen özne, belirsizliğe doğru çekildiğini duyumsarken Miss Walde'un varlığına ihtiyaç duyar.

Demir Özlü'nün *Balkur'da Akşam Yemeği* kitabında yer alan “Boğuncun Gelişi”nde ben ve öteki arasındaki ontolojik ilişki, sanrısız bir düzlemde belirir. “*Yıllardır kuşkunun yıprattığı cılız (bir) bilinç(in)*” “*gecenin içinde sallanan varlığı*” (Özlü, 1997b:33) boşluğun çerçevesini çizerken söz konusu sanrılara da gerekli ortamı hazırlar. Derin ruhsal çatışmalar yaşayan özne; ölümün, acı ve ıstırapın yarattığı bunalıyı halüsinatik görüntülerle karşılar:

“Dışarının gürültüleri arasında yarı uykulu, yarı uyanık yattım bir süre. Orada duruyordum. Tanımadığım birisiydi. Bulanık, belirsiz bir ortamda duruyor, çok sevdiği birini yitirdiği için ağlıyordu. Ardından ağlayanın kendim olduğunu sezer gibi oldum. Unutuşa terk ettiğim – gerçekten de unuttuğum- eski, derin bir tutkumdu ağladığım. Kız ağlayarak duygularını sonuna kadar yaşıyor, bense gündelik çekimsiz tavrıyla duruyordum orada. Ardından onun elinden tuttum, kalıntılar arasında gezindik. O bir mermer lahtın üzerine uzandı. Dindirebilmek için acısını, ağzımı açıp bir şey söylemeden ben de uzandım yanına. F. geldi, kızın acısını dindirecek birkaç söz söyledi: “Yeteneksiz bir ressamdı giden, onun için üzülme” (Özlü, 1997b:34).

“Boğuncun Gelişi”nde, gece rüyalarla oluşan gerçeklikten kaçış, gündüz sanrılarla meydana gelir. Gerçekliğin bunalısından uzaklaşmak isteyen bilincin kurduğu imgesel evrende, varsanımlar(halüsinasyonlar) bir kaçış kimliği olarak belirirken öznenin bilinçaltı duygularını da açığa çıkarır. Metinde her şeyin netlikten uzak bir biçimde belirmediği mekân, bireyin bilinç bulanıklığına paralel bir görüntüde ortaya çıkar. Varlığın gerçekliği, söz konusu bulanıklıkla örtülür ve sanrısız bir dünya resmedilir. Çevresinde olup bitenleri anlamlandırmaya çalışan başkişi, “*tanımadığı birini(n)*” “*bulanık, belirsiz bir ortamda*”, “*orada dur(duğunu)*” görür. O, “*çok sevdiği birini yitirdiği için ağlayan*” kişinin sonrasında kendisi olduğunu fark eder. Bu bağlamda ben olduğunu sezindiği bu ağlayan kişiyi, başlangıçta tanımaması ve varlığını “*orada*” olarak nitelendirmesiyle kendine yabancılaşmanın görüntüsünü sunar. Bachelard'a göre “*içeri ile dışarının*” biçimsel karşıtlığına benzer bir görüntü sunan “*burada ile orada diyalektiği*”, “*düşünceyi uzamlaştıran bir geometri(le)*” belirir ve özünde yabancılaşmayı ifade eder (2008:304-305). “*Orada*” yer iminin yüklendiği ontolojik anlam, bireyin kendine yabancılaşmış görüntüsünü imler ve tüm bunlar sanrı ile beliren bir nitelik arz eder.

İmgesel bir atmosferde kendi varlığına dışarıdan bakan özne, “*unutuşa terk ettiği eski, derin bir tutku(nun)*” yeniden açığa çıkmasına şahit olur. Bastırılan duygular bilinçaltının derinliklerinden sanrılar aracılığıyla çıkarken ağlamanın da sebebini oluşturur. Öte

tarafından öznenin “*kendi(si) olduğunu sezindiği*” ağlayan kişinin cinsiyeti, sonrasında kız olarak ifade edilir. Başkişinin bir sanrı olarak gördüğü ben’inin cinsel ötekiliği, yabancılaşmayı ifade edebileceği gibi ben’in öteki’ni içermesi olarak da yorumlanabilir. Bu bağlamda iki merkez etrafında beliren hermenetik yorum, birinci düzlemde ben’in kendine yabancılaşan görüntüsünün cinsel düzleme taşınması olarak ifade edilirken ikinci düzlemde baştan beri ben’den farklı bir kişi olan öteki’nin varlığının ben tarafından içselleştirilmesi olarak belirir. Öyle ki özne, ağlayan kız ben’e ait bir unsur olarak görülür. Bu bağlamda ise kız, öznenin bilinçaltındaki kadın imgesinin yansımasıdır.

Her iki durumda da yabancılaşmanın görüngüsünü sunan ikilik, bölünmenin/ayrışmanın ifadesidir. “*Gerçekliğin kendisi tarafından kendisine zulmedildiğini hissedene(n)*” (Laing, 2012:78) başkişi; sanrılarla dolu bir dünyada, aynı anda hem kendisini hem başka bir kızı içeren görüntüsüyle “*bölünmüş benliğin*” yansıması olarak yer edinir. Bu noktada “*benlik, cisimsizleşerek dünyayı aşmaya ve böylece güvende olmaya çabalar. Ama benlik, tüm deneyim ve etkinliğin dışında olduğu hissini geliştirmeye meyleder; böylece bir vakuma dönüşür. Her şey orada, dışardadır; hiçbir şey burada, içerde değildir*” (Laing, 2012:78). Metinde ağlayan kız’ı “*orada*” olarak nitelendiren ben, onun varlığını dışarıya konumlandırır. Kendi içsel sancılarını/“*unutulmuşluğa terk ettiği acılarını*” somutlaştırarak “*ağlayan kız*” imgesiyle bütünleyen özne için sanrılar, dünyanın bunaltısıyla baş etmeye çalışan bölünmüş bir benliğin sığındığı kaçış kimliğidir.

Eserde kendisi ile kız’ın davranışlarını ifade eden anlatıcı ben, bir yandan duygularını sonuna kadar yaşayan bir kadının görüntüsünü sunarken diğer yandan çekimser tavrıyla orada duran kendini ifade eder. Bu bağlamda varlığı “*orada*” olarak yer değiştiren özne, bir nev’i kızın yerine geçer. Daha önce “*orada*” olan, “*ağlayan kız*” iken sonrasında orada olan, öznenin kendisidir. Bu bağlamda ‘*orada*’lığın sunduğu acı paydasında’ birleşen ‘ben ve öteki’, “*kalıntılar arasında gezindi(kten)*” sonra bir “*mermer lahtın*” üzerine uzanırlar. Acıyı “*dindirebilmek*” için ölümü imleyen bir nesneye olan sığınış, ben ve ötekinin birlikteliği ile gerçekleşir. Ötelerden gelen “*F.*” ise ağlayan kız teselli etmek için ölen kişinin yeteneksiz bir ressam olduğunu ifade eder.

Tüm bunlarla birlikte yaptığımız tahlillerde metin merkezli bir incelemenin esas alınmasının yanı sıra, Boğuncun Gelişi’nde, ‘bir ressamın ardından gözyaşı dökken kız, kız ile imgesel bir bütünlük içerisinde olan anlatıcı özne ve kız teselli eden F.’ gibi

unsurların yer alması, okurda metnin özyaşamsal öğeleri barındırdığı hissini uyandırır. Demir Özlü'nün çok sevdiği kız kardeşi Tezer Özlü; Zürih'e yerleştiği sırada Hans Peter adındaki bir ressamla evlenmiş, ne var ki yakalandığı kanser hastalığı dolayısıyla üç yıl gibi kısa bir süre sonra hayata gözlerini yummuştur. Tezer Özlü'nün cenazesi İstanbul'daki Aşiyen Mezarlığı'na gömülürken cenaze törenine ressam Hans Peter ve Ferit Edgü de katılır. Sürgün nedeniyle cenaze töreninde bulunamayan Demir Özlü ise kardeşini son kez İsveç'te, yaşama gözlerini yumduğu hastanede görür. Öyküde ölümün soğuk kollarına “ressamı” gönderen ve F.'ye “*yeteneksiz bir ressamdı o, üzülme*” cümlesini söyleten anlatıcı ben'in “*ağlayan kız*” ile olan imgesel bütünlüğü, sevgi ve sahiplenme paydasında gerçekleşir.

Özlü'nün “Kanallar” anlatısında sanrılar bireyin kendilik arayışı düzleminde ortaya çıkar. Kadın arkadaşı Ana'dan gelen bir telefon üzerine onu aramaya koyulan başkişi, gittiği kentte onu bulmaya çalışır. Ana'nın telefon etmesi gerçek ile düşünce arasında belirsiz bir düzleme oturtulurken; anlatıcı ben sanrıyla başlayan bir yolculuğun öznesi olur:

“Elbette bu kente ilk defa gelen bir yolcu. Orada ne aradığını kesin olarak bilmeyen, belirsiz bir çağrının izini sürerek, hiç bilmediği, çıkış yolunu hiç bilmediği bir labirente ulaştığı sanrısına yakalanan yolcu.(...) Hayır yarı uykulu gibi değil; daldığı düşler, onu izleyen geçmiş, bir yığın belirsiz isteğin simgeleri biçiminde görünüp yitmesi ardından, yaşadığı dikkatinin çok uyanık olduğu saatler var onun”(Özlü, 2011a:128).

Kendisine gelen “*belirsiz*” bir çağrıyla birlikte yolculuğa çıkan başkişi, “*orada ne aradığını*” bilmediği bir yerdedir. Öznenin amaçsızlığı, onu yönüzlüğe ya da “*çıkış yolunu hiç bilmediği bir labirente ulaştığı sanrısına*” götürür. O, kendisine gelen gerçek mi düşünce mü olduğunu kestiremediği çağrının belirsizliğinin yanı sıra, bu çağrının hemen akabinde yolculuğa çıkmasının sorgulamasını yapar. Olayların tuhaf bir biçimde geliştiği şehirde, Ana'yı ararken bu arayışın aslında kendi benliğinin derinliklerine doğru gerçekleşen bir yolculuk olduğunun da farkındadır. Öte taraftan anlatıcı ben, tüm bu belirsizlikler arasında yaşadıklarının gerçekliğini vurgulamak istercesine bilincinin uyanıklığından bahseder. Ne var ki uyanıklık gerçeğin ispatı olarak belirmez. Nitekim sanrının gerçekleştiği durumda, “*deneyimin rüya-doğasına veya gerçekdışılığına ve eylemin otomatik doğasına rağmen, benlik “uykulu” olmaktan uzaktır; gerçekte aşırı uyanıktır ve olağandışı berrak gözlemliyor ve düşünüyor olabilir*”(Laing, 2012:77). Bu bağlamda özne benliğinin uyanıklığı içerisinde yolculuğuna devam ederken dikkati “*onu izleyen geçmiş ve bir yığın belirsiz isteğin simgeleri*” üzerine yoğunlaşır. Bireyin ardını bir hayalet gibi bırakmayan geçmiş; tüm kırılmışlıkların, acıların ve an'da beliren

sanruların nedeni olarak belirirken tam olarak çözümlenemediği bilinçaltı isteklerin simgesel yansımaları bu sanruların içeriğini oluşturur.

Yaşadığı şeyin gerçekliğini sorgulayan başkişi, “*Düşlerimle sanrularım hangi düzeye kadar yükselecek? Bütünü bir uyrgezere mi dönüşeceğim?*”(Özlü, 2011a:146) söylemiyle varlığının gerçekdışı bir görünüm kazanması karşısında endişeler yaşar. Nitekim “*gerçeklikte edimde bulunmayıp yalnızca fantezide edimde bulunan kişinin kendisi gerçekdışılaştır. Bu kişi için edimsel dünya bütünü ve yoksullaştır*” (Laing, 2012:93). Sanrularla kuşatıldığının ve edimlerinin gerçeklikten uzak olduğunun farkında olan özne, gelecekte bilinçten yoksun salt bedensel bir varlığa/bir “*uyrgezere*” dönüşmenin korkusunu duyumsar. Bilinci kapalı bir şekilde sadece bilinçaltı direktifleriyle hareket eden uyrgezer, otomat bir varlığa dönüşmeye gönderme yapar.

Öte yandan öznenin bu süreçte yaşadıkları realitenin uzağında belirir. İgesel bir dünyanın kahramanı olan Ana, ben’in sanrularının nesnesidir. Başkişi, bir yandan dış dünyanın gerçekliği içerisinde oluşturduğu “sahte benlik” ile gezintilerine/arama eylemlerine devam ederken diğer yandan kendi iç dünyasındaki “hakiki benlik” ile imgeselliğini duyumsar. “*Normal birey, her şeyin varlığını tehdit ettiğini ve hiçbir gerçek kaçış yolunun olmadığını hissettiği bir durumda, bu durumdan fiziksel olmasa da zihinsel olarak kaçmaya çalışmak için şizoid bir hal geliştirir*” (Laing, 2012:77). Bu bağlamda bölünmüş benliğin bir yansıması olarak ‘ben’ karşısında ‘öteki’nin ortaya çıkması söz konusudur. Sahte benlik=öteki denkleminde “*birey kendisi ve öteki arasındaki bütün ilişkileri, varlığı içindeki “kendisi” olmayan bir dizgeye havale ederse, o zaman dünya gerçekdışı olarak yaşantılanırken bu dizgeye ait her şey de sahte, yararsız ve anlamsız olarak hissedilir*” (Laing, 2012:79). Başka bir deyişle hakiki benlik, her şeyi sahte benlik’in emrine verirse yaşantılanan her şey de sahte ve anlamsız olacaktır. Romanda ben ve öteki, hakiki benlik ve sahte benlik arasında sıkışan başkişinin duyumsadığı bilinçaltı nevrozlar, onu bunaltıya sürükleyen bir nitelik arz eder. Öyle ki anlatıcı ben, içinde bulunduğu durumu “*Sonra da bilinçaltının o bilinmeyen canavarları görünmeye başlar, sarsarak varlığını. Onlar insanı hangi tür bir deliliğin kıyısına fırlatacaklardır?*”(Özlü, 2011a:147) şeklinde ifade eder. Başkişi, varlığını saran sanrularla “*deliliğin*” sınırlarında dolaşır ve şimdiye dek sahte benlik’in hükmü sürerken bir anda hakiki benlik konuşmaya başlar:

“Sokakları kanallardan oluşan, onların kıyısındaki daracık yollarda yürünen, sokaklarını köprülerle aştığımız bu kente ilk geldiğimde kurduğum öyküydü bu. Bütünü aldatici, hayalden uydurulma, içine gençliğimin ya da orta yaşamın iç sıkıntıları girse de gerçekliği olmayan, hepten yalan bir şey. Bir hayal oyunu. Gölgesini bütün bir hayata yaymış bir yanılmanın izdüşümü”(Özlü, 2011a:178).

Anlatıcı, kanallar kentinde ‘Ana’yı arayış öyküsünün’ bir kurmacadan ibaret olduğunu söyler. *“Bir hayal oyunu, gölgesini bütün bir hayata yaymış bir yanılmanın ürünü”* olan bu öykü, aslında başkişinin hayatının simgesel açılımıdır. Karakter gençlik bunaltılarını, orta yaş sıkıntılarını yansıttığı bu öykü ile boşlukla kuşatılmış yaşamda imgeye tutunur; hayatla baş edebilmek için hayalin var edici dünyasına sığınır. Bu bağlamda arayışlarla geçen bir yaşamın, imgesel ve sembolik karakteri olan Ana’nın dış dünyadaki varlığı da bir sanrının ürünüdür:

“Paris’teyken Ana’yla konuşmuş değildim. Bir sanrıydı o konuşma. Ana’nın bu kanallar kentinde olduğunu kim söylemiş olabilir bana? (...) hepsi bir düş bunun. Uyduruldu. Ana’nın beni izleyen hayalini belirgin yapmak için. Bu kente geldiğimde Ana’nın görüntüsünün beni buraya çektiğini, belki de onu burada bulacağımı sandım. Doğru olan sadece bu”(Özlü, 2011a:178).

Arzulanan yaşam ile gerçekliklerin uyuşmaması, özneyi dış dünyadan kaçmaya, hayale sığınmaya iter. O, sanrılarla dışarıya açılan düşsel bir evren kurar ve varlığını bu evrene konumlandırır. *“Ontolojik güvensizlik”* hali yaşayan bireyin dünya ile baş edebilmek için uydurduğu/ sığındığı bu sahte hikâye, halüsinatif görüntüleri de beraberinde getirir. Gerçeklerden kaçan anlatıcı ben, romanın sonunda tüm bu sanrısız dünyayı itiraf eder. Aslında o, içinde yarattığı Ana karakterini ararken yaşamı anlamlı kılacak bir şeyin peşindedir. Nitekim bu arayış esnasında tanıştığı Jul adındaki genç kızla olan konuşmasında kadının imgeselliği sezdirilir: *“Siz Ana’dan söz ederken, Kierkegaard’ın güncelerinden bazı sayfalar okuyormuş gibi oluyordum. Cordelia, o ülküleştirilen kadın. Gölge, imge, hayal oyunu, var olan şeylerin kendilerini gösterdikleri görünüm arasında parıldayan bitimsiz bir ışık oyunu”* (Özlü, 2011a:180) diyerek Ana’nın varlığını Cordelia ile özdeşleştiren Jul, ülküleştirilen iki kadının da düşselliğine vurgu yapar. Demir Özlü’nün Ana’sı, tıpkı Kierkegaard’ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*’ndeki kadın karakter Cordelia gibi bir arayışın nesnesi olarak belirir.

Öte yandan sanrısız bir dünyada gerçekleşen arayış, öznenin yaşadığı çatışmaların da sebebidir. Hakiki benlik ve sahte benlik arasında gerçekleşen çatışma, bilincin kendine dönme isteğiyle şekillenir:

“Bu heyecanlar da, dünyayı gözümde silen bu arayışlar da, bu doymayan istek de, tutku da, birbiri ardı sıra gelen düşler de, sanrılar da, görüntüler de, yanılmalardan, bulamamaların,

boşlukla karşılaşmaların acısı da... hepsi bitmeliydi. 'Hayır bu benim yaşamım değil!' diyordum kendi kendime" (Özlü, 2011a:171-72).

İçinde bulunduğu sanrılarla kuşatılan yaşamın kendisine ait olmadığını söyleyen özne, gerçek kendi olduğu yaşamı ister. Varlığını çepeçevre saran yaşam; içindeki “*doymayan istek(in), tutku(nun), dünyayı (hiçleştiren) arayışların, düşlerin, sanrılarının, yanılısamaların ve boşluk(ların)*” hüküm sürdüğü, bilinçten ziyade bilinçaltının hâkim olduğu bir nitelik arz eder. Bu bağlamda benliğinin karanlık yönüne yabancı olan özne, sürdüğü yaşamın yabancılığını duyumsarken kendi olduğu/bilincin hüküm sürdüğü gerçek yaşamı arzular.

Demir Özlü'nün eserlerinde sanrıların başka bir görüntüsü *Dalgalar* romanında ortaya çıkar. Romanda annesini kaybeden başkışının; oğlu, gelini ve torunu ile birlikte yaptığı Bangkok seyahati, sanrılara ev sahipliği yapar. Bangkok sokaklarında gezinirken geçmişin ve sevdiklerinin imgelerini her an beraberinde gezdiren özne, İstanbul'daki evde annesini görür: Anlatıcı özne tarafından “*Onun kapısını açınca annesini giyinik olarak alafranga tuvaletin üzerinde oturuyor gördü. Kıpırtısızdı, ölüydü kuşkusuz. Gövdesinde hiçbir yara bere izi yoktu. Sadece yüzünün bir bölümünde örümcek ağını andıran bir şey, tülbente benzeyen bir şey vardı*” (Özlü, 2006:117) sözleriyle betimlenen sahne, varsanıların görüntüsünü sunar.

Romanda yaşadığı ölüm gerçeğiyle yalnızlığını daha da derinden hissedenden başkışı, her an annesinin anılarıyla birlikte yaşar. Bu anılar, kimi zaman geçmişi hatırlama, kimi zaman ise imgelemin gücüyle dış dünyaya yansıyan sanrı/düş kılığında belirir. Annesinin ölümünün ardından onun yaşadığı evi ziyaret eden karakter, “*alafranga tuvaletin üzerinde*”, “*giyinik*” bir biçimde oturan annesini görür. “*Kıpırtısız*” görüntüsüyle bir ölüyü andıran ve oracıkta duran kadın, duyulan özlemin sanrı olarak yansıması ile belirir.

Öte yandan özne seyahati esnasında yaptığı deniz yolculuğunu İstiklal Caddesi'nde yaptığını düşünür. Özlem kaynaklı sanrılar, yurdunu ve geçmişi kaybetmenin yanısıra sevdiklerini ölüme/bilinmeyene uğurlayan bir ruhun bunaltılı nevrozlarını içerir:

“Upuzun beyaz bir gemiyle, gemiyi denize indirip Marmara Adası'na gidecekti. Geminin denize indirilmesi için İstiklal Caddesi'nden geçmesi gerekiyordu. Geminin üzerinde oturuyor caddeden geçerken iki yana bakıyordu; eski İstiklal Caddesi'nden geriye ne kalmış diye. Bir iki eski lokal görür gibi oldu” (Özlü, 2006:31).

Bangkok seyahatinde özne, yaptığı deniz yolculuğunda, kendini İstanbul sokaklarında bulur. Öyle ki gemiyle İstiklal Caddesi'nden geçer ve eskiye oranla nelerin değiştiğine

yönelik çevresine bakınır ve eskiden bugüne gelen sadece bir iki lokal görür. Geçmiş ile şimdi arasındaki değişimin boyutları bireyin ayrı düştüğü zamanın uzunluğuna gönderme yaparken yurt özleminin yoğun boyutlarını içeren sanrı, öznenin varlığını kuşatan duyguların barınağıdır.

Ölüm acısıyla beliren sanrıların başka bir görüngüsü Özlü'nün “Güner Sümer” öyküsünde ortaya çıkar. Demir Özlü'nün yakın arkadaşlarından biri olan Güner Sümer'in kaybı, yazarda büyük bir acıya neden olurken romandaki sanrıların da sebebini oluşturur:

“Güner Sümer, öldükten sonra –bir iki yıl- tiyatrodaki çalışmak üzere yaşamın içine geldi. Öldüğünü bilmiyor gibiydi; Biz de ona öldüğünden söz etmedik. Ben de. Çok dikkatliydim. Daha çok işiyle uğraşıyordu. Oldukça sessizdi. Onu bu haliyle daha önceki rüyalarımda da görmüştüm” (Özlü, 2011b:75).

Bir ölünün ardından duyulan özlem ve sevginin görüntüsünü sunan sanrılar, aynı zamanda yokluğa karşı bir başkaldırıdır. Yaşamını yitiren Güner Sümer, ölümünden “bir iki yıl” sonra “tiyatrodaki çalışmak üzere”, yeniden “yaşamın içine” gelir. Yaşam sahnesinin simgesel ifadesi olan tiyatro, yaşayanları da ölenleri de içine alan var edici bir alan olarak belirir. Ölümün yıkıcı karakterini derinden duyumsayan özne ise zihnin sınırlarını zorlar ve kaybettiği yakın dostunu sanrılarla yeniden hayatın içinde sokar. “Halüsinasyon sırasında gerçeğin kısıt ve kurallarından kurtulmuş bir zihin vardır. Her türlü beklenmedik ilişkiyi kurabilir. ‘Şey’lere dair zihinde yaşanan yüksek enerjili çarpışmalarla zihin gerçekliği bükerek, halüsinasyona sürüklenir” (Güzel, 2015:65). Romanda yaşamını yitiren tiyatrocunun arkadaşını yeniden yaşam sahnesinde gören anlatıcı ben için sanrılar, ölüme karşı bir savunma mekanizmasıdır. Kabullenmeme/inkâr etme ile beliren savunma, beraberinde sanrısız bir dünyanın kapısını aralar. Yeniden yaşama dönen ve “öldüğünü(n) bilincinde” olan Güner Sümer, sessizce işiyle uğraşırken kimse ona öldüğünden söz etmez. Acı bir olayı yok sayma, “dillendirmeme” ile gerçekleşirken söylemin gücüyle can bulacak olmasından korkulan ölüm, sessizliğin yokluğuna terk edilir.

Özlü'nün “Derine” öyküsü, *Bir Beyoğlu Düşü*'nün çekirdeği niteliğindedir; yazar, *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısını “Derine” öyküsünden hareketle yazar. Bu bağlamda romanda geçen sanrılar, öyküde de yer edindir. Kendilik arayışı üzerine kurgulanan metinde sanrılar, simgesel bir arayışla kol kola yürür. “Yürürken kaldırımda onu gördüğümü sandım.” diyerek öyküye başlayan anlatıcı özne, gerçek mi düş mü olduğunu tam olarak belirleyemediği şeyin/kişinin ardında düşer: “Yolda gördüğüm neydi? Bana görünerek

neyi imlemek istiyordu? Caddenin ortasında bir belirip bir yiterek baş dönmesi mi yaratmak istiyordu sadece, beni nereye sürükleyecekti?" (Özlu, 2012:495) sözleri, simgesel düzlemde başlayan anlam ve kendilik arayışının başlangıç noktasını oluşturur.

Caddede yürürken bir anda görünen varlık, öznenin bilincinde sarsıcı bir etki yaratır. Görme'nin etkisiyle düşünsel anlamda hayal ile gerçek arasında çatışma yaşayan, bedensel anlamda ise bir baş dönmesine tutulan başkişi, görünenin görünme amacını sorgular. Dış dünyadan öznenin bilincine saldıran varlık ise uyuyan bilinci uyandırmak isteyen bir nitelikle belirir. Özne, bu karşılaşmanın ruhunda yarattığı travma ile gerek düşünsel anlamda gerekse fiziksel alanda harekete geçer ve onun varlığı/hayali ardında sürüklenir.

Ardından sürüklendiği şeyin düş ile gerçek arasında bir sanrı olduğunu söyleyen başkişi, aynı zamanda onun kendinden bir şey olduğunu da farkındadır: "*Onun salt bana özgü olduğunu, günden güne varlığımı bir çember gibi kuşatıp, kuşatmasını daralttığını görüyör, önleyemiyordum bunu. Durmadan atan saldırılarıyla beni yakında kısıktırak bağlayacağı, varlığımın ayrılmaz parçası olacağı benziyordu*" (Özlu, 2012:494). Başkişinin varlığını kuşatıp ele geçiren "şey", günbegün ruhunu sıkıştıran bir nitelik arz eder. Ancak bu sıkışma, bireyin iç ben'inin ortaya çıkmasını sağlayan niteliğiyle olumlu bir değer olarak belirir.

Öznenin ruhundaki sıkışma bedensel yansımalarıyla belirir: "*Beni bütün gece kıvrandıran şeyin ne olduğunu iyice kavrayamadan bulantılar içinde yatakla musluk arasındaki holü geçiyor, orda yağlı başımı suyun altında tutuyordum*" (Özlu, 2012:495). Kendini bütün gece kıvrandıran acıyı tüm yönleriyle duyumsayan birey, varlığını kuşatan sanrısız güç karşısında nöbetler geçirir.

Öznenin varoluşsal çatışmalarına ev sahipliği yapan gece, gerek ruhsal anlamda gerekse bedensel anlamda direncin düştüğü zaman dilimidir. Gündüz yaşanan ruhsal çatışmalara gece, mide bulantıları ve baş dönemleri eşlik eder. Bu bağlamda gece onun için bir dinlenme değil, ruhsal sancıların bedene yönelen kötücül dokunuşlarla ortaya çıktığı, vücudun ve ruhun kendini saldırdığı bir zaman dilimidir:

"Odama, orda kıpırtısız ama uzun gecenin geçmesini belki de beni saran sanrıların yoklayıp yoklamayacağını bekleyebilirdim. "Derine, derine," diyordum, kendi kendime. (...) Önümde açılan boşluğa düşmemek için, baş dönmesi hastalığına yakalanmış biri gibi harcıyordum iç güçlerimi"(Özlu, 2012:495).

Anlamlı bir yaşamın parçası olmak isteyen başkişinin “uzun süren geceleri”, varlık buhranlarının barınağıdır. Nitekim, “*insanın anlam arayışı içsel denge yerine içsel gerilim yaratabilir*” (Frankl, 1993:118). Bu gerilim ise bireyin ontolojik bütünlüğe ulaşmasının ön koşuludur. Özne, yaşadığı gerilim ve çatışmalarla tüm gücünü, içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için harcar ve benliğini kuşatan boşluğa düşmemek için içine/ruhunun derinliklerine yönelir. Bu bağlamda öyküdeki “*Derine, derine*” söylemi, rotasına ve arayışına yön vermek isteyen bir ruhun varolma kaygısını imler.

Başkişi, kendi iç dünyasında çatışmalar yaşadığı gecelerde çoğu kez, yan tarafta oturan komşu kadının seslerini duyar. İletişimde olmadığı ama gizliden gizliye cinsel arzu beslediği bu kadına karşı tanımlayamadığı bir ilgisi vardır. Beyoğlu’nun caddelerinde gezinip evine döndüğü bir gün, komşu kadının sevgilisi gelir ve kadınla bozulan ilişkilerinin düzelmesi için ondan yardım ister. Başkişi ve kadının sevgilisi arasında geçen kısa bir konuşma nihayetinde adam, “*Aşağıda A. Sokağında oturuyorum ben, 22 numarada. İkinci kat.*” (Özlü, 2012:496) diyerek oradan ayrılır. Adamın gidişinden sonra yine derin ruhsal buhranlar, çatışmalar yaşayan anlatıcı ben, karşı konulmaz bir biçimde kendini görmeye gelen bu adamı görme arzusu duyar ve onu görmek üzere verdiği adrese gider. Adresin A. harfiyle verilen kısaltılması mekânın yabancılaşması olarak ifade edilebileceği gibi 22 numarasının aynı iki rakamdan oluşması, simgesel anlamda gerçekleşecek kendilik buluşmasına işaret eder.

Başkişi verilen adresteki eve gider. Ancak orada özneyi karşılayan kişi, daha önce konuştuğu erkek değil; özneye çok aşına gelen başka bir kadındır. Başkişi kadına adamdan bahseder, ancak kadın söylediklerinden hiçbir şey anlamaz, bahsedilen adamı da tanımıyordu; içeri girer ve özneyi de içeri davet eder. Bu sırada bir yandan olanlara anlam vermeye çalışan karakter, diğer yandan kadının kim olduğunu/ onu nerden tanıdığını çıkarmaya çalışır:

“*Beni nerden tanıdığınızı mı düşünüyorsunuz?*” dedi.

“*Evet,*” dedim şaşırarak.

“*Boşuna yormayın belleğinizi. Eve döndüğünüzde her şeyi anlayacaksınız*” (Özlü, 2012:500).

Kahramanı çok iyi bilen/tanıyan kadın, onun yaşadığı düşünsel nitelikli çatışmaları fark eder. Öyle ki “*boşuna yormayın belleğinizi*” ifadesi bir yandan öznenin anlam edinme/ idrak etme/hatırlama çabasına işaret ederken diğer yandan gösterilen çabanın

boşunallığını imler. Burada bir süre kadınla vakit geçirdikten sonra evine dönen özne, gece boyunca aynı baş dönmelerini, mide bulantılarını yeniden yaşar. Bireyin varlık sancısının bedensel yansımaları olan bulantı ve baş dönmesi, anlam ve kendilik arayışı yolundaki ruhsal kırılmalardır. Başka bir deyişle ben'in açığa çıkması ve kendilik keşfiyle gelen sancılı sürecin gösterenleridir. Sabaha doğru biraz uyuyan özne uyandığında yanda komşusunun bulunduğu odadan sesler duyar:

“Biraz sonra onun penceresinin açıldığını duydum, pencereden görmeye çalıştım onu. Biraz sonra da penceresinde fark ettim. Bir an pencerenin önünde durdu, sonra bacaklarını sarkıttı, şaşkındım, ardından bıraktı kendini caddeye. Kaldırımında kıpırdamadan yatıyordu, gövdesi bükülmüş, davranışsızdı. Çılgın gibi koştum merdivene; “Öldü, öldü o,” diye düşünüyordum. Issız sokakta kaldırımında duran ölüsünü kavriyordum. “Öldü o,” diye düşünüyor, yerden kaldırıyordum ölüsünü. Sonra ağır ağır kan ter içinde merdivenleri çıkardım. Başında kan sızıyor, saçlarını ıslatıyordu.(...) Ona ne kadar da benziyor diye haykırdım birden, yüzünü çevirdiğimde”(Özlu, 2012:501).

Özne gizliden gizliye arzuladığı komşusunun A. Sokağı 22 numaradaki kadın olduğunu fark ettiğinde her şey için çok geçirir. Bu bağlamda başkişinin sokakta görür gibi olduğu kişi de, komşusu olan kadın da, A. Sokağındaki kadın da aynı çizgi üzerinde belirir. Üç görüntü de bireyin kendi içinde yarattığı kadın imgesinin/sanrının dış dünyaya yansımalarıdır. Kadının intiharıyla fark edilen gerçeklik, öznenin içinden de bir şeylerin öldüğünü ifade eder. Kadının “ıssız sokakta” duran cesedini eve çıkararak özne, kapının hızla vurulmasıyla kendine gelir. Gelen iki polis memurundan biri, ölüyü yoklarken diğeri “Siz mi öldürdünüz?” sorusunu sorar. Başkişi ise “Duraksamad(an), çok süre önce verilmiş keskin bir yargıyı tekrarlar gibi: “Evet, evet,” der (Özlu, 2012:501). Polislere kadını kendisinin öldürdüğünü söyleyen öznenin bu söylemi, kendi içinde gerçekleşen tinsel ölüm halinin itirafıdır.

Düşselin başka bir görüngüsü, Demir Özlu'nün *Tatlı Bir Eylül* romanında belirir. Romanda başkişinin çok sevdiği yazarın ülkesine gerçekleştirdiği ve roman boyunca okurun tanıklık ettiği seyahat, düşten başka bir şey değildir:

“Orta Avrupa'daki kente yaptığın yolculuk, belki bir düşten başka bir şey değildi.(...) O seni, kendisine çok çekmiş olan yazara duyduğun yadsınamaz yakınlığın yarattığı bir sanrı. Gerçek olansa, Berlin'de bu göl kıyısındaki banliyöde, ağaçlar arasındaki yazarlar evinde oturduğun, kendi yaşamınla ilgili kimi notlar aldığın”(Özlu 2011, 91).

Romanda gerçekleşen yolculuğun bir düşten ibaret olduğu söylenirken bu bilginin de kesinliğini “belki” zarfıyla kesintiye uğratılır. Eserde başkişi, çok sevdiği yazarın ülkesini ziyaret etmek üzere seyahate çıkar. Bu gezi, kent manzaralarıyla detaylı olarak betimlenirken İstanbul manzaraları da düşsel bir kimlikte bu seyahate eşlik eder. Geçmiş-

şimdi düzleminde Avrupa ve İstanbul manzaraları arasında fiziksel ve düşsel bir yolculuğun öznesi olan anlatıcı, aslında fiziksel anlamda hiçbir yere gitmemiş; Berlin'deki yazarlar evinde yazdığı yazıyla gerçekleştirmiştir seyahatini. Düşselin sınırsızlığı içerisinde gerçekleşen yolculuk, başkişinin özlemlerinin yansıması olarak varlık kazanır. Karakter, yazının gücüyle imgesel bir yolculuğa çıkarak hem sevdiği Avrupa kentine hem geçmişine seyahat eder.

Özlü'nün bir diğer anlatısı *Berlin'de Sanrı*'da yaşanan olaylar, varsanıların hâkim olduğu bir ortamda yalnızlık ve sürgünlük etrafında şekillenir. Başkişi, yıllar önce intihar eden Heinrich von Kleist üzerine yazı kaleme almak için şairin mezarının olduğu kente gider. Burada göllerin ortasında bulunan bir yazarlar evinde kalan karakter, Kristin adındaki genç bir bayana ilgi duyar. Tıpkı başkişi gibi sürgün bir yazar olan Kristin, yine onun gibi günlerdir uyumamaktadır. Eserde yalnızlığın, dışlanmışlığın/ sürgünlüğün öznesi olan bireylerin içinde bulunduğu ruhsal çatışmalar ve uykusuzluk halleri ile bir nevi sanrıların oluşumuna ortam hazırlanır. Anlatıcı ben, bir yandan destek olmaya çalıştığı Kristin'in görüntüsünü "*Sanki kendinde değildi kız.*" (Özlü, 2011a:98) ifadesiyle verirken diğer yandan kendisi de gecenin karanlığı içerisinde tuhaf varlıklar görür: "*...bu büyük bahçede sanki seni bekleyen biri vardı. Bilmediğin bir hayalet. Sanki uzaklardan gelmiş birisiydi. Kenti çeviren duvarların, göllerin, kırlarında ötesinden, belirsiz bir mesafeden. Belki de bu çağın insanı değildi*" (Özlü, 2011a:107) söylemleri, ben'in psikonevroz ile beliren varsanılarına gönderme yapar.

Meyer'e göre "*halüsinasyon tipik bir disosiyasyon(dur)*" (Akt. Çorak, 2018:32). "Çözülme, kopma" olarak ifade edilebilecek olan disosiyasyon, "*normal koşullarda bir bütünlük içerisinde çalışan bilinç, bellek, kimlik ya da çevresel algınının işlevlerinin bozulması*" (Derin ve Öztürk, 2018:29) ile meydana gelir. "*Psşik travma, kişiyi istila ederek acze düşüren ezici uyarılarla ortaya çıkar ve kişide çaresizlik ve korku gibi duygulanımlarla seyrederek uzay-zaman sürekliliğinin zihinsel temsilinde yarıma oluşturur*" (Brenner, 2014:18). Brenner'in ezici uyarıların yarattığı çaresizlik ve korku bağlamında açıkladığı "*bu yarıma ve yarıma sonucu ortaya çıkan kopma ve çözülme, dezagregasyon, daha sonra disosiyasyon olarak adlandırılır*"(Çorak, 2018:30-31). Bu bağlamda esas itibariyle bir tür savunma mekanizması olan disosiyasyon, ileri boyutlu psşik travmalarda ruhsal problemleri beraberinde getirir.

Anlatıda sürgün paydasında bir araya gelen travmatik yaşantıların ortak bir disosiyasyonda buluşması, varsanılarla beliren bir yaşantıyı olağan kılar. Yalnızlığın, yabancılığın ve dışlanmışlığın psişik travmalarını yaşayan özne, bahçede “bilmediği bir hayalet(in)” varlığını duyumsar. “Uzaklardan gelen” ve “bu çağın insanı olmayan” hayalet, yıllar önce intihar eden şair Kleist’in imgesel varlığına işaret ederken diğer yandan öznenin gizliden gizliye içinde barındırdığı ölüm/intihar arzusuna da gönderme yapar. Yaşadığı travmatik olayların etkisiyle bilinç çözülmesi içerisinde olan ben’in gördüğü varsanılar, ruhsal dünyası hakkında da bilgiler verir. Nitekim “varsanının içeriği kompleksler tarafından belirlenir” (Bleuler, 1930:208; Akt. Çorak, 2018:31) ve kişi, bilinçaltı öğelerini, dış dünyaya işitsel ya da görsel bir imge/varsanı olarak yansıtır. Anlatıda öznenin bahçede gezindiği sırada kendi cesedini görmesi de içgüdüsel bir ölüm kompleksinin yansımasıdır:

“Sonra bir gece, geç vakit, Kristin’in kapısını çalmak üzere daracık koridoru yürüdün. Her gece olduğu gibi, koridor aydınlıktı. Kristin’in kapısına uzanmak, ona ne denli güçlü olduğunu sessizliğine göstermek, şimdi, ne kadar zordu senin için. Hayır, orada, ön bahçeyle arka bahçeyi birleştiren geçidin üzerine düşen o geniş odanın kapısında, daracık koridorda bir hayalet asılı! Belki de, oraya kendini asmış biri bu. Hayır, bir giysi değil, sensin o, senin giysilerin üzerindeki. Biraz dikkatle bakınca anlıyorsun. Titreyerek odana döndün” (Özlü, 2011a:114).

Freud psikanaliz çalışmalarında insan kişiliğinde etkili olan iki temel dürtüden bahseder: Eros/yaşam ve thanatos/ölüm. Yaşam dürtüsü; kendini koruma, yaşama tutunma gibi eylemlerin yanı sıra libidoyu da içerirken ölüm dürtüsü, zorunlu bir biyolojik sürecin ürünü olarak görülür ve bütün canlıların ilk hallerine/cansız biçimlerine dönme içgüdüsünden kaynaklandığı ifade edilir. Eros ve thanatos olarak isimlendirilen bu iki dürtü arasındaki çatışma, diğer tüm davranışların da içeriğini belirler(Freud, 2016:19-25).

Anlatıda, varlığını oluşturan dürtülerden biri olan ölüm ile dış dünyanın imgesel görüntüsü içerisinde karşılaşan başkişi, Kristin’in odasına gitmek isterken “daracık koridorda bir hayalet(in) asılı” olduğunu görür. Biraz daha dikkatli bakınca orada asılı olan hayaletin, kendisi olduğunu fark eden özne, “sensin o, senin giysilerin üzerindeki” söylemiyle ölümün ürpertisini duyar. Bununla birlikte o, gördüklerinin bir sanrıdan ibaret olduğunu anlamaz. Öyle ki bu esnada “benliğin faili olduğu düşünceler ve duygular canlıdır ve anlamlıdır. Benliğin giriştiği eylemlerin sahici olduğu hissedilir” (Laing, 2012:78). Bilinçaltı travmalarının ve dürtüsel komplekslerinin etkisi altında kalan zihin, yanılısamayı beraberinde getirir ve kişi dış dünyada gördüğünü sandığı nesnelere/varlıkları gerçekmiş gibi kabul eder.

Öte yandan varsanılar esnasında dış dünyanın gerçeklerinden bağımsızlaşan zihin, anlamlandırmayı kendi benliğinin yarattığı imgesel görüntüler arasında yapar. *“Algıların gerçekdışılığı ve tüm etkinliğin anlamsızlığı ve sahteliği ise sahte bir benliğin komutasında olan algı ve etkinliğin zorunlu sonuçlarıdır”* (Laing, 2012:79). Bu bağlamda algılama esnasında görülen imgeler, kişinin kendisi tarafından yaratılır ve başkişinin gördüğü koridorda *“asılı varlık”*, disosiyasyona uğramış bilincin kontrolünde ortaya çıkan gerçekdışı görüntülerden ibarettir. Görülen halüsinatif varlıklar, psikonevrotik ben’in yarattığı gerçekdışı imgelerdir. Anlatıda gördüğü varsanının ardından *“titreyerek oda(y)a dönen”* karakter, bir yandan zihnini sürekli meşgul eden ve gizli bir arzuyu uyandıran diğer yandan kişiyi ürpertici korkulara sürükleyen ölüm karşısında korkuya kapılır.

Eserin sonunda ise Kristin’in intiharına tanık olan anlatıcı özne, bu ölümü de sanırsal görüntülerle birlikte yaşar. Kristin ile konuşmak için kadının odasına yönelen karakter, yaklaştığında *“gölgemsi bir şeyin hafif karaltısının kaybolduğunu gör(ür).”* İçeri girdiğinde ise *“göğsünün üzerinde, kalın saplı bir bıçak saplı”* (Özlü, 2011a:120) olan Kristin ile karşılaşır. Yaşanan bu ölüm hadisesinin ardından, travmatik bir duygudurumuna sürüklenen özne, *“aşağıda gölün ölüme çağıran kirli sularını düşün(ü)r ve hayalinde açılan, yeni kazılmış bir mezara dalıyor gibi”* (Özlü, 2011a:120) hisseder kendini. Anlatıda kendini soğuk ve karanlık sulara bırakan karakterin intiharı, belirsizlik atmosferinde sunulurken söz konusu ölümün bir sanrı olup olmayacağı konusunda da soru işareti yaratılır.

2.6.3. Bir Kaçış Kimliği Olarak Cinsellik/Erotizm

Demir Özlü’nün eserlerinde karakterlerin yöneldiği bir diğer kaçış imgesi cinsellik ve erotizm düzleminde gerçekleşir. Cinsellik, kimi zaman yabancılaşma ile birlikte varlık kazanırken çoğu kez de erotizm ile yer edindir. Kişiler, anlamsızlaşan dünyanın gerçeklerinden kaçarak yaşamsal enerjiyi içerisinde barındıran libidonun düşsel imgelerle sentezlendiği erotizme sığınır.

Özlü’nün *“Büyük Bir Otelde Aşk”* öyküsünde cinsellik, hayatın rutinliğinin yanı sıra dönemin olumsuz politik koşullarından kaçmak için bir sığınak olarak görülür. Öyküde aşk’ın barınak yeri olarak ‘otelin’ seçilmesi, mekânın soğuk ruhunu söz konusu ilişkiye de yansıtır. Geçici konaklamaların, evsizliğin/kimsesizliğin simgesi olan otel, öyküde

içtenlikten uzak görüntüsüyle ilişkinin de yüzeyselliğine atıf yapar. Kadın ve erkek arasındaki derinliksiz ilişki, tinsellikten uzak bir cinsel birlikteliği de beraberinde getirir:

“Serbest bir kadının ben. Cinsel anlamda hiçbir önyargım yok.” (...) “Çok iyi” dedim. Ama bir öğretmen tavrı da takınmamaya çalıştım. “Ama insan gene de herkesle yatamıyor, beğendiği insanla yatmak istiyor.” (...) Onu öpmek için eğildim. “Öpüşmeyi boşver” dedi. “Öpüşmeyi sevmiyorum. İçime gir hemen” (Özlü, 2012:270).

Kendini “*serbest*” biri olarak tanımlayan kadın, cinselliği olduğu gibi dünyayı da ruhsuz bir boyutta yaşantılar. O, varlığını maddi bir dünyanın bedensel zevkleri üzerine konumlandırırken ‘anamlı bir varoluşun’ da uzağında belirir. Yabancılaşmış görüntüsüyle varlığını mekanikleşen eylemlerin arasına konumlandırılan kadının başkişi ile olan beraberliği, sevginin doğal ikliminde filizlenmez; içgüdüsel bir eylem olarak varlık kazanır. Öyle ki kadın için önemli olan, romantizmin ve tinselliğin hâkim olduğu bir cinsel birliktelik değil; salt itki ve içgüdülerin doyurulmasını sağlayan tensel bir beraberliktir. Kadının “*ben yatarım sen istediğin gibi devam edersin*” (Özlü, 2012:272) söylemi, bedenini fetiş bir nesne konumuna indirgeyerek varlığını değersizleştiren ve kendine yönelik bir tecavüzü meşrulaştıran kadının içinde bulunduğu yabancılaşmayı ifade eder. O, “*hazzın gönüllü nesnesi*” (Foucault, 1996:271) olarak varlığını metalaştırır. Bu bağlamda söz konusu ilişki her ikisini de “*ontolojik anlamda yok eder, onları birer tecavüz nesnesine dönüştürür*” (Korkmaz, 2015:180). Romantik doğasını kaybeden cinsellik; kadın için yaşamın tekdüzeliğinden/sıkıcılığından, erkek için ise zihnindeki düşünsel nitelikli çatışmalardan kaçışın sığınak mekânı olarak belirir.

Belirli bir süre tutuklu kaldıktan sonra serbest bırakılan başkişinin kadın ile olan beraberliği, tutukluluktan sonra yaşadığı ilk cinsel deneyimdir ve o bu birlikteliğinde içeride kalan arkadaşlarını düşünür:

“Yan yana uzandık. Kendi dünyalarımıza kaymış gibi (...) Ben de içeride bıraktığım arkadaşlarımı düşünüyordum. İdamı istenen askeri doktoru (...) ilk aşklarını daha yaşamamış arkadaşlarımı, kızlardan ilk mektuplarını alan, ilk aşk mektupları tutukevine gelen genç arkadaşlarımı. Bahçede beraber volta attığımız Sami’yi... İdamı istenen Abaoğlu’nu, ötekileri...” (Özlü, 2012:272)

Cinsel birlikteliklerinden sonra her ikisi de kendi dünyasına dönen kadın ve erkek, paylaşılmış bir yalnızlığı ve yabancılığı yaşarlar. “*İnsan cinselliğinin, haz ilkesinin hizmetindeki basit bir alet olmasına izin verme*” (Frankl, 2018:84) ile gelen yönelim, cinselliğin daha da ötede kadın ve erkeğin yabancılaşmış görüntülerini çizer. Onlar, yaşamın uzak kıyılarından bir araya, kaçış düzleminde gelmişlerdir. Her ikisi de varlığını saran bunaltıdan kurtulmak için cinselliğe sığınırken kadının açmazı; yaşamın

anlamsızlığıyla, erkeğinki ise toplumsal kaosu yarattığı tükeniş haliyle şekillenir. Öyle ki toplumsal duyarlığa sahip olan erkek, bir kaçış kimliği ile zihnindekilerden kurtulmak istese de hapiste kalan arkadaşlarını düşünmekten kendini alamaz. O, “*idamı istenen askeri doktoru*”, “*ilk aşklarını daha yaşamamış arkadaşları(n)*”, “*bahçede beraber volta attığı Sami’yi*” ve “*idamı istenen Abaoğlu’nu, ötekileri*” aklından çıkaramaz. Dönemin sosyal ve siyasal şartlarının kötülüğü, yaşamı kaosa sürüklerken birey, hapisanedeki yaşamların ıstırabını duyumsar.

Özlu anlatılarında erotizmin yaşamsal bir güç olarak belirmesi, kadın imgesinin kendilik bilinciyle bütünleşmesi bağlamında ortaya çıkar. *Caddede Miss Walde’la* öyküsünde başkişinin kendilik arayışında ona rehberlik eden Miss Walde, erotik görüntüsüyle belirir: “*Kapı aralıktı, çiğ ışık altında Miss Walde’un gövdesi görünüyordu. Kadın gövdesiydi bu, suyla ıslanmış, yer yer parlıyordu, göğüsleri çok güzel dik duruyordu, kalçaları geniş, bacakları da düzgündü, biraz kalıncaydı ama, gene de güzeldi*”(Özlu, 2012:514) sözleriyle betimlenen kadın vücudu, öznde uyandırdığı haz ile görüngülenir.

Öyküde kendilik arayışı içerisinde olan başkişi, zihnindeki sorgulama ve çatışmalarla savaşıırken cinselliğin hazzını, bir kaçış ve sığınak olarak görür; bu yönelimini ise kendisine yol gösteren Miss Walde’un uyarıcı imgesiyle bütünler. Öyle ki başkişide arzu’yu uyandıran bu kadın, aynı zamanda onu iyileştiren, varlığını tahlil ederek ruhsal açmazlarını gösteren kendilik bilincidir. Bu bağlamda Miss Walde, ana dolayımıcı olarak belirirken “*öznenin arzusu, dolayımlayıcının bedenine yöneliktir*” (Girard, 2001:136). Bireye yol göstermesi, onu ulaşmak istediği hedefe yöneltmesiyle ana dolayımıcı olarak beliren kadın, öznde içgüdüsel anlamda da cinsel arzuları uyardığı için yaşamsal olanı imler.

Cinselliğin yaşam imgesi olarak ele alındığı bir diğer metin *Balkur’da Akşam Yemeği*’nde geçen *Ölüm Döşesinde Yatış*’tır. Düz yazı şiiri olarak nitelendirilen *Ölüm Döşesinde Yatış*’ta karakter yaşamın geçiciliğinden ve ölümün korkunç gerçekliğinden kaçmak için erotizme sığınır:

“*Ölümün döşesinde yatıyoruz onunla; yere serilmiş incecik bir şilte üzerinde yatıyoruz. Gövdem gövdesinin üzerinde bunu ben istemiştım daha çok.(...) Böylece karşılıyor devinimimi, öylesine ki düşünemiyorum başka bir şey. Islak ve üzerine güneşin gölgesi düşmüş gövdem onun gövdesinden başka ne ki sanki. (...) İşte bitmeyen eylem; mavi apaydınlık bir gecenin eylemi bu*”(Özlu, 1997b:18).

Freud, bilinçdışıında cinsel(sexuel) ve saldırgan(agressive) olmak üzere iki temel dürtüden bahseder (Brenner, 1977:15). Bunlardan libido enerjisini içerisinde barındıran cinsellik, yaşamla özdeşleştirilirken saldırganlık, ölüm ile özdeşleştirilir. Yaşam ile ölümün imgesini benliğinde barındıran birey, ölümün soğukluğunu aşmak için yaşamsal olana/cinselliğe yönelir. Başkişi ile kadın arasında erotizme varan bir tarzda varlık kazanan cinsel birliktelik, her ikisinin de ben'den biz'e dönüşerek birlikte var oldukları kendilik alanıdır. Erotizmi, cinselliğin aşkla harmanlanmış biçimi olarak yorumlayan Paz'a göre tinsellikle bütünlenen tensel birleşme "*öznesi ile nesnesini benzersiz kişilere dönüştüren bir arınma(dır)*" (2002:102). Metinde anlatıcı ben'in kadın ile beraberken "*düşünemiyorum başka bir şey*" betimlemesiyle anlattığı cinsel eylem, onları dış dünyanın gerçekliklerinden uzaklaştıran bir nitelik arz eder. Bu bağlamda bir kaçış/sığınak olarak beliren cinsellik, "*bitmeyen mavi apaydınlık bir gecenin eylemi*" olarak ümidi, aşkı, sonsuzluğu ve yaşamsal olanı imler.

Cinsel birlikteliğin arınma perdesinden sunulduğu başka bir Özlü anlatısı, *Bir Uzun Sonbahar*'dır. Romanda cinsel birlikteliği "*aşk yapmak*" olarak ifade eden anlatıcı özne, cinselliğin arındırıcı doğasıyla bunaltıdan kaçıp yaşamsal olana sığınır: "*Büsbütün arınmaktı aşk yapmak, gövde kendini buluyor, bütün sıkıntılı fazlalıklarını atıyordu. Gövdenin kendini arıtması, bilincin de arınmasını getiriyordu beraberinde. Ardından insan kendisini de, gövdesini de seviyordu*" (Özlü, 1976:108) sözleriyle bedensel olanın bilinç üzerindeki etkisine atıf yapan karakter, "*gövdenin kendini arıtması*" ile "*bilincin arınması*" arasında ilişki kurar. Cinselliğin farkındalık ve bilinç ekseninde gerçekleşmesini "*varoluşçu cinsellik*" olarak yorumlayan Koestenbaum'a göre cinsel birliktelik; karşı konulmaz bir mecburiyet, bir görev ya da fırsat değil, özgürce seçilebilen bir değerdir ve bir cinsel eylem, ancak otantikliği oranında bireye değer ve anlam katar, varoluşsal bir nitelik kazanır (1998:80). Romanda özenin kadın ile olan birlikteliğinden aldığı ruhsal doyum, cinsel eylemin maddi formundan sıyrılıp varoluşsal bir nitelik kazanmasıyla belirir. Bu bağlamda otantik doğasıyla beliren cinsellik, yaşamın sıkıcılığından ve bunaltısından kurtulmak isteyen bireyin yaşamsal olanla buluştuğu ve onunla kendini/bedenini sevdiği varoluşsal bir etkinlik alanıdır.

Romanda, cinselliğe bakış açısı "*varoluşçu cinsellik*" düzleminde beliren başkişiye karşılık roman kişilerinden Ada'nın tutumu tersi bir nitelik arz eder. Bir kaçış kimliği olarak benimsediği cinselliği yabancılaşma boyutunda yaşayan Ada, içinde bulunduğu

varoluşsal boşluktan kurtulmak için cinselliği bir yol olarak görür. Anlatıcı öznenin “*Ada’yla konuşmak çok zordu.(...) Hemen her gün öğleden sonra votka içmeye başlıyor, ardından da abuk subuk şeyler yapıyordu. Önüne gelenle de yattığını biliyordum. Belki yatarken pek bir şey duymuyordu. Bir çeşit soğukluğa sürüklenmiş olduğu söylenebilirdi*” (Özlu, 1976:16) ifadesi, Ada’nın anlam ve değer yitimi içerisindeki varlığına işaret eder.

Bireyi tükenişe iten “*varoluşsal boşluk*” durumunu “*varoluş vakumu*” ve “*varoluş nevrozu*” ile birlikte ele alan Frankl, nevroz durumunda “*alkolizm, depresyon, obsesyonizm ve cinsel yönelimler(in)*” ortaya çıkabileceğini ifade eder (Geçtan, 1990:139). Romanda bireyin varlığını kuşatan anlamsızlık ve amaçsızlık duygusu, onu yaşamın gerçeklerinden kaçmaya yönelir. Öyle ki varoluşsal boşluk içerisinde olan Ada, kendine yabancılaşmış bir görünümde belirirken “*votka*”yı ve cinsel birlikteliği, kaçış kimliği olarak benimser. Bilinci uyuşturan niteliğiyle beliren alkol ve cinsellik, kişinin gerçeklerden ve kendiyi yüzleşmekten uzaklaşmasının ifadesidir. Bu bağlamda eylemleri herhangi bir amaç ve anlamdan yoksun olan Ada, “*abuk subuk şeyler yapar*” ve birçok kişiyle cinsel birliktelik yaşar. Varlığını herhangi bir anlama ve amaca bağlamaktan yoksun olan kadının yaşadığı birliktelikler, ruhsuz ve mekanik bir karaktere sahiptir. Bu bağlamda duyumsallığın ve tinselliğin uzağında beliren bu birliktelikler, yabancılaşmış görüntüsüyle varlık kazanır.

İnsan cinselliğini sevginin fiziksel dışavurumu olarak tanımlayan Frankl, “*seksin insansızlaşmasını*”, bireyin kişisel yaşamıyla bütünleşmeyen, sadece haz uğruna yaşanan bir cinsel yaşamdan hareketle açıklar. Ona göre cinselliğin kişiliksizleşmesi, varoluşsal engellenmenin bir belirtisidir: İnsanın anlam arayışının engellenmesi (Frankl, 2018:82). Bu bağlamda insansızlaşan cinsellik, cinsel yabancılaşmanın da imini içerisinde barındırır. Ada tinsellikten uzak birliktelikleriyle yabancılaşmış bir karakter olarak belirirken kendiyi yüzleşmemek, varoluşun çetin sorgulama ve çatışmalarından kaçmak için de cinselliği bir sığınak olarak görür.

Özlu’nün *Tatlı Bir Eylül* romanında cinsel birliktelik, bireylerin toplumdan/dünyadan kaçış imini içerir. Romanda anlatıcı özne, sevgilisi ile olan birlikteliğinde dış dünyadan soyutlandığını hisseder: “*Odada, gecenin karanlığında, hiçbir yerde, hiç kimseyle bağlantınız yoktu; saatler boyu süren sevişmeler, sizi, dünyadan uzak bir boşluğa fırlatıyordu*” (Özlu, 2011:58). Dış dünyanın bunaltıcı gerçekliğinden uzaklaşmak isteyen

bireyin sığındığı cinsel eylem, onu hiçbir şeyin olmadığı “*bir boşluğa fırlatı(r)*” ve o, bilinç düzleminde gerçekleşen bu boşlukta dünyanın gürültüsünden sıyrılıp nefes alma olanağı bulur.

Cinselliğin bir sığınak olarak belirlediği bir diğer öykü, yazarın “Ötedeki Ülke” öyküsüdür. ‘Ötedeki Ülke’ isminin çağrıştırdığı sürgünlük hali, bireyin acılarının temel sebebi olarak belirirken yaşamın acılarından kurtulmak isteyen başkişinin geleceğe yönelik umut dolu bakışı, kadının varlığı ile bütünleşen cinsellik imgesiyle şekillenir:

“Büyük bir gün doğacak kıyılarda. Acılardan kurtulacağız. Daha alçakgönüllü olacağız, daha sade, daha sınırsız, daha dingin.(...) Çıplaklığımı iyice görmüştüm. Bir şeye başlamak değildi bu; süren, derin, büyük bir şeyin sürmesiydi; bitmeyecek bir şeydi, gücün ta kendisiydi: Kadınsa, o beyaz, sonsuz varlık açılmıştı sonsuzca –bembeyaz sularda yüzen mutlu çiçek- ışıklı odada” (Özlü, 2012:373).

Octavia Paz’a göre cinsel birliktelik “*özneliğin sığınağı olan sessizliğe bir dönüş değil, büyük ortak bütiine katılmaktır. Ben, biz olur*” (2002:190), duyumsal olan ruhsal olanla tamamlanır bu birliktelikte. Öyküde tinselliği içeren bir tarzda beliren cinsellik, karakterleri olumlayan/bütünleyen niteliği ile varlık kazanır. Kadının çıplaklığı; bir yandan varlığın otantikliğine, tüm maskelerden arınmaya ve tüm sahiciliği ile kendi oluş’a gönderme yaparken arzuyu da tetikleyen temel unsur olarak belirir. Yaşadığı duyumsallığı, ruhsal bir arınma ve varoluşsal bir güç olarak gören başkişi, yaşamın acı gerçeklerine bu güç ile karşı koyar ve bu gücü “*daha sade, daha sınırsız, daha dingin*” bir yaşamın temeli olarak görür.

Cinselliğin bir sığınak olarak görüldüğü ve sürgün izleğiyle belirlediği *İthaka*’ya *Yolculuk*’ta başkişi, kimi zaman yazı’nın gücüyle kimi zaman ise yazıya da aksettirdiği varlığını kuşatan imgesel bir erotizmle sürgün acısını aşmaya çalışır. Cinsellik ve erotizm, onun için sürgüne karşı oluşturduğu bir kaçış kimliğidir:

“Hepsinde, hepsinde de o kentin tükenmez görüntülerinin, değişime uğramış imgeleri var. (...) yazının üstünü sanki imgesel bir kuşakmış gibi saran saklı bir erotizm tamamlıyor. Yönünü belirsizlik içinde arayan, varoluşun nedeni de sonucu da olmak isteyen, ruhu tutunmak istediği belirsiz yükseltilere doğru kaldıracak olan bir erotik soluk”(Özlü, 1996:44).

Yıkıcı bir doğaya sahip olan sürgünün birey üzerinde yarattığı bunaltı, geçmişe duyulan özlemle perçinlenir. Yaşanılan eski kente duyulan özlem, düşsel imgelerle beliren bir dünyaya kapı aralar. Anlatıcı özne, her yerde ardını bırakmayan kentin imgelerini görürken yurt özlemi, sürgün acısını daha da derinleştiren bir nitelik arz eder. Bu bağlamda sürgünün yarattığı yıkıcı bunaltıyı aşmak için yazıya yönelen başkişi, bu yazıyı

“erotik bir soluk” ile bütünler. Yurdundan uzakta “yönünü belirsizlik içinde arayan” bir ruhu “tutunmak istediği belirsiz yükseltilere kaldıracak olan” erotizm, özne tarafından varoluşsal bir güç olarak tanımlanır. O, sürgünün yarattığı yalnızlık, dışlanmışlık, yurtsuzluk gibi duyguların yıkıcılığından erotizmin doğasına sığınır. Erotizmin bilinç üzerindeki şekillendirici gücü, özneyi ben’in huzur bulduğu bir dünyaya götürür.

Bir kaçış kimliği olarak cinsellik, yazarın *Kanallar* anlatısında da yer edinir. Özne, yaşamın bunaltısından, mekânın soğukluğundan erotizmin imgesel düşlerine sığınır. “Yalnızlık ve kapalı hava erotik düşlere sürüklüyor beni” (Özlü, 2011a:145) söylemiyle ruhunu kemiren bunaltıdan kurtulmak isteyen başkişi, varlığını “erotik düşlere” bırakırken, bu düşlerin yarattığı bilinç uyuşukluğunu kurtarıcı bir ilaç olarak görür. Sonrasında ise kendini bir genel evin kapısında bulur:

“Vitrinlerde yansıyan masalsı bir ışıkla aydınlanan, loş ev içlerinde tenlerinin rengi çok daha güzel görünen, çıplak, genç kadınlar vardı. Kanalların kıyısında uzanan dar sokaklarda yürüdüm. (...) Köşeye yakın evlerden birinde uzunca boylu, sarışın çok güzel bir genç kadın gördüm. Kapısını çaldım. Vitriinden görüldüğü kadar güzeldi, daha da şaşırtıcı olan yanı, hiç de bu mesleğin insanına benzememesiydi, hafif bir makyajı vardı” (Özlü, 2011a:50).

Anlatıda yabancı bir coğrafyanın boğucu havasından ve yalnızlıktan kurtulma isteği, ben’i cinsel arzunun cezbedici doğasına götürür. Arzuyu üç evrede tanımlayan Kierkegaard, bu içgüdüsel isteğin birinci evrede hayal, ikinci evrede arayış, üçüncü evrede ise arzu’nun kendisi olarak ortaya çıktığını ifade eder (2015:51). Arzunun ilk iki aşaması olan hayal ve arayış, başkişiyi arzu nesnesine/kadın imgesine götürür ve kişi, duyumsallıkla bütünlediği bu imge ile yaşam karşısında kendini var hisseder. Anlatıda yalnızlığını içsel olarak bütünleyemeyen özne, bedensel bir birliktelik ile bu açığı kapamaya çalışır ve benliğini kuşatan bunaltıdan kaçmak için cinselliğin yarattığı bilinç uyuşukluğunu kurtarıcı bir sığınak olarak görür. Bu yüzden de “kanalların kıyısında uzanan dar sokaklarda” yürürken “köşeye yakın evlerden birinde uzunca boylu, sarışın çok güzel bir genç kadın gör(düğünde)” bu eve yönelir. Bu kadını “vitriinden görüldüğü kadar güzeldi, daha da şaşırtıcı olan yanı, hiç de bu mesleğin insanına benzememesiydi, hafif bir makyajı vardı” (Özlü, 2011a:50) sözleriyle betimleyen anlatıcı ben, kadının sadeliği ve güzelliği karşısında etkilenir ve yalnızlığın karanlık kuyusundan bu yere sığınır. Bu bağlamda öyküde cinsellik, yalnızlığın bunaltısından kaçmak isteyen bireyin yöneldiği bir sığınma olarak belirir.

Cinselliğin kaçış imgesiyle belirlediği bir diğer öykü *Akşamüzeri Gidilen Bir Bar*'dır. Öyküde başkışı yalnızlığın yıkıcı etkisinden kaçmak için cinselliğe yönelir: “*Hiçbir şey istememek. Yüzünü anımsamadığınız bir kadınla sevişmişsiniz, esir kampından kaçanların sevişmesi gibi. Ne denli aceleci bir ilişkiydi. Yalnızlıktan, uzun sürmüş yalnızlıktandı.*” (Özlü, 2012:30) söylemleri, ben'in varlığını kuşatan bunaltının ıstırabını yansıtır.

Öyküde yalnızlık karşısında bir kaçış kimliği olarak yer edinen cinsellik, mekanikleşmiş görüntüsüyle belirir. Yüzü anımsanmayan bir kadınla gerçekleştirilen bu birliktelik, kadının varlığını öteleyen/nesneleştiren ve eylemi önceleyen bir nitelik arz eder. Öyle ki kadının bedeni erkek için otantik bir varlık değil, sadece bir organizmadan ibarettir. Oysaki “*insan, bir beden olduğu kadar bilinçtir de*” (Koestenbaum, 1998:115). Bedenin en birincil kendilik imgesi olan yüz, ben'i başkalarından ayırt eden karakteristik ve ontolojik bir değerdir. Olmayan ya da zihinde yer etmeyen bir yüzün karşılığı ise değersizlik, yabancılaşma, ötekileşme gibi varoluşsal nitelikli sorunların simgesel ifadesidir. Erkeğin “*yüzünü anımsamadığı bir kadın*”; bilinci, karakteri ve varoluşuyla benimsenen/özümseven bir sevgiliden ziyade, yalnızlığı öteleyen bir kaçış/doyum nesnesidir. Kadın ve erkek arasında geçen ilişkinin çerçevesi “*esir kamplarından kaçanların sevişmesi gibi*” sözleriyle betimlenirken söz konusu “*aceleci(lik)*”, cinsel birlikteliğin otantikliğini kaybeden, yabancılaşan doğasına işaret eder.

Cinselliğin kaçış kimliği olarak yer edindiği bir diğer roman *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları*'dır. Romanda varoluşsal boşluk içerisinde olan başkışı Selim, derinliksiz ve içtenlikten yoksun ilişkiler ağı arasında bunaltı duyumsayan bir karakterdir. O, burjuvazinin “*kendisini, taşçıl bir yalnızlığa iten sıkıntısını, okuyup yazarak, içerek ya da karşısına çıkan hemen her kadınla yatarak aşmaya çalışır. Diğer bir ifadeyle Selim, içinde olduğu ancak ne dışına çıkabildiği ne de onaylandığı toplumsal bir düzen içinde duyduğu sıkıntıyı ahlaki ihlallerle gidermeye çalışır*”(Öcal, 2011:159). Bu bağlamda cinsellik bunaltı ve sıkıntıdan kaçış olmasının yanı sıra toplumun değer yargılarına/ahlak kurallarına yönelik bir başkaldırıdır da.

Romanda Bayan M. ile birlikte olan “*Selim, büyük burjuva tabakasından bir kadınla yatmakta tutkularını doyuran bir yan buluyor, ama bu düşünsel tutkusu sevişmeyi bir haz alma şenliği yapmaktan çok, kendi varlığını kanıtlama yolunda bir çekişme durumuna*

getiriyordu” (Özlu, 1997a:26). Cinselliği, bir nevi kendini kanıtlama biçimi olarak gören başkişinin burjuva sınıftan bir kadınla yatması ve bundan gizli bir haz duyması, topluma ve sınıf ayrımına duyduğu öfkenin yansımasıdır. Ben ve öteki, birey ve toplum arasındaki yabancılaşmanın imini içeren cinsel eylem; başkişiye göre kabullenmenin, onaylanmanın gizli hazzını içerir. Bu bağlamda gerçeklik boyutunu yitiren cinsellik, bedensel ve tinsel doyum yerine toplumsal bir sancının tatmini ile gelişir. Selim; topluma, burjuva sınıfına, kalıplaşmış sözde ahlak kurallarına ve tüm değer yargılarına karşı duyduğu öfkeyi cinsellik aracılığıyla dışa vurur.

