

T.C.
YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

“VAROLUŞSAL SUÇLULUK” AÇISINDAN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK
ROMANI

DOKTORA TEZİ

CANAN OLPAK KOÇ

TARAFINDAN

YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜNE
SUNULAN TEZ

ANKARA

2017

ONAY SAYFASI

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Enstitü Müdürü

Bu tezin doktora derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.

Ana Bilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

Prof. Dr. Abide Doğan
Ortak Danışman

Yrd. Doç. Dr.Sibel Üst Erdem
Danışman

Jüri Üyeleri

Jüri Başkanı.....

Danışman.....

.....

.....

.....

İNTİHAL SAYFASI

Bu tez içindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranışlar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı: Canan Olpak Koç

İmza:

ÖZET

“VAROLUŞSAL SUÇLULUK” AÇISINDAN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANI

Olpak Koç, Canan

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Sibel Üst Erdem, Prof. Dr. Abide Doğan

Mart 2017, 526 Sayfa

Bu çalışma; Cumhuriyet'ten bugüne Türk romanında varoluşsal suçluluk kavramını tespit etmek amacı ile hazırlanmıştır. Bu bağlamda dönem içerisinde yayınlanan romanların okura verdiği felsefî açılımların açığa çıkarılabilmesi için roman incelemesi yapılmıştır. Romanlar edebiyatın estetik yönünü gösteren en geniş alandır. Romanlarda yer alan birçok karakter okura değişik insan panoraması sunar. Bu karakterler, romanın imkân verdiği geniş zaman anlayışı ile varoluşlarını oluştururken bir taraftan da bu dönüm noktalarına okuru şahit tutarlar. Okurun şahitlik ettiği bu varolma eyleminde roman karakterinin kendi ile yaptığı savaşı doğru okumak ve yorumlamak metnin anlam alanını genişletecektir. Modern romanın Türk edebî geleneğinde yer edinmesi ve onunla eş zamanda değişen siyasî ve sosyal şartlar toplumu, toplumun bir parçası olarak dolayısı ile yazarı ve elbette ki onun kaleminden kurgu dünyaya doğan roman karakterlerini etkilemiştir. Bu karakterlerin varolma süreçleri ve bu süreçte kendi olamamaktan kaynaklı varoluşsal suçluluk durumları felsefenin araştırmacıya verdiği imkânlar ile metin merkezli olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Türk Romanı, Modern Roman, Varoluşsal Suçluluk, Metin İncelemesinde Varoluşsal Çözümlem

ABSTRACT

"EXISTENTIAL GUILT" IN TERMS OF THE REPUBLIC PERIOD TURKISH NOVEL

Olpak Koç, Canan

PhD, The Department of Turkish Language and Literature

Thesis Manager: Yrd. Doç. Dr. Sibel Üst Erdem, Prof. Dr. Abide Doğan

March 2017, 526 Page

This study has been prepared to detect “existential guilt concept in Turkish novel” from Republic Era till today. In this context, novels researches were done for the purposes at exposition how novels that are published in that period contribute to reader ‘philosophical perspective. Novels are the largest field at literature showing the aesthetic direction at literature. Many characters in the novels offer reader different human panoramas. While these characters make their existence with the help of novels vast opportunities, on the other hand make readers being witnessed to this milestone. In the act of existence that reader has witnessed, reading and interpreting the war of character with itself will expand the meaning of the text. The acquisition at the modern novel in Turkish Literary Tradition and the changed political and social conditions at the same period influenced society, accordingly influenced author as a part at society and as a matter of course influenced novel characters which were born into fiction World from author’s pen. The process at existence of the characters and the existential guilt situations as a result of non-existence in this period were evaluated as text-centered by facilities given to investor by philosophy.

KEYWORDS: Republic Turkish Literature, Turkish Novel, Modern Novel, Existential Guilt, Existential Analysis of Texts.

Babam Basri Olpak ve Ablam Filiz Olpak'a...



TEŞEKKÜR

Öncelikle zor zamanlarımda yanımda olan ve elimden tutarak beni tekrar ayağa kaldıran sevgili ve saygıdeğer danışmanlarım Prof. Dr. Abide Doğan'a ve Yrd. Doç. Dr. Sibel Üst Erdem'e teşekkür etmeliyim. Hemcins dayanışmasının, tevazuun ve yüce gönüllülüğün timsali oldunuz benim için. Dilerim bütün akademik yaşamım boyunca sizlerle beraber olurum. Yüreği büyük hocam Yrd. Doç.Dr. Sibel Üst Erdem, oğlunuz Mustafa Asaf'ın bile emeğinin geçtiği bu tez, sizin sayenizde bugünleri gördü.

Bir diğer önemli teşekkür; edebiyata gönül verdiğimden beri kahrımı çeken bilge hatun annem, ailem ve eşim Yavuz Ahmet için gelmeli diye düşünüyorum. Oğullarım Tolga ve Eren, “ödevli anne” olmamın bedelini erken olgunlaşarak ödediler. Sizden çaldığım vakitler için beni affedin. Varlığınız olmasa hiçbir şeyin kıymeti olmazdı.

Bugüne kadar üzerimde emeği olan bütün hocalarıma, bana okumayı sevdirdikleri, çalışmalarımı disipline ettikleri için; özellikle Prof. Dr. Mehmet Dursun Erdem, Yrd. Doç. Dr. İbrahim Atabey'e ise her zaman, usanmadan beni dinledikleri için şükran borçluyum.

ÖNSÖZ

Edebiyat tarihî boyunca her edebî eserin konusu insan olmuş fakat insanın başlı başına inceleme konusu olarak anlatılarda mercek altına yatırılması ancak modern dönemle beraber edebiyat tarihine girebilmiştir. Oysa insan yalnız biyolojik olarak görevlerini bilen ve yerine getiren bir varlık değil aynı zamanda psikolojik çeşitlilik ve zenginlik barındıran bir varlıktır. Destanların hamasi söylemindeki kahraman insandan, modern edebiyatla yalnız çevresine değil kendine bile yenik düşen aciz insana kadar her birey; bu zenginliği farklı açılardan da olsa barındırmaktadır. Özellikle insanın, değişim ve dönüşümün eşiğine geldiği zamanlar, edebiyat tarihî açısından modern döneme denk gelir. Yalnız konu bakımından değil bu dönemde anlatıların biçiminde de değişimler, hatta yeni türler görülür.

Türk Edebiyatına Batılılaşma sürecinden sonra giren ve bir tür olarak hızla ilerleyen roman, birey üzerinde toplumsal hayattaki farklılıklara eş, büyük değişim ve dönüşüm etkisi oluşturmuştur. Bu değişim ve dönüşümler en yoğun şekilde siyasî rejimin değiştiği dönemler sonrasında görülmüştür. Dönemlerinin olumlu/olumsuz etkilerini yaşayan ve gözlemleyen yazarlar; yaşadıklarını, gözlemlerini ve yeni insana dair hayallerini eserlerine yansıtmıştır.

“Varoluşsal Suçluluk Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı” adlı bu tez çalışması, bilinçli ve siyasal Batılılaşmanın bir devamı mahiyetindeki Cumhuriyetin ilanı ile başlayan süreçten bugüne gelen romanların arasından seçme yapılarak oluşturulmuştur. Bu seçme işleminde temel ölçüt, ele alınacak edebî metnin/romanın varlık sorunlarına göndermelerde bulunması olmuştur. Sabahattin Ali’nin İçimizdeki Şeytan romanı ile başlatılan bu inceleme metni, Hasan Ali Toptaş’ın Gölgesizler romanına dek uzanmaktadır. Bu sürecin içinde eserlerin ilk baskı tarihleri dikkate alındığında metinler 1940 ile 1995 yılları arasını kapsayan 31 romandan oluşmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma edebî metinlerin, “varoluşsal suçluluk” kavramı üzerinden nasıl okunacağını değişik konu başlıkları ile belirlemeye çalışmıştır.

Roman türüne varoluşçuluk felsefesinin kavramları ekseninde yaptığımız bu çalışma ile amacımızın ne olduğunu ifade edecek olursak, belirli metin örüntülerinin neden insana dair okuduğumuz diğer başlıklardan farklı bir okumayı gerekli kıldığını açıklamaya

çalışmaktadır. Özgün bir araştırmanın ön koşulu da farklı bakabilmektir. Felsefe bunu sağlamanın en kolay ama en meşakkatli yoludur. Bireyin ve bireylerin oluşturduğu medeniyetlerin de özgünlüğü, yine felsefe kanalı ile olur. Nihayetinde Türk edebiyatında varoluşçu akımın etkisi, onun özgünleşmesine yardımcı olacak insan anlayışını sunmasıdır.

Varoluşçuluk cephesinden Türk romanına bakılırken yapılacak araştırmada dikkat çekilecek temel nokta, “kendinde olmamak” şeklinde de ifade edilebilecek “varoluşsal suçluluk” kavramı olacaktır. Bu kavram çerçevesinde dönemin siyasal, sosyal olaylarından etkilenerek şekillenen Cumhuriyet sonrası döneme ait belirlenen eserlerde, kurgu karakterler üzerinde durulacaktır. Bu karakterler genel geçer insanlık durumundan ziyade sahici olmak için kendi ile savaşıyor ve bu nedenle varoluşsal suçluluk halinde olan varlıklar olarak ele alınacaktır.