Bayan M.’nin yurtdışına gitmesinden sonra Anna ile tanışan Selim, başlangıçta ona karşı arkadaşça yaklaşırken, Anna’nın onunla cinsel anlamda birlikte olmak istemesiyle bu isteğe karşı koymaz. Bu yakınlaşma ise Anna tarafından yazılan bir mektup ile başlar:

“Bugün de başım ağrı içinde uyandım. Bir yığın düşünce zihnimde: bir yığın zorunlulukların sıkıntısı, beni bağlayan şeyler, toplumsal bağlarımın ağırlığı, derin iç sorunlarım... (...) Sabahleyin, aynada kendi çıplaklığıma bakmak için soyundum. Hiç sevmedim kendi görüntümü. Hiç. Derin bir kedere gömüldüm. Kendimi iyice görmek, bilmek istemişim.(...) Yetersiz kendi kendini doyuramayan biri miyim, dersin? Bana yardım etsene” (Özlu, 1997a:27-28).

Romanda “*anlamsal boşluk içinde olan Anna, yaşayamadığı cinselliğini, bunalımının/ sıkıntısının sebebi olarak görür; sorununu aşmak için Selim’den yardım ister*” (Öcal, 2011:156). Üzerinde “*toplumsal bağların ağırlığını*” taşıyan Anna, yaşayamadığı cinselliği ise toplumsal baskıya, kalıplaşmış yargılara ve mekanikleşmiş ahlak kurallarına bağlar. Yaşamını anlamlı bir varoluşa konumlandıramayan bireyin içinde bulunduğu boşluk, cinsel açlığa dönüşür. Şimdiye dek hayatında bir erkek olmayan öznenin bir anda bir erkekle yaşamak istediği cinsel birleşme, yaşama dönük bir intikam ve protest bir eylem olarak belirir. Bununla birlikte arzulanan cinsel birlikteliğin diğer bir tetikleyicisi ise kendilik keşfidir. Foucault; herkesin kendi anlaşılabilirliğine, beden bütünselliğine, kimliğine ulaşması için cinsellikten geçmesi gerektiğini söyler. Nitekim ona göre itkinin gücüyle kişisel tarihin biricikliğini birleştiren cinsellik, hem anlamın gizli ögesi hem de anlam üretiminin kökenidir (2003:111). Aynada kendi bedenini tüm çıplaklığıyla seyreden Anna’nın “*kendi(n)i iyice görmek, bilmek iste(mesi)*”, ben’in keşif arzusunu yansıtan bir nitelik arz eder. Kendini tüm çıplaklığıyla aynada seyreden kadın, varlığını tüm otantikliğiyle ve tüm ilişkileriyle bir anlama oturtmak isteyen ben bilincidir.

Anna ile birlikteliklerinden sonra Selim, arkadaş ortamında tanıdığı Ada ve Ayşe ile de cinsel anlamda beraber olur. Ada, toplumun ve geleneğin baskısına karşı bir başkaldırı

olarak cinselliğe yönelirken, Ayşe yaşamın sıkıntısından kaçmanın yolu olarak cinselliği görür. Romanda Selim ile ilişkileri oranında sahneye çıkan kadınların-Bayan M. Anna, Ada ve Ayşe- ortak yönü, anlamsızlık ve boşluk içerisinde bocalamalarıdır. Yaşamlarını bir anlam'a bağlamaktan yoksun olan karakterlerin cinsel birliktelikleri ise yalnızlık, bunaltı ve boşluktan kaçma isteminin bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Sonuç itibariyle Demir Özlü'nün eserlerinde belirgin izleklerden biri olan cinsellik/erotizm, çoğunlukla kişilerin kaçış sığınağı olarak belirir. Karakterler, yaşamın bunaltısından/anlamsızlığından kurtulmak için yöneldikleri bu eylemde bedensel tatmini sağlasalar da tinsel doyumdan uzaktırlar. Bu doğrultuda yabancılaşmış görüntüsüyle beliren cinsellik, kaçış kimliği zemininde görünüm kazanan bir varoluş nevrozudur.

2.7. ONTOLOJİK BİR DEĞER OLARAK YOLCULUK/GEZİNTİ/YÜRÜYÜŞ

Türkçe Sözlük'te "*bir yerden başka bir yere gitmek, bu gidiş gelişte geçen süre*" (2005:1825) olarak tanımlanan yolculuk, yaşamın hemen her anında çeşitli görüngülerde belirir. Kimi zaman 'dışarı'yı içerileştiren, kimi zaman ise içeri'yi dışarılaştıran yolculuk, fizikselin ötesinde insan varlığını gerek bedensel gerekse ruhsal anlamda olumlayan, bütünleyen bir edim olarak ifade edilebilir. Yolculuğun; fiziksel, içsel, düşsel ve mistik/manevi olarak sınıflandırılması mümkün olmakla birlikte her boyutunda tinselliğin olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim fiziksel anlamda gelip-gitme olarak tanımlanan seyahati, düşünen ve hisseden bir varlık olan insandan ayırmanın imkânsızlığı, onu tinsellikle bütünleştirir ve salt maddi bir form olmaktan çıkarak düşünceyle yoğrulan felsefenin, duyguları ifade eden psikolojinin ve inancın hâkim olduğu tasavvufun temel konusu haline getirir. Bu nedenle yol/yolculuk/seyahat kavramları sadece maddi bir form olmaktan ziyade beden-ruh, madde-mana düzleminde çok yönlü olarak değerlendirilmelidir.

Psikoloji, felsefe, siyaset, din, sanat gibi pek çok dalda görünüm kazanan seyahat/yolculuk, yazın alanında da belirgin bir yere sahiptir. Gerek dünya gerek Türk edebiyatında pek çok eserde varlık kazanan izlek, çağdaş edebiyatın önemli isimlerinden Demir Özlü'nün eserlerinde de belirgin bir yer tutar. Özlü'nün eserlerindeki yolculuk, fiziksel ve içsel görünümüleriyle varlık kazanır. Onun kahramanları, kimi zaman yolculuğunu fiziksel düzlemde gerçekleştirirken kimi zaman da kendi iç dünyalarına doğru seyahat ederler.

Özlü'nün *İthaka'ya Yolculuk* romanı, yurdundan ayrılmak zorunda kalan öznenin sıkıntılarla dolu yolculuğunu anlatır. Romana adını veren ve yolculuk ile özdeşleşen mit/İthaka, Homeros'un *Odyseia* Destanı'nda Troya Savaşına katılan Odysseus'un adası/evidir. İthaka kralı Odysseus, eşi ve yeni doğan çocuğunu bırakmak istememesine karşın Troya savaşına katılmak durumunda kalır. Yıllar süren savaşta Odysseus'un eşi ve çocuğu, onu İthaka'da bekler. Savaştan sonra evine/İthaka'ya dönmek üzere gemiyle yola çıkan Odysseus, on yıl süren zorlu bir yolculuktan sonra evine ulaşır. Yunan mitolojisinden evrensele açılan bir yelpaze ile yola çıkanların, evinden/yurdundan ayrı düşenlerin simgesi haline dönüşen İthaka, pek çok edebi eserde yer edinir. Bir sürgün olan Yunan şairi Kavafis'in *İthaka* şiiri bunlardan biridir. Demir Özlü'nün *İthaka'ya Yolculuk* romanında Kavafis'in ünlü "İthaka" şiiri epigraf olarak verilir(1996:7) ve bu epigraf romanın özeti niteliğindedir:

*"Hiç aklından çıkarma İthaka'yı.
Oraya varmak senin başlıca yazgın.
Ama yolculuğu tez bitirmeye kalkma sakın.
Varsın yıllarca sürsün, daha iyi; sonunda kocamış biri
Olarak demir at adana,
Yol boyunca kazandığın bunca şeylerle zengin,
İthaka'nın sana zenginlik vermesini ummadan.*

*Sana bu güzel yolculuğu verdi İthaka.
O olmasa, yola çıkmayacaktın.
Ama sana verecek bir şeyi yok bundan başka*

*Onu yoksul buluyorsan, aldanmış sanma kendini
Geçtiğin bunca deneyden sonra öyle bir bilgeleştin ki, Artık
Elbette biliyorsundur ne anlama geldiğini İthakaların."*

Kavafis, İthaka'dan (Çev. C. Çapan)"

Yola çıkan öznenin varmak/ulaşmak istediği yer olan İthaka, ev/yurt imgesini içerisinde barındıran bir kendilik mekânıdır. Özne, ait olduğu mekâna ulaşmak için zorlu ve ne zaman biteceği belli olmayan bir yolculuğu tamamlamak zorundadır. Bununla birlikte şiirde, varılmak istenen yer/ulaşılmak istenen arzu olan İthaka, bir süre sonra amaç olmaktan çıkar; araca dönüşür. Esas amaç yolculuğun kendisi olurken İthaka, özneyi yolculuğa çıkaran bir sebep olarak belirir. Türlü yaşamsal tecrübeyi içerisinde barındıran

eve dönüş yolculuğu, ona küçümsenmeyecek bir zenginliği ve kendilik bilgisini verirken çıktığı yolculukta bilgeleşen özne, değişim/dönüşüm yaşar. Öte yandan sürgün bir şair olan Kavafis için ayrı kaldığı yurdunu simgeleyen İthaka, şiirde “*İthakalar*” biçimindeki çoğul yapısıyla dünyanın dört bir tarafında aynı sürgün kaderini paylaşan bireylerin yaşadığı trajediyi imler.

İthaka’ya *Yolculuk* romanında yurdundan ayrı kalan bireyin yaşadıklarını anlatan Demir Özlü, sürgünü bir yolculuk olarak tanımlar. Özyaşamsal öğeleri barındıran eserde, başkarakter de yazar gibi evinden/vatanından ayrılmak zorunda kalan sürgün biridir. Geleceğin ona sunduğu belirsizlik içerisinde bocalayan öznenin ne zaman biteceği belli olmayan sürgününün bir gün son bulacağı, evine/yurduna ulaşacağı düşüncesi, İthaka imgesinin içerisinde varlık kazanır. Bir kafe tasviriyle başlayan eserde anlatıcı kafenin camekânlı bölümünde yer alan bir fotoğraftan bahseder:

“Yapraksız ağaçların önünde küçücük bir yazlık evi –perdeler var çünkü- belki de bir tramvay vagonunu –ev olarak kullanılan bir tramvay vagonunu- göstermektedir. Solgun, gri-beyaz bir fotoğraftır bu. Böylesi bir evde, tramvay vagonuna benzeyen bir evde, oturup, uzun yıllar geçiremez miydin? Düşün şimdi!”(Özlü, 1996:9)

Solgun, gri-beyaz nitelikleriyle ön plana çıkan renksiz fotoğraf, öznenin kendi yaşamının sembolik ifadesi olarak belirir. Fotoğraftaki ‘*yapraksız ağaçlar*’ , bireyin ruhundaki sonbaharın mekânsal ve zamansal yansımalarının simgesel görüntüsüdür; aynı zamanda da öznenin içerisinde bulunduğu ruhsal psikoza ifade eder. Nitekim ne zaman biteceği belli olmayan bir yolculuğa çıkmış olan özne, evsizliğin/yurtsuzluğun sancılarını duyumsar. Fotoğrafta yer alan evin “*belki de bir tramvay vagonu*” olması, klasik ev anlayışının uzağında beliren bir mekân imgesini oluşturur. Camlarında perdeleri olan bu ulaşım aracı, yaşamının büyük çoğunluğunu trende/yolculuklarda geçiren öznenin zihninde ev imgesiyle bütünleşir.

Bireyi dış dünyanın tehlikelerinden koruyan, ona tüm maskelerinden arınıp kendi olma olanağı tanıyan “*ev, başka hiçbir şeyle kıyaslanamaz ölçüde kendine özgü olan bir nesnel mevcudiyettir*” (Simmel, 2016:36). Kişinin varlığını kurmasına rol oynayan bu mevcudiyet imgesi, aynı zamanda onun dış dünya ile olan bağı belirlenir. Öyle ki birey, evini seçerken muhitini de seçer. Bir muhit içerisinde var olan ve toprakla bütünleşik bir şekilde varlık kazanan ev, bir yandan köklülüğü ifade ederken diğer yandan birey ile çevre arasında tinsel bir bağ kurar. Evin toprakla temelden kurduğu bağ, maddeyle bütünleşmiş bir bağın ötesinde, birey ile toprak/yurt/muhit arasında aidiyet bağı oluşturan

bir niteliğe sahiptir. Kimi zaman bu bağ, nesiller boyu devam eder. Atalarından kalma topraklar ile kökten/ontolojik bir bağ kuran insanlar; yaşadıkları yeri, vatan/yurt parçası haline dönüştürürler.

Romanda bir tramvay görünümünde beliren ev, toprakla bütünleşik bir bağ kurmaktan uzaktır. Onu ev yapan tek şey perdedir. Perde; evi dış dünyanın görüntülerinden, yabancı gözlerden korumak, dışarı ile içeriyi birbirinden ayırarak içeride mahrem bir kendilik mekânı oluşturmak için kullanılan bir nesne olarak ifade edilebilir. Perdesiz bir evin zihinlerde oluşturduğu boş olma/boşluk imajı, onu yuvanın simgesel görüntüsü haline getirir. Öte yandan dışarı ile içeriyi ayıran ve bir sınır/eşik imgesi olan perde, ev/içeri'ye ait bir unsur olarak tramvayı/dışarıyı içerileştiren bir nitelik arz eder. Tramvay dışarıdır, ev içeri. Bu bağlamda perde, dışarı ile içeriyi birleştiren bir simge değer olarak belirir ve öznenin açmazlarını, ruhsal çatışmalarının açılımını ifade eder.

Yerleşik bir hayatın sunduğu aidiyet hissinden uzak, yolculuklarla geçen göçebe bir hayatın öznesi olan anlatıcı için fotoğraftaki tramvay vagonu, kendi yaşamının metaforik açılımı; evsizliğin, köksüzlüğünün ve göçebeliğinin simgesel ifadesidir. Bir seyahat aracı olan tramvayın daimi hareketliliği ile öznenin yolculuklarla geçen yaşamı arasında beliren yakın ilişki, aidiyet bağından yoksun bir ev anlayışını beraberinde getirir. Kahramanın imgeleminde bir eve dönüşen tramvay vagonu, ona köklü bağlarla oluşturulmuş bir içtenlik mekânı sunmaktan uzaktır.

Öte yandan öznenin, nesne ile kendi hayatı arasında kurduğu benzerlikle gelen kabulleniş/fark ediş, bir soruyu da beraberinde getirir. Karşısındakine “*ev olarak kullanılan bir tramvay vagonu(nda)*” uzun yıllar kalıp kalamayacağını soran özne, “*Düşün şimdi!*” der. Dinleyiciyi düşünmeyen davet eden bu ifade; aidiyet duygusundan uzakta, sürekli hareket halinde, yolculuklarla geçen göçebe bir ruhun sesini ve bu yorgun sesin ardındaki gizli protestoyu barındırır.

Romanda başkarakter olan anlatıcı özne, kim olduğu bilinmeyen yabancı biriyle konuşur. Adı verilmeyen ve dinleyici konumunda olan yabancı, bir psikolog edasında davranır; anlatıcı özneye sorular sorar, onu dinler. Kimi zaman karaktere karşı ilgisiz bir tavır takınan bu yabancı, kimi zaman da onu anlayan yakın bir dost/ahbap görünümünde belirir. Bununla birlikte anlatıcı, aynı anda hem bir yabancı hem bir dost olan kişiye karşı yakın davranır; ona tüm yaşanmışlıklarını, kırgınlıklarını, içsel çatışmalarını anlatır. Bu

bağlamda anlatıcının konuştuğu/hayatını anlattığı kişi, dışarıdan biri olarak yorumlanabileceği gibi öznenin kendisi olarak da yorumlanabilir. Özne tüm içsel çatışmalarını, çıktığı sonu gelmez yolculuğu ve bu yolculukta yaşadıklarını, geçmişini dinleyiciye/kendi ben'ine anlatır. Dolayısıyla roman, fiziksel düzlemde gerçekleşen seyahatin yanı sıra öznenin kendi iç dünyasına yaptığı yolculuğu da içerir. Romanda anlatıcı; karşısındaki kişiye ne zaman biteceği bilinmeyen uzun yolculuğundan bahsetmek ister:

“-Orayı, kendi ülkenizi mi anlatmak istiyorsunuz?”

“-Hayır... belki sonra anlatırım. Zaten çok anlattım size. Orayı. Kendi ülkemi. Size yolculuğumu anlatmak istiyorum. Uzun süren yolculuğumu. Şimdiden iki yılı aşan. Daha da ne kadar süreceğini bilmediğim uzun, uzun bir yolculuk bu!(...) Altı yıldan belki de yedi yıldan bu yana sürüp duran...” (Özlü, 1996:10)

Anlatıcı, ait olmadığı bir mekânda bulunma zorunluluğunu/sürgününü, bir yolculuk olarak tanımlar. Metaforik düzlemde beliren yolculuk, öznenin yurdundan ayrı geçirdiği yıllarının özetidir. Ne zaman biteceği belli olmayan yolculukta özne, belirsizliğin getirdiği ruhsal yorgunluğu üzerinde taşır. Sürgün boyunca yaşadığı tüm sıkıntıları, yolda yaşanan zorluklar olarak gören özne için yedi yıldan bu yana süren ve ne zaman biteceği belli olmayan uzun yolculuk, bitmesi arzulan bir süreçtir. Söz konusu belirsizlik ise kahramanı gerek fiziksel gerek psikolojik olarak yoran bir niteliğe sahiptir. O, karşısına çıkan zorlukları aşmak, yolculuğunu tamamlamaya çalışmak zorundadır.

İthaka'ya Yolculuk'ta kahramanın sürgünle başlayan yolculuğu, gittiği kuzey kentinde daha da çeşitlenir. Kendilik mekânı olan İstanbul'un geçmişten an'a yansıyan görüntülerini her an zihninde taşıyan ve sürgün edildiği kuzey kentinin labirentleşen caddelerinde dolaşan özne, arayış içerisinde; ayrılık ile ruhunda açılan yarayı/boşluğu doldurmak için neyi aradığını bilmeden cadde cadde, ülke ülke dolaşır:

“Ulysses'in teknesiyle, Akdeniz güneşinin altında o adadan o adaya yol alması gibi, trenlere, gemilere, uçaklara bin(er), eski Avrupa'nın birçok kentinin istasyonlarına, iskelelerine, hava alanlarına in(er), sokaklarında gezinir, iyice belirlemediği bir şeyi ar(ar)... kaçıp giden, iyice belirsizleşen, sonra gene bütün canlılığıyla geri gelen bir şeyi... Bu bitmeyen yolculukta. Bir gezginin ya da bir sürgünün yolculuğunu andıran” (Özlü, 1996:108).

Romanda köklerinden kopma/koparımla gelen yitirme duygusu, karakteri arayışla beliren devamlı bir yolculuğa yöneltir. Kahramanın içerisinde bulunduğu arayış, geçmişe duyulan özlem ile birleşen aidiyet hissi üzerine kuruludur. Ancak yapılan sayısız yolculuk, tek bir yere aidiyet yerine öznenin parçalanmışlığının sonucu olan çoklu aidiyeti ortaya çıkarır. Çünkü *“yolculuk insanın tek bir ülkeye değil, tüm insanlığa ait*

olmasını sağlar” (Lemee, 1996:331). Artık kahraman, aidiyet hissi üzerine kurulu arayışın öznesi değil, evi tüm dünya olan bir seyyaha dönüşür. Nitekim *“yola çıkmak; sembolik anlamda başkalaşmayı, artık eskisi gibi olmamayı, bir kaosun içine girmeyi ama bireyin ihtiyaç duyduğu yenilenmeyi de sağlayan bir olgudur”* (Erbay ve Özbek, 2013:1358). Bu yolculukta özne, içine girdiği kaostan değişmiş/dönüşmüş bir şekilde çıkar.

Roman karakterinin dünyanın çeşitli yerlerine yaptığı sayısız yolculuk, kendinden kaçışın yanı sıra yurtsuzluğun ifadesi olarak da belirir. Nitekim her yerde olmak, aynı zamanda hiçbir yerde olmamaktır. Varlığın uzamsal boyuttaki dinamizmi, kahramanın içsel acısını bastırma güdüsünün somut yansımalarıdır. Bu bağlamda durmaksızın devam eden yolculuk, sürgünün hiçbir yere ait olamamasından gelir. *“Sürgün bir kez gurbete atıldı mı, yalnızca vatanından değil, tüm ülkelerden sürülmüştür”* (Lemee, 1996:331). Bu yüzden kişi, bazen imkânsızlığını bile bile varlığını konumlandırabileceği bir yurt ararken bazen de içindeki acıyı bastırmak, kendinden kaçmak için yolculuğu bir çare olarak görür. Bu yüzden de öznenin, ülkesinden koparıldıktan sonra sürekli seyahat etmesi, aynı zamanda varolma/yaşama tutunma mücadelesinin yansımasıdır. Nitekim o durduğu anda hareketsizliğin getirdiği ‘durup düşünme’ eylemi ile bırakılmışlık/dışlanmışlık hislerini yeniden ve derinlemesine yaşayacak, girdiği ruhsal çatışmalarla ölüm’e benzer bir psikoza sürüklenecektir. Bu yüzden de sürgün, durmadan yolculuk yapar. Dünyanın birçok ülkesine çeşitli ulaşım araçlarıyla seyahat eden özne, bitmeyen yolculuğunda *“kaçıp giden, iyice belirsizleşen, sonra gene bütün canlılığıyla geri gelen”* ve ardını bırakmayan bir hayalin/*İstanbul düşünün* peşindedir. Dünyanın tüm kentlerinde İstanbul’un karşısına çıkan görüntüsü, onun arayışının/yolculuğunun özündeki temel imgedir.

Yolculuğun sürgünle birleşen başka bir görüntüsü “Sürgün Küçük Bulutlar” öyküsünde belirir. Sonsuzlaşan zaman içerisinde seyahat eden özne, geceye doğru yola çıkar: *“Sonra gene o uzun trende, uzun, sonsuz bir yolculuk gibi gelen, penceresinden kış mevsiminin görüntüleri görünen, uzun yola çıkacaktı. Geceye doğru”* (Özlü, 2012:47). Sürgünden ötürü ruhsal kırılmalar yaşayan öznenin içerisinde bulunduğu boşlukta, gerçekleştirdiği tek eylem seyahattir. Bu yüzden varoluşsal bir anlam yüklenen yolculuklar, onun için büyük bir öneme sahiptir. Yaşadığı çatışmaları, ontolojik bir değer arz eden yolculuklarla aşmaya çalışan özne, yeni ve bilinmeyen yerlere doğru trenle seyahate çıkar.

Demir Özlü anlatılarında tren ile gerçekleştirilen seyahatler, kahramanlar için ayrı bir öneme sahiptir. Kent merkezlerinden tabiatın en bakir yerlerine kadar geniş bir düzlemde gerçekleşen tren yolculukları, özne ile doğa arasındaki uyumu sağlar. Trenin büyük pencerelerinin sunduğu geniş görüş açısı, doğanın büyüleyici manzaraları arasında huzur imgesiyle bütünleşen bir yapı arz eder. Kişi, yaptığı tren yolculuklarında tabiatın bir parçası olduğu hissini taşır; doğa ile kurduğu ontolojik bağ ile hüznünü, yurtsuzluğunu ve sürgününü unuttur. Öte yandan tren genel anlamıyla edebi metinlerde ayrılık ve gurbet izleklerinin simgesi olarak belirir. “*Uzun trende*”, sonsuzmuş gibi gelen bir yolculuğa çıkan özne, kış mevsiminin görüntüleri arasında “*geceye*” doğru seyahat eder. Sürgünün başat imgesi olan gece; bir yandan yalnızlığın, acı ve hüznün simgesi olarak belirirken diğer yandan karanlığı içerisinde barındırmasıyla kaosu, tehlikeyi imler. Geceye/karanlığa doğru seyahat eden karakter, gerek sürgününde gerekse yaptığı tren yolculuğunda, önündeki zor zamanların bilincinde olarak kendini ruhsal çatışmalara hazırlar. Nitekim bireyin kendiyle baş başa kaldığı bir zaman dilimi olan gece, düşüncelerle/sorgulamalarla gelen çatışmaların barınağıdır. O, yalnızlığının ve sürgünlüğün ruhunda yarattığı sancıyı gece yolculuklarında daha derinden duyumsar. Karakterin üstüne gece gibi çöken ve sonsuza dek sürecekmiş gibi görünen sürgün, gece başlayınca yaşadığı bunalımların da sebebidir.

Öte yandan öznenin yolculuğunda dışarıda gördüğü manzara, kış manzarasıdır. İnsanın tabiatın küçük bir prototipi olduğu fikri, insan ile tabiat arasında metaforik bir ilişki kurmaya, mevsimlerle insan hayatını özdeşleştirmeye götürür. Karların, yağmurların yağdığı ağaçların yapraklarını döktüğü ve tabiatın çıplak kaldığı kış mevsimi, tabiat gibi bireyin de ölümünü simgeler. Öyküde yapraklarını döken başkişi de ruhsal anlamda bitmek bilmeyen bir kışı yaşar ve yeniden tazelenme arayışı ile sürekli seyahat eder.

Bireyin ruhsal çalkantılarının mevsimsel özelliklerle sentezlendiği başka bir yolculuk ise “*Dünyanın Bir Yerinde*” öyküsünde gerçekleşir. Kendi ülkesine giremeyen, yurtsuzluğunun sancısını tüm dünyayı gezerek bastırmaya çalışan öznenin seyahati esnasında yaptığı gözlemler, yaşadığı bunalıtı yansıtır:

“Nerelerden nerelerden geliyordun? Ortalama bir aydır yollardaydın. ...hep trenlerle yapıyordun yolculuğunu. Kentleri, istasyonları, kırları, fabrikaları görüyordun penceresinden, köprülerden geçiyordun, bentlerde birikmiş sular vardı, bulanık sulara doğru uçuyordu, kara sulara; sonbahardı, Kasım ayının ilk günü gelmişti, yapraksızdı ağaçlar” (Özlü, 2012:67).

Öyküde, kahramanın kendi kendine konuşması ile beliren sorgulamalar, yaşadığı ruhsal kırılmaların işitsel imgeleri olarak ortaya çıkar. “*Nereleden nereleden geliyordun?*” sorusunda saklı olan yaşanmışlık, yorgunluğun/bıkkınlığın gizli isyanını barındırır. Ortalama bir ay süren ve hep trenlerle gerçekleşen yolculuğunda gördüğü pek çok manzara karşısında dikkatini çeken “*bulanık, kara sular*”, onun yaşamına sinen ‘bunaltının’ görüntüsüdür. Varoluşun temel kaynağı olan suyun berraklıktan uzak görüntüsü, yaşamın kaotik görüntüsüne işaret ederken öznenin de dünyaya/varlığa yönelik bakışını ifade eder. Dünyayı kötümser bir çerçeveden seyreden özne; yapraksız ağaçları, bulanık suları, sonbaharın solgun görüntülerini görür. İçerisinde bulunduğu boşluk ile anlamlı bir varoluşun içerisinde yer alamayan insan; yaşadığı kopuşun, yurtsuzluğun sancısını duyumsar. Özne, yaşadığı sancının etkisiyle içindeki bunaltıyı tüm dünyaya/varlığa yansıtır ve dışarıda ölüm hali yaşayan bir tabiat görür.

Tren yolculuğunun başka bir görüngüsü Özlü’nün *Tatlı Bir Eylül* romanında ortaya çıkar. Özne, kuzey kentine gitmek için tren yolculuğunu seçer: “*Kuzeyde denize varmak için tren yolculuğunu seçtin. Dalgasız denizi geçerken de içindeydin aynı trenin. Çünkü senin bindiğin yataklı vagonlar, kuzeydeki kara parçasını terk ederken, büyük bir geminin alt katına girmişlerdi*” (Özlü, 2011:7). Gemi ve trenin biraradılığıyla gerçekleşen yolculuk, bir yandan düşseli içerisinde barındırırken diğer yandan öznenin tren ile özdeşleşen hayatını ifade eder. Sürekli olarak trenle yolculuk yapmayı tercih eden karakter, kuzey kentine yaptığı yolculukta “*geminin geniş güvertelerine çıksa da bir tren yolcusu olduğu için, oraya, aşağıya demirlenmiş olan trene bağlı duy(ar)*” kendini (Özlü, 2011:7).

Gemi yolcusu, denize/suya; kara yolcusu karaya/toprağa aittir. Yaşamın diyalektik döngüsünü içerisinde barındıran su ve toprak metaforları, aynı anda hem hayatı hem ölümü imler. Anne karnında bir suyun içerisinde yaşama başlayan insanoğlunun ölünce toprağa gömülmesi, sembolik anlamda suyu yaşamla toprağı ölümle eş değer kılar. Yolcu, geminin geniş güvertelerine çıksa da ‘*aşağıya demirlenmiş olan trene*’ bağlıdır. Bu bağlamda öznenin su’dan ziyade toprağa bağlı olması yaşamsal enerjiden yoksun oluşuna gönderme yapar. Bununla birlikte yolcunun trene duyduğu bağlılık, içindeki aidiyet hissini, dış dünyadaki bir nesneye yansıtılmasını ifade eder.

İçinde yaşadığı evren/dünya ile fizikselin ötesinde, ontolojik bir bağ kurarak dünyayı kendisine yurt edinen insan, yeryüzündeki barınma felsefesini de ‘anamlılık’ üzerine inşa

eder. Nitekim akli ve bilinciyle varlık tabakasının zirvesinde bulunan insan için ruhsal tatminsizliğin başka bir boyutu olan anlamsızlık ve bu anlamsızlık ile kuşatılmış hayat, dünyalık zamana hapsedilmiş sığ bir yapaylığın kendisi olarak belirir. Dünya üzerinde yaşamını kurmaya çalışan insan, nesne/eşya ile de bir kader birlikteliği yapar ve eşyayı tanıırken “*ontolojik anlamda varlığının sınırlarını da kavramış olur. Nesne ve bilinç arasındaki bu eyitişimsel ilişki*” (Korkmaz, 2008:40) insanın nesneyi anlamsallık dizgesi çerçevesinde değerlendirmesine kapı aralar. Varlığını nesnelere ile bütünleyen birey için yaşamında yer edinen her eşya, bir değer/anlam yüklenir.

Romanda köksel kopuşların derin sancısını yaşayan karakter, aidiyet hissiyle birlikte beliren mekânsal arayışlarını tren imgesiyle bütünleştirir. Tren onun imgeleminde, yurtsuz kalan bireyin yolculuklarla geçen hayatının birincil barınağıdır. Dış dünyanın tehlikelerinden korunma içgüdüsünü içerisinde taşıyan ‘barınma’ ihtiyacı, öznenin güçsüz tarafının sığınma arzusuyla birleşen yönünü ifade eder. Yaşam içerisinde koşturan, mücadele eden bireyin ihtiyaç duyduğu dinlenmeyi gerçekleştirdiği barınma yeri; onu tüm tehlikelerden koruyan kendilik mekânıdır. Öznenin barınma ihtiyacını karşıladığı yer olan tren ise bu bağlamda ona güven, dinlenme, korunma ve sığınma imkânı sunar. Bu bağlamda tren, özne tarafından sadece bir meta olarak değil; dünyalık zamana ve yurtsuzluğuna eşlik eden bir varlık, ona aidiyet hissini yaşatan bir mekân olarak görülür. Aidiyet bilincinin varlığa sağladığı kendilik hissi, onu aidiyet nesnesi ile bütünleştiren bir yapıda belirir ve bu doğrultuda özne, tren ile ontolojik bir bağ kurar; nereye giderse gitsin kendini trene bağlı hisseder.

Demir Özlü’nün eserlerinde yolculuk, kimi zaman bireyin acısını unutmak için ruhsal bir tedavi yöntemi olarak benimsenir. Ona göre;

“Sürgün psikolojisi içinde, sürgünde bulunduğu yeri çok sevemez, benimseyemez. Onu bir kartpostal gibi görür, dıştan görür.[...] Çünkü psikolojik olarak bir cezanın çekildiği yerdir orası.[...] O zaman geziler büyük önem kazanıyor. En büyük sevinci gezilerde duyuyor insan. Yaşama sevincini ve duyarlılığını.[...] Gezilerde tamamen insanın içindeki sıkıntılar, bunalımlar, nostalji düğümleri hepsi çözülmekteydi. Yepyeni pırıl pırıl yeni karşılaşmalar, yeni insanlarla dolu anlar. Gezinin getirdiği değişikliklerin zenginleştirdiği çok sevinçli bir dünya doğuyordu. Onun için bol bol gezilere gittim”(Özlü, 1996:363).

Yazar, sürgünlüğünün yarattığı bunaltıyı gezilerle aşarken bu durumun yansıması onun eserlerinde de görülür. Özlü’nün kahramanları, sürgünün ve yurtsuzluğun getirdiği bunaltıdan kurtulmak ve kendi oluşturduğu anlamsal dizge içerisinde varlığını yeniden konumlandırmak için yolculukları bir araç olarak görür. *İthaka’ya Yolculuk* romanında;

özne, yurtsuzluğu üzerine inşa ettiği yolculuklarda yorgun düşen ruhunu bir nebze de olsa tedavi etmeyi amaçlar. Ancak gündüz kendini hissettirmeyen yalnızlık, gece herkesin evine çekilmesiyle yoğun bir biçimde hissedilir:

“Hepsinin gidecek bir yeri var; sizse sadece gelecek yolculuğu düşüneceksiniz: Nereye doğru? Nereye doğru? Bu gece trenleriyle... Sonra oradan –vardığınız yerden- gene nereye, nereye doğru? Yabancıyı olduğunuz bir yerden, önceden bilmediğiniz, gene başka bir yere.(...) Sonsuzca oradan oraya, önceden belirleyemediğiniz yerlere... vardığınızda sizi şaşırtmayan bir başka yere”(Özlü, 1996:32).

Yeryüzünde varlık bulma/tutunma ihtiyacının cisimleşmiş hali olan mekân/yurt, bireyin ontolojik varlığı ile de derin bir ilişki içerisindedir. Kendi varlığını dünya üzerinde kurduğu mekân ile onaylayan insan, yeriyle/yurduyla birlikte varlık kazanır. Bireyin varlığını konumlandırabileceği bir mekân edinme çabası bir bakıma *“insanın ontolojik anlamdaki kendilik sınırlarını keşfetme ve dünyadaki yeri’ni belirleme etkinliğidir”* (Korkmaz, 2015:176). Bu etkinliğin gerçekleşmemesi ise varoluşsal problemlere neden olur.

Kendi yurdundan sürülen/dışlanan öznenin ‘*dünyadaki yerini belirleme*’ hakkının elinden alınması, onu yolculuklarla gerçekleşen bir yaşama sürükler. Yeryüzündeki mekânından dışlanan/sürülen özne; kendi yurduna gidemediği için dünyanın her yerine gider ve bu yüzden de tüm dünya, onun cezalandırıldığı bir hapishane görünümüne bürünür. Bir sonraki durağını bilmeden gerçekleştirdiği yolculuklar, onu bir yere vardırırmaktan uzaktır. Çünkü bir yere varmaktan ziyade, yolculuk yapmayı amaç edinen özne için kendi yurdundan başka gitmek istediği bir yer yoktur. Bu yüzden de önemli olan bir yere/mekâna ulaşmak değil, gittikçe derinleşen acısını dindirmek için yolculuğa devam etmektir.

Gerçekleştirdiği sayısız yolculukta başkaları gibi gideceği bir yeri/evi değil, bir sonraki yolculuğu düşünen öznenin karşılaştığı her şehir, tüm bilinmezliğine rağmen onu şaşırtmaktan uzaktır. Gittiği her yerde yabancılığını duyumsayan karakter, yeni bir yer keşfetmenin heyecanını taşımaz. Çünkü o, tüm yolculuklarını bir gezgin gibi değil, bir sürgün gibi yapar. Öte yandan yurdundan ayrıldığından beri hiçbir mekân ile otantik bir bağ kuramayan, bu yüzden de gidecek yeri olmayan özne, yolculuklar esnasında çaresizliğini daha çok duyumsar. Yazgıya teslimiyet ile gelen kabulleniş, yurtsuzlukla birlikte varoluşsal çatışmaları da beraberinde getirir.

Özlu'nün eserlerinde yolculuk izleği, sürgünle birlikte belirmesinin yanı sıra özgürlük imgesini içerisinde barındıran bir nitelik de arz eder. *İthaka'ya Yolculuk*'ta, karakterin çocukluk yıllarında, Ege'de, bisiklet ile yaptığı kısa süreli doğa gezintileri onun unutamadığı anlardır: “*Kendi bisikletimle dolaşmaya başlayınca, artık bisiklet gezintilerim bana içimi yükselten çeşitli duygular veren bir şey oldu. Yeryüzünde değildim sanki. İnsanların dünyasından çok, doğanın ve rüzgârların dünyasındaydım*” (Özlu, 1996:137). Egenin kırsallarında yapılan kısa süreli seyahatler esnasında, özne, tabiatın muazzam gücünü ve güzelliğini keşfeder; gördüğü güzellikler karşısında hem ruhunu hem bedenini doyurur. Özgürlüğün tadını duyumsar. İlk gençlik yıllarında öznenin Akdeniz'e yaptığı yolculuk da yine özgürlük imgesiyle birlikte varlık kazanır:

“Atina kentinin yüksek binalarını uzaktan gördüm. Beyaza çalan rengiyle şehir, beni içine çekiyordu. Her şeyden arındığı, İstanbul'da içimi doldurmuş olan her şeyi – tutkuları, karmaşaları, insan isteklerini- çok geride bıraktığı hissettim. İlk defa ülkem dışına çıkıyordum.(...) Ufuklarında özgürlüğün kaybolduğu sonsuz bir genişlikti Akdeniz” (Özlu, 1996:97).

Seyahat, özü itibariyle özgürlüğün nüvesini içerisinde barındırır. Kişi kendini tutsak eden şeyleri, seyahatiyle geride bırakır; yaşamın ve sorumlulukların tüm sınırlayıcılığından kurtularak özgürlüğe yönelir. Bununla birlikte özgürlük, salt dışsal bir varlık olmanın ötesinde beden-tin bütünlüğü ile gerçekleşecek bir durumdur. Bedenin özgür, ruhun esir olduğu bir özgürlük anlayışı tamliğa erişmekten uzak bir görüntü çizer.

Seyahat, kişiye bir yandan fiziksel bir özgürlük ortamı sunarken diğer yandan zihnini yoran ve kendini sınırlandıran tüm bağları geride bırakma imkanı verir; bireye sabır, empati, özveri, mücadele gibi yaşamsal bilgileri öğreterek katı yönlerini törpüleme olanağı sunar, ruhsal bir arınmışlık hissi verir; hayatı ve evreni daha derinden hissetmesini sağlar. Dolayısıyla da onu içsel özgürlüğe ulaştırır. Bununla birlikte kişinin egoist duygulardan da arınmasını sağlar. Gros'a göre seyahat ve gezintiler, bireye 'kimlik fikrinin kendisinden' uzaklaşma imkânı verir; onu tüm maskelerinden, arzu ve hırslarından arındırarak yaşamın düşey eksenine yerleştirir:

“Yürüyerek kimlik fikrinin kendisinden, biri olma, bir isim ve hikâyeye sahip olma isteğinden kaçarsınız. Biri olmak, herkesin kendinden bahsettiği yüksek sosyete toplantılarında ya da terapi seanslarında iyidir. Oysa biri olmak, boynumuza ağır ve aptalca bir kurgu zincirleyen(bizi benlik tasvirimize sadık kalmaya zorlayan) toplumsal bir zorunluluk değil midir? (Seyahat ederken) biri olmama özgürlüğünü yakalarız” (2017:14).

Kişi seyahat ettiğinde tüm toplumsal statülerden, etiketlerden, kimliklerden, maskelerinden ve tüm bunların sınırlayıcılığından uzaklaşır; evrenin içerisinde sadece

kendisi olur. Ben/ego/biri olmaktansa ‘hiçkimse’ olmayı ya da ‘herhangi biri’ olmayı seçerek özgürlüğün ona sunduğu eşik noktasından geçer. Seçimini gerçekleştiren insan; Sartre’a göre özgürlüğe adımını atmış, varoluşsal farkındalığı edinmiş kişidir. Nitekim “özgürlük dolaysız bir biçimde somut belirtir ve seçiminden, yani kişiden ayrılmaz”(Sartre, 2009:704). Bu bağlamda özgürlük ile sentez bir evrende beliren seyahat, kişiye ontolojik bütünlüğe ulaşma, tamlığa erişme olanağı sunar. Seyyahlar, çöl yollarındaki bedeviler, keşişler, eski halk ozanları, dervişler; yürüyerek yaptıkları seyahatlerde çoğu kez kendilerini ve dünyayı daha iyi tanıma, anlama, yaşamın dingin ve huzurlu akışına kendini bırakma edimlerini elde etmişlerdir. Öte yandan seyahate karar vermek, uzaklara, herhangi bir yere gitmek doğanın/evrenin çağrısı olarak algılanabilir. Ötelerden gelen bu çağrı, bireyin otantik varlığının/kendinin kozmik açılımı olan evrenle bütünleşmesinin çağrısıdır. Mikrokozmos olan insan ile makrokozmos olan evren, seyahatte bütünleşerek kozmik bir birleşmenin/bütünleşmenin göstergesi olur. Başka bir deyişle seyahat, parça-bütün ilişkisi içerisinde varlığın kendinden olana yönelmesinin açılımıdır.

Romanda ötelerin çağrısına uyarak Akdeniz’e doğru seyahate çıkmaya karar veren özne, Atina kentinin yüksek binalarını gördüğünde şehrin kendisini içine çektiği hissine kapılır. Öznenin uzaktan bir huzur imgesi olarak gördüğü kent, ‘beyaza çalan rengiyle’ düşseli içerisinde barındıran özgürlük ve iyilik mekânı olarak belirir. İlk defa ülke dışına çıkan karakter için çıktığı yolculuk, başlangıcından itibaren ona ruhsal bir arınma duygusu verir. Nitekim o, “ufuklarında özgürlüğün kaybolduğu sonsuz bir genişlik” olarak gördüğü Akdeniz’e yöneldiğinde; tüm “tutkularını, karmaşalarını”, istek ve arzularını, hırslarını geride/İstanbul’da bıraktığını fark eder. Seyahat ona hem fiziksel hem içsel özgürlüğü verir.

Yolculuğun özgürlük imgesiyle bütünleştiği bir diğer anlatı ise *Tatlı Bir Eylül* romanıdır. Başkışı, kız arkadaşıyla gerçekleştirdiği seyahati özgürlükle eş değer görür: “Kimse kim olduğunuzu sormayacaktı. Kimse kente gelen bu yabancılara dönüp bakmayacaktı bile.(...) Gizli bir özgürlük tüneliydi sizi saran. Bilinmemenin, saklılığın getirdiği özgürlük” (Özlü, 2011:29). Özne yabancı bir kentte bilinmemenin getirdiği özgürlük içerisinde arkadaşıyla seyahat etmenin hazzını yaşar.

Toplum içerisinde yaşayan ve sosyal bir varlık olan insan, hayatını bilinmenin çifte doğası üzerine konumlandırır. Kişi, bir taraftan bilinme/tanınma arzusuyla kendi varlığını başkalarının varlığı ile onaylarken diğer yandan bilinmenin getirdiği kuşatıcılık içerisinde özgürlüğünün kısıtlandığını duyumsar. Nitekim “*bilmek, sahip olmaktır*” (Sartre, 2009:527). Sartre’daki bilen ile bilinen arasındaki ilişkinin başka bir görüngüsü; Foucault’nun belirlediği üç güç tipinden biri olan “*panoptik güç*” (1992:298) ile paralellik arz eder. Bir hapishane modelin üzerine temellenen panoptik güç anlayışında gözetleyen/bakan kişi özne, gözetlenen ise nesne konumundadır. Foucault’nun gözetleyeni, edindiği bilgi ile öteki üzerinde güç sahibi olurken gözetlenen kontrol altında tutulmasıyla, kuşatılmışlık içerisinde hapsedilir. Bu bağlamda bilen ile bilinen arasındaki ilişki, özne- nesne düzleminde belirirken bilenin/öznenin bilinen/nesne üzerinde elde ettiği güç, sahip olma ile eşdeğer görünümde belirir. Bilinen nesneleşir ve varlığını sınırlandırılmışlık içerisinde konumlandırmak zorunda kalır. Dolayısıyla kişi, kimi zaman bilinerek/tanınarak başkalarıyla birlikte var olmayı, görünür olmayı isterken kimi zaman da kendi özel alanı içerisinde yalnız kalmayı, toplumsal normlardan sıyrılarak kendi olmayı ister. Romanda kız arkadaşıyla birlikte yabancı bir kentte, bilinmemenin getirdiği özgürlük içerisinde seyahat eden özne, saklılığın bireye verdiği hazzı yaşar.

Demir Özlü, roman ve öykülerinde kahramanlarını sürekli olarak gezintilere çıkarır. Bu gezintiler kimi zaman başka ülkelere yapılan uzun seyahatler, kimi zaman da kent içerisinde yapılan gezintiler/yürüyüşler şeklinde belirir. *İthaka’ya Yolculuk*’ta anlatıcı özne, kuzey kentine gelmeden önce de yaptığı yürüyüşlerin ruhuna ne kadar iyi geldiğinden bahseder: “*Çok genç yaşlarda fark etmişim, sokaklarda gezintilerin insanı açtığını. Gördüğü nesnelere insanın içine dolup da, ruh sıkıntılarını azalttığını. Kentler, sokaklar... uzun yürüyüşler. Eski İstanbul’da, sonra ayak bastığım bütün Avrupa kentlerinde yaptığım yürüyüşler*” (Özlü, 1996:86). Öznenin Ege kırsallarında bisikletle yaptığı doğa gezintileri, ilerleyen yaşlarda kent içerisinde yapılan gezintilere dönüşür.

Demir Özlü anlatılarında kent gezintileri, bireyin ruhuna nefes aldırın kendilik an’ları olarak belirirken aynı zamanda sürgün acısını dindirmede de başat rolü üstlenir. Bu durum eserlerinde de yer edindir. *İthaka’ya Yolculuk*’ta özne, zihnine hücum eden düşüncelerden kurtulmak için kuzey kentinin ıssız sokaklarında saatler süren yürüyüşler yapar: “*Böylece dağılmış bir zihinle bitiriyorum gezimi. Ortalama dört kilometre tutan bu kent içi labirentimi. Gövdemi hareket ettirmek, günümü bölmek için. Düşüncelerimi*

dağıttıyor bu gezintiler” (Özlu, 1996:86). Özne, yaşadığı bunalımları, kentin labirentleşen sokaklarında yaptığı yürüyüşlerle aşmaya çalışır.

Yürümek sadece fiziksel bir aktivite olmanın ötesinde, ruhu ve zihni de çalıştıran bir nitelikte insan için sağlıklı bir eylem olarak belirir. Tıbbi olarak da beden ve ruh sağlığı üzerinde pozitif bir etkisinin olduğu bilinen yürüyüşler, vücuttaki serotonin salgılanmasını artırarak bireyin yaşamını olumlu düzeyde etkileyen bir aktivitedir. Egzersiz, yeme içme ve gün ışığı gibi dış faktörlerden etkilenen ve bireyin duygu durumunda önemli bir belirleyici olan “*serotoninin yüksek düzeyleri pozitif bir ruh hâline işaret ederken, düşük seviyeleri ise depresyonla ilişkilendirilir*” (Güreş, 2014:1). Yapılan pek çok araştırma yürüyüşün mutluluk hormonu olarak bilinen serotonin salgılanmasını artırma yönünde olumlu etkisi olduğunu gösterir.

İyi bir yürüyüşçü olan Nietzsche, “*Mümkün merteye az oturmalı; açık havada yürürken doğmayan, şenliğine kasların da katılmadığı hiçbir düşünceye güvenmemeli*” (2009:52) diyerek yürüyüşlerin bireyi tüm endişe, önyargı, korku ve üzüntülerinden kurtaracağına işaret eder. *İthaka’ya Yolculuk*’ta “*gövdesini hareket ettirmek, gününü bölmek*” isteyen karakter, hareketsizliğin getirdiği bunalımdan kaçmak için yürüyüşe sığınır. Levinas’a göre ölüm, “*varlıkların canlı görünmesini sağlayan ifadesel hareketlerin yok olmasıdır*” (2006:12). Canlı oluşun, yaşamın birincil göstergelerinden biri olan hareket etme, bireyi gerek fiziksel gerekse tinsel anlamda diri tutan bir niteliğe sahiptir. Özne, ruhsal çatışmalarını tetikleyen ve ölümü imleyen hareketsizlikten/ eylemsizlikten kurtulmak için yürümenin var edici doğasına sığınır. Bu bağlamda kent içi gezinti ve yürüyüşler, Demir Özlu anlatılarında kurtarıcı bir değer olarak belirir.

Özlu, sürgün yıllarının acısını gerek çeşitli ülkelere yaptığı seyahatlerle gerekse kent içerisinde yaptığı gezintilerle hafifletmeye çalışır. Sürgünde uzayıp sonsuzlaşan zaman onun için bir kabus dönüşür. Zamanın bir an önce geçip sürgün yolculuğunun bitmesini bekleyen yazar, yaptığı gezinti ve yolculukları; tüm karabasanlarını, içsel acılarını, ruhsal çatışmalarını bastıran/öteleyen kurtarıcı değer olarak görür. *İthaka’ya Yolculuk* romanında sürgünün ruhsal sancılarını çeken, ait olmadığı yerde yalnızlık ve yabansılığı derin bir şekilde yaşayan özne; kent içerisinde yaptığı gezintilerle nefes alır: “*O boş günlerde yapacak bir şey de pek kalmadığından, vakit geçirmek için- sanki varlığının araştırmasını yapıyormuşsun gibi- çıktığın o sokaklarda dolaşıyorsun*” (Özlu, 1996:69).

Romanda boşluk ve eylemsizlik hali, bireyi zamanın sonsuzlaştığı sıkıntılar döngüsüne hapseder.

Romanda zaman kavramı, ruhsal acılar yaşayan birey için geçmek bilmeyen sonsuzluk imine dönüşür. Geçmesini beklediği için sonsuzlaşan bir zamanın karşısında aciz kalan anlatıcı özne, yaptığı gezintilerle vakit öldürmek/tüketmek ister ve “*sanki varlığının araştırmasını yapıyormuş*” gibi sorgulamalar içinde bulur kendini. Yürürken kişi kendi varlığıyla hesaplaşmaya girer, ruhunun labirentlerinde dolaşır, derinliklerine iner ve kendi sorgulamalarını yapar. Kahramanın kılı kırk yararcasına gerçekleştirdiği tetkik; yalnızlık ve boşluk düzleminde gerçekleşen bir anlam bulma arayışıdır.

Sürgüneyken sürekli olarak varlığı ve yaşamı sorgulayan özne; tüm geçmiş acılarını ve gelecek endişelerini yürüyüşlerle aşmaya çalışır. Nitekim yürürken dünyanın geçmişi de yoktur geleceği de, “*sadece sabah ve akşam döngüleri vardır.(...) Yürürken yalnızca anlık tanıklıktan ibaret*” (Gros, 2017:80) bir varlığa dönüşen insan; geçmişin hüznünden, geleceğin endişe ve kaygılarından kurtulur. Onun için sadece ‘o an’ vardır ve ‘o an’ ile dünyaya/çevreye karışan özne, geçmişin ve geleceğin esaretinden kurtularak an’ın içinde özgürleşir. Bu yüzden de anlatıcı pek çok zaman ruhunu iyileştiren gezintilere çıkar:

“-Haftanın kaç günü yapıyordunuz bu gezintiler?”

“-Mevsim kış da olsa havanın yağışsız olduğu, haftanın bütün günleri.(...) Ama en çok bahar günleri” (Özlü, 1996:84).

Öznenin yaptığı gezintiler her şartta ve mekânda ruhuna iyi gelir. Bu yüzden de o, hemen hemen haftanın bütün günleri kent içerisinde gezintiler yapar. Kent içerisinde karşılaştığı manzaralar, gördüğü nesnelere ruhuna işler. Gördüğü her karede ruhunun biraz daha özgürleştiğini, sancılarının biraz daha dindiğini hisseder. Nitekim “*yürürken şeyler bedene daha fazla nüfuz eder. Bizi çevreleyen manzara; tatlar, renkler, kokularla dolu bir kasedir, beden de onun içinde demlenir*”(Gros, 2017:39). Etrafını saran manzara ve şeyler arasında özne, zamandan ve mekândan, geçmişten ve gelecekte soyutlanarak sadece o an’ı ve o an’da ruhuna nüfuz eden şeyleri hisseder. Yürürken zaman genişler ve özne esneklenen zaman içerisinde anlık tanıklıklarla dünyaya karışır. Öte taraftan “*zamanın esnemesi, mekânı derinleştirir. Yürümenin sırlarından biridir bu*” (Gros, 2017:9). Özne, manzaraya/ çevreye, onu her adımda biraz daha tanıdık kılan bir yavaşlıkla yaklaşır. Uzayan zaman, artık onun için geçmesi beklenen sonsuz bir kabus

değil; dünyaya karıştığı an'ın gerisindeki form olarak belirir. Roman karakteri İstanbul'da, Avrupa'nın çeşitli kentlerinde ve sürgün mekânı olan ıssız kuzey kentinde yaptığı yürüyüşler ile ayrı bir ufka ulaşır. Bu bağlamda gezinti ve yürüyüşler, içerisinde yaşamın var edici gücünü barındırır, başkişiye yaşama karşı direnme gücü verir.

Özlü'nün romanlarında kent içerisinde yapılan gezintiler, Benjamin ve Baudlaire'in üzerinde durduğu flâneur kavramını hatırlatır. Fransızcada “*avare gezinen*”, “*aylak*” anlamlarına gelen flâneur, modern çağ figürü olarak ilk kez Baudelaire tarafından yaratılır, Benjamin tarafından geliştirilir. Benjamin'in *Pasajlar* çevirisini yapan Ahmet Cemal, flâneur'un “*yaya dolaşırken aynı zamanda çevrenin izlenimleriyle düşünce üreten kişi*” (Benjamin, 1993:92) olduğunu söyler. Ünsal Oskay ise yine bu doğrultuda flâneur için “*düşünür- gezer*” (Akt. Oktay, 2002:191) ifadesini kullanır. Bu bağlamda – kanaatimizce de-kent, kalabalık, gezi üçgeninde beliren flâneur'un bir figür olarak ‘boş gezinen aylak’tan ziyade ‘düşünen bir kent gezgini’ olarak tanımlanması daha doğru olacaktır.

Flâneur, kentlerin manzaraya dönüştüğü yerde ortaya çıkar. Nitekim manzaranın olduğu yerde yürüyüş vardır, diğer türlü ise kentte koşturmacadır. Flâneur ise kent kalabalığının içerisinde koşturmadan uzak, sakinliğin ve yavaşlığın verdiği hazla kentin caddelerini gezen bir düşünür'dür. Bir kent gezgini olan flâneur; kalabalığın içerisinde var olur; kalabalıktan birine dönüşmez, kendini korumayı başarır. O, kalabalığı saklanmak ve korunmak için bir sığınak olarak görür. Mekanik kitlenin içinde erir ama içinde saklanmak adına bile isteye yapar bunu. Öte yandan anonimliğin içerisinde gizlenen flâneur uyumsuzdur, onu anonim kitleden dışlamadan ya da uzağa koymadan soyutlayıp kendi içinde tekilleştiren kati bir uyumsuzluktur bu. Bu yüzden de o, kitleye dönüşmeden kendi kalmayı başarabilir. Ortasında evrim geçirdiği kalabalıklar ise çalışan, işi başından aşkın kitlelere dönüşür. Büyük kentlerdeki bu acele eden insanlar, yeni uygarlığın temsilcileridir. Herkesin telaş içerisinde olduğu ve diğerinin yoluna çıktığı bu kalabalıkta kimse kimseyi tanımaz. Mevcut grup, kolektif enerjinin kalabalığı değildir. Flâneur ise bu kalabalıkta onlar gibi değildir, kitlenin içerisinde ancak kitleye ait bir parça olmanın uzağında belirir. O, kalabalığa rağmen kendi başına amaçsızca ancak düşünerek yürür. Yıkıcı bir karaktere sahip olan flâneur; kalabalığı, hızı, çıkarıcılığı, tüketimciliği, ticareti, kenti ve bunların değerlerini de yıkar”(Gros, 2017:153-154).

Flâneur'un içinde bulunduğu kalabalıkta herkes iki şekilde sıkışmıştır. İnsanların hem hızlı olması gerekir hem de insanlar sürekli engellenir. Flâneur ise belli bir yere gitmek zorunda değildir. Böylece herhangi bir olay ya da sahneye bakmak için de durabilir, ilginç yüzleri dikkatle inceleyebilir, kavşaklara gelince yavaşlayabilir. Ama çıkarıcılığın hızına direnen bu yavaşlık ona aslında daha üstün bir kıvraklık kazandırır: zihnin kıvraklığı. Hareket halindeki görüntüleri kavrar. Aceleyle gidip gelen kişinin bedeni hızlandıkça zihninin verimi azalır. Tek isteği çabucak gideceği yere ulaşmaktır, zihni sadece kalabalıktaki aralıklardan kayıp gitmekle meşguldür. Flâneur'ün bedeni yavaş hareket eder ama gözleri hızlıdır ve zihni aynı anda binlerce şeyle meşguldür (Gross, 2017:151).

Baudelaire'e göre flâneur bir kent gezginidir ve *“en ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarda nefes alıp verir”* (2003:33). Poe, *“flâneur, her şeyden önce kendini, içinde bulunduğu toplumda tedirgin hisseden biridir. Bundan ötürü kalabalığı arar; kalabalık içerisinde saklanmasının nedeni de, sözü edilen tedirginlik çıkış noktası alınarak aranabilir”* (Akt. Benjamin, 2009:143) der. Bu durumun Özlü'deki yansıması ise daha farklı görüngüde olur. Özlü'yü kalabalıklara çıkaran şey; yalnızlığın bunaltısı, sürgünlük acısı ve geçmişin özlemidir. O, İstanbul'un kalabalık sokaklarını, Beyoğlu'nun insan manzaralarını özler. Bu yüzden de yaşadığı kuzey kentinin ıssızlığından kaçarak kalabalıklar arasına karışır. O, kalabalık içerisinde kendini daha mutlu hisseder. Onun karakterleri de kalabalıklar içerisinde gezinen görüntüleriyle romanlarda yer edinirler.

Benjamin ise flâneur'un Paris pasajlarından doğduğunu söyler. Ona göre flâneur, geniş kalabalıklar arasında sıkılmayan, kendini bina cephelerinin arasında evindeymiş gibi duyumsayan modern kent yaşantısında dışarıyı pencereden gözlemleyen ve bir süre sonra kalabalığın akışındaki cazibeye kapılarak kendini kalabalığın içine atan kişidir. Pasaj, flâneur için iç mekânın cadde görünümü içerisinde somutlaşan klâsik biçimidir. Flâneur caddeyi bir konut olarak görür. Sokaktaki adam evinin dört duvarı arasında nasıl kendini evinde gibi hissederse flâneur de bina cepheleri arasında kendini evinde gibi hisseder (Benjamin, 1990:98). Demir Özlü'nün *İthaka'ya Yolculuk* romanında kentlerin içerisinde saatlerce gezinen kahramanın pasajlardaki görüntüsü, modern bir flâneur görüntüsü çizer: *“(...) Birger Jarlsgatan'da caddenin karşısına düşen yeniden restore edilmiş pasajın içine giriyordum. Yüksek tavanlı, duvarları tahtalar yerleştirilerek süslenmiş, parfümeri*

mağazalarıyla İrlanda tarzı bir bistronun bulunduğu pasajda” (Özlu, 1996:84) uzun müddet gezen özne, bu pasajların içerisinde tüm sıkıntısını ve yalnızlığını unuttur.

Öte yandan flâneur; kalabalığı, yalnızlıktan kurtulmak için bir araç olarak görür. Kent kalabalığının gürültüsüne karışarak ıssızlığını ve yalnızlığını unutan özne için bu kalabalık, *“düşgücünü coşturan çağdaş bir kaos(tur)”* (Artun, 2003:10). Aynı zamanda o, *“günlük yaşam içinde sürekli olarak hareket halinde, dolaşma durumunda ya da bir kafede, tiyatroda, sergide bulunarak kendini besleyen biridir”* (Kalay, 2012:245). Demir Özlu’nün roman karakterleri ise yalnızlıktan kurtulmak için kente ve kalabalığa karışmak istese de dışarıda ıssız bir kentle karşılaşır. Yalnızlığın bunaltısını aşmak için kentin tüm sokak ve caddelerini karış karış dolaşan özne;

“...hep aynı yerlerden geçmenin sıkıntısını azaltabilmek için, başka gezinti yerleri de ara(r). Galerinin arkadaki yola doğru da uzandığını, oraya giden pasajlardaki dükkanların önünden geçtikten sonra, çatısı camlarla örtülmüş, avluda hep kalın cam-plastik malzeme kullanılarak yapılmış geniş bir büfe, iyice estetik Tures adlı bir kahve –birahane-lokantanın da bulunduğunu; onun barında oturup sütlü kahve içmenin zevkini al(ır)” (Özlu, 1996:83).

Saatler süren yürüyüşlerden sonra kent gezgini görünümünde beliren başkışı, şehrin her yanını tanır. Bu yönüyle o, Benjamin’in flâneur’unu andırır. Nitekim Benjamin’in flâneuru *“Yunanca, Latince, matematik gibi şeyleri bilmek zorunda değildir, ama kesinlikle Paris’teki her sokağı, her mağazayı bilmesi gerekmektedir. Tüm önemli adresleri, en iyi terziyi, en iyi şapkacıyı”* (Özmen, 2009:23). Gezintileri sırasında romantik bir tavır sergileyen özne için; şehrin sayısal rakamlarından ziyade, şehrin estetik mekânları, kahveleri ve tüm bunlardan aldığı zevk ön plana çıkar.

Özlu eserlerinde gezintilerle, yürüyüşlerle sokakların arşınlandığı “dışarı” kavramı, kent imgesiyle bütünleşir ve başlı başına bir değer olarak belirir. Yürüyüşçüler, gezginler için büyük önem arz eden dışarı kavramı, modern çağda salt bir koridor olarak ortaya çıkar. *“Dışarı çıktığınızda bir içeriden diğerine geçersiniz hep: daireden büroya, evden en yakındaki mağazaya... Dışarı bir geçiştir: Ayıran şeydir; burayla ora arasındaki bir engeldir adeta. Ancak kendine ait bir değeri yoktur; evle metro durağı arasındaki mesafedir”* (Gros, 2017:34). Özlu’nün eserlerinde ise dışarı, bir yerden başka bir yere gitmek için kullanılan bir koridor değil; yaşamının bir parçası haline dönüşen, değer yüklenen bir süreklilik unsurudur. *İthaka’ya Yolculuk* romanında öznenin evinden daha çok vakit geçirdiği mekân olan dışarı, acılarını dindiren ve ruhunu olumlayan bir imge değere dönüşür:

“Bilmiyorum neydi kentlerde beni kendisine çeken. İnsanların yaptığı bu yapılar, bu sokaklar, bu kemerler, suyolları, kanallar, balkonlar mıydı? İnsan emeğinin, bin çeşit yaşamın birikmişliği miydi? Mimari mi? İnsandan gelen her şey mi? Kavrayamıyorum. Bir kentin ufkunda, denizin üzerinde ya da kentin yükseltilerinde batan güneş kadar hiçbir şey ilgilendirmemiştir beni. O değişen, koyulaşan, kentin sokaklarına dökülen ışık” (Özlü, 1996:99).

O dışarı’da yaptığı gezintilerle yaşadığı ruhsal acıları unuttur. Yurdundan ayrıldıktan sonra hiçbir mekânı evi olarak görmeyen, içerileştiremeyen özne için tek içeri, kendi ülkesidir; ülkesi dışındaki her yer ise dışarı olarak belirir. Bu yönüyle hiçbir içeriye sahip olmayan özne, yaptığı gezinti ve yürüyüşlerle bir nevi dışarıyı içerileştirerek tüm evrenden oluşan bir kendilik mekânı yaratır. Bu, sürgünde var olmak isteyen benliğin savunma mekanizması, mekânsal düzlemde beliren bir sığınma arayışıdır. Dolayısıyla Özlü’nün eserlerinde dışarı/sokaklar ile içerisi/ev arasındaki büyük ayrım yok olmuş gibidir. Karakterler çoğu zaman dışarıda var olur, dışarı ile birlikte bir bütünlük oluştururlar.

Yolculuğun başka görüngüsü ise Demir Özlü’nün gerek hayatında gerekse eserlerinde önemli yer tutan doğa yürüyüşleri olarak belirir. Doğa gezintileri, kişinin ruhunu yatıştırıcı, tedavi eden niteliği ile varlığı olumlayan bir özelliğe sahiptir. Bu gezintilerle yaşamın sıkıntılarında, kaos ve gürültüsünden kısa süreli de olsa ayrılan kişi, ruhsal anlamda dinlenme olanağı bulur. Kimi zaman gezintiler, sadece bedensel/ruhsal bir aktivite olmanın ötesine geçerek zihinsel bir şölene ev sahipliği yapar. Özellikle düşünmenin eşlik ettiği yalnız yapılan gezintilerde kişi, gerek kendiyse gerekse doğa ve dünya ile olan ilişkisini, değerler dünyasını sorgular.

Özlü’nün Berlin’de kaldığı zaman göl kıyısında yaptığı kısa süreli yürüyüşler, onun tinsel anlamda gerçekleşen yenilenme vakitleridir. Bu durum, yazarın roman kahramanları için de geçerlidir. *Tatlı Bir Eylül* romanında başkışı, anlatısını yazmak için doğayla iç içe bir mekâna gider. Yemyeşil bir *“bahçenin ortasındaki büyük konak yazarların çalışmaları için düzenlenmiş özel bir yapıdır”* (Özlü, 2011:8). Özyaşamsal öğeleri barındıran romanda anlatılan bu yer, yazarın anılarında da bahsettiği Wannsee’deki yazarlar evidir. Romanda, yazarlar evine giden özne, kendisine tahsis edilmiş odasında *“onu nereye götüreceğini bilmediği- düş dünyasının belirsiz boşluğunun ürküntüsünü duyar gibi olur”* (Özlü, 2011:8). Issız kuzey kentinden yaptığı yolculukla yazarlar evine gelen öznenin doğa içerisinde yaptığı gezinti ve yürüyüşler, onun yaratıcılığını ve düşün dünyasını geliştirir.

Gezintilerin insanın zihnini, düşün dünyasını zenginleştiren bir niteliği vardır ki pek çok ilim ve fikir adamının yolculuklara ve yürüyüşlere büyük bir önem vermesi, gezintileri sadece bedensel bir aktivite olarak görmeyip düşünsel ve ruhsal zenginliği sağlayan bir değer olarak kabul etmesi, seyahatin düşünce ve yaratıcılıkla olan yakın ilişkisini vurgular. Öyle ki yolculuk ve yürüyüşlerde bedenini yüklediği eylem, özgür düşüncenin serbest kalmasını sağlar. Solothurn'dan Paris'e, Paris'ten Lyon'a, Lyon'dan Chambéry'ye sayısız yolculuk yapan ve sonunda Alpleri geçen Rousseau, yürümeyi yaşamın kendisi olarak görür. *“Hiçbir zaman yalnız ve yürüyerek yaptığım seyahatlerdeki kadar düşünmedim, var olmadım, yaşamadım, kendim olmadım.”* (Rousseau, 1991:52) diyen düşünür, sadece yaptığı yürüyüşler esnasında gerçek anlamda düşünebildiğini, yaratabildiğini ve esin bulabildiğini söyler.

Bununla birlikte, defalarca Charleville'den Charleroi'ye yürüyen, Marsilya ve İtalya'ya giden güney yollarını aşındıran, Zeyla'dan Harar'a giderken çölleri geçen Arthur Rimbaud'nun bacağının kesilmesinden sonra tahta bacak sipariş ederek seyahatlerine devam etmesi, felç olarak çakılı kaldığı yatağında ölmek üzereyken dahi seyahatlerini sayıklaması, Rimbaud için yolculuğun yaşamla eşdeğer olduğunun ifadesidir (Gros, 2017:37-51). Öte yandan uzun yürüyüşlere çıkan, *“sarp yerleri tırmanan yorulmak bilmeyen büyük bir yürüyüşçü”* olarak tanınan Nietzsche; sonradan Filozof Yolu olarak adlandırılan yolda sürekli olarak yürümüş ve *“söylentiye göre bu yolu hayatında sadece iki defa değiştirmişti(r); birinde Rousseau'nun Emile'ni edinmek, ötekinde de Fransız Devrimi ilan edildikten sonra yayılan haberleri almak için”*(Gros, 2017:117). Nietzsche, Ekim 1879 tarihli mektubunda *Gezgin ve Gölgesi* için *“Birkaç satır dışında hepsi yolda düşünüldü ve kurşun kalemle altı küçük deftere karalandı.”* notunu düşer (Gros, 2017:22). Nietzsche, Rimbaud, Rousseau, Thoreau gibi pek çok düşünür ve yazar, günde sekiz-on saat yaptığı uzun yürüyüşlerle, toplumdan uzak oluşlarıyla, yürüyüşe yalnız çıkmalarıyla, eserlerini masa başında yazmaktan ziyade yürüyüşleri esnasında kurgulamalarıyla ortak bir fikri benimserler. Öte yandan hepsi, yürüyüş ve düşünce dünyası arasındaki kuvvetli bağın sembolik isimleridir.

Demir Özlü'nün eserlerinde kahramanların yaptığı gezintiler, başka ülkelere gerçekleştirdiği seyahatler; onun yaratıcılığını pekiştiren bir nitelik arz eder. Kahramanlar, yazacağı çoğu eserin ilk imgelerini yaptığı seyahatler ve gezintiler esnasında oluşturur. *Amerika 1954* romanında başkarakter Harun, yazar olmak ister.

Uzun bir yolculuktan sonra ulaştığı Amerika'nın sosyal ve kültürel ortamı ona yeni ufuklar katar, yazma isteği ve yaratıcılığını pekiştirir. Dışarıdaki ortamın yanı sıra kaldığı ev, onun yazacakları için çok uygun ve ilham verici bir yerdir: “*Bir melek bana birtakım öyküler yazabilmeyi bağışlarsa, onları yazabilmem için en güzel yer kuşkusuz burası.*” (Özlü, 2004:11) diye düşünür ve Amerika'daki ilk günlerinde “...*pencerenin önündeki küçük masada küçük bir metin yaz*”ar, “*kasaba sakinlerinin yaşamlarının da yer aldığı hikâyeler yazmak*” (Özlü, 2004: 79) ister.

Tatlı Bir Eylül'de özne, kuzeydeki küçük limandan, ovanın ortasındaki büyük kente yaptığı yolculuk sonrası birkaç gün, eserde ismi verilmeyen o büyük kentte kalır. Sonrasında ise yeniden trene binerek Orta Avrupa'ya doğru gider. Yaptığı bu yolculuklar esnasında edindiği gözlemleri ise yazdığı metne yansıtır. Nitekim öznenin yolculuklara çıkmasındaki amaç, yaşadığı bunaltı ve boşluğu aşmak olduğu gibi bir o yandan da yazma edimini gerçekleştirmektir. Bu bağlamda Michel Butor'un “*Yazmak için yolculuk yaparlar, yazarak yolculuk yaparlar, çünkü onlar için yolculuğun kendisi yazıdır*”(Lemee, 1996:331) söylemi, gerek Demir Özlü'nün kendisi gerek roman karakterlerinin yazı ve seyahat ilişkisine bakış açısını özetler.

Demir Özlü anlatılarında yolculuk, kimi zaman da gerçekliği sorgulanan bir düzlemde belirir. *Tatlı bir Eylül* romanında, başkişinin yazarlar evinden Orta Avrupa'ya gerçekleştirdiği seyahatin varlığı muğlak bırakılır. Onun gerçekte yolculuk yapıp yapmadığı kesin değildir; gerçekliği kaygan bir zemin üzerine oturtulan yolculuk, fiziksel anlamda gerçekleştirilmiş olabileceği gibi düşsel bir atmosferin içerisinde de varlık kazanabilir.

Birden fazla yolculuk macerasının yer aldığı roman, ilk aşamada kuzey kentinden Berlin'deki yazarlar evine giden öznenin seyahati ile başlar ve söz konusu seyahat, geminin içerisindeki bir tren ile gerçekleştirilir. Romanda “*bu gemiyle yapılan tren yolculukları*” (Özlü, 2011:7) ifadesi ile yolculuğun okura kurgusal bir düzlemde gerçekleştiği imajı verilir. Geminin içerisine yerleşen tren ile seyahat eden özne, gerçeklik kurgusunun hayali bir atmosferde eridiği bir düzlemde seyahat eder. Vardığı kuzey limanından, ovanın ortasındaki büyük kente giden karakter, burada romanını yazmak üzere “*yazarlar evine*” yerleşir. Kendisine tahsis edilmiş odasında “*onu nereye götüreceğini bilmediği- düş dünyasının belirsiz boşluğunun ürküntüsünü duyar gibi*

olur.” (Özlu, 2011:8) ve burada yeni anlatısını yazmayı planlar. Yeni anlatının konusunu oluşturan yolculuğun ise gerçek mi kurgu mu olduğu bilinmez.

Tatlı Bir Eylül'de diğerlerinden farklı bir teknik kullanan Özlu, kahramanına yazdırdığı romanıyla roman içerisinde kendine yeni bir evren yaratarak üst kurmacanın kapısını aralar. Bu bağlamda romanın ana kurgusu olan yolculuk, aynı zamanda üst kurmacanın da taşıyıcısı olarak belirir. Üst kurmaca “*kurgu hakkındaki kurgudur ve edebi metnin insan yapımı doğasının altını çizerek, okurun algısını kırmayı ve anlatılan gerçekliğin bir yanlısıma olduğunu göstermeyi hedefler*” (Aşkaroğlu, 2015:92). Romanın yazım sürecinde; kahraman, yazar, anlatıcı arasındaki sınırlar yok olur; yazar kahramana, kahraman anlatıcıya dönüşür. Yolculuğun kim tarafından (kahraman ya da yazar) gerçekleştirildiği kesinlik arz etmediği gibi nereye gerçekleşeceği de bilinmez. Romanın belirlenmesinde anlatıcı okuru da metnin yazım sürecine dahil ederek eserin kurgusallığının altını çizer:

“*Ağaçlıklı vadilerin, ormanların, küçük tepeler arasında akan büyük bir nehrin kıyısındaki o karanlık kente mi bu yolculuk? Yoksa, bir türlü dönemediği, denizler arasında yüzen, gri silüetinde minarelerin dikey çizgisi görünen o hayal kente mi? Yoksa hiçbiri değil de, gerçekten, bu yazar çalışma odalarında kurduğu, kendi kendine yarattığı bir yolculuk mu bu? Yoksa yalnızlığının merkezi olmuş bu boş odalarda, artık hüznle karışan, kendi içine yaptığı bir yolculuk mu bu?*”(Özlu, 2011:9)

Bahsedilen yolculuk, roman kahramanının kendi yazacağı anlatının konusunu mu oluşturur, yoksa gerçek anlamda yazarın/öznenin, yaptığı/yapacağı bir yolculuktan mı bahsedilir bilinmez. Aynı zamanda yolculuğun fiziksel düzlemde gerçekleşmeyip öznenin kendi iç dünyasına doğru olabileceği imajı da verilir. Bu bağlamda okur, yolculuk ile ilgili kesin bir yargıya varamaz. Anlatıcı, tüm bu belirsizlikleri sorgularken okuru da şüpheye düşürür; ileri sürdüğü acaba'larla yolculuğun gerçekliğini muğlak bırakarak okuru da söz konusu belirsizliğin içine çeker.

Tüm bunlarla birlikte yazacağı romanda yolculuğun nereye gerçekleşeceğini bilmeyen anlatıcının, zihnindeki belirsizliğinin altında ‘yurtsuzluk bunaltısının’ ve ‘sürgünün’ yattığı söylenebilir. Nereye ait olduğunu bilmeyen özne, nereye gideceğini de bilmez ve hangi yolculuğun ruhuna daha iyi geleceğini kestiremeyerek söz konusu belirsizliğe üç alternatif sunar: “*Küçük tepeler arasında akan büyük bir nehrin kıyısındaki o karanlık kent*”, öznenin sürgün edildikten sonra gittiği ıssız ve soğuk kuzey kentidir. Kuzey kentinin kış aylarında uzun süren geceleriyle içinde bulunduğu ruh hali arasında benzer

bir ilişki kuran özne için karanlık kent, varlığını konumlandıramadığı ancak yaşamak zorunda kaldığı labirent mekândır. Dünyanın çeşitli yerlerinde yaptığı yolculuklardan sonra tekrar dönmek zorunda olduğu bu kent, onun için boşluğun ve sürgünün simgesidir. Öte yandan karanlık kentin karşısına konulan “*gri silüetinde minarelerin dikey çizgisi görünen o hayal kent*” ise öznenin geçmişinin geçtiği, köklerinin orada olduğu kendilik mekânıdır. ‘Karanlık kent’ ile ‘minarelerin arasında beliren hayal kent’ metinde birbiriyle çatışan iki öge olarak belirir. Çatışma Kora şemasında (Korkmaz, 2015:102) zamansal ve mekânsal görünüşleriyle varlık kazanır:

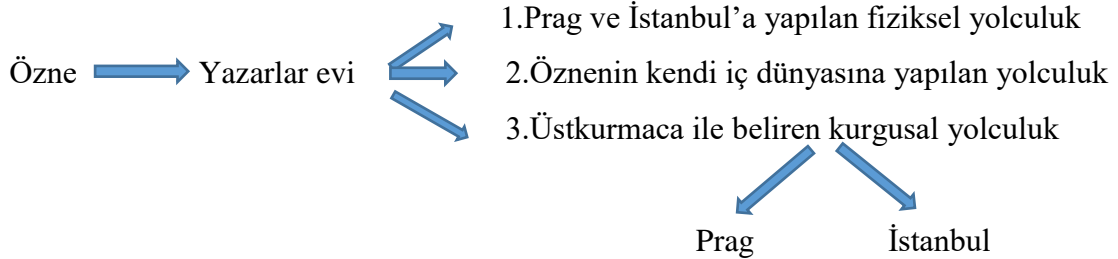
	Ülkü Değer	Karşı Değer
Simge	Hayal Kent	Karanlık kent
Kavram	Geçmiş	Şimdi
	Anayurt	Sürgün
	Aidiyet/Kendilik hissi	Dışlanma

Şekil 1. Tatlı Bir Eylül Romanındaki Çatışma Unsurları

Hayal kent; öznenin ait olduğu, ancak istese de gidemeyeceği ulaşılmazlığın tüm cazibesini üzerine taşıyan bir mekân iken; karanlık kent, gerek fiziksel gerek tinsel bir karanlığın hüküm sürdüğü bir yerdir. Özne, gitmek isteyip gidemediği kent ile ait olmadığı ancak yaşamak zorunda olduğu kent arasında çatışma yaşar ve kurguladığı metinde yolculuğun yönünü tespit edemez. Bu bağlamda roman karakterinin yön­süzlüğü “*sınırsız bir özgürlük alanında yüzen insanın herhangi bir kıstasa göre yönünü belirleyememesinden*” (Aşkaroğlu, 2015:75) değil, kendi ülkesine dönemeyen ve varoluşsal boşluk içerisinde bulunan bireyin yaşadığı çatışmadan kaynaklanır. Nereye gideceği belli olmayan yön­süzlük içerisinde savrulan birey, derin ruhsal çatışmalar yaşar. Öte yandan romanda yönü belli olmayan yolculuğun geçmişte var olan bir gerçeklik olabileceği ihtimali de sezdirilir:

“Anlatacağı yolculuk birkaç yıl önce yaptığı gerçek bir yolculuk mu olacak? Gerçekten, birkaç yıl önce gene bu mevsime yakın aylarda Orta-Avrupa'nın derinliklerine gitti mi o? Yoksa gençlik yıllarından bu yana, tam bir düş oyunu haline getirmeksizin, hep küçük parçalarını birbirine ekleyip ayırdığı, üzerinde büyük bir hayal kurmaya cesaret edemediği bu yolculuğu, gene o küçük parçaları biraraya getirerek gene kendisi mi yarattı? Düşlediklerini gerçek mi sayıyor bu yazar? Yoksa artık bu olgunluk çağında, gerçekle düşü birbirinden ayırt edemiyor mu?” (Özlü, 2011:9)

Düş ile gerçeğin birbirine karıştığı romanda, tüm bu sorgulama ve düşüncelerden sonra da söz konusu belirsizlik, bir netliğe ulaştırılmaz. Bu bağlamda yolculuk imgesinin romandaki yansıması şöyle şematize edilebilir:



Şekil 3. Tath Bir Eylül Romanında Yolculuk Görüngüleri

İlk aşamada öznenin kuzey kentinden yazarlar evine gerçekleştirdiği seyahat, daha sonra yazarlar evinden varlığı belirsiz olan öte yere doğru gerçekleşir. Birinci koşulda, yazarın Prag seyahati ve bu seyahate eşlik eden İstanbul manzaraları, fiziksel düzlemde gerçekleşirken; ikinci koşulda, hiçbir yere gitmeyen yazarın kendi iç dünyasına yaptığı yolculuk, üçüncü koşulda ise kurmaca bir yolculuğun varlığı söz konusudur. Kurmaca yolculuk ise düşsel bir atmosferde eşzamanlı olarak Prag ve İstanbul'a doğru gerçekleşir. Prag ve İstanbul gezintileri ise an'da gerçekleştirilen seyahatlerin kurguya yansıması olabileceği gibi geçmişin görüntülerinin kurmaca metne yansıması da olabilir. Romanda yolculuğun üç farklı görüngüsü, yer almakla birlikte hepsi belirsizlik içerisinde sunulur.

Gerçekleşip gerçekleşmediği tam olarak bilinmeyen yolculukta, başkişiye “*siyah saçları omuzlarına kadar dökülen*”(Özlü, 2011:10) bir kadın eşlik eder. Yolculuğa yalnız başlayan özne, kendisine sonradan katılan kadın arkadaşı ile birlikte çok sevdiği yazarın/ Kafka'nın Orta Avrupa'daki kentine/Prag'a doğru seyahat eder. Kafka ve Prag bilgisi romanda doğrudan verilmese de sezdirilir. Öznenin yaptığı tren yolculuğunda ise gördüğü manzaralar, yine kendi içsel parçalanmışlığının dış dünyaya yansıması olarak belirir:

“Bütün bu uzun süren tren yolculuğunda, bakımsız istasyonlarla, çevredeki paslanmış demiryolları onun iç dünyasına iyice uygun düşüyor, yazar orada dile getiremediği bir şiirin içinde yükseldiğini duyuyordu. Bütün bir yaşam boyu, bu görüntüler içinde gitmek isterdi. Bitimsiz bir yolculuk gibi. Uzaklardaki, çok uzaklardaki bir istasyona” (Özlü, 2011:44).

Öznenin çevresinde gördüğü manzara, kendi içerisinde yaşadığı boşluk ve bunaltının dış dünyaya yansımasıdır. İç dünyasında mutlu olmayan, kendi varlık cehenneminde savaş veren köksüzlük ve yurtsuzluk duyguları içinde yaşamını yolculuklara adayan karakterin gördükleri, evrenin yorgun ve bakımsız görüntüsüdür. Yaşadığı çatışmayı ifade edecek

söz bulamayan özne için dış dünyanın bozuk görüntüsü, kendi ruh halini yansıtan bir şiir olarak belirir. Karakter, yılların getirdiği yorgunluk içerisinde kendi kendini iyileştirmekten uzak, yılmış bir görüntü çizer. Öte yandan insana sanatsal ve estetik haz veren şiirin güzelliği ile varlığın içinde bulunduğu harabeye dönmüş ruh hali aşılma istenir. Hayat boyu, tren yolu görüntüleri içerisinde sonsuz bir yolculuk yapmayı arzulayan kahraman, yolculuğun sonunda “uzaklardaki bir istasyon” görünümünde olan asıl mekânına ulaşmak ister. Uzaklardaki istasyon, içinde sevdikleri ve dostları olan İstanbul’dur. Varmak istediği istasyonun çok uzaklarda olması, onu ulaşılması zor bir görünüme büründürür. Buna rağmen özne, bilinçaltının derinliklerinde yatan İstanbul’a varma arzusunu hiçbir zaman yitirmez. Sürekli oraya gitme düşüyle yolculuklar yapar. Onun İstanbul özlemi Prag seyahatine de yansır. Prag’a gerçekleştirdiği yolculukta her an zihninde beliren İstanbul imgeleri, onun yolculuğuna düşsel bir atmosfer katar:

“Karl köprüsünden geçiyordun.(...) Karl Köprüsü’nün alt yanına düşen evlerin camlarına güneşin ışıkları vuruyor, onlardan altın rengi bir ışık yansıyor. Erken battıyordu güneş. Eylül ayıydı çünkü. Kuşkusuz Eylül ayıydı. Tatlı bir Eylül. İlkça bir rüzgar yüzünü okşuyordu. Hayır, Yıldız Sarayı’nın önünden geçen tramvay yolundaydın. Yanmış, yıkılmış olan Çırağan Sarayın boyunca uzanan, sarı sıvaları rutubetle dökülmüş duvarlar boyunca kaldırımda yürüyordun” (Özlü, 2011:84).

Öznenin Karl Köprüsünde gezinirken kendini bir anda Yıldız Sarayının önündeki tramvay yolunda bulması, bir yandan özlem duyduğu mekânın/geçmişin şimdiye yansıyan ve ardını bırakmayan görüntüsü olarak yorumlanabilecekken diğer yandan anlatı metninin kurgusallığına da gönderme yapar. Bireyin içerisinde bulunduğu parçalanmışlık, romanın yapısına da yansır; anlatı metnindeki zamansal ve mekânsal bütünlük, “sürekli olarak birbirinden kopar” (Harvey, 2012:65), parçalanır. Kahraman Prag’da dolaşırken bir yandan da İstanbul’da gezinir. Üst kurmaca ile şekillenen romanda, söz konusu zamansal ve mekânsal sıçramalar, klasik roman anlayışının ötesinde bir nitelikte belirir. Okur, Prag’da gezinirken kendini bir anda Çırağan Sarayı’nın önünde bulan, hakeza 1980’li yıllarda sevdiği yazarın kentini gezerken bir anda 1950’li yıllara/lise sıralarına dönen başkışiyi zamansal ve mekânsal sınırları aşan düşsel bir varlık olarak görür.

Söz konusu mekânsal sıçramalar, çoğunlukla öznenin geçmişine yaptığı yolculuk ile bütünleşir ve Orta Avrupa’daki kent gezisi boyunca devam eder. Kahraman, kadın arkadaşıyla birlikte çok sevdiği yazarın yaşadığı eve gider: “Yazarın ailesiyle birlikte oturduğu kata doğru başımızı kaldırdık. Onun onca bunalımı duyduğu yer burasıydı

işte.(...) Onun ölümünden sonra, henüz yirmi yıl doldurmadan, burayı işgal eden Nasyonal Sosyalistler, Bohemya ile Moravya'da yaşayan 77297 Yahudi'yi katletmişlerdi” (Özlu, 2011:33). Yazarın evini gezdiği sırada, geçmişin insanlık trajedilerini bir kez daha hatırlayan öznenin duyduğu anlık bunaltı, onu Fatih'teki eve götürür. Yol boyunca, gezip gördüğü yazarın ülkesi/evi ile kendi ülkesini/evini birbirine paralel bir biçimde anlatan karakter, çok sevdiği yazar ile kendini özdeşleştirir; yaşamları arasında bağ kurar: “Fatih'teki evde, gençlik yıllarını geçirdiğin odanda kağıtlar üzerine dökmeye çalıştığın bunaltılarını unutmuyorsun. Sadece onlar değil, yere uzanarak ilk yazılarını yazmaya çalışan kendi imgen de gözünün önünden gitmiyor” (Özlu, 2011:34). İlk yazılarını gençlik yıllarında Fatih'teki evde kaleme almaya başlayan özne, çok sevdiği yazarın eserlerini de o sırada okumaya başlar. Orta Avrupa'daki kentte gezdiği ev, ona kendini ve geçmişini hatırlatır. Özne, fiziksel düzlemde gerçekleşen seyahatinin yanı sıra içsel anlamda da seyahat eder. Yazarın bunalım duyduğu yerde özne, Fatih'te kendi bunalımlarına yolculuk yapar. İki karakterin de bunaltı ile beliren hayatının yanı sıra, dünyanın şiddet içeren tavrı özneyi isyana sürükler.

Şimdide bir sürgün olarak Avrupa'yı gezerken kendini kimi zaman Nazi kamplarında kimi zaman ise lise yıllarının geçtiği İstanbul'da bulan özne, zamana ve mekâna yansıyan bir aidiyetsizlik ile kuşatılır. Nitekim “*zaman ve mekan sınırsızlığını kapsayan genişlik, aidiyet sorununu da beraberinde getirir*” (Aşkaroğlu, 2015:75). Dünyanın her yerini gezen karakter, mekânsal anlamda kendini hiçbir yere ait hissetmezken kendini sürekli geçmişte bulmasıyla da yaşadığı zamana ait hissetmez. Zamansal geriye dönüşlerle daha çok geçmişte varlık bulan öznenin şimdideki varlığı geçmişin enerjisiyle yaşama tutunur.

Romanda öznenin an'da beliren Prag seyahati, çok sevdiği yazara dair izler taşımasıyla olumlu bir niteliktedir: “*Orada mıyım? O yazarın yaşadığı kentte. O bu binaların dibinde mi yaşadı?(...) O yazarın kentinde olmak, (...) onun karmaşık diliyle yarattığı o binlerce, anlaşılması güç imgeler dünyasını(ı)*” (Özlu, 2011:20) öznenin zihinde yeniden canlandırır ve karakter, “*onun altında yaşadığı gökyüzünü*” (Özlu, 2011:20) seyretmenin hazzını yaşar. Prag kentinin betimlemesi ve öznenin duyduğu heyecan anlatılırken bir anda 1950'li yıllara, o yazara/Kafka'ya hayran olduğu lise yıllarına dönen yazar, zamansal sıçramalarla kronolojik zaman algısını kırar. Öte yandan belirtilen mevsim/ay/zaman ile birlikte kullanılan kesinlik zarfı, öznenin kendini ve okuru ikna

etme çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkar. Ne var ki verilen zamansal bilgi kesinleştirilmek istenirken aslında muğlaklaştırılır; okurda belirsizlik hissi uyandırılır.

Yazar, başlangıçta yarattığı kafa karışıklığından sonra, roman boyunca Prag'dan ve İstanbul'dan kent manzaralarını aktararak yolculuğun fiziksel düzlemde gerçekleştiğine okuru ikna eder. Sonrasında ise yapılan yolculuğun aslında bir kurgudan ibaret olduğunu söyleyerek okuru daha önce inandırdığı şeyin geçersizliğine inandırır:

“Hayır, büsbütün düşsel bir yolculuk bu. Kuzey Denizi'ne doğru uzayan ovadaki büyük kentten, Berlin'in bu göl kıyısındaki banliyösünden(...) hayal kente doğru yaptığın. İstanbul'daki eski Fatih semtinde, küçük güneşli odanda, ilk gençlik yıllarından bu yana hayal etmeye çalıştığın –ama belki hiçbir zaman gözüünün önüne getiremediğin- kente doğru” (Özlü, 2011:15).

Anlatı metninde “yazar bir önermeyle ortaya çıkarak bu önermenin doğruluğunu göstermeye, kanıtlarla desteklemeye ve okuru inandırmaya çalışır. Sonra ikinci bir önerme geliştirerek, ilk önermenin karşısına dikilir ve ilki için sunulan kanıtların geçersizliğini ispata çalışır. (...) bir tür kısır döngü içinde gerçekliğin geçersizliği vurgulanmış” (Aşkaroğlu, 2015:105) olur. Sonrasında yazar eşzamanlı gerçekleşen yolculuklarından Prag yolculuğunu fiziksel anlamda gerçekçi, İstanbul yolculuğunu ise düşsel olduğunu söyler. Prag'da gittiği pastaneler, çok sevdiği yazarın evinden izlenimlerine yer verir. Yazar Prag kentine yaptığı fiziksel yolculuğun içerisinde İstanbul'a yaptığı düşsel yolculuğu yerleştirmek ister. Ne var ki romanın sonunda okur, gerçekleşen Prag seyahatinin gerçekliği üzerinde de şüpheye düşürülür:

“Orta Avrupa'daki kente yaptığın yolculuk, belki bir düşten başka bir şey değildi.(...) O seni, kendisine çok çekmiş olan yazara duyduğun yadsınamaz yakınlığın yarattığı bir sanrı. Gerçek olansa, Berlin'de bu göl kıyısındaki banliyöde, ağaçlar arasındaki yazarlar evinde oturduğun, kendi yaşamınla ilgili kimi notlar aldığın”(Özlü, 2011:91).

Anlatıcı aslında ne Prag'a ne de İstanbul'a gitmiştir. Yazar, daha önce sunduğu ispatları yok sayarak çıktığı yolculuğun Berlin'deki yazarlar evinden çıktığı kurgusal bir seyahat/bir içsel yolculuk olduğunu savunur. Ancak bu da kesin değildir. Nitekim anlatıcı belki zarfıyla söylediğinin gerçekliğini kesinlikten uzak bir görünüme büründürür. Prag seyahatinin bitiminde kendine eşlik eden kadın arkadaşı ile yolları ayrıldığında da yolculuğun düş ile gerçek arasında yer aldığını söyler: “Varolmayan, yaşam-dışı, düşsel bir kentteki yolculuğun sona eriyordu. Oradan çok uzun zaman ayrılmak istemezdin.” (Özlü, 2011:70) diyen özne, Prag'dan ayrılır ve tek başına devam ettiği seyahatini anlatmaya kaldığı yerden devam eder, Köln'e gider. Köln ona “korkunç sertlikte bir

yalnızlığı yansıtan bir kentmiş gibi görünür” (Özlu, 2011:93). Hemen akabinde ise anlatıcı, minareleriyle kubbelerinin mavimtırak gri bir gölgeyle örtülmüş olduğu İstanbul’a seyahat eder. Avrupa’yı birlikte gezdiği kadının imgesi onu İstanbul’a çeker: “O Orta Avrupa kentinin garındaki sessiz ayrılıştan birkaç ay sonra, “uykularda sürüklenen o kente”, çocukluğunun, gençliğinin, olgunluk çağlarının en güzel dönemlerini geçirdiği o belirsiz büyüye yeniden yol almaya cesaret ettin” (Özlu, 2011:72). Öznenin kuzey kentinden Berlin’e, Berlin’den Prag ve İstanbul’a, oradan da Köln’e gerçekleştirdiği seyahatin anlatıldığı romanda düş ile gerçek birbirine karışır; yolculuk, gerçekliğin kaygan bir zemine oturtulduğu belirsizlik ve parçalanmışlık zemininden kurgulanır.

Sonuç olarak Demir Özlu’nün gerek yaşamında gerek eserlerinde yolculuklar, belirgin bir yer tutur. O, modern çağın kent gezgini/flaneur’udur. Onun öykü, roman ve anlatılarında yolculuk; kimi zaman sürgünün, yalnızlığın ve yaşamın bunaltısından kurtulmak için bir sığınak olarak görülür; kimi zaman ise başlı başına amaç olarak varlık kazanır. Fiziksel, düşsel ve tinsel görünümüleriyle varlık kazanan yolculuk; fiziksel anlamda çoğunlukla Avrupa kentlerinde gerçekleşirken düşsel görüngüde, geriye dönüşlerle İstanbul’da gerçekleşir. Bütün bu yolculuklara eşlik eden ise karakterlerin kendi iç dünyalarında varlıklarının ve zihinlerinin derinliklerine doğru gerçekleştirdikleri tinsel yolculuktur. Kişiler, yaptığı yolculuklarla yaşamın bunaltısından kurtulur, yaşama katılır ve nefes alır. Yapılan yolculuklar sırasında gidilen kentler ise canlı birer karaktermiş gibi ele alınır ve detaylı betimlemelerin öznesi olur.

2.8.YERELDEN EVRENSELE AÇILAN YELPAZEDE TOPLUMSAL BİLİNÇ VE SOSYAL MESELELER

“Bu adamlar dünyanın en büyük felaketinin geldiğini gördüler ve sustular.”

J.P. Sartre

Bireysel konuların yanı sıra toplumsal nitelikli konulara da eserlerinde yer veren Demir Özlu, aydın duyarlılığıyla yaşadığı toplumun, dönemin problemlerine ilgisiz kalamaz. Varoluşçu sorumluluğuna bir de yazar olmanın sorumluluğunu ekleyen Özlu, Sartre’ın *“Biz yazarların önlememiz gereken şey, sorumluluğumuzun suçluluğa çevrilmemesi ve elli yıl sonra bize şunun söylenmemesidir: Bu adamlar dünyanın en büyük felaketinin geldiğini gördüler ve sustular”* (Sartre, 1961:46) sözünün vicdani yükümlülüğünü

derinden duyumsar ve eserlerinde dönemin sosyal, politik ve ekonomik sorunlarını yerelden evrensele açılan bir nitelikle işler.

Birey ve toplumun refah bir yaşam sürmesi için demokratik atılımların gerçekleşmesi gerekliliğine inanan Demir Özlü, hak ve özgürlüklerle ilgili görüşlerini “Prens Sabahattin Bey” öyküsünde verir. Yazarın sürgünden dönmesinde de bir parça etkisi olan öykü, demokratik ve özgür bir dünya tasarımını içerisinde barındırır. Öyküde şimdi’de beliren sürgün bir yazar ile geçmişte sürgün kaderini yaşamış bir Prens’i bir araya getiren Özlü, toplumsal düşüncelerini Prens Sabahattin aracılığıyla verir.

Son dönem Osmanlı siyaset/fikir adamlarından olan ve batılı kaynaklarda Prens unvanıyla anılan Mehmed Sabahattin, Damad Mahmud Celâleddin Paşa ile Sultan Abdülmecid’in kızı ve II. Abdülhamid’in kız kardeşi olan Seniha Sultan’ın oğludur. Babası Celaleddin Paşa’nın padişah ile arasının bozulması üzerine kardeşi ile birlikte 1899’da Paris’e kaçar ve orada Jön Türklere katılır. Toplumların ve yönetimlerin insan haklarına riayet etmesi gerekliliğini savunan Sabahattin’e göre millet ve devlet, esas itibariyle fertler üzerine kuruludur ve toplumları meydana getiren ona güç kazandıran asıl unsur kişiler olduğuna göre topyekûn bir gelişme için öncelikle tek tek fertlerin geliştirilmesi gerekmektedir. Devletin görevi ise milleti oluşturan fertlerin refah ve mutluluğunu sağlamaktır. Yurt dışında bulunduğu süre zarfında Türkiye’nin ekonomik ve politik konuları üzerine yazılar yayımlayan Sabahattin, hayatının son yıllarını İsviçre’de yoksulluk içinde geçirir ve 30 Haziran 1948’de İsviçre’nin Neuchâtel kasabasına yakın bir köyde vefat eder, bir süre sonra naaşı İstanbul’a getirilerek Eyüpsultan’daki aile kabristanına defnedilir (Uçman, 2007:341-342).

Öyküde bir gece hafif bir kıpırtıyla uyandığında yatağının ayakucuna oturan Prens Sabahattin’i göre anlatıcı özne, onunla Türkiye’nin toplumsal ve siyasal meselelerini, geçmiş ve şimdi düzleminde konuşma imkânı bulur: “*Evet. Gençtim ve yenilik düşünceleriyle doluydum. Babamı da hemen hemen ben ikna ettim yurt dışına çıkmaya. Dayım sultanın despotizmine başkaldırmıştım.*” (Özlü, 2012:671) sözleriyle geçmişin aynasını sunan Prens, baskı ve istibdat dönemine karşı duran bir görünümle belirir.

Yüzyıllar süren bir hükümlanlığa ev sahipliği yapan Osmanlı İmparatorluğu gerileme döneminde çeşitli reformlar yapmış, bu reformlar zamanla bütün bir toplumsal hayatta köklü değişiklikleri zorunlu hale getirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun girişmiş olduğu

reformlar ise bir süre sonra inkılap fikrine çevrilir. Toplumun gelenekçi hayat tarzını, fikirlerini ve müesseselerini baştan sona değiştirmek amacı güden bir devlet teorisini ifade eden inkılap, ulusların hayatta kalması ve istiklaline sahip olabilmesi için kaçınılmaz bir zaruret olur. Söz konusu değişim ve gelişmelerde ise Batı'daki gelişmelerin, bilhassa Fransız devriminin bireyci ve laik fikirleri, Türk aydınlarının fikir dünyasına büyük rol oynar(Karpat, 1996:20-21).

Öyküde dönemin yenilikçi ve bireyci fikirlerini savunan Prens Sabahddin'in varolan yönetime karşı başkaldırısı, özgürlük isteminin ve gerçekleşmesi umulan bir devrim arzusunun tohumunu içerisinde barındırır. Başkaldırı ile devrim arasında yakın bir ilişki olduğunu söyleyen Camus; devrimi, bir eylemi düşünceye göre biçimlendirme, dünyayı kuramsal bir çerçeveye oturtma çabası olarak yorumlarken başkaldırının “*bireysel deneyimden düşünceye götüren devrimler olarak devrimin çekirdeği*” olduğunu söyler. Farklılıklarını ise “*Başkaldırı birlik ister, tarihsel devrim de tümlük. Birincisi bir evet'e dayanan hayır'dan yola çıkar, ikincisi salt yoksamadan yola çıkarak çağların sonuna atılmış bir evet'i yaratabilmek için bütün kölelikleri bağrına basar*” (Camus, 1995:132-294) şeklinde açıklar. Öyküde o dönem “*yenilik düşünceleriyle dolu*” olduğunu söyleyen Prens Sabahattin, “*sultanın despotizmine başkaldırdığını*” ifade ederken “*yurt dışına çıkma*” sebebini de açıklar. Bireyselden toplumsala açılan bir düzlemde beliren başkaldırı, baskı ve otoriteye karşı özgürlük istemiyle gerçekleşir.

Geçmişin toplumsal ve politik sorunlarını Prens'in dilinden eleştirel bir yorumla veren anlatıcı özne, onun İngiltere hayranlığını sorguladığında demokrasi ve insan hakları temelinde beliren bir yanıt alır:

“Doğru, İngiltere’de hayran olduğum, bütün bir tarih ve insan yapısıydı. Daha, Kral I. Charles döneminde parlamento, halkın isteklerini yansıtan bir dilekçe sunmuştu krala. Bu Haklar Dilekçesi, geçici olarak kabul edilip, daha aradan bir yıl geçmeden geçersiz sayılmıştı. “Uzun zorbalık” dönemini başlatmıştı kral. 1877’de, tıpkı Sultan Hamid’in, Anayasa’yı rafa kaldırması gibi. I. Charles, ardından yayınlanan Büyük Protesto Belgesini ve onu izleyen 19 Öneri’yi de reddetti. Halk da parlamento da direndi. (...) Cumhuriyet’in ilanı ile sonuçlandı. Benim hayran olduğum o parlamentoydu, o halktı işte” (Özlu, 2012:672).

Modern çağın yönetim biçimlerinden olan demokrasi çeşitli görüngüleriyle farklı tanımlar kazanırken “*gerçek demokrasi, halkın bir aracı olmaksızın kendi kendini bizzat yönetmesi*”; “*yarı doğrudan demokrasi, “temsil” ve “katılım” ilkelerinin bir arada gerçekleştiril(diği), oylama mekanizması*” (Aktan, 2016:7) ile halkın söz sahibi olduğu bir sistem olarak belirir. Her şekilde halkı yönetime dâhil eden, ona konuşma ve katılım

hakkı veren demokrasi, bireysel hak ve özgürlükleri de önceleyen bir nitelikte belirir. J.S. Mill, demokrasinin özgürlüğe imkân tanıyan en makul yönetim sistemi olduğunu söylerken “*her türlü gelişme ve ilerlemenin kaynağını birey*” (Bayram, 2014:60) olarak görür. Ona göre demokrasi, tüm farklılıkları bünyesinde barındırarak özgür bir sosyal ve politik ortam sunan yönetim biçimidir. Mill’in fikirleri ile Prens Sabahattin’in demokrasi arzusu arasındaki paralellik, bireysel özgürlükler zemininde birleşir. Dönemin yenilikçi görüşlerinin yansıması olan demokrasiye/cumhuriyete karşılık, Osmanlı ise monarşi ile yönetilen bir sistem doğrultusunda belirir.

Yunanca “*tek şef*” anlamına gelen “*monos archos*” sözcüklerinden türeyen ve dilimize Fransızca “*monarchie*” kelimesinden geçen monarşi, “*tek kişinin yönetimi*” olarak tanımlanır (Gözler, 1999:52). Çoğulcu ve katılımcı bir yönetim anlayışından ziyade belirli bir ailenin/soyun/kişinin aldığı kararların etkin olduğu monarşi, kimi zaman demokratik bir anlayışla varlık kazansa da çoğu kez anti-demokratik bir karakteri bünyesinde barındırır. Öyle ki demokratik toplumlarda parlamento/çoğulculuk ve beraberinde tüm bir halk etkenken monarşide toplumsal düşüncenin ikincilliği söz konusudur. Padişahın veraset usulü ile başa geldiği ve tek başına söz sahibi olduğu Osmanlı İmparatorluğu’nda monarşik düzen, gerek Fransız İhtilali gerekse 18. yüzyılda Batı’da meydana gelen diğer gelişmelerle sorgulanmaya başlanmış; yenilikçi düşünceler çerçevesinde demokrasi, hak, hukuk, hürriyet kavramları sosyal hayata girerek farklı yönetim sistemleri arayışlarına gidilmiştir.

Öyküde bireysel hak ve özgürlüklerin öncelendiği demokratik yönetim anlayışını savunan Prens Sabahattin, İngiltere’ye hayran görüntüsüyle belirir. Ancak bu hayranlık; bireyleşme bilinciyle beliren geniş halk topluluklarına, anti-demokratik yönetim tarzına karşı gösterdiği direniş ve başkaldırı bağlamında görünüm kazanır. Öyle ki Kral I. Charles döneminde parlamentonun sunduğu “*Haklar Dilekçesi’nin*” geçersiz sayılmasının akabinde başlayan “*uzun zorbalık dönemi*”, anti-demokrat yaptırımların varlık kazandığı süreç olarak belirir. Bu dönemde kralın “*Büyük Protesto Belgesini*” ve onu izleyen “*19 Öneri’yi*” reddetmesi üzerine halkın ve parlamentonun direnmesi, otoriteye ve krala başkaldırması Prens tarafından hayranlık duyulan halk bilincinin ifadesidir. Prens Kral I. Charles ile “*anayasayı rafa kaldıran Sultan Hamid*” arasında kurduğu ilişki, anti-demokratik bir tutumun eleştirisi olarak belirir. Tarih kaynakları “*Abdülhamit idaresinin ilk on yılları(nın), yüzyılın başından beri herhangi bir dönem kadar aktif bir değişme ve*

reform dönemi” (Lewis, 1970:177) olduğunu söyler. Kanun-i Esasi'nin kabul edilmesi, parlamentonun oluşturulması böylelikle halka söz hakkı verilmesi gibi bazı demokratik adımlar atılsa da sonraki dönemlerde uygulanan yaptırımlar ve benimsenen otoriter tutum, baskı ve istibdat dönemini beraberinde getirerek despotik bir yönetime ortam hazırlar.

Öyküde demokratik koşulların ancak bütün bir toplumun bilinci ile şekillenebileceğini düşünen Prens, Batılı toplumlara ve İngiltere'ye duyduğu hayranlığın temelinde bu bilinç olduğunu söyleyerek direniş ve başkaldırıyı olumlarken *“Halk küçük bir kıpırdama gösterseydi, kuşkusuz yeniden ilan edecekti Kanun-u Esasi'yi. Ama biliyorsunuz, kılmıdamadılar.”* (Özlu, 2012:673) sözleriyle halkın eylemsizliğini ve pasifliğini eleştirir.

Modernizmle birlikte ortaya çıkan demokrasi, tıpkı modernizm gibi bireyi/bireyleşmeyi esas alır. *“Bireyleşme, duygu, düşünce ve kimlikle ilgilidir. Olaylara, olgulara, kavramlara karşı duygusal tepki geliştirebilen, düşünen, gözlem yaparak sorgulayan ve kendini tanımlayabilecek nitelikleri kişiliğinde barındıran bir insan tipini gerekli kılar”* (Aşkaroğlu, 2017:76). Bilinçli toplumsallaşma ve sivil toplumun da temelini oluşturan bireyleşme, demokrasinin varlığı ve gelişimi için büyük önem arz eder. Öyle ki *“birey zayıf kalınca sivil toplum alanı da aynı şekilde zayıf kal(ır). Sivil toplumun gelişmemesi de devleti toplumun karşısında güçlü kıl(ar). Bu sebeple de toplum, devleti demokratikleştireme(z)”* (Uluç, 2012:2). Bu bağlamda bireyleşme ile demokrasi arasındaki kuvvetli ilişki, demokratik bir yönetim için kişilerin bilinç boyutunda gerçekleşen eylem ve düşüncelerini aktif kılar. Öyküde halkın dolayısıyla da bireyin bilinçsizlikle beliren tavır ve davranışlarını sorgulayan Prens Sabahattin, demokrasinin temelinde düşünceyi, bilinci daha da temelde insan sevgisini ve hümanizmi görür:

“Biliyorsunuz, bizde hemen hemen hiç kimse, bir üst düzeye sıçrayarak düşünemez. Bizde düşünce, olayların akıntısına kapılmaktır. Siyasal olgunluk, insan sevgisi gerekliydi. Hürriyetçilik, bu siyasal olgunluğa ulaşamaz idiyse, kuru bir sözden başka ne olabilirdi. Özgürlüğün, siyasal, toplumsal, ekonomik, somut gereksinimleri vardır. Ama onlar kadar önemli, bireysel ve düşünsel dayanakları da.(...) Tutku değil, bilinç gerekir bir toplumu kurtarmak için” (Özlu, 2012:673).

Aklı ve düşünceyi esas alarak özelde bireyin genelde ise tüm insanlığın refahını önceleyen modernizmin düşünsel alt yapı üzerine temellenmediği durumlarda, değişim ve dönüşüm olumlu bir nitelik arz etmez. Öyle ki fikirsel temellerden, düşünce gücünden ve bilincin sorgulayıcı tavrından uzak bir modernizm, salt taklit esasına dayanan bir nitelikle toplumu iyileştirmekten/geliştirmekten uzak bir görüntü çizer. Öyküde Prens

Sabahattin'in "bizde hemen hemen hiç kimse, bir üst düzeye sıçrayarak düşünemez. Bizde düşünce, olayların akıntısına kapılmaktır." söylemleriyle beliren özeleştirisi; öngöründen uzak, amacına ulaşmayan, bireye ve topluma değer katmayan bir düşünme edimine atıfta bulunur. Öyle ki ona göre söz konusu anti-demokratik tavrın temelinde de düşünmenin var edici gücünden uzak olma durumu yatar. Nitekim akıldan ziyade duyguların hükümranlığıyla hareket eden bir toplum, eylemlerini de bilincin değil; tutkuların daha da ötede kitleselliğin emrine verir. Öyküde "akıntı" sözcüğü ile imlenen kitlesellik, insanın ötelendiği bir düzenin genel görüntüsünü sunar.

Demokratik bir toplum için "siyasal olgunluk" ve "insan sevgisinin" gerekliliğini vurgulayan Prens, demokrasinin insancıl doğasına atıfta bulunur. Diğer yönetim biçimlerine nazaran insanı ve insan haklarını en çok merkeze alan demokrasinin sağlıklı bir biçimde uygulanabilmesi, hümanizmin gerek düşünsel gerekse sosyokültürel anlamda yerleşmiş olmasından geçer. Nitekim ancak, bireye ve birey merkezinde tüm halka duyulan sevgi ve saygıyı esas alan bir demokrasi, gerçek anlamda farklılıklara, özgürlüklere ve haklara olanak tanır. Öyküde "siyasi olgunluk" kavramı ile tanımlanan "sevgi merkezli demokrasi" arzulanan olarak belirir. Prens, bireysel hak ve özgürlüklerin olmadığı, insanın ötelenerek devletin kutsandığı bir düzende demokrasiyi "kuru bir sözden başka" bir şey olarak görmezken özgürlüğün de siyasal, toplumsal, ekonomik olmak üzere her anlamda gerçekleşmesi gerekliliğini savunur. Bu bağlamda o, insan sevgisi ve hürriyet temeline dayanan ve siyasal bir olgunlukla yürütülen bir demokrasi isteminde bulunur. Aksi yönde tezahür eden bir demokrasinin varlığının sözde olmaktan öteye geçmediğini ifade eder.

Öykünün devamında bilhassa genç neslin özgür bir ortamda yaşaması gerekliliğini savunan Sabahattin, ülkesi için endişe duyar: "İstibdat, istibdattan başka bir şey doğurmaz. Türkiye'yi mahveden de budur. O memlekette, hiçbir genç nesil, geniş, rahat bir fikir özgürlüğü içinde düşüncelerini geliştirmek olanağını bulmamıştır" (Özlü, 2012:676) sözleriyle düşünce özgürlüğünü vurgulayan özne, hürriyet ve aydınlık gelecek arasındaki ilişkiye de gönderme yapar. Nitekim aydınlık bir gelecek inşası, bir toplumun düşünsel alt yapısı daha da genelde felsefe ile olan ilişkisi düzleminde ortaya çıkar. Düşünme, sorgulama, tartışma gibi zihinsel eylemleri kapsayan felsefe, özgür bir ortamda filizlenme imkânı bulurken felsefenin gelişmediği durumda toplumlar, düşünme yetilerini kaybederek başkalarının kendisi için çizdiği kadere mahkûm olarak yaşar ve gerçek

varlıklarını/kendiliklerini kaybederler. Öyküde “*istibdat*”ın “*Türkiye’yi mahveden*” bir unsur olduğunu söyleyen Prens, fikir özgürlüğünü toplumsal gelişimin anahtarı olarak görür. Bununla birlikte varolan *istibdat* düzeninde egemen güçlerin yanı sıra halkı da sorumlu tutan Sabahattin, eleştiri ve sorgulamayı olumluyan bir tutumla “sivil toplum” kavramından bahseder:

“Merkezi otoriteye tapan, inisiyatif sahibi olmayan tepkisini de göstermek zorunda kaldığı zaman başıbozukça gösteren bir cemiyetimiz vardı. Sivil olmayan bir toplum. Devletle halk ilişkileri gayet saydam.(...) Otokrasiden sadece yöneticiler değil, yapılan her şeye sessizce boyun eğen halk da sorumludur” dedi”(Özlu, 2012:676).

Öyküde olumlanan bir nitelikle beliren “*sivil toplum*”, bilinçli bir toplumun simgesel ifadesiyken “*sivil olmayan bir toplum*”, an’da beliren düzensizliğin sebebi olarak belirir. Kendi içerisinde örgütlenemeyen insanların, yaşadığı topluma/kente/zamana hiçbir şey katmayacağını ifade eden Demir Özlu, “*tarih içinde bir sivil toplumun oluşmamış olmasını(n)*” var olan toplumsal felaketlerin başlıca nedenleri arasında olduğunu söyler (Özlu, 1991:118) ve öyküde bu düşüncelerini Prens Sabahattin’e emanet eder. Prens’in “*sivilleşen bir toplum*” arzusu modern ve demokratik devletlerin önemli bir unsuru olan “sivil toplum” kavramının temeli niteliğindedir.

Türkçe Sözlük’te “*devletin denetimi altında olmayan, kararlarını bağımsız olarak vererek toplumsal etkinliklerde bulunan bireyler topluluğu*” (2005:1778) olarak geçen sivil toplum, Hegel’e göre “*bireylerin kendiliğinden, gelenek ve görenekler uyarınca özgür birlikteliğinden meydana gelir*” (Akt. Kabasakal, 2008:9). Ona göre sivil toplum (*Bürgerliche Gesellschaft*), içinde barındırdığı kişilerin yaşamasını sağlayacak bütün faaliyetleri içeren yapıli ve organize bir iktisadî sistem, bir hukuk sistemi ve bunların düzenli bir şekilde çalışmasını sağlayacak otoriteye sahip bir cemaattir. Kazanç, şahsî mutluluk ve kişi statüsünün korunması gibi hayat kesitlerinin toplu olarak yaşanmış şeklinin ifadesidir, insanların tek tek yararlandıkları yaşam yönleri bu yolla kolektif bir şekil alır (Mardin, 1990:6-8).

Daha da ötede sivilleşmiş bir toplum; akılcı bireyleşmenin gerçekleştiği, ben’in biz ile birleşerek toplumsal yaşam bilincini edindiği bir düzene gönderme yapar. Nitekim “*her şeyden önce sivil toplumda, özgürlükçü, eşitlikçi, dolayısıyla barışçı bir siyasal kültürü, toplumun tüm bireylerin bilinçlerinde yerleşmiş olması ön koşuldur*” (Kabasakal, 2008:9). Bu bağlamda demokrasi ile sivil toplum arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bilincin ışığında beliren bir tavır ve karaktere sahip olan, bunu benimseyen, gerektiği

yerde otoriteye karşı koyan/hakkını arayan sivilleşmiş bir toplum, demokrasinin varlığını tayin eden bir role sahiptir.

Öyküde birey ve toplum refahını esas alan bir yönetim biçimi için “sivilleşmeyi” arzulayan Prens Sabahattin, otoritenin tahakkümünden kurtulma gerekliliğinin savunur. Ne var ki halkın tutumu ise tersi yönde belirir. “*Merkezi otoriteye tapan, insiyatif sahibi olmayan*” bir toplum olarak betimlenen halk, sivilleşmemiş görüntüsüyle bilincin de uzağında belirir. Prens’e göre otoritenin emirlerini kayıtsız şartsız kabul eden ilahlaştırma suretiyle mutlak egemenliği ona teslim eden halk, olumlu bireyleşme ile tamamlanmış biz’den ziyade, kitleselliğin içerisinde eriyen kimlikleriyle ortaya çıkar. Öyle ki “*tepkisini de göstermek zorunda kaldığı zaman başıbozukça gösteren bir cemiyet*”, toplumsal örgütlenme zafiyetinin otoriter yönetimlerdeki büyük etkisine gönderme yapar. Bir araya gelemeyen halkın başıbozuk ve tekil bir biçimde gösterdiği tepki, güçsüz bir kıpırdanış olmaktan öteye gitmez. Bu yüzden de söz konusu “*otokrasiden sadece yöneticler(i) değil*” halkı da sorumlu tutan Prens, “*her şeye sessizce boyun eğen*” insanları, başkaldırıyla beliren bir tutumla eleştirir. Nitekim ona göre bütün bir toplumu kurtaracak olan yasalar değil yine toplumun kendisi ve o toplumu oluşturan bireylerdir:

“Bizi kurtaracak olan ne yasalar, ne de devletin çabalarıdır. Bu ancak bizim kendi çabalarımızla olacaktır. Birey, bizim kullandığımız terimle “ferdiyet”, ortaya çıkmazsa, o zaman her eğilimle kolayca meyledebilir insanlarımız, hatta aydınlar da... Yöneticiler kişisel ahlaktan yoksun olarak türlü kılıklara girebilirler. Özgürlük adına yola çıkanlar, tarihte eşine rastlanması çok güç otokratlar olabilirler”(Özlü, 2012:677).

Tarih boyunca sürdürülen insanı tanımlama çabaları, genel itibariyle bilinç üzerine yoğunlaşmış, insan özü itibariyle bilincin kendisi olarak yorumlanmıştır. Sartre, “*kendisi için varlık, bilinçtir*” (2005:131) derken Hegel, tinin doğasını bilinç/özbilinç olarak tanımlar (1986:115). “*Husserl’e göre, varlığın kaynağı bilinçtir. Fakat bilincin varlığı tamamen varlıktan, dünyadan bağımsız değildir. Dünyaya bağlı olan bilinç, dünyanın varoluşuna katılarak onda varlığını sürdürür. Bilinçten yaşantıya doğru bir yönelim vardır*” (Akt. Aydoğdu, 2017:3716). Yaşamın hemen her alanında yansıma bulan bilinç, nesnelere ya da durumlar aracılığıyla kendini dünyada gösteren bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda dünya/çevre, bilincin cisimleşmiş hali olarak varlık kazanır ve dönüşüm geçirir.

Öyküde bilincin bir görüngüsü olarak varlık kazanan birey(sel)leşme; toplumsal bilincin oluşmasındaki rolüyle varlık kazanır ve kendine ait bir fikri/düşüncesi olan, toplumun bir parçası olarak ben’ini/ kendi öznel varlığını koruyabilen insan figürünün görüntüsünü

sunar. Bireyselleşme ile demokrasi arasında yakın bir ilişki olduğunu söyleyen Fromm'a göre günümüzdeki kültürel ve siyasal bunalım, aşırı ölçüde bireyselliğin var olduğu olgusunun değil, bireysellik sandığımız şeyin boş bir kabul haline gelmesinin sonucudur. Özgürlüğün zaferi yalnız ve yalnız, demokrasinin yeni bir toplum geliştirmesiyle mümkündür. Bu doğrultuda insanın bilinci ve idealleri, dışsal taleplerin içselleştirilmiş hali değil, gerçekten kendisinin idealleri ve bilinci olmalı, birey kendi benliğinin başkalarından farklı özelliklerinin sonucu olarak ortaya çıkan amaçları dile getirebilmelidir (Fromm, 1988:213-214). Kendi olmaktan çıkıp başkasına dönüşme ile beliren ötekileşme/ herkesleşme ise bireyleşmenin karşıt değeri olarak belirir ve kitle içerisinde kaybolarak varoluş bilincini kaybetmenin imini içerir. Birey olma bilinci olmadığı sürece; düşünme, dolayısıyla varolma hakkını iktidara devreden insan, kendini metalaştırmak/ köleleştirmek suretiyle iktidarı ilahlaştırır/ efendileştirir ve kendi varoluş gerçekliğinin uzağına düşerek yitik bir karaktere dönüşür.

Hegel'de “*efendi*” ve “*köle*”(1986:122) kavramlarıyla da varlık kazanan bu paradigmanın başka bir görüntüsü Foucault'nun *Özne ve İktidar*'ında belirir. İktidarın özne üzerindeki tahakkümünü ve özne-iktidar ilişkilerini çeşitli açılardan yorumlayan Foucault, “*devleti, modern bir bireyselleştirme matrisi ya da pastoral iktidarın yeni bir biçimi*” olarak görür (2000:66) ve tarih boyunca çeşitli görünümde ortaya çıkan toplumsal mücadelelerden birini “*bireyi kendisine bağlayan ve bu şekilde diğerlerine tabi kılan duruma karşı yürütülen mücadeleler (tabi kılmaya karşı, öznellik ve boyun eğdirme biçimlerine karşı mücadeleler)*” (2000:63) olarak ifade eder.

Öyküde modern bir toplum ve yönetim için arzulanan, kitlesel bir yığından ziyade bireyleşmenin hakim olduğu bilinçli bir topluluktur. Nitekim düşünceleri, ihtiyaçları ve hatta düşleri dahi “*kendilerine ait (olmayan)*” olmayan kitleler, toplumsal sistemin direktifleriyle toptan bir şekilde yönetilir/programlanır (Berman, 1999:46). Bu bağlamda olumlanan niteliğiyle beliren bireyleşme, demokratik ve modern bir toplumun temeli olarak görülürken bireyleşmenin hakim olmadığı bir halk, sürü metaforunun örnekleme olarak ortaya çıkar. Herhangi bir anti-demokratik tavırda karşı koyma bilincinden yoksun olan, eylemleri kendine ait olmayan kitlenin gösterdiği ya da göstereceği olası bir tepki ise çoğunluğun akıntısına kapılma ile gelen bilinçsiz bir tavrıdan başka bir şey değildir. Öyküde yaşanılabilir bir dünya ve ideal bir yönetim sistemi için insan faktörünü vurgulayan Prens Sabahattin, yine insan merkezinde “*bilinç ve bireyleşme*” gerekliliğini

savunur. Ona göre bilincin merkezi olan insan, aydınlık bir dünya tasarımı için yine kendi çabası, kendi mücadelesiyle gerekli ortam ve koşulları hazırlamak bu doğrultuda mücadele etmek zorundadır. Nitekim toplumu “*kurtaracak olan ne yasalar, ne de devletin çabalarıdır*”; bireyselliğin gücünü ve farklılığını içerisinde barındıran sivil bir toplumdur.

Toplumsal nitelikli izleklerin Özlü eserlerindeki başka bir yansıması, darbeler dönemi ve bu dönemlerde hakim olan kaos ve kargaşa ortamı yönüyle olur. Türkçe Sözlük’te “*Bir ülkede baskı kurarak, zor kullanarak veya demokratik yollardan yararlanarak hükûmeti istifa ettirme veya rejimi değiştirecek biçimde yönetimi devirme işi*” (2005: 474) olarak tanımlanan darbelerin gerek sosyal, siyasal ve ekonomik anlamda gerekse psikolojik anlamda pek çok olumsuz etkisi söz konusudur. Öyle ki “*her darbe sonrasında ülkenin demokratikleşme süreci askıya alınmış ve özellikle geniş halk kitlelerini daha da yoksullaştıran gelişmeler yaşanmıştır.(...) Bir yandan demokrasinin kesintiye uğraması, diğer yandan toplum üzerinde uygulanan baskı ve şiddet, insanlarda yıllarca silinmeyecek derin izler bırakmıştır*” (Tatlıoğlu vd. 2017:278). Darbe sürecinde gerçekleşen işkenceler, idamlar, faili meçhuller, intiharlar, yaşanan ölüm ve trajediler, sürgünler, hemen hepsi; demokrasiden uzak bir görüntüde kaos ve kargaşayı, baskı ile gelen sinmişlik ve susturulmuşluğu beraberinde getirir.

Özlü’nün *Yeni Stockholm Öyküleri* içerisinde yer alan “Orada Kalmak” öyküsünde, sürgün kentinde bulunan öznenin birkaç ay öncesinde kendi yurdunda yaşadığı toplumsal sorunlar konu edinilir. Darbe öncesi kaos ve kargaşa ortamının öznedeki yarattığı buhran, onu gönüllü sürgüne yöneltir:

“Kendi yurdunda insanların birbirilerini öldürmeleri bitmiyordu. Kentin çeşitli yerlerinde bombalar patladı. Yaşadıklarından biliyordun: Askerler gene iktidarı alacaklardı. Bankaların önüne silahlı erler yerleştirilmişti. İktidarı ele almaya karar verecek onlar olmadığı halde belliydi: Gidecekleri yoktu. Kimsenin de kılı kıpırdamıyordu. Kahvelerde, buralarda, teraslarda herkes gündelik şeyleri konuşuyordu. Cinayetlerden de pek söz etmeksizin. Bıkkınlık korku, kendiliğinden boyun eğilen alçaklık, çaresizlikti bu”(Özlü, 2012:111).

Hangi kesim ya da grup tarafından ne şekilde yapılırsa yapılsın, seçimle iktidara gelen güce karşı yapılan darbe, gerek toplumsal iradeyi hiçe saymasıyla gerekse ülke demokrasisine zarar vermesiyle toplumsal tarihin en acı tecrübeleri olarak varlık kazanır. “*Bir yönetim biçiminin, askeri kuvvetlerce kesintiye uğratılarak, güç kullanılmak suretiyle iktidarın ele geçirilmesi olarak tanımlanabil(ecek)*” (Tatlıoğlu vd. 2017:277) olan askeri darbeler, Türkiye tarihinde görülen ve çeşitli boyutlarıyla toplumu derinden

etkileyen bir nitelik arz eder. 1960 ve 1980 darbelerinin yanı sıra ayaklanma ve muhtıralara tanıklık eden Demir Özlü, eserlerinde de bu durumu insan merkezinde derinlemesine işler.

Öyküde daha önce bir darbe tanıklığı yapmış anlatıcı öznenin yaptığı sosyolojik tahliller ve bu tahlillerin insan psikolojisi üzerindeki etkisi söz konusudur. Özne, “*insanların birbirlerini öldürdüğü, kentin çeşitli yerlerinde bombaların patladığı*” bir atmosferde, yaşamışlıklarına dayanarak “*askeri*” bir müdahalenin varlığını sezinler. Ona göre darbenin gelişini haber veren bu kaotik ortam, bozulan düzen ve demokrasinin yeniden tesis edilmesi vaadiyle bir rejim değişikliğini yaratmak isteyen grup ya da kimselere gerekli ortamı hazırlayacaktır. Daha önce de/1960 darbesinde böyle olduğuna tanıklık eden özne; artan cinayetleri, patlamaları, kaos ve kargaşayı darbenin göstergeleri olarak yorumlar. “*Bankaların önüne yerleştirilen silahlı erler*” aldıkları emirler doğrultusunda hareket ederken halkın sinmişliği ve sessizliği yaratılan ‘korkunun’ yansıması olarak belirir.

Yaşamsal döngü içerisinde diyalektik bir öge olarak beliren korku, kimi zaman olumlu/var edici niteliğiyle belirirken kimi zaman yıkıcı özelliğiyle ortaya çıkar. Machiavelli’ye göre bir prens için sevilmek iyi bir şey olsa bile, korkulan biri olmak onun için daha önemlidir. Öyle ki “*Sevgi bağı şükranla örülmüştür yani insanların kopartmakta duraksamadıkları bir iplikle, zira kişisel çıkarları söz konusu olduğunda insanlar hainleşirler; ama korku bağı insanları hiç terk etmeyen ceza yemek korkusuyla dokunmuştur*” (1993:106). Hobbes ise insanlar arasında tam bir güvensizlik halinin söz konusu olduğunu ve hükümdar başa geçince en azından bir kişiyle güven ilişkisinin tesis edildiğini ifade ederken korkunun ve devletin cezalandırma tehdidinin insanları suçtan alıkoyduğunu ve barış içinde yaşamayı tesis ettiğini söyler (2007:94-96).

Siyaset felsefesinde özne ve iktidar arasındaki temel argümanlardan biri olan korku, en önemli iktidar faktörüdür; bir toplumda onun alacağı yönü kontrol altına alabilen kişi toplum üzerinde kayda değer bir güç kazanır. Bununla birlikte korkunun ileri boyutu ise ontolojik güvenlik üzerinde sarsıcı bir etkiye sahiptir. Nitekim korku bireyin elinden özgürlüğünü çalar (Svendsen, 2017:166-169). Kişi, korku altındayken gerçek kendiliğini ortaya koyamaz ve yaratmaktan/ üretmekten uzak kalır. Dünya ile bağını korku düzleminde kuran bireyin içerisinde bulunduğu ontolojik güvensizlik, varlığının tehdit

edilmesiyle gerçekleşirken kaotik ortamın yarattığı endişe ve korku, onun en temel insani hakkı olan düşünme ve konuşma edimini sınırlandırır. Kişi kendi olmadığı, düşünceleri ve sözleriyle müdahale edemediği bir dünyada korkuların belirlediği sınırlar doğrultusunda yaşar.

Öyküde yaratılan korku atmosferinde sinmişlik içerisinde olan insanlar, kendi varlıklarını korumak adına çareyi sessizlikte bulurlar. Öyle ki kimse cinayetlerden bahsetmezken herkes gündelik şeylerden konuşup olanları görmezlikten gelir. Anlatıcı özne tarafından “*kendiliğinden boyun eğilen alçaklık ve çaresizlik*” olarak yorumlanan bu durum, iktidarın özne üzerindeki tahakkümünün yansıması olarak belirir. Varolan durumu kötü günlerin/gelecek bir darbe girişiminin habercisi olarak yorumlayan başkişi ise yeniden aynı şeyleri yaşamamak adına gönüllü sürgünü seçerek yurdundan ayrılmak zorunda kalır.

Kaos ve kargaşadan kaçarak huzura sığınmak isteyen bireyin başka bir yansıması yazarın *Önünde Boş Bir Uzam* anlatısında geçer. Karakter gerçekleşecek askeri darbeyi sezindiğinde yurdundan ayrılarak kuzey ülkesine gider:

“İnsanlık karşıtı, insan kanıyla beslenen bir askeri rejimden kaçarak Kuzey’e sığınmıştın. Hem de son anda değil. Askeri darbe öncesindeki kargaşalık sürerken, yakın geleceği sezdiğin için, çok önce, en az on ay önce terk etmiştin ülkeni.(...) İşte buydu yaşadığın dünya”(Özlu, 2012:54).

Türk yönetim sisteminde eskiden beri askerin devlet içerisindeki rolü, tayin edici bir konumda olmuştur. Osmanlı’da tahta geçen padişahın ilk aşamada yeniçerilerin desteğini alması, bir nevi varlığını ve gücünü pekiştirme isteminin işareti olarak yorumlanır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte yönetim sistemi değişse de “*binlerce yıllık devlet geleneği ve siyasal kültürün etkisi birdenbire ortadan kalkma(z), uygulamada aynı siyasal kültür devam ed(er)*” (Akıncı, 2014:55). Cumhuriyetin kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk, sivil yönetimin gerekliliğine inanmış ve devlet idaresinde yegane gücün TBMM olması gerektiğini savunmuştur. Bununla birlikte Cumhuriyetin ilk yıllarında, gerek yönetimin kurulmasında gerekse Atatürk ilkelerinin uygulanmasında ordunun/askerin gücüne başvurulmuş; ancak asker, aktif rolüne rağmen, siyasetin dışında tutulmaya özen gösterilmiştir. Hatta sonraki yıllarda askerin oy kullanma hakkı dahi elinden alınmıştır. Bu bağlamda tek parti dönemi askeri-sivil bürokrasinin birlikteliği ile geçerken çok partili dönemde devlet yönetimine askeri müdahalenin varlığı söz konusu

olmuştur (Akıncı, 2014:56). Türkiye’de darbe tarihi 27 Mayıs 1960 ile başlamış ve her darbe/darbe girişimi/muhtıra ile Türk demokrasisi kesintiye uğramıştır.

Özlu’nün özyaşamsal öğeler barındıran *Önünde Boş Bir Uzam* anlatısında, daha önce darbe tanıklığı yapan anlatıcı öznenin yeniden kaotik günlere dönüş endişesi görülür. Darbe döneminde beliren “*insanlık karşıtı*” durumlar, yaşanan cinayet, kaos ve kargaşa bireyi yurdunu bırakıp gitmeye sürükler. Özne “*askeri darbe öncesindeki kargaşalık sürerken, yakın geleceği sezdiği için, çok önce, en az on ay önce (ülkesini) terk e(der)*”. Anti-demokratik bir tavrın ürünü olan darbeler, insanların yaşamlarını derinden etkileyerek pek çok sürgünün de başlangıç noktasını oluşturur. Bu bağlamda kalmak ve gitmek arasında bocalayan insanlar için sürgün, yaşamak için ödenen bir bedel olarak varlık kazanır.

Özlu’nün “Cafe Nova” öyküsünde her yere hakim olan kaos ve kargaşa, insanlık dramları, cinayetler ve gittikçe bozulan dünya düzeni karşısında acı çeken bilincin sunumu vardır:

“Gelin de böyle bir dünyada yaşayın işte! İnsanlar birbirlerini öldürüyorlar. Kan gölünde yüziyor pek çok gövdeleri; durmaksızın öldürücü silahları geliştiriyorlar, kuşkusuz bir gün dünyayı yok edecekler ve siz işlemeyen saatinizle bu eski, sakın yerde her şeyi aralık gözlerle seyrediyorsunuz”(Özlu, 2012:202).

Yunanca esnemek ya da sıkılmak anlamındaki fiil kökü olan *Xa*’dan türeyen kaos, düzenli bir evren olan kozmosa karşıt olanın adıdır (Meisel, 2017:37). Yaşamı topyekun bir karmaşaya hapsederek duygusal ve fiziksel anlamda tehlikeli oluşlara gönderme yapan kaosta “*kedisini yalnızca deneyimde değil, imgelem gücünün atölyesinde de hissettiren bir direnç vardır*” (Meisel, 2017:37-45). Bu bağlamda kaos, bireyi sadece tecrübi bir yaşamışlık olarak değil ruhsal bir kargaşa yaratması ile de derinden etkileyen bir niteliğe sahiptir.

Öyküde insanların birbirlerini öldürdüğü, bedenlerin “*kan gölünde yüzdüğü*” bir dünya atmosferi, kaosun görüntüsünü sunarken böyle bir dünyanın insan ruhunda yarattığı ruhsal psikoz, ben’in genelde dünyayla özelde ise kendiyile olan çatışmasını beraberinde getirir. Özne, yok etme/öldürme arzusuyla savaş çıkırtkanlığı yapanların insanlık dışı tavırlarını anlamlandırmakta güçlük yaşar. Ona göre ‘durmaksızın öldürücü silahları geliştir(en)’, “*kıyamet günü silahlarına sahip olmakla övünen ve etraflarına tehditler yağdıran dünya devlet adamları, kendilerine “psikotik” yaftasının yapıştırıldığı insanların çoğundan daha tehlikeli ve gerçekliğe daha yabancılaşmış haldedir(ler)*” (Laing, 2011:10). Tek kaygısı pragmatik çıkarları olan, bu doğrultuda insani olan her şeyi

hiçleyen ve ürettiği silahlarla yeryüzüne kaosu ve ölümü hakim kılan kişiler emperyalizmin taşıyıcılığını yaparken sömürü düzeninin hakim olduğu bir dünyada, yaşamın anlamsızlığı sorgulanır. Bununla birlikte özne, “*kuşkusuz bir gün dünyayı yok edecekler ve siz işlemeyen saatinizle bu eski, sakın yerde her şeyi aralık gözlerle seyrediyorsunuz*” sözleriyle yaşananlara seyirci kalmanın ruhunda yarattığı bunaltıyı duyumsar.

Olanlara seyirci kalmanın ve dünyaya müdahale edememenin yarattığı çatışmaların yanı sıra özneyi bunaltıya iten bir diğer sebep ise bellek ve bilinçtir. Öyle ki öyküde geçen “*en acı şey hatırlamaktır, dersem bana kızmasınız değil mi? O bir defa tanımak mutluluğuna erdiğim Avcı Gracchus’un da çektiği acı buydu. Ölmüştü, ama her şeyi hatırlıyordu. Kalın belki daha iyi. Sürekli acı, acı çektiğini unutturur insana*” (Özlü, 2012:203) sözleri, yaşanan zulümleri unutmayan ve her şeyin farkında olan bilincin buhranıdır. Yaşadığı travmayı “*Avcı Gracchus*” simgesiyle ifade eden özne, ölüm ile hayat arasında sürdürdüğü varoluşunun bunaltısını yaşar. Kafka’nın aynı adlı öyküsünün kahramanı olan “*Avcı Gracchus*”, kendi ifadesiyle “*Kara Orman’da bir Alp geçişini kovalarken kayalardan aşağı düş(tüğünden)*” (2012:374) beri ölüdür. O, kendisini öte aleme götürecek olan sandalın yolunu şaşırmasıyla birlikte ölü bir şekilde yaşamaya devam eder. Kafka’nın öyküsünde geçmişin ve geleceğin evrensel bilgisine sahip olan avcı, “*açıkta duran sonsuz uzunluktaki merdivende bir aşağı, bir yukarı, bir sağa, bir sola dolaşıp dur(arak)*” (2012:375) ölümün ve yaşamın bütünsel simgesine dönüşür.