Romanlarda anlatılan karakterleri daha nesnel ve çok boyutlu görebilmek için inceleme yapılacak dönem ve kavramlar sınırlandırılmıştır. Sınırlama yapılmaması eserdeki ayrıntıların gözden kaçmasına sebep olabilir. Dolayısıyla romanların tespitinde Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren somut anlamda bilinçli veya bilinçsiz varoluşçuluk felsefesinden etkilenerek kurgulanmış metinleri esas almak doğru olacaktır.

Cumhuriyet Dönemi veya diğer her hangi bir dönem, edebî metinlerin çözümlemelerinde anlamlı ve doğru bir etken midir? Benzer bir soru Batı tarihî için düşünüldüğünde Moretti, bu soruya olumlu cevap vermez. Ancak Cumhuriyet’in ilanı ile gelen rejim değişikliği ve arkasından yaşanan İkinci Dünya Savaşı, edebî metnin öznesi ya da nesnesi olan unsurları harekete geçirmesi anlamında Türk edebiyatında etkili olmuştur denilebilir.

Dolayısıyla metinlerdeki paradigmatik farklılıklar varoluşçuluğun felsefî bir akım mahiyetinde 1940 sonrasında ortaya çıkması ile değişmeye başlamıştır.

1940’larda Türk romanının olup olmadığı sorusunu sormaya başlayan yazarlar, 1970’li yıllarda bu romanın durumunu tartışmıştır. Modernist tarzı benimseyen yazarlar, hikâye ve romanlarda yerleşme çalışmaları ile beraber, değişen ekonomik koşulların sonucu olan burjuva tipleri incelemeye başlamıştır. Özellikle küçük burjuvanın karakterleşmesi aydın bunalımına denk görülerek ele alınmıştır. İç gerçekçiliğin önem kazanması ile Kafka tarzı bir roman anlayışı kurulmuştur.

1980 sonrasında iç gerçekçilik siyasî ortamın etkisi ile sarsıntıya uğramıştır. Post modern düzenin daha önce atılan tohumları uygun ortamı bulduğundan hızla ilerlemiştir. Romanı postmodern bir çizgide sürdüren anlayış, okur-yazar ve yayın çevrelerini de bir

arada tutmuştur. Kurmacaya dâhil olan bu çevreler, yerli romanı kurmaya çalışırken kendi içlerinde yaptıkları özeleştiriler ile hızlı bir gelişme göstermiştir. 1970'lerin küçük burjuvasına, 1980'lerinde dini duyarlılığı ön planda olan farklı bir tip eklenmiştir. Dolayısıyla edebî metinlerde anlatılan birey, bütün varlık sorunları ile yeni dünyanın bireyidir.

Bu konuda Mutlu Deveci, 2005 yılında “Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek” başlıklı bir doktora tez çalışması hazırlamıştır. Varoluşçuluğun Türk edebiyatındaki izlerini yakalamak bakımından önemli bir çalışma olan bu tez, tek bir yazarın eserlerine odaklanmıştır. Oysa Türk edebiyatında varoluşçuluk birçok yazarı etkilemiştir. Bu çalışma ile farklı yazarların kullandığı ortak varoluşsal kavramlar çıkarılmaya çalışılacaktır. 2007 yılında Mustafa Kurt'un yapmış olduğu “1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma” adlı doktora tez çalışması da varoluşçuluğun Türk edebiyatında yansımalarını görmek bakımından oldukça değerli bilgiler vermektedir. Söz konusu çalışmada, akımın hangi koşullarda ve hangi isimlerle yerleşmeye başladığı ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Fakat bu tespitler, dönemin yapısı ve dönem aydınlarının varoluşçuluğa etkisi ile sınırlı olduğundan, metin incelemeleri kavramlar çerçevesinde değildir. Varoluşçuluğun Türk edebiyatında metne etkisini inceleyen bir başka çalışma Tuğba Çelik'e aittir. Çelik, 2011 yılında hazırladığı makale ile varoluşçuluğun temel kavramlarından ve Batı'daki temsilcilerinden kısaca bahsederek, Gürsel Korat'ın tarihî romanlarındaki varoluşçu öğeleri tespit etmiştir. Fakat bu çalışmada da varoluşçuluğa dair bir ya da birkaç kavramdan yola çıkmak yerine genel anlamda belli bir yazarın romanlarındaki varoluşçu öğeler gösterilmeye çalışılmıştır. Elbette yapılan çalışmalar yeni yollar açılmasına ışık tutmuştur. Ancak varoluşçuluğun Türk edebiyatındaki etkisini görmek ne bu akımdan etkilenen yazar-şair adlarını tespit ederek ne de bir yazarın eserlerindeki benzer öğeleri vurgulayarak mümkündür. Dönemi bütün olarak görmek için, değişik yazar ve metinlerin okura anlattığı ortak varoluş kavramlarını bulup bu kendilik arayışı serüvenini tespit etmek gerekmektedir.

Cumhuriyet Dönemi romanlarının sayıca çokluğu dikkat çekici bir husustur. Bu nedenle ulaşılabilen bütün yazarların romanları ile ilgili bir genellemeye gitmek yerine dünyada varoluşçuluk akımının en etkin olduğu dönemlerde romanı yayınlanmış ve varlık problemlerinden haberdar olan yazarlarla, aynı dönemde felsefî roman örneği veren bireyi ele

alan yazarlardan seçme yapılmıştır. Seçmeden kasıt tez konusu için en tipik örneklemelere ulaşılabacak eserdir.

Araştırma kapsamında öncelikle ele alınması düşünülen yazarların romanlarına ulaşılmıştır. Bununla beraber hem bu romanlar hakkında yapılmış çalışmalar hem de varoluşçuluk ekseninde yapılan edebiyat incelemeleri taranarak bu kaynaklardan, yapılan inceleme için faydalı olanlar ayırt edilmiştir. Varoluşsal suçluluk ekseninde incelenecek romanlar ve çalışmada yararlanılan makale, tez, kitap gibi kaynaklar ilgili bölümde belirtilmiştir.

Çalışmanın edebiyat disiplini merkezli oluşu da öncelikle roman türünün tarihsel gelişimi içerisinde modern romanın özelliklerini görmeyi zorunlu kılmıştır. Birinci bölümde değineceğimiz bu konular, edebî-felsefî form çerçevesinde şekillendirilecektir. Burada çalışmanın konusu, bakış açısı, malzemesi ve ulaşılması düşünülen ancak felsefe ile işbirliği nedeniyle yol gösterici kavramlardan bahsedilecektir. Ayrıca kuramsal çerçeve de yine giriş bölümünde anlatılacaktır.

Bu çalışma, konunun içeriğine bakış her ne kadar felsefeye ait bir yaklaşım ile olsa da varoluşçuluğa ait kavramlar kullanılarak edebî eser merkezli yapılmıştır. Çünkü varoluşçuluk, felsefî kaynaklı bir doktrin üzerine kurulu olmasına rağmen psikoloji ile kurduğu bağ sayesinde kısa zamanda edebiyata yansımıştır. Akım, önemli romancılar çıkarması münasebetiyle farklı akademik disiplinlerin araştırma alanına da uygun görünmektedir. Karl Jasper'e göre varoluşçu edebiyat, bilimden ziyade felsefenin olmalıdır. Bu yorum, edebiyat incelemelerinde metne katılan yorumun zenginliği ve yeni soruları akla getirmesi ile ilgi kurularak değerlendirilebilir.

Edebî eserde yer alan felsefî düşünce, kurgunun doğal bir seyrinden önce yazarın düşüncesini taşımaktadır. Somut bir felsefî dayanak merkeze alındığında öncelikli olarak yazarın bu felsefeye ilgi derecesi bilinmelidir. Bu, varoluşsal suçluluk yaşadığını iddia edilen karakterin etrafında kurgulanan halkalarla bağını incelerken, yazar tarafından bilinçli yerleştirip yerleştirmedigine götürür. Bunun tam tersi, yani yazarın bu kavramlardan haberi oluşturduğu metinlerde de bu halkayı yakalamak mümkündür. Önemli olan modelleme olarak seçilen karakterlerin psikoloji, felsefe, sosyoloji, bilim ve siyaset için olduğu kadar edebiyat bilimi için de dikkate değer olduğunu fark edebilmektir.

Bu nedenle seçilen romancıların belirlenmesi aşamasında varoluşçuluk felsefesinin Türk romanında hangi isimler üzerinde etkili olduğu incelenmiş, eser seçimi hem bu incelemenin bulguları ekseninde hem de bulguların kapsamı dışında olan fakat karakterin

tipik örnek olarak kullanılacağı farklı romanlardan yapılmıştır. Dolayısıyla çalışmanın amacı sadece varoluşçuluğun Türk romanına etkisi olmamıştır. Aynı zamanda varoluşçu sayılabilecek bu yazarların, felsefî yaklaşıma getirdikleri bakış açıları da tespit edilecektir. Zira modelleme yapabilmek için karakterlerin düşünme ve algılama süreçlerini, değerleri, inançları kabullenme ya da reddetme biçimini iyi görmek gerekmektedir.