“Cafe Nova” öyküsünde “tüm olup biteni hatırlamasıyla” varlık kazanan “*Avcı Gracchus*”, anlatıcı öznenin simgesel görüntüsünü sunar. O, bilmenin ve hatırlamanın ruhunda yarattığı sancı ile varlığını sürdürürken yarı ölü bir hayatın da öznesi olur. Olanları her an, yeniden benliğe yaşatarak başkişiyi ruhsal girdaplara iten bellek, olumsuz bir değer olarak belirirken karakter sürekli olarak acı çekmenin bunaltısını duyumsar. İyiliğini kaybeden kaosa/ölüme ve savaşa barınak olan dünyanın yarattığı acı, özneye duyarsızlaşmanın/taşlaşmanın sancısını yaşatır.

Savaşın ve kaosun hakim olduğu düzenin çocuk dünyasındaki tezahürleri, Özlü’nün *Tatlı Bir Eylül* romanında geçer. Anlatıcı özne çocukluğunda, Ege’de, II. Dünya Savaşı’nın sona ereceği yılda, kendisine ve sınıf arkadaşlarına izletilen idam sahnesini bir türlü unutamaz:

“O gün, o sarı, bedenin görünen alt bölümü –bacaklar- morarmış cesedi unutmadın. Öğle yemeği de yemek istemedin. Öteki çocuklar, o günden sonra, bu olaydan hiç söz etmediler. Sanki görmüşler ve unutmuşlardı her şeyi. Seninse içinde büyüdü durdu bu görüntü. İnsan toplumlarının nasıl kurulmuş oldukları üzerine bir düşüncen yoktu henüz. Seni derinden sarsan, sadece o insanın iğrençleştirilmiş görüntüsüydü. Bazen bu görüntü, imgeleminde bir hayalet haline geliyor, geceleyin ilçenin toprak sokaklarında yürüyerek eve giderken, bu hayaletin karşına çıkabileceğini sanıyordun” (Özlu 2011, 99).

Korkunun ve bilinmezliğin doğasını içerisinde barındıran ölüm, insan için her daim ürkütücü bir nitelik arz eder. Kişi kendisi için kaçınılmaz son ve gerçeklik olan ölümün bir gün geleceği bilinciyle yaşamını anlamlı bir zemin üzerine inşa etmeye çabalarken ölümün bilgisine de “başkasının ölümü” ile aşına olur. Levinas, başkasının ölümünden çıkarılabilecek arı bilginin o zaman kadar kendini ifade edebilen birinin tükenme (hareketsizleşme) sürecinin ancak dış görünüşlerini kavradığını söyler (2006:22). Kişinin başkasının ölümüyle olan ilişkisi, görselliğin ya da duyumsallığın ürpertici etkisine ve bu etkinin zihinde/ruhta yarattığı psikoza bağlı olarak gelişir. Söz konusu kişi çocuk olduğunda ise ebedi bir ayrılığın ifadesi olan ölüm, gerçek ile oyun arasında ne olduğuna karar verilemeyen ancak bilinçte yarattığı etkiyle tüm bir yaşamı etkileyen niteliğiyle belirir.

Romanda çocukluk yıllarında izlediği idamın görüntülerini, yıllar sonra dahi belleğinde bulan anlatıcı özne, “o sarı bedeni, morarmış cesedi” unutamaz. O gün bu sahneyi izleyen çocukların hiçbiri gördüklerinden hiç söz etmezken söz konusu suskunluk, ontolojik bir savunma olarak varlık kazanır. Öyle ki konuşulmazsa sanki hiç yaşanmamış gibi olacak olan bu korkutucu gerçeklik, izledikleri idamı unutmak/bastırmak isteyen çocukların sözsüzlüğün mezarına gömmek istediği bir anı olarak varlık kazanır. Ne var ki bu durum özne için aynı düzlemde belirmez. Öteki çocukları için “sanki görmüşler ve unutmuşlardı her şeyi” sözleriyle betimlenen idam sahnesi, anlatıcının “içinde büyü(yen)” bir nitelikle tüm yaşamını etkileyen bir yer tutar. Ölümün ne olduğunu henüz bilmediği bir çocukluk çağında gördüğü ceset, bazen onun “imgeleminde bir hayalet haline geliyor, geceleyin ilçenin toprak sokaklarında yürüyerek eve giderken, bu hayaletin karşına çıkabileceğini sanıyordu.” O gün anlamlandıramadığı bu olay, onu sadece kendisine izletilen “o insanın iğrençleştirilmiş görüntüsü” ile etkilerken ilerleyen yıllarda ruhunda daha derin yaralar açar.

Özlu’nün *Bir Uzun Sonbahar* romanında sosyal ve politik meseleler, sosyalist bir gencin içinde bulunduğu burjuva ortamındaki çalkantılı hayatı ile verilir. Romanda kendini “tutkulu solcu, biraz da karmaşacı, belki bir ölçüde de snob” (Özlu, 1976:68) olarak

tanımlayan başkişinin kadınlarla olan ilişkisi üzerinden varlık kazanan arayış ve bunaltı, dönemin sosyal ve politik meseleleriyle toplumsal bir nitelik kazanır. Romanda 12 Mart 1971'i hazırlayan olumsuz ve karamsar havanın birey ve toplum yaşantısındaki yansımaları yer edinir. Bir yandan kendi iç huzurunu bulmaya çalışan diğer yandan toplumun meseleleriyle ilgilenen başkarakterin zamanla fiziksel acının duygusal acıdan daha derin ve daha hayati olduğunu anlaması, yaşama yönelik bakışında da değişiklik yaratır:

“Şimdiyse içsel acının gerçek acı olmadığını, salt somut acının gerçek acı olduğunu iyice öğrendim.(...) Ama ben hapsi, sürgünü gördüm, uzun yıllar hapiste kalanları gördüm... O somut acılar karşısında, daha derin bir saygı duydum. Başkalarının yaşadığı somut acı beni daha çok sarstı. İnsan sefaleti, halk çocuklarının durumu, kışın, soğukta, baskı altında, hasta...” (Özlü, 1976:22)

İnsan varlığının yaşamsal bir belirleyeni olan acı, çeşitli nedenler ve görüngülerle varlık kazanır. Acının tinsel boyutunu temsil eden içsel acı/ duygusal acı, daha çok bireyin iç dünyasını ve psikolojisini etkilerken fiziksel boyutunu temsil eden dışsal acı; yaşamsal olanı etkiler, varlığı tehdit eder ve hayati olmasıyla da düşünmeyi erteler. Bu bağlamda varoluşun biyolojik boyutunu oluşturan fizyolojik doyumların önceliği, duygusal yaşamın da ön koşuludur. Ontolojik varlık, ancak fizyolojik olanakların olabirliği ve gelişmişliği oranında anlam ve mevcudiyet kazanabilir. Açlık, sefalet, barınma gibi sorunlara sahip olan insanın yaşadığı acı, acıyı duygusal niteliği ile yaşayan bireyden daha hayati ve daha yıkıcıdır.

Romanda başkişi, bireyin duygusal bir dünyada yer edinebilmesi için yaşamsal doyumlarının sağlanmış olması gerekliliğini söylerken içinde bulunduğu toplumun sefaletine gönderme yapar. *“İçsel acının gerçek acı olmadığını, salt somut acının gerçek acı olduğunu”* öğrenmenin altında yatan gizli isyan, başkasının acısını ruhunda duyumsamanın ve acı çeken bilincin yaşadığı travmanın imini içerisinde barındırır. Doğu'da yaptığı askerliği esnasında *“hapis, sürgün, hastalık ve soğuk”*u yaşayan başkişi, bu somut acıları sürekli olarak yaşayan *“halk çocuklarının”* acısını duyumsar. Başka bir coğrafyanın halktan insanlarıyla *“somut acı”* paydasında buluşan özne, yaşamın ne'liği üzerine sorgulama ve çatışmalar yaşar.

Doğu'da yaşadığı askerlik tecrübesinden sonra bunaltılı günler geçiren karakter, kurduğu arkadaşlık ilişkileriyle hem yaşamını saran anlamsızlık ve bunaltı hissinden *“hem doğu illerinde, kışlada gördüğü insan sefaletinin görüntülerinden uzaklaşmak ist(er)”* (Özlü,

1976:20). Bu doğrultuda bir arkadaşı aracılığıyla tanıştığı toprak zengini bir kız olan Gülgün ile ilişkiye başlar. Öznenin Gülgün ile kurduğu duygusal ilişki, zihnini kurcalayan toplumsal meselelerden bir kaçış olarak belirir:

“Toplum gittikçe artırıyordu devinimini. Köylüler köylerde, ağaların devletten zaptettikleri toprakları işgal ediyorlardı. Ama en devingen kesim, öğrencilerdi. Öğrencileri, polisle çatışıyorlar, fakülteleri boykot ediyorlar, gösteriler düzenliyorlardı. Bir yandan bu olaylarla ilgiliydim, öte yandan da Gülgün’le geçirdiğim zamanlarda tümüyle bu olayların dışındaydım. Böylece ikili bir yaşama oluyordu: biri çalışmaysa, öteki kaçış ya da dinlenmeydi” (Özlü, 1976:55).

Marx diyalektiğinin çıkış noktası, üretim ilişkileri ile üretim gücü arasındaki çelişki üzerinden gerçekleşir. Bu ekonomik çelişki, toplumsal katta sahip olan ve sahip olmayan sınıflar arasındaki çatışmayı beraberinde getirir. Başka bir deyişle toplumun temelinde kendini gösteren ekonomik çelişme, toplumun üst katında emekçi sınıf ile kapital sahibi sınıf arasında bir çatışma yaratır. Marx’ın kuramında Synthesis aşamasında gelecek olan devrim, bu çatışmayı ortadan kaldırır ve ekonomik alt yapıya uygun bir ideolojik üst yapı meydana getirir. Marx’a göre tarihsel gelişme, böyle bir sınıf çatışmasının ortadan kalktığı bir toplumsal ereğe yönelik dialektik bir gelişmedir (Tunalı, 1976:18-19).

Romanda sosyalist bir genç olan başkarakter, meydana gelen toplumsal nitelikli olayları, kapitalist düzene yapılan bir başkaldırı olarak yorumlar. *“Toplumun gittikçe artan devinimi”* ile *“köylerde, köylülerin ağaların devletten zaptettikleri toprakları”* işgal etmesi, proleter sınıf ile burjuva sınıfı arasındaki mücadeleyle birlikte proleter güç zemininden doğan bir başkaldırı prototipini simgeler. Bununla birlikte şehirlerde öğrencilerin otoriteyi temsil eden *“polisle çatışması”*, gerçekleşen *“boykotlar”*, düzenlenen *“gösteriler”*, hemen hepsi var olan düzene karşı gerçekleşen toplumsal nitelikli eylemlerdir. Tüm bu olaylar içerisinde karakter ise bölünmüş kimliğiyle bir yandan olayların içerisinde yer alırken diğer yandan kendi bireysel dünyasında Gülgün ile vakit geçirir. *“Gülgün’le geçirdiği zamanlarda tümüyle bu olayların dışında”* kalan özne için bir dinlenme olan bu ilişki, açımlayan/bütünleyen niteliğinden ziyade kaçış olarak görülen bir sığınaktır. Nitekim onun Gülgün ile ayrıldığında kendi duygularını tanımlamaya çalışırken söylediği *“hiçbir şey yıkılmamıştı içimde”* (Özlü, 1976:82) söylemi, hissizliğin görüntüsünü sunar. Karakter, annesi istemediği için kendisinden ayrılan Gülgün’ün zengin biriyle evlendirilmek istediğini düşünürken ayrılığın esas sebebini sınıf çatışmasına bağlar. Bu yönüyle romanda Marksist söylemin yansımaları görülür.

Başkarakter, duygusal ilişkiler düzleminde yaşadığı içsel çatışmaların başka bir boyutunu içinde bulunduğu toplumun çalkantılarıyla yaşar. “Ankara’da elleri bağlanmış bir şoför, banyo küveti içinde ölü bulundu. Birkaç yabancı yapının kapısına, bir profesörün dairesi önüne bomba atıldı. Bir banka daha soyuldu” (Özlu 1976:126) söylemleri toplumsal kaos ve anarşinin somut gösterenleri olarak varlık kazanır. Toplumu kötü oluşlara sürükleyen kaosu gerek bireysel gerekse sosyal düzeyde yarattığı yıkım; varlık, bilinç, düşünme edimi olmak üzere pek çok alanda kendini gösterirken kaosu çözümü hayati bir önemle belirir. Nitekim kaosu beliren anarşinin birey ve toplum varlığını tehdit ettiği düzende, güvenlik tatminsizliği içerisinde yaşamını sürdürme zorunluluğu; şimdiyi olduğu gibi geleceği de bunaltı ve umutsuzluğa gebe kılar. Romanda toplumsal kaos içerisinde bireysel açmazlarıyla beliren başkarakter, bir yandan kendi içsel çatışmalarını dindirmeye çalışırken diğer yandan toplumun sürüklendiği buhranın acısını duyumsar.

Öte taraftan bu süreçte önce mesleğinden çıkarılan sonrasında ise üyesi olduğu partiden atılan özne, bireysel yaşantısının toplumsal kaosa paralel giden açmazlarını ifade eder. Savunduğu düşüncelerin temsilcisi olduğuna inandığı parti tarafından ihraç edilen bireyin yaşadığı düşünsel çatışma, yalnızlık ve dışlanma sorunsalı ile bunaltıya dönüşür ve o “hiç bitmeyecekmiş gibi uzayan bir sonbahar” olan “1970 sonbaharı(nda)” (Özlu, 1976:95) gittikçe anlamsızlaşan dünyaya tutunmaya çalışır.

Gülgün ile ayrılığından sonra Nazan adında yine burjuva sınıfından evli ve genç bir kadın ile beraberlik yaşayan özne, yaşadığı beraberlik ile kendini bir yığın toplumsal ilişki yumağı içerisinde bulur. O, “aşklarımız(in) yoğunlaşmış toplumsal ilişkilerimiz”(Özlu, 1976:89) olduğuna inanır; bireyin üzerindeki toplumsal etki ve baskıların yaşanılan aşkta ortaya çıktığını söyler. Öte yandan sosyalist bir gencin sürekli olarak burjuva kadınları ile olan birliktelikleri, ben’in kendi iç yaşantısında çelişki ve kişisel bütünlük konusunda çatışmalar yaratır ve burjuvazi konusunda da birtakım düşüncelere sürükler. Varlığını kuşatan yalnızlık ve bunaltıdan kadınlarla olan birlikteliklerine kaçan özne, sürekli olarak ilişkilerini sorgularken bireyselden toplumsala açılan bir yelpaze ile düşünür. Ona göre “burjuvazinin kendi barikatları, kaleleri, koruganları vardır, onunla bir ilintiye girmişsen, içine alıp emecektir seni. Kalın, derin, güçlü koruganlardır onlar, eşit koşullarda savaşıyorsanız, bireysel savaşta iyice güçlüdür burjuvazi. Onun için onu yığın olarak yenebilmek gerekiyor” (Özlu, 1976:95). Burjuva karşısında bireysel olarak güçsüz kalınacağını düşünen özne, bu yüzden kenetlenmenin ve toplumsallaşmanın

gerekliliğinden bahseder. Nitekim “*kendi barikatları, kaleleri, koruganları*” olan burjuva ile ancak böyle baş edilebilir. Aksi takdirde bireyi “*içine alıp emecek*” ve kendine dönüştürecek olan üst yapı/burjuva, kapitalist düzenin temsilciliğini yapmaya devam ederken tüm dünyayı kasıp kavuran sömürü de sonu gelmez bir biçimde devam edecektir.

Marksist bir dünya görüşüne sahip olan Demir Özlü, eserlerinde kapitalizmin toplumsal düzlemde yarattığı olumsuzluklara yer verirken bu sistem dahilinde insan gerçeğinin salt maddi düzleme indirgenmesine karşı çıkar. O, emek kavramını yüceltirken sınıf ayrımlarını eleştirel bir tavırla karşılar. Kapitalizm eleştirisinin simgesel bir üslupla varlık kazandığı “İçerisi” öyküsünde, düzenin temsilcilerinden olan karakterin burjuva yaşantısı, ruhsal doyumunu sağlamaktan uzak bir görünümündedir. Yaşamının sonlarına yaklaşan özne, dünyalık zamanını kapitalist düzenin koşturmacası içerisinde tüketmenin sancısını duyumsar:

“Ben o kapitalist denilenlerden biriyim,” dedi. “Kapitalist, ama nefret ediyorum kendimden; bir çorap fabrikam var, onu da hazırım işçilere vermeye, hiç mutlu olmadım çünkü. Bir budala değilim ama; dolaştım Avrupa’yi, kadınlarla yaşadım; (...) Hiçbir dostum yok benim. Bir kapitalistin hiçbir dostu olmaz”(Özlü, 2012:408).

Modern burjuvazi ile işçi sınıfı arasındaki mücadele zemininden doğan çatışma, öykünün temelini oluşturur. Kapitalizmin şekillendirdiği yeni dünya düzeninde, bir sonraki gün yok olmak üzere üretilen metalar, hızlı bir üretim ve tüketim döngüsü yaratır; bu döngünün merkezinde yer alan işçi ise fabrikalarda nesneleşmiş görüntüsüyle yer edinir. Sahip olduğu tek şey olan ‘emeğini’ sömürü düzeninin emrine veren işçi, kendinin hiçlendiği bir dünyada başkasının büyümesine hizmet ederek yaşar.

Öyküde maddi dünyanın simgesel ifadesi olan “*çorap fabrikası*” aynı zamanda işçinin/emeğin somut göstergesidir. Fabrikanın sahibi olan özne ise kapitalist sistemin temsilcilerindedir. Ne var ki “*kendinden nefret eden*” bir kapitalisttir. Kapitalist düzen içerisinde yıllardır koşturan ancak maddi boyuttaki kazanımlarının kendine hiçbir şey katmadığını gören karakter, “*hiç mutlu olmadığını*” söylerken hayatı ıskaladığının da itirafını gerçekleştirir. Söz konusu mutsuzluk ise ben’e yönelik nefretle açılım gösterir.

Öyküde başkışının sürdürdüğü yaşam, ona maddiyattan başka bir şey vermez; anlamlı bir varoluş olanağı sunmaz. Özne, kapitalizmin yarattığı girdapta sürdürdüğü yaşamın sancısını duyumsar ve zamansal tükenişin son noktasında yaşadığı farkındalıkla birtakım yapıp etmelere yönelerek “*çorap fabrikasını*” işçilere vermek ister. Nitekim manevi bir açlık içerisinde bulunan karakterin arzuladığı ruhsal doyum, maddeyle örülen bir

dünyanın uzağındadır. O, yaşadığı tinsel aydınlanma ile metanın esaretinden kurtulmak, kendilik değerlerine dönmek ister ve söz konusu farkındalıkla fabrikayı işçilere vererek varouşsal bir atılım gerçekleştirir. Bununla birlikte kapitalizm tarafından sömürülen işçiler, emeğin ve ürünün gerçek sahibi olarak belirirken fabrikanın işçilere verilmesi işçiye gerçek hakkını teslim etmenin imini içerir.

Öyküde kapitalist düzenin bireyi hiçleyen ve sömüren yönü vurgulanırken, aynı zamanda sosyokültürel bir yozlaşmanın da eleştirisi yapılır. İçinde bulunduğu mutsuzluk ve yalnızlığı “*hiç dostum yok benim*” sözleriyle ifade eden başkışı, “*Bir kapitalistin hiçbir dostu olmaz.*” söylemiyle de toplumsal bir soruna işaret eder. Her şeyin para ile şekillendiği bir düzende maddi çıkarların dostlukları gölgelemesi, insanlığın ve yaşamın yozlaşan yönüne gönderme yapar. Kapitalizmin yarattığı madde girdabında ömrünü tüketen bireyin an’daki görüntüsü hareketsizliğin/güçten düşmenin görüntüsünü sunar. “*Son günlerde oniki adım atabiliyordum sadece, inanır mısınız oniki adıma inmişti dünyam.(...) Oysa yürüyen sınıf o fabrikadakiler...*” (Özlü, 2012:408) sözleriyle ben ve öteki arasındaki farklılığı vurgulayan özne, yaşamın ne’liğini sorgular. Sahip olduğu zenginliğe rağmen varlığını “*on iki adım(dan)*” ibaret bir dünyaya konumlandırabilen birey, anlamsızlık içerisinde geçen yaşamın sancısını duyumsar.

Kapitalist sistem eleştirisinin yer aldığı bir diğer öykü olan “Bir Tanca Ayakkabı Satın Alabilmek” öyküsünde, dokunduğu her şeyi kendine dönüştüren/etkisi altına alan sistemin bireyi yutan görüntüsü yer edinir. Öyküde, “*Tanca ayakkabı*” satın alabilmek için pul albümünü satan ve biriktirdiği tüm parayı kullanan başkışı, kapitalist toplumun kişiliksizleşen bireyinin görüntüsünü sunar:

“Pul albümüm böylece satıldı. Ben de, bu küçük koleksiyonu sattıktan birkaç saat sonra, artık onu düşünmez oldum. Biriktirdiğim paraları da üstüne katarak Tanca mağazasına gittim.(...) O Tanca ayakkabıya sahip oldum.(...) Görünüşte eşitlik isteyen, ama aslında gittikçe artan bir gelir uçurumunu barındıran bir hayattı bu. Bütün hayat böyleydi. Ardından bu ucuz yüksek tabanlı ayakkabıları almış genç kızlara rastlıyordum. Halktan insanlardı onlar”(Özlü, 2012:638-640).

Kapitalist düzenin insanı öteleyen maddeyi önceleyen zihniyeti, toplumun maddi olanaklarına göre sınıflandırılması sorununu da beraberinde getirir. Öyle ki birey, kendilik değerleriyle bütünlenen ontolojik bir varlık olduğu için değil, tüketim döngüsünü sağlayan bir araç olduğu için değerlidir. Marx’a göre “*burjuva toplumunda sermaye bağımsızdır ve kişiseldir, faal birey ise bağımlıdır, kişiliksizdir*” (2008a:35). Başka bir deyişle burjuvazi içerisinde eriyen birey, bireyselliğini ve kendiliğini yitirerek sistemin

ondan beklediği şey'e dönüşür. Salt tüketmek için üreten, tükettiği kadar var olan bir nitelikte beliren modern insan, kişiliksizleşmiş görüntüsüyle bilincin ve insani değerlerin uzağında yer alır.

Erich Fromm ise benzer bir yaklaşımla modern çağda insanlara canlı bireyler olarak değil, sayısal bir veri olarak yaklaşıldığını söyler. Ona göre modern bireyin başlıca amacı nesne üretmektir ve o, *“bu nesnelere tapma süreci içerisinde kendisini de mala dönüştürür”* (2016:49). Öyküde kutsanan ve sonsuz bir anlam/değer yüklenen *“Tanca ayakkabı”* bir meta olmanın ötesinde düzenin değişen değer algısına işaret eder. Kişi, an'da beliren varoluşsal değerini söz konusu meta ile özdeşleştirir ve ona sahip olduğunda daha değerli olacağını düşünür. Maddi anlamda sahip olduklarıyla ontolojik zenginliği arasında doğrusal bir ilişki kuran birey, mutluluğu da metalar dünyasında arar ve daha fazla sahip olma hırsı ile bir tüketim canavarına dönüşür. Modern çağın imaj yaratımının bir ürünü olan eşyaya/maddeye değer yükleme yanılgısı, bireyi kendi olmanın uzağına götürürken onu düzen tarafından belirlenmiş kalıplar içerisine hapseder. Öyle ki o, başkaları tarafından belirlenen *“iyi/güzel/nitelikli”* imajının içerisine girebilmek için kendi ontolojik değerlerine göre değil, düzenin metalar dünyasında belirlediği kalıplara göre davranır. Bu doğrultuda ötekilerden farklı olmayı/iyi ve mutlu olmayı uman öznenin *“bir Tanca ayakkabı”* satın alabilmek için tüm birikimini harcaması kapitalist toplumun yarattığı insan tipinin göstergesidir.

Öyküde öznenin topluma yönelik bakış açısı ise yine maddi düzlemde belirir. *“Görünüşte eşitlik isteyen, ama aslında gittikçe artan bir gelir uçurumunu barındıran bir hayat(ın)”* öznesi olan başkışı, *“ucuz yüksek tabanlı ayakkabıları almış genç kızlar(ı)”* *“halktan insanlar”* ifadesiyle betimler. Bu yönüyle bir yandan içinde bulunduğu sistemi eleştiren diğer yandan bir Tanca ayakkabı sahip olmak için tüm birikimini veren ve toplumu maddi niteliklerine göre sınıflandıran özne, düzen karşısında bocalayan/çelişen insan tipidir.

Tüm dünyayı kuşatan kapitalizmi ve modernliğin katı kurumsal çekirdeğini Manifesto'da betimleyen Marx, birinci olarak bir dünya pazarının doğuşundan bahseder. Bu dünya pazarı yayıldıkça değdiği her yeri, yerel ve bölgesel pazarı yok eder. Üretim, tüketim ve insan ihtiyaçları giderek uluslararası, kozmopolit bir nitelik kazanır. İnsan arzularının ve taleplerinin kapsamı, giderek çökecek yerel pazarların kapasitelerinin çok ötesine ulaşır. İletişim dünya ölçeğine göre genişler ve teknolojik bakımdan karmaşık kitle iletişim

araçları ortaya çıkar. Sermaye giderek daha da az elde yoğunlaşır ve bu doğrultuda bağımsız köylü ve zanaatkârlar, kapitalist kitlesel üretimle rekabet edemez. Üretim giderek merkezileşir ve ileri düzeyde otomatlaşmış fabrikalarda yoğunlaşır. Bununla birlikte kırsalda da durum farklı değildir; çiftlikler “*tarladaki fabrika*” halini alırken köylerini terk etmeyen köylüler “*tarım proleteryasına*” dönüşür (Berman, 1999:130).

Özlu’nün “Kıyıda” öyküsünde “*tarım proleteryası*” olarak ifade edilebilecek pamuk işçilerinin sıkıntıları, yaşamsal sorunlarla birlikte verilirken kapitalist dünyanın eleştirisi yapılır. “*Durmaksızın çalışan, belden yukarıları çıplak, kimisinin başında beyaz bir örtü, birçok işçi gör(en)*” (Özlu, 2012:381) anlatıcı özne, yaşam mücadelesi içerisinde olan işçilerin kötü çalışma koşullarını eleştirel bir anlatımla sunar. Pamuk toplayan işçilerden birinin zehirlenmesi üzerine muayeneyi gerçekleştiren doktorun “*Pamuklara serptiğiniz o ilaç var ya, ondan zehirlenmişsin, başka bir şey değil, sana zehirlenmeye karşı ilaç vereceğim.(...) Bir gün hepiniz öleceksiniz o ilaçtan*” (Özlu, 2012:379) söylemi ise insan hayatını hiçleyen kapitalizmin sömürgeci doğasına işaret eder.

Marx’ göre insan, özünü ancak iş ve eylemde dışlaştırır. Ama ne var ki, bu iş ve eylem, kapitalist burjuva toplumlarında ters bir biçimde somutlaşır. Şöyle ki insan ne kadar çok üretirse, yaptığı iş ve eylem insanın özüne o derece yabancılaşır. Marx’a göre insanın özüne yabancılaşan bu iş ve eylem, işi eylemi yapan kişinin/emekçinin karşısında kapital biçimini alır. Bunun doğal sonucu da, işçi ne kadar çok üretirse, kendi özüne yabancı olan kapital de o ölçüde büyür ve güç kazanır. Ama işi, eylemi, üretimi yapan da o ölçüde yoksullaşır. Sonunda emekçinin kendini dışlaştırmasıyla meydana getirdiği üretim, ona yabancı ve düşman bir güç olmuş olur (Tunalı, 1976:28-29). Toplumsal alanda sınıf ayrımını gözeten ve belirli bir sınıfın sömürülmesini beraberinde getiren kapitalist sistemin insanı öteleyen tutumuna karşı çıkan Özlu, bunu eserlerinde de dile getirir. Yazarın “Havuzun Başında” öyküsünde kapitalizmin toplum üzerindeki etkilerini ve toplumun bu düzen karşısındaki tutumu verilir:

“...çalışan sınıfların bu kapitalist büyümeyi destekledikleriydi. Gerçek böyleyse, bu toplum en çok acı çektiği dönemdedir. Aklıma Marx’ın sözleri geliyor: Çalışan sınıflar, ekonomiyi ellerinde tutan egemen sınıfların dünya görüşünü edinmeye çalışıyorlar, bir toplumda kapitalist büyüme varken” (Özlu, 2012:353).

Burjuvanın proleterya üzerinde kurduğu sömürü düzenini kapitalist sistem eleştirisiyle açıklayan Marksist kuramda, burjuva denince ‘toplumsal üretim araçlarının sahipleri olup ücretli emeği sömüren modern sermayeciler sınıfı’; proleterya denince ‘kendi üretim

araçlarına sahip olmadıklarından emek güçlerini satmaya muhtaç olan modern ücretli işçiler sınıfı' anlaşılır (Marx, 2008a:22). Dünyayı kuşatan bir sömürü düzenine zemin teşkil eden kapitalist sistemde emeklerini ve “*kendilerini parça parça satmak zorunda olan işçiler bütün öteki ticari mallar gibi bir metadırlar*” (Marx, 2008a:27). Ne var ki çoğu metalaştığının/sömürüldüğünün farkında olmayan işçi sınıfı, söz konusu düzende bir araç olmanın ötesine geçerek sömürü düzeninin bir parçası olmayı arzular. Bu bağlamda kendi celladına âşık olan bir toplum/işçi sınıfı, öyküde “*kapitalist büyümeyi destekleyen çalışan sınıflar*” ifadesiyle verilir. Sistemin işçiyi sömürmesi ve sömürünün farkında olmayan işçinin kendini sömürene dönüşmek istemesi, anlatıcı özne tarafından bilinç eksikliği olarak ifade edilir.

Kapitalizmin yarattığı bilinçsiz bir dinamizm içerisinde başı dönen, akıntıya kapılan insanlar; eylemlerini bilinçten uzak bir biçimde sergilerler. Ne için koştuğunu/çalıştığını bilmeyen, tüketim ile dönen bir çarkın parçası olmak için çabalayan ve emeğini kendi iradesiyle sömürüye teslim eden işçinin sömürü düzenini benimsemesi, “*toplum(un) en çok acı çektiği dönem(in)*” görüntüsünü sunar. Var olan düzende ben ve öteki(proletarya ve burjuva) arasındaki yabancılaşma, bir süre sonra ben'in kendine yabancılaşarak ötekine dönüşmesini içerir. İşçi kendine yabancılaşırken ötekinin bir parçası olmayı arzular. Toplumun içerisinde bulunduğu durumu bilinç uyusukluğu zeminde yorumlayan anlatıcı, kapitalizmle beliren sömürü düzeninin bireyi yutmasını Marx'a atıf yaparak izah eder.

Öykünün devamında var olan toplumsal sarsıntuların temeli, kapitalizme ve kapitalizmin çekirdeğini oluşturduğu emperyalizme dayandırılır: “*Kapitalizm sessiz bir zırlı olarak, toplumu yarararak içine gir(erken) kendini korumak için bu köksüz kapitalizme karşı bilinçlenmek*” (Özlü, 2012:357) kendi kalmanın/dönüşmemenin ve dünyayı sarıp sarmalayan emperyalizme ortak olmamanın tek yolu olarak görülür. Öyküde anlatıcı özne, toplumu derinden etkileyen emperyalizmin dünya üzerinde yarattığı kaos ile ilgili aydınının tavrını ise samimilik açısından değerlendirir:

“Birçok yazar beni(bu arada benim tutumumda olanları) halkın yoksulluğundan ya da Vietnam savaşından söz açmadığımız için kınayıp durdular, gene de kınarlar. Sonra da parti listelerinde milletvekilliği sıralarına girmekte yarıştılar. Vietnam'da savaşanlara inanıyorum. Ve savaşa katılmadıkça, savaştan söz açmanın boş bir gevezelik olduğuna. Halkla kaynaşıp, onunla birlikte yaşamanın da, kitaplarında durmadan ondan söz açmaktan daha üstün bir nitelik olduğuna”(Özlü, 2012:355).

Dünya tarihinde görülen en büyük ve en kanlı savaşlardan biri olan Vietnam Savaşı, sekiz yıl sürmüş (1965-1973) ve milyonlarca insanın yaşamını yitirmesine neden olmuştur (Şimşek, 2008:311). Savaşın insan ve insanlık üzerinde yarattığı yıkımın tarih sahnesindeki en bilindik örneklerinden biri olan Vietnam Savaşı; sadece savaşın gerçekleştiği ülkeleri değil, yarattığı insanlık dramlarıyla tüm dünyayı da etkileyen bir niteliğe sahiptir. Öyle ki savaşın etkileri hemen her ülkede gerek basında gerekse aydın ve düşünürlerin kaleminde yankı bulur. Öyküde yazarın çevresi tarafından eleştirilmesinin sebebi ise savaş suskunluğudur. Emperyalizmin dünya üzerinde yarattığı savaş ve kaos yediden yetmişe her bireyi, her ulusu etkilerken sosyalist aydınların yaşananlar karşısında suskunluğa bürünmesi eleştirileri beraberinde getirir. Anlatıcı özne'nin söz konusu eleştirilere yönelik tavrı ise eylemsizliğin yarattığı vicdani sorumluluk ve samimiyet/dürüstlük düzleminde belirir. “*Savaşa katılmadıkça, savaştan söz açmanın boş bir gevezelik olduğun(u)*” düşünen özne, kendini eleştirilerin sonrasında “*parti listelerinde milletvekilliği sıralarına girmekte yarış(masını)*” ise dürüstlüğün uzağında bir tutum olarak değerlendirir.

Öykünün devamında bir yandan savaşın ortasında hayatta kalmaya çalışan insanların verdiği varoluş mücadelesi, diğer yandan gündelik yaşamlarına devam eden insanlar dünyanın iki farklı yüzüyle verilir: “*İşte burdayım, uzayan gölgenin içinde. Havuz başında. Uzun mayoları ile Amerikalılar dolaşıyorlar. Derine, daha derine bakmak istiyorum. Bütün insan acılarının ötesine*” (Özlü, 2012:358) sözleri, acının tarifi olarak varlık kazanır. Güneşin batmasına yakın olan zaman diliminde/ışınların eğik açıyla gelmesiyle uzayan gölge, anlatıcı öznenin varlığını konumlandığı yerdir. Söz konusu betim, öznenin bulunduğu sürgün kentin ifadesi olabileceği gibi tinsel anlamda bir gün batımı/aydınlığın yok olması olarak da yorumlanabilir. Bir yanda “*havuz başında*” “*mayolarıyla*” dolaşan Amerikalılar, diğer yanda Vietnam’da hayatta kalma savaşı veren insanlar yaşamın adaletsizliğinin görüntüsünü sunarken “*bütün insan acılarının ötesine*” bakmak isteyen bir ruhun yaşadığı ruhsal travma, savaş ve kaos eleştirisiyle belirir.

Özlü’nün *Berlin’de Sanrı* anlatısında savaşın yıkıcı yönü, bir savaş komandosu olan generalin şahsında verilir. Anlatıcı özne, Napolyon Savaşları’na katılmış ve savaştan bıkararak insancıl düşüncelere sürüklenmiş bir generalin anılarını okur ve generalin an’daki hayalini, “*yorgun general, bakımsız köşkün ıssız bahçesine çekilmiş, terastan bakımsız bahçeye bakarak katıldığı savaşların barbarlığını düşünüyor, Kara Avrupası’na bir daha*

bu tür savaşların gelmemesini diliyordu. Saf adam! I. Dünya Savaşının yılgısını düşleyemezdi bile” (Özlü, 2011a:96) sözleriyle betimler. Napolyon Savaşları’nda yaşadıklarıyla savaş buhranını derinden duyumsayan generale bir nevi gelecekte haber gönderen anlatıcı, I. ve II. Dünya Savaşları’nın yeryüzünde yarattığı acıya atıfta bulunur. Anılarını okuduğu generalle zamanın ve mekânın ötesinde düşsel bir ilişki kuran anlatıcı özne, onunla barış paydasında birleşir. Ölenin de öldürenin de mutlu olmadığı savaş, her yere ve herkese ölüm getirmekten başka bir etki yaratmazken savaşların son bulacağı günü görmek tüm insanlığın ortak arzusu olarak belirir.

İnsanlar üzerinde büyük felaket ve yıkımlara neden olan Vietnam Savaşı, tarihin en kanlı sahnelerinden birini çizerken yıllar sonra açığa çıkan görüntüleriyle insanlardaki barış arzusunun da yansımaları içerir. Bir tapınağa bomba atılmasıyla vücudu yanmış bir biçimde kaçmaya çalışan Kim Phuc, savaşın simge fotoğraflarından birinin de öznesi olur:



Resim 1. Vietnam Savaşı

Savaştan yıllar sonra 11 Kasım 1996 yılında, Vietnam Savaşından kurtulan askerlerle birlikte bir anma programına katılan Kim Phuc, yaptığı konuşmada “Eğer bombaları atan pilotla yüz yüze konuşabilseydim, ona geçmişi değiştiremeyeceğimizi, fakat barışı yaymak için şimdi ve ileride iyi şeyler yapmamız gerektiğini söyledim.” (Phuc, 2019:1) ifadesini

kullanır. O sırada dinleyenler arasında bulunan savaş pilotu, Kim’e gönderdiği notta o adamın kendisi olduğunu söyler. Vietnam’daki tapınağa Napalm bombası atan uçağın pilotu John Plummer ile Kim Phuc kucaklaşması ise savaşın her iki taraf içinde yarattığı yıkımı gözler önüne serer. Kim Phuc, bu toplantıda savaş pilotu John Plummer’i affettiğini söyler (Phuc, 2019:1).

Savaş ve sömürü düzeniyle beliren insanlık dramlarının konu edinildiği bir diğer roman *Dalgalar*, anlatıcı öznenin yolculuk anılarını içerir. Hem fiziksel hem de tinsel anlamda gerçekleşen seyahat, geçmişin acı hatırlarını yeniden yaşamayı beraberinde getirir. Romanda geçmiş ve şimdi ekseninde savaşın yıkıcı karakteri, insan gerçeği üzerinden anlatılır:

“Babasının bir sabah erkenden evlerine gelişindeki olağanüstülüğü anımsıyor. Tahta merdivenleri çıkıp eve girdiğinde, annesine alçak sesle söylediği savaşın başladığıydı. Hitler Polonya’ya saldırmıştı.(...) O karanlık sabahı çok iyi hatırlıyordu. Sabahın karanlığı içinde, hepsini saran başka bir karanlık daha vardı. Sonucu belli olmayan bir savaşın aklı eren insanlar üzerinde yarattığı karanlık. O karanlık sabahta babası ona üç tekerlekli bir bisiklet getirmişti”(Özlü, 2006:35).

Yeryüzüne kaos ve yıkıcılığı getiren savaş, çıkış sebebi ne olursa olsun tüm insanlığı etkileyen bir felaket biçimidir. Yaşamın yerini ölüme bıraktığı, güzelliklerin ve dinginliğin kötülük ve kaosa dönüştüğü savaş zamanları, insanlığa acı ve kederden başka bir şey getirmez. Einstein’a yazdığı mektupta savaşı psikanalitik düzlemde yorumlayan Freud, her insanın kendi yaşamı üzerinde hak sahibi olduğunu, savaşın içleri umut dolu insanları yok ettiğini, bireyleri onursuzlaştırdığını, onları istemedikleri bir eyleme zorlayarak başkalarının canına kıydırdığını, çalışıp çabalayarak elde ettikleri maddi değerleri yok ettiğini ve daha başka pek çok kötülüğe yol açtığını söyler (Freud, 2017:103). Korkmaz’a göre insan, evrensel uyumu en çok tehdit eden savaş çılgınlığını tercih etmekle, türüne, uygarlığına ve tüm evrensel varlık alanlarına karşı en büyük kötülüğü yapmış olur. Bu nedenle ‘kan dökme’nin en yaygın, meşru ve çılgın biçimi olan savaş, asla kutsal bir eylem olarak gösterilmez ve tasvip edilmez (2008:91). Bu doğrultuda kendi eliyle yarattığı savaşın kurbanı olan insan, en çok kendine zarar verir.

Tarih boyunca çeşitli görünümelerde ortaya çıkan ve bütün varlık alanlarını yok eden savaşın bilinçte yarattığı yıkım ise fizikselde yarattığı yıkımdan daha korkunç ve daha büyük çaplıdır. En yakınlarının ölümünü, yaşadığı coğrafyanın ateşten bir çembere döndüğünü gören ve geleceğe dair tüm ümitleri yıkılan bir ruhun dünya ile koparılan otantik bağı, telafisi olmayan ruhsal parçalanma ve kriz potansiyelini de içerisinde

barındırır. Özlü'nün *Dalgalar* romanında bilincin geriye dönüşlerle yeniden duyumsadığı savaş anıları, küçük bir çocuğun dünyasından verilir. O, “*karanlık bir sabah*” olarak nitelendirdiği o günde, babasının savaş haberini “*alçak sesle*” vermesini hatırlar. “*Hitler'in Polonya'ya saldırması*” ile başlayan savaşın dünya üzerinde yaratacağı vahşet ve yıkım, ilk tezahürlerini insanlar üzerinde yarattığı korku ve endişe hali ile gösterir. Öyle ki “*sonucu belli olmayan bir savaşın akli eren insanlar üzerinde yarattığı*” belirsizlik ve endişe hali, henüz bir çocuk olan anlatıcının dünyasında korkuyu beraberinde getirir ve o, başlayan savaşın yarattığı atmosferi “*karanlık*” imgesiyle ifade eder. Bununla birlikte aydın bir babanın çocukların üzerindeki savaş psikolojisini yok etmek üzere verdiği mücadele ise “*üç tekerlekli bisiklet*” ile simgeleştirilir. Savaşın çıktığı sabah, babası tarafından ona hediye edilen bu bisiklet, savaşın yıkıcı etkisini yok etme arzusunun göstergesi olarak varlık kazanır.

Romanda anlatıcı özne geçmiş'in savaş anılarından sıyrılıp şimdi'ye geldiğinde ise bulunduğu coğrafyada gördükleri, emperyalizm vahşetinden başka bir şey değildir:

“Batı geometrisiyle, mantığı belli bir refah düzeyiyle yaşam kolaylıkları sağlamış; fakat öte yandan da büyük savaşları, nükleer bomba gibi yaşam düşmanı yıkıcı araçları yaratmıştı. Bu mantık Nazi kamplarının kurulmasına kadar da gitmiş miydi?(...) Uzun yıllar sömürgecilikle köle ticaretini doğal gören mantık, bu Batı mantığının içinde miydi? Sonuç insanı bir yana atan bir teknoloji çılgınlığı değil miydi? Mutsuzluk bu mantıkla geometrinin üzerinde oturuyor muydu? Çıkarıcılık, kendini büyük, egemen görme, ırk üstünlüğüne dayanan görüşler, ben-merkezcilik, bireycilikle bütün benzeri kötülükler. Yalnızlık duygusuyla mutsuzluk onun sonucu değil miydi?” (Özlü, 2006:123)

Bilimsel gelişmeler ve teknik ilerlemeler insanlığın refahına yönelik bir görüntü çizse de tarih sahnesi bunun her zaman olumlu yönde olmadığını göstermiştir. İnsanlığa hizmet etmeyen bir bilim ve teknoloji ise gelişmeden ve etik değer algısından uzak bir nitelik arz eder. Romanda anlatıcı özne, söz konusu teknolojik ilerlemelerin refah bir yaşamla birlikte savaş ve kaosu da getirdiğini söylerken tüm bunlardan Batı'yı sorumlu tutar. Öyle ki Batı, ulaştığı teknoloji ve bilim seviyesiyle kendine refah düzeyi yüksek bir dünya kurarken “*büyük savaşları*” ve insanlık dramlarını da beraberinde getirir. Üretilen “*nükleer bomba gibi yıkıcı araçlar*” ile çoğu kez savaşın ve ölümlerin kol gezdiği mekânlara dönüşen dünya, “*Nazi kamplarının kurulmasına kadar gi(den)*” bir sürece ev sahipliği yapar. Binlerce insanın esir tutulduğu, sağlıksız koşullarda yaşamak zorunda kaldığı ve yaşamını yitirdiği ‘Nazi kampları’, insanlık tarihinin en acı olaylarından biri olarak yer edinirken özünde Batı'nın teknolojik ilerlemesinin nüvesini barındırır.

Batı'nın teknik ilerleyişinin başka bir sonucu olarak ortaya çıkan emperyalizm ise hiçlenen insan haklarının başka bir görüntüsünü sunar. Genel anlamıyla sömürüye dayanan bir yayılcılık politikası olarak tanımlanan emperyalizm/sömürgecilik, “*bir millet veya topluluğun diğeri üzerine doğrudan veya dolaylı, siyasal, ekonomik, kültürel veya söylemsel egemenliğini ve baskısını ifade etmektedir. Emperyalizm 'ötekinin' bağımsız siyasi, hukuki ve iktisadi varoluş hakkının ortadan kaldırılmasına dayanır*” (Sunar, 2008:193). Sanayi devrimi ile birlikte teknik anlamda ilerleyen Batı, yeni pazar arayışıyla çıktığı dünya yolculuğundan sömürgecilik politikasıyla geri döner. Başka bir deyişle “*buhar makinesinin yeni üretim araçlarını sağlamak için sadece fabrikaya değil (bu durum Marks'ın Das Kapital'i yazmasına neden olan koşulları oluşturmuştur), aynı zamanda gemiye (Fulton) ve lokomotif (Stephenson), başka bir deyişle ulaşım araçlarına yerleştirilmesiyle*” (Galtung, 2004:39) bir nevi emperyalizme kapı aralayan küreselleşmenin adımı atılmış olur.

Bu bağlamda Batı'ya mutluluk getiren bilim ve ilerleme, az gelişmiş ülkeler için kabus olmaktan öteye gitmezken dünya sahnesinde ben ve öteki'nin ortaya çıkmasını da beraberinde getirir. Hegel'in 'efendi-köle' paradigmasının karşılığı olan 'ben ve öteki', dünya politikasında sömüren ve sömürülen düzleminde “*merkez ve çevre arasındaki çıkar uyumsuzluğu*” (Galtung, 2004:31) bağlamında ortaya çıkar. Bu doğrultuda Batı; ben/merkez/efendi olarak sömürge ülkeleri ise öteki/çevre/köle olarak belirir. Bu durum ise “*sonuçta çevre ülkelerdeki insanların çoğunluğunun aleyhine, fakat Merkez ülkelerdeki çoğunluğun lehine bir ilişki*” (Galtung, 2004a:37) ortaya çıkarır. Ben'in çıkarına olan şey'in öteki'nin aleyhine olması, evrensel etik değerlerine aykırı bir görüntü çizerken bu durum romanda eleştirilen bir unsur olarak ortaya çıkar. Anlatıcı özne, “*uzun yıllar sömürgeciliği*” hakeza “*köle ticaretini*” doğal gören Batı'yı “*insanı bir yana atan bir teknoloji çılgınlığı*” içerisinde, tüm dünyadaki kaos ve sefaletin sebebi olarak görür. Ona göre “*çıkarıcılık, kendini büyük, egemen görme, ırk üstünlüğüne dayanan görüşler, ben-merkezcilik, bireycilikle bütün benzeri kötülükler*” toplumsal sorunların ve mutsuzluğun altındaki etmenlerdir.

Romanda tarih boyunca yaşanan toplumsal nitelikli sorunlardan biri olarak ifade edilen despotizm de anlatıcı özne tarafından eleştirel bir tutumla karşılanır:

“Ama nasıl olmuştu da bilinen tarih içinde despotizmler, sınıf ayrımları, kastlar egemen olmuştu bu toplumlara da.(...)Ama kastların yıkılmasını isteyen gençlerin üzerine makineli

tüfek ateşli açarak yüzlercesini katleden despotizm nereden çıkıyordu? Toplumun içine yerleşmiş değil miydi? Vietnam'da Amerika İkinci Dünya Savaşı'nda kullanılmış bombalardan daha çok bomba atabiliyordu. Bir milyon iki yüz binden daha çok bomba” (Özlü, 2006:124).

Toplumları, bir hiyerarşi içinde (tabana yakın az ayrıcalıklı, tavandaki daha fazla kayırılmış olan) ‘katman’lar olarak gören tabakalaşma, eski toplumlardaki kast sisteminin temelini oluşturur. Bir kişinin toplumsal konumunun yaşam boyu belirli olduğu kast sisteminde, farklı toplumsal seviyeler birbirine kapalıdır; yani tüm bireyler yaşamları boyunca doğdukları toplumsal seviyede kalmak zorundadırlar. Herkesin toplumsal konumu, doğumla kazanılan ve bundan dolayı sonradan değişileceğine inanılmayan kişisel öz niteliklerine -soy ve etnik bağ gibi anlaşılan(çoğunlukla fiziksel özniteliklere ve ten rengine dayanan), atalarından gelen din ve kasta- dayanır (Giddens, 2012:341). Ekonomik ilişkiler düzleminde tanımlanan sınıf olgusu ise kastlar gibi keskin sınırlara sahip olmasa da maddi kaynakların sahiplenilmesindeki eşitsizliklere, yani birey grupları arasındaki ekonomik ayrımlara dayanır. Sınıf ayrımını üretim araçları merkezinde yorumlayan Marx’a göre sınıflar arasındaki ilişki bir sömürü ilişkisidir. Tarih boyunca aristokratlar, soylular, köle sahipleri ya da serfler, köleler, özgür köylüler gibi çeşitli görünümde beliren sınıf farklılıkları; modern çağla birlikte fabrikalar, makineler ve bunları satın alacak kapital sahipleri ile varlık kazanır. Söz konusu iki temel sınıf, üretim araçlarına sahip olan sermayeciler ile yaşamlarını emekleriyle kazanan işçi sınıfından diğer bir ifadeyle proletaryadan oluşur ve Marx, kapitalist düzen mantığını sınıf ayrımının ve eşitsizliğin temeli olarak görür (Giddens, 2012:344-346).

Romanda turist olarak bulunduğu Güney-Doğu Asya ülkesinin geri kalmışlığını sorgulayan anlatıcı özne, cevabı tarihi süreç içerisinde yaşanan politik ve ekonomik sebeplerde bulur. Ona göre bu coğrafyayı korkunç bir geri kalmışlığa hapseden sömürü, bu topraklarda yıllardır hakim olan sınıf ayrımlarından, kastlardan, despotizmlerden özetle bireyselleşmenin varlık kazanmadığı bilinçsiz bir toplumsal yaşamdan beslenir. İnsanı öteleyen bu sistemlere karşı belirli zamanlarda yapılan karşı koyuşlar/başkaldırılar ise despotizmin gücüyle baskılanır. “*Kastların yıkılmasını isteyen gençlerin üzerine makineli tüfek ateşi açarak yüzlercesini katleden despotizm*”, militarizmin gücünü kendisine dayanak kılar. Egemenliğin devam etmesi ve “*istikrarının sağlanması noktasında işlevsel bir araca karşılık gelen militarist dünya tasarımı, ötekini korkulacak bir nesneye ve tehditkar bir unsura dönüştürerek politikayla akıl arasındaki bağları*

zayıftır. Bu noktadan sonra politika hemen tamamıyla duyguların kontrolüne girer” (Öztürk, 2017:61). Bu bağlamda insanı, elinde olmayan genetik faktörlerden ötürü yaşam boyu süren bir ezilmişliğe mahkûm eden kast sistemi, kendisine karşı koyanları düşman ilan ederken benimsenen politik tutum aklın değil, hırsların emrindedir. Öyle ki otoritesini kaybetmek istemeyen ayrıcalıklı sınıflar/güç sahipleri, varlıklarını korumak adına şiddet ve despotizmden kaçınmayan bir tavrı benimserler.

Özlu, toplumun içerisinde yerleşmiş olan ve sömürü ile örülen bu despotik dünyanın görüntüsünü Vietnam örneğiyle verir. Öyle ki Amerika'nın Vietnam ile giriştiği savaşta *“İkinci Dünya Savaşı'nda kullanılmış bombalardan daha çok bomba at(ması)”* yaşanan insanlık dramlarını ve emperyalizmin yarattığı düzenin görüntüsünü sunar. Atılan *“bir milyon iki yüz binden daha çok bomba”* ölümlerin çokluğu hakkında bilgi verirken bu coğrafyayı cehenneme çeviren emperyalizmin de kanlı varlığına işaret eder.

Öte yandan özne kapitalist sisteme karşı çözüm olarak sunulan sosyalizmin ise pratikte despotizmden başka bir şey olmadığını, insan gerçeği üzerinden anlatır:

“Karşı kıyıda Kamboçya'da kendisini sosyalist sanan bir lider iki milyon insanı öldürmüştü. İşkence yöntemi akıl alacak gibi değildi. İnsanlar bu çelişkiler üzerine düşünmüşler miydi? Daha önemlisi, bunlar üzerinde düşünmeden 'gelecekte' insanlar için bu dünya üzerinde genel bir mutluluk olabilir miydi”(Özlu, 2006:125).

Teoride emek kavramını önceleyen, eşitliği savunan ve ekonomik yapıyı insan merkezinde değerlendiren sosyalizm, refah ve iyi bir yaşam için toplumun ekonomik düzeninin planlı ve rasyonel bir biçimde oluşturulması gerekliliğini savunur (Cevizci, 2011:399). Tarihsel süreç içerisinde ise çoğu kez teorideki tanımlarıyla pratikteki eylemleri birbirine zıtlık arz eden sosyalizm, despot liderlerle farklı bir zemin üzerinde temellenir. İnsanlığa eşitlik ve huzur getirmek, *“dünyayı cennete çevirmek gibi büyük iddialarla ortaya çık(an) sistem, (sonrasında) uygulanan cebri yöntemlerle”* (Özsoy, 2006:165) insan hayatını hiçleyen, onu otorite içerisinde eriten/metalaştıran ve rejimi önceleyen despotik bir yönetim tarzına dönüşür.

Romanda *“Kamboçya'da kendisini sosyalist sanan bir lider(in) iki milyon insanı öldür(mesi)”*, uyguladığı akıl dışı işkence yöntemleri, sosyalizmin söz konusu çelişkilerinin yansımaları olarak belirir. İnsanları *“bu çelişkiler üzerinde düşün(meye)”* davet eden anlatıcı özne, onlar için bir mutluluk tanımı yapmaya çalışır. Aydınlık bir dünyayı içeren gelecek tasarımı ise bugünün bilinç düzeyinde gerçekleşecek sorgulamalarına bağlıdır. İnsanlar, gelecekte mutlu oldukları bir dünya düzeni kurmak

için bugünü ve tarihi iyi okumalı, düşünmeli ve sorgulamalıdır. Nitekim evrensele ulaşan bir aydınlık dünya hayali, ancak ve ancak bilincin ışığında gerçekleşme imkânına sahiptir.

Öte yandan anlatıcı özne, kentlin insan manzarasını gelişmişlikten uzak bir biçimde sunarken insan eşitsizliğinin ve sömürü düzeninin de sancısını duyumsar:

“El emeğinin bu kadar ucuz olduğu bir ülkede bulunmak- daha da çok, yeryüzünde hala böyle ülkelerin olduğunu yaşayarak görmek –onu utandırıyordu.(...) Dünyanın küçük bir bölgesinde ‘teknik ile ona bağlı ilerleme’, ötede, çok büyük sayıda insanın yaşadığı yerlerde bunun kııntıları... Duyduğu, suçluluk duygusuydu”(Özlü, 2006:17).

Dünya üzerinde adaletsiz bir biçimde seyreden yaşamsal döngü, kimi toplumlara refah bir yaşam sunarken kimilerini ise az gelişmişliğin/ilkelliğin ortasına bırakır. Ben ve öteki arasında sömürü düzeniyle beliren bu ayırım, öteki'nin gelişmesine müsaade etmeyen bir emperyalizmin doymak bilmeyen görüntüsüne işaret eder. Var olan dünya düzeninde toplumlar arasındaki bu eşitsizlik ve adaletsizlik ise romanda eleştirilen bir unsur olarak ortaya çıkar. Söz konusu haksızlığın kurbanı olan insanların yaşam koşullarına şahit olan anlatıcı özne, insanlık adına derin bir utanç duygusuna kapılır, suçluluk hisseder. Sömürü düzeninin gasp ettiği bu topraklarda ötelenen insan hayatı, ucuzlaşan emek ve dünyanın kendi kaderine hapsettiği bu insanlar, öznenin yaşadığı ruhsal sancıların sebebi olarak belirir. Bununla birlikte Batı'nın “teknik” ve ilerlemesinin “kııntılarıyla” beslenen Güney-Doğu Asya ülkeleri, sömürü ile ilkelliğe hapsedilen geleceklerini kurtarma gücünden de yoksundur. Öyle ki “Batı, Tayland’i değil, ama birçok Güney-Doğu Asya ülkesini en az yüz yıl sömürge olarak kullanmış” (Özlü, 2006:78) ve söz konusu ülkeler, bu süreç içerisinde gelişme olanağı bulamamıştır.

Geleceği elinden alınan bir toplumun hapsedildiği karanlık, dünya düzenindeki adaletsizliğin yıkıcı doğasına gönderme yapar. Romanda anlatıcı, “sabahın erken saatinde balığa çıkan üç balıkçının geri dönmedikleri haberi(ni)” (Özlü, 2006:31), yüzyıllar süren bir insanlık dramının görüntüsü olarak sunar. Yaşamlarını emeklerine katıp varlıklarını devam ettirmek isteyen insanlar, emeklerin gerçek karşılığını bulmadığı bu yerde sömürü düzeninin birer metası olarak var olurlar. Özenin tüm bu gördüğü manzara ise geleceğe ve aydınlık bir dünyaya olan inancını sarsar: “Şimdi burada gördüğü karmaşa da kötümserliğini artırıyor. ‘Eşitlik’ gerçek bir eşitliğe doğru yol alma bir yana, ‘fırsat eşitliği’ denilen şey de bir yalandı” (Özlü, 2006:78). Tüm dünya için eşit ve refah yaşam koşullarını arzulayan özne, gördüğü insanlık dramları karşısında inancı ve inancın verdiği gücü yitirir

Öte taraftan anlatıcı özne, bu coğrafyada hüküm süren söz konusu bilinçsizliği ve geri kalmışlığı kentin mimari yapısı ve sosyal yaşantısında da görür:

“Bangkok’taki akılcı düşünceden uzaklık, kentin bütün yapısındaydı. Kent düzenlenmemiş, birbirine rastgele eklenmiş bir yapılar yığınydı. Şimdi de Japonya’dan gelmiş sayısız otomobilin, sonradan açılmış düzensiz caddelere yığılmasıyla trafik hiç işlemiyordu. Sadece trafik değil diye düşündü. Hiçbir şeyin önceden planlanmamış olması bütün yaşama yansıyor” (Özlu, 2006:78).

Richard Sennett’in *“İnsanların iç dünyası gözlemlenebilseydi, mekân tahlillerine gerek kalmazdı”* (Akt. Korkmaz, 2017:11) sözü, insan ile mekân arasındaki ontolojik ilişkiyi yansıtan ifadelerden biridir. İnsanoğlu yeryüzüne geldiği andan itibaren kendini mekânın içerisine konumlandırır, mekân ile birlikte var olur, kendini en bariz bir biçimde yaşadığı yerde açılar. Mekâna yansıyan insan silueti, bu bağlamda özelden genele açılan bir perspektifle toplum-kent arasındaki ilişkinin de özünü oluşturur.

Toplumların gelişmişlik düzeyinin birincil görsel belirteci olan kentler, aynı zamanda içinde barındırdığı insan profilinin bilinç düzeyini yansıtır. Kent, eğer bilinçli bir topluma ev sahipliği yapıyorsa planlamasından trafiğine, caddelerinden park alanlarına kadar her şey refah ve modern bir görüntü sunarken aksi bir durumda kentler, kargaşanın/kaos ve kalabalığın hüküm sürdüğü mekanlar olarak belirir. Özellikle insanların kentlerde yoğunlaşmasıyla birlikte bu modern çağ mekânları için ‘akılcı bir planlama’ hayati bir önem arz eder. Tarihi, kültürü ve doğayı içerisinde barındıran modern kentleşme anlayışı, tüm canlılar için refah ve iyi bir yaşam olanağı sunar.

Romanda *“akılcı düşünceden uzak”* bir biçimde inşa edilen kentler, *“birbirine rastgele eklenmiş bir yapılar yığını”* olarak varlık kazanırken modernleşmenin ve bilincin de uzağında belirir. Kentin içler acısı yapısı, zaten plansız bir görünüm arz ederken *“Japonya’dan gelmiş sayısız otomobilin, sonradan açılmış düzensiz caddelere yığılmasıyla”* mekân, kaosu besleyen bir nitelik arz eder. Öyle ki *“az gelişmiş toplumlarda, karmaşıklık, iç içe girmişlik ve karşılıklı etkilerde görülen giriftlik tüm toplumsal yapıyı etkile(rlen)”* (Tütengil, 1971:130) soyut ve somut görüntüleriyle yansıma bulan bu iç içelik ve karmaşıklık ise gerek sosyal ilişkilerde gerekse mekânsal düzlemde kaosu beraberinde getirir.

Romanda öznenin bulunduğu Bangkok’ta, doğanın ve canlıların ötelendiği anlayışla her yeri kuşatan *“bir yapılar yığını”* içerisinde nefes alma imkansızlığı, bilinçsizliğin yansıması olarak varlık kazanır. Kapitalist düzenin beslediği bilinç uyusukluğu, insanları

bu kaotik mekânda gelişigüzel bir yaşamı sürdürmelerini beraberinde getirir. “Sokaklar(in) pis” olduğu, “sinekler(in) her tarafta dolaş(tığı)” bu yerde “deniz kıyısındaki insan kalabalığı, her biri eline bir şey almaya, satmaya çalışan insanlar, yoldan geçenleri yollarından alıkoymaya çalışan Hintli terziler, kendini satmaya gelmiş yüzlerce genç kızla kadın... dalgalardan ve kalabalıktan yüzülemeyen deniz, bütün bu kaos” (Özlu, 2006:55) öznenin ruhunda bunaltı yaratır. Bir yandan var olan kaotik görüntü, diğer yandan az gelişmişliğin içerisinde varolan insan manzaraları karakteri ruhsal çatışmalara iter.

Bilincin mekân düzlemindeki açılımının başka bir görüntüsü Özlu'nün *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanında geçer. Kent, etkisi toplumsal nitelikte tezahür eden kapitalizmin olumsuz etkilerini yansıtan bir simge değer olarak belirir. Romanda “kent hızla değişiyor, ağaçlar kesiliyor, yerine çirkin apartmanlar dikiliyordu. Böylece, daha bir beton yığına dönüşen bu deniz kenti, öyle sanıyordu ki, her yaz mevsimi daha da sıcak oluyordu” (Özlu, 1997a:16) ifadeleri, kapitalist mantığın bir beton yığına dönüştürdüğü kentleşme modeline gönderme yapar. İnsanın yaşam kalitesini derinden etkileyen kent kültürü, kapitalizme ev sahipliği yapmasıyla bireyselden toplumsala açılan bir nitelik arz eder.

Romanda toplumsal nitelikli bir diğer eleştiri ise Türk aydınının durumu ile varlık kazanır. Romanın başkişisi Selim, Türk aydınının durumunu Kafka'nın Şato'sundaki K. karakterine benzetir.

“Bir türlü Şato'ya giremeyen kişiyle, Türk aydını arasında o denli büyük bir benzerlik var ki. Köye varıp okula yerleşen K. orda bir dershanede, tuhaf bir yerde uyur. Hem onu seven bir kadın vardır, hem de zihnini rahat bırakmayan bir yığın dış olgu. Yardımcıları da orada, neye yardım edeceklerini belirsiz bir biçimde, ama onun bireysel gizliliğine sokulmuş bir halde, kapının dibinde uyumaktadırlar. Biz de bilincimizi tümüyle rahat bırakmayan bir ortamda yaşıyoruz” (Özlu, 1997a:18).

Kafka eserinde, insan gerçeğini görmezden gelen bürokrasinin bireyi yok sayısını eleştirirken modern devletin halk için ulaşılmazlığını ve bürokratik yapının halka nasıl görüldüğünün de mesajını verir. Bununla birlikte Şato'da “köye varıp okula yerleşen K.”nın varlığını konumlandığı mekan/dershane, bilginin merkezi olarak belirir. Bununla birlikte ‘bilme’nin var edici doğasında beliren K, zihnini meşgul eden bir yığın dış etmenin varlığı ile bocalar. Ona yardım etmek için bekleyenler ise belirsizliğin ve karmaşanın ortasında, pasif bir görünümle/eylemsiz bir halde beklerler. Selim’in Türk aydını ile Şato'nun başkarakterleri K. arasında kurduğu benzerlik, bir yandan modern

devletin insan üzerindeki baskısına gönderme yaparken diğer yandan Türk aydınının içinde bulunduğu çalkantılı yaşamı ifade eder. Dış dünyadan bireyin zihnine hücum eden onlarca olgu, bireyin hem zihnini hem ruhunu yormaktadır. Bilincin rahat bırakılmadığı bir düzenle kuşatılan karakter, kendini gerçekleştirme olanağının da uzağında belirir.

Demir Özlü'nün eserlerinde toplumsal nitelikli konulardan biri de toplumun birey üzerinde uyguladığı baskı ve şiddet yönüyle ortaya çıkar. Karşılıklı ilişkiler ortamında insanlar, “...doğrudan ya da dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki/moral/manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır” (Ünsal, 1996:30). Demir Özlü romanlarında daha çok psikolojik, ekonomik ve sosyal görünümüyle beliren şiddet, toplumun birey üzerindeki en yıkıcı tezahürlerinden biridir. Özlü'nün *Aldatıcı* öyküsünde “herkes” zamiri ile beliren toplum, bireyin davranışlarının belirlenmesinde temel ölçüt olarak ele alınır:

“Görüşmeyeceksin o çocukla, herkes neler diyor.”, “Herkes, herkes” diye düşünmüştü o süre. “Kim bunlar? Eve gelip giden, kökten taşralı, orda zenginleşip, kente göç etmiş kadınlar, taşrayı daha unutamamış erkekler mi?”(...) Babasının yanında, onun kurallarının eskiden beri içinde yarattığı korkuları yeniden devindiren sarsıntılarını duyuyordu. Sonuçsuz savaşı. “Babam da haklı belki. Bunlara uymalıyım. Babamın istediğini seçmezsem...”(...) Babam yaşamımı nasıl da elinde tutuyor!” (Özlü, 2018:52-53)

Hem bir ben hem de bir sen varlığı olan insan, tüm bireyselliğine rağmen varlığını başkalarının da olduğu bir dünya/toplum içerisine konumlandırır. Kişi, bir yandan kendi varlığını başkasının varlığıyla bütünlerken diğer yandan kendi öznel alanında yalnızlığın olumlu boyutunu yaşamak ister. Bu bağlamda diyalektik bir görünümde beliren insan-toplum ilişkisi, kimi zaman yapıcı/var edici yapısıyla kimi zaman ise yıkıcı/yok edici özelliğiyle belirir.

Ritter'e göre toplumun tarihi, aynı zamanda dünyanın her köşesinde mutsuz olmanın tarihidir; onun duyduğu huzursuzluğun, medeniyetten hoşnutsuzluğunun, yabancılaşmasının, kişiliğinden olmasının tarihidir (1954:8). Toplumu bir anlam fabrikası olarak gören ve onu “onayla(y)an, paylaş(a)n, yücelten devasa bir acayip aygıt” olarak tanımlayan Bauman, toplumu birey üzerindeki “onaylama” etkisiyle ele alır(2001:10). Bu yönüyle bireyin davranışlarının belirleyicisi olan toplum, bir yönüyle düzeni sağlayabileceği gibi diğer yönüyle kişisel özgürlükleri sınırlandıran bir nitelik arz eder. Ortega Gasset ise toplumun birey üzerindeki etkisini kalıplaşmış gelenek algısı ve

özgürlüğü kısıtlayan normlar üzerinden değerlendirir. Ona göre “herkes”, “*belirgin olarak hiç kimse*”den(1995:26) ibarettir ve ancak bireyin kendisi için ve kendi amaçları doğrultusunda yaptığı şey, dar ve ilkel anlamıyla insani sayılabilir; başka bir deyişle, insani olay, her zaman için kişisel bir olaydır. Bende tam anlamıyla insani olan şeyler, ancak kendi düşündüğüm, istediğim, duyumsadığım ve bedenimle uyguladığım, benim ‘yaratıcı öznesi’ olduğum şeyler, benim ben olarak başımdan geçen şeylerdir (Gasset, 1995:25). Bu doğrultuda Gasset, toplumsal normlar gölgesinde ortaya çıkan davranışları insani olarak kabul etmez ve bireyin ancak “eylemlerinin kaynağı kendisi olduğu ölçüde” gerçek anlamda var olduğunu ifade eder.

Öyküde annesinin “*Görüşmeyeceksin o çocukla, herkes neler diyor.*” söylemiyle davranışları kısıtlanan karakter, toplum tarafından psikolojik şiddete maruz kalan birey prototipi olarak varlık kazanır. O, herkes tarafından ayıplanma/kınanma endişesiyle davranışlarını sınırlandırırken eylemleri anne ve babasının istekleri doğrultusunda gerçekleşir. Öyküde “*anne*” toplumun temsilcisi, “*baba*” ise otorite figürü olarak belirir. Öyle ki kız, bir yandan annesinin “*herkes ne der*” baskısının gölgesinde istek ve arzularından vazgeçerek yaşarken diğer yandan “*baba(sının) istediğini seçmezse*”, onaylanmamaktan/yadırganmaktan ve yalnız kalmaktan korkar. Kendi iradesiyle seçim yaptığında karşılaşacağı tepkiyi ya da sonra yaşayacağı sıkıntıların yaratacağı buhranı düşünür ve özgürlüğün getirdiği sorumluluktan kaçarak köleliğin mutluluğuna sığınır.

Özlu’nün *Aldatıcı* öyküsündeki birey-toplum çatışması *Güniz* öyküsünde de görülür. Daha önce hiç erkek arkadaşı olmayan *Güniz*, baskı altında büyümüş bir kızdır ve ilk kez kendi seçimiyle *İhsan* adında bir çocukla görüşmeye başlar. *Güniz*’in bağımlılığına karşın *İhsan* ise sürekli olarak kendi hayatını kurmaktan söz eder. Toplumu, herkesin taktığını takmaz; gösteriş için yaşamaz; tek, kendi başına, istediği gibi yaşar. Ona göre ‘*kişioğlu özgürdür, insan özgürlüktür*’, *toplum içi kurallar ve kanunlar bireyin özünü tamamlamasına zarar vermektedir*” (Abiç, 2018:261). Bu doğrultuda *Güniz*’i de kendisi gibi olması için telkin eder. Ailesi, kendi istekleri ve erkek arkadaşı arasında kalmanın yarattığı bunaltı ve çatışmaları yaşayan *Güniz* ise *İhsan*’ın tüm uğraş ve söylemlerine rağmen topluma ve geleneklere uymayı tercih eder:

“*Görüşmeyeceksin o çocukla, ailemizin şerefini bırakmadın, herkes ne diyor.(...) Akşamları eve biraz geç kalsa demediğini bırakmıyordu babası. Kapıyı vurup giriyordu odasına, hiç çıkmamacasına. Hiç çıkmayacak işte. Babası sofrada bekleyedursundu. Hiç çıkmayacaktı o. Kapı dışardan hep böyle kapalı görünecek babasının küçük, hasta gözlerine. Sonra çocukluk*

ediyorum diye düşünürdü. Çıkmalı. Bunlar da haklı belki. Bunlara uymalı, babamın istediği gibi evlenmeliyim. Onu bu düşüncelere götüren bir korku oluyordu daha çok: babasına karşı gelmiş olmanın korkusu” (Özlü, 2018:60).

İnsana özgür seçim yapma olanağı vermeyen toplum “*bireylere nasıl davranacaklarını gösteren bir norm sunar. İnsanlar norma ne kadar uyum gösterir ya da ondan saparsa, o kadar uyumlu ya da uyumsuz olurlar*”(Aşkaroğlu, 2016:365). Öyküde “herkes” paydasında beliren toplum, kişiye kalıplaşmış bir davranış biçimi sunarken onu uyumlu olmaya zorlar, başka bir deyişle özgürlüğünü elinden alır. Bu doğrultuda “*herkes ne der*” söylemiyle eylemleri kısıtlanan özne, başkasının belirlenimiyle var olan edilgen bir karakter olarak belirir.

Kendi iradesiyle seçim yapmak isteyen Güniz, uyumsuz olmanın/babasına karşı gelmenin yarattığı vicdan azabı ile ruhsal çatışmalar yaşar. O; şimdiye dek hiç seçim yapmamış, hep başkalarının/ailesinin aldığı kararlar doğrultusunda yaşamıştır. İhsan’la ilişkiye başladıktan sonra ise herkes’in yarattığı psikolojik baskıdan kurtulmak isteyen özne, “*akşamları eve biraz geç kalsa demediğini bırakm(ayan) babası(na)*” karşı tepkisini gösterir; eve gelir gelmez “*kapıyı vurup*” odasına kapanır. Öyküde bir iletişimsizlik imgesi olan “kapı”, parçalanmış ilişkilerin yarattığı mekânsal ayrılığı ifade eder. Aile içerisindeki ilişkilerin kırılmasına neden olan toplum/herkes ise bireyler üzerinde yarattığı güç ile yıkıcı bir niteliğe sahiptir. Öte yandan tüm karşı koyuşlarına rağmen sonunda babasının söylediklerine uymayı seçen Güniz, onun “*istediği gibi (biriyle) evlenmesi*” gerektiğini düşünür. Bir yandan hasta babasıyla olan sevgi bağı diğer yandan “*babasına karşı gelmiş olmanın korkusu(nu)*” içerisinde barındıran evlilik düşüncesi, temelinde bir özgürlük problemi olarak ortaya çıkar.

İnsanın seçimlerinden ayrı düşünülemez olan özgürlük, Sartre tarafından varoluşun kendisi olarak tanımlanır. Ona göre “*özgürlük varoluştur ve varoluş, özgürlükte, özü önceler; özgürlük dolaysız bir biçimde somut belirtir ve seçiminden, yani kişiden ayrılmaz*” (Sartre, 2009:704), kişiyle ontolojik bir bütünlük oluşturan bir kendilik değeridir. Öte yandan özgürlüğün varlığı kısmi değil, aksine tamlık şeklinde ortaya çıkar. Yani, insan “*insan kimi zaman özgür ve kimi zaman köle olamaz: tümüyle ve her zaman özgürdür, ya da yoktur*” (Sartre, 2009:560). Varlık- yokluk düzleminde beliren özgürlük, kendini gerçekleştirmenin ve somut varoluşun üç temel kategorisinden biri olan “olmak” arzusunun da temel şartıdır. İnsanın gerçek anlamda var olabilmesi özgür olmasına bağlıdır. Bu bağlamda kendi seçimlerinden ziyade babasının seçimleriyle yaşamına yön

veren Güniz, gerçek anlamda özgür olmayan bir karakterdir. O, özgürlüğün sorumluluğu ve toplumsal normlar ışığında beliren babaya itaat geleneğinin yansıması olarak İhsan'dan ayrılır.

Sonuç olarak Demir Özlü romanlarında çeşitli görüngüleriyle varlık kazanan toplumsal nitelikli konular belirgin bir yer tutar. Öykü ve romanlarda bireyden topluma açılan bir yelpazede beliren izlekler; birey üzerindeki toplum baskısı, toplumsal normlar, sivil toplum, demokrasi, darbeler dönemi, kapitalist düzen ve birey üzerindeki yansımaları, emperyalizm ve savaşlar olarak görünüm kazanır. Toplumsal konuları insan merkezinde açıklayan Özlü; barışçıl, eşit ve demokratik bir dünya düzenini arzular.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE YAPI UNSURLARI

3.1. KİŞİLER DÜNYASI

Anlatı metinlerinin yapısal unsurlarından biri olan kişiler dünyası, vaka birimlerinin taşıyıcılığını yapan, daha da ötede metnin kurmaca dünyasına imgesel bir gerçeklik kazandıran öğelerdir. Roman kişileri, her ne kadar kurmaca bir dünyanın içinde yer alsalar da sanki her an yaşamın içerisinde bir yerden çıkacakmış gibi yarı gerçekliğin bir parçası olarak belirirler. Bu yönüyle yaşamın da anlatı metinlerinin de önemli bir parçası olan kişiler dünyası, gerek vaka birimlerinin devamlılığını sağlamasıyla gerek okurun zihninde oluşturduğu imaj ile önemli bir yere sahiptir.

Anlatıda yer alan karakterler konumlarına ya da işlevlerine göre “*başkarakter, norm karakter, kart karakter ve fon karakter*” (Korkmaz, 2018:12) olmak üzere dört grupta sınıflandırılabilir. Kavramsal düzlemde beliren değerlerin kişiler dünyasındaki temsilcisi olan karakterlerin her biri metinde, konumları oranında yer edinirler. Kişiler dünyasının birincil karakteri olan başkişi, “*anlatının bir bakıma varlık nedenidir*” (Korkmaz, 2018:12). O, olayların merkezinde bulunur. Eserde tüm boyutlarıyla varlık bulan başkişi, çoğunlukla söylenmek istenen şey’in de temsilcisi olarak belirir. Yazar dünyaya ve yaşama dair sözünü ona emanet eder; yanlış bulduğunu onun şahsında eleştirir; ona hayat vermek suretiyle metnin kurmaca dünyasındaki kavram ve değerleri, onunla özgürleştirir.

Başkişiden sonra en çok ön planda olan norm karakter ise başkişiyi bütünleyen/tamamlayan yanıyla varlık kazanır. “*Norm karakterler, romanda bir bakıma başkişiye tutulmuş bir aynadır; başkişi, eksikliklerini norm karakter aracılığıyla görür/bilir ve gelecek vizyonu kazanır; başkişinin başarı veya başarısızlığı, onu bir bakıma geleceğe hazırlayan norm karakterinin/karakterlerinin başarısına ve/ya başarısızlığına bağlıdır*” (Korkmaz, 2018:18). Norm karakterin başkişi üzerindeki oluşturucu ve dönüştürücü etkisi, ikisi arasında derin ve nitelikli bir ilişkiyi de beraberinde getirir.

Kişiler dünyasının başka bir görüngüsü olan ve “*düz/flat*”(Forster, 2017:170) karakter olarak da bilinen kart karakter, değişmeyen/dönüşmeyen niteliğiyle ön plana çıkar. “*Yalınkat bir kişiliğe sahip*” olan kart karakterler, “*bir defa tanımlandıktan sonra artık*

aynı duygunun kişileşmiş biçimi olarak karşımıza çıkarlar ve okuyucuyu asla yanıltmazlar” (Korkmaz, 2018:20). Figüratif nitelikleriyle ön plana çıkan fon karakterlerin ise “*vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon yoktur, eserde psikolojik hususiyetlerinden söz edilmez”* (Aktaş, 1998:158); bu yönüyle olaylara da doğrudan bir müdahalesi olmaz.

Demir Özlü anlatılarında başkişiler, çoğunlukla ben’in görüngüleri üzerine kurgulanırken diğer karakterler sosyal görünüşleriyle çeşitlilik arz ederler. Tarım işçisinden yazarlara, kadınlardan çocuklara kadar pek çok karakter eserlerin kurmaca dünyası içerisinde varlık kazanır. Kimi zaman ise roman kahramanları, varlıklarını gerçek hayattaki kişilerden alır. Yazarın öykülerinde yarattığı karakterler, çoğunlukla arayışın öznelere olarak yaşamı anlamlı bir nedene bağlamak için çaba gösterirler. Sürgün izlekli anlatıları, ‘ben’ üzerine konumlanırken roman karakterleri, çoğunlukla boşluktaki görüntüleriyle bunaltılı ve karamsar nitelikleriyle verilir. Özlü eserlerinde kişiler dünyası şöyle ifade edilebilir:

3.1.1. Başkişiler

3.1.1.1.Sürgün Birey Olarak Başkişi

Özü’nün *İthaka’ya Yolculuk* romanında başkişi, sürgün ben’dir. Yurdundan ayrılarak kuzey dönencesinin karanlık coğrafyasında yaşamak durumunda kalan başkişinin ruhsal çatışmaları, yalnızlık ve yabancılık düzleminde verilir. Anlatı metinlerinde “*başkişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirtilen karakterlerdir. Bunlar, daha canlı olmasa da daha karmaşık bir şekilde, hikayenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir* (Harvey, 2017:177). *İthaka’ya Yolculuk*’ta başkişi olan sürgün ben, çevresel dünyadaki varlığı ve iç dünyasının derinliği ile anlatılır. O; sürgün kentteki yabancıliğin öznesi olarak dışlanma, yurtsuzluk, yalnızlık, varoluşsal boşluk ve bunaltı içerisindeki görüntüsüyle belirir. Bu bağlamda romanda dramatik kurguyu sağlayan çatışma unsurlarının gerçekleştiği zemin, anlatıcı ben’in bilincidir. İç dünyasında yaşadığı çatışma ile varlığına yabancı olan bir mekânda kendini kurmaya/oluşturmaya çalışan karaktere romanda dinleyici konumundaki öteki eşlik eder. Başkişi, kendini dinleyen öteki’ne, Odysseus’un yolculuğuna benzettiği yaşam öyküsünü anlatır. Bu anlatış ise bir bakıma ruhun kendiyile/tüm bastırılmışlıkları ve acılarıyla yüzleşmesinin içerir. Roman

boyunca öteki'nin sorduğu sorulara cevap veren başkişi, bir gün kendi İthaka'sına dönecek olmanın umuduyla mitsel olanın umuduna sığınır.

Sürgün ben'in başka bir görüntüsü *Berlin'de Sanrı*'da belirir. Anlatıda başkişi, Wansee'deki yazarlar evinde kalan yazar ben'dir. Yıllar önce intihar eden Heinrich von Kleist hakkında bir şeyler yazmak için şairin mezarının olduğu kente giden başkişi, kenti gezerken kendi iç âleminde de geriye dönüşlerle İstanbul'u gezer. Sürgünün ruhunda yarattığı buhranı her an üstünde taşıyan başkişi, yurtsuzluğunun/dışarıdalığın sancısını, yazının gücüyle aşmaya çalışır. Yazarlar evinde pek çok kişi ile tanışan karakter, burada kendisi gibi sürgün olan Kristin adındaki genç bir kadına âşık olur. Eserde yazar, Kristin'i okuyucuya tanıtmadan önce onun içinde bulunduğu durumu/sürgününü ve yaşadığı ruhsal çatışmaları sezdirecek bilgiler verir. Daha önce bir evlilik yapmış olan Kristin'in kocası havagazını açarak intihar etmiş ve bu olay Kirstin'i derin bir biçimde etkilemiştir. Yazar, bu bilgilerle vaka halkası için mantıksal ve tutarlı bir çerçeve çizmiş olur. Öyle ki okur, gerek üzerinde yazı yazılan Kleist'in yıllar önceki intiharı, gerek Kirstin'in kocasının intiharı gerekse sürgün karakterlerin bunaltılı halleri ile ölümle biten bir son'a hazırlanır. Öte yandan başkişinin bu evde gerçek ile düş arasında yaşadığı şeyler, onun ruhsal hezeyanlarını, sorgulamalarını daha da artırır. Roman boyunca sanrılarla dolu bir kendilik evreninde çatışmalar yaşayan başkişi, varlığını ölüme çağıran belirsiz bir sonun öznesi olur.

Özlu'nün "Sürgün Küçük Bulutlar" öyküsünde başkişi, sürgün ben'in yanı sıra yazar kimliğiyle varlık kazanır: "*Düşünüyordu: bir roman, daha doğrusu bir anlatı, sadece bir anlatı –anlatılan bir şey işte- yazmalıydı ve bu ıssız, derin, boş, durgun, yalnız günleri,(...) anlatmalıydı*" (Özlu, 2012:47) sözleri, yaşadığı bunaltıyı yazının gücüyle aşma istemini imler. Gökyüzündeki "bulutları" tıpkı kendisi gibi sürgün ve yurtsuz gören başkişi, sürgünün yarattığı tüm buhranı derinlemesine yaşar.

Önünde Boş Bir Uzam anlatısında başkişi, Wansee seyahati ile anlatım kazanır. Anlatıda kent betimlemelerinin yanı sıra karakterin iç dünyası, geçmiş ve şimdi düzleminde verilir. Berlin'e gelerek burada dil okuluna giden, Kleist üzerine araştırmalar yapan ve oğluyla buluşacak olan başkişi, aynı zamanda sürgün trajedisini yaşamasıyla belirir. O, sahip olduğu "*küçük bir bilgisayarı*" dostlarıyla haberleşmek için kullanır. Yurdundan ayrı olmanın sancısını duyumsayan karakter, yabancı bir kentte varlığını devam ettirebilmek

için geçmişe, değerlerine, dostlarına ve ailesine tutunur. Geniş ruhsal tahlillerin mekânsal betimlemelerle varlık kazandığı anlatıda başkişi, geçmişte yaşadığı zorlukları ve eski kaotik günleri, an'daki hüznlerle birleştirir:

“Paris ’teki Barselonalı arkadaşın Manuel’e o Paris yıllarından sonra bir mektup yazmıştın. Ortaklaşa bir arkadaşının bir bomba patlaması sonucu öldükten sonra. Şair ruhlu cömert insan Manuel’e. O sırada mektuplarını dizdiğin kutulardan birinde onun eski bir mektubunu buldun.(...) fakat bir iki kez gözaltına alındığını, askerlik görevini yaparken de rütbenin sökülerek Doğu’da kürtlerle Zazaların yaşadıkları yurdun en soğuk bölgesindeki küçük bir kente sürüldüğünü düşündün. Göğsünü basturan bir hüznü vardı” (Özlü, 2012a:17).

Başkişi, an'daki sürgününün yanı sıra daha önce askerlik görevini yapmak üzere gittiği Doğu kentini de sürgün yeri olarak görür. Onun varlığını saran “*hüznü*”, sürgün ve dostlarından ayrılık ile şekillenir.

Sürgün bireyin yurt özleminin mekânsal betimlemelerle varlık kazandığı *Tatlı Bir Eylül* romanında başkişi, gerçek ile düş arasında bir yolculuğa çıkar. Fiziksel düzlemde gerçekleşen Avrupa seyahatine tinsel anlamda gerçekleşen İstanbul gezintileri eşlik eder. Başkişi, gittiği her yere İstanbul’u da taşır; Avrupa kentlerini gezerken bir anda kendini İstanbul’un bir semtinde bulur. Geriye dönüşlerle çocukluk anılarının yer aldığı romanda; başkişi, sürgünün yarattığı yurtsuzluk ve yalnızlık sancılarını duyumsar.

Dalgalar romanında; annesini henüz kaybeden sürgün ben’in yaşadığı ruhsal bunaltı ve çatışmalar yer edinir. Oğlu Tim, Tim’in eşi Tao ve torunu Emil ile Bangkok seyahatine çıkan başkişi, gezi boyunca ölüm gerçekliğinin ruhunda açtığı yaraları derinden duyumsar. Geriye dönüşlerle çocukluk ve gençlik anılarının, İstanbul görüntülerinin yer aldığı romanda başkişinin Uzak Doğu ülkelerine yönelik izlenimlerine de yer verilir. O, emperyalizmin bu topraklarda yarattığı vahşet karşısında derin üzüntü uyar ve gördüğü insan manzaraları karşısında ‘utanma’ ile beliren çatışmalar yaşar.

Özlü’nün *Bir Yaz Mevsimi Romansı*’nda başkişi, yaşadığı kuzey kentinde sürgünün bunaltısını üzerinde taşır. Yazın herkesin tatil yerlerine gittiği bir dönemde “*boşalan kentin ışıklı. tenhaliği içinde, o buruk, biraz da sıkıntılı havada*”, “*terkedilmişliğin tadı(nı), insanı yalnızlığa, yalnız kalma korkusuna, boşluğa ve ölüme yaklaştıran buruk, kötümser bir tad(i)*” (Özlü, 1990a:8) duyumsayan başkişi; geçmiş ve şimdi ekseninde yaşamını sorgular. O, sürgünün ruhunda yarattığı sancıyı tüm derinliği ile yaşar. Kendini, “*artık geçmişi olmayan saydam, hafif bir varlık, kentin körfeze inen ara sokaklarında sessizce yürüyen birisi*”, “*bir gölge*” (Özlü, 1990a:10) olarak tanımlar ve varlığını yaşama konumlandırıramamanın bunaltısını yaşar.

Özlü'nün *İşte Senin Hayatın* anlatısında başkişi sürgün ben'dir. Kendi yaşamına dışarıdan bir gözle bakan özne; İzmir, İstanbul, Paris, Stockholm arasında yaşadığı gelgitlerle geçmiş ve şimdi arasında çatışmalar yaşar. *Amerika 1954* romanında başkişi, sürgün ben olmasa da yurdundan ayrılarak Amerika'ya giden genç bir yazardır. İstanbul'da hukuk eğitimi gören Harun, sınıf arkadaşı Demet ile beraberdir. Ailelerin onaylamadığı bu ilişki, söz kesilmesinin ardından son bulur. Ayrılık sonrası Amerika'ya giden başkişi, burada yeni arkadaşlıklar kurar. Romanda geriye dönüşlerle Harun'un yaşantısı ve geçmiş hayatı ile ilgili bilgiler verilir. Romanda karakterler, yaşadıkları değişim ve dönüşüm bağlamında değerlendirildiğinde Harun'un derin bir ruhsal olgunlaşma süreci geçirmediği söylenebilir.

Burada sözü edilen eserlerinde yanı sıra Özlü'nün "Charlottenburg I", "Charlottenburg II", "Orada Kalmak", "Lotta Leander'in Solgun Kış Partisi", "Bir Sokağı Aramak", "Danske Bank", "Travemünde", "Geçitler Adasını Ziyaret", "Cafe Nova", "Yeniden Yaşamak", "Gemide", "Napoli", "Marsilya'da", "Paris'te", "Kopenhag", "Bologna'dan Çıkarken", "Sokaklarda Bir Avlu", "Ötedeki Ülke", "Arka Balkon", "Manuel Llorens Serra'nın Anısı", "Pasaport Memuru", "Küçük Ev Düşleri", "Büyük Ev", "Kendi Evine Varmamak", "Deniz Kaptanı Sokağı", "Tysta Gatan", "Bütün bu uçup giden her şey", "Serüven" adlı öykülerinde başkişi, 'sürgün ben' olarak belirir. Öykülerde çoğu kez, sürgünün başkişi üzerinde yarattığı bunaltı, ruhsal çatışma ve sorgulamalarla verilirken kimi zaman da kent betimlemeleri geniş anlatımlarla varlık kazanır. Sürgün ben'in başkişi olduğu öykülerde kimi zaman ise sürgün aynı zaman da yazar ben'dir. Başkişinin yazar olarak görünüm kazandığı "Büyük Kız", "Yazı Masası", öyküleri aynı zamanda geçmişin izlerini taşır. Bununla birlikte "Ödemiş", "Simav'da", "Terzi Yavuz Sezen", "Ayakkabılar", "İzmir Körfezinde", "Simav", "Avukat", "Güner Sümer" öykülerinde ise yaşamışlığın, çocukluk günlerinin izlerini taşıyan ben'in görünümleri vardır.

3.2. Arayış'ın Öznesi Olarak Başkişi

Demir Özlü'nün varoluşçu çizgide vermiş olduğu eserlerinde başkişiler, çoğunlukla sürdürdükleri arayışlar bağlamında varlık kazanırlar. Kimi zaman kendilik, kimi zaman ise gerçeklik düzleminde beliren arayış "anlam" ögesiyle bütünlenir. Onlar, yaşamı bir anlama bağlamak isteyen bireyler olarak varoluş mücadelesi verirler. Bu doğrultuda simgesel bir evrende benlik keşfine çıkan başkişiler, çıktıkları kendilik yolculuğunda

ruhunun derinliklerindeki bastırılmışlıklarıyla yüzleşirler. Bununla birlikte Demir Özlü'nün arayış izlekli öykü, roman ve anlatılarında karakterler, arayışlarının sonucunda bir kesinliğe ulaşmazlar. Arayış eser boyunca devam eder ve okurun zihninde soru işaretleri bırakarak belirsizlik içerisinde son bulur.

“Yerebatan” öyküsünde başkişi Ahmet Nedim, kendilik arayışının öznesi olarak belirir. Öyküde geçen düşünme, sorgulama, arama edimleri, başkişiyi bilincin merkezi yapar. O soruları ve arayışıyla eyleyen olarak belirir. Yaşadığı kentin sokaklarında dolaşırken kendini bir anda yeraltında bulan karakter, yeryüzüne çıkmak için bir merdiven arar. Onun yeraltındaki yolculuğu, aslında ruhunun derinliklerinde/bilinçaltında gerçekleşen bir benlik ve anlam yolculuğudur. O, zihnindeki sorulara yeraltında yanıt arar ve kendini keşfetme süreci yaşar. Varlığını bir anlama bağlamak isteyen başkişinin yeryüzüne çıkmak için aradığı merdiven/çıkış yolu ise karanlıklardan aydınlığa çıkmak isteyen bir ruhun verdiği varoluş çabasını imler. Gerçekleşen bu arayıştan sonra bilinmeyen bir şekilde kendini hiç bilmediği bir kentin otel odasında bulan Ahmet Nedim, olanların ne zaman gerçekleştiğini ya da gerçekleşip gerçekleşmediğini bilemez ve anı defterine “*Ne kadar derin olursa olsun, usul usul kazacaksın toprağı, açacaksın yürüyeceğin yolu. Çünkü tek kişi olsan da bir çoğunluksun sen*” (Özlü, 2012:350) sözlerini yazarak yaşamına umutla yögrülen iyimser bir boyut kazandırır.

Özlü'nün “Cristina Nilsson'u Aramak” öyküsünde başkişi, arayış içerisindeki görüntüsüyle varlık kazanır. Öyküde ‘isimsiz’ olan karakterin arayışı, kendini bulma çabası bağlamında gerçekleşir ve varlığı belirsizlik düzleminde ortaya çıkan Cristina Nilsson ile somutlanır. O, kadın arkadaşını ararken aslında kendini arar. “*Cristina Nilsson'u aramak, kendi yaşamımın önünde açılan boşluğu aramak gibi oldu*” (Özlü, 2012:15) sözleriyle içinde bulunduğu durumun bir kendilik ve anlam arayışı olduğunu söyleyen başkişi, “*daracık caddelerden yuvarlanan görüntüsüyle*” (Özlü, 2012:15) tinsel çatışmalar/buhranlar yaşar. İlk aşamada Nilsson'a ulaşmak için kadının adını telefon rehberinden arayan özne, sonrasında yine rehberden saptadığı adreslere gider. Öykü boyunca başkişi, ıssız bir kentte zorlu bir arayışı gerçekleştirir. Ne var ki çaldığı kapılardan herhangi bir karşılık alamaz ve gittiği adreslerde şifreli kapılarla karşılaşır. Varlığına kapalı olan bu şifreli kapılar, simgesel düzlemde bireyin kendilik keşfinin önündeki engellerdir. O, ancak bu kodları çözüp engelleri aşabilirse gerçek kendini bulacak ve benlik arayışını tamamlayacaktır.

“Diskotekte Bir Yazar” öyküsünde “*midesinde koca bir yara açılan*” (Özlü, 2012:77) başkişi, tedavi olmak için gittiği hastanede prosedürlerin esareti içerisinde sonu gelmez bir arayışa haps olur. Kendini iyileştirmek ve bir anlama bağlanmak isteyen bireyin sancılı arayışları, hastanenin labirentleşen koridorlarında gerçekleşir. Muayene olmak için önce bankoya para yatırması gereken başkişi, karşısına çıkan prosedürlerle sınırlandırılır/kısıtlanır. Hastane yönetimi tarafından belirlenen kurallar, onu istediğine ulaştırmaz; aksine karakterin sonu gelmez boş bir arayış içerisinde oradan oraya savrulmasına neden olur. Bu bağlamda öykü kişisi, simgesel anlamda bürokrasi ile kuşatılan modern çağ insanının trajik görüntüsünü sunar. Arayış boyunca yaşadığı ruhsal çatışmalar sonrasında başkişi, varlığını konumlandırabileceği/gerçek anlamda kendi olabileceği diskoteğe sığınır.

“Eve Dönüş” adlı öyküde başkişi, varlığını kuşatan kapitalist dünya içerisinde eve/kendine dönüş yolu arayan bireydir. Girdiği alışveriş merkezinden bir çıkış arayan karakter, labirenti andıran bu mekânda kaybolmuşluğunu derinden duyumsar ve sesini kimselere duyuramamanın bunaltısını yaşar. Öyküde başkişi, kapitalizmle kuşatılan bir çağda alışveriş merkezlerine hapsolan modern insanın trajik görüntüsünü sergiler.

“Merkez Postanesinde” adlı öyküde, bürokrasinin insan üzerindeki kuşatıcılığını tüm yönleriyle barındıran postane, yönsüzlüğe ev sahipliği yapar. Söz konusu yönsüzlük içerisinde anlam arayışı içerisinde olan başkişi, burada Kafka’nın karakterlerinden biri olan Klamm ile buluşur. Bürokrasinin temsilcisi olan Klamm ile başkişi arasında gerçekleşen sohbet, anlam arayışı üzerinde şekillenirken orta yaşlı yetkili bir bayanın “*Sizi artık emekli edebiliriz.*” söylemi, çatışmayı beraberinde getirir: “*Çalışma sürem doldu mu? Çalışıyor muydum ben?*”, “*Yeni yasaya göre erken emekli olmanız mümkün*” dedi kadın. “*Bunu ben de isterim ama... Bilmiyorum ki! Bütün bu boşu boşuna geçen hayatımdan sonra...*” (Özlü, 2012:135) sözleriyle beliren çatışma, anlamsızlık içerisinde bocalayan başkişinin an’daki görüntüsünü sunar.

Bir Beyoğlu Düşü anlatısında sürgün kentte yaşayan başkişinin düşsel bir evrende sunduğu Beyoğlu görüntüleri/anıları yer edinir. Anlatıda gençliğinin İstanbul’unda, baba evinden ayrırlıp Beyoğlu’na yerleşen başkişi, burada “*yeşil gözleriyle baktığı yerin ötesini gören, ince trençkotu altından gövdesinin güzelliği belirgin olan o gizemli kadını*” (Özlü, 2011a:13)/komşusunu tanıma olanağı bulur. Bireyi yutan bir labirent görünümüyle

beliren Beyoğlu, kişinin sanrısız bir evrendeki kendilik arayışına ev sahipliği yapar. Mekan-insan özdeşliğinin ‘Beyoğlu ile başkişi’ düzleminde varlık kazandığı anlatıda, özne de tıpkı mekan gibi derin, karmaşık ve gizemli bir ilişkinin içerisinde bulur kendini. Komşusu olan kadın, komşusunun sevgilisi, 22 numaralı evde oturan kadın; hemen hepsi başkişinin ‘gerçekliğini kesin kanıtlarla doğrulayamadığı kişiler’ olarak Beyoğlu gizeminin bir parçası olurlar. Bu bağlamda anlatıda başkişi, gerçekle düş arasında Beyoğlu’nun gizemli sokaklarıyla sürgün kenti arasında varolan bir arayışın öznesi olarak belirir.

Özlü’nün *Kanallar* anlatısında, kanal kentleri ile ilgili bir yazı yazmayı tasarlayan yazar ben ile arayış içerisinde olan ben’in bütünleştiği bir başkişi görülür. Ana’yı -Ana’nın şahsında da yaşamındaki boşluğu dolduracak bir anlamı- arayan başkişi, yolculuğunu gerçek ile düş arasında ve uzamsal sınırsızlık içerisinde gerçekleştirir. İstanbul görüntüleriyle sentezlenen kanallar betimlemeleri, başkişinin ruhsal çatışmalarına paralel olarak belirir. O, bu arayışında Ana’nın belirsiz varlığını ararken aslında kendini/ yaşamını/varlığını arar. Arayışı sırasında karşılaştığı Jul adındaki genç kızla *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* üzerine yaptığı sohbet, onun bu farkındalığa ulaşmasını sağlamak adınadır. Öyle ki Kierkegaard’ın hayalinde yarattığı Cordelia gibi Ana da başkişi tarafından yaratılan ve anlam arayışının nesnesi olan bir karakterdir.

Özlü’nün *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanında başkişi Selim, dönemin sosyopolitik sorunlarını tüm boyutlarıyla yaşayan sosyalist bir gençtir. Hukuk öğrenimi gören ve bir yıl Paris’te kaldıktan sonra yurda dönen Selim, yazdığı bir yazıdan dolayı mahkemece yargılanır. Bu yargılamadan beraat eder ancak hemen sonrasında askere alınır. Bu bağlamda Selim, romanda iki önemli evre geçirir: Askerlik için Doğu’ya gitmeden önce, askerlikten sonra. Değişim ve çatışmalar da bu zeminden kaynaklanır. Bir yıl Muş’ta askerlik yaptıktan sonra oradaki kötü yaşam koşullarını/yaşadıklarını üzerinden atamayan başkişi, halihazırda var olan kaos ve kargaşa bunaltısının üzerine bir de oradaki insan sefaletinin bunaltısını duyumsar. Askerden sonra kadınlarla olan ilişkileri, hep yaşamın anlamsızlığından kaçışın sığınaklarıdır. Zaman zaman kendi iç dünyasına yöneldiğinde içinde koca bir boşluk bulan Selim, yaşamını kuramamış olmasının bunaltısını duyumsar. Dönemin karamsar ve kaotik havasının kişiler üzerindeki yansıması, tatminsizlik ve anlam arayışı düzleminde gerçekleşir.

Bununla birlikte romanda başkişi, kendi içerisinde çatışmalar yaşayan ve ben' ile çelişen biridir. Sosyalist bir genç olan Selim, içinde bulunduğu burjuva yaşantısını sürekli eleştirmesine rağmen varlıklı burjuva ailelerin kızlarıyla beraber olur. Bu bağlamda romanda, yaşantısı ile savundukları arasında kendisiyle çelişen bir görünümüdür. Öte yandan Selim, beraber olduğu Ayşe'yi aldatır ve sonrasında Ayşe tarafından aldatıldığını öğrendiğinde “*bir burjuvanın biçimsel kocası olacağıma, gerekirse yeniden yaşarım hepsini*” tepkisini vererek burjuva kadınlarıyla birlikte olmayı, onlarla yapılacak bir evliliği olumsuzlar.

Bir Uzun Sonbahar romanında dönemin olumsuz politik havasını tüm boyutlarıyla yaşayan başkişinin bunaltılı ve çalkantılı dünyası verilir. Bir Doğu kentinde askerliğini yaptıktan sonra İstanbul'a dönen başkişi, hayattan bıkmış görüntüsüyle belirir. O, askerliğini yaparken fiziksel boyutta yaşadığı sıkıntıların yanı sıra kendi iç dünyasında da huzuru bulmuş değildir. Bununla birlikte dönemin siyasal ve sosyal koşulları da kaosa ev sahipliği yapar. Öyle ki askerlik bittikten sonra İstanbul'a dönen başkişi; patlayan bombalar, gerçekleşen suikast ve ölümler karşısında varlığını güvende hissetmez. Tüm bu kargaşa içerisinde başkişi yaşadığı çatışma ve buhranlarla bir anlam edinmeye çalışır. Bu doğrultuda varoluş nevrozları denilebilecek eylemlere/alkol ve cinselliğe sığınır.

“Soluma” öyküsünde başkişi kendilik arayışı ile görünüm kazanır: “*Şamfron! Ne tuhaf ad. Şamfron! Yakışıklı, güzel çocuk, bir çocuktan Şamfron, kızlar tarafından alıştırılmış sevişmeye. Bendim Şamfron. bend... Bunuyor muyum ne? Bu-nu-yo-rum ben. Saldor derler bana. Kıyının ordayken biraz önce uydurdum Şamfron'u*” (Özlu, 2012:537) söylemleri kendilik arayışı içerisinde olan başkişinin ruhsal çatışma ve sorgulamalarının ürünüdür. Öykü boyunca kim olduğunun sorgulamasını yapan başkişi, “Saldon, Saldor ve Şamfron” arasında gelgitler yaşar. “Bağsız” öyküsünde kendini sınırlayan tüm bağlardan soyutlanmak isteyen bireyin arayışları, cinayet işleyen başkişi ile belirir. O; yaşadığı topluma, değerlerine, geçmişine ve yaşamına yabancılaşmış görünümüyle kendini tüm ‘bağısızlıkların’ ortasına konumlandırmak ister. “Hüküm” öyküsünde ise cinayet işleyip işlemediği belli olmayan başkişi, günlerce hücrede kalır. Sonrasında çıkarıldığı mahkemede kendisi hakkında verilecek hükmü bekleyen karakter, kendi iç dünyasında benliğinin mahkemesini kurar ve çatışmalar/sorgulamalar yaşar.

Özlu'nün yukarıda sözü geçen eserlerinin yanı sıra “Bunalıtı”, “Anemas Zindanları”, “Eczane”, “Zamklı Kadın”, “Buluşma”, “Sonsuz Küçük Bir Ada”, “İki Arkadaş”, “Temmuz Ayının Son Günleri”, “Kafka”, “Lena’yı Niçin Seviyorum?”, “Sıcak, Güneşli Bir Gün”, “Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz”, “Konyaklar”, “İçerisi”, “Açıkta Kalan Kilise”, “Alan”, “Kaldırımlarda”, “Kıralın Geçtiği Kapı”, “Dönüş”, “Bir Sevginin Başlangıcı”, “Boğuntulu Sokaklar”, “Kanal”, “Derine”, “Tiyatro”, “Sarkmak”, “Sokak”, “Mezeci Dükkanının Önü”, “Aşkın Metafiziği”, “Kapı”, “Biçim Değiştirme”, “Zengin Mahallesi”, “Okunmayan Yazar”, “Gezinti Yeri”, “Fatih’teki ev”, “Böyle dedi Falmer”, “Oteller Kenti” öykülerinde de başkişi arayışın öznesi olarak belirir. Karakterler kimi zaman simgesel bir evrende kimi zaman ise gerçekliğin muğlaklığı ile beliren bir dünyada bir anlam arayışı içerisindedirler.

3.3. Toplum Temsil Biçimi Olarak Başkişi

Özlu anlatılarında başkarakterler kimi zaman bireyden topluma açılan bir yelpazede biz’i temsil ederler. Onun “Garaj” öyküsünde başkişi, toplumsal dayanışmanın kişiler dünyasındaki temsilcisi olan Rüstem Usta’dır. O, içinde bulunduğu sosyal şartların kötülüğüne rağmen başkasını düşünmekten kendini alamaz. Öyküde yoksulluğun resmi, karakterlerin öteki’ni ben’e dahil eden “aydınlık” iç dünyalarıyla verilir: “*Sessiz bir öğle üstü, iyice sıcak. Gökten parça-parça aydınlık yağıyor.(...) Sirtında bir otomobil. Sessiz, silik bir adam. Otomobilini sırtlamış geliyordu. Eğrilmiş-bükülmüş. Bütün aletleri dökülmüş. Otomobillik hali kalmamış*” (Özlu, 2009:42). İnsani değerlerin gerçeküstü bir anlatımla sentezlendiği öyküde, olanaksızlıklar içerisinde var olma mücadelesi veren bireyler, yaşamdaki “*sessiz, silik*” görüntüleriyle belirirler. “*Sirtında bir otomobil(i)*” tamir etmesi için Rüstem Usta’ya getiren adam, yoksulluğun resmini çizer. Ne var ki Rüstem Usta’nın da maddi olanaklar açısından ondan bir farkı yoktur. O da tıpkı sırtında “*bütün aletleri dökülmüş*” bir otomobili taşıyan diğer adam gibi yoksuldur.

“*Eğrilmiş-bükülmüş*” ve artık “*otomobillik hali kalmamış*” olan arabayı tamir eden ve onu ilk günkü haline getiren Rüstem Usta, emeğinin karşılığı olan parayı başta almak istemez. Sonrasında ise adamın ısrarlarına karşı koyamaz ve parayı alır, ancak yine de bunun ıstırabını duyumsar. “*Almayacaktım ondan parayı*” dedi Rüstem Usta. “*İşsizdi o. Şehirdeki bir sürü işsizden biri. Ama bizim evde de çocuklar açtı.(...) Ama almayacaktım o parayı be*” (Özlu, 2009:45) söylemleriyle ruhsal çatışma ve sancuların öznesi olan

Rüstem Usta; toplumsal dayanışmanın, iyiliğin, insani değerlerin temsilcisidir. Yoksulluğun insan varoluşunu tehdit ettiği ve yıkıcı bir etmen olarak belirlediği öyküde, ben'in ötekine karşı duyarlılığı, maddi anlamdaki tüm zorluklara rağmen aydınlık bir dünyanın varlığına işaret eder.

Parayı aldığı için vicdan azabı duyan başkişinin tüm evren tarafından onaylanması, Rüstem Usta'nın insani yüceliğinin ve haklılığının vurgulanması zemininden gerçekleşir: *"Bir sürü insan toplandı deniz kenarına. Köylüler sabanlarıyla saban demirleriyle geldiler. Kadınlar başları sarılı, çocuklar yalın ayak geldi.(...) Ağaçlar köklerinden çıkıp geldi. Söğütler, kestane ağaçları, kayınlar, akkavaklar. Hep kalabalığın arasına dizildiler. Rüstem Usta o para hakkında dediler"* (Özlü, 2009:45). Tüm doğayı, insanları Rüstem Usta'nın yanına veren yazar, başkişi'ye insan olmanın onurunu ve anlamla bütünlenen değerler algısını yükler. Karakter anlamlı bir yaşamı, tüm maddi zevklere önceleyen bir nitelikle belirir. *"Anlam hissi bir kez geliştikten sonra değerleri doğurur-ki bu da karşılığında insanın anlam hissini güçlendirecek şekilde hareket eder"* (Yaloom, 2018:620). Öyküde anlamın tüm insanlar ve evren arasında paylaşılması ve değer algısının oluşturulması söz konusudur. Benimsenen inanç ve değerler sistemi sadece bireysel hazzı değil, toplumsal mutluluğu/beraberliği ve birlikte var olmayı önceler. Öyküde başkişi Rüstem Usta; toplumsal dayanışmanın, ötekiyle birlikte var olan ben'in, paylaşım ve insani değer algısının kişiler dünyasındaki temsilcisidir.

Başkişi'nin toplumsal düzlemde varlık kazandığı başka bir görünümün "Prens Sabahattin Bey" öyküsünde varlık kazandığı söylenebilir. Öyküde başkişi, bir yandan tüm sürgünlerin temsilcisi olarak belirirken diğer yandan demokratik ve özgür bir toplumun gereklilikleri üzerine Prens ile sohbet eder.

"Saatçi" öyküsünde toplumun emekçi kesiminden bir saat ustası, başkişi olarak varlık kazanır. *"Elinde incecik tornavidalarla, artık kimsenin pek bilmediği bu tamir işini, bütün gün, bitmez tükenmez bir sabırla"* (Özlü, 2012:75) ve titizlikle yapan usta, buna karşılık küçük bir meblağ alır insanlardan. Kapitalist düzen içerisinde emeğiyle var olan başkişinin emeğiyle kazancı arasındaki ters orantı, değişen dünya ve değer algısına yönelik bir eleştirinin simgesel görüntüsünü sunar.

"Yahudi" öyküsünde, başkişi, yaşadığı yerde azınlık olarak var olan bir Yahudi'dir. Oturduğu evden çıkarılmak istenen başkişi, öyküde toplumsal bir sorunun simgesi olarak

varlık kazanır. “Posta Neferi” öyküsünde başkişi, anlatıcı özneyi yalnızlıktan kurtaran ve “neşeli ve canlı” kişiliğiyle onlardan biri gibi davranan postacı gençtir. “Pia ile Bir Öğleden Sonrası” öyküsünde başkişi, Pia’ya ilgi duyan anlatıcı özne iken Pia, cinselliği ile ön plana çıkan bir kadındır. Başkişi, cinsellik düzleminde beliren tabuları bireyi kısıtlayan ve yaşamı erteleyen bir etmen olarak görür: “*Ama elden kaçan hayat değil mi Pia, İnsanlar yüzyıllardır bu tabuları ortadan kaldıramıyorlarsa, dahası hep yeni yeni tabular arıyorlarsa, yaşamın aslından büsbütün vazgeçmek mi gerekli?*” (Özlu, 2012:173) söylemleriyle başkişi, toplumsal normların birey üzerindeki sınırlandırıcı etkisinin eleştirisini yapar.

Özlu’nün “Şiir Öğretmeni”, “Sınıf Öğretmeni”, “Editör”, “Sayfiye Yeri”, “Alp Otel”, “Sarı Rolls-Royce”, “Gemide”, “Ödül”, “Salonda Felsefe”, “Yılbaşı Gecesine Hazırlık”, “Öteki Günler Gibi Bir Gün”, “Cibranlı Halit Bey”, “Nöbetçi”, “Kıyıda”, “Boş Alanlar”, “Bir Tanca Ayakkabı Satın Alabilmek”, “Arkadaki Oda”, “Beşiktaş Çarşısındaki Kadın”, “Turnike”, “Yazıcı”, “Vergi Memuru” adlı öykülerinde de başkişi, toplumun içerisinden metnin kurmaca dünyasına yerleşen kişilerdir. Kimi zaman sosyal bir eleştirinin temsilcisi olan başkişiler, kimi zaman ise geçmişin yaşanmışlığını içerisinde barındırır.

3.1.2. Norm Karakter

Demir Özlu anlatılarında norm karaktere pek fazla rastlanmaz. Onun başkişileri çoğunlukla yalnız, umutsuz ve bunaltılıdır. Bununla birlikte bazı öykü ve anlatılarında norm karakterler, başkişiyi olumlayan/bütünleyen ve ona kendilik arayışında yardım eden görüntüsüyle belirir. Romanlarıyla kıyaslandığında öykülerindeki norm karakterler, daha güçlü ve derinlikli bir niteliğe sahiptir.

Özlu’nün “Caddede Miss Walde’la” öyküsünde, Miss Walde, başkişinin kendilik arayışındaki en büyük yol gösterenidir, bu yönüyle norm karakter olarak belirir. Norm karakter, “*zorluklar karşısında tükendiğinde başkişinin gücü, korktuğunda cesareti, sustuğunda ise konuşan dili/vicdanı olur. Norm karakter bu yönüyle eserin dolayımlayıcı öznesi konumuna yükselir*” (Korkmaz, 2018:18). Öyküde “*Kökten, kaderinizi ilgilleyen sorular var ki siz onlarda yanılıyorsunuz.*” (Özlu, 2012:506) söylemiyle başkişiyi arayışa yönlendiren Miss Walde, onun varlık analizini yapar: “*Sizin yaşamınızın bazı tanıtılarını ele geçirmiş gibiyim, bunlara sizin varlığınızın anahtarları denilebilir. Gerçi yeterince çok değil bu tanıtılar; ama gene sizin birçok yanınıza ışık tutuyor; varlığınızın iskeletini*

ortaya çıkarmaya yetiyor” (Özlü, 2012:512). Başkişinin varlık tanıtılarını çözümleyerek onun kendini bulmasına yardım eden Miss Walde, ontolojik nitelikli bu arayışın ana dolayımlayıcısı olarak belirir.

Özlü’nün “Cristina Nilsson’u Aramak” adlı öyküsünde varlığı düşsel olanla gerçeklik arasında beliren Nilsson, norm karakterdir. Başkişi, onu ararken aslında kendini arar: *“Yağmurdan sonraki Temmuz gününde, gecenin yaklaştığı saate yakın, Cristina Nilsson’u aramak, kendi yaşamımın önünde açılan boşluğu aramak gibi oldu”* (Özlü, 2012:15). Başkişinin kendilik ve anlam arayışının nesnesi olan Cristina Nilsson, ben’in kendinin bulmasını ve yaşamının ne’liğini çözmesini sağlar. Başkişi onu ararken yalnızlığıyla, ıssızlığıyla, yurtsuzluğuyla yüzleşir.

Kanallar anlatısında başkişiyi kendilik arayışına çıkararak Ana, norm karakter olarak belirir. Başkişi, Batı Avrupa kentinde misafir olduğu evde konaklarken Ana’dan gelen telefon, özneyi arayışa yönlendiren kendilik çağrısıdır. E. Morgan Foster’a göre *“Roman başkişisinin aksine, norm karakter, romanda amaç olmaktan ziyade, bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır”* (Stevick, 2017:175). Bu bağlamda Özlü anlatısında norm karakter olarak beliren Ana, bireyi kendi varlığının keşfine çıkararak bir araçtır. O, Ana’yı ararken aslında kendilik arayışının ve varlığını bağlayabileceği bir anlamın ardına düşer. Çıktığı yolculuğun zorluğu başkişi tarafından *“Ana’yı ararken karşılaşacağım boşluklara, eli boş dönmelere biraz kendimi alıştırmalıyım.(...) Aramak, durmadan aramak değilse hayatım, beklemek, sabırla beklemek de mi değildi?”* (Özlü, 2011a:139) söylemleriyle vurgulanır. Bununla birlikte gerçekte var olup olmadığı belirsizlik zeminine oturtulan Ana’nın varlığı, gerçek bir kişiden ziyade bir metafor olarak belirir; ancak başkişinin tinsel dünyasında yarattığı değişim ve dönüşümle norm karakter olarak varlık kazanır.

Anlatıda başkişinin Ana’yı aradığı sırada tanıştığı Jul adındaki genç kız ise başka bir norm karakter olarak belirir. Arayış sırasında çaldığı kapılardan birinde karşısına çıkan Jul, başkişiyi içeriye davet eder. Bu sırada kız, Kierkegaard’ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* adlı kitabını okur. Başkişi ve Jul arasında geçen konuşmada Cordelia’nın Kierkegaard’ın hayalinde yarattığı bir karakter olduğu söylenir. Bu bağlamda anlatıda Jul, başkişiyi kendilik arayışı yolunda fark ettirici bir rol üstlenir. Öyle ki tıpkı Cordelia gibi Ana’nın

da varlığı imgesel bir görüntüden ibarettir. Başkişi kendi dünyasında yarattığı Ana'nın ardına düşerek aslında kendini/varlığını arar.

İthaka'ya Yolculuk romanında başkişi ile konuşan, onu dinleyen kişi norm karakter olarak belirir. O, başkişinin varlık söyleşisine ortaklık eder ve onun kendini açıklamasına/dışarı doğru akmasına ortam hazırlar. Başkişi, sürgünün ruhunda yarattığı buhranı/acılarını kendisini dinleyen bu kişiye anlatarak varlığının açmazlarıyla/kendilik çatışmasıyla yüzleşir; bir bakıma anlatarak özgürleşir. Bu yönüyle özneyi dinleyen, ona bu ruhsal yolculukta eşlik eden öteki, norm karakter olarak belirir.

Bir Beyoğlu Düşü'nde kendilik ve anlam arayışı içerisinde olan başkişinin komşusu olan kadın, norm karakter olarak belirir. Başkişinin hem komşusu olan hem de A. Sokağındaki evde karşısına çıkan “yeşil gözleriyle baktığı yerin ötesini gören (...) o gizemli kadın” (Özlü, 2011a:13), “Boşuna yormayın belleğinizi. Eve döndüğünüzde her şeyi anlayacaksınız”(Özlü, 2012:500) söylemiyle yar düş yarı gerçek bir görünümde, ben'e kendilik arayışında eşlik eden norm karakterdir. *Berlin'de Sanrı* adlı anlatıda başkişinin kaldığı yazarlar evinde tanıştığı Kristin, norm karakterdir. Sürgün bireyin yaşadığı trajedi bağlamında birleşen iki karakter, sanrılarla kuşatılan bir bunaltıyı paylaşırlar. Kristin, karakterin yaşadığı travma ve ruhsal sancılara ortaklık etmesi yönüyle norm karakter olarak belirir.

“Yerebatan” öyküsünde Ahmet Nedim'i akşam yapılacak olan açikoturuma çağırarak onu bilgiye ulaştıran ‘yaşlı adam’ ve ‘berber kalfası’, norm karakterler olarak belirir. Yeraltından yeryüzüne çıkmak için bir merdiven/çıkış yolu arayan başkişinin yeraltı serüveni, kendilik ve anlam arayışının/aydınlığa ulaşma çabasının görüntüsünü sunar. Norm karakter, “*derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve akli başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir*” (Harvey, 2017:181). Öyküde berber kalfası, başkişinin fiziksel düzlemde aradığı merdivenin “*kafasının içinde*”/bilincinde olduğunu söyleyerek yaşlı adam ise başkişiyi bilgiye yönlendirerek onun doğruya ulaşmasını sağlarlar. Bu yönüyle her iki öykü kişisi de norm karakter olarak belirir. “Sarkma” öyküsünde, bedenini camdan aşağı sarkıtan başkişiyi görebilen tek kişi olan genç, norm karakterdir. Öyle ki bu genç adam, kimsenin sarkma eyleminin absürtlüğünü görmediği/herkesin mekanikleştiği bir dünyada, başkişiyi anlayan tek kişidir.

Bir Yaz Mevsimi Romansı'nda norm karakter olan Sandi'nin başkişinin tinsel dünyasında büyük etkileri vardır. Ne var ki başkişi, sürgün kentindeyken Sandi'yi kaybeder ve bu ölüm, onu çok etkiler. Karakter, roman boyunca kendi yalnız dünyasında Sandi ile konuşmaya devam eder ve geriye dönüşlerle Sandi ile olan konuşmalarını hatırlar: “*Yeryüzünde insan çok azdır’ dedi Sandi. ‘İnsan da aşk da. Şu gördüklerin var ya, hepsi birer makettir bunların. İnsan figürleri. Dostlar varsa, bir kent, gerçekten bir kenttir*” (Özlu, 1990a:16). Bireyin yaşamındaki boşluğu ona fark ettiren, onu bir anlam arayışına yönlendiren Sandi, başkişinin değer inşasında önemli bir yere sahiptir. Bu yönüyle karakteri bütünleyen/tamamlayan ve onun varoluşsal bütünlüğe ulaşması için tinsel bir dünya yaratan Sandi, norm karakterdir. Romanda başkişi, norm karakterini kaybetmenin hüznünü ve bunaltısını yaşar.

Özlu'nün *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanında, norm karakterler güçlü kişiler olarak belirmez. Romanda “*kişiyi tasavvur edip çizmek bir aşamadır kuşkusuz. Fakat önemli olan, onu roman dünyasına yerleştirmektir. O, yerleştiği zemini*” (Tekin, 2001:83) yadırgamamalıdır. Ne var ki *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları*'nda roman kişileri, bilhassa kadınlar, zemine sağlam temellerle yerleştirilmiş bir nitelik arz etmez. Bir norm karaktermiş gibi görünmesine rağmen derinlikten yoksun görüntüleriyle aslında birer “fon karakter” imajı çizen kadınlar (Bayan M, Anna, Ada, Ayşe); Selim ile olan ilişkileri bağlamında ortaya çıkarlar ve romanın bütünselliği içerisinde birbirinden kopuk/ayrık bir kurgunun öznelere olurlar.

Bir Uzun Sonbahar romanında başkişinin birlikte olduğu Gülgün, Gülgün'den ayrıldıktan sonra beraber olduğu Nazan ve başkişinin arkadaşı Güngör, norm karakter olarak belirir. *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanında olduğu gibi *Bir Uzun Sonbahar* romanında da norm karakterler derinliksiz görüntüleriyle başkişiyi tamamlamaktan/onun ruh dünyasında sağlam bir yer edinmekten uzak bir görüntü çizerler. Bu yönüyle norm karakterden ziyade bir fon karakter niteliğinde belirirler.

Romanda zengin bir ailenin kızı olan Gülgün, yurt dışında eğitim görmüş burjuva yaşantısına sahip bir kızdır. Hayattan sıkılan, bir anlam arayışı içerisinde olan Gülgün, yaşama yönelik bir amaç edinmek için çabalayan görünümündedir. Bu yönüyle o, başkişinin tinsel dünyasındaki zayıf etkisiyle norm karakter olarak değerlendiremezken yaşadığı çatışmalar ve anlam istemiyle ne bir kart karakter ne de romandaki pozisyonuyla fon

karakterdir. Romanın diğerk kişilerinden olan Nazan, başkişinin Gülgün'den sonra beraber olduğu diğerk kadındır: “*Gülgün melankoli içindedir diye düşünüyordum, malinconico. Nazan'la deniz kıyısında yemek yiyip arabayla ormanların içine gittik. Sevdalanmış gibiydim*” (Özlu, 1976:88). Boşluk içerisinde olan ve yaşamındaki boşluğu, kadınlarla olan ilişkilerle aşmaya çalışan başkişi, Gülgün'den ayrılır ve evli bir kadın olan Nazan ile beraber olur. Nazan, kocasıyla anlaşamayan, buna rağmen ondan boşanmayı göze alamayan ve kocasını aldatan bir kadındır. Nazan ile cinsel birliktelik yaşayan anlatıcı onunla da mutlu olamaz ve ayrılır. Gülgün ve Nazan'ın yanı sıra romandaki diğerk karakterler olan Güngör, Hüseyin ve Erten pasif görünümüleriyle belirirler.

Özlu'nün bir diğerk romanı *Amerika 1954*'te başkişi Harun'un yanı sıra norm karakter olarak beliren “Penelope, Doktor N, Mr. Jack, Hidayet, Demet”; romanda güçlü varlıklarıyla yer edinmezler. Harun'un âşık olduğu kız/Penelope dahi silik görüntüsüyle belirir. Kişiler, olayların akışı içerisinde haklarında kısa bilgiler verildikten sonra Harun ile olan ilgileri bağlamında varlık kazanırlar.

“İçerisi” öyküsünde bir gezinti sırasında bireye eşlik eden “ermiş ve hükümdar” öyküsünün karakterleri, imgesel bir nitelik arz etse de bireyi anlam arayışında etkilediği için norm karakterler olarak belirir. Yüksekçe bir sütunun üstünde tam otuz yıl hiç aşağıya inmeden yaşayan derviş ve onun bilgisine ve varlığına muhtaç bir görünümle onu ziyaret eden hükümdar, başkişi için bireyin anlam arayışındaki yol belirteçleridir.

“Fransız Tarzı Bir Lokali Ziyaret” öyküsünde norm karakter Jul, başkişinin “aşk yapmak” istediği bir kadın olarak belirir. “Lena Persson'la Konuşmamak” adlı öyküde Lena, Persson “*parkın ötesindeki köşeye düşen postanede çalışan,(...) uzun boylu bir kızdır*” (Özlu, 2012:157). Lena'ya içten bir sevgiyle bağlanan başkişi, onu mutlu edemeyeceği düşüncesiyle birlikte olmaz. “Gemide” öyküsünde “Genç İsa” karakteri insanlığa ve başkişiye barışı anlatmasıyla bir norm karakter olarak varlık kazanır. “Prens Sabahattin Bey” öyküsünde başkişi ile aynı yazgıyı paylaşan Prens Sabahattin, norm karakter olarak belirir. Anlatıcı özne/başkişi, söylemek istediklerini onun aracılığıyla söyler; sözünü ve düşüncelerini ona emanet eder.

Sonuç itibariyle Demir Özlu'nün roman, öykü ve anlatılarında norm karakterler çeşitli görünümüleriyle varlık kazanırlar. Yer yer güçlü nitelikle beliren norm karakterler(Miss Walde gibi) olmasına karşın genel itibariyle başkişiyi bütünleyen/onun kendini

açıklamasını, bulmasını sağlayan norm karakterler sayılıdır. Öykülerindeki norm karakterler, romanlarıyla kıyaslandığında daha derinlikli bir nitelik arz ederler. Bununla birlikte şunu da eklemeliyiz ki Demir Özlü anlatılarında norm karakter düzeyinde yer alan kadınlar, çoğunlukla ya cinsel kimlikleriyle ya da metalaşmış görüntüleriyle yer alırlar. Başkışinin aşk yaşadıkları kadınlar ise başkışiyi açıklamaktan/bütünlemekten/ona değer katmaktan uzak bir görüntü çizer.

3.1.3. Kart Karakterler

Kişiler dünyasında genellikle karşı gücün temsilcisi olan kart karakterler, değişmeyen ve okuyucuyu şaşırtmayan özellikleriyle belirirler. “*Tek bir fikrin ya da niteliğin sembolü olan* (Stevick, 2017:170) bu kişilerin tanımı, romanda “*en çok bir defa yapılır ve romanda, temsil ettikleri duygu değerleri söz konusu olunca hemen devreye sokularak okuyucu zihnindeki hazır imajın harekete geçmesi sağlanır*” (Korkmaz, 2018:20). Demir Özlü roman, öykü ve anlatılarında genel itibarıyla kart karakter çok fazla yer tutmaz. Öyle ki kart karakter, belirgin görünümüyle sadece iki öyküsünde, “Diskotek’te Bir Yazar” ve “Merkez Postanesinde” öykülerinde vardır. Her iki öyküde de kart karakterler, başkışinin çatışma içerisinde olduğu karşı gücün simgeleri olarak belirir.

“Diskotek’te Bir Yazar” öyküsünde hastanenin uzamsal sınırsızlığı içerisinde yönünü kaybeden başkışiyeye yolu tarif eden hemşire, kart karakterdir. O bürokrasinin an’daki temsilcisi olarak prosedürlerin uygulanmasını sağlayan otoritedir. Başkışinin ulaşabildiği tek yetkili olan hemşirenin insana bakış açısı, mekanikleşen dünyanın görüntüsünü sunar. Ona göre anlam, şekillerin içinde erimiştir ve her şey kurallardan/prosedürlerden ibaret mekanik bir yapıdadır.

Başlangıçta hastaya ne yapması gerektiğini “*girişin orada 4 no’lu gişeye para yatırın, 6 no’lu gişeden de yeni bir kart alın.(...) İşte bu siyah çizginin üzerinden hiç ayrılmayın. Sizi oraya götürecektir*” (Özlü, 2012:77) şeklinde anlatan hemşire, tüm uğraşlarına rağmen bankoları bulamayan başkışinin oraya gitmek için daha kolay bir yolun olup olmadığını sorması üzerine “*Çizgiler, yaşlılar ve hastanenin yabancıları için yapılmıştır.*” (Özlü, 2012:82) der. Ona göre bir eylemin gerçekleştirilmesi ya da sorunların çözümü için tek yol kuralların uygulanmasıdır. Prosedürlerle mekanikleşen bir düzenin anlam’dan yoksun bir şekilde ilerlemesi başkışiyi çıldırtır. Hemşire ise intihar etmek için bir intihar odası isteyen başkışiyeye bunun da prosedürlere bağlı olduğunu

söyler: “*Sevgili genç adam, bir intihar odası elde edemezsiniz,(...) En az sekiz yıl kayıtlı alkolik ya da narkoman olmak gerekli bunun için, daha önce de sağda solda intihara en az iki defa girişmiş olmak lazım*” (Özlu, 2012:82). Tıpkı yaşamak gibi insana özgü bir gerçeklik olan ölüm’ün dahi bireyin iradesinden alınıp prosedürlere verildiği bir hastanede, düzenin simgesi olan hemşire kart karakterdir. Öykü boyunca okur, hemşirenin başkışiyi ittiği çözümsüzlük sürecini izler.

Özlu’nün “Merkez Postanesinde” adlı öyküsünde başkışiyi arayarak postaneye çağıran Klamm, kart karakterdir. “*Kafka’nın Şato romanında, kadastrucu K.’nın, bir kapı deliğinden sadece o kalun, hükmedici ensesini gördüğü üst düzeydeki bekçi ya da Şato bürokratlarından biri*” (Özlu, 2012:129) olan Klamm, bürokrasinin temsilcisi olarak belirir. Postanede bir yandan başkışı ile sohbet ederken diğer yandan işlerin düzgün bir şekilde ilerlemesini sağlar. Başkışı ile anlamsız bir yaşamın içerisindeki görüntüsüyle var olur.

“Hüküm” öyküsünde sanık olan başkışiyeye tanıklık eden iki adam da kart karakter olarak belirir. Tanıklardan ilki olan topal adam, görmediği bir olayı görmüş gibi anlatıp cinayetin bıçakla işlendiğini söyler ve gerçeğin yanılığa sürüklenmesine neden olur. İkinci tanık olan iri yarı adam ise bir tabanca ile işlenen cinayeti gözleriyle gördüğünü söyler. Olayı görmediği halde kesin ifadelerle cinayetin işlendiğini söyleyen ikinci tanık, algılarla yaratılan sahte gerçekliğin an’daki temsilcisi olarak belirir.

“Aldatıcı” ve “Güniz” öykülerinde kalıplaşmış geleneklerin ve toplumun baskıcı yönünün temsilciliğini yapan anne-baba da kart karakter olarak varlık kazanır. “*Görüşmeyeceksin o çocukla, herkes neler diyor.*” (Özlu, 2018:52) söylemiyle kızı üzerinde baskı kuran anne, herkes’in yarattığı psikolojik baskı ile bireyin özgürlüğüne ket vuran ve eylemlerini herkesin belirleyiciliği ile oluşturan bir nitelikle belirir.

3.1.4. Fon Karakterler

Demir Özlu anlatılarında fon karakterler; yabancı insanlar, garsonlar, işçiler, burjuva sınıftan insanlar, aile fertleri, kadınlar, çocuklar, aydınlar, yazarlar, askerler, kent sakinleri vb. geniş bir yelpazede sunulur. Anlatı kurgularında arka planda başkışiyeye eşlik eden ve “*dekoratif unsur*” (Aktaş, 1998:159) konumunda olan fon karakterler, kimi zaman kent içerisindeki insan manzaralarını bütünlemek için, kimi zaman sürgünün bunaltısını kimi zaman ise arayışın kurgusunu şekillendirmek için yer edinir.

“Merkez Postanesinde” adlı öyküde postane çalışanları; “Cibranlı Halit Bey” öyküsünde olanaksızlıklarla kuşatılmış bir yaşamı sürdüren insanlar; “Nöbetçi” öyküsünde askerler; “Bellman Sokağı’nda” yaşlı kadına adres tarif eden insanlar, *Tatlı Bir Eylül* romanında “Galata kulesinin etrafında (seksek oynayan) kız çocukları” (Özlü, 1996:54); *Önünde Boş Bir Uzam* anlatısında başkişinin askerlik yaptığı Doğu kentindeki “kürtlerle zazalar” ve “Barselonalı arkadaşı Manuel”(Özlü, 2012a:17); *Berlin’de Sanrı*’da Liz; *Dalgalar* romanında başkişinin birlikte seyahate çıktığı oğlu, gelini ve torunu fon karakterlerdir. *İthaka’ya Yolculuk*’ta “sarhoş olanlar, (...) özellikle barın dibinde üst üste yığılmış kalabalık; konuşmalardan sıkılıp, ne aradığını iyice bilmeden çevreye bakınanlar(...) ikide bir yalan söyleme zorunluluğu duyduğum kadınlar, erkekler... kendilerinden hiç söz etmeyen insanlar, eğilimlerini, isteklerini saklamak için, kendi kendilerini kandıranlar ya da zararsız yalanlara başvuranlar” (Özlü, 1996:15) yaşamın anlamsızlığını anlatmak için romanın arka planında yer alan fon karakterlerdir. Bununla birlikte Özlü’nün kimi öykülerinde fon karakterler, sadece insanlardan değil tüm canlılardan oluşan bir nitelikle belirir. “Garaj” öyküsünde Rüstem Usta’nın haklılığının vurgulanması adına “Köylüler(...) Kadınlar başları sarılı, çocuklar”ın yanı sıra “ağaçlar(...) söğütler, kestane ağaçları, kayınlar, akkavaklar. Hep kalabalığın arasına dizil(erek)”(Özlü, 2009:43) Rüstem Usta’nın hakkını savunan fon karakterler arasındadır.

3.2. DEMİR ÖZLÜ’NÜN ESERLERİNDE MEKÂN

İnsanın dünya ile olan ilişkisinde ontolojik nitelikli bir belirleyen olan mekân, kurucu ve oluşturucu bir işleve sahiptir. Kişi dünyalık zamanda kendini mekânda kurar, varlığını mekân ile bütünler. İnsan hayatında önemli bir yere sahip olan mekân, anlatıma dayalı metinlerinin de başat unsurlarından biridir. Yaşamsal döngünün önemli bir parçası olan mekânın aynı zamanda birey ile olan kökten bağı, edebi metinlerde mekân üzerine derin tahliller yapmayı ve onu anlamayı gerekli kılar.

Demir Özlü’nün eserlerinde geniş yer tutan mekânsal unsurlar fiziksel ve algısal nitelikleriyle varlık kazanır. Fiziksel nitelikli mekânlar Özlü’nün güncelerinde ve anılarında yer edinirken öykü ve romanları daha çok algısal nitelikli mekânlara ev sahipliği yapar. Onun eserlerinde mekânın fiziksel yansımaları daha çok “kentler, kafe ve pastaneler, oteller ve tren istasyonları” (Küçükakal, 2019) düzleminde ortaya çıkar:

3.2.1. Çevresel Mekânlar

3.2.1.1. Kentler

Modern çağ gezginlerinden biri olan Demir Özlü'nün yaşamında seyahatlerin ve kentlerin önemli bir yeri vardır. O, bir “flâneur” olarak kentlere canlı bir karaktermiş gibi yaklaşır, gezip gördüğü yerin ruhunu anlamaya çalışır. Kentleri tüm yönleriyle, caddeleriyle, kafeleriyle, sokaklarıyla ve insan manzaralarıyla ele alır, tanımaya çalışır. Ona göre;

“Bir sahnedir şehir. Kentli insan, evinden sokağa çıktığında, sahneye çıkmış olur. Kentin aynalarında kendi görüntüsünü görür. Hangi aynalarda? Kentin sokaklarını çevreleyen binaların yüzleri kentın aynalarıdır. O yüzden binaların yüzlerinin(fasadlarının) güzel olması önemlidir. Kentin pasajları kentın aynalarıdır; kentın çarşıları, dükkânlar, dükkânların vitrinleri, kaldırımlar... hepsi, kentli insanı yansıtan aynalardır. Lokantaların, otellerin, barların girişleri, kapılar, kapıları örten güneş perdeleri, geçitlerin döşemelerini süsleyen mozaikler, mermerler, sinema-tiyatro antreleri, hepsi aynadırlar. Şehir insanın yansımasıdır; ama ona kendi görüntüsünü yeniden yansıtan bir aynadır da” (Özlü, 2003:19).

Hem insanı oluşturan hem de insan tarafından oluşturulan kent, Demir Özlü'de sadece mekânsal bir form değil; kişilik üzerinde oluşturucu ve kurucu etkisi olan bir varlık nesnesidir; sokakları, caddeleri, kafeleri ve geçmişiyle başlı başına bir değerdir. Bu yönüyle kent imgesi Özlü'nün gerek yaşamında gerekse eserlerinde belirgin yer tutar. O, yaptığı sayısız seyahatinde gezip gördüğü yerlere güncelerinde, anılarında, öykü ve romanlarında da yer verir. Onun eserlerinde uzun kent betimlemeleri geniş yer tutar. Öyle ki günceleri bir bakıma kent notlarıdır. Gittiği yerlerde tuttuğu günlüklerde rutin hayatının yanı sıra mekân yansımaları, uzun anlatımlarla varlık kazanır.

Özlü'nün eserlerinde belirgin niteliğiyle yer edinen kentlerin başında İstanbul gelir. İstanbul onun için “insana yaşadığını hissettiren” (Özlü, 2003:21) yerdir. İçerdiği coğrafi güzelliği, tarihi, kültürü ve yaşanmışlığıyla Özlü'de hayranlık uyandıran kent, bir açık hava müzesi gibidir: “İstanbul'da dolaşırken, bir küçük kilise, bir eski ya da son Osmanlı yapısı çıkıveriyor insanın karşısına. Bunca zenginlik, hemen hemen hiçbir kentte yoktur” (Özlü, 1991:107). Bir İstanbul aşığı olan Özlü; eserlerinde kentın panoramasını çizer. Boğaziyle, Haliç'yle, Galata'sıyla derin gözlem ve betimlemelerin öznesi olan kent, gerek yaşamının gerekse eserlerinin merkezinde yer alır. Bununla birlikte Beyoğlu'nun ise ayrı bir yeri vardır Özlü'de. O, *Ne Mutlu Ulysses Gibi* kitabında 1950'ler Beyoğlu'sunu anlatır:

“Gene nefis bir yapı olan Alkazar Sinema'sının yanında Sait Faik'in o yaşamla dolu “Korkunç Bir Pastane” adlı öyküsünde yer alan, loş, yüksek tavanlı Nisuzaz Pastahanesi vardı. Baylan Pastahanesi –Atlas Sinemasının karşısında- yerli yerindeydi. Ar Sineması'nın

alında loş bir bodrum kahvesi vardı. Tünel yanında da Lebon'la Markiz yerli yerindeydiler”(Özlu, 1991:11).