Roman seçimi ve okumalarından sonra ilk olarak varoluşçuluk felsefesine ilişkin kavramlar, görüşler tespit edilmiştir. Bu görüşlerin yansımaları, belirlenen yazarların dönem romanlarında varoluşçuluğa ait kavramlar merkezinde tekrar okunmuştur. Daha sonra ise metin merkezli bir sınıflandırma yaparak tek tek eserleri ele almaktan ve incelemekten öte, sınırlanan eserler uygun başlıklı konular altında yeniden okumaya tabi tutulmuştur. Zira tek tek metinlerden gitmenin, belli konuya yoğunlaşmayı engelleyeceği gibi daha sonra bağlantı kurmayı da zorlaştıracığı düşünülmüştür.

Ele alınan eserleri, varoluşçuluğun temel kaygı kaynak kabul ettiği kavramlar ve psikanalizin verileri ışığında okuyup inceledikten sonra, örnek bir araştırma-inceleme metni ortaya çıkarılmaya ve Irvın Yalom'un, Varoluşçu Psikoterapi kitabında bahsettiği varoluşsal suçluluk kavramını, edebî metinlerden yararlanarak açıklanmaya çalışmıştır. Yalnız Yalom'un çalışması değil bu alanda benzer çalışmalar yapmış yerli, yabancı yazarların eserleri taranarak konuya uygun örneklemeler de araştırmaya dâhil edilmiştir. Wittgenstein'in dil felsefesi dikkate alınarak, insanı diğer canlılardan ayıran dili kullanma becerisinin varlığına ulaşma arzusunda, sancılar çeken insanın mücadelesindeki yerini belirlenmek istenmiş ancak bu, daha farklı bir çalışmaya ışık tutması için öneri olarak bırakılmıştır. Bilinç ve bilinçaltının çözümlenmesinde psikanalistik edebiyat eleştirisinden özellikle Freud'un görüşleri ile Jung'un analitik psikolojisinden, Adler'in felsefî bakışından faydalanılmıştır. Araştırmanın başlıklandırılmasında ve içeriğinin oluşmasında, yeni bir çözümleme yöntemi bulma amacı dikkate alınmıştır.

1940'lı yıllar itibariyle romanları yayınlanan Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Ali gibi yazarların anlattıkları modern dünyanın sorgulayan bireyi, daha sonraki birey merkezli romanlarda da kurgu dünyaya taşınmıştır. Kendinden ve sunulan dünyadan rahatsız olan bu bireyin varoluş sıkıntıları diğer birçok romanın da kaynağı olmuştur. Romancıların modern ve modern sonrası hangi yaklaşımlarla kurguyu şekillendirecekleri tartışılırken, bu süreçte, hangi felsefî arka planı kullandıkları da dikkatlere sunulmuştur. Aydınlanmayı sorgulayan kurgucu zihin, varoluşçuluk ile tanışarak dünyada olmanın getirilerini konuşmaya başlamıştır.

Varlığını ve onun dünyadaki yerleşimini konu edinen yazarlar ve onların metinleri geleneksel olan anlatıları reddederek okurun anlama evrenini zorlamıştır. Okuru felsefe ile tanıştıran bu metinler, Türk romanının da önünü açmış ve edebiyat-felsefe ilişkisini gündeme getirmiştir.

Metin merkezli bir eleştiri, metnin anlam alanını çoğaltırken ona ayrı bir derinlik verebilir. Edebiyatın insanı ve onu kuşatan ilişki ağını açıklamak için bulduğu bu yeni varoluşsal eleştiri, bireyin, olamadığı ben'i sonucunda yaşadığı varoluşsal suçluluk halini de ortaya çıkarır. Roman, üretildiği toplumun bireyini de bu cereyanların etkisi ile şekillendirerek anlatmakta ve yansıtmaktadır. Bu nedenle “Varoluşsal Suçluluk Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı” adlı çalışmada incelenen eserler ve inceleme metnimiz, bu yansımayı biraz olsun görünür kılmak içindir. Elbette ki dönemin ve dönem insanının edebiyat cephesinde görünürlüğü daha farklı ve derin başka çalışmalarla yine zenginleşecektir. Bu amaçla büyük bir özveri ve emek gerektirmiştir. Bu emeğin bundan sonra yapılacak çalışmalara ışık tutacağı umulmaktadır.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İTHAF.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. VAROLUŞSAL SUÇLULUK AÇISINDAN KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	14
1.1. Modern Roman.....	14
<i>1.1.1. Modern Romanın Anlatım Biçimine Etkisi.....</i>	<i>19</i>
<i>1.1.2. Türk Edebiyatında Romanın Ortaya Çıkışı.....</i>	<i>28</i>
<i>1.1.3. Bir Felsefi Disiplin Olarak Varoluşçuluk.....</i>	<i>32</i>
<i>1.1.4. Varoluşçuluğun Edebiyata Etkisi.....</i>	<i>41</i>
<i>1.1.4.1. Batı Edebiyatında Varoluşçu Edebî Kurgular.....</i>	<i>41</i>
<i>1.1.4.2. Türk Edebiyatında Varoluşçu Edebî Kurgular.....</i>	<i>46</i>
1.2. Varoluşçuluğun Temel Kavramları Bağlamında “Varoluşsal Suçluluk”.....	51
<i>1.2.1. Benlik/Öz/Varoluş.....</i>	<i>54</i>
<i>1.2.2. Yalnızlık/Seçim/Özgürlük.....</i>	<i>57</i>
<i>1.2.3. Korku/Endişe/Hiçlik.....</i>	<i>58</i>
<i>1.2.4. Otantiklik/Ölüm.....</i>	<i>60</i>
<i>1.2.5. Varoluşsal Suçluluk.....</i>	<i>62</i>
1.3. Modern Romanda Metni Anlamlandırmanın Bir Yolu Olarak Varoluşçu Okuma.....	71
<i>1.3.1. Varoluşsal Suçluluk Çerçevesinde Yapılan Metin İncelemesinde «Çatışma»nın Önemi.....</i>	<i>76</i>

1.3.2. Varoluşsal Suçluluk Çerçevesinde Yapılan Metin İncelemesinde «Kaygı Kaynakları»nın Önemi	85
1.3.3. Çatışma ve Kaygının Ortaya Çıkardığı Varoluşsal Suçluluk	88
1.3.4. Varoluşsal Suçluluk Bağlamında Metin Çözümlemesinde İzlenecek Yol	92

İKİNCİ BÖLÜM:

2. “VAROLUŞSAL SUÇLULUK” AÇISINDAN ROMANLARDA TEMA İNCELEMESİ	97
2.1. Varoluşsal Suçluluk Açısından Roman Karakterinin Benlik Algısı	97
2.1.1. Varoluşçu Romanlarda Karakterin Çocukluktan Yetişkinliğe Geçişte Kendini Fark Edışı	
2.1.1.1. Varoluş Şoku.....	101
2.1.1.2. Suçluluk Hissini Anlamlandırma Çabası.....	116
2.1.1.3. Çatışmanın Ortaya Çıkışı.....	133
2.1.2. Varoluşçu Roman Karakterinde “İdeal Benliğin” Kaybolması	145
2.1.2.1. Varoluşun İnkâr Edilmesi.....	148
2.1.2.2. Çatışmayı Mantiğa Bürüme Çabası.....	152
2.2. Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Roman Karakterinin Yalnızlık ve Özgürlük Algısı	163
2.2.1. Ailede Başlayan Yalnızlaşma	166
2.2.1.1. Sührap Trajedisi: “Baba-Evlat” ilişkileri.....	168
2.2.1.2. “Anne-Evlat” ilişkileri.....	182
2.2.1.3. Karı-koca ya da aşk ilişkisinde varoluşu engelleyen unsurlar.....	188
2.2.2. Toplumsal Yaşamda Yalnızlaşma	193
2.2.2.1. Kendini Değersiz Görme Bağlamında Bireysel Yalnızlık.....	185
2.2.2.2. Kalabalık İçinde Yalnızlık Tercih/Aydın Bunalımı.....	209
2.2.3. Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Roman Karakterinin Özgürlük Arzusu	229
2.2.3.1. Toplum İçinde “Sorumlu Ben” in Özgürlüğü.....	233
2.2.3.2. Benliği Tutsak Eden ya da Özgürleştiren Meslekî Algı.....	239
2.3. Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Karakterde Bunaltı	256
2.3.1. Hiçlik ve Tiksinti Hali	262
2.3.1.1. Hiçlik ile Yüzleşme.....	263
2.3.1.2. Anlamın kaybı ve Tiksinti.....	275
2.3.2. Varoluş Suçluluk Yaşayan Karakterin Aidiyet Sorunu	278