Varlığı onun için “sırrı çözülememiş bir çağrışımlar kosmosu”(Özlu, 1991:13) olan Beyoğlu’nu bir kültür ve sanat merkezi olarak görür Özlu. Koca bir tarihe, kültürel çoğulluğa ev sahipliği yapan semt, aynı zamanda medeniyet ve özgürlükler mekânıdır. Yazarın gençlik yıllarında karış karış gezdiği ve her köşesini tanıyıp hayran olduğu İstanbul, onun için dünyanın en güzel şehirlerinden biridir ve o, eserlerinde âşık olduğu kenti tüm renkleriyle/ruhuyla aktarmaya çalışır.

Yazarın *Bir Beyoğlu Düşü*’nde başlı başına bir karakter olarak ele alınan İstanbul, özlenen ve her detayıyla imgelemde yer edinen bir sevgili görünümündedir. Anlatıcı özne, yaşadığı yeri mekânsal betimlemelerle sunar:

“Karaköy’den gelen tünelden inip yukarıda Metro Han’ın kapısındaki gölgeli çıkıştan çıkıp karşıdaki eski yapının altındaki Tünel Pasajı’nı geçerek arka sokağa varınca, hemen sağda karşıya düşüyordu, oturduğum yapı. Geniş kapısının biraz ötesinde, bira satılan geniş bariyle Fischer Lokantası vardı. Lokantanın kapısı önündeki sokak, on metrelik bir uzunlukla Tünel Alanı’na, alanın genişlediği yere uzanıyordu”(2011a:12).

Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları’nda başkişi Selim; Tepebaşı’nda, Galatasaray’da, Balıkpazarı’nın ara sokaklarında gezinirken yaşamdan tat alır. Beyoğlu ise Ar Sokağı’yla betimlemelerin öznesi olur: “*Beyoğlu’nun en güzel sokağıydı bu sokak. Taşıtların girmediği dar bir sokaktı. Yer desenli, dökülmüş mermerdi. Düz uzuyor, sonra hafif bir meyille aşağıya, Yeşilçam’a doğru iniyordu. Karşıda dönemecin bulunduğu yerde çatılar vardı. Üstlerinde bir çan kulesinin görüldüğü çatılar”* (1997a:57). Eserde Cihangir, Nişantaşı, Suadiye, Bağdat Caddesi, Taksim olayların geçtiği mekanlardır.

Özlu’nün “Alp Oteli” öyküsünde Beyoğlu bütünsel bir değer olarak ele alınır:

“Beyoğlu’nun büyüsunü kavramak. Bütün orospuları, pezevenkleri, küçük dolandırıcıları, barlara, genelevlere yamanmışları, amerikan sigarası satanları, lotarya çektirenleri bir bir tanımaya başladım artık; özellikle yalnız yaşayan kadınları tanıyorum, solgun yüzlü, geçimlerini Beyoğlu’ndan sağlayan kadınları...”(Özlu, 2012:221).

Öyküde öznenin hemen hemen tüm vaktini geçirdiği Beyoğlu, sadece kentsel özellikleri ya da mimari yapısıyla değil içerdiği insan manzaralarıyla da ele alınır. “Öteki Günler Gibi Bir Gün” öyküsünde İstanbul çoğulluğun ve kültürel zenginliğin mekanı olarak anlatılır: “*Bu İstanbul bir birikintidir. Kendine özgü, eşi hiçbir yerde bulunamaz bir ahali yaratmıştır. Levanten’i, Rum’u, Yahudi’si de bu körfezde dura dura garip birere yaratık olmuştur”(Özlu, 2012:329). Tatlı Bir Eylül* romanında İstanbul, çocukluk dönemi

görüntüleriyle varlık kazanır. Anlatıcı özne, geçmişin özlenen günlerini belleğindeki kent görüntüleriyle verir:

“Oysa, o kadar uzak kalmış olsan da, sen de içinde çocukluğunun da geçtiği İstanbul’u taşıyordun. Cami önündeki alanlarına güvercinlerin konduğu, sakın, تنها, boz renkli, kurşun renkli İstanbul’u. Yenikapı sahillerindeki mavi, lacivert, çarpıntılı denizi. Kadıköy’le Karaköy arasında işleyen küçük beyaz gemileri. Heybeliada’nın pencerelerine vuran batan güneşi. Babanın, küçük bir çocuk olarak seni Vefa’daki evden çıkararak, gezinmeye götürdüğü Harbiye Nezareti’nin ağaçlıklı bahçesini. Yerdeki çam kozalaklarını, kurumuş diken diken çam yapraklarını(Özlü, 2011:45).

Özlü eserlerinde mekânın fiziksel yansımalarının başka bir görüntüsü, çocukluk yıllarının geçtiği Anadolu kasabaları düzleminde belirir. “Ödemiş” öyküsünde “*Yayla Caddesi, ilçenin bitiminde yer alan büyük, taş yapı cezaevi binasının oralarda sona eriyordu. Cezaevinin karşı sırasında gene Rumlardan kalma, iki katlı, birkaç güzel ev yeralıyordu.*” (2012:718) sözleriyle betimlenen mekân, geçmişten şimdiye yansıyan bir nitelikte belirir. Çocukluk dönemi mekânlarının başka bir görüntüsü yazarın “Simav’da” öyküsünde geçer. Öyküde anlatıcı özne, “*mahalle ovaya inen, daha sonra da toprak bir yolla Eynal adı verilen kaplıcalara ulaşan caddenin sol tarafına yayılıyordu. Evlerin bitiminde, bahçesini çeviren duvarları yer yer yıkık kışa vardı*” (2012:724) sözleriyle Simav’a dair geniş betimlemeler sunar. Özlü eserlerinde başka bir kent imgesi, askerlik yaptığı Muş ili ile belirir. “Cıbranlı Halit Bey’in Ölümü” öyküsünde fiziksel nitelikleriyle ön plana çıkan kent, okurun zihninde resmedilir:

“Muş Çarşısı, ortaçağdan kalma bir çarşı gibiydi, istasyondan kente çıkan, meyilli, düz bir caddededir sadece Muş kenti. Kilometrelerce bir yol, istasyondan, çarşıya, yokuş, ama dümdüz, istasyon, ovanın –yüksek Muş Ovası- kıyıcığında, küçücük. (...) Hafif bir meyille, dağlara yaslı kente kadar gelir yol. Çevresi bostur: İstasyon yanında, istasyonun memurları için yapılmış beş on yapı. Sonra iki yanda Varto felaketzedeleri için yapılmış barakalar. Kente yaklaşınca birkaç atölye. Böylece kente varır yol, hükümet binasının önündeki alana kadar, orda ikiye ayrılır. Ardından da yarım daire biçimindeki ortaçağ çarşısına girer”(Özlü, 2012:360).

“Cıbranlı Halit Bey’in Ölümü” öyküsünde geniş tasvirlerle beliren Muş ili, *Bir Uzun Sonbahar* ve *Bir Küçükburjuvanın Gençlik Yılları* romanlarında da yer edinir. Kent, zor koşulları, sert iklimi ve gelişmemiş görüntüsüyle bir olanaksızlıklar mekânı olarak ortaya çıkar.

Bir kent gezgini olan Demir Özlü, Türkiye dışında da pek çok ülkeyi gezmiş ve gezip gördüğü yerleri/kentleri eserlerine aktarmıştır. Özlü’nün “*Ne Mutlu Ulysses Gibi*” eseri, uzun kent betimlemelerinin yer aldığı seyahat yazılarından oluşur. Eserde bir Almanya kenti olan Fulda, fiziksel nitelikleriyle betimlenir:

“Alman kentlerine özgü, ağır, oturaklı, kuntu bir istasyon yapısına inmiyorsunuz Fulda’da. Uzun, normal yükseklikte, açık renk bir sarı sıvayla sıvanmış, büyük uzun bir evi andıran uysal bir istasyona iniyorsunuz.(...) Fakat aşağıya doğru inen, dümdüz istasyon caddesinden biraz sağa doğru sapınca, eşsiz değer ve güzellikteki yapıları görüveriyorsunuz. Biraz aşağıda, vadiye doğru bir düzlükte oturtulmuş o çok ünlü mimar Dientzenhofer’in yaptığı, eşsiz görkemli barok kilise”(Özlu, 1991:47).

Eserde, Fulda’nın yanı sıra Paris, Nürnberg, Mainz, Fürth, Atina, Delfi kentleri, geniş mekânsal betimlemelerle varlık kazanan kentler arasındadır. Özlu’nün *Aşk ve Poster* kitabında yer alan “Napoli”, “Marsilya’da”, “Paris’te” öykülerinde kent betimleri yer alır. Paris, “renkli olmak isteyen bir Paris” olarak tanımlanır:

“Montparnasse dört yol ağızı sabahları sakindi. Az otomobil geçiyordu. Kaldırımlarda beyaz kuşlar vardı dolaşan. Hızla bir otomobil geçerse havalanıyordu. En güzel kadınlar sabahları görünüyorlardı bulvarda.(...) De Lambre Sokağı’nın ağızında bekleyen birkaç orospu oluyordu(...) Sokağın bulvarla birleştiği yerde de yeni kahveler açılmıştı. Kilisenin tam karşısında düşen köşedeysen, daha yeni yapılıyordu kahve, içi düzenleniyordu”(2012:247).

Özlu’nün 1979’da ülkesinden ayrıldıktan sonra yaşadığı Stockholm, İstanbul’dan sonra en çok vakit geçirdiği kenttir. Gerek iklim gerekse kültürel açıdan farklılık arz eden Stockholm, sürgün kenti olması yönüyle de Özlu anlatılarında algısal düzlemde darlabirent mekan olarak belirir. Fiziksel anlamda ise öykü ve anılarında geniş betimlemelerle varlık kazanır. NMUG kitabında; “Kara içine uzanan büyük göl Malaren’le Baltık Denizi’nin Finlandiya’ya bakan ve Saltsjön(Tuz Denizi) denilen bölümü arasında yer alan adalar, körfezler ve yarımadalar üzerine kurulmuştur.” (Özlu, 1991:53) sözleriyle anlatılmaya başlayan Stockholm, eserde uzun gözlem ve tasvirlerin öznesi olarak varlık kazanır.

Özlu’nün “Kanal Kentlerinde” eserinde Berlin ve Amsterdam anıları yer alır. *Amerika 1954* romanını yazmak için 25 Eylül 2002’de gittiği Berlin’de çalışırken ya da günün boş zamanlarında tuttuğu güncede, kent manzaraları ve mekân betimlemeleri önemli yer tutar: “Dün Berlin’e yaklaşırken toprağın karla kaplanmış olduğunu şaşırarak gördüm. Kar Alman ovasını daha da güzel gösteriyordu. Sonsuz bir ova” (Özlu, 2010:31) sözleriyle betimlenen kent manzaraları, bireyde uyandırdığı hislerle varlık kazanır.

Özlu’nün *Kanallar* anlatısında, mekan bireyin arayışına ev sahipliği yaparken detaylarıyla betimlenir:

“Kanallar... Düzene sokulmuş, fakat üzerinde motorla dolaşılırken açık denize çıkıldığı izlenimini veren körfezin, kıyısında doklarla liman bulunan iç suların iki yanını da çevreleyen iç göllerin yanında başlayan, onlarla birleşen bir cetvelle çizilmiş gibi düz, ama kentin içlerine giren, bütün kentin caddelerini, sokaklarını birbirine bağlayan, sokak kaldırımlarının kıyısında bir rıhtım gibi yer aldığı, üzerlerinden sayısız köprülerle geçilen kanallar... (2011a:127).

Özlu'nün *Tatlı Bir Eylül* romanında Prag, tarihi altyapısı, mimari yapısı, sokakları ve caddeleriyle anlatılır. Anlatıcı özne, hayranlık duyduğu bu kenti geçmişin İstanbul görüntüleriyle birlikte sunar. Yazarın *Dalgalar* romanında ise Bangkok, içerdiği insan manzaralarıyla geniş betimlemelerle anlatılır.

3.2.1.2. Kafeler/Pastaneler

Özlu eserlerinde fiziksel mekânların başka bir görüntüsü kafeler, pastaneler düzleminde ortaya çıkar. Bilhassa 1950'li yıllarda Beyoğlu'nda bulunan pastanelerin yaşamında büyük bir yeri olduğunu ifade eden Özlu, o dönem bu mekânların bir eğitim yuvası olduğundan bahseder. Öyle ki Beyoğlu'nda bulunan ve Rumlar tarafından işletilen Baylan Pastanesi, 50 kuşağı için günlük yaşamın yanı sıra edebiyat ve sanat yaşamının da bir parçası olur. Buraya bütün bir kuşağın genç insanları elinde yeni bir kitapla gelir, oradaki kültürel atmosferin oluşmasını sağlar:

“Herkes Baylan'a geldiğinde yalnızlıktan kurtulup başka bir dünyaya giriyordu. Okuduklarından yazdıklarından orada söz ediyordu herkes. Sinemaya gidiliyor, sonra gene Baylan'a dönülüyordu.(...) Baylan birbirimizi bulduğumuz bir özgürlük sahnesiydi bizim için. Yaşam oradaydı, gerçeküstücülük de, varoluşçuluk da. Toplumsal düşüncelerle karşılaşmanın yeri de orasıydı. Baylan'a toplumun tabuları sızmiyordu. Kızların da erkeklerin de, toplumdaki ayrı düşmüş cinsel özgürlük arayan kadınların da, genç kadın yaratıcıların da geldikleri yeri orası”(Özlu, 1991:15-16).

Dönemin edebiyat ve sanat merkezi olan Baylan Pastanesi aynı zamanda hayat, sanat, siyaset ve toplum merkezinde türlü fikir tartışmalarının yapıldığı, edebiyat ve felsefe sohbetlerinin hüküm sürdüğü yerdir. Mekan içerdiği anlamın yanı sıra farklı mimari yapısı ve dekorasyonu ile da Özlu eserlerinde belirgin yer tutar.

Baylan Pastanesinin yanı sıra *“Cumhuriyet Pastanesi adlı, aydınların da devam ettikleri, çok geniş, Avrupa tarzı bir kahve”* (Özlu, 1991:9) Özlu'nün adını zikrettiği mekânlardan biridir:

“Atina'daki Venizelos Caddesi'ndeki eşsiz kahveleri hatırlatan, yapısı onlarla aynı olan bir pastahaneydi Cumhuriyet. Nasıl bir yapı benzerliği? Camlarla çevrili oluşu. İçerde camlarla ayrılmış bölümler varsa bu camları kahverengi cilalı tahta aksamın tutuşu. Eflatun rengi maroken koltuklar. Tahta üstü camlı ya da camsız masalar. Yerlerin parke döşeli oluşu”(1991:9).

Avrupalı tarzı ile dikkat çeken pastane aynı zamanda dönemin aydın ve entelektüellerin geldiği/vakit geçirdiği gözde mekânlardan biridir. Özlu, Hilmi Ziya Ülken'in de aralarında bulunduğu pek çok düşünür, yazar ve sanatçı ile burada tanışır.

Özlu anlatılarında yer edinen Beyoğlu mekânlarından Pelit Pastanesi ise daha çok felsefecilerin, çok lüks buluşma evlerinde çalışan kadınların, tiyatro oyuncularının, ayrıksı genç tiplerin uğradığı kahve olarak betimlenir (Özlu, 1991:14). Pelit Pastanesinin hemen aşağısında daha mütevazı bir mekân vardır ki Özlu burayı çalışmak için kullanır:

“Hemingway’in kahvelere giderek özellikle diyalog yazmaya çalıştığını okumuştum, gene kendisinin bir yazısında. Ben de orada diyalog yazıyor, ya da yazdığım bir paragrafı bütünsel mi diye gözden geçiriyordum. Çünkü randevu vermemişseniz tanıdık kimse gelmezdi oraya. Kahvenin gelip geçici müşterileri, genç sevgilileri de rahatsız etmezdi hiç çalışan insanı”(Özlu, 1991:14).

Özlu eserlerinde Lebon, Markiz, Nisuzaz, Pakiş, Parizyen Kahvesi, Oriental Kahvesi adı geçen diğer kafeler arasındadır.

İstanbul’un yanı sıra Özlu, Avrupa’daki kafe ve pastanelere de eserlerinde çokça yer verir. Özellikle Paris’teki “*Cafe de Flore*”, “*Montparnasse Bulvarı’ndaki Cafe Select*” (Özlu, 1991:18) ve “*daha halkçı, çok geniş ve güzel. Tahta, eski masalarıyla gerçek bir kahve*” (Özlu, 2010:26) olarak tanımlanan “*Cafe Wellenstein*”, Özlu eserlerinde belirgin bir nitelikte beliren mekânlar arasındadır. *Aşk ve Poster* kitabında geçen “Paris’te” (2012:245) öyküsünde ise *Dôme Kahvesi*, yarım ve kesik ceketler giyen, beyaz kolalı önlük takan garsonlarıyla betimlenir.

“Lilla Maria” öyküsünde, “*Stockholm’de Mariatorget denilen, kentin güneyindeki parkımsı bir alanın kıyısında küçük bir loktan olan olan*” (Özlu, 2012:36) Lilla Maria, gerek bulunduğu cadde ile gerek iç mimari dekorasyonu ile detaylı bir biçimde anlatılır.

3.2.1.3. Oteller

Özlu eserlerinde oteller gerek algısal anlamda gerekse fiziksel anlamda önemli bir yer tutar. Kimi zaman yurtsuzluğun sığınağı olarak varlık kazanan otel odası, kimi zaman ise herkesten gizlendiği bir mekân olarak belirir. Otellerin fiziksel niteliğiyle belirlediği anlatılarda “*yazar, eserlerinde yaşadığı ortamı detaylı betimlemek için otel odasının her ayrıntısını okuyucu ile paylaşır*” (Küçükcal, 2019:94). Onun “Alp Oteli” öyküsünde mekân, fiziksel özellikleriyle okurun zihninde resmedilir:

“Oda birinci katta, gerideydi; arkaya, ağaçlıklı bahçeye, otelin arka tarafından geçen asfalt caddeye, aşağıda uzanan mahallelere, uzak, derin, batıya bakıyordu.(...) Geniş bir oda. Eski, klasik bir otel. Yerler, kahverengiye boyanmış tahta. İki yatak, kapının iki yanında. Masa, ince bacaklı, güzel, iki de sandalye var. Klasik, aynalı bir gardrop. Tuvalet masası da eski, güzel. Odanın tavanı iyice yüksek, eski yapı. Pencere tek camlı. Doğrusu kuzeybatı rüzgarı sızıyor çerçeve aralıklardan. Kalorifer yeterli değil, iyice ısınmıyor oda”(Özlu, 2012:219).

Özlu anlatılarında Alp Otel'in yanı sıra Nordon Oteli, Hilton Oteli, Strinberg Oteli, Santral Otel adı geçen oteller arsındadır. *Aşk ve Poster* kitabında geçen Paris'te öyküsünde adı verilmeyen otel, Montparnasse Sokağı'na bakan konumuyla betimlenir.

3.2.2. Algısal Mekânlar

Kozmik zamanda yaşamsal serüvene ev sahipliği yapan mekân, birey için uzamsalın ötesinde bir niteliğe sahiptir. Mekân, hem insanı oluşturandır hem de insan tarafından oluşturulandır. Bu bağlamda sadece fiziksel varlığı ile değil içerdiği anlamsal dizgeyle de önem arz eden mekân, *“yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir”* (Korkmaz, 2015:82); ben'in iç dünyasının psikolojik açılımıdır. Edebi metinlerde karakterin algılamasıyla şekillenen mekanlar Korkmaz tarafından *“kapalı ve dar mekanlar/labirentleşen mekanlar”* ve *“açık/geniş mekanlar”* olarak sınıflandırılır (2015:83). Kapalı ve dar mekânlarda, *“mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır”* (Korkmaz, 2015:84). Bu bağlamda mekânın darlığı ya da açıklığı fiziksel görüntüsüyle değil karakterin tinsel algılamasıyla şekillenen bir nitelik arz eder. Dar ve kapalı mekânda karakter, tüm evren ile çatışma halindedir; yaşam tüm acımasızlığıyla üstüne gelir, onu sınırlar. Karakterin içinde bulunduğu ruhsal girdaba paralel olarak mekân labirentleşir ve o, bu labirentten çıkış yolunu arar. *“İçtenlik mekânı”* olarak ifade edilen açık geniş mekân ise *“uyumun ve huzurun mekânıdır”* (Korkmaz, 2015:93). Karakter burada tüm evren ile uyum içerisinde ve barışıktır. Ontolojik güvenliğin ve huzurun temin edildiği bu mekânda kişi, kendini açılama/gerçekleştirme imkânı bulur.

3.2.2.1. Dar-Kapalı Mekânlar

Demir Özlu'nün eserlerinde algısal boyutuyla mekân, çoğunlukla dar-kapalı niteliğiyle görüngenir. Karakterler varlığını sıkıştırılan bu mekânlarda kendi oluşlarını gerçekleştiremeyen, bunaltılı, mutsuz ve karamsar görüntüleriyle belirirler. Mekânsal betimlemeler, kişilerin yaşadıkları ruhsal çatışma ve parçalanmalara paralel olarak varlık kazanır. Darlık, kimi zaman fiziksel olanla bütünlenirken kimi zaman klasik mekân algısının ötesinde simgesel bir düzlemde belirir.

Özlu'nün *“Diskotekte Bir Yazar”* öyküsünde mekân, çoğulluğa ev sahipliği yapar. Öyle ki öznenin tedavi olmak için gittiği hastane, başka mekânlara açılan bir koridor

görünümündedir. *“Bir metronun girişini andıran bir yerdı.(...) Mutlaka mutlaka bir metro girişiydi burası, biraz da bir lunaparkın ya da bir dans tiyatrosunun girişini andırsa da”* (Özlu, 2012:78). Hastanede bankoları bulmak için çizgileri takip eden başkişi, her çizgiyle kendini farklı bir mekânda bulur. İlk olarak siyah çizgiyi takip eder ve *“aşağıya doğru inen merdivenlerden”*, *“sonsuzca dibe doğru iner”* (Özlu, 2012:78). Dar-labirent mekan olan ‘karanlık aşağı kat’, simgesel bir görünümle belirir ve ruhun karanlık yönlerine/bilinçaltına işaret eder. Bununla birlikte hastane içerisinde beliren *“eski bir tünel”*, *“soldaki dar sokak”*, *“siyaha dönüşmüş yapılar arasında”* merdivenle çıkılan *“diskotek”*, mekânsal sınırsızlığın görüntüsünü sunar. Bu sınırsızlık içerisinde yönünü bulmaya çalışan özne, kaybolmuş bir görünümle belirirken hastane bireyin arayışlarına ev sahipliği yapan dar-kapalı mekândır. Öyle ki karakter burada sınanır. *“Labirentleşen mekânlarda karakter sınanmaktadır. Karakterin içsel gelişme ve olgunlaşması, kişilik bütünlüğü, dünya kazanımları hep bu sınava bağlıdır”* (Korkmaz, 2015:84). Labirentleşen görüntüsüyle bireyi prosedürlerin zincirlerine mahkum eden hastane, özneyi yutar ve öznenin arayışı, uzamsal genişliğin yarattığı parçalanma ile sonuca ulaşmaz. O, tüm bu kaostan kurtulmak için özgürlük mekânı olarak gördüğü diskoteğe sığınır.

Demir Özlu anlatılarında dar-labirent mekanın başka bir görüntüsü “Kule” öyküsünde yer edinir. Öyküde mekân, öznenin kendilik arayışlarına ev sahipliği yapar. *“Birdenbire kulenin burçlarında buldum kendimi. (...) Şimdi önümde derin, boğazı tıkayan karanlık bir boşluk vardı.(...) Benden başka kimsecikler yok, bu eski kule boşluğunu görmeye gelmiş”* (Özlu, 2012:393). Simgesel bir görünümle beliren kule, ben’in ruh dünyasının sarmalıdır. O, bu döngüsel mekânda, ruhunun derinliklerine/bilinçaltına inerek kendilik arayışına çıkar. Bu doğrultuda kule, bireyin ruhsal çatışma ve sorgulamalar yaşadığı yer olması itibarıyla dar-labirent mekândır.

“Hüküm” öyküsünde mekân, ben- toplum arasındaki yabancılaşma bağlamında ortaya çıkar ve dışarı, dar-kapalı mekân iken hücre/hapishane, açık-geniş mekân olarak belirir. Hücreden dışarıya gönderdiği telgrafta iyi olduğunu söyleyen özne, toplum üzerinde şaşkınlık yaratır: *Üç kelimeydi telgraf; burada iyiyim, rahatım diyordu. İnanılır şey değil, dediler. (...) O ölüm karanlığına girer girmez yitirmiştir kendini, ölmüştür. Nemlidir duvarlar çünkü. İyice yaştır. İçerisi karanlıktır, kimse dayanamaz buna* (Özlu, 2012:593) sözleriyle betimlenen hücre fiziksel anlamda kötülüğüne rağmen algısal anlamda bireyin

huzur bulduğu/kendi olabildiği mekân olmasıyla açık-geniş mekândır. Hücrenin/içerinin karşısına konulan ve fiziksel anlamda özgürlüğü içeren dışarı ise insanların birbirlerine dönüştüğü kendi olamadıkları ve varoluşlarını yitirerek amaçsız/kısır bir yaşama hapsedikleri yerdir. Öte yandan mahkeme salonu da yine dar-kapalı mekân olarak belirir. Karakter, hakkında verilecek hükme paralel olarak kendi iç dünyasında gerçekleşen mahkemede varlık sorgusunu gerçekleştirir. Bu yönüyle mekan, bireyin ruhsal sorgulamalar/çatışmalar yaşadığı labirent mekandır.

“Votka” öyküsünde mekan simgesel bir düzlemde dar-labirent mekan olarak belirir. Yaşamı kuşatan yozlaşma ve çürüme mekânsal çerçevede verilir: “*Tahtanın genişçe aralığından baktığımda, içeride sonsuzca kımlıdayan böceklerin, bütün döşemenin altını kaplıyormuşçasına yayılmış, birbirine bitişik gövdelerini gördüm(...)* Besbelli, besbelli çöküyor bu kent artık” (Özlu, 2012:59-60). Öyküde tıpkı yaşam gibi çürüme içerisinde olan kent, “*çöken*” görüntüsüyle belirirken ev, böceklerin istilasına uğrar. Simgesel anlamda ‘köhneliğin, yıkımın ve çürümenin’ imleyicisi olan böceklerin evin temelini sarmış olması, tüm yaşamın kaosa gebe olduğunun habercisidir. Bir içtenlik imgesi olan ev’in böcekler tarafından kuşatılması, yaşamsal olanın mekâna dönük yansımaları olarak varlık kazanır.

Özlu’nün “Dönüş Yolu” öyküsünde mekan olarak seçilen alışveriş merkezi, kapitalizmle şekillenen dünyanın dar-labirent mekanıdır. “*Ama ne kadar dolaşıp dursam da bu eşyalarla dolu katta ne bir asansör ne de alt katlara inen bir merdiven bulabiliyorum*” (Özlu, 2012:189) sözleriyle kaybolmuşluğunu ifade eden anlatıcı özne, evine geri dönmek için yolu bulamaz. Özneye kendi olanağı vermediği gibi kendine dönüşün yollarını da kapatan mekân, yalıtık görüntüsüyle belirirken modern çağ insanının da trajik görüntüsünü yansıtır. Tüketim çılgınlığının yarattığı hipnoz etkisiyle çağın gözde mekânlarına dönüşen alışveriş merkezleri, birey üzerinde tek tipleştirilen bir etkiye sahiptir. Kişi, burada kendi olmaktan uzak sistemin kendine sunduğu maddi olanaklar çerçevesinde vardır. Öyküde alışveriş merkezinde “*nefes alacağı bir kendilik köşesi bulama(yan)*”(Akar, 2017:51) özne, yeninden kendine dönüşün çırpınışlarını sergiler. Ne var ki sistem buna izin vermez. Bu bağlamda eve dönüşü olanaksız kılan mekan, bireyi yutan görüntüsüyle dar-labirent mekan olarak belirir.

“Merkez Postanesinde” adlı öyküde mekan dar-labirent görüntüsüyle yer edinir. Başkişinin Klamm ile bulunduğu bu yer, bireyi ok’larla yönsüzlüğe hapseden bir nitelik arz eder: “*En üstteki büyük okta Emniyet Sandığı yazılıydı. Ona yan konumda bir okun üzerindeyse İş Bulma Kurumu yazısı vardı. Altta daha küçük bir ok ters tarafa dönüktü, üzerindeyse Para Kasaları yazıyor, camların gerisinde altı tane kasada altı tane insan başı fark ediliyordu.(...) Bütün bu oklar, biraz da kurgusal bir Amerikan filminde, çöllerden birinde yer alan, büyük bir Dört yol ağzına yerleştirilmiş levhalar gibiydi*”(Özlü, 2012:130). Çölün sınırsızlığı içerisinde dört yol ağzına yerleştirilmiş bir yön levhası, hiçbir anlam ifade etmediği gibi merkez postanesindeki sayısız oklar/levhalar da bireyi yönsüzlüğe hapseder. Bürokrasinin prosedür ve kurallarla birey üzerinde yarattığı kuşatıcı etki, yaşamı kolaylaştırmak yerine zorlaştıran bir nitelik arz eder. Kişi düzen imgeleriyle beliren bu karmaşa içerisinde yönünü bulmaya çalışır. Öte yandan mekân aynı zamanda yabancılaşmaya ev sahipliği yapar. Bürokrasinin birey üzerindeki yabancılaştırıcı etkisi varlığını rakamlarla sezdirir. Öyle ki bankonun arkasında duran “*altı insan başı*”, bireyi tinsel bir varlıktan ziyade sayısal bir veri olarak gören bir düzenin eleştirisini sunar. Bu bağlamda insanı bir meta olarak gören düzenin küçük bir prototipi olan postane, labirentleşen görüntüsüyle dar-kapalı mekan olarak belirir.

“Yerebatan” öyküsünde kendini bir anda “yeraltında” bulan Ahmet Nedim, karanlık bir mekânda kendilik ve anlam arayışına çıkar. Burada mekân, ben’in bilincinin açıldığı yerdir. O, ruhunu konumlandığı bu mekânda bir nevi kendilik sınavını verir. Bu yönüyle yeraltı, bireyin arayışlarına daha da ötede arayışları boyunca süren bunaltı ve çatışmalarına ev sahipliği yapmasıyla dar-kapalı mekân olarak belirir. Karakter labirentleşen bu mekânda yeryüzüne çıkışın yollarını arar.

Özlü eserlerinde dar-kapalı mekânın başka bir görüngüsü “Boğuntulu Sokaklar” öyküsünde varlık kazanır. Bireyi kuşatan boğuntunun mekânsal yansımalarla sunulduğu öyküde, varlık sancısı belirgin bir nitelik arz eder. Başkişi, gezintisi sırasında kilise avlusunu betimlerken aslında bilincinin yansımalarını sunar. Dar-labirent mekan olarak beliren sokaklar ise “*boğunca*” ev sahipliği yapar.

Demir Özlü anlatılarında labirent mekanın en belirgin görüngülerinden biri sürgün düzleminde belirir. Sürgünü gerek tinsel gerekse uzamsal bir nitelikle yaşayan anlatı

karakterlerinin mekânı algılayış biçimleri, bunaltı zemininde gerçekleşir. *Tatlı Bir Eylül* romanında kendi yurdundan ayrılan bireyin varlığını hiçbir mekâna konumlandırılamamasıyla beliren bir darlaşma/labirentleşme söz konusudur:

Bütün bu uzun tren yolculukları, yabancı kentlerin caddelerinde, alanlarında dolaşmalar, küçüklü büyüklü kentlerin labirentimsi dar sokaklarını zihninde tutma çabası, hepsi, belki hepsi yitirdiği kenti arayıştı. Bu labirentlerde, yapraklarını dökmüş ağaçların sıralandığı tren yollarında, banliyö treni istasyonlarında dolaşıp duracak, varamayacaktı kendi kentine. Bütün bu yollar birbirleriyle birleşerek, birbirine açılarak dolanıp duruyorlar ve hiçbir yere çıkmıyorlardı”(Özlü, 2011:48).

Romanda ‘küçüklü büyüklü kentlerin dar sokakları’, özneyi yutan özelliği ile belirir. Mekânın ‘labirentleşen’ görüntüsü, yabancı bir mekânda kendini sıkışmış olarak duyumsayan başkişi için olumsuz bir değerdir. Nitekim “mekânsal sıkışma ve darlaşma, üzerinde yaşayan kişilerde ruhsal bir sıkışma ve parçalanma duygusu yaratır” (Korkmaz, 2015:89). Arzuladığı mekânda olmamanın yarattığı bunaltı ve ruhsal sancı ile varlığını hiçbir yere konumlandırılamayan özne için tüm yeryüzü, labirentleşen görüntüsüyle belirir. Dünyanın tüm kentleri, ben’in otantikliğini gerçekleştirmesine izin vermeyen bir nitelik arz eder. Bu bağlamda o, nereye giderse gitsin ruhunu dışarı akıtılabileceği bir mekân bulamaz.

Sürgünün yarattığı ruhsal sancı ile mekânın labirentleştiği bir diğer anlatı *Berlin’de Sanrı*’dır. Eserde dar-kapalı mekânın birey üzerinde yarattığı olumsuz etki, ben’in dönüşümünü etkileyen bir niteliktedir:

“Yıllar geçti, yıllar geçti; şimdi artık kuzeydeki kentin soğuk görüntülerini taşıyorum. Ama öteki, büyük, eski kent de bırakmıyor ardımı. İki de bir sabah güneşinin vurduğu, ıslak, eski sokaklarında buluyorum kendimi. Adalarında bağırp duran bembeyaz martı kuşlarının kanat çırpışlarını duyuyorum. Yüksek kiliseleriyle, büyük camilerinin gölgelerinde dinleniyorum”(Özlü, 2011a:70).

Anlatıda ait olmadığı bir yerde bulunmanın zorunluluğu ile varoluşsal çatışmalar yaşayan karakter, mekân ile içtenlik bağları kuramaz. Bu bağlamda İstanbul, açık-geniş mekân; sürgün kenti ise dar-kapalı mekân prototipidir. Yüksek kiliseler ve büyük camilerin biraradılığıyla şekillenen İstanbul, tüm dinlere ve insanlara açık görüntüsüyle huzur ve hoşgörü mekândır. Kuzeydeki kentin soğuk görüntüsüne karşın belleğindeki kentin sabah güneşiyle ısınan havası, özneyi çatışmaya iten bir niteliğe sahiptir. Kuzey kentinde yaşama zorunluluğu ile kendi kentine dönme olanaksızlığı arasında kalan özne, arzulanan mekân ile yaşadığı mekân arasında çatışmaya girer. O, sürgün olduğu kentte geçirdiği uzun yılların ardından kuzeyin soğuk görüntüsünü üzerinde taşısa da, kendi kenti olan İstanbul’un hayaliyle yaşar. Kendini ait olduğu kentin “iki de bir sabah güneşinin

vurduğu, ıslak, eski sokaklarında bulan” özne, belleğinin ona oynadığı oyunlarla, ardını bırakmayan bu kentin ezbere bildiği sokaklarında saatlerce gezindiğini hissederek.

Anlatıda “*sabah güneşi, beyaz martılar, eski sokaklar, cami ve kiliseler*”, öznenin yurdunu simgeleyen kendilik değerleridir. Kuzeyin soğuk ve ıssız görüntüsünü aşmak isteyen özne, kendi iç dünyasında özlem duyduğu yurdunun görüntüleri arasında yaşar. Bu bağlamda ruhsal çatışmanın mekânsal yansımalarla verildiği anlatıda İstanbul açık geniş mekan iken kuzeyin sürgün kenti dar- labirent mekandır. Aidiyet sorunsalı ile beliren mekânsal darlık, bireye otantik oluşu vermeyen bir görünümle belirir.

Özlünün “Bellman Sokağı’nda” öyküsü, sürgünün yarattığı yabancılığın mekânsal izdüşümlerini taşır. “*Günlerini nasıl geçireceksin, sana büsbütün yabancı gelen bu mahallede*” (Özlü, 2012:51) sorusuyla başlayan öykü, ruhsal çatışmalara ev sahipliği yapar. Öyküde başkişi, dar-kapalı mekân olan bulunduğu kenti, sürekli olarak özlem duyduğu Türkiye ile kıyaslar: “*Yaz da sıcak oldu Türkiye’deki gibi. Duvarlar üzerinden sarkan ağaçların yaprakları da tozlanmış, Türkiye’deki gibi*” (Özlü, 2012:53). Kendilik mekânı olan Türkiye’nin özlenen görüntüleri, sürgün kente yansırken özne, varlığını kuşatan ruhsal darlığı hayalin/imelemin gücüyle aşmaya çalışır.

Sürgünün yarattığı trajedi ile beliren dar-kapalı mekânın başka bir görüntüsü Özlü’nün “Sessiz Sokak” anlamına gelen “Tysta Gatan” öyküsünde belirir. “Sessiz” tanımlamasıyla varoluşun uzağına atılan mekân, ben ile otantik bir bağ kurmaktan uzak yabancı görünümüyle belirir. Özne mekânın labirentleşen yönünü kendisine sorduğu “*İnsan eğreti dokunuşlarla yaşadığı kendine büsbütün yabancı bir ülkede kendi varlığını nasıl bulabilir?*” sorusuyla ifade eder. Varlığını konumlandıramadığı bir yerde bulunmanın sancısı onu derin çatışmalara ve travmalara sürükler.

Özlü’nün *İthaka’ya Yolculuk* romanında sürgün olarak gidilen kuzey kentinin zorlu coğrafi koşulları, algısal anlamda da mekânı labirentleştirilen bir görünüm arz eder. İssız kentin tüm insanları, mekânın olumsuz yansımaları üzerinde hem fikirdir. Tütün almak için dışarı çıkan öznenin sokakta yürürken karşılaştığı iki kadın ile konuşması, mekânın zorlu şartları çerçevesinde gelişir:

“İssız bir sokakta önümde yürüyen iki kadın, ben onları geçerken bana doğru döndüler ve sordular gözlerimi kamaştırın günün içinde:

-Bir yabancısınız, değil mi?

-Evet, tabii bir yabancıyım.

(...)

-*Gelmiştim işte.*

-*Gidecek başka yer mi yoktu ki yeryüzünde?”*(Özlü, 1996: 52).

Yabancılığın görüntüsünü bir kimlik gibi üzerinde taşıyan başkişi için sürgün kenti, dar-kapalı mekândır. Nitekim o, kendi yurdundan tümüyle farklı olan bu yerde varlığını oluşturmaktan/kurmaktan, ontolojik tamlığa erişmekten uzak bir görünüm arz eder. İstanbul’un kalabalık yaşantısının ardından kuzey kentinin ıssızlığı onu yalnızlıkla beliren ruhsal sancılara sürükler. Soğuk bir günde tütün almak için dışarı çıkan anlatıcı ben’in kadınlarla olan kısa diyalogu ise mekânın dar-kapalı niteliğine işaret eder. Öyle ki kadının “*Gidecek başka yer mi yoktu ki yeryüzünde?”* söylemi, mekânın birey üzerindeki olumsuz etkisine gönderme yapar.

Kanallar anlatısında mekân, insanın kendilik arayışına ev sahipliği yapar. Başkişi varlığı imgesel bir görünümle beliren Ana’yı ararken bir nevi varlığının sınırlarını/benliğinin gizlerini çözme yolculuğuna çıkar. Bu yönüyle bireyin ruhsal çatışmalarının/handikaplarının arayışlarının sorgulamalarının yaşandığı kanallar kenti, dar-labirent mekânıdır. Anlatıda dünyanın tüm kentleri, çatışmalar yaşayan bireye yabancı görünümüyle belirir. Anlatıcı özne ruhunun labirentlerinde yaşadığı bunaltıyı mekânsal yansımalarıyla verir:

“Hayır hiçbirini benim yaşamım değil!” diyordum kendi kendime. Ne bu yabancı kentlerde dolaşıp durmalarım, ne anımsadığım gençliğimin geçtiği, parke döşeli sokaklarından tramvayların geçtiği kent, ne şöyle bir görüp geçtiğim kentler, istasyonlarında sabahladığım yerler, ... hiçbirini” (2011a:172).

Nereye giderse gitsin yabancılığın soğuk görüntüsünü üzerinde taşıyan özne, varlığını ve yaşamını hiçbir yere kuramaz. Bu yüzden de ontolojik çatışmalar yaşar. Nitekim “*mekân, insanın her an varoluşunun konumlandığı yeni oluş ve kılınışların yaşandığı yerdir* (Şahin, 2017:28). Kişi, üzerinde tüm oluşlarını gerçekleştirdiği ve yaşanmışlık bağı ile bağlandığı mekân ile kökten bir bağ kurar. Mekân ile insan arasındaki kökensel ilişki ise aidiyet bağıyla bütünlenen ontolojik bir karaktere sahip olmakla birlikte bireyin dünya ile olan ilişkisinde de belirleyici rol oynar. Bireyin hiçbir mekâna aidiyet duymaması ise beraberinde yurtsuzluk sorunsalını getirir ki bu durum varoluşsal problemlerin de başlangıcı olur.

Anlatıda aidiyet sorunsalı ile beliren çatışma, özneyi tüm oluş’ların dışında bırakır. O, kendini hiçbir mekâna ait hissetmez, varlığını hiçbir yere konumlandırılamaz. Gezip

gördüğü tüm kentler ve -belki- yaşamının büyük bir kısmını geçirdiği istasyonlar ona yabancı ve uzak iken “*gençliğinin geçtiği, parke döşeli sokaklarından tramvayların geçtiği kent*” de artık kendinin değildir. O mekânsal aidiyetsizlik içerisinde dünya ile çatışmalar yaşar. Bu bağlamda onun için varlığını hiçbir yerine konumlandıramadığı dünya, bütünüyle dar-kapalı mekâna dönüşmüştür.

“Akşam Üzerleri Gidilen Bir Bar” öyküsünde başkişi yabancılığın ve yalnızlığın ruhsal sancılarını aşmak için hemen her akşamüstü bir bara gider. “*Karanlık bir kuzey gecesi*” içerisinde “*koyu renk bir boyayla boyanmış*” (Özlü, 2012:28) olan bar, öznenin yalnızlık sığınağı olarak beliren dar-labirent mekandır.

Özlü’nün “Sürgün Küçük Bulutlar” öyküsünde ise kent, yeryüzündeki insanlardan gökyüzündeki bulutlara kadar sürgün kimselere ev sahipliği yapar. “*Güneş sessiz kentin üzerini aydınlatıyor, rüzgar küçük bulutları sürüklüyor, bu İskandinav evlerinin çatıları üzerinde*” (Özlü, 2012:42) betimlenen kent, sürgün psikolojisine ev sahipliği yapmasıyla dar-kapalı mekan olarak belirir.

Özlü anlatılarında mekânın labirentleşerek bireyin varlık sancısına ev sahipliği yaptığı başka bir öykü “Bir Sokağı Aramak”tır. Metinde sıkıntılarında biraz olsun kurtulmak için sokaklarda gezintiye çıkan başkişinin varlık bunaltısı, mekânsal ilişkiler içerisinde sunulur:

“Ta ilk gençlik yıllarının sonlarında bunaltılara uğrayıp da sıkıntılarınızdan biraz da olsa kurtulabilmek için gezinip durduğunuz, daracık bir çıkış yolu da olsa, size çıkışsız bir labirent gibi gözükken mahallelerin, kentlerin sokaklarında olduğu gibi dolaşıp duracaksınız bu kentte de.(...) dolaşıp duruyorsunuz o bilmecemsi, bunaltıyı azaltan, ama sizi gene de bunaltının savurduğu o isimsiz sokaklarda”(Özlü, 2012:125).

Başkişinin ilk gençlik yıllarından beri sıkıntılarında kurtulmak adına yöneldiği sokak gezintileri, kimi zaman bunaltıyı azaltan bir nitelik taşıırken kimi zaman “*çıkışsız bir labirent gibi*” özneyi yutan özelliği ile belirir. Bu bağlamda diyalektik bir görüntüyle beliren sokaklar, bireyin algısalılığıyla şekillenir. Şimdide Avrupa kentinin isimsiz sokaklarında gezinen özne, gençlik yıllarının bunaltılı sokak gezintilerini anımsar. An’da beliren “*isimsiz sokaklar*” bireyin bulunduğu mekâna yabancılığının simgesel ifadesidir. Bu bağlamda özneyi kuşatan varlık sancısı, ait olunmayan bir mekânın birey üzerindeki olumsuz etkileri olarak belirir. Öte yandan geçmiş- şimdi ekseninde gerçekleşen pek çok değişimin yanında bunaltının değişmemesi bireyin dünya ile olan ezeli çatışmasının

ürünüdür. O, evrenle hiçbir uzlaşmaya yanaşmaz; uzlaşmaktansa acı vereceğini bile bile bunaltılı bir yaşamı benimser. Bu yönüyle acı ve bunaltı birey için arzulan/istenendir.

“*Kendi Evine Varamamak/Düş Öyküleri*”nde yer alan “Oteller Kenti” adlı öyküde mekan bireyin iç dünyasına paralel bir görünümle belirir. Her ikisinin de yıkılmaya yüz tutmuş varlığı, bunaltı düzleminde verilir:

“*Çoğu dönemlerde, uzayıp duran, can sıkıcı bir şeydir yaşam; her şeyi de kendi çözülmüş, terk edilmiş konumuna sürükler. Aldırışsızlıklar üst üste geliyor; bozulmuş olan bir daha düzeltilemez oluyor. Otelin durumu da böyleydi. O platonik umutlar uçup gitmiş, otel eski eşyalarıyla bakımsızlığa, köhneleşmeye, adeta yıkılmaya bırakılmış gibiydi*”(Özlü, 2011b:58).

Yaşamı “*can sıkıcı bir şey*” olarak tanımlayan başkişi, “*uzayıp duran*” zamanın içerisinde eylemsizlikle beliren varlığının bunaltısını duyumsarken içinde bulunduğu otel ile yaşam arasında metaforik bir ilişki kurar. Onun için yaşam; can sıkıcı, bozulunca bir daha düzeltilemeyen, çözülmüş bir şeye dönüşür. Tıpkı otel gibi. İçindeki “*eski eşyalarla bakımsızlığa, köhneleşmeye, yıkılmaya bırakılmış*” olan otelin görüntüsü ona yaşamın özetini sunar. Diğer bir deyişle öznenin dış dünyayı/mekânı/oteli tasvir biçimi kendi iç dünyasının özeti niteliğindedir. O anlamsızlıkla kuşatılmış, “*aldırışsızlıklarla*” yığılı bir yaşamda, müdahale etmek/dokunmak yerine akışa kapılmayı tercih eder, dolayısıyla kendini otelin içindeki bir eşya konumuna indirger.

Öyküde yaşamı can sıkıcı olarak nitelendiren, yaşamı şey’leştiren başkişi, bir anlama bağlanmaktan da uzaktır. O gelecek tasarımını yitirmiş, umutsuzluğa bürünmüş ve günlük hayatın ilgileri içerisinde kendisini akıntıya bırakarak varoluşun sorumluluğunu üzerinden atmayı seçmiştir. Metinde “*platonik*” olarak nitelendirilen umutlar ise öznenin içinde bulunduğu umutsuzluğun boyutunu ifade eder. Nitekim yaşam- insan ilişkisinde tek taraflı bir ilişkinin/beklentinin öznesi olan umutlar, sadece karakterin dünyasında var olup yaşamda karşılık bulamayan bir görünüm arz eder.

Demir Özlü anlatılarında İstanbul, çoğu kez öznenin aidiyet kurduğu, kendi olabildiği açık-geniş mekan olarak betimlense de kimi zaman dar-labirent mekan olarak gözlemlenir. *Bir Beyoğlu Düşü*’nde, özne, düşsel bir atmosferde İstanbul sokaklarında gezinirken kendilik arayışının tarihsel boyutunu içeren Beyoğlu, dar-kapalı mekân olarak belirir:

“*Tünel Alanı’na yakın bir evde oturarak eski Beyoğlu’nun bu dar sokaklarında aradığım hayattı: Önümde uzanan o belirsiz boşluk!(...) Akşamüzerlerim bu gezintilerle doluyor, yılğın, ezilmiş, tutkulu, tedirgin, bunalımlı dolaşıyordum İstiklal Caddesi’nde. Sainte-Maria*

Draperis Kilisesi'nin ıslak merdivenlerini inerek tahta kapının aralığından içeriye giriyor, arka sıralarda oturarak vakit öldürüyor, günlük kokusunu duyuyordum” (2011a:16-17).

Anlatıda Tünel Alanı'na yakın ev, Beyoğlu'nun dar sokakları, İstiklal Caddesi, Sainte-Maria Draperis Kilisesi'nin ıslak merdivenleri, hepsi bireyin “*önünde uzanan o belirsiz boşluğu*” içeren labirent mekanlardır. Kişi yaşamında boşluğu doldurmak, bir anlama tutunmak için çıktığı arayışta “*yılgın, ezilmiş, tutkulu, tedirgin, bunalımlı*” bir biçimde kenti dolaşır. Beyoğlu'nun labirentleşen sokaklarında kendi kaybolmuşluğunu arayan özne, varlığını saran boşlukla kuşatılmıştır. “*Anlatı kişinin kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulunduğu her durumda, mekân darlaşır*” (Korkmaz, 2015:86). Bu bağlamda gerek an'da beliren görüntüsüyle bireyin bunaltılı arayışlarına ev sahipliği yapan Beyoğlu dar-kapalı mekân olarak belirir.

Özne geçmişin sıkıntılı günlerini barındıran bu kendilik mekânına dönmek ve dönememek arasında ikilemede kalır:

“Şimdi, bir bölümü hapislerde, bir bölümü de sürgünde geçmiş uzun yaşamımın bu yaşlılık döneminde de anımsıyorum onu. Yeniden oraya dönmek istermişim gibi bir duyguya kapılıyorum. Gençliğimin bütün korku ve bunalımlarını yaşadığım yağmurlu, karanlık İstanbul'unda, genişçe bir yoldan pek de büyük olmayan o alanın, asfaltlanmış toprağı üzerine basmak istiyorum sanki” (Özlü, 2011a:11).

Susmak yerine konuşmayı tercih eden, otoriteye başkaldıran bireyin kaderi her yerde aynıdır: hapis ve sürgün. O, saçma'ya karşı gelmenin bedelini, baskı ve otoritenin yansıması olan esaret ya da sürgünle öder. Metinde yaşlanmış olmanın burukluğunu üzerinde taşıyan anlatıcı öznenin, kendi ülkesindeki yaşantısı/gençliği, hapis ve sürgün üzerine kurulu bir görünümde belirir. Bu yüzden de o, geçmişin/İstanbul'un imgesini “*karanlık*” olarak hatırlar. Tinsel bir karanlık içerisinde olan kent, yollarının “*asfalt*” görüntüsüyle de karanlığına maddi bir form kazandırır. Anlatıda başkışının içerisinde bulunduğu korku ve bunalımlardan kurtulma arzusu ise ‘*yağmur*’ imgesiyle verilir. O, kentin karanlık ve kaosundan yağmurun temizleyici yönüne sığınır ve bu yüzden kenti yağmurlu olarak anımsar. Bir taraftan temizleyen/arındıran olan yağmur, diğer yandan ise güneşi gizleyen yanıla kapalılığın/karanlığın ifadesidir. Bu bağlamda yağmurlu kent İstanbul, bir yandan kaos ve kargaşa mekanıyken diğer yandan arınması istenen kendilik mekanıdır.

Bununla birlikte İstanbul, yaşanan tüm sosyal ve politik sıkıntılara rağmen özel ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir. İstanbul özne için için kültürdür, kendiliktir, evdir. Bu yüzden kimi zaman İstanbul'u karanlık olarak hatırlasa da yine de orası, dönmek istediği

mekândır. Romanda da anlatıcı ben, ait olduğu kentin imgesini karanlık, korkulu ve bunalımlı olarak anımsamasına rağmen, orada olmayı arzular/özler.

İstanbul'un dar-kapalı mekân olarak belirlediği diğer bir öykü “Arkadaki Oda” öyküsüdür. Öyküde toplumsal nitelikli kaos ve kargaşa ortamı, kenti dar-kapalı mekan'a dönüştürür:

“Karanlık günlerdi. Askeri rejim, reform isteğiyle ayaklanmış gençleri yakalıyor, gazete yazarlarını tutukluyor, onları en ağır biçimde yargılamaya hazırlanıyordu. (...) Güzelim İstanbul'un hapishaneye döndüğü, bir yığın insanın can sıkıcı bir saplantı çevresinde dönüp durduğu kötü günler”(Özlu, 2012:647).

Öyküde İstanbul labirent mekan görünümüyle belirirken öyküye ismini veren “Arkadaki Oda”, kentin bunaltıcı ve kaotik havasından saklanma arzusunun dışavurumudur. Anlatıcı özne, hafızasında kötü izler bırakan bu dönemleri “karanlık günler” olarak ifade eder. Kenti baştan başa saran kaos, “ayaklanan gençler, tutuklanan gazete yazarları” ile kısıtlanan özgürlükler düzleminde verilir. Tüm bu yaşanan olaylar içerisinde “Güzelim İstanbul'un hapishane'ye” dönüştüğünü söyleyen başkişi, kendini bu mekânda güvende hissetmez. Bu bağlamda mekân, labirentleşen görünümüyle bireyin ruhunu sıkı dar-kapalı mekândır.

Toplumsal kaosun mekânı darlaştırdığı bir diğer öykü “Alp Oteli” öyküsüdür. Öyküde “Sıkıyönetim vardı.(...) Polis otele taşındığımı bilmiyordur, bu, ikide bir başvuru olan tatsız ev aramalarından kurtarır insanı” (Özlu, 2012:221) sözleriyle kentin kaos ve kargaşa ortamından bahseden anlatıcı özne, otele sığınır. Özneyi “ev aramalarından” kurtaran otel, açık-geniş mekân olarak belirirken İstanbul, dar- kapalı mekândır.

Yazarın *Dalgalar* romanında subaylık hakkı elinden alınan özne, ‘dağlık bir sonsuzluk’ olarak tanımladığı Doğu Anadolu'ya sürülür. Askerliğini Muş'ta yapan Demir Özlu'nün hayatından özyaşamsal öğeler taşıyan romanda, Doğu Anadolu'daki bu küçük kent, dar-kapalı mekân olarak belirir ve “Dağlık bir sonsuzluk: Doğu Anadolu. (...) Karla örtülü sonsuz bir sessizlik. İnsana dünyanın neresinde olduğunu unutturan kar renginde buğulu bir gökyüzü. Ovada bir tek belirgin bir çizgi bile yok.”(Özlu, 2006:70) sözleriyle betimlenir.

Romanda dar- labirent mekan olarak beliren ‘dağlık sonsuzluk’, uzamsal genişliğine rağmen bireyi sıkıştıran bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda başkişinin ait olmadığı, varlığını konumlandıramadığı mekân; bireyin kendi olmasına izin vermeyen, onun değişimini/dönüşümünü sağlamaktan uzak yalıtık bir işleve sahiptir. O, bu yere sürgün

olarak gelmiştir. Dışarıdan bir yaptırım ile zoraki bir düzlemde gerçekleşen mekânsal bulunma hali, bireyin kendi iradesi dışında gerçekleştiğinden ruhsal çatışmalara ev sahipliği yapar. Bu bağlamda mekan, dar-labirent görünümüyle belirir. Anlatıda mekân ile kökten bir ilişki kuramayan öznenin varlığı, boşluk'taki görüntüsüyle verilir. O, varlığını mekâna konumlandırıramaz ve mekânın ruhunda yarattığı bunaltıyı derinden duyumsar.

Özlu'nün *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanında başkişi Selim'in yaşadığı bunaltı ve çatışmalar, mekânsal izdüşümleriyle verilir: “*Yayvan tepeler ufka değin uzanıyor, uzaklardan bir buğu yükseliyordu. Solda kent, derin gürültüsünü kendi içine gömüyor gibiydi, belli belirsiz bir uğultudan başka bir şey duyulmuyordu ondan*” (Özlu, 1997a:55) sözleriyle kenti betimleyen Selim'in gördükleri aslında kendi iç dünyasının karmaşasından başka bir şey değildir. Bu bağlamda “*belli belirsiz bir uğultudan başka bir şey duyulmayan*” kent, kaotik görüntüsüyle dar-labirent mekan olarak belirir.

“Dünyanın Bir Yerinde” öyküsünde daha önce çok sevilen Paris, şimdide sevilmeyen iğreti bulunan mekândır. Özne, caddelerinde dolaştığı bu mekânı “*Senin Paris'in değil. Kuşkusuz çok pis ve kalabalık. Çirkindi işte. Yıllar sonra her şey değişiyor, belki de her şey daha çirkin daha çirkin oluyordu.*” (Özlu, 2012:68) şeklinde betimler.

Bireyin bulunduğu kent ile aidiyet bağlarının kopması öyküde “*Senin Paris'in değil*” söylemiyle verilirken mekânın labirentleşen görüntüsü “*pis, kalabalık, çirkin*” imgeleriyle varlık kazanır. Başkişinin huzur bulamadığı bu mekânı tarif biçimi ise mutsuz bir yaşamı süren ruhun çevreyi algılama biçimiyle şekillenir. Nitekim daha önce arkadaşlarını görmek ve gezmek üzere gerçekleşen bu seyahat, şimdide sürgünün buhranından kurtulmak için gerçekleştirilir. Bu bağlamda mekân, “*anlatı kişinin iç dünyasını dışa yansıtan bir ayna ve onları dönüştüren bir kimliğe sahiptir*” (Şahin, 2017:29). Tüm evren ile çatışma içerisinde olan öznenin mekânı algılayış biçimi, ben'in iç dünyasındaki ruhsal çatışmaları/mutsuzluğu ve huzursuzluğu imler.

Özlu anlatılarında algısal anlamda mekân ağırlıklı olarak dar-kapalı niteliğiyle belirir. Kimi zaman varoluşçu izlekler çerçevesinde simgesel görüntüsüyle varlık kazanan mekânlar, kimi zaman sürgün kimi zaman ise sosyal ve politik meselelerle ortaya çıkar. Karakterler ruhsal bunaltı ve çalkantılılarına ev sahipliği yapan mekânlarda, kendilerini sıkışmış, kuşatılmış ve huzursuz hissederler.

3.2.2.2. Açık Geniş Mekân

Anlatı metinlerinde dar-kapalı mekânın karşısına konumlanan açık-geniş mekân, bireyin huzur bulduğu, kendini açımlayabildiği, güvende hissettiği “içtenlik mekânıdır” (Korkmaz, 2008:115). Burada mekân, bireyin dünya ile otantik bağlar kurmasına olanak tanıyan ontolojik bir karaktere sahiptir. Demir Özlü’nün eserlerinde açık-geniş mekânın birincil imgesi İstanbul’dur. Gerek sürgün öncesi gerekse sürgün sonrası anlatılarda belirgin bir yer tutan kent, yazarın aşık olduğu mekandır. O, bu kentte kendini oluşturur, varlığını kurar. Bilhassa Beyoğlu pastaneleri, dönemin eğitim yuvası olması itibariyle Özlü’nün kültürel yaşamında büyük önem arz eder.

Özlü’nün “Diskotekte Bir Yazar” öyküsünde gerçeküstü bir mekânsal çoğulluğa ev sahipliği yapan hastane bireyin arayışlarıyla farklı yerlere açılır. Önüne çıkan merdivenlerden aşağı inen özne, İstanbul manzaralarıyla karşılaşır: Galata’yı, “Haliç”i, “bembeyaz martıları”ı görür, “ılık Akdeniz meltemini” hisseder. Bu bağlamda simgesel bir mekânın/hastanenin alt katına konumlanan İstanbul, açık-geniş mekândır. Öyküde açık- geniş niteliğiyle beliren diğer bir mekân ise “diskotek”tir. Hastanenin prosedürlerinden/bürokrasinin insan üzerindeki kuşatıcı etkisinden diskoteğe sığınan özne, burada kendini özgür ve huzurlu hisseder. Bireye kendi olma olanağı veren diskotek bu yönüyle açık-geniş mekân olarak belirir.

İthaka’ya Yolculuk’ta uzaklarda kalan İstanbul, özlemi içerisinde barındıran açık-geniş mekândır. Başkişi nereye giderse gitsin bu kentin imgelerini hiçbir yerde bulamaz: “Sonraları kıyılarında gezindiğim denizlerde yoktu o koku: Lodosun ve İstanbul’un kokusu. Eski İstanbul!... Neredesin, neredesin şimdi, hangi düşün içinde?” (Özlü, 1996:30) söylemleri, yitirilmiş bir kentin ardından bireyin duyumsadığı ruhsal sancıların görüntülerini yansıtır. Özne için bir kendilik imgesi olarak beliren İstanbul; var eden/ çoğaltan, aidiyet ve güven veren açık-geniş mekân iken dünyanın diğer tüm kentleri dar-kapalı mekân olarak belirir.

Bununla birlikte romanda, İstanbul manzaraları öznenin ardını bırakmaz: “Ne kadar da güzel gözleri var İstanbul kadınlarının!.(...) Camları geniş, tahra bir vapur, bütün pencerelerini titreterek kalabalık iskeleye yanaşiyor. Annenle, iskele yanındaki kahvede oturup, gemiyi bekliyorsunuz. Ama, ne de kalabalık iskele!” (Özlü, 1996:33) söylemleri, geçmiş zaman kentinin an’da beliren yansımalarından ibarettir. İstanbul’dan ayrı olan

başkişinin geçmişe ve yurduna duyduğu özlem, ardını bırakmayan kent manzaralarıyla belirir. İçerisinde kalabalığı barındıran kendilik mekânı, sürgün kentte yalnızlığın bunaltısını yaşayan özne için açık-geniş mekândır.

İstanbul'un yanı sıra çocukluğunu geçirdiği Ödemiş, Simav gibi Anadolu şehirleri de geçmişin güzel anılarını içermesiyle açık-geniş mekânın görüntüsünü sunar. Özlü'nün *Tatlı Bir Eylül* romanında Simav, savaşın korkunç yansımalarından bireyi koruyan huzur ve güven mekânıdır. Ailesiyle birlikte Simav'a giden özne, bu küçük kasabayı “*her gün radyo haberlerinden taşan, Avrupa'yı kasıp kavuran savaştan uzakta, sessizce saklandığımız bir yerdi sanki*” (Özlü, 2011:63) sözleriyle tanımlar. Açık-geniş mekânlarda anlatı kişisi “*kendini güvende hisseder; kimliği varlığı, değerleri koruma altındadır. Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu, varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar*” (Korkmaz, 2015:93). Romanda özneyi, savaşın yıkıcılığından koruyan/saklayan bu küçük kasaba, güven mekânıdır.

Sonuç itibariyle Özlü anlatılarında algısal boyutuyla açık-geniş mekân görüngüleri, dar-kapalı mekâna kıyasla daha az yer edinir. Bu durumda varoluşçu akımın tezahürlerinden yazarın mizacına, yaşanmışlıklardan sürgün olayına kadar pek çok durumun etkisinden bahsedilebilir. Karakterler açık-geniş mekânı, çoğunlukla sürgün izleği paydasında geçmiş hatıralara ev sahipliği yapan mekân düzleminde yaşarlar.

3.3. DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE ZAMAN

Demir Özlü anlatılarında zaman, ‘niceliksel/fiziksel zaman’ ve ‘niteliksel/algısal zaman’ olmak üzere iki boyutta yer edinir. Fiziksel zaman, kronik/sıradizimsel ve akronik/geriye dönüşlü olarak belirir. Sıradizimsel zamanda, olaylar vaka halkalarının oluş sırasına göre anlatım kazanırken geriye dönüşlü zamanda geçmiş, şimdinin içerisine taşınır. Karakter, an'daki görüntüsüyle bilinç düzleminde geçmişe gidebilir.

Algısal zamanda ise kişi, zamanı niceliksel yönüyle değil, niteliksel içeriğiyle ölçer. Bu bağlamda ‘açık- geniş zaman’ ve ‘dar-kapalı zaman’ olarak ifade edebileceğimiz algısal zaman, karakterin zamanı nasıl algıladığıyla şekillenir. ‘Açık-geniş zaman’, varoluşun olanaklarına ve ben'in tarihselliğine kendini açan, bilincin kendini kurmasını/oluşturmasını sağlayan canlı bir fenomendir. Kişi bu zamanda kendini kurabilir/oluşturabilir, zamana ve zaman aracılığıyla dünyaya/yaşama katılabilir. ‘Dar-kapalı zaman’ ise labirentleşen görüntüsüyle yutucu ve kuşatıcı etkiye sahiptir. Birey

sonsuzlaşan/bitip tükenmeyen bu zaman içerisinde ruhsal çatışmalar/sancılar yaşayabilir ya da varlığını kuramayabilir, kendini dünyaya kapatabilir. Bu bağlamda ‘dar-kapalı zaman’, varoluşun gerçekleşmesini sağlayan tarihsel bir fon değil, varlığın yitmesine şahitlik eden sessiz ve etkisiz bir tanıktır. Kişiyi yok oluşa yaklaştıran ölümcül bir süreçtir.

Özlu’nün sürgün izlekli anlatılarında zaman, çoğunlukla geriye dönüşlüdür. Anlatıcı, an’daki görüntüsüyle geçmiş zamanı anlatır. Bununla birlikte geçmiş, her daim sığınılmak/bulunulmak istenen iken şimdi, birey üzerindeki yıkıcı etkisiyle belirir. Yalnızlık, bunaltı ve varoluşsal sancuların yer aldığı öykülerde ise zamansızlığın görüngüsü yer edinir. Karakterler uzayan/sonsuzlaşan zaman içerisinde ruhsal çatışma ve sorgulamalar yaşarlar.

Özlu’nün *İthaka’ya Yolculuk* romanında zaman, akronik bir görünümde belirir. Anlatıcı, “geçmiş, halin içinde veri(r)”(Mendilow, 2017:233). Eskiden yaşanan olayların an’daki etkisi ise birey üzerinde yıkıcı bir karaktere sahiptir. Başkişi sürekli olarak geçmiş ve şimdi arasında gelgitler yaşarken şimdi’nin bunaltısından geçmiş’in huzuruna kaçmak ister: “Ama eskiden (...) Ama şimdi dışarıdayım. Dışarıdayım ve dışarı, o kısa süren yolculuklarla birbirine eklenmiş gibi görünüyor bana. Zaman birbirine eklenmiş. Aralarında yer alan – kendi ülkemle ilgili- yaşam siliniyor”(Özlu, 1996:10). Romanda öyküleme zamanı olan “şimdi” aynı zamanda sürgün trajedisini içerisinde barındırır. Geçmiş zaman ise bireyin ait olduğu kendilik zamanıdır. Otobiyografik öğeler taşıyan romanda akronik zaman kullanılırken anlatıcı öznenin parçalanmışlığı, zamansal parçalanmışlıkta kendini yansıtır. Bu bağlamda algısal boyuttaki zaman ‘dar-kapalı’ görünümüyle belirir.

Zamanın sürgün izleğiyle birlikte belirmediği ve psikolojik bir nitelik kazandığı bir diğer roman *Tatlı Bir Eylül*’dür. Romanda başkişi, geriye dönüşlerle eski günlerine/anılarına/yurduna döner. Bu yönüyle eserde akronik bir zaman anlayışı vardır. Şimdi’de bunaltılı bir yaşamı sürdüren özne, varlığını saran geçmişin imgesinden kurtulmak istese de bilinci buna izin vermez: “O nostaljik hayaleti tutup çıkarmak istiyordu bulunduğu yerden.(...)O kentle orada yaşanan yıllar çıkıp gitmeyeceklerdi içinden. Zamanın uzadığı dönemlerde yeniden, hep yeniden geri gelecekti. Bir bumerang gibi çarpacaktı ona yeniden (Özlu, 2011:14). Romanda birey için zaman; geçmiş, şimdi ve geleceğin

biraradallığıyla şekillenir. Geleceğin belirsizliği ile şimdi’de endişe ve bunaltılar yaşayan karakter, geriye dönüşlerle sürekli olarak geçmişte yaşar. Romanda sürgünün hakim olduğu şimdi ve geçmişin bir bölümü “ağır zamanlar” nitelendirmesiyle varlık kazanır. “*Bütün o ağır zamanlarda, iç avluya bakan odanın pencereleri önünde otururken gizlice İstanbul’a dönmeyi (...) düşlüyordun. Yıllarca sürüyor, mevsimleri aşıyor, güneşin çizdiği yolu izliyor, zihninden doğan karabasanlarla savaşıyor, sonsuzca yol alıyordu*” (Özlu, 2011:111). Romanda zamanın ağırlığı, bireyi ontolojik anlamda yıpratıcı bir nitelikle belirir. O, içinde bulunduğu zamanın dışına çıkmak, ülkesindeki zamana geri dönmek ister. Bu yönüyle başkişinin içinde bulunduğu zaman algısal anlamda varlığını içine konumlandıramadığı ‘dar-kapalı’ zamandır.

“Yeniden Yaşamak” öyküsünde “*vaktin geçmesini beklediği için*” önünde “*sonsuz bir vakti*” (Özlu, 2012:209) olan başkişi için zaman, labirentleşen görüntüsüyle bireyi sıkıcı/kuşatan bir niteliktedir. Fiziksel boyutta sıradizimsel bir görünümle ilerleyen zaman, başkişinin kahvelerde oturması, kenti gezinmesi ve günü tüketmesi ile şekillenirken algısal boyutta sonsuzlaşan görüntüsüyle yıkıcı bir karaktere sahiptir.