2.3.2.1. Muallâk Taşı Olarak Varlık.....	279
2.3.3. Varoluşçu Roman Karakterinin Suçluluktan Arınmak İçin Kullandığı Cinsellik.....	283
2.3.2.1. Başka Bedende Yeniden Varolma Duygusu.....	284
2.3.2.2. Varoluşsal Güçlenmeyi Sağlayan Cinsel Haz.....	290
2.3.2.2.1. Varoluşsal Güçlülüğe Götüren Cinsellik.....	291
2.3.2.2.2. Özgürleşme ve Başkaldırıya Dönüşen Cinsellik.....	301
2.3.4. Varoluşsal Suçluluk Halinin Roman Karakterini Uyumsuzlaştırması.....	307
2.4. Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Karakterin Ölüm Algısı.....	319
2.4.1. Kişinin kendi bedeni ile ilişkisi: Aynadaki Ben.....	320
2.4.1.1. Karakterlerin Varlık Olarak Aynada Görünüşü.....	235
2.4.2. Fiziksel Erksizliğinin Sonuçları.....	341
2.4.2.1. Görünümünden Rahatsız Olan Varoluş Karakterleri.....	342
2.4.3. Varoluşsal Suçluluğun Bir Kaynağı Olarak Ölüm.....	350
2.4.3.1. İçindeki Cesetler/Ölüme Sebebiyet Verenler.....	353
2.4.4. Varoluşsal Suçluluktan Çıkış yolu olarak “intihar”.....	362
2.4.4.1. Korku/Çaresizlik/Kurtuluş Zincirinde Modern İnsanın Son Sığınağı.....	365
2.5. Varoluşsal Suçluluk Hissine Karşı Bilinçli Çözüm Önerileri.....	396
2.5.1. Varoluşsal Suçluluğu İlahî Bir Miras Olarak Kabul Edenler.....	399
2.5.2. Dinsel Diriliş Umudu Olarak İlahî Varlığa Sığınanlar.....	410
2.5.3. İnançsızlığı Seçenler.....	424
2.5.4. “Ben”in Nesneleşmesi veya Başka Bir Canlıya Dönüşüm Arzusu.....	430
2.5.5. Suçluluğu Yenmede Karakterin Başka Varlıkla Özdeşleşmesi.....	441
2.5.6. “Ben”in Aşk ile Öteki Olma Arzusu.....	454
SONUÇ.....	472
KAYNAKÇA.....	483

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.: Adı geçen eser

Akt.: Aktaran

Bkz.: Bakınız

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Ed.: Editör

Haz.: Yayına hazırlayan

s: Sayfa

s.a.: sayfa aralığı

S: Sayı

vb.: ve bunun gibi

vd.: ve devam

Yay.: Yayıncılık

GİRİŞ

Roman, kişilerin bilinçaltı süreçlerini ve diğer kişiler ile ilişkilerini okurun gözleri önüne edebî ölçütlere uygun bir şekilde sunmaktadır. Buna rağmen yazarın amacı, ne kişiyi ne de kişiler arası sosyal bağı okura göstermek olmayabilir. Ancak okur/lar yaptığı her okuma ile metinden kendine veya yaşadığı dünyaya dair çıkarsamalar yapma hakkına sahiptir. Yazarın amacı ile okurun beklentisinin farklı olabileceğini düşünerek metnin anlam alanını zenginleştirmeye yönelik çalışmalar faydalı sonuçlar doğuracaktır. Nitekim bir yaklaşım olarak insanın varlığını sorgulaması yazılı eserlerin en eski türlerinden beri var olagelmıştır. Yani varlığın sorgusu bağlamında edebî eserlere yaklaşım gösterildiğinde, bütün dönemlerde bulguya ulaşmak mümkündür. Franco Moretti, biçim kavramından hareketle, “edebî türler, edebiyatın “varoluşun taşlaşması”¹na ve tabii “biçimin yıpranmasına” yaptığı katkıdan bahsetmek demektir şüphesiz” (Moretti, 2005a: 22) diyerek varoluş ve biçimi değerlendirir.

Roman, çok boyutlu bir kurgu olarak kabul edilmektedir. Eserin ortaya çıkışında yazarın kişisel yetenekleri, hayal gücü, özel birikimlerinin etkisi kadar dışa dönük izlenimlerinin de yadsınamayacak bir payı vardır. Stendal’ın “Roman yol boyu yürütülen aynadır.” sözüyle belirttiği gibi roman hayatın hemen her alanındaki yaşanmışlıkları, değişimleri, farklılıkları konu edinir. Peki, bu ayna kişinin kendi içine çevrilmişse ne olur? Bu durumda seyredilen şey, yalnız arzu, hırs, öfke gibi dış dünyaya ait gerçeklikler olmayabilir. Bir de bu aynada varoluşun sırrına dair ipuçları veren görüntülere rastlanacaktır.

Lukacs, gerçekliğin anlamı üzerine şöyle der: “İnsanın kendisinin odak noktası olmadığı hiçbir öz yoktur. Edebiyatın verileri (belli bir yaşantı, öğretici bir amaç) ne denli

¹Lukacs, 1910’da sosyolojik eleştiri çalışmalarına eşzamanlı olarak, daha önceki çalışmalarının tam zıttı olan bir estetik biçim kavramı geliştirdi. Biçim ile hayat, biçimler ile tarih arasındaki her türlü bağlantının ilgasına dayanan “trajik” bir kavram: Burada estetik açıdan hayati bir soru gündeme geliyor: Biçim diye adlandırılan geldiğimiz ve hayatın anlamlarının, biçimlen(dir)ilmekte olan şeylerin berisine apriori koyduğumuz şey, varoluşun taşlanması değil midir? Mükemmel eser, tam da mükemmel olduğu için, kendini her türlü topluluğun dışında konumlandırır ve kendisini dışarıdan belirleyecek bir nedensellik zincirine sokulmaya tahammülü yoktur. Sanatsal yaratımın, biçimlendirmenin özünde böyle bir yalıtma ilkesi vardır; kendisini yaşayan, somut, akan hayata bağlayan her bağı keserek kendisine, kendi üzerine kapalı, hiçbir şeyle karşılaştırılabilir olmayan yeni bir hayat vermek. (Moretti, 2005a: 21-22)

değişik olursa olsun, temel soru hep şu olacaktır: "İnsan nedir?" (Lukacs, 1979: 21-22) Romanın varoluş bağlantısı ile diğer anlatı türlerinden farkı, kurgu karakterlerin metin boyunca bireyselleşmelerinin yoğun gösteriminden kaynaklanmaktadır. Bireysellik kazanmaya çalışan karakterleriyle Lukacs'ın "İnsan nedir?" sorusunu cevaplandırmaya çalışırcasına roman türü, felsefî anlatıma, bu katmanlı yapıyla beraber sosyolojik, psikolojik bir zenginlik taşımaktadır. Ancak romana konu olan gerçeklik kurgusal sebeplerle dönüşüme uğrayabilir. Ancak bu dönüşüm onun varlığa dair söylemindeki özü değiştirmez, değişen kılıktır. Ortaya çıkan şey ise kurmacadır. Özü değişmeden yeniden kurulan bu kurmaca gerçeklik, okuruna kendini ve etrafındaki olayları değişik bir haz alarak okuma imkânı verir. Dolayısıyla bu bilimlerden herhangi biri ile ilgilenen araştırmacı, eleştirmen; romanları kaynak olarak kullanabilecektir.

Türk edebiyatında eleştiri geleneğinin artması ile beraber birçok farklı inceleme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemler, metnin içinde doğduğu çağa, edebî anlayışa, insan algılayışına, bakış noktasına, bakanın kim olduğuna göre değişik açılardan kullanılmıştır. Bu kullanım aşamasında edebiyat araştırmacısı, ihtiyaç duyduğu ve metnin gerektirdiği kadar biyografi, dilbilim, tarih, sosyoloji, psikoloji, coğrafya gibi sosyal bilimlerin dallarından faydalanır.

Edebiyat incelemelerinde kullanılan metotlar, insan psikolojisi ile yakından ilgilidir. Psikoloji bilimi, merkeze varlık olarak insanı alır. Edebî eser incelemelerinde de eserin kurgusal yapısının ana unsuru olarak karakter, psikoloji ile iç içe çalışmayı gerektirir. Hatta psikolojik biliminden yararlanan edebiyat kuramları; metin incelemelerinin temeline, karakterin psikolojik halinin kurguyu ne derece etkilediğini ortaya çıkarmak için çalışır. Ancak kurgu dahi olsa insanın karşısına çıkan olaylar ve durumlar kişinin yalnız kendi psikolojisinden kaynaklanan tutum ve davranışları ile ilgili değildir. Kurguyu etkileyen başka birçok faktör de vardır. Bu nedenle yalnızca kişinin - roman karakterinin- kendi psikolojisini ele almak metni tek taraflı okumak anlamına da götürebilir. Bu sebeple edebiyat-psikoloji-sosyoloji ilişkisi ayrıntılı açıklanmalıdır.

Metin incelemesinde psikoloji ve sosyolojinin kavramlarının kullanıldığı çalışmalarda aslında önemli bir sorun vardır: Örneğin bir döneme ait romanlardaki bireylerin sosyal gelişmelerini konu edinen bir çalışma, edebiyat alanına mı ya da psikoloji veya sosyoloji alanına mı girer? Bu soruya, romanın ne ifade ettiğini açıklayarak cevap vermek daha doğru olacaktır. Roman nasıl ki yazarının gerçekliği dönüştürmede kullandığı bir kalıp ise bu kalıp aynı zamanda yazarın kendi maskesini de yine kendi eli ile

göstermesi demektir. “Roman bir ölümdür; yaşamı yazgıya, anıyı yararlı bir edime, süreyi de yönlendirilmiş ve anlamlı bir zamana dönüştürür. Ama bu dönüşüm ancak toplumun gözünde gerçekleşebilir. Romanı yani bir göstergeler bütünü, bir aşkınlık ve bir sürenin tarihî olarak benimseten toplumdur. Öyleyse sanatın bütün parıltısıyla yazarı topluma bağlayan anlaşma, amacının romansal göstergelerin açıklığı içinde kavranan kesinliğinden anlaşılır.” (Barthes, 2006: 38) Çalışmayı yapacak kişi yahut kişilerin bu örtüyü aralayarak varlığa dair sırlardan birini daha keşfetmeleri için, kendi disiplinleri ekseninde farklı disiplinlerin kavram tanımlarına ihtiyaç duyabilirler. Bu disiplinlerden faydalanarak kendi amaç ve kapsamlarını belirlemeye çalışırlar. Roman, psikolojinin de sosyolojinin de kullanabileceği bir kaynak olabilir fakat edebî eser incelemesinde bu bilimler aynı zamanda kendisi bir kaynak olarak metnin anlamını çoğaltabilir. Bu nedenle bireyin kendi içinde ve toplumsal alanda varolmasının anlatıldığı romanın, hangi alana ait olduğundan çok, eleştirmenin hangi cepheden baktığı önemlidir. Zira bütün romanlar her zaman yazarının içinde yaşadığı sosyal bir ortamda ve “ben bilmece”² üzerinde oluşmuştur. İncelenecek romanlara varoluşçuluğun kavramları ve psikanalizin verileri, varoluşçu psikoterapinin temel kaygı kaynakları ile bakılacaktır.

Kurgusal eserlere varoluşçu bakışla yaklaşmak, varlığa kendi içinden bakmaya çalışma gayretinin sonucunda gelişmiştir. Türk edebiyatında varoluşçu edebî eser okumaları, varoluşçuluğun Batı’dan yansıması olan tanrıtanımaz anlayış çerçevesinde algılanarak değerleri yok sayan metinler şeklinde yorumlanıp ters okumalara da sebebiyet vermiştir. Bu yorumlamadaki ön yargı, varoluşçuluğun metne yansıması ile ilgili değil felsefenin ana anlayışı ile ilgilidir. Mevcut felsefî sistemi yerli bir anlayış ile anlatılarına yansıtan yazarlar bu yanlış okumanın kırılmasını sağlamıştır.

Roman, varoluşçu anlayışa göre çevresinden çok insanın kendisini yansıtan bir ayna gibidir. Metni çözümlmek bu aynayı kırarak, sınırları nispetinde gösteren nesne (ayna) ile Don Kişot ve biraz da Kafka tarzı mücadele içine girmek olarak da düşünebilir. Burada varoluşçu tarzı benimseyen okur, kendisine yazarın perspektifinden bakarak kendi hakkında eleştirel düşünmeyi seçmiştir. Öz-mesafeyi kaldırmaya çalışan bu girişimin önüne bir yığın, modern dünya ve öteki kaynaklı engeller çıkar.

²Hayali bir kişi, bir kişilik yarattığımız andan itibaren siz kendiliğinden şu soruyla yüz yüze gelmiş olursunuz: Ben nedir? Ben, neyle kavranabilir? Bu, romanın roman olarak üzerinde yükseldiği temel sorulardan biridir. Bu nedenle Kundera psikolojik roman tanımını yakışsız bulur. Roman ona göre zaten ben’in biricikliğinin farklı algılanışlarını anlatır. Daha geniş bilgi için bkz: Kundera, M. (2012). Roman Sanatı. Çev: Aysel Bora. İstanbul: Can yay.

Brian Fay, insan açısından öz bilincin önemini vurgulamak için kuş ve korkuluk³ örneğini vererek bir sonuca varmaktadır: Bu sonuç zekâ-merak-öz bilinç birlikteliğini varlık kategorisinde düşünebilmektir. İnsanın öz kendiliğe ulaşması için bu üçlü etmenin bir arada olması gerekir. İnsan suretinde görünmenin insan olmak için yetmediği, yalnız çevremizdekilerin dünyasını gözlemlemeyi sağlayan merak duygusunun kişiyi varlık hakkında bilgi sahibi yapmadığı bir dünyada yaşıyoruz. Fay, bunun için iki çeşit düşünme ve algı biçimi öneriyor: Kendi hakkında ve dünya hakkında düşünme. İnsanın, kendini sürekliliği olan bir varlık olarak algılaması için, yazarın, *düşünüm* dediği ikinci derece yani dünya hakkında düşünce ve algılara ve bunların gerektirdiği kapasitelerle ilgili şeylere sahip olması gerekmez. Asıl olarak ilk düşünce biçimi olan kendi hakkında düşünme yani kişinin kendi algı, arzu ve inançlarının farkında olması ve bunları değerlendirme istidadına sahip olması gerekmektedir. Yazar buna ise *düşünümsellik* der. (Fay, 2001: 57-58). Buna göre kendi kendini okumasını bilen öz-bilinçli varlık, aynı zamanda bu *düşünümsellik* ile kendi varlığı üzerine de düşünen ve değerlendirmeler yapan bir varlıktır. İşte varoluşçu eleştiri tarzı, kişinin *düşünümsellik* kazanmasına yardımcı olabilecek bir bakış olarak görüldüğü için metin incelemesinde bu yöntem kullanılmak istenmiştir. Çünkü felsefe bütün bilimlere öncülük edecek düşünsel bir ortamdır.

Edebiyat-felsefe ilişkisi de edebiyat-psikoloji ve sosyoloji ilişkisi kadar önemlidir. Çünkü edebî biçimler, felsefenin görünür hale geldiği, kanlı, canlı olarak sunulduğu düzen kabul edilebilir. Bu anlamda edebiyat metinler, diğer sosyal bilimlerden olduğu gibi felsefeden de etkilenmiştir ve felsefenin görünür yüzü olmuştur. Kenan Gürsoy, edebî-felsefî yeni bir formdan bahseder. Edebi-felsefî form, kendi içinde bir bütünlük taşıyan formdur. Bu formda anlatılan kişi, kurgusal bile olsa o hayatın çilesini çeken fakat farklı davranışlarda gösteren, kendisiyle bütünleşmek için kendisine ihanet eden, kendisini düşünen, öteki ile münasebetinde başarısız olan biri olacaktır ve okur bundan bir anlam çıkaracaktır. Bu, tipleri incelemektir. Tip değerlendirmeleri psikolojik inceleme gibi

³Fay, öz-bilincin önemini vurgulamak için anlatır bu hikâyeyi. Burada, insana benzeyen şeylerin insan olduğunu zanneden ve bu nedenle bir korkuluğun yerleştirildiği tarladan kaçan kuş vardır. Bu kuşun aynı zamanda insanların yakınlarındaki şeylere zarar verdiğini düşünelim. Bu kuş zeki olsa idi insana benzeyen şeylerin hepsinin insan olmadığını, gerçek insanların sadece yakınlarındaki değil ulaşabildikleri her şeye zarar verebilme ihtimallerinin olduğunu fark edecekti. Aynı zamanda başka şeylerin yenilip yenilmeyeceğini merak etse idi başka bazı tohumları da deneyebilirdi. Farz edelim ki öyle oldu. Hem insana benzeyen ve insan olmayı ayırt edecek düzeyde zeki, başka yiyecekler bulacak kadar da meraklı oldu? Bu durum yine de onun kendinin farkına vardığını gösterir mi? Öykünün tamamı için için bkz: Fay, B. (2001). Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi. Çev: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı yay. s. 50-58.

zannedilse de varoluş felsefesi açısından baktığınızda önemli ipuçları yakalanmasını sağlayabilir.⁴

Zira Sartre, Camus; varoluşçu oldukları kadar da roman yazarıdır. Sartre'a göre, varoluşçuluk, eylemsizliğe karşı bir duruştur. Yazar varoluşçuluğun özelliklerinden bahsederken, "Eylemsizlik, yangeldimcilik, "ben yapmazsam, elbet bir yapan çıkar! Benim yapmadığımı başkaları yapabilir!" diyen kimselerin davranışdır. Size anlattığım öğretisi (varoluşçuluk) ise tam tersidir bunun: Çünkü o, "ancak eylem, iş içinde gerçeklik vardır" der. Hatta daha da ileri gider: "İnsan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendini yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin (fillerinin) toplamından ibarettir!" diye ekler. (Sartre, 1961: 47) Varoluşçu filozofların birçoğu bu gerekçe ile yalnızca öğretilerinin açıklamalarını yapmamış, aynı zamanda o kavramın temsili sayılabilecek bir karakteri de anlatı şekillerini kullanarak okura örneklemiştir. Bunaltı romanının karakteri, Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nin Tereza'sı ya da Düşüş'ün birey olamamış kişisi ve daha birçok farklı roman karakteri buna örnek kabul edilebilir. Bu edebî metinlerde yapılan işlem, modellemedir. Modellemeler okundukça yazarın varlık hakkındaki yorumlarından çok "varlık olarak insanın" acıtıcı insan olma serüvenine tanık olunabilir.