“Hüküm” öyküsünde zaman, başkişinin hücredeki görüntüsüyle başlar. Bir cinayet işlediği gerekçesiyle tutuklanan ve mahkemeye çıkarılmak üzere bir hücrede bekletilen özne, geriye dönüşlerle olay anını yeniden yaşar. Bu yönüyle akronik zaman ile sıradizimsel zamanın iç içe geçtiği öyküde; mahkeme süreci, sıradizimsel bir şekilde ilerlerken hücredeki zaman, akronik bir karaktere sahiptir. Bununla birlikte algısal boyutta ise zaman “dar-kapalı” bir nitelik arz eder. Gerek başkişinin hücrede bulunduğu zaman dilimi gerekse mahkeme süreci, bireyin varlık muhasebesini yaptığı ruhsal sorgulamalar ve çatışmalar yaşadığı zamandır. Sonsuzlaşan ve birey üzerinde boğucu niteliğiyle varlık kazanan zaman, öznenin her an’ının büyük bir acı ile geçirdiği sancılı bir süreçtir.

Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları romanında zaman, sosyal boyutuyla 1960’lı yıllardır. Dönemin sosyal ve politik yönlerini kurgusuna dahil eden roman, zamanına ayna tutar. Romanın başkişi Selim ve beraberindeki arkadaşlarının sıkıntılarını, umutlarını içerisinde barındıran eserde zaman sıradizimsel bir nitelikle ilerler. İstanbul’da başlayan roman, Selim’in mahkemeye yargılanması, beraat etmesi, ardından askere alınması ve askerden dönüşü ile şekillenir. *Bir Uzun Sonbahar*’da 12 Mart 1971’i

hazırlayan olumsuz koşulların birey ve toplum üzerindeki etkisi verilir. Eserin sosyal zamanı, dönemin sosyal ve politik koşullarını yansıtır. Vaka halkalarının ‘sıradizimsel zaman’ ile birbirine bağlandığı romanda, başkişinin askerden dönmesi ile başlayan sıkıntılı ve bunaltılı günler, algısal boyutuyla ‘dar-kapalı zamanın’ görüntüsünü sunar.

Bir Yaz Mevsimi Romansı’nda Kuzey Avrupa kentinde olan başkişi, geriye dönüşlerle kendini 1970’li yılların Türkiye’sinde bulur. Bu bağlamda fiziksel anlamda akronik bir zaman anlayışı söz konusuysen algısal anlamda ‘dar-kapalı’ bir zaman anlayışı söz konusudur. Karakter, gerek geçmişin zorlu politik koşulları gerekse an’da beliren sürgün hali ile zamanı bitip tükenmeyen, sonsuz bir bunaltıya ev sahipliği yapan bir zemin olarak görür. Özlü’nün *Amerika 1954* romanında zaman, sıradizimsel bir boyutta ilerler. Başkişi Harun’un Demet’ten ayrılıp Amerika’ya gitmesiyle başlayan vaka kurgusu, Amerika’da Harun’un Penelope ile tanışması, Penelope aracılığıyla yeni arkadaşlar edinmesi, Dr. N’yi ve Hidayet amcasını bulması, Mr. Jack ile tanışması, Penelope’nin kaçırılması ve kurtarılması ile sona erer.

Akronik bir zaman anlayışının benimsendiği *Dalgalar* romanında başkişi; oğlu, gelini ve torunu ile çıktığı Bangkok gezisinde geriye dönüşlerle geçmişe/eski günlerine gider. Özlem duyduğu yurdunu, ailesini, arkadaşlarını ve gençliğinin kentini hatırlayan özne, an’daki görüntüsüyle bunaltılı ve depresif bir haldedir. Romanda annesini henüz kaybeden ve ölüm sancısını derinden duyumsayan başkişi için zaman, algısal boyutta ‘dar-kapalı’ görünümüyle belirir.

Berlin’de Sanrı anlatısında zaman genel anlamda sıradizimsel bir biçimde ilerlese de yer yer geriye dönüşlerle başkişinin İstanbul anılarına/gençlik yaşanmışlıklarına dönülür. Eserde Kleist üzerine bir yazı yazmak için Berlin’e giden başkişi, Wansee’deki yazarlar evinde kalır. Burada Kristin ile tanışan ve ona ilgi duyan özne için zaman, algısal boyutta dar-kapalı görünümüyle şekillenir. Nitekim sanrılara ve ruhsal çatışmalara ev sahipliği yapan zaman, Kristin’i ve başkişiyi ölüme hazırlayan bir tükeniş sürecini içerir.

Akronik bir zamanın hâkim olduğu *Bir Beyoğlu Düşü*’nde anlatıcı özne, “*şimdi bir bölümü hapislerde, bir bölümü de sürgünde geçmiş uzun yaşamımın bu yaşlılık döneminde de anıyorum onu*” (Özlü, 2011a:11) dediği İstanbul’a dönmek ister ve gençliğinin Beyoğlu’nu hatırlar. Evinden ayrılıp Tünel Alanı’nın çok yakınlarında tuttuğu evin üst katında oturmaya başlamasıyla gerçeklik ile düş arasındaki ince çizgide ilerleyen

öznenin yaşamı, sanrılara ev sahipliği yapar. Komşusu olan gizemli kadına âşık olan başkişinin yaşadıkları, zamanın ve mekânın gizemini içerisinde barındırır. Taşındığı bu yeni çevrede “acı çeken bir imge”ye (Özlu, 2011a:13) dönüşen özne için zaman, dar-kapalı niteliğiyle varlık kazanır. Çünkü o bu zamanda bir kendilik arayışı içerisinde. Zaman, onun ruhsal çatışmalarına, sorgulamalarına ve sanrılarına ev sahipliği yapar.

Özlu'nün *Kanallar* anlatısında zaman, başkişinin Ana'yı aramasıyla sıradizimsel bir tarzda ilerlerken yer yer geçmişe dönüşlerle akronik bir nitelik kazanır. Karakter geçmiş ve şimdi düzleminde yaşadığı gelgitlerle Ana'yı arar. Bu yönüyle şimdi, arayışa ve arayışla beliren çatışmalara ev sahipliği yapar ve algısal anlamda dar-kapalı olarak belirir. *Önünde Boş Bir Uzam* anlatısında zaman, fiziksel boyutta sıradizimsel ve geriye dönüşlü nitelikleriyle belirirken algısal boyutta dar-kapalı olarak varlık kazanır. Eserin başında Berlin'deki yazarlar evinde olduğu bilinen anlatıcı, bir yandan Berlin'den kent manzaraları sunar; diğer yandan yazından düşünceye, tarihten siyasete uzanan konulara yer verir ve geçmişe gider. Bu yönüyle sıradizimsel ve geriye dönüşlü zaman birlikte varlık kazanır. Öte yandan eserde boşluk, anlamsızlık, yabancılaşma ve yalnızlık içerisinde yaşamını sürdüren bireyin varlık çabası zamanı algısal boyutta dar-kapalı bir niteliğe büründürür. *İşte Senin Hayatın* adlı anlatıda geçmiş ve şimdi düzleminde geriye dönüşlü bir zaman hâkimdir. Kendi yaşamına dışarıdan bir gözle bakan yazar, geçmişin görüntülerini şimdiye taşır.

Özlu'nün Stockholm Öyküleri kitabında yer alan öykülerden hemen hepsi algısal boyutuyla dar-kapalı bir nitelik arz eder. Karakterler çoğu kez sürgün kimliğiyle varlıklarını zamana konumlandırıramazlar. Fiziksel anlamda ise zaman, çoğunlukla sıradizimsel olmakla birlikte yer yer geriye dönüşlü olarak belirir. “Cristina Nilsson'u Aramak” öyküsünde zaman fiziksel anlamda sıradizimsel, algısal anlamda dar-kapalı niteliğiyle ilerler. Kendilik arayışının karşılığı olan Nilsson'u arama eylemi, öznenin zaman'daki çatışma ve sorgulamalarını yansıtır. “Stockholm'de Bir Öğle Vakti” öyküsünde zaman, sıradizimsel ve geriye dönüşlü olarak iç içe geçmiştir. Başkişi, Stockholm caddelerini gezerken bir yandan da İstanbul anılarına döner. “Akşamüzerleri Gidilen Bir Bar” adlı öyküde yalnızlığı derinden duyumsayan başkişi için zaman, geçmek bilmeyen sonsuz bir tükeniş döngüsünden ibarettir; bu yönüyle de kapalı bir nitelikle belirir. “*Barda yapayalnız oturmak, içki içmek ve kimseyle ilişki kurmamak*” (Özlu, 2012:30) üzerine kurulu bir yalnızlığın öznesi olan başkişi, zamanı bunaltı boyutunda

yaşar. Öyküde zamanın fiziksel boyuttaki görüntüsü ise geriye dönüşlüdür. Oturduğu barda geçmiş anılarını düşünen özne, şimdi'nin içerisinde eskiyi yeniden yaşar. “Lilla Maria” öyküsünde oturduğu kafede, baharın gelişini bekleyen bir kadın ve sıkıntılarla boğuşan başka bir adamın yaşam öyküsüne tanıklık eden başkişi, zamanı sıradizimsel bir boyutta yaşantılar.

“Sürgün Küçük Bulutlar” öyküsünde zaman geriye dönüşlü bir nitelik arz eder. Yurdundan ayrı olan başkişi, sürekli olarak geçmiş ve yaptığı yolculukları hatırlar: “*Bir defasında da Paris'ten Kopenhag'a giderken trenle geçtiğini ansıyordu Hamburg'dan.(...) Pencereden küçük bulutların geçidine bakarken tren yolculuklarında, Münih'te geçirdiği boş sabahları hatırlıyor*” (Özlü, 2012:43-44). Fiziksel boyutta geçmiş güzel günleri içeren zaman, algısal boyutta sürgün trajedisi ile dar-kapalı olarak belirir. Gerek şimdi'de gerek geçmişte yaptığı yolculuklarda yurtsuzluğunun ve yalnızlığının sancısını duyumsayan başkişi, varlığını mekana konumlandıramadığı gibi zamana da konumlandıramaz. O, sonsuzlaşan bir kısır zaman içerisinde boşluğun ve anlamsızlığın an'daki temsilcisi olur.

Özlü'nün “Bellman Sokağı'nda” öyküsünde fiziksel boyutta, sıradizimsel bir nitelikle beliren zaman, algısal anlamda dar-kapalıdır. “*Günlerini nasıl geçireceksin, sana büsbütün yabancı gelen bu mahallede?*” (Özlü, 2012:49) söylemiyle başlayan öyküde, başkişi zamanı yalnızlığına ve sürgününe zemin olan bir fon olarak duyumsar. Öyle ki zaman, onun yalnızlığını arttırmaktan başka bir işe yaramaz ve özne, har an'ıyla varlığını tüketen sürecin bir an önce geçmesini ister. Bu yönüyle zaman, varlığı kuran/oluşturan değil, onun tükenişine tanıklık eden bir soyutluktur. Öyküde fiziksel zaman ise Eva Nilsson'un oynadığı yalnızlık oyunu ile kronolojik bir sıralamayı takip eder. Di'li geçmiş zamanın kullanıldığı “Votka” öyküsünde, anlatıcı özne, geriye dönüşlerle geçmişin/İstanbul manzaralarının görüntüsünü sunar. Değişen kent algısının simgesel bir dille sunulduğu öyküde, zaman, bir kentin çöküşüne tanıklık eder.

“Dünyanın Bir Yerinde” öyküsünde yaptığı yolculukları anlatan başkişi, zamanı geriye dönüşlü olarak yaşantılar. “Saatçi”, “Komşum” ve “Bir Kadın” öykülerinde zaman fiziksel boyutuyla ön plana çıkar ve sıradizimsel bir nitelik arz eder. “Diskotekte Bir Yazar” öyküsünde de ise zaman, mekansal parçalanmışlığa paralel olarak algısal anlamda dar-kapalı bir nitelik arz ederken fiziksel boyutuyla sıradizimsel bir niteliğe sahiptir.

Başkişinin iyileşmek için gittiği hastanedeki arayışları, kronolojik bir sıralama ile verilir. Özlü'nün "Charlottenburg I-II" öykülerinde zaman, geriye dönüşlü olarak belirir.

"Yeni Stockholm Öyküleri" arasında bulunan "Yahudi", "Bir Odayı Döşemek", "Eve Dönüş", "Orada Kalmak", "Bir Sokağı Aramak", "Kule", "İki Arkadaş" öykülerinde zaman, geriye dönüşlü niteliği ile belirir. "Lotta Leander'in Solgun Kış Partisi", "Eczane", "Zamklı Kadın", "Fransız Tarzı Bir Lokal Ziyaret", "Lena Persson'la Konuşmamak", "Buluşma", "Sonsuz Küçük Bir Ada", "Posta Neferi", "Pia ile Bir Öğleden Sonrası", "Temmuz Ayının Son Günleri" öykülerinde ise zaman, sıradizimsel bir boyutta varlık kazanır. "Anemas Zindanları" ve "Merkez Postanesi'nde" adlı öykülerde ise sembolik bir anlatımın içerisinde zaman, geçmişte yer alan görüntüsüyle sıradizimsel bir boyutta yer edinir.

Özlü'nün "Son Stockholm Öyküleri" arasında bulunan "Danse Bank", "Sayfiye Yeri", "Yeniden Yaşamak" öyküleri geriye dönüşlü niteliğiyle; "Travemünde", "Dönüş Yolu", "Şiir Öğretmeni", "Kafka", "Sınıf Öğretmeni", "Editör", "Cafe Nova" öyküleri ise sıradizimsel zaman özeliği ile belirir. "Geçitler Adasını Ziyaret" öyküsünde sıradizimsel bir nitelikte ilerleyen zamanın içerisinde geçmiş zaman simgesel bir görünümle yerleştirilir. 1723 yılından beri kuzey kentinde yaşayan Avcı Gracchus, 'ölüm kaygısının yolunu şaşırmasıyla' sonsuz yaşamın kısır döngüsüne kapılır. Başkişi, sayısız geçitlerin yer aldığı kenti gezerken Kafka'nın yarattığı karakterlerden Avcı Gracchus ile karşılaşması ise yaşamın bunaltısını işaret ederken zamanın da dar-kapalı olarak belirmesini beraberinde getirir.

Özlü'nün "Aşk ve Poster" kitabında yer alan "Alp Otel", "Sarı Rolls- Royce", "Napoli", "Marsilya'da" öykülerinde zaman geriye dönüşlü bir nitelik arz eder. Anlatıcı özne, an'daki görüntüsüyle geçmiş anılarını anlatır. Eserdeki "Gemide", "Ödül", "Evlenme Töreni", "Büyük Bir Otelde Aşk", "Salonda Felsefe", "Lena'yı Niçin Seiyorum?", "Sıcak, Güneşli Bir Gün", "Yılbaşı Gecesine Hazırlık", "Beyoğlu'nda Bir Öğle Vakti" öykülerinde ise zaman, sıradizimsel bir nitelik arz eder. Niteliksel anlamda ise zaman genel anlamda dar-kapalı bir ekseninde belirse de yer yer(özellikle kent gezilerini içeren öykülerinde) açık-geniş bir görünüm kazanır. Özlü'nün "Öteki Günler Gibi Bir Gün" öykü kitabında yer alan "Sokaklarda Bir Avlu", "Büyük Kız", "Öteki Günler Gibi Bir Gün" öykülerinde zaman sıradizimsel boyutuyla ilerler. Öteki Günler Gibi Bir Gün'de

İstanbul manzaraları içerisinde başkişinin aldığı zevk, zamanı niteliksel anlamda açık-geniş bir görünüme büründürür. “Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz” öyküsünde zaman algısal boyutta dar-kapalı bir nitelikte belirir. “*Sıkıntılı bir Pazar günü, daracık odamda boğuntularıyla göğsümde bir ağaç büyütüyorum, duvarlarımı süsleyen kadın resimleriyle...*” (Özlü, 2012:337) söylemleri sıkıcı bir gündelik yaşam içerisinde aynılığın bunaltısına hapsolmuş bireyin bunaltısını yansıtır. Öyküde zamanın fiziksel görüntüsü ise sıradizimsel bir zeminde belirir.

Simgesel bir nitelikte beliren “Yerebatan” öyküsü, bireyin anlam arayışını içermesiyle algısal boyutta dar-kapalı, fiziksel açıdan ise sıradizimsel zaman üzerine kurgulanır. “Havuzun Başında”, “Nöbetçi”, “Kıyıda”, “Konyaklar”, “Açıkta Kalan Kilise” öykülerinde zaman kronolojik bir nitelikte belirirken “Cibranlı Halit Bey’in Ölümü” ve “Ötedeki Ülke” öykülerinde akronik bir zaman benimsenmiştir. Simgesel bir düzlemde beliren “Kule” ve “İçerisi” öykülerinde ise zaman, fiziksel anlamda sıradizimsel, algısal anlamda ise dar-kapalıdır.

Demir Özlü’nün eserlerinde zaman, anlatı biçimine göre farklılık gösterirken niceliksel boyutta sıradizimsel ve geriye dönüşlü, niteliksel boyutta ise dar-kapalı, açık geniş olarak belirir. Sürgün izlekli anlatılarında zaman fiziksel anlamda çoğunlukla geriye dönüşlü, algısal anlamda ise dar-kapalıdır. Karakterler ait olmadığı bir mekanı yaşantılamamanın sancısını duyumsarken zaman sonsuzlaşır ve bireyi bunaltıya/bitimsiz bir boğunca hapseden bir nitelik kazanır. Kişi geçmiş zamanın imgesine tutunarak şimdi’nin bunaltısından kurtulmaya çalışır. Simgesel bir görünümle varlık kazanan ‘arayış, yalnızlık, boşluk’ izlekli öykü ve anlatılarında zaman; niceliksel anlamda sıradizimsel, niteliksel olarak ise dar-kapalıdır. Kişilerin ruhsal çatışma/çırpınışlarına ev sahipliği yapan zaman, çoğunlukla onların varoluşlarını kurmalarına olanak tanımaz.

Özlü eserlerinde zamanın açık-geniş görüntüsü dar-kapalıya nazaran daha azdır. Karakterler açık-geniş zamanda yaşamdan tat alırlar, varlıklarını oluşturma/kurabilme becerisini gösterirler. Bu bağlamda çoğunlukla “geçmiş” açık-geniş zaman olarak belirir. Niceliksel anlamda geriye dönüşlünün yanı sıra sıradizimsel bir nitelikte beliren zaman, vaka halkalarının art arda aktarımıyla gerçekleşir. Anlatı kip ekleri ya da zaman ifadeleriyle belirginleştirilir. Bununla birlikte Demir Özlü’nün eserlerinde zaman, bazen de tek başına ‘o an’ olarak belirir. Zamanın genişleyerek sonsuzlaştığı öykülerde anlatılan

sadece o an'dır. Karakterler an'daki görüntüleriyle varoluş durumlarını sergilerler. Özlü eserlerinde zaman, anlatı kurgularının başat ögesi olmakla birlikte bireyin varlık sorununun da birincil tanığıdır. Karakterler zamanda kendini kurma çabası içerisindedirler.

3.4. DEMİR ÖZLÜ'NÜN ESERLERİNDE ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Romanın en önemli teknik unsurlarından biri olan bakış açısı “*anlatma esasına bağlı metinlerde, vaka zincirlerinin ve bu zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu soruları(nın)*” (Aktaş, 1998:78) cevabıdır. Yazarın romanda durduğu yeri ifade eden bakış açısı, olayların okura nasıl aktarılacağını belirler.

Demir Özlü'nün *Bir Uzun Sonbahar* romanında kahraman/ben bakış açısı kullanılır. “*Gülgün’le, askerlikten izinliyken, İstanbul’un yeni kahvelerinden birinde tanıştım.*” (Özlü, 1976:5) sözleriyle başlayan roman, başkişinin anlatımıyla verilir. Romanda anlatıcı konumunda olan ben; dönemin sosyal özelliklerinin yanı sıra kendi yaşamını, sıkıntı ve bunaltılarını anlatır. “*İtibari âleme ait her türlü görünüşü dışa aksettirmede aracı durumunda*” (Aktaş, 1998:91) olan kahraman anlatıcı, aynı zamanda yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak belirir. Öte yandan “*birinci tekil kişi zamiri kullanılarak anlatılan romanlardaki görüş ve düşüncelerin sorumluluğu yazarlara değil, anlatıcılara aittir*” (Aytür, 2009:30). Bu bağlamda olayları roman kahramanına anlattırmak bir yandan yazara geniş bir özgürlük alanı tanıırken diğer yandan yazarın romandaki egemenliğini kaldırır. Okur, kahraman ile arasında herhangi bir aracıyı hissetmez; her şeyi kahramandan ağızdan duyar. Bu yönüyle daha canlı ve gerçekçi bir kurgu içerisinde bulur kendini.

Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları romanı, tanrısal/hakim bakış açısıyla yazılır. Selim’in yaşadığı çıkmazları dönemin sosyopolitik dokusu içerisinde veren anlatıcı, 1970’li yıllar Türkiye’sinin panoramasını çizer. Romanda “*yaşadığı duygusal sarsıntılardan sonra Selim, düşleriyle gerçekler arasında doğan uyumsuzluğun, biraz da kendisinin düşünsel saplantılarından geldiğine inanıyordu*” (Özlü, 1997a:82) söylemleriyle Selim’in yaşadığı çatışmalar, diğer karakterlerin bunaltılarıyla bir arada

sunulur. Anlatıcı; roman kişilerinin tüm yaşamlarını, yaşam karşısındaki tavırlarını ve tüm duygu/düşüncelerini bilir ve bu doğrultuda değerlendirmeler yapar.

Özlu'nün *Kanallar* anlatısı, kahraman anlatıcı ve bakış açısıyla yazılır. “*Kanallarla ilgili bir anlatı yazacaktım*” (Özlu, 2011a:127) cümlesiyle başlayan eser, anlatıcı ben'in kanallar kentindeki arayışı üzerine kuruludur. Kahraman bakış açısının hakim olduğu anlatılarda “*anlatan ben yakın ya da uzak geçmişte kendi yaşadığı aksiyonel ya da içsel bir serüveni anlatmaktadır*”(Sazyek, 2013:26). *Kanallar*'da yakın geçmişte başlayan ve an'da da devam eden serüvenini anlatan ben, içsel olanın dışsala eşlik ettiği bir arayış öyküsünü sunar:

“*Ana, Ana, Ana! Seni bulacağım değil mi? Yabancı bir kentte de olsam artık yaklaştım sana. (...) Gecenin içinde yalnızdım. Bu kentte olduğumu, Ana'yı aradığımı bilen kimse yoktu. Yakınlarımdan hiçbiri. Böylece büsbütün kendimle baş başaydım. Kendi içimle.(...) Şimdi Ana'yı trende gidiyorken görüyordum. Bu kente doğru geliyordu ya da bu kentten gidiyordu artık. Trenin geçtiği kıyıya kum taşıyan Kuzey Denizi vardı*” (Özlu, 2011a:147-166)

Eserde kahraman anlatıcı, yaşadığı macerayı anlatırken aslında simgesel bir nitelikle beliren arayış, kendilik keşfi ve anlam edimi düzleminde gerçekleşir. Kahraman bakış açısının kullanıldığı bir diğer anlatı olan *Bir Beyoğlu Düşü*, gizemin arayışla şekillendiği bir kurguda okura sunulur. Wansee'deki yazarlar evinde kalan başkışı, kendi gençlik öyküsünü yazmak ister ve bu öyküyü simgesel bir arayış zemininden verir. Anlatıcının gençlik yıllarında Tünel Alanı yakınlarındaki eve taşınmasıyla başlayan olaylar, Beyoğlu'nun gizemiyle birlikte sunulur. Arayışlar, ruhsal çatışmalar ve yaşanan olaylar silsilesi, gerçekliğin kaygan zemininde verilir:

“*Bunca zaman sonra, Kuzey Avrupa'nın bir yerinde büyük ağaçların çevrelediği eski bir yapının çatıya yakın üçüncü katında oturarak o günlerimin tedirginliklerini düşündüğümde, kolay çözümler bulamıyorum durumuma(...)*Beyoğlu'na yerleşmişim. Henüz bir çevremim olmadığı, hareketli, karanlık, eski mahalle Beyoğluna. İşte o sırada tanıdım komşumu: Yeşil gözleriyle baktığı yerin ötesini gören, ince trençkotu altında gövdesinin güzelliği belirgin olan o gizemli kadını”(Özlu, 2011a:13).

Demir Özlu'nün özyaşamsal öğeler taşıyan romanı *İthaka'ya Yolculuk*, Robert Pinget'ten gelen bir etkiyle “karşılıklı konuşma” biçiminde yazılmıştır. Yazar, “*Bu teknik Pinget'den geliyor desem, belki doğruyu söylemiş olurum. Fakat Pinget, bunu, bir cinayet olayının sorgulanması çevresinde kullanmıştı. Bense kendim anlatabilmek için kullandım*” (Özlu, 1996:213) der. Bu yönüyle “tanık/gözlemci bakış açısı” ile “ben anlatımının”, başka bir deyişle kahraman bakış açısının senteziyle yazılan romanda “karma bakış açısı” söz konusudur. Bir yanda, iki söyleşeni dışarıdan izleyen ve olayların dışında bir yerde duran tanık anlatıcı, sürgün bireyin dünyasını nesnel bir gözlemlerle okura sunar; diğer yandan

sürgün bireyin yaşanmışlıkları söz konusu olduğunda analııcı, sözü sürgün ben'e bırakır. Romanda gözlemci konumunda bulunan tanık analııcı tarafsız görünümüyle dikkat çeker. Sazyek'e göre kurmaca içeriğinin dışında kalan anlatıcı tipinin kronolojik seyri içinde ulaştığı en olgun türevi olan 'gözlemci anlatıcı'nın en belirgin özelliği, yansız ve nesnel olmasıdır. O, ilahi anlatıcının tersine, hiçbir zaman içerikle ilintili herhangi bir hususta yorum yapmaz(Sazyek, 2013:149). Romanda gözlemci anlatıcı, olaylara ya da konuşmaya katılmaz, sadece tanık olduğu konuşmayı aktarır. Bu doğrultuda okurun bildikleri, sürgün bireyin anlattığı ve gözlemci anlatıcının aktardığı kadarıyladır:

“Orayı kendi ülkenizi mi anlatmak istiyorsunuz?”

“Hayır... belki sonra anlatırım. Zaten çok anlattım size. Orayı. Kendi ülkemi. Size yolculuğumu anlatmak istiyorum.(...)”

“Önce nereye gittiniz?”

“Geminin yol aldığı Akdeniz'i Napoli'yi, Marsilya'yı, Paris'te küçük bir otelde geçen yağmurlu günleri anlatmayacağım size. Onlar bilinen şeyler”(Özlu, 1996:10-11)

Başkişi ve dinleyici arasında geçen konuşmayı aynısıyla aktaran gözlemci anlatıcı, nesnel bir tutumu benimser, onun görevi olayları gözlemlemek ve aktarmaktır. Romanda anlatıcı, başkişinin ya da dinleyicinin yaşamı hakkında herhangi bir yorumda bulunmaz, genelleyci değerlendirmeler yapmaz. Tarafsız bir tutumla sürgün başkişinin karşısındaki kişiye anlattığı serüveni dinler ve okuyucuya aktarır. Bununla birlikte anlatımın kahramana geçtiği yerlerde ise okur, olanları ben'in dilinden dinler. Kahraman çıktığı uzun yolculukta yaşadıklarını, acılarını, bunaltılarını tüm detaylarıyla anlatır.

Özlu'nün *İşte Senin Hayatın* anlatısı, kahraman/ben anlatıcısı ile kurgulanır. Romanda her ne kadar olayların anlatımında ve başkişinin bahsinde sen dili kullanılsa da başkişi, aslında anlatıcının kendisidir. O, kendi yaşamına dışarıdan bir gözle bakarak kendi öyküsünü anlatır. Şimdi'de oluşturduğu ben'iyile geçmişe giden ve o zamanki ben'e sorgulayıcı bir tavırla yaklaşan anlatıcı, romanda *“anlatan ve anlatılan diye ikiye de ayrılrsa da aynı ben'e sahiptir”(Sazyek, 2013:27)*. Anlatan kişi, şimdiki ben; anlatılan kişi ise şimdideki ben'in oluşmasını sağlamak için geçmişin tüm acısını üzerinde taşıyan bunaltılı ben'dir: *“Sonraki günlerden yatılı okulda annenden babandan ayrı kalmanın derin hüznünü duydun.(...) Evden uzakta yalnız kalmanın açtığı derin yarayı, bu ilk yalnızlığın yarasını saran şey buydu.”* ve *“Kırk dört yaşında gidip de elli dört yaşında dönemediğin ülkeneye döndüğünde hemen koştuğun yer bu körfez kentiydi.”* (Özlu, 2015:23-66) sözleriyle geçmiş yaşantısının ruhunda açtığı yaraları ifade eden anlatıcı,

geçmişin kendisini biçimlendirdiğinin farkındadır. O, “sen” diye hitap ettiği kendiyle konuşarak ruhunu iyileştirmeye çalışır.

Kahraman/ben bakış açısının ‘sen diliyle’ yer edindiği bir diğer anlatı *Önünde Boş Bir Uzam*’dır. Wansee’de bulunan başkişinin yalnızlığı ve yurtsuzluğu, ona dışarıdan bir gözle bakan ben tarafından anlatılır. Başka bir deyişle kahraman anlatıcının “sen” diye hitap ettiği ve yaşamının her anına hakim olduğu kişi ben’in kendisidir: “*Buraya, gizli bir çekime kapılmış gibi geldin. Kuşkusuz ilk gün zaman zaman, büyük ağaçlarıyla, bahçelerin, ağaçların ardına çekilmiş olan, eski ama bakımlı köşkleriyle, otomobil yollarını ıssızlığa bırakarak sanki sonsuz bir zaman boyunca varlıklarını sürdürecektir gibi sokaklarında dolaşacaksın*” (Özlü, 2012a:9) söylemleri, varlığına dışarıdan bakan bir anlatıcının kendi portresini çizmesinin görüntüsüdür. Bununla birlikte ‘anlatıcı ben’, ‘anlatılan ben’in iç dünyasına dair bilgilere de yer verir: “*Düşünceler içindeydin. Çok eskide kalmış bir geçmiş sana doğru gelmemeliydi. ‘Herhalde yarın akşam gelmeyeceğim’ diye düşündün. Seni çevreleyen bu hayattan mı kaçıyordun.(...) Şimdi bu kitabı kendi köklerinden biri sayıyorsun. Çünkü oradan oraya savrulup durdun yaşamında*” (Özlü, 2012a:45). Anlatıcı; anlatılan ben’in yaşadığı savrulmalar, düşünsel nitelikli sorgulama ve çatışmalar, varlığını kuşatan buhranlar karşısında ona gizli bir şefkat besler. Nitekim o, kendi ben’inin geçmişteki görüntüsünü sunar.

Karahaman/ben bakış açısının ‘sen diliyle’ yer edindiği bir diğer eser, Özlü’nün *Bir Yaz Mevsimi Romanı*’dır. Roman, başkişinin kendi yaşamını dışarıdan bir gözle anlatmasının ürünüdür: “*Şimdi hepsini silk görüntüleriyle ansıyorsun; her zaman da silik görüntüleriyle değil; bazen geliyorlar sokuluyorlar sana, kendi sesleriyle yakınıdaymışçasına sesleniyorlar.(...) Sıkıntılı bir Paris’ti. Üzerine yığılmış, ezmişti seni. Dome Kahvesi’nde, geniş terasta oturuyor, bembeyaz, kolalı önlüklerini takmış garsonlardan birinin gelmesini bekliyordun.*” (Özlü, 1990a:24-35) söylemleri kendi yaşamına dışarıdan bakan ben’in gözlemleri ile varlık kazanır. O, tüm şimdideki görüntüsüyle geçmişteki ben’i anlatırken yaşadığı çatışmaları, ruhsal sancıları da yeniden duyumsar.

Özlü’nün bir diğer anlatısı olan *Berlin’de Sanrı*’da ise bakış açısı, sen dilini kullanan ve aslında kendi ben’iyle konuşan ‘kahraman anlatıcı’ ile şekillenir. Anlatılan ben’in tüm yaşamının/eylemlerinin ve hatta hislerinin/düşüncelerinin bilgisine sahip olan anlatan

ben, roman boyunca sürecek olan serüvenin görüntüsünü sunar. 1811 yılında intihar eden şair Klesit üzerine bir yazı yazmak için Berlin'e giden öznenin gerçek ile sanrı arasında yaşadığı çatışmalar, anlatan ben tarafından verilir:

“Sanki yıpranmış gibi geldin buraya. Seni çevreleyen her şeyden ayrı düşürülmüş, uzun sürmüş bir hükümlülüğü tamamlamış gibi. (...) Elinde yeterli bilgi olmamasını bir yana bırakabilirdin, ne de olsa, şairin mezarıyla, onunla ilgili arşiv burada, bu kentteydi. Ama olayın etkisini kaldırabilecek ruhsal gücünün olup olmadığı konusunda kuşkuluydun. Dingin bir ruh gerekliydi bunun için, dingin bir ruh! Oysa sen, sakın görünüşün arkasında, dayanaksız ve çalkantılıydın” (Özlü, 2011a:61).

Kahraman bakış açısıyla yazılan anlatılarda Aytür'e göre okuyucu, olayları romanın başkişisinin gözlerinden görür, onun ağzından dinler. Bu yüzden olaylara yakındır, onlara kendisi de katılıyor gibidir. Bu durum romanın canlılık ve gerçeklik kazanmasında başlıca etkindir (Aytür, 2009:30). Okur, romandaki olayları, kendi öyküsünü anlatan ve orada'ki varlığına sen diye hitap eden anlatıcının dilinden dinler.

Özlü'nün *Tatlı Bir Eylül* romanında anlatıcı, kahraman ile gözlemci bakış açısı arasında bir yer edinir. Anlatıcının kimi zaman 'sen' kimi zaman ise 'yazar' diye hitap ettiği kişinin başkişiyeye dönüştüğü ve yazar-anlatıcı-başkişi arasındaki sınırların kalktığı romanda bu durum *“Anlatının kahramanı artık yaşlanmıştı. Yazar onun öyküsünü yazarken henüz yaşlı değildi. Fakat kahramanının yaşam öyküsünü yazarken, son bölümde, kendi yaşlılığını düşündü. Kendini kahramanın yerine koydu.”*(Özlü, 2011:13) söylemiyle varlık kazanır. Bu yönüyle olaylar, anlatıcının sen diye hitap ettiği ben'inin geçmiş ve şimdi düzleminde beliren öyküsünü içerir.

Amerika 1954 romanında tanrısal bakış açısının varlığı görünür. Anlatıcı, gerek başkişi Harun'un gerekse diğer roman karakterlerinin geçmiş tüm yaşantısını, içinde buldukları sosyokültürel dokuyu ve psikolojik durumu, olaylar karşısındaki davranış biçimlerini bilir. O, ilahi bir güçle her şeye ve herkese hâkim konumdadır. *“O gece yarısı Harun'un Fatih'teki odasına döndüğünde duyduğu çoğu zaman bunaltıydı. O, bu bunaltının iyi yaşayamamaktan daha doğrusu canlı hayatın içine henüz girememiş olmaktan geldiğini sanıyordu”*(Özlü, 2004:27) söylemleriyle hakim anlatıcı, Harun'un yaşadığı çatışma ve bunaltıları okura aktarır. Öte yandan diğer roman kişileri hakkında da aynı hakim bilgiye sahip olan anlatıcı, Penelope'un yaşantısı hakkında bilgiler verir: *“Penelope özgür bir ortamda büyümüşü, doğru olanı seçmesi kendisine bırakılmıştı. Harun'un sezdiği de buydu: Özgürlükle özgürlük içindeki iyilik”*(Özlü, 2004:88) sözleriyle Penelope hakkında bilgi veren anlatıcı, her şeye hakim konumdadır.

Tanrısal/hâkim bakış açısının başka bir görünümü *Dalgalar* romanında yer alır. Romanda, annesini henüz kaybeden başkişinin yaptığı Bangkok seyahati, anlatıcının geçmiş ve şimdiki bir arada sunmasıyla verilir. Romanda, “‘*olay zamanı*’ ile ‘*anlatma zamanı*’ arasındaki bu kesit farklılığı, beraberinde geçmişe sorgulayıcı bir konumdan bakışı getirir”(Sazyek, 2013:26). Başkişinin geçmişte yaşadığı ölüm acısının yanı sıra annesiyle olan hatıraları, gençlik yılları, şimdi’de acaba’ların ve keşke’lerin öznesi olur. Başkişinin yaşadığı ruhsal çatışmaları, içsel sorgulamaları bilen anlatıcı, diğer roman kişilerinin de yaşamlarının yanı sıra kentin tarihçesine ve an’daki görüntüsüne hâkim bir konumda belirir.

Demir Özlü’nün öyküleri, çoğunlukla kahraman/ben bakış açısı çerçevesinde kurgulanır. “Cristina Nilsson’u Aramak” öyküsünde yağmurdan sonraki bir yaz mevsiminde Nilsson’u arayan başkişi, kendi öyküsünü anlatır: “*Cristina Nilsson’u aramak, kendi yaşamımın önünde açılan boşluğu aramak gibi oldu. Bana öyle geldi ki, bu boşluk, yaşamımda her zmaan vardı. Sadece, Cristina’yı aradığım şu günlerde açılmıyordu önümde. (...) Yağmurla ıslanmış parkı geçtim. Solda, beş katlı yapılarıyla kimsesiz bir sokak uzanıyordu. Bir tek kişi de geçmiyor sokakatan*” (Özlü, 2012:17). Bu yönüyle kahraman/ben bakış açısının yer aldığı romanda, başkişi, kendi arayış öyküsünü anlatırken aynı zamanda kendi yaşamındaki boşluktan, içsel çatışma ve sorgulamalarından bahseder; çevreye dair betimlemeler yapar. Okur; tüm çevreyi onun gözlerinden görür. Kahraman bakış açısıyla yazarın egemenliğinin kalktığı öyküde okur, doğrudan kahramanın yaşantısına ortak olur. Böylece olayları daha gerçekçi ve daha içindeymiş gibi algılar.

Özlü’nün “Hüküm” öyküsünde tanrısal/hakim bakış açısı ve kahraman bakış açısının biraradılığıyla şekillenen ‘karma bakış açısı’ kullanılır. Öyküde hakim anlatıcı, gerek başkişi gerekse “*yarattığı (diğer) kişiler hakkında her şeyi bilir, bu kişilerin gizli saklı hiçbir yönleri yoktur*”(Forster, 2014:23). Bir cinayet zanlısı olan başkişinin hücrede yaşadıkları ve dışardaki halkın tepkisi, hakim anlatıcı tarafından tüm yönleriyle verilir: “*Habere kimse inanmadı önce, pastanenin arka yanında oturanlardan. Nasıl olurdu? İnanılır haber değil. Üç kelimeydi telgraf; burada iyiyim rahatım diyordu. İnanılır şey değil dediler, Hayretle baktular birbirlerinin yüzlerine. Nasıl olurdu?*” (Özlü, 2012:593). Hücredeki başkişinin iyiyim mesajını göndermesi karşısında dışarıdakilerin verdiği tepkiler anlatıcı tarafından tüm yönleriyle verilir. Öte yandan mahkeme sürecindeki

tanıkların tutumu ve başkişinin bu sırada yaşadığı ruhsal çatışmalar, ilahi bir güçle her şeyi bilen ve tüm olayları görebilen bir yere konumlanan anlatıcı tarafından anlatılır. Öykünün ilerleyen kısımlarında hâkim anlatıcı, sözü kahraman anlatıcıya bırakır ve mahkeme salonunda yaşananlar başkişi tarafından anlatılır:

“Bir uğultu kalabalıktan. Merak ediyordum? Sonucu biliyorum. Ben mahkûmum zaten, kendi kendinin hükümlüsü. Onlar da mahkûm. Biliyorlar mı?(...)

Tanıkların dinlenmesine geçildi.

İlk tanık topal bir adam. Tanıyor muyum? Çekinerek geldi. Korktuğu belli.

Başkan soruyor.

Olayı gördünüz mü?”(Özlü, 2012:599).

Hakkında verilecek hükmü bekleyen başkişi, mahkeme sürecinde yaşananları anlatırken bir yandan da kendi iç dünyasında sürdürdüğü yargılama sürecini/yaşadığı çatışmaları anlatır. Okur buraya kadar hâkim anlatıcı tarafından dinlediği öykünün geri kalanını kahraman/ben anlatıcıdan dinler. Bu yönüyle öyküde karma bakış açısı hakimdir.

Özlü'nün “Bağırsız” öyküsünde olaylar kahraman/ben bakış açısıyla sunulur. Öyküde yaşadığı sıkıntılı günleri, varlığını kuşatan boşluğu anlatan kahraman, işlediği cinayeti de yabancılaşmış görüntüsüyle sunar: *“...ilgisiz oluyorum, kendime hiçbir şeyin yapılamayacağını, bütün olanların ortasında o asıl gerçeği; hiçliği, boşluğu, bütün başarısızlıkların bir kuruntudan başka bir şey olmadığını söyleyerek. Rastgele bir kadını öldürdüm. Üzerinde durulacak bir olay değil”* (Özlü, 2009:25). Kendini bağlayan tüm bağlardan soyutlanmak isteyen özne, topluma duyduğu öfkeyle “bağırsızlığı” tercih eder. Öyküde dünyaya karşı öfkeli bir ruhun isyan söylemleri ben'in bakış açısıyla varlık kazanır: *“Topluma kapılarımız açık mı? Nerde, hiçbiri iyicil olmadılar onların. Kendimi suçlamam, insanlar içinde bir cinayet işlediğim için aşağılamam ne kadar gereksiz. Herkes gibiyim. Hesaplıyım. Hatta daha az hesaplı. Belki, belki de daha iyiyim. Önemli değil, hiçbiri önemli değil. Sevmek, iyilik etmek de bir şeyi değiştirmiyor. Birer hükümlü gibiyiz”* (Özlü, 2009:24) sözleriyle yaşadığı çatışma ve sorgulamalardan bahseden başkişi, tüm öyküyü baştan sona anlatan kişidir.

Öyküde sebepsiz işlenen bir cinayete tanıklık eden okur, olayların tüm absürtlüğüne rağmen başkişiyi/kahraman anlatıcıya kısmen hak verir. Kahraman tüm içtenliğiyle olayları kendi dünyasından okura sunarken onu yaşadıklarının bir parçası haline getirir. Okur; acılarına, çatışma ve sorgulamalarına ortak olduğu ben'in dünyasına girer, onun

baktığı pencereden dünyaya bakar ve böylelikle olaylar gerçeksi bir nitelik kazanır. Bu durum ise ben anlatımının avantajlarından biridir. Bu bağlamda okur, özümsemiği kahramanın/öyküdeki görünümüyle yabancılaşan bireyin bağısız olma istemine hak verir.

“Bunaltı” öyküsünde yazar, bireyin çatışma ve bunaltılarını ‘kahraman anlatıcı’ ile verir. Öyküde, anlatan ben, geçmiş ve şimdi arasında yaşadığı çatışmaları tüm yönleriyle okura aktarırken içerisinde bulunduğu anlam edinme çabasını yansıtır: *“Nerden de anıyorum? Bir gün lokantada yemek yerken, lokantanın kağıt peçetesine yazmaya başlamıştım, kağıdım yoktu çünkü. Üzerinde Dandrino yazılı peçete, onu da bulamasaydım çıldıracaktım(...) durmadan ellerimizden kayıp giden o anlamın içine yerleşmeye çalışıyordum”* (Özlü, 2009:68). Hem anlatan hem anlatılan konumunda olan özne, yaşadığı ruhsal çatışma ve bunaltıları, içinde bulunduğu boşluğu anlatırken yazar kimliğini de kullanır. O, varoluşsal bir eylem olarak gördüğü “yazı”ya sığınırken okuru da çatışmalarla geçen sürece dahil eder.

“Garaj” öyküsünde gözlemci figür bakış açısının varlığı söz konusudur. *“Gözlemci figür bakış açısında anlatıcı, başkişinin yakın çevresinde yer alan, onun yaşantısını, ilişkilerini, psikolojisini vs. yakından bilen işlevsel bir kişidir”* (Sazyek, 2013:154). Öyküde Rüstem Usta’yı yakından tanıyan ve garajın öyküsünü tüm yönleriyle bilen anlatıcı, kendini göstermekten de çekinmez: *“Biliyorum, garajın hikayesini yazmak zordu. “Bakın da hele, garajın hikayesini yazmış” diyeceklerdir. Çünkü garajın orası, yandaki duvarın dibi, yapı artığı taşlarla, eski, paslı tenekelerle öylesine doludur ki. Gökyüzü orada iyice aydınlıktır.(...) Rüstem Usta garajı yapalı üç-dört yıl oldu. Ondan önce garaj maraj yoktu bu çevrede. Hiçbir şey yoktu”* (Özlü, 2012:584) sözleriyle garajın öyküsünü yazma serüveninden bahseder.

Öyküde anlatıcı, o çevrenin eski hali hakkında bilgi vererek Rüstem Usta’nın dönüştürücü/yapıcı gücünü vurgular ve gerçekleşecek olaylar için gerekli altyapıyı hazırlar. Öyle ki öykünün başkişisi Rüstem Usta; emeğin temsilcisi olarak belirir ve tüm insanlığa duyduğu sevgisi ve duyarlılığı ile ön plana çıkar. Yoksul, “sessiz, silik” bir adamın tamir etmesi için getirdiği kırık dökük otomobili büyük bir uğraş sonucu tamir eder. Buna karşılık emeğinin karşılığı olarak verilen parayı aldığı için pişmanlık duyar. Okur, tüm bunları Rüstem Ustayı izleyen ve zaman zaman onunla konuşan gözlemci figür anlatıcıdan öğrenir:

“Bir kıyıda oturmuş olanları seyrediyordum. Aydınlıktı ortalık iyice. (...)

‘Bugün o parayı almayacaktım’ dedi.

‘Hakkındı’ dedim.

‘Hakkımdı belki ama almamalıydım’ dedi. ‘Ne yapıp yapıp almamalıydım.’

‘Neden be usta’ dedim. Sevmiştim o adamı gerçi. Keşke bol parası olsaydı diye düşündüm. İşsizdi işte’”(Özlu, 2012:588).

Olayların birincil şahidi olan ve Rüstem Ustayı yakından tanıyan anlatıcı, işlevsel bir figür olarak olayların içerisinde yer alır; yorum ve değerlendirmelerde bulunmaktan da çekinmez.

Demir Özlu’nün “Tiyatro” öyküsü, kahraman/ben bakış açısıyla kurgulanır. Tiyatroya gitmek ile gitmeme arasında kalan kahramanın yaşadığı sorgulama ve dışarıdalık ben’in ağzından verilir. “Diskotekte Bir Yazar” öyküsünde kahraman/ben bakış açısının varlığı görülür. Simgesel bir anlatımla beliren öyküde anlatıcı özne, hastanenin labirentleşen koridorlarında sürdürdüğü arayışı, yaşadığı çatışmalarla birlikte anlatır: *“Yorgundum. Midemde bir yara açılmıştı.(...) Beni hastanenin girişindeki gişelerin önüne götürecek olan siyah çizginin üzerinde yürüdüm. Uzun siyah çizgi. (...) Sonsuzca dibe iniyordum işte. Derine, daha da derine”* (Özlu, 2012:78). Yazar, öykünün kurmaca evreninde bireyin gerçek ile düş arasında yaşadığı arayış öyküsünü kahraman anlatıcının dilinden verir.

“Yerebatan” öyküsünde tanrısal/hakim anlatıcının varlığı görülür. Anlatı metnindeki tanrısal anlatıcı, *“görevini yerine getirirken kendini gizlemek gereğini duymaz; varlığıyla, sesi ve etkileme gücüyle her yerde hazır ve nazır olduğunu hissettirir. Onun görmediği bilmediği, sezip anlamadığı hiçbir şey yoktur”* (Tekin, 2001:29). Öyküde Ahmet Nedim’in yer altına iniş serüveni ve simgesel bir görünümle beliren arayış öyküsü, her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından anlatılır: *“Temelde, alacağı karşılıklarla büsbütün umutsuzluğa düşeceğinden korkuyordu Ahmet Nedim. Çevresini saran, gerçeğe aykırı, gizemli hava bir ölçüde etkisine almıştı onu. Yarı bilinçliliği içerisinde nasıl olsa bir çıkış yolu bulunur’ diyordu, yukarıdaki aydınlık dünyaya doğru, merdiven olmazsa başka bir şey. Umut içinde dolaşmaktan yorulunca, kiliseye benzer bir kapının önündeki banka oturdu Ahmet Nedim”*(Özlu, 2012:341). Tanrısal bir yetkinlikle yer üstünün yanı sıra yer altında olanları da tüm boyutlarıyla bilen anlatıcı, Ahmet Nedim’in kendi iç dünyasında yaşadığı çatışmaları, korkuları okuyucuya aktarır.

Sonuç itibariyle eserlerinde tanrısal/hakim, gözlemci, gözlemci figür, kahraman/ben ve karma bakış açılarını kullanan Demir Özlü, çoğunlukla kahraman/ben bakış açısını tercih eder. Yazarın *Soluma* öykü kitabında yer alan “Kanal”, “Derin”, “Caddede Miss Walde’la”, “Soluma” ve “Sarkmak” öykülerinde kahraman/ben bakış açısının varlığı görülür. Bununla birlikte sürgün, yalnızlık, bunaltı ve boşluk izlekli öyküleri de yine kahraman/ben anlatıcı ile kurgulanır.



SONUÇ

1950 kuşağı yazarlarından olan Demir Özlü, gerek edebi gerek aydın kimliğiyle Türk yazınına önemli katkılar sağlamış bir yazardır. 7 roman, 5 anlatı, 1 düzyazı şiiri ve 10 öykü kitabının yanı sıra deneme türünde 3, anı ve gezi yazısı türünde 6 kitabı olan Demir Özlü'nün gazete ve dergilerde de çeşitli yazıları bulunur. O, kuramsal yazılarında bireyden topluma açılan bir yelpaze ile pek çok sosyal konu üzerinde durur; evrensele açılan bir boyutta demokratik ve insancıl bir dünya tasarımı oluşturur.

Demir Özlü'nün edebiyata olan ilgisi, erken yaşlarda başlar. Özellikle lise yıllarında Behçet Necatigil'in öğrencisi olması, Ferit Edgü ile olan arkadaşlığı, içinde bulunduğu sosyal çevre ve yaptığı okumalar, onun edebî şahsiyetinin oluşmasında büyük rol oynar. Dostoyevski, Kafka, Camus, Joyce, Proust, Faulkner, Sartre, Heidegger, Hegel, Hemingway gibi pek çok ismi okur. İlk öyküsünü, 1952 yılında, Kabataş Lisesinin edebiyat dergisi olan “*Dönüm*”de yayımlar. Sonraki yıllarda da okumalarına sürekli devam eden yazar; Fransız romantiklerinde ‘içtenliği’, Kafka’da ‘yalnızlığı/bireyselliği’, Ginsberg’de ise ‘toplumsal duyarlılığı’ bulur.

Demir Özlü'nün yazın dünyasında Sait Faik'in büyük etkisi vardır. Sait Faik'in ve Alman romantiklerinin etkisiyle öykü ve romanlarında ben diline yönelen yazar, gerçeklik ile düşseli sentezler. Öte yandan Özlü, öykü ve romanlarında hep ben anlatımı kullandığı için yazdıklarının özyaşamsal sanıldığını, oysa eserlerinin tümüyle özyaşamsal olmadığını ifade eder. O, eserlerinde ben merkezli bir yolculuğun görüntüsünü sunar. Sait Faik'in yanı sıra Kierkegaard, Kafka, Sartre, Camus gibi varoluşçu yazarların etkisinde kalır. İlk öykülerini yayımlamaya başladığı gençlik yıllarında Camus'nün *Yabancı*'sı, yazarı en çok etkileyen kitaptır. Özlü'nün bir gençlik denemesi olarak nitelendirdiği ilk öykü kitabı “*Bunaltı*” ise Gide'nin yoğun etkisi altında olduğu gibi “*Camus'ye yaklaştırmaya çalışan*” (Özlü, 2003b:70) bir kitaptır. Kafka ise yazarın tüm yazın hayatı boyunca hayranlık duyduğu ve anlamaya çalıştığı bir yazar olarak belirir. Başta aydınlar olmak üzere herkesin Kafka'yı okuyup anlaması gerektiğini ifade eden yazar, Kafka'nın okuru düşünmeye, sorgulamaya sevk ettiğini ifade eder. Özlü'nün yazın ve düşün dünyasında Allen Ginsberg'in ise özel bir yeri vardır. O, Ginsberg'in toplumsal duyarlılığından, savaş karşıtı fikirlerinden, Amerikan toplumu içindeki yaşama biçiminden, şiirlerinden ve başkaldırısından etkilenir.

Edebiyatın pek çok türünde eser veren Özlü, her şeyden önce edebiyat ve romanın bireyin ruhunu eğittiğini, ona bir karakter kazandırdığını düşünür. Ona göre roman, bir yazın türü olduğu kadar bir düşünme biçimidir de. Romanın yazıldığı döneme ışık tutması ve toplumu yansıtması niteliklerine vurgu yapan yazar, bu yönüyle realistlere yaklaşır. Ancak o, romanın işlevini sadece bu nitelikleriyle sınırlandırmaz. Aynı zamanda romanı, bireyin ontolojik varlığına düşünsel karşılıklar arayan, felsefi bir altyapısı olan, sanatı içinde barındıran ve ruhu tedavi eden bir edebi tür olarak tanımlar.

Demir Özlü, yazınla ilgili kuramsal yazılarında Türk edebiyatının problemleri üzerinde durur ve 1950’li yıllarda yazın alanında gerçek anlamda bir özgürlüğün olmadığını ifade eder. Bu özgürlük sorununun ise herhangi bir yasa ya da politik sebepten değil yazın dünyasının kendi içerisindeki yazılı olmayan kurallarından kaynaklandığını, yazar ya da şairlerin herhangi bir farklılık ya da yenilik ile karşılaştığında ön yargı örülen tutumlardan dolayı olduğunu söyler. Özlü Türk edebiyatının bir diğer önemli sorununu “özgünlük” olarak görür ve özgün bir Türk edebiyatının varlığından söz edilememesinin temel nedenlerinden ilkinin de “kopukluklar” olarak görür.

Ona göre tarihsel süreç içerisinde devlet ile halk arasında beliren uçurumvari kopukluk, edebiyatta da ayrışmayı getirmiş; birbirinden kopuk bir edebiyat ve dil ortaya çıkmış, bu durum ise Türk edebiyatının eklemlenerek ilerlemesini engelleyen önemli bir faktör olarak belirlemiştir. Demir Özlü, özgün bir Türk edebiyatının olmamasının bir diğer sebebi olarak “aydın-okur sorunsalı” üzerinde durur. Yazar, bizdeki aydın türünün özgün bir edebiyatın oluşmasını beslemediğini, ayrıca bilinçli bir okur kitlesinin de olmadığını (ya da az olduğunu) ifade eder. Bununla birlikte okur kitlesi de o toplumun yazın ve düşün dünyasını etkileyen bir niteliğe sahiptir. Kapitalizmin edebiyat dünyasına yerleşmesiyle edebi ve estetik zevkten yoksun, derinliği olmayan salt ticari amaçlarla çıkan kitaplar; bir toplumun edebiyatına, düşünce dünyasına yarar sağlamamaktan uzaktır. Derinliği olmayan bu tarz kitaplara öncelik vererek özgün ve değerli yapıtları okumayan okur kitlesi ise bu tür kitapların çoğalmasını sağlamaktan başka bir etki yaratmaz. Özlü’nün özgün bir Türk edebiyatının olmaması konusunda üzerinde durduğu başka bir sorun da Türk edebiyatında “sağlıklı bir edebiyat eleştirisinin olmaması”dır. Edebi eserlerin yorumlanıp üzerinde düşünülmediği bir toplumda varolan ortam; hayal gücünden, yaratıcılıktan ve düşünce üretmekten yoksundur. Bu yüzden de yazar; edebi eleştirileri,

bir toplumun sadece yazın hayatı için değil aynı zamanda düşün dünyası ve geleceği için de gerekli ve hayati bulur.

Yazınsal özgünlüğü belirleyen önemli etmenlerden olan “klasikler” konusu, yazarın üzerinde durduğu sorunlardan bir tanesidir. O, klasiklerin tam anlamıyla belirlenmesini ve herkes tarafından okunması gerekliliğini savunur. Nitekim klasikler bir edebiyatın/toplumun can damarlarıdır. O toplumun tüm fertleri gibi yetişecek yeni yazarlar da klasiklerden aldığı edebi kültür ve zevkle büyür, kendini geliştirir. Bu bağlamda Türk edebiyatı öncelikle kendi içsel dinamiklerine yönelerek can damarlarını bulmalı, edebi ve estetik zevkini içeren klasiklerini oluşturmalıdır. Özlü, Türk yazınının diğer bir sorununun ise “aydınlık gelecekler, gelecek güzel günler edebiyatı” sorunu olduğunu söyler. İnsanların sürekli olarak gelecek güzel günler edebiyatıyla kandırıldığını, ancak gelecek günlerin söylendiği gibi daha güzel olmadığını ifade eden Özlü; bir toplumun ya da bireyin kabuklarını kırması, dönüşmesi için umutsuzluğun, umutsuzluğun ateşleyici bir görev üstlendiğini söyler. Güzel günler edebiyatı ise bir toplumu hayal gücünden yoksun klişe bir düşün dünyasına hapsederek insanların kendi kabuklarını kırmalarının önüne geçer ve ikinci bir tinsel doğumu yaşamak için zorlanması gereken insan, umutlu yarınlar hayaliyle umutsuzluğun gücünden mahrum kalır.

Demir Özlü; Ferit Edgü, Onat Kutlar, Vüs’at O. Bener, Adnan Özyalçınar, Orhan Duru, Erdal Öz gibi sanatçıların olduğu “1950 kuşağı” olarak isimlendirilen edebi topluluk içerisinde yer alır ve varoluşçuluk akımından etkilenir. Necatigil’e göre “*hikayelerinin yapısını varoluşçu ve gerçeküstücü öğelerle oluştur(an), entelektüel ve esrarlı havasıyla yalın gerçekçilerin karşısı*”(2004:337) bir yazar olan Özlü, varoluşçu felsefe ışığında bireyi ve bireyin dünyadaki konumunu anlamaya çalışır. Ona göre insan, dünya ile olan ilişkisinde uyum içerisinde değildir; aksine bunaltılı, yalnız ve bırakılmıştır. O çağın yüzünü en iyi bir şekilde eserlere aktarabilmek için varoluşçuluğu bir zemin olarak kullanır. Özlü’nün özellikle 1958 yılında yayımladığı “Bunaltı”, 1963 yılında yayımladığı “Soluma” ve 1966 yılında yayımladığı “Boğuntulu Sokaklar” öykü kitaplarında yer alan öyküler, varoluşçuluğun derin izlerini taşır. Onun eserlerinde yaşam ile kavga halinde olan karakterlerin hepsi, yaptıklarından kendisi sorumludur ve tercihlerinin/seçimlerinin sonuçlarını yaşar.

Demir Özlü eserlerinde belirgin bir yer tutan “arayış” bireylerin varlık sancısı problemi düzleminde gerçekleşir ve “kendilik, gerçeklik, anlam arayışı” olmak üzere üç boyutta yer edinir. Anlam arayışı kendilik keşfini ve gerçekliğe ulaşma çabasını kapsayan bir nitelikle belirir. Özlü, insanın varoluş girdabındaki çırpını ve arayışlarını metnin kurmaca dünyasına taşır. Onun karakterleri yaşamın amacını sorgularken, ruhsal yaralarını iyileştirebilecek bir anlamın ardına düşerler. Ontolojik bir evrende gerçekleşen arayışlar ise çoğu kez buhranlı çatışmaların eşlik ettiği bir tükeniş öyküsüne dönüşür. Nitekim daimi bir arayış içerisinde olan karakterler, sorularına cevap bulamadığı gibi herhangi bir anlama da tutunamazlar; kendilerini kuşatan sahtelikler içerisinde yenilgiye uğramış bir görünümde belirirler. Boşlukta asılı kalan varlık, anlamsızlık girdabında ezeli bir sürüklenmeye mahkûm olur. Karakterlerin içerisinde bulunduğu arayış, çoğu kez simgesel bir üslup ile verilir. “Cristina Nilsson’u Aramak”, “Yerebatan”, “Caddede, Miss Walde’la”, “Diskotek’te Bir Yazar”, “Hüküm”, “Bağız”, “Kule” öykülerinin yanı sıra *Kanallar, Bir Beyoğlu Düşü* anlatılarında arayış izleğinin varoluşçu felsefe ışığında yer edindiği görülür.

“Cristina Nilsson’u Aramak” öyküsünde yaşamını kuşatan boşluğu, bir insan/kadın ile karakterize ederek somutlayan başkişi; Nilsson’u ararken aslında kendi yaşamındaki boşluğu, bu boşluğun sebebini ve bunu giderecek anlamı bulmaya çalışır. “Yerebatan” öyküsünde kendini bir anda yeraltında/ben’in gerçek dünyasında bulan özne, gerçekleştirdiği tinsel yolculukta bir anlam’ın peşindedir. Bilinçaltı labirentlerinin simgesel ifadesi olan yeraltı, bireyin kendilik sınırlarını keşfedeceği anlam dünyasıdır. “Hüküm” öyküsünde kendi varlık mahkemesini kuran bireyin gerçeklik arayışı, “Kule”de yüksek burçlardan kulenin mahzenlerine inen bir kendilik arayışı, *Bir Beyoğlu Düşü*’nde “Derine...” giderek kendini bulmak isteyen bireyin varlığı, “Diskotek’te Bir Yazar” öyküsünde ise modernizmle yeniden biçimlenen düzen içerisinde çırpınan başkişinin anlam arayışı yer edinir.

Demir Özlü’nün eserlerinde başat izleklerden biri olan “yabancılaşma”, bireyden topluma açılan bir yelpaze ile sunulur. Eserlerinde bireyin varoluş problemlerine yer veren yazar, yabancılaşmayı felsefi ve psikolojik bir titizlikle insan merkezinde ele alır.

Eserlerde yabancılaşma, çoğunlukla bireyin topluma yabancılaşması düzleminde ortaya çıkarken değer yabancılaşması, cinsel yabancılaşma, dilsel yabancılaşma ve kendilik

yabancılaşması da çeşitli görünümüleriyle varlık kazanır. Kendilik düzleminde gerçekleşen yabancılaşmada kişi, ben'ine/varlığına kimi zaman ise bedenine yabancılaşarak şey'leşmenin gölgesinde var olur. Yabancılaşmanın başka bir boyutu olarak beliren toplumsal yabancılaşmada ise kimi zaman herkesleşmenin gölgesinde varolan insanların kendilerine yabancılaşması/kitleleşmesi söz konusu iken kimi zaman ise toplumla uyum sorunu yaşayan bireyin anlamsız ve saçma olana karışmaktansa kendi iç dünyasına kapanarak çevresine yabancılaşması söz konusudur. Onun insanları, çoğunlukla anlamsızlıkla kuşatılmış bir hayatta toplumla ve düzenle çatışma yaşar ve kendi kalmak için varoluş mücadelesi verirler. Bu doğrultuda yabancılaşma kimi zaman kurtarıcı bir değer olarak belirirken kimi zaman bireyi yalnızlığın ve anlaşılmanın yıkıcı doğasına sürükleyen bir nitelik arz eder.

“Bunaltı”, “Bağsız”, “Hüküm”, “Sarkma” öyküleri topluma yabancılaşan bireyin yaşadığı çatışma ve sorgulamalarını yansıtmalarıyla yazarın başarılı öyküleri arasındadır. “Hüküm” öyküsünde yabancılaşma sorunsalı, birey ve toplum arasındaki kopukluk ile verilir; kurgunun merkezini oluşturan cinayet ve verilen hüküm, yabancılaşmanın trajik boyutunu ifade eder. Gerçekliğin sorgulandığı öyküde suç olgusu, ontolojik niteliğiyle işlenir ve ben varım'ın öznesi olarak ele alınır. Yabancılaşmanın cinayet perdesinde sunulduğu bir diğer öykü olan “Bağsız”da, topluma yabancılaşan ben'in uyumsuzluğu konu edilir. Toplumdan, ailesinden, gelenekten kendini bağlayan tüm bağlardan kopan ve kendini “bağsız” olarak tanımlayan birey, varoluşun sorumluluğunu üstlenmeyen görünümüyle belirir. “Bunaltı” öyküsünde topluma yabancılaşan ben'in yaşadığı ruhsal çatışma ve sorgulamalar, bunaltı düzleminde anlatılırken “Sarkma” öyküsünde topluma yabancılaşma, bireyin absürt dünyaya karşı takındığı “tavır” ile varlık kazanır.

Öte yandan Demir Özlü'nün eserlerinde karakterlerin isimleri bazen tek bir harfle belirirken bazen hiç verilmez. Anlatılarda 'isimsiz' bir şekilde yer edinen karakterler, yabancılaşmanın kendilik boyutunun ifadesi olarak belirir. *Bir Uzun Sonbahar*'da, *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları*'nda yabancılaşma, varoluşsal boşluk içerisindeki bireyin kendine ve değerlerine yönelik olarak gerçekleşirken İthaka'ya Yolculuk'ta ülkesine geri dönen ben'in çevresine/kentine yabancılaşması söz konusudur. Yazarın “Dönüş Yolu”, “Derine”, “Biçim Değiştirme”, “Votka”, “Eve Dönüş” öyküleri ile *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısı yabancılaşmanın çeşitli görüngülerini içerisinde barındırır.

Demir Özlü'nün eserlerinde bireyin varlık sancısının temel görüntülerinden biri de “bunaltıdır”. Onun eserlerinde ‘bunaltı, varoluşsal boşluk ve anlamsızlık’ izlekleri geniş yer tutar. Kimi zaman umutsuzluk ile birlikte beliren bunaltı, kimi zaman varoluşsal boşluk karşısında bireyin büründüğü varlık sancısıdır. Onun eserlerinde bunaltı; kendini kurmak/oluşturmak, varoluşunu ve dünyalık zamanını anlamlılık üzerine inşa etmek isteyen, varolmanın sorumluluğunu üstlenen bireyin yaşadığı ruhsal çalkantılarının bir ürünü olarak ortaya çıkar. Çoğunlukla birey için yıkıcı görünümüyle beliren bunaltı, bazen de bir olanak olarak belirebilir. Karakterler yaşamın bunaltısından kurtulmak için kimi zaman cinselliğe kimi zaman ise yazının var edici evrenine sığınır. Onun “Bunaltı” öyküsü başlı başına bunaltı izleği üzerine konumlanır. Varoluşçuluğun yansımalarının yer aldığı öyküde, yaşamın anlamsızlığı karşısında kendini kurmak isteyen bireyin yaşadığı bunaltı yer alır. Özlü'nün “Bir Sokağı Aramak”, “Temmuz Ayının Son Günleri”, “Cafe Nova”, “Bağırsız”, “İçerisi”, “Danske Bank”, “Oteller Kenti”, “Votka” , “Sokakta”, “Anemas Zindanları” öyküleri; *Bir Beyoğlu Düşü*, *Kanallar ve Önünde Boş Bir Uzam* anlatıları; *Bir Uzun Sonbahar*, *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları*, *Dalgalar*, *İthaka'ya Yolculuk*, *Tatlı Bir Eylül* romanları bunaltı ve varoluşsal boşluğun yer aldığı anlatı metinleridir.

Demir Özlü'nün gerek yaşamında gerek anlatılarında belirgin bir yer tutan “yalnızlık”, eserlerinin de birincil izlekleri arasındadır. Yaşadığı sürgün ile yurdundan ve sevdiklerinden ayrılan yazar, gittiği karanlık ve soğuk kuzey kentinde yalnızlığın yıkıcı etkisini tüm yönleriyle duyumsar. Yaptığı yolculuklar ve yazma eylemi ise yalnızlığın yıkıcı özünü aşmada onun başlıca sığınakları olur. Onun eserlerinde yalnızlık üç görüntü düzeyinde belirir. Bunlardan ilki, bireyin tek başına ve kimsesiz olduğu “fiziksel yalnızlıktır” ki bu durum çoğunlukla sürgün ve iletişimsizlik üzerinden temellenip ruhsal çatışmaların sebebinin oluşturur. Karakterler dışarıdalığın ve tek başınalığın bunaltısını duyumsarlar.

İkinci düzlemde beliren “tinsel yalnızlıkta”, etrafındaki insan sayısına bakılmaksızın kalabalıklar arasında gerçekleşen bir yalnızlık söz konusudur. Toplumdan beklentilerinin karşılanmaması ile beliren tinsel yalnızlık, bir süre sonra yabancılaşmayı ve fiziksel yalnızlığı da beraberinde getirebilir. Bireyin yalıtılmışlığını, iletişimsizliğini, toplumsal ve ruhsal kopuşlarını içeren tinsel yalnızlık, bu bağlamda olumsuz bir değer olarak belirir. Üçüncü görüntü düzeyinde beliren “varoluşsal yalnızlık” ise bilinci önceler. Bu bağlamda

olumlu bir değer olarak beliren yalnızlık; bireyin düşünce ve sorgulamalarına, anlam ve kendilik arayışına olanak sağlayan kendilik imkânıdır. Kişi, kendi içine kapanarak derin sorgulamalar, belki çatışmalar yaşar; kendilik değerlerini oluşturur ve ben'inin kurma olanağı bulur. Bununla birlikte Özlü eserlerinde üç görüntü düzeyinde de yalnızlık insanın kökten gerçeği olarak ele alınır ve varoluşsal bir zeminde işlenir.