Varoluşçuluğun düşünömselliği artıran yönü görmezden gelinerek, Türkiye'de, daha çok ateist varoluş filozofların görüşleri nedeniyle varoluşçuluk fazla rağbet görmemiştir. Varoluşçuluk üzerine çalışmaları ile tanınan Kenan Gürsoy, Varoluş ve Felsefe kitabında kendisine yöneltilen bir soruya, özellikle, 1950'li yılların Türkiye'sinde Egzistansiyalizm dendiğinde; onların ateist, tanrıtanımaz, her türlü metafiziğe karşı, manevî bir düşünceyi asla kabul etmeyen, toplumla iyi alışveriş içinde olmayan, düzene hor bakan birtakım insanlar olduğu zannedildiğini söyleyerek cevap verir. Muhafazakârların dışında, Marksizm'e yakın sol çevreler de, Egzistansiyalistler anıldığında; tarihle ve ezilmiş olan halkların sorunlarıyla yeterince meşgul olmayan bir burjuva felsefesini düşündüklerinden, onlara cephe aldıklarını 60'lı yıllar ise varoluşçuların Hippileri, Çiçek Çocuklarını çağrıştırdığını ifade ederek bu akımın ölkemizde çok fazla

⁴Kenan Gürsoy'un Varoluş ve Felsefe kitabında Levent Bayraktar ile yaptığı röportajda, bu yeni formun çıkış ve gelişimine dair bilgiler okunabilir. Burada Bayraktar'ın felsefi roman türünün olmayışına Gürsoy, bunun ölçülerinin felsefecilerle belirlenebileceğini fakat şimdilik psikolojik roman yerine felsefi roman demenin de yeterli olabileceğini söylemiştir. Bu çalışmada da psikolojik roman yerine felsefi roman demek uygun bulunmuştur. Daha geniş bilgi için bkz: Gürsoy K. (2014). Varoluş ve Felsefe. Ankara: Aktif Düşünce Yay. s. 165-176.

kullanılmadığını anlatarak da devam eder. Bu durum, Gürsoy açısından da bizzat akımın yazarlarının kitaplarını okumaya başlayana kadar böyle gitmiştir.⁵Gürsoy, varlık ve varoluş kelimelerinin aslında hiç de yabancı olmadığı kavramlar olduğunu söyler. Aynı zamanda yazarın aklına, varoluşçuların eserlerinden okumalar yaptıkça, genel anlamda insana varoluşunun öneminden, onun kendi içindeki biricikliğinden ve onu mutlak bir varlık alanı şeklinde değerlendiren, büyük harfle “Varlık” alanına doğru yürüyüşünden bahsedildiğini gördüğünde farklı bir değerlendirmenin yapılabileceği gelmiştir.

Varoluşçuluğun kullandığı kavramlara bakıldığında bunun hemen hemen bütün bilimlerce kullanılabilecek kavrayıcı kavramlar olduğu görülür. Bu kavramlardan yola çıkarak kendi bilgi ve deneyimlerimizle harmanlanan, yoğrulan farklı yorumlara da ulaşmak mümkündür.

Modern romanın Türk Edebiyatında Cumhuriyet Döneminde gelişiminin artması karakterlerde de değişikliklere sebep olmuştur. Suçluluk bağlamında kişinin kendisini sorgulaması; bilinç akışı, iç monolog gibi modern romana ait hususlar etrafında şekillenmiştir. Yapılan tespitlerin neye dayanarak ortaya konulduğunu açıklamakta, bu dönemin argümanları etkili olacaktır. Aslında burada yapılmak istenen, belirlenen anlatılarda varoluşsal suçluluk halinde olan karakterleri ortaya çıkararak onlar hakkında değerlendirme yapmaktır. Hasan Boynukara eleştirmek kelimesinin etimolojik olarak ‘çözümleme’ (analiz) ve ‘yargılama’ olduğunu söyler. Bir suçluluk hali ile kendini yargılayan kurgu karakterlere okurun şahitlik etmesidir. Bununla, belirlenmiş dönemden ve romanlardan yola çıkarak kendisi olamadığı için varoluşsal bir suçluluk yaşayan karakterlerin tanımlanmasına, varoluşsal suçluluk hissinin esas unsurlarını saptamaya ve kurgu dünyada olduğu gibi gerçek dünyada da insana dair evrensel paradigmalara yeni bir bilginin eklenmesine ulaşılabilir. Kişinin yaşadığı dünyada yalnız belli bir rolün oyuncusu olarak var olabileceği kabulünden, kendisi olarak var olduğunda gerçekten içinde olduğu topluma eklenilebileceği gerçeği ortaya çıkarılabilir. Romanlar incelenirken kullanılacak yöntemde eserin edebî analizinin yanında kişilere odaklı bir yol tercih edilmesi bu sebeptir. Burada da bütüncül bir bakış kullanılacaktır. Çünkü “edebiyatın, varoluşçu yöntem takip edilerek, rasyonel bilgiler alanında kalınmayacağı ve farklı elemanlara

⁵Bu röportaj Fulya Bayraktar tarafından gerçekleştirilmiştir. Fulya Bayraktar’ın varoluşçuluk akımının Türkiye’de rağbet görüp görmemesi bağlamında sorduğu sorular, “Metinlere bakarken neden bu akımdan faydalanmalıyız?” diye sorulduğunda tatminkâr cevapları bulunmasına yardımcı olmuştur. Bkz. Gürsoy K. A.g.e., 2014.

ayrılmadan okuyucu ile yazar veya şairde farklı olan varoluşçu temellerin ortaya çıkarılmasıyla bir eserin bütünlüğünün korunması gerektiği görüşü vardır.” (Wellek-Warren, 1983: 60) Metin incelemelerinde bakış açısı olarak teknik önemlidir. Ahmet İnam, insanın yapıp etmelerinin ortak bir alanı olarak edebiyatın, kendine bakanlardan böyle bir teknik beklentisi olduğunu söyler. Zaten felsefe, tarih, ekonomi gibi birçok bilim ona bakmaktadır. Fakat edebiyatın kendini şurasından, burasından göstermek için daha geniş bir bakışa ihtiyacı vardır. (İnam, 2003: 19) Bu da çok yönlü bakışı, karşımıza çıkarmıştır.

Kader/doğüstü güçler kişiyi nereye sürüklemektedir? Peki ya kişi varoluşu karşısında tek başına olduğunu düşünür ve bu yalnızlık ve sorumluluğun acısını duymaya başlarsa? Çatışma hangi düğümlerde ortaya çıkmaktadır? Kişinin çocukluk hatıraları, kötü deneyimleri, kaygı kaynaklarından etkilenme oranı ve karar alma güçlüğü, yaşadığı suçlulukla ne derece ilişkilidir?

Romanın macerası, kurgudaki vakadır. Bir eylem olarak vaka, kişiler etrafında yani eyleyenlerle şekillenir. Bu kişilerin görevi sadece vakayı şekillendirmek değil aynı zamanda kendi varoluşlarını da kurmaktır. Kendi kendine oluşum, roman aracılığı ile en yalın şekilde görülebilir. Pospelov’un “kişiler sistemi” (Pospelov, 1985: 12) dediği bu unsur, yalnız romanın değil anlatı türünde gelişen bütün metinlerin gelişiminde önemli etkidir. Kişiler sisteminin bu derece yoğun bir etki gücüne sahip olması, 18.yüzyıldan sonra daha da artar. Çünkü bu yüzyıl felsefî sistemlerde de bireyci düşüncenin başladığı zaman dilimidir. Psikoloji biliminin aynı yüzyılın ardından gelişmeye başlaması, Mehmet Tekin’in ifadesi ile toplumsal ve bilimsel anlamda yeni imkânlar doğurmuş, bu imkânlarda romanın ufkunu bir hayli genişletmiştir. Unutulmaz karakterler 19. yüzyılda romanın klasik çağında çıkmıştır. Aynı çağda ve sonrasında hatırlanan ya da unutilan kişilerden “protagonist” denilen ana karakterin ve “antagonist” diye adlandırılan, ana karakterin karşısında olan kişinin hissettiği varolma sorunlarıyla suçluluk aynı mıdır?⁶ Jale Parla, aynı

⁶Roman öncesinde “anlatı” sisteminde yer alan figürler, nitelik ve eylemleri itibariyle ‘beşeri’ olmaktan çok, ‘menkıbevi’ yahut ‘alegorik’ karakterdedir. Dönüşümün beşeri yöne doğru çekilmesi, söz konusu roman olacaksa, Donkişot’tan itibaren gerçekleşecektir. Modern roman ‘birey’ eksenli romandır ve bu romanın başlangıcı da Donkişot’tur. Romanda insan ögesinin zaman içinde kazandığı konum ve işlev, başlı başına bir inceleme konusu olacak ağırlıktadır. Yapıyı oluşturan merkezi kişiye, “başkişi ya da asıl kahraman olarak “protagonist” denir. Anlatıda yardımcı figür olarak kullanılan ve yapıp ettikleri ile başkişinin varlaşma serüvenine katkıda bulunan kişiye ise “antagonist” denir. Burada çok kısa da olsa karakter ve tip konusuna da değinmek gerekir. Forster’in romandaki konum ve işlevlerine hatta mizaç ve felsefelerine göre kişiler düz ve boyutlu şeklinde sınıflandırılır. Düz kişiler basit bir yapıyı temsil ederken derinlikli ve nitelikli kişiler boyutlu olarak adlandırılır. Okuru şaşırtır ve yanıltır. Romanın varlık nedeni durumundaki bu “boyutlu” kişiler bizim de incelenecek kişilerdir. Forster’in bu ayrımını düz ve boyutlu şeklinde karşılayarak edebiyat

çağ (19.yüzyıl) romanlarındaki nesnelere ancak kişilerin birey özelliklerini vurgulamak için kullanıldığını söyler. (Parla, 2002: 39) Varoluşsal sancılar içinde kıvranan karakterlerin hangisinin acısı romanı roman yapan etmenlere daha fazla katkı sağlamaktadır? Acıları ile varolmanın temsili olan karakterler gerçekten temsili bir rol üstlenebilmiş midir? Romancı böyle bir temsili karakterin peşinde midir? Modern kuram yöntemleri ile bu temsili karakterlerin keşfi sağlanabilir. Türk edebiyatı geleneği içinde incelenecek bu karakterlerin ortak noktaları belirginleştirerek psikolojik bağlarla açıklanan bir varoluş tipinden bahsedilebilir.

Belirlenen dönem aralığında seçilen romanların karakterlerindeki varoluşsal suçluluk halinin tespiti, belli yöntemlere, kavramlara bağlı kalınarak çözümlenmeye tabi tutulacaktır. Bunun için de araştırmada irdelemeye karar verilen psikolojik tip⁷ olarak boyutlu kişilerin hayatla bağını korumaya ve onların dertlerini teşhis ederken gerçek yasalarla ve ahlakî değerlerle yargılamama gibi hususlara⁸ dikkat edilmiştir. Edebiyatın psikoloji ile bağından faydalanmayı zorunlu kılan bu varoluşçu bakış, psikanalistik metin inceleme yöntemini kullanmamızı gerektirmiştir.

Kuramsal bakışın düzgün bir çizgiye oturtulması, en azından insan psikolojisinin metne yansıma oranının belli ölçülere göre tespit edilmesi önemli bir adımdır. Bu

literatürüne kazandıran Sevim Kantarcıoğlu da düz karakterin sadece romanın sosyal atmosferini sağlamak için romanda bulduklarını söyler. Tipin ise yapısal konuma göre ele alınması gerekir. Değişik dönemlerde toplumsal ve psikolojik tipler romanda sıkça görülür. Cumhuriyet'in ilanından 1950'lere kadar toplumsal tiplerle daha çok karşılaşılırken 50'lerden sonra psikolojik tipler ağırlık kazanır. Mehmet Tekin'in psikolojik tipleri örneklediği Tanpınar'dan, Atay'dan, Atılgan'dan, Ağaoğlu'ndan birçok roman kişisi, bu tezin de ele aldığı karakterlerdir. Tekin, bu karakterleri sadece romancının muhayyilesinin semeresi olarak görmeyi, onları dönemin dışında tutmanın çok zor olacağını söyler. Biz çalışmada gerekli olduğunda döneme değinecek olsak bile karakterler kendi başlarına düşünülerek varoluşçuluğun kavramları etrafında irdelemeye çalışılacaktır. Daha geniş bilgi için bkz: Tekin M. (2003) Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları), İstanbul: Ötüken Yay.

“Romanda yer alan kişiler bir sistemle karşımıza çıkarlar ve hepsinin romanda bir görevi olur ve bu kişiler romandaki konumlarına göre başkisi veya dekoratif konumda karşımıza çıkar. Başkisi, “eserdeki değişme sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi olan” kişidir.” . Daha geniş bilgi için bkz: Freidman, N. (1988) “Romanda Yapı Şekiller”, Philip, S. Roman Teorisi. Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları. s.144.

⁷Psikolojik tip tanımı Jung ile verilmiştir. Jung'a göre yaşama enerjisinin içe ya da dışa yönelik oluşu, insanın karakterini belirler ve “içe kapanık” ve “dışa yönelik” olma durumu ortaya çıkar. Bu karakterler bilincin bilinç dışı işlevleri olan duyum, düşünce, duygu ve sezgi ile birleşince sekiz psikolojik tip ortaya çıkar. Bunlar: duyumsal, düşünsel, duygusal, sezgisel, içe kapanık, dışa yönelik duyumsal ve duygusal sezgisel tiplerdir. (Stevens, 1999: 91-98)

⁸Ali İhsan Kolcu, edebiyat kuramlarından bahsettiği kitabında hem varoluşçuluk hem de diğer kuramlarda araştırma yapacak olanların dikkat etmesi gereken noktaları kuramlar hakkında bilgi verdikten sonra açıklamakta ve vurgulamaktadır. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz: Kolcu A. İ. (2008). Edebiyat Kuramları. Ankara: Salkımsöğüt Yay.

değerlendirme biçimi daha önce kullanılan eser incelemelerinin edebiyat psikolojisi açısından yeniden düzenlenebilecek olduğunu gösterir.

Psikolojik eleştiri eser açısından farklı yönleri ile açıklanabilir. Kurgusal bir figür olsa da karakterin ve okurun okuma zamanındaki psikolojisi edebî metin eleştirisindeki etkenlerdir. Bu etkenlerin bir arada tutularak metne yaklaşılması, psikolojik okumalara zenginlik katarken varlığı değişik yönlerden görmeyi de sağlar. Varlığın merkeze konması psikoloji ile varoluşçuluk felsefesini birbirine bağlar. Bu manada varoluşçu metin analizi, metinlerin varlık eksenli olarak bireysel ve toplumsal boyutlarla ikili okunmasını sağlar. Amacı varlığın edebî metindeki görünürlüğünü ortaya çıkarmak olan bu okuma yöntemi, son yıllarda eleştiri geleneğinin yapısını değiştirmiştir. Bu değişiklik eleştiri metinlerinin de okunurluğunu artıracaktır.

Varoluşsal suçluluk açısından modern romanın incelenmesiyle, Türk edebiyatında yeni bir metin okuma yöntemi geliştirilerek onun metin üzerindeki uygulama aşaması örneklendirilmiş olacaktır. Cumhuriyet dönemi siyasî, sosyal ve kültürel değişimlerin devlet eliyle hızla hayata geçirildiği dönemdir. Yazarın, karakterlerinin işleyişinin değişmesi ve tabii ki okurun bu hızlı değişimin yansımalarını hissetmemesi mümkün değildir. O dönem aydın yazarları da bu değişimi konu edinmiştir. Sabahattin Ali ve Tanpınar ile başlayan, insanı sığ bir varlık olarak ele alan anlayış çizgisi, Orhan Pamuk'a kadar uzanan roman anlayışı ile devam etmiştir.

Anlam alanı genişletilen insan, roman karakteri olarak varlığını sorgulamaya ve içine düştüğü çıkmazlardan kurtulmak için farklı yollar aramaya başlamıştır. Dünyayı ve kendini saçma olarak adlandıran, bu nedenle içinde kaldığı derin boşlukta her şeyi hiçlik olarak gören bu insan; bir varoluş karakteri olarak edebî metinde yerini almıştır. Bu metinler üzerinde yapılacak varoluş okumaları, yalnız edebî metinleri açıklamak için değil gerçek dünyada dile getirilemeyen, insana dair gizli kalmış konuları da incelemektir. Bu okumaların tek bir yazar çerçevesinde değil de dönemi en iyi yansıttığı düşünülen farklı yazarlar ve romanlar etrafında yapılması, insan gerçeğini değişik boyutları ile ele almak içindir. Seçilen yazarlar ve bu yazarların romanlarından yola çıkılarak karakterin varoluşsal suçluluğuna ayna tutabilecek önemli başlıklar belirlenmiştir. Roman bu başlıklar çerçevesinde yorumlanarak varoluşsal suçluluğa dair bir sonuca ulaşılabilecektir. Metin inceleme bölümlerinde ise ortaya konulan kuram çerçevesinde seçilen başlıklara göre romanlar incelenmiştir. Tez konusunun amacı yerli ve milli bir inceleme metodu ile yeni bir kuramsal temelin atılmasıdır. Coğrafi ve kültürel durumun etkilediği insan psikolojisi

böylesine yerli bir inceleme metodunu zorunlu kılmaktadır. Yapılan okumalar, insan gerçeğinin genel bir yapı olduğu kadar dünyadan ve öteki olarak nitelenen kendisi dışındakilerle şekillenen bir yapı arz ettiğini göstermiştir. Metinlerdeki varlık olarak insanın ölüm, özgürlük, yalnızlık, intihar gibi varoluşsal durumlar karşısında takındığı tavır okura bir insan olarak yeni bakış açıları kazandırmaktadır. Bu nedenle yapılan çalışma hem edebî metin incelemeleri için metod geliştirirken hem de kültürel ve siyasî anlamda şok değişikliklere maruz kalan Türk insanının aynı dönem içerisindeki psikolojisini de ortaya çıkaracaktır.