İthaka'ya Yolculuk romanında yalnızlık, uzun yıllar sürgünde kalan yazarın yaşamından kurguya akseden özyaşamsal bir öge olarak varlık kazanır ve bireyi varoluşsal sancılara sürükleyen olumsuz bir değer olarak yer edinir. “Bunaltı”, “Arka Balkon”, “Fatih'teki Ev”, “Votka”, “Orada Kalmak”, “Bellman Sokağı'nda”, “Lilla Maria”, “Caddede, Miss Walde'la”, “Yeniden Yaşamak”, “Stockholm'de Bir Öğle Vakti”, “Tiyatro” öyküleri ile *Önünde Boş Bir Uzam, Bir Beyoğlu Düşü* anlatılarında; *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları, Dalgalar* romanında yalnızlığın üç görüntü düzeyindeki yansımaları görülür.

Demir Özlü'nün eserlerinde yaşamın anlamsızlığından ya da buhranından kurtulmak isteyen bireyler, dış dünyanın kötücül dokunuşlarına karşı “kaçış kimlikleri” oluştururlar. Daha çok düş/rüya, sanrı ve cinsellik olarak ortaya çıkan kaçış kimlikleri, bireyin absürt olanla karşılaşması sonucunda ortaya çıkar. Onun eserlerinde rüyalar; kimi zaman çocukluk dönemi yaşanmışlıklarını, özlemlerini barındıran bir birikim deposu, kimi zaman bastırılmışlıkları açığa çıkaran bir öge, kimi zaman ise öznenin karakterini yansıtan imgesel bir ayna görevini görür. Özlü'nün *Dalgalar, Tatlı Bir Eylül, Bir Beyoğlu Düşü* yapıtlarının yanı sıra “Küçük Ev Düşleri”, “Caddede Miss Walde'la”, “Boğuncun Gelişi”nde de rüyaların bir kaçış kimliği olarak yansımaları söz konusudur.

Rüyalarla birlikte beliren bir diğer kaçış kimliği olan sanrılar ise *Bir Beyoğlu Düşü, Dalgalar, Berlin'de Sanrı, Kanallar, “Caddede Miss Walde'la” “Boğuncun Gelişi”, “Derine”* yapıtlarında yer alır. İmgesel bir dünyanın ürünü olan sanrılar, onun eserlerinde gerçekliğin bunaltısından kurtulmak isteyen bireyin yöneldiği kurtarıcı bir imge olarak ortaya çıkar. Gerçekliğin kaygan bir zeminde belirmediği anlatılarda, öznenin zihninde bükülen imgeler, dış dünyaya sanrı biçiminde yansır. Kişi, bilincin ona oynadığı oyun içerisinde gerçeği sorgular. Bu bağlamda imgenin kıvrımlarında can çekişen bilinç, anlamlandırma sorunu yaşar.

Demir Özlü yapıtlarında karakterlerin yöneldiği bir diğer kaçış imgesi, cinsellik ve erotizm düzleminde gerçekleşir. Cinsellik, kimi zaman yabancılaşma ile birlikte varlık

kazanırken çoğu kez de erotizm ile yer edinir. Kişiler, anlamsızlaşan dünyanın gerçeklerinden kaçarak yaşamsal enerjiyi içerisinde barındıran libidonun düşsel imgelerle sentezlendiği erotizme sığınır. “Büyük Bir Otelde Aşk”, “Yatmak”, “Ölüm Döşğinde Yatış”, “Caddede Miss Walde’la”, “Ötedeki Ülke” “Akşamüzeri Gidilen Bir Bar”, *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları*, *Tatlı Bir Eylül*, *İthaka’ya Yolculuk*’ta, *Kanallar* yapıtlarında cinselliğin/erotizmin varlığı söz konusudur.

Özlu’nün 1970 sonrası öykü ve romanlarında ise varoluşçuluğun yanı sıra “toplumsal” nitelikli konuların varlığı görülür. Yazar, bu dönem eserlerinde bir yandan bireyin yalnızlığına, bunaltısına yer verirken diğer yandan toplum içerisindeki konumuna, toplumsal problemlere değinir. Dönemin sosyal ve siyasal olayları eserlerine yansır. *Öteki Günler Gibi Bir Gün* öykü kitabında ve *Bir Uzun Sonbahar*, *Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları* romanlarında yazar, bir yandan dönemin sosyal ve politik sorunlarına ayna tutarken diğer yandan bireyin problemlerini irdeler. Bu bağlamda onun romanı, “toplumsalın içindeki ben romanı” olarak değerlendirilmelidir. “Prens Sabahattin Bey”, “Orada Kalmak”, “Cafe Nova”, “İçerisi”, “Bir Tanca Ayakkabı Satın Alabilmek”, “Kıyıda” öyküleri ile *Tatlı Bir Eylül*, *Dalgalar* romanları ve *Önünde Boş Bir Uzam*, *Berlin’de Sanrı* anlatıları toplumsal nitelikli konuların yer aldığı yapıtlardır.

Bireyin ve toplumun refahı için demokratik atılımların gerçekleşmesi gerekliliğine inanan Demir Özlu, hak ve özgürlüklerle ilgili görüşlerini “Prens Sabahattin Bey” öyküsünde verir. Öyküde son dönem Osmanlı fikir adamlarından olan Prens Sabahattin ile başkışının konuşması; sürgün, birey, toplum/sivil toplum, özne-iktidar ilişkileri, anayasal düzenlemeler, modernleşme, demokrasi, hak ve özgürlükler üzerine gerçekleşir. “Orada Kalmak”, “Önünde Boş Bir Uzam” yapıtlarında darbeler dönemi ve bu dönemlerde hakim olan kaos/kargaşa ortamı, birey ve toplum üzerinde yarattığı psikolojik etkiyle verilir. “Cafe Nova” öyküsünde şiddetin olumsuz etkileri verilirken *Tatlı Bir Eylül* romanında savaşın ve kaosun hakim olduğu düzenin çocuk dünyasındaki yansımaları yer edinir. “Bir Tanca Ayakkabı Satın Alabilmek” öyküsünde, modern çağın imaj yaratımının bir ürünü olan eşyaya/maddeye değer yükleme yanılgısı konu edinilir. Sahip olduğu eşyalarla ontolojik zenginliği arasında doğrusal bir ilişki kuran ve varoluşsal değerini söz konusu meta ile özdeşleştiren bireyin “Bir Tanca Ayakkabı Satın Alabilmek” için pul koleksiyonunu satması anlatılır. Özlu’nün “İçerisi”, “Kıyıda”, “Havuzun Başında”

öykülerinde kapitalizm eleştirisi, emek ve yabancılaşma zemininden sunulur. Emperyalizmin insanlık üzerinde yarattığı yıkıcı etki ise *Dalgalar* romanında işlenir.

Özlu'nün yazın hayatı 1980 yılı itibariyle başka bir boyuta girer ve bu tarihten sonra metinlerinin temel içeriğini "sürgün" oluşturur. 1979'da yurdundan ayrılmak zorunda kalan yazar, on yıl süren zorunlu sürgünü sonrasında kendi ülkesine döndüğünde ise yabancılaşma ile beliren sürgünü yaşar. Ait olduğu coğrafyadan koparılanın hüznüyle varoluşsal eylem olarak gördüğü yazma'ya yönelen yazar, sürgündeyken anadiline sığınır. O, yazma edimini yaşama tutunabilmek için bir araç olarak görür. Sait Faik'in "*Yazmasam deli olacaktım.*" sözü onun sürgündeki halini özetler.

Özlu; yaşamı boyunca hem dünya sürgününü, hem fiziksel sürgünü hem de dönem dönem içsel sürgünü yaşamış bir yazar olarak yazılarında sürgünü tüm boyutlarıyla işler. Onun on dört yılda yazılan *İthaka'ya Yolculuk* romanı(1982-1996) gerek roman tekniği açısından gerekse izleksel kurgu açısından sürgün edebiyatının en başarılı örneklerinden biridir. Stockholm Öyküleri, Yeni Stockholm Öyküleri, Son Stockholm Öyküleri, Bir Yaz Mevsimi Romansı, Tatlı Bir Eylül, Bir Beyoğlu Düşü, Önünde Boş Bir Uzam hemen hepsi sürgünün izlerini taşır. Özlu'nün sürgün izlekli anlatılarında bireyin varoluşsal sancıları; yalnızlık, dışarıdalık, yurtsuzluk bağlamında varlık kazanır. Onun romanlarında sürgün kişiler; geçmişi/anıları, yazıyı/anadili, gezinti ve yolculukları, yaşama tutunmak için birer sığınak noktası olarak görürler.

Özlu'nün gerek yaşamında gerek eserlerinde "yolculuk" büyük bir yer tutar. Sürgündeki yalnızlığını çoğu kez yaptığı seyahatlerle aşmaya çalışan yazar, seyahatlerinden edindiği izlenimleri de çoğunlukla güncelerinde anlatır. Aynı zamanda bu seyahatleri, daha sonra yazacağı anlatıların ilk imgelerinin zihninde oluşmasına imkân tanır. Berlin'de Sanrı, Amsterdam, Kanal Kentleri gibi anlatı metinleri bu yolculukları esnasında tasarlanmış metinlerdir.

Yaptığı yolculuklarda yazarın gezip gördüğü yerler, onun eserlerinde ayrı bir karakter/ruh kazanır. Sokakları, caddeleri, kahvehaneleri ve pastaneleriyle, mimari ve tarihi dokusuyla Özlu'nün eserlerinde yer bulan kentler, sayfalar süren betimlemelerin öznesi olur. Gerek öykü ve romanlarında, gerekse deneme ve gezi yazılarında kentsel mekânlar ve yolculuklar belirgin yer tutar. Eserlerdeki yolculuk imgesi, fiziksel ve içsel yolculuk olarak belirir. Onun kahramanları, kimi zaman yolculuğunu fiziksel düzlemde

gerçekleştirirken kimi zaman da kendi iç dünyalarına seyahat ederler. Yolculuk çoğu kez sürgün ile birleşen bir nitelik arz eder. *İthaka'ya Yolculuk*'ta bir yandan çıktığı uzun sembolik yolculuğu anlatan başkarakter diğer yandan kendi iç dünyasına seyahat eder. Yazarın *Tatlı Bir Eylül* romanı ile “Sürgün Küçük Bulutlar”, “Dünyanın Bir Yerinde” öykülerinde de yolculuk izleğinin varlığı görülür.

Demir Özlü'nün eserlerinde mekânlar, nesnel gerçekliklerinin yanı sıra algısal yönüyle de varlık kazanırlar. Mekânın fiziksel yansımaları daha çok kentler, kafe ve pastaneler, oteller ve tren istasyonları düzleminde ortaya çıkar. Modern çağın flaneur'u olan Demir Özlü için kentler, başlı başına bir değer olarak ortaya çıkar ve eserlerinde uzun betimlemelerin öznesi olur. O, kentleri tarihe tanıklık eden canlı bir karakter olarak ele alır ve caddelerinden kafelerine, pasajlarından binalarına kadar tüm yönleriyle resmeder. Fizikselin ötesinde algısal bir nitelikle beliren mekânlar ise kişilerin beklentileri, duygudurumları ve özlemlerine paralel olarak çoğu zaman dar bir labirente dönüşürken kimi zaman da açık geniş mekân olarak belirir. Aynı zamanda bazı eserlerinde mekân, zaman ve gerçeklik kurgusu, kaygan bir zemin üzerine oturtulur. Karakter, Prag'da gezinirken kendini bir anda İstanbul'da bulabilir. Anlatılarındaki kayganlık ise geriye dönüşlerle kurulur. O, öykü ve romanlarında, şimdi'nin içerisine yer yer geçmişini yerleştirir. Karakterler, zamansal geriye dönüşlerle şimdide düşsel bir öğeye dönüşen geçmişteki gerçekliğin içinde bulur kendini. Eserlerinde çoğunlukla akronik zamanı kullanmayı tercih eden Özlü, yaşamın derinliklerine bilinç akışı tekniğinin sunduğu özgürlük içerisinde ulaşabileceğine inanır. Bilinç akışında zaman genişler, parçalanır ve insan tüm zamanlara ait olabilir.

Demir Özlü anlatılarında başkişiler, çoğunlukla ben'in görüngüleri üzerine kurgulanır. Diğer karakterler ise sosyal görünümüleriyle çeşitlilik arz ederler. Tarım işçisinden yazarlara, kadınlardan çocuklara kadar pek çok karakter, eserlerin kurmaca dünyası içerisinde varlık kazanır. Kimi zaman ise roman kahramanları, varlıklarını gerçek hayattaki kişilerden alır. Yazarın öykülerinde yarattığı kişiler, çoğunlukla arayışın özneleri olarak yaşamı anlamlı bir nedene bağlamak için çaba gösterirler. Sürgün izlekli anlatıları, 'ben' üzerine konumlanırken roman karakterleri, çoğunlukla boşluktaki görüntüleriyle bunaltılı ve karamsar nitelikleriyle verilir.

Demir Özlü'nün roman, öykü ve anlatılarında norm karakterler çeşitli görünüşleriyle varlık kazanırlar. Öykülerindeki norm karakterler, romanlarıyla kıyaslandığında daha derinlikli ve güçlü bir nitelik arz ederler. Romanlarında norm karakter düzeyinde yer alan kadınlar, çoğunlukla ya cinsel kimlikleriyle ya da yabancılaşan görünüşleriyle yer edinirler. Başkişinin aşk yaşadığı kadınlar ise başkişiyi açıklamaktan/bütünlemekten/ona değer katmaktan uzak bir görüntü çizer. Bu yönüyle güçlü birer norm karakter olma özelliği göstermezler. Kişiler dünyasının diğer üyeleri olan kart karakter ve fon karakterler ise çeşitli görünüşleriyle eserlerinde yer edinirler.

Demir Özlü anlatılarında zaman, 'niceliksel/fiziksel zaman' ve 'niteliksel/algısal zaman' olmak üzere iki boyutta yer edinir. Fiziksel zaman, kronik/sıradizimsel ve akronik/geriye dönüşlü nitelikleriyle belirir. Sıradizimsel zamanda, olaylar vaka halkalarının oluş sırasına göre anlatım kazanırken geriye dönüşlü zamanda geçmiş, şimdinin içerisine taşınır. Karakter, an'daki görüntüsüyle bilinç düzleminde geçmişe gidebilir. Bununla birlikte onun eserlerinde zaman çoğunlukla geriye dönüşlüdür. Karakterler çoğu kez an'daki görüntüsüyle geçmişini hatırlar. Zamanın niteliksel boyutuyla ön plana çıktığı metinlerde ise karakterin psikolojik algılamasıyla şekillenen zaman, bireyi yutan/boğan dar- kapalı özelliği belirir.

Romanın teknik unsurlarından biri olan anlatıcı/bakış açısı ise Demir Özlü'nün eserlerinde daha çok kahraman/ben anlatıcı boyutuyla yer edinir. Yer yer tanrısal/hakim, gözlemci/tanık ve karma bakış açısını kullansa da çoğunlukla "ben" anlatımını tercih eden Demir Özlü, eserlerine kendi portresini yansıtır ve onu kimi zaman yaşamışlıklarıyla kimi zaman ise çatışma ve sorgulamalarıyla okura sunar. Bu durum ise onun eserlerinde kimi zaman bir tekrarın ortaya çıkmasına neden olur.

Sonuç itibarıyla 1950 kuşağının önde gelen isimlerinden biri olan Demir Özlü, pek çok yazın türünde eser vermesinin yanı sıra sahip olduğu aydın bilinci ve topluma dönük tavrıyla sosyal ve kültürel problemleri irdeleyen bir yazardır. Onun eserleri, düşünsel anlamda zengin bir içeriğe sahiptir. Yazar, eserlerinde demokratikleşmeden kent bilincine, varoluştan sürgüne kadar pek çok konuyu ele alır. Sürgün, yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı, boşluk/hiçlik, cinsellik izleklerinin hakim olduğu metinlerinde; umutsuz, bunaltılı, yaşamı ve kendini sorgulayan bireyin varoluşsal sancuları yer alır. Eserleri aracılığıyla dünyayı yorumlama ve anlamlı bir yaşama tutunmaya çalışan yazar;

öykü ve romanlarında didaktik bir tutum benimseme amacı gütmmez. Ona göre önemli olan bir sonuç çıkarmak değil, sadece durumu yansıtmaktır. Bireyselin yanı sıra toplumsal nitelikli konulara da eserlerde yer veren Demir Özlü, Türk yazınına ve düşün dünyasına eserleriyle önemli katkılarda bulunmuş bir yazardır.



KAYNAKÇA

DEMİR ÖZLÜ KAYNAKÇASI

Demir Özlü Kitapları

- Özlü, Demir (1976) Bir Uzun Sonbahar, İstanbul: Can Yayınları
- ___ , ___ (1990) Sürgünde On Yıl, İstanbul: Milliyet Yayınları
- ___ , ___ (1990a) Bir Yaz Mevsimi Romansı, İstanbul: Ada Yayınları.
- ___ , ___ (1991) Ne Mutlu Ulysses Gibi, İstanbul: Simavi Yayınları
- ___ , ___ (1991a) Berlin Güncesi, İstanbul: Can Yayınları
- ___ , ___ (1993) 12 Eylül Dönemi Siyasi Yazıları, İstanbul: BDS Yayınları
- ___ , ___ (1996) İthaka'ya Yolculuk, İstanbul: Can Yayınları
- ___ , ___ (1997) Borges'in Kaplanları, İstanbul: YKY
- ___ , ___ (1997a) Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları, İstanbul: Can Yayınları
- ___ , ___ (1997b) Balkur'da Akşam Yemeği, İstanbul: YKY
- ___ , ___ (1999) Paris Güncesi, İstanbul: P Kitaplığı
- ___ , ___ (2003) Kentler, Kadınlar, Yazarlar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- ___ , ___ (2003a) Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz, İstanbul: Dünya Yayınları
- ___ , ___ (2003b) Samuel Beckett'in Terzisi, İstanbul: Dünya Yayıncılık
- ___ , ___ (2004) Amerika 1954, Ankara: İmge Kitabevi
- ___ , ___ (2006) Dalgalar, İstanbul: İmge Kitabevi
- ___ , ___ (2009) Bunaltı, İstanbul: Sel Yayıncılık(1. Baskı)
- ___ , ___ (2010) Kanal Kentlerinde Berlin Amsterdam, İstanbul: Sel Yayıncılık
- ___ , ___ (2011) Tatlı Bir Eylül, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- ___ , ___ (2011a) Bir Beyoğlu Düşü, Berlin'de Sanrı, Kanallar, İstanbul: YKY
- ___ , ___ (2011b) Kendi Evine Varamamak Düş Öyküleri, İstanbul: Sel Yayıncılık
- ___ , ___ (2012) Sürgün Küçük Bulutlar(Bütün Öyküleri), İstanbul: YKY
- ___ , ___ (2012a) Önünde Boş Bir Uzam, İstanbul: YKY
- ___ , ___ (2015) İşte Senin Hayatın, İstanbul: YKY
- ___ , ___ (2017) Paris Günleri, İstanbul: YKY.
- ___ , ___ (2018) Güvercinler ve Matmazeller, İstanbul: YKY

Dergi ve Gazetede Yazdığı Yazılar

- Özlü, Demir, (1959). "Çağın Yazarı", *a dergisi*, S. 13, Şubat, s. 1-7
- ___ , ___ , (1959a) "Bunalan Genç Adamlar", *a dergisi*, sayı: 15, Nisan, s. 1-7

- ___ , ____ , (1964). Varoluşçuluk Üzerine Betikler, *Yeni Ufuklar*, C.13, S. 149: 40-44
- ___ , ____ , (1965) Toplumsal Yapı Değişiklikleri ve Ahlak, *Yeni Ufuklar*, C.14, S.160: 48-53
- ___ , ____ , (1967). Soruşturma/Demir Özlü'nün Yanıtı, *Yeni Ufuklar*, (Özel Sayı: 1950-1960 Kuşağının Ozan ve Hikâyecileri Kendi Kendileriyle Hesaplaşıyorlar) S. 176, Ocak, s. 66-71
- ___ , ____ , (1969). Üç Öykü/Bir Değınme, *Soyut*, S. 10, 4-5.
- ___ , ____ , (1972). Soruşturma/Demir Özlü Yanıtı, *Soyut*, S. 53, 23-28.
- ___ , ____ , (1972). Soruşturma/Demir Özlü Yanıtı, *Soyut*, S. 47: 23-28
- ___ , ____ , (1974). Edebiyat Eleştirisi Üzerine, *Yeni Ufuklar*, C. 22, S. 249, 40-45
- ___ , ____ , (1979). Notlar, *Soyut*, S.6, 11-19
- ___ , ____ , (1980). Türk Yazınında Gelenek ve Çağdaşlık, *Somut*, S. 23-24, 12-17
- ___ , ____ , (1991b) Türk Edebiyatında Birkaç Sürgün Romanı, *Argos Mecmuası*, İstanbul, S.33, s.134.
- ___ , ____ ,(1996). Her Sürgünlüğün bir Bedeli Vardır, *Sürgün Edebiyatı: Edebiyat Sürgünleri*(Feridun Andaç Ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- ___ , ____ ,(1996). Türk Sürgün Yazını, *Sürgün Edebiyatı: Edebiyat Sürgünleri*(Feridun Andaç Ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları.

Demir Özlü Üzerine Yazılanlar

- Akatlı, Füsün. Bir Yaz Mevsimi Romansı: Roman Kahramanı Bir Kent, *Güneş*, 17.04.1990
- Akbal, Oktay, Her Roman Bir Evrendir, *Cumhuriyet*, 30.01.1977
- ___ , ____ , İsveç'te Bir Öykücü, *Cumhuriyet*, 12.10.1989
- Altuğ, Taylan, Bir Bitmeyen Bunalım, *Politika*, 16.07.1976
- Ertop Konur, Demir Özlü'nün Beyoğlu Düşü, *Söz*, 09.10.1985
- Gökhan, Halil, İthaka Durumları, *Radikal*, 26.07.1998
- Güler, Mehmet, Bir Uzun Sonbahar'da Küçükburjuva Tiplendirme, *Politika*, 06.12.1976
- Hızlan, Doğan, Çalkantılı Bir Dönemin Güncesi, *Cumhuriyet*, 22.03.1979
- Kutlar, Onat, Kuzeye Yolculuk, *Cumhuriyet*, 03.10.1993
- Mehmed Kemal, Bir Beyoğlu Düşü, *Cumhuriyet*, 09.06.1985
- Naci, Fethi, Bir Uzun Sonbahar, *Politika*, 26.07.1976
- Oran, Fatma, İşte Yeniden Sokaklarda, *Cumhuriyet*, 08.12.1988
- Özyalçın, Adnan, Demir Özlü'nün "Bir Beyoğlu Düşü", *Gösteri*, S. 59, 1985.
- Selçuk, İlhan, Özlü Bir İnsanın Serüveni, *Cumhuriyet*, 18.01.1987
- Sezer, Sennur, Demir Özlü'den Özlemin Yazı, *Varlık*, Temmuz 1990.

Süreya, Cemal, İzdüşümler: Demir Özlü, 2000'e Doğru, 31 Ocak-6 Şubat 1988.
Uyguner, Muzaffer, Yazarın Yurdu Dilidir, *Yayın Dünyası*, 1989.

Söyleşiler

- Alptekin, Fecir, İthaka'ya Yolculuk Üzerinde Söyleşi, 05.07.1999
Andaç, Feridun, (2002). Söz Uçar Yazı Kalır/Yüzyılın Son Tanıkları: 2, İstanbul: Can Yayınları, 208-221.
Baydar, Yavuz, Berlin'de Sanrı Üzerine Demir Özlü'yle, *Cumhuriyet*, 28.05.1987
_____, _____, Türk Aydını, Türkiye'de Sürgün, *Cumhuriyet*, 10.12.1989
Durbaş, Refik, Erotik Düşler Arasında, *Cumhuriyet*, 28.08.1991
Hızlan, Doğan, Yazmak İstediyimi Yazıyorum Ben..., *Cumhuriyet*, 01.04.1979
Oktay, Ahmet, Yazar Demir Özlü ile Sohbet, *Milliyet*, 14.12.1989
Okyay, Sevin, Bir Uzun Sonbahar Üzerine Söyleşi, *Politika*, 26.06.1979
Oran, Fatma, Biz Bir Kopuş Kuşağıyız, *Cumhuriyet Dergi*, S. 195, 02.12.1989
Özyalçın, Adnan, Yazdıklarında Yozlaşma Varsa, Sadece Hayatın Getirdiği Kadar Var, *Hürriyet Gösteri*, S.7, Haziran 1981
Varol, Yılmaz (1997), "Öyküde 1950 Kuşağı – Demir Özlü", Söyleşi, *Düşler Öyküler* dergisi, İstanbul, Eylül 1997, S: 5, s. 14
Zapçioğlu, Dilek, Sivil Topluma İhtiyacımız Var, *Cumhuriyet*, 17.10.1988
Zileli, Irmak, Demir Özlü ile Söyleşi, Remzi Kitap Gazetesi, Mayıs 2012

Dergi Ve Gazete Yazıları

- Alptekin, Fecir, "Düşlerim Dokundu İstanbul'a...", *Cumhuriyet gazetesi*, 13 Haziran 1998
Baydar, Oya (1994). "Yazmaya Sürgünde Başlamak", *Varlık*, S. 1039.
Cemal, Ahmet (1998). "Sürgünden Sonraki Sürgün?", *Kitap-lık* (Sürgün Dosyası), S.34, 179-183
Demiralp, Oğuz (1998). "Dilin Sürgün Hali Olarak Yazın", *Kitap-lık* (Sürgün Dosyası), S.34, 163-167.
Dizdaroğlu, Hikmet, "Bir Existentialiste Hikâyeci", *Türk Dili*, C. 9, No:17, Ekim 1959, s. 43
Durukoğlu, Salim; Alkan Bayram, (2016), "Türk Edebiyatının Sürgündeki Yazar ve Şairleri", Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, S.9, s. 135-155
Edgü, Ferit, "Bazı Yazarlarımızda İzleri Görülse de, Türk Edebiyatında Varoluşçuluktan Söz Etmek Güçtür", *Milliyet Sanat*(Varoluşçuluk Sayısı) Sayı: 202, 22 Ekim 1976, s. 10-29.
Hızlan, Doğan, Sürgünün Tek Tesellisi Kitaptır, *Hürriyet Gazetesi*, 17 Mart 2001
Hızlan, Doğan, Elli Kuşağı Elli Yaşında, *Hürriyet Gazetesi*, 24 Ekim 2009

- İleri, Selim, Yazı Odası, *Cumhuriyet Gazetesi*, 11 Şubat 2000.
- Kökden, Uğur (1998). Sürgün ve İktidar, *Kitap-lık* (Sürgün Dosyası), S.34, 168-177.
- Oktay, Ahmet (2003), “Sair, Dünya Görüsünden Kopamaz”, *Yasakmeyve*, S. 2 Mart-Nisan
- Orhan Duru ile Söyleşi, *Adam Öykü*, Sayı: 2, Ocak-Subat 1996, s. 146-147.
- Oylum, Yılmaz, “Şans İnsana Rastlamalı”, *Radikal gazetesi*, Radikal Kitap, 08 Aralık 2004
- Özyalçiner, Adnan (1981), Demir Özlü ile Söyleşi, *Gösteri Dergisi*, Haziran, Yıl:1, No:7, s. 12–13
- Sezer, Şennur, “Dalgalar O Kıyıya Ölüm Taşıdılar”, *Radikal gazetesi*, Radikal Kitap, 31 Mart 2006
- Sezer, Şennur, “Bir Atmosfer Yazarı”, *Radikal gazetesi*, Radikal Kitap, 08 Aralık 2004
- Sezer, Sennur, (08 Aralık 2004), *Bir Atmosfer Yazarı*, Radikal Kitap, s.2, İstanbul.
- Sezer, Sennur, (2008), *68' in Edebiyatı Edebiyatın 68'i*, Evrensel Basım Yay.,s.36, İstanbul.
- Sezer, Sennur, (31 Mart 2016), *Dalgalar O Kıyıya Ölüm Taşıdılar*, Radikal Kitap, s.10, İstanbul.
- Süreya, Cemal, (2004), *99-Yüz İzdüşümler*, Adam Yay.,s.159, İstanbul.
- Tanilli, Server, (14 Mayıs 1999), Strasburg'da İki Yazar, *Cumhuriyet Gazetesi*, s.13, İstanbul.
- Turan, Güven (1998). “Sürgünün Sınırı Var mı?”, *Kitap-lık* (Sürgün Dosyası), S.34, 154-162.
- Uygun, Hasan, (2011). *Kendi Evine Varamayan Bir Odysseus*, *Kitap-lık Dergisi*, YKY Yayınları, S.153; 25-26, İstanbul.

GENEL KAYNAKLAR

- Abasıyanık, Sait Faik (2012). *Son Kuşlar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Adler, Alfred (1984). *Yaşama Sanatı* (Çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Say Yayınlar.
- , —— (1985). *İnsanı Tanıma Sanatı* (Çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Say Yayınları.
- , —— (2012). *Bireysel Psikoloji* (Çev. Cansu Çelebi), Balıkesir: Altınpost Yayınları.
- Adorno, Theodor W. (1998). *Minima Moralia* (Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Akpınar, Ali (1998). *Kur'ân Aydınlığında Seyahat*, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1998). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- , —— (2002). *Edebiyatta Dil ve Üslup Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Ağır, Ahmet (2012). *Türk Şiirinde Yabancılaşma, Teorik Bir Yaklaşım*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Andaç, Feridun (1999). *Öykücünün Kitabı*, İstanbul: Varlık Bilgi Yayınları.
- , —— (2011). *Romanda ve Öyküde Gerçeklik Arayışları*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- , —— (2012). *Türkiye'yi Düşünmek*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Aşkaroğlu, Vedit (2011). *Trajik ve Modern/Triolojik Bir Çözümleme*, Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- , —— (2015). *Postmodern Söylem İhsan Oktay Anar & John Fowles*, Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- , —— (2015a). *Postmodernizm Sınırsız Özgürlük mü? Özgürlüğün Sınırı mı?*, Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- Ayten, A. (2006). *Psikoloji ve Din: Psikologların Din ve Tanrı Görüşleri*, İstanbul: iz Yayıncılık.
- Aytür, Ünal (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*, İstanbul: YKY.
- Bachelard, Gaston (1995). *Ateşin Tin Çözümlemesi*(Çev. Nail Bezel), İstanbul: Öteki Yayınları.
- , —— (1996). *Mekânın Poetikası*(Çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- , —— (2008). *Uzamın Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.
- , —— (2010). *Sürenin Diyalektiği*(Çev. Emine Sarıkartal), İstanbul: İthaki Yayınları
- Bahtin, Mihail (2001). *Karnavaldan Romana*(Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, Roland (2016). *Yas Günlüğü* (ÇEv. Mehmet Rifat- Sema Rifat), İstanbul: YKY.
- , —— (2009). *Yazının Sıfır Derecesi/ Yeni Eleştirel Denemeler*(Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: YKY.
- Baudelaire, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*(Ed. Ali Artun), (Çev. A. Berkday), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*(Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Parçalanmış Hayat Postmodern Ahlak Denemeleri* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- , —— (2001a). *Bireyselleşmiş Toplum* (Çev. Yavuz Alagon), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- , —— (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- , —— (2009). *Akışkan Aşk* (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Versus Yayınları.
- Beck, Ulrich, (2014), *Risk Toplumu*(Çev. Bülent Doğan). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Beckett, Samuel (1993). *Oyun Sonu* (Çev. Abet Limm). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- , —— (2000), *Dünya ve Pantolon* (Çev. Cem İleri), İstanbul: Sel Yayıncılık

- _____, _____ (2016). *Aşksız İlişkiler* (Çev. Uğur Ün). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Behramoğlu, Ataol (1998). *Yaşadıklarımın Öğrendiğim Bir Şey Var -Toplu Şiirler II-*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Belge, Murat (1997). *Marksist Estetik*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Benjamin, Walter (1993) *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: YKY.
- _____, _____ (2018). *Yalnızlık Anlatıları* (Çev. Cemal Topcu), İstanbul: Sub Yayınları.
- Berman, Marshall (1999). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Billig, Michael, (1999). *Freudian Repression*, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Blackham, H.J. (1961), *Altı Varoluşçu Düşünür* (Çev. Ekin Uşşaklı), İstanbul: Dost Yayınları.
- Boeree, C. George, (2006). Sigmund Freud Personality Theories, Psychology Department Shippensburg University.
- BOLAY, Süleyman Hayri (2013). *Aristoteles ve Gazali Metafizikleri*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Bowie, Malcolm (2007). *Lacan* (Çev. V. Pekel Şener), Ankara: Dost Kitabevi.
- Bozkurt, Nejat (2009). *Hegel*. İstanbul: Say Yayınları.
- Brenner, Charles (1977). *Psikanalizin Temelleri*, (Çev. Işık Savaşır, Yusuf Savaşır), Ankara: Yankı Matbaası.
- Breton, David Le (2019). *Acının Antropolojisi* (Çev. İsmail Yerguz). İstanbul: Sel Yay.
- Bumin, Tülin (1998). *Hegel*, İstanbul: YKY.
- Butor, Michel (1991). *Roman Üstüne Denemeler*(Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Campbell, Joseph (2000), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Camus, Albert (1995), *Başkaldıran İnsan* (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Can Yayınları.
- Can, Şefik (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2000). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cioran, E. M. (2000). *Çürümenin Kitabı* (Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____, _____ (2005). *Ezeli Mağlup* (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____, _____ (2017). *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne* (Çev. Kenan Sarıalioğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cohn, Dorit (2005). *Şeffaf Zihinler/ Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu* (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Conrad, Joseph(2007), *Batılı Gözler Altında*(Çev. Mehmet Bakırcı, Ayşe Yunus). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Cüceloğlu, Doğan (2001). *Anlamlı ve Coşkulu Bir Yaşam İçin Savaşçı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____, _____ (2005). *Özüne Yabancılaşmış İnsanların Oluşturduğu "Mış Gibi Yaşamlar"*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çüçen, A. Kadir (2012), *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, İstanbul: Sentez Yayınları.
- Demirer, Temel ve Özbudun Sibel, (1998). *Yabancılaşma*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Derrida, J. (2001). *Marx'ın Hayaletleri*(Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deveci, Mutlu (2012). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2014) *Yer Atlından Notlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edgü Ferit (2005). *Tüm Ders Notları*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Edgü, Ferit; Özlü, Demir (2017), *Özyurdunda Yabancı Olmak/ Demir Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Eliade, M. (2005). *Dinler Tarihi*, (Çev. Mustafa Ünal), Konya: Serhat Kitabevi.
- _____, _____ (2017). *İmgeler ve Simgeler*(Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Erasmus (2011). *Deliliğe Övgü*(Çev. Hasan İlhan), İstanbul: Sayfa Yayınları.
- Erhat, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fabian, Johannes (1999). *Zaman ve Öteki*(Çev. Selçuk Budak), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Forster, E.M. (2014). *Roman Sanatı*(Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk* (Çev. Y. Sahan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Frankl, Victor e. (1993). *İnsanın Anlam Arayışı* (Çev. Selçuk Budak), Ankara: Öteki Yayınları.
- _____, _____ (2018). *Duyulmayan Anlam Çılgılığı* (Çev. Selçuk Budak), İstanbul: Totem Yayınları.
- Freud, Jung, Adler (1981). *Psikanaliz Açısından Edebiyat* (Çev. Selahattin Hilav), Ankara: Dost Yayınları.
- Freud, Sigmund (1981). *Cinsellik Üzerine* (Çev. A. Avni Öneş), İstanbul: Say Yayınları.
- _____, _____ (1983). *Psikanaliz Üzerine*(Çev. A. Avni Öneş), İstanbul: Say Yayınları.
- _____, _____ (2011), *Kitle Psikolojisi* (Çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınevi.
- _____, _____ (2012). *Rüyaların yorumu I-II.*(Çev. İhsan Kırımlı) İstanbul: Umut Matbaa.
- _____, _____ (2016). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (Çev. Ali Nahit Babaoğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- Friedländer, Saul (2015). *Kafka: Utanç ve Suçluluğun Şairi*(Çev. Tuğçe Aysu). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Fordham, Frieda (1983). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* (Çev. Aslan Yalçın), İstanbul: Say Yayınları.
- Forster, E. Morgan (1982). *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- Foucault, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.
- , ——— (2000). *Özne ve İktidar/ Seçme Yazılar 2* (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- , ——— (2001). *Kelimeler ve Şeyler* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Yayınevi.
- , ——— (2012). *Cinselliğin Tarihi*, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), 4. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, Erich (1982). *Psikanalizin Bunalımı* (Çev. Bedirhan Üstün-Cengiz Güleç), 2. Baskı, İstanbul: Dost Yayınları.
- , ——— (1985). *Sevme Sanatı* (Çev. Işıtan Gündüz), İstanbul: Say Yayınları.
- , ——— (1988). *Özgürlükten Kaçış* (Çev. Şemsa Yeğin), İstanbul: Payel Yayınevi.
- , ——— (1994). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı* (Çev. Yurdanur Salman, Nâlan İçten), İstanbul: Payel Yayınları.
- , ——— (1995). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1* (Çev. Şükrü Alpagut), İstanbul: Payel Yayınevi.
- , ——— (1995). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 2* (Çev. Şükrü Alpagut) İstanbul: Payel Yayınevi.
- , ——— (2001). *İtaatsizlik Üzerine* (Çev. Ayşe Sayın), İstanbul: Kariyer Yayınları.
- , ——— (2004). *Çağdaş Toplumların Geleceği*, (Çev. Gülnur Kaya, Kaan H. Ökten), İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Frolov, İvan (1991). *Felsefe Sözlüğü* (Çev. Aziz Çalışırlar), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gasset, Ortega Y. (1992). *Tarihsel Bunalım ve İnsan* (Çev. Neyire Gül Işık), İstanbul: Metis Yayınları.
- , ——— (1995). *İnsan ve Herkes* (Çev. Neyire Gül Işık). İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, Engin (1988). *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- , ——— (1990). *Varoluş ve Psikiyatri*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- , ——— (2009). *Zamane*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Giddens, Anthony (1994). *Modernliğin Sonuçları* (Çev. Ersin Kuşdil) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- , ——— (2012). *Sosyoloji* (Haz. Cemal Güzel), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Girard, Rene (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* (Çev. Arzu Etensel İldem), İstanbul: Metis Yayınları.
- Göka, Erol (1997). *Varoluşun Psikiyatrisi*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Gökberk Macit (1980). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gros, Frederic (2017). *Yürümenin Felsefesi* (Çev. Albina Ulutaşlı), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Guenon, Rene (2001). *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi* (Çev. Fevzi Topaçoğlu), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Gündoğan, Ali Osman (1995). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, İstanbul: Birey Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2007). *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan (1985). *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kiatbevi.
- Hartmann, Heinz (2004). *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu* (Çev. Banu Büyükkal), İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David (2012). *Postmodernliğin Durumu*(Çev. Sungur Savan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hegel G.W.F. (1956). *The Philosophy of History*. Trans. by J. Sibree. New York: Dover Publications.
- _____, ____ (1986). *Tinin Görüngübilimi*(Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- _____, ____ (2003). *Tarihte Akıl*(Çev. Önay Sözer). İstanbul: Ara Yayınları.
- Heidegger, Martin (1979). *Çağdaş Felsefe Akımları*(Çev. Akın Etan, Bedia Akarsu), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- _____, ____ (2018). *Varlık ve Zaman*(Çev. Kaan Ökten), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hikmet, Nazım (2008). *Henüz Vakit Varken Gülüm*(Haz. Raşit Çavaş), İstanbul: YKY.
- Hilav, Selahattin (1993). *Felsefe Yazıları*, İstanbul: YKY.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*(Çev. Semih Lim). İstanbul: YKY.
- Hoffer, Eric (2017). *Değişim Sancısı*(Bengisu Filiz), İstanbul: Dergah Yayınları.
- Hume, David (2009). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*(Çev. Ergün Baylan), Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Hühnerfeld, Paul (1994). *Heideger: Bir Filozof, Bir Alman*(Çev. Doğan Özlem), Ankara: Gündoğan Yay.
- Jacobi, J. (2002), *C.G. Jung Psikolojisi*(Çev. Mehmet Arap), İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Jacobson, Edith (2004), *Kendilik ve Nesne Dünyası* (Çev. Selim Yazgan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jaspers, Karl (2015), *Suçluluk Sorunu, Almanya'nın Siyasal Sorumluluğu Üzerine* (Çev. A. Emre Zeybekoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Jung, C.G. (2001) *İnsan Ruhuna Yöneliş*(Çev. Engin Büyükinal), İstanbul: Say Yayınları.
- _____, ____ (2003). *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kafka, F. (2012). *Bütün Öyküler* (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kant, I. (1983). *Prolegomena* (Çev. Yusuf Örnektezl, İonna Kuçuardi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

- Kanter, Fatih M. (2014). *Milli Edebiyat Dönemi Türk Şiirinde Benlik Algısı ve Kimlik Kurgusu*, İstanbul: Kitabevi.
- Kanter, Beyhan (2019). *Kurmaca Bedenler*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karaca, Faruk (2000). *Ölüm Psikolojisi*, İstanbul: Beyan Yayınları.
- Karakaya, Talip (2004). *Jean- Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, Ankara: Elis Yayınları.
- Karpat, Kemal H. (1967). *Türk Demokrasi Tarihi/Sosyal, Ekonomik, Kültürel Temeller*, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Kaufmann, Walter (1965), *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*(Çev. Aksit Göktürk), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- , ——— (1995). *İnsanı Anlamak I(Goethe Kant Hegel)*(Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- Kavafis K. (1993). *Kavafis'ten Kırk Şiir*(Çev. Cevap Çapan), İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Kılıç, Sadık (1984). *Yabancılaşma*, İstanbul: Rahmet Yayıncılık.
- Kierkegaard, Soren (1996). *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* (Süha Sertabiboğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- , ——— (2000). *Kahkaha Benden Yana* (Çev. Nedim Çatlı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- , ——— (2003). *Kaygı Kavramı* (Çev. Türker Armaner), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- , ——— (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (Çev. Mukadder Yakupoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- , ——— (2015). *Korku ve Titreme* (Çev. İsmail Yerguz), İstanbul: Say Yayınları.
- , ——— (2015a). *Müzikal Erotik ya da Dolaylı Erotik Evreler* (Çev. Merve Elma), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kleinman, Paul (2016). *Psiko 101*. (Çev. Hasan Kaplan) İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Koestenbaum, Peter (1998). *Varoluşçu Cinsellik/ Varoluşçu Seks* (Çev. Nur Yener), İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- , ——— (Ed.) (2005). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- , ——— (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- , ——— (2015). *Yazınsal Okumalar*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kranz, Walther (1984). *Antik Felsefe/ Metinler ve Açıklamalar*(Çev. Suad Y. Baydur), İstanbul: Onur Matbaası.
- Kundera, Milan (2002). *Roman Sanatı* (Çev. Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları.
- Lautréamont, Comte de (2007). *Maldoror'un Şarkıları*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Laing, R.D (2011). *Bölünmüş Benlik* (Çev. Ergün Akça), İstanbul: Pinhan Yayınları.

- Le Bon, Gustave (2009). *Kitleler Psikolojisi* (Çev. Hasan İlhan), Ankara: Alter Yayınları.
- Lekesiz, Ömer, (2001), *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 219-227.
- Levinas, Emmanuel (2006). *Ölüm ve Zaman*, Çev: Nami Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lewis, Bernard (1970). *Modern Türkiyenin Doğuşu* (Çev. Metin Kıratlı). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Lingis, Alphonso (1997). *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lucretius (1974). *Evrenin Yapısı* (Çev. Tomris Uyar), İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Machiavelli, N. (1993). *Prens* (Çev. Nazım Güvenç) İstanbul: Anahtar Yayınları
- Magill, Frank N (1971). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği* (Çev. Vahap Mutal), İstanbul: Hareket Yayınları.
- Mardin, Şerif (1990). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürücü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, Karl.(2000). *Yabancılaşma*(Çev. Barışta Erdost). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich (2008). *Din Üzerine* (Çev. Kaya Güvenç), Ankara: Sol Yayınları
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich (2008a). *Komünist Manifesto* (Çev. Tektaş Ağaoğlu, Nail Satılğan, Olcay Göçmen, Şükrü Alpagut), İstanbul: Yordam Kitap.
- _____, ____ (2014). *1844 El Yazmaları*(Çev. Murat Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Meisel, Martin (2019). *Kaos İmgelemi/ Edebiyatta, Sanatta, Bilimde* (Çev. Mehmet Moralı), İstanbul: Küy yayınları.
- Mengüşoğlu, Takiyettin (2010). *Felsefeye Giriş*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____, ____ (2015). *İnsan Felsefesi*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Necatigil, Behçet (2004). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *Gezgin ve Gölgesi* (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: İthaki Yayınları.
- _____, ____ (2009). *Ecce Homo/ Kişi Nasıl Kendisi Olur*(Çev. Can Alkor), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- _____, ____ (2010). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (Çev. Murat Demir), Ankara: Nilüfer Yayınları.
- Özlu, Tezer (2012). *Kalanlar*, İstanbul: YKY.
- Paz, Octavio (1999). *Yalnızlık Dolambacı*, (Çev. Bozkurt Güvenç). İstanbul: Can Yayınları.
- _____, ____ (2002). *Çifte Alev, Aşk ve Erotizm* (Çev. Tomris Uyar), İstanbul: Okuyan us Yayınları.

- Ritter, J. (1954). *Varoluş Felsefesi Üzerine*, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Russel, Bertrand (2015). *Politik İdealler* (Çev. Taylan Doğan, Sezin Gündoğan), İstanbul: bgst Yayınları.
- Robbe A.- Grillet (1981). *Yeni Roman* (Çev. Asım Bezirci), İstanbul: Ara Yayınları.
- Rousseau, J.J. (2012). *Toplum Sözleşmesi*(Çev. Vedat Günyol), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul, (1961). *Çağımızın Gerçekleri* (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol), İstanbul: Çan Yayını.
- _____, _____ (1981). *Bulantı*(Selahattin Hilav), İstanbul: Can Yayınları.
- _____, _____ (1985). *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- _____, _____ (1988). *Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır* (Çev. Asım Bezirci), İstanbul: Yazko.
- _____, _____ (1994). *Duvar* (Çev. Eray Canberk). İstanbul: Can Yayınları.
- _____, _____ (2009). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sazyek, Hakan (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara.
- Schaff, A. ve Gaidenko P. (1966). *Marxizm, Varoluşçuluk ve Birey*(Çev. Evinç Dinçer), İstanbul: De Yayınları.
- Sennett, Richard (2002). *Karakter Aşınması/ Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* (Çev. Barış Yıldırım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- _____, _____ (2011). *Yabancı/ Sürgün Üzerine İki Deneme* (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Shayegan, Daryush (1991). *Yaralı Bilinç/ Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, Georg (2016). *Kadınlar, Cinsellik ve Sevgi* (Çev. Onur Kuzgun), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Stevick, Philip (2017). *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Svendsen, Lars Fr. H. (2008). *Sıkıntının Felsefesi*, (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- _____, _____ (2017). *Korkunun Felsefesi* (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Redingot Kitap.
- _____, _____ (2018). *Yalnızlığın Felsefesi* (Çev. Murat Erşen), İstanbul: Redingot Kitap.
- Somay, Bülent (2007). *Bir Şeyler Eksik/ Aşk, Cinsellik ve Hayat Hakkında Bilmek İstemediğimiz Şeyler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Şafak, Elif (2008). *Araf*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2001). *Roman Sanatı/ Romanın Unsurları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat

- Tunalı, İsmail (1976). *Marksist Estetik*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- , ——— (2002). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Tura, Saffet Murat (1989). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Kuram Yayıncılık.
- , ——— (2016). *Histerik Bilinç*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tütengil, C.O. (1971). *Az Gelişmenin Sosyolojisi*, Ankara: Toplum Yayınları
- Uludağ, Süleyman (1977). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Ukray, Murat (2015). *Jung Psikolojisi*, Ankara: Yason Yayınları.
- VENDRİYES, J. (1968). *Dil ve Düşünce*, İstanbul: TDK.
- Voloşinov, V.N. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi* (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yalom, İrvın D. (2018). *Varoluşçu Psikoterapi* (Çev. Zeliha Babayiğit), İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Yetkin, Suut Kemal (2007) *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Ankara: Palme Yayıncılık.

MAKALELER

- Abiç, Taylan (2018). Tezer Özlü'nün "Çocukluğun Soğuk Geceleri" Romanında Varoluşçu Söylem, *Karadeniz Dergisi*, S.39: 253-262.
- Acehan, Abdullah(2007). Tanzimat Fermanı'ndan Bugüne Edebi Sürgün, *TÜBAR*, S.22, 10-14.
- , ——— (2008) Osmanlı Devleti'nin Sürgün Politikası ve Sürgün Yerleri, *Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.1, S. 5, 12-29.
- Akar, Yeliz (2017). Mekanın Poetiği Bağlamında Mehmet Rauf'un 'Eylül' Romanı, *Romanda Mekan/ Romanda Mekan Poetiği ve Çözümlemeler* (Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin Ed.), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akay, Ali (1996). Sürgün Kimliği, *Sürgün Edebiyatı: Edebiyat Sürgünleri*(Feridun Andaç Ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akıncı, Abdulvahap (2014). Türkiye'nin Darbe Geleneği: 1960 ve 1971 Müdahaleleri, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, Nisan 2014, 9(1), 55- 72
- Aktan, C.C. (2016). İdeal Bir Siyasal Yönetim Arayışı Ve Anayasal Demokrasi, *Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi*, 8(2): 1-20.
- Aktürk, Yasemin Şeyda (2017). Varoluş Felsefesi İle Suç Kavramına Bir Bakış, *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 2, S. 2, 430-435.
- Alp, Harun (2009). Yaraların Özellikleri ve Yaralarla Mücadele Yöntemleri, *Dicle Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*, 2(4): 57-63.
- Andaç, Feridun (1996). Sürgünlüğün İzinde, *Sürgün Edebiyatı: Edebiyat Sürgünleri*(Feridun Andaç Ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aşkaroğlu V. (2016). Sineklerin Tanrısı: İnsan Özünün Ve Diktatörlük Çağının Anlatısı, *ZfWT* Vol. 8 No. 1, 357-371.

- _____, _____ (2017). Toplum Ve Birey: Yabancılaşma Üzerine Kuramsal Bir Tartışma. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*. 35(35): 83-78.
- Artun, Ali (2003). Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm, *Modern Hayatın Ressamı(Charles Baudelaire)* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s.7-80.
- Atak, Hasan ve Taştan, Nuray(2012), Romantik İlişkiler ve Aşk, *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4(4), 520-546
- Aydın, Orhan vd. (2013). Ait Olma İhtiyacının ve Haberdar Olmanın Psikolojik Dışlanmaya Gösterilen Tepkiler Üzerindeki Etkileri, *Türk Psikoloji Dergisi*, 28(72),
- Aydoğan, Emine (2015). Marx ve Öncülerinde Yabancılaşma Kavramı, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 54, 273-282
- Aydoğdu, Hüseyin(2017), Husserl ve Bergson Ontolojilerinin Gerçekgörünüş İkiliğinde Karşılaştırılması: Varlıkgörünüş İkiliği, *International Journal of Human Sciences*, Volume 14 Issue 4.
- Aytaç Ömer (2005). Modern Bürokrasiler ve Yabancılaşma Ethosu, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 15, Sayı: 2, 319-348.
- Bayram, Y. (2014). John Stuart Mill’in Demokrasi Anlayışı Üzerine Bir Değerlendirme, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 57-68
- Berk, İlhan (1996). Kendi Kendinin Sürgünü, *Sürgün Edebiyatı: Edebiyat Sürgünleri*(Feridun Andaç Ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bezirci, Asım (1996). Önsöz, (*Varoluşçuluk/Sartre* içinde), İstanbul: Say Yayınları.
- Bolger, Elizabeth(1999) Grounded Theory Analysis of Emotional Pain. *Psychotherapy Research* 9(3):342-362.
- Cortazar, J. (1996). Sürgün ve Sürgün Edebiyatı, *Sürgün Edebiyatı: Edebiyat Sürgünleri*(Feridun Andaç Ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çeber, Duygu (2010). Samuel Beckett’in “Oyun Sonu” Adlı Oyununa Göstergebilimsel Bir Yaklaşım, *Sanat Dergisi*, S. 18, 37-49.
- Çorak, Ahmet (2018), Disosiyatif Şizofreni Kavramının Tarihsel Kökenleri ve Psikotik Süreklilik, *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 29-45.
- Çopuroğlu, Büşra (2015). Türk Edebiyatında Melâl: 1950 Kuşağında Bir Bunaltı, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 14, 195-207.
- Demir, Musa (2016). Açık Bir Etkileşim Örneği: *Bulanıt Ve “Bunaltı”* Adlı Eserlerde Ortak Bir Üslup Özelliği Olarak Felsefi Söylem Biçimi, *TÜBAR XXXIX*, 77-92
- Derin, Görkem ve Öztürk, Erdi (2018). Dissosiyatif Bozukluklar Ve Sınırdaki (Borderline) Kişilik Bozukluğunda Ruhsal Travma, *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 3, S. 3, 29-41.
- Deren, Seçil (1999). Angst ve Ölümlülük, *Doğu Batı Dergisi Özle Sayı: Kaygı*, S.6, 101-116.
- Deveci M. (2003). Ferit Edgü'nün "Beklenmeyen Konuk" Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme, *Türkoloji Dergisi*. 2003; 16(2): 0-0.

- Doğan, Mehmet H. (1996), Sürgündeki Dil, *Sürgün Edebiyatı: Edebiyat Sürgünleri*(Feridun Andaç Ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Doğan, Orhan; Turgut, Hülya, (2014), Sanrılar ve Oluşmaları, *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 15: 165-173
- Edgü, Ferit, (2003). *Demir Özlü'nün Seçme Öyküleri Üzerine Birkaç Sözcük*, (Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz içinde), İstanbul: Dünya Yayınları.
- Eliuz, Ülkü (2013) Bunaltı ve Varlık Sıkıntısı: Murathan Mungan'ın Kibrit Çöpleri, *Erdem Dergisi Küçürek Öykü Özel Sayısı*, S.65, 81-96.
- Elkind, David (1978). *Erik Erikson: İnsanda Gelişimin Sekiz Evresi*. (Çev. Ali Dönmez) *Dialogue*, 11 (1), 3-13.
- Erbay, Nazire ve Özbek, Eren(2013). Mistik ve Metafizik Bağlamda Bir Yolculuk Üçlemesi: Hüsn ü Aşk- Hacının Yolu- Simyacı, *Turkish Studies - Volume 8/1*, 1355-1374,
- Ergil, Doğu (1978). Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 33 (3).
- Fedai, Özlem (2016), Kerimcan'ın “Bireyleşme” Yolculuğu Bağlamında Devlet Ana Romanında Arketipler, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* S. 8
- Foster, E.M. (2004). “Düz ve Yuvarlak Karakterler(Flat and Round Characters)” *Roman Teorisi* (Haz. Philip Stevick) (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Galtung, Johan (2004). Emperyalizmin Yapısal Teorisi, *Uluslararası İlişkiler*, Cilt 1, Sayı 2, 25-46
- Galtung, Johan (2004a). Emperyalizmin Yapısal Teorisi – Kısım II, *Uluslararası İlişkiler*, Cilt 1, Sayı 3, 37-66.
- Gözler, Kemal (1999). Hukuk Açısından Monarşi ve Cumhuriyet Kavramlarının Tanımı Sorunu, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 54 Sayı 1.
- Güneş, Serkan (2010). Yeraltı Mekânı ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi, *METU JFA*, 27(1), 125-139.
- Gürsel, Nedim(1996) Sürgün ve Yazın, (Sürgün Edebiyatı, Edebiyatın Sürgünleri içinde), İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Hasker, William (2012). İnsanın Özgürlüğü ve Kötülük Problemi(Çev. Fehrullah Terkan), *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 53:1, 183-198
- Harvey, W.J. (2004). Romanda Sosyal Ortam(The Human Context)”, *Roman Teorisi* (Haz. Philip Stevick)(Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Ankara: Akçağ Yayınları.
- İnam, Ahmet (1999). Kaygı Gülü Açarken, *Doğu Batı Dergisi Özel Sayı: Kaygı*, S. 6, 73-92.
- Kabasakal, M. (2008). Sivil toplum ve demokrasi. *TC İçişleri Bakanlığı Dernekler Dairesi Başkanlığı*, S, 25.

- Kalay, M. A. (2012). *Renkler Arasında Bir Aylak: Henri de Toulouse-Lautrec*. (Ed. H. Köse), *Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık içinde*, 211-258, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kalfa, Zafer (2019). Modernist Bir İlke Olarak Sancı, *İdil*, S. 58, 730-738.
- Kanter, Beyhan (2011). Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Modern İnsanın Yalnızlığı ve Sonsuzluk Özlemi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* C. 21, S. 2, 26-38.
- Kıran, Ayşe (Eziler) (1994). Göndergenin Gücü ve Gerçeklik, *Dilbilim Araştırmaları*, C. 5, 236-246
- Korkmaz, Ramazan (2008). Rene Girard'ın Üçgen Arzu Modeli Bağlamında Osmancık Romanı. (Ed. Mehmet Tekin, Ebru Burcu Yılmaz), *Tarık Buğra* içinde, 177-189, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- , —— (2018). Sabahattin Ali'nin Romanlarında Karakterler/Kişiler Dünyası, *Romanda Kişiler Dünyası/Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler* içinde (Ed. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin). 11-24, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lemee, Bahar (1996) *Nedim Gürsel'in Serüvenli Yolculukları*, Sürgün Edebiyatı, Edebiyat Sürgünleri içinde (Haz. Feridun Andaç).
- Maggee, Bryan (1979) "Heidegger ve Çağdaş Varoluşçuluk" (Çev. Ülker Gökberk), *Yeni Düşün*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Merrill G.H. (2010). "Ontological Realism: Methodology of Misdirection?" *Applied Ontology*. Vol.5, N.2: 79-108
- Öndül, Selda, (2010). "Gölge"ler İçindeki Gölgeler, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 30(2).
- Özlem, Doğan (1999). Kaygı ve Tarihsellik, *Doğu Batı Dergisi Özel Sayı: KAYGI*, S.6, 11-34.
- Özsoy, İ. (2006). Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihî ve Evrensel Dersler, *Bilgi Dergisi*, Sayı 39: 163-194
- Öztürk, Armağan (2017). Küresel Terör Çağında Politik Şiddetin Meşruluğu Sorunu, *Doğu Batı Dergisi Küresel Şiddet*, S. 81: 57-78
- Soykan, Ömer Naci (1999). Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger'de Bir Araştırma, *Doğu Batı Dergisi Özel Sayı: KAYGI*, S.6, 35-54.
- Sunar, C. (1971). Parmenides ve Varlık Meselesi, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 19, S. 1.
- Sunar, L. (2008). Türkçede Emperyalizm Literatürü, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, Sayı 16, 2008/1, 193-222
- Şahin, Veysel (2013). Oğuz Atay'ın Romanlarında Toplumsal Yabancılaşma, *Turkish Studies*, Volume 8/9, p. 2313-2322.
- Şimşek, M. (2008). Türk Basınında Vietnam Savaşı: Ulus Gazetesi Örneği, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* S. 42, 311-330
- Şimşek, Y. (2018), Yol ve Yolculuk Bağlamında Nalan Barbarosoğlu'nun Yol Işıkları Eseri, *ERDEM*, S. 74; 117-138

- Korkmaz Ramazan (2005). Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel, *İlmi Araştırmalar*, Sayı 20, 139-148.
- Öcal, Oğuz (2010). Varoluşsal Sorunlar, Birey ve *Yeni Hayat*, TÜBAR-XXVIII
- _____, _____ (2011). Sıkıntı Kavramı ve Bir KüçükBurjuvanın Gençlik Yılları Romanı, *Karadeniz Araştırmaları*, S. 28: 151-164.
- Rojas, Matías Silva; Nuñez, Julio Armijo; Erices, Gonzalo Nuñez, (2015). Philosophical and Psychopathological Perspective of Exile: On Time and Space Experiences, *Frontiers in Psychiatry*, V.6: 78
- Tatlıoğlu K. Gözütok, A. Uysal M. (2017). Türkiye’de Askeri Darbelerin Psiko-Sosyal, Ekonomik ve Politik Sonuçları Üzerine Genel Bir Değerlendirme, 15 Temmuz ve Darbeler Sempozyumu Bildiri Kitabı, 26-28 Ekim 2017 Kocaeli, C. 3: 277-300
- Tuzcuoğlu, N. (1995). Psikanaliz Kuramı ve Özellikleri, *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, S. 7, 275-285
- Türkmen, Gülşah Namlı (2013). "Heidegger: Fenomonolojik Bir Problem Olarak Dil", *Düşünme Dergisi*, S.4, 1- 12.
- Türkyılmaz, Ümran(2017), Samuel Beckett’in Geleneksel Tiyatroya Başkaldıran Oyun Sonu ve Godot’yu Beklerken Adlı Yapıtları Üzerine Bir İnceleme, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* C. 6, S. 7, 240-263.
- Uluç, A. V. (2012). Birey ve Sivil Toplum İlişkisi Çerçevesinde Türkiye’de Demokrasi Sorunu, *Mukaddime* Sayı 6,
- Ünal, Arif (2012) Heinrich von Kleist’in Eserlerinde Hak ve Adalet, İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi.
- Ünsal, Artun (1996). Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi, *Cogito*, S.6-7, s. 29-36.
- Yalçınkaya, Şerife (2007). Yol Metaforu ve Klasik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* S.13, 251- 260.
- Yalvaç, Faruk (2010). Eleştirel Gerçekçilik: Uluslararası İlişkiler Kuramında PostPozitivizm Sonrası Aşama, *Uluslararası İlişkiler*, C. 6, S. 24, 3-32.
- Yaşar, M. Ruhat (2007), Yalnızlık, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 17, S. 1, 237-260.
- Yılmaz, Ebru Burcu(2018). Abdülhak Şinasi Hisar’ın ‘Çamlıcadaki Eniştemiz’ Romanında Mekanın Hafızası, *Romanda Kişiler Dünyası/Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler* içinde(Ed. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin). 11-24, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Younger, J.B.(1995). The alienation of the Sufferer, *Advanced Nursing Science* 17(4), 53-72.

TEZLER

- Akar, Yeliz (2015). *Elif Şafak’ın Romanlarında Yapı ve İzlek* (Doktora Tezi), Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan.

- Bahadır, A. (1999). *Hayatın Anlam Kazanmasında Psiko-sosyal Faktörler ve Din* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Baş, Selma, (2003). *Türk Hikayeciliğinde Yabancılaşma*(Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Çelebi, Vedat (2008). *S. Kerkegaard ve J.P. Sartre'in Varoluşçuluk Anlayışlarının Karşılaştırılması*(Yüksek Lisans Tezi) Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Daşdemir, İbrahim Turan (2006). *Demir Özlü'nün Hikayeciliği*(Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güney, Hatice Betül (2019). *Modern Psikolojinin ve İslam Düşünürlerinin Rüya Anlayışlarının Karşılaştırılması*(Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- İş, Ayşe Öykü (2007). *Ferit Edgü ve Demir Özlü Hikayelerinde Varoluşçuluk* (Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Küçükcal, Asena Eylül(2019). *Demir Özlü'nün Eserlerinde Kent ve İnsan*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Öcal, Oğuz, (2009). *Edip Cansever Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, (Doktora Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Öğretmen, Semra, (2014) *Anna Seghers'in "Transit" Adlı Romanında Sürgün İzleği*, (Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- ÖZER, M. Y. (2014). *Demir Özlü'nün Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Muğla.
- Saldıray, Arzu (2011), "Aristoteles Felsefesinde "Öz" ve "Biçim" Kavramları" (Yüksek Lisans Tezi), Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Ulutaş, Nurullah (2006). *Türk Romanında İntihar* (Doktora Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Taşkın, Fahrettin (2013). *Varoluşçuluğun Fenomenolojiyle Temellendirilmesi Üzerine*, (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Yusoğlu, Nebahat (2008), *Türk Romanında Yol ve Yolculuk Teması(1870-1970)*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları:

- Bell, Daniel(1978). *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic Books, New York
<http://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/08/The-Cultural-Contradictions-of-Capitalism-by-Daniel-Bell.-Book.pdf> (01.03.2020).
- Bienek, Horst, (1990), *Exile is Rebellion*, p. 41-47, "Literature in Exile" içinde, Edite by Jhon Glad, Duke University Press, Durham and London,
https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=VbRZAAAAMAAJ&oi=fnd&pg=PR6&dq=exile+literature&ots=3j5LgwjPnh&sig=AoDWMFe4O9QpyYbm397I_jiWta8&redir_esc=y#v=onepage&q=rebellion&f=false

Eylem, Arzu (2011), Demir Özlü'nün Ben'den Sen'e Yolculuğu, S. 50:

http://www.mavimelek.com/sonbahar_romans.htm

Front Psychiatry. 2015; 6: 78. Published Online 2015 May 27. doi: 10.3389/fpsy.2015.00078

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4445217/pdf/fpsy-06-00078.pdf>

Gündoğan, Ali Osman, Kimlik Sorunu ve Düşünce Dünyası:

<http://www.aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-Kimlik-Sorunu-ve-Dusunce-Dunyasi.pdf?i=1> (03.09.2019).

Gündoğan, Ali Osman, Yalnızlık ve Dayanışma

<http://www.aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-Yalnizlik-ve-Dayanisma.pdf?i=1> (Erişim Tarihi: 2019a)

Gündoğan, Ali Osman, Bulantı, :

<http://www.aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-Bulanti.pdf?i=1>(Erişim tarihi 2019b)

Killeen, Colin (1998). Loneliness: an epidemic in modern society, *Journal of Advanced Nursing*, 28(4), 762-766, England:

<https://www.recoveryonpurpose.com/upload/Loneliness%20An%20Epidemic%20in%20Modern%20Society.pdf> (08.05.2019).

Kıran, Ayşe (Eziler) (1994). Göndergenin Gücü ve Gerçeklik, *Dilbilim Araştırmaları*, C. 5, 236-246:

<http://dad.boun.edu.tr/tr/download/article-file/273981>

Ibb Dergisi, S. 37, 2014:

<https://www.ibb.istanbul/Uploads/2016/12/buyuksehiralesi37.pdf>

Meriç, Murat, "Sait Faik üzerine bir bahar yazısı: Şarkılar, şiirler, hikâyeler, hatıralarla..." 12 Mayıs 2019, Gazete Duvar:

<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/05/12/sait-faik-uzerine-bir-bahar-yazisi-sarkilar-siirler-hikayeler-hatiralarla/>

Özmen, Erdoğan(2013). İnsan Varlığının Temel Kurucu Zemini Olarak Melankoli ve Özdeşleşme, *Birikim Dergisi*, 25 Eylül 2013:

<https://www.birikimdergisi.com/guncel/925/insan-varliginin-temel-kurucu-zemini-olarak-melankoli-ve-ozdeslesme> (12.11.2019)

Soyşekerci Hülya, Varoluşçu Düşüncenin Ağlarında Bir Örümcek:

<https://www.edebiyathaber.net/varoluscu-dusuncenin-aglarinda-bir-orumcek-hulya-soysekerci/> (02.2018.2018)

Sönmez, Fatih, (2013). *Boşluk Hissi ve Acı*, :

https://www.tavsiyeediyorum.com/makale_11327.htm (21.09.2019)

Hamidi, Elif Şahin, Demir Özlü "Beyaz, Boş Kâğıtla Baş Başa Oturmak En Dramatik An'dır":

<https://www.insanokur.org/demir-ozlu-beyaz-bos-kagitla-bas-basa-oturmak-en-dramatik-andir-soylesen-elif-sahin-hamidi/> (08.07.2018).

Taşdelen, Vefa(2011), Varoluş Felsefelerinde Varoluşun Özden Önceliği Sorunu, *Beytulhikme An International Journal Of Philosophy*, Volume 1 Issue 1, 27-55:

<https://docplayer.biz.tr/30847941-Varolus-felsefelerinde-varolusun-ozden-onceligi-sorunu.html> (05.07.2019).

Yıldırım, İbrahim, *İletişim*:

<https://docplayer.biz.tr/113395925-Iletisim-prof-dr-ibrahim-yildirim.html> (08.12.2018).

Öztürk, Melek (2011) Sakıncalı Bir Varoluş: Demir Özlü, *Mavi Melek*, S. 50:

http://www.mavimelek.com/sakincali_bir_varolus.htm (Erişim Tarihi: 15.12.2018)

Uygun, Hasan (2011). Boğuntu ve Bunaltının Gölgesinde: Demir Özlü, *Mavi Melek*, S. 50.

http://www.mavimelek.com/demir_ozlu.htm (05.11.2019).

Phuc, Kim:

<http://www.kimfoundation.com/> (12.15.2019).



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 30/06/2016

Tez Başlığı : DEMİR ÖZLÜ İNSAN VE ESER


Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 480 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 % 4'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

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.

Gereğini saygularıyla arz ederim.


30/06/2020

Adı Soyadı: Sevda GEÇEN
Öğrenci No: 15010205001
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Programı: Yeni Türk Edebiyatı
Statüsü: Yüksek Lisans Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Vedi Aşkaroğlu



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 30/06/2020

Tez Başlığı: DEMİR ÖZLÜ İNSAN VE ESER

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

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.

Gereğini saygılarımla arz ederim.


30/06/2020

Adı Soyadı: Sevda GEÇEN
Öğrenci No: 15010205001
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Programı: Yeni Türk Edebiyatı
Statüsü: Yüksek Lisans Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Doç. Dr. Vedi Aşkaroğlu

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>
Telefon: 0-4782117522 **Faks:** 0-4782117523 **E-posta:** sbe@ardahan.edu.tr

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sevda Geçen
Doğum Yeri ve Tarihi : Malatya 01.05.1987

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi : Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri : Çeşitli makale, bildiri ve kitap bölümleri
bulunmaktadır.

İş Deneyimi

Stajlar : -
Projeler : -
Çalıştığı Kurumlar : Bitlis Eren Üniversitesi

İletişim

E-Posta Adresi : sgecen@beu.edu.tr

Tarih : 30.06.2020