“Edebî metnin temel amacının “estetik haz”; “haz”ın da, bio-psikolojik bir olgu olduğu göz önünde tutularak içerik, biçim ve biçem çözümlenmelerinde de psikolojinin verilerinden yararlanarak estetik bir yargıya ulaşmanın sınırları araştırılmalıdır.” (Sarıçiçek, 2013: 2-3) Çünkü metnin oluşumunu sağlayan yazarın dış çevresi kadar iç dinamikleri de metne fazlası ile etki eder. Oğuz Cebeci'nin sistemleştirerek sunduğu psikanalistik edebiyat kuramı çalışması da inceleme yöntemimizde etkilidir.⁹ Ancak burada psikanaliz, yazarın hayatının bir yansıması olarak görülmeyecek sadece oradan yola çıkılarak karakterlerin varlıkları ile ilgili soru ve sorunlarında kurgu içerisinde karakterin verilen, hissettirilen kendi geçmişine gidilecektir. Aynı zamanda İrvin Yalom'un varoluşçu kavramlarla psikolojiyi birleştirerek geliştirdiği terapi yöntemi olan Varoluşçu psikoterapide geçen temel kaygı kavramları da –ölüm/özgürlük/yalıtım/zeminsizlik- bu çalışmada, varoluşsal suçluluğun kaynağı olarak ayrı ayrı başlıklarda değerlendirilecektir.¹⁰

⁹Edebiyat ve psikoloji ilişkisinde İsmet Emre'nin “Edebiyat ve Psikoloji” çalışması da adı anılması gereken çalışmalardandır.

¹⁰Edebiyat Kuramları üzerine çalışması olan Ali İhsan Kolcu kitabında filozofların, varoluşçu kavramları kurarken yararlandığı alanları işaretlediği başlıkları metinleri yorumlarken işimize yarayacak başlıklar sunar:

Hayat-Eser birliği: İlk aşama olarak eseri yazarı ile birleştirme eylemidir. Bununla yapılmak istenen araştırma için seçilen roman örneklerinde görüldüğü gibi öncelikle bilinçli olarak varoluş kavramlarını kullanan yazarların tercih etmek, kendi hayatları ile kurdukları bağı yakalamaya çalışmaktır. Bilinçli bir kullanım olmasa bile varoluş kavramlarından bazılarının yer aldığı romanlarda göz ardı edilmemiş, araştırmaya dâhil edilerek yine benzer bir ilgi kurulmaya çalışılmıştır.

Teşhis etme: Metindeki düşüncenin çekirdeğine ulaşabilmek adına gerekirse metinde geçen varoluşsal suçluluk yaşayan karakter ile aynileşmeye çalışmak gerekmektedir. Onun yerine kendimizi koyarak onu daha iyi anlamaya çalışmak önemli ve gerekli bir yöntem olsa da aynı zamanda risklidir. Risklidir, çünkü bu bunalım edebiyatı olarak nitelenen varoluş romanlarındaki olumsuz çağrışımlar, uyandıran ağır havanın etkisinde kalmayı doğurur. Bu etkiden uzak kalmaya gayret ederek, en azından, varoluş karakteri ile diyalog kurulmalıdır.

Öznellik: Kurgunun içinde geçen olayların gerçek dünyanın yazılı ve yazısız kuralları ile tutarlı olup olmamasına değil romanın kendi içinde özgün ve tutarlı olmasına bakmak gerekmektedir.

Objektiflik ile sübjektifliğin birleştirilmesi: Eser ile inceleyici yani nesne ile özne birlikteliği varoluşun kodlarını çözmeye yararabilir. Varoluşçu metinlerin kendini gerçekleştirme üzerine kurulu olması, eserin yani nesnenin aynı zamanda bir varlık olan özne yani araştırmacı ile ortak hareketi önemlidir.

His: Edebiyatta his öteki bilimlerde olmadığından, daha fazla işe yarar. Bu his yorumu çok şey katabilir çünkü araştırmacı ile varoluş karakteri aynı genetik özelliklerden gelmektedir.

Bütün bunların yanında varoluşçuluk felsefesi çatısı altında metin inceleme de esas metotlarımızdan biri psikanalistik olacaktır. Murat Gülsoy psikanalistik okuma denildiğinde üç seçenek olduğunu belirtir:

1. Metni bir gündüz düşü/ bir rüya gibi ele alarak yazarın psikanalistik çözümlemesini yapmak;

2. Anlatılan hikâyenin kahramanlarına gerçek insanlarmış, ruhsal varlıkları varmış gibi davranarak onların psikanalistik çözümlemesini yapmak;

3. Psikanalistik çözümlemenin odağına okuru yerleştirmek; metnin alımlama biçiminin araştırılmasından yola çıkarak okur olarak kişinin analizini yapmak (Gülsoy, 2013: 39).

Uygulanabilir olan bu üç yöntemin varoluş karakterlerinde de benimsenecek çözümleme anlayışı olabilir. Gülsoy, “edebiyatçının varoluşu düş kurma ve aktarma cesareti göstermesine bağlıdır. Çoğu zaman kalabalıklarca zavallı bir varoluş biçimi olarak görülen bu durumun sağladığı, garip bir ayrıcalıktır.” (Gülsoy, 2013: 45) der. Karakterlerini bu doğrultuda kuran yazarlar varolmaya katkı sunacak birçok karakteri hayata sokabilirler.

Her metin, insan yaşamını kucaklayan bir iletişim biçimidir. Özdemir'in dediği gibi metin, dilsel bir düzenlemedir. Bu nedenle metin ister bizi sarıp sarmalayan evreni isterse düşünmüş, kurmaca evreni yansıtsın onu değerlendirme büyük ölçüde dilsel örgülenişi, dilsel düzenlenişi ele almayı gerektirir. (Özdemir, 2002: 57-58) Ayrıca kurmaca metinlerin yazar ve okur diyalogunda doğru ve düzgün bir bağ ile algılanması için metindeki karakterlerin kullandığı kelimeler kadar dile yüklediği sorumluluk ve anlam katmanları ve çerçevelediği anlatım tekniği önemlidir. Her yazınsal metnin temel anlatım örgüsünü, o metnin içinde yoğrulduğu ortamın gerçek ya da düşünsel olguları belirler. Önemli olan, bu örgü ile gerçek yaşam bağlamının birçok yönü arasındaki ilişkidir. Kimi yerde metnin

Hislerle doğrulama: Araştırmacı hislerini metinde gösterdiği unsurlar ile destekleyerek yaptığı yorumlara bilimsel kisve giydirmelidir.

İlgi ve ihtiras: Bu ikili araştırmacının öznelliğinin ahlakı olarak değerlendirilmelidir. Tanımak isteyen heyecanlanmaya ve duygulanmaya hazır olmalıdır.

Hissiyat: Heidegger'e göre hissiyat bir varoluştur. Aynı zamanda hissiyat varolan (insan) gibi sürekli varolan bir şeydir.

Yorum: Varoluşçu bir metnin yorumu biraz önce sıralanan aşamaların biri, birkaç ya da tamamı ile yapılabilir. Yapılan yorum varolana dayanıyorsa, hissiyat ve varolan araştırmacının öznelliği ile birleşiyorsa, bu varoluşçu yorum kabul edilebilir.

Temeli anlama: Yönlendirilmiş bir temeli anlama ediminden uzak durabilmek için araştırmacı sempati, antipati, arzu ve isteklerini yorumdan uzak tutmalıdır ve analize karşı bütünlük; eserin bütünlüğünün korunarak ona bakılması anlam ve yorumun tutarlılığı için gerekli bir bakıştır. (Kolcu, 2008: 264-270)

temel örgüsü, yaşam bağlamının değişik yönlerine, kimi yerde de yaşamın toplumsal, tarihsel, kültürel akışı, metnin gizli anlam güçlülüklerine ışık tutar.

Romanların adları, anlatılmak istenen konunun dilin imkânları ekseninde sıkıştırılmasıyla okura ve araştırmacıya değişik imkân kapısı aralayabilir. Roman adları niye vardır? Gülsoy'a göre, “Öykülerin, romanların, kitapların adları öncelikle metni birer varlık yapmaya yararlar. Bir metni dünyadan, diğer metinlerden ayıran işaretlerden biri ve en önemlisi o metnin adıdır. ... Ancak metnin başlığı/adı metnin bir parçasıdır. Bir şeyin adı biraz da kendisidir.” (Gülsoy, 2013: 80) Bu bilgi ile Cumhuriyet sonrası yayınlanan varoluşsal sorunların irdelendiği romanların adlarının da bu sorunlara gönderme yaptığı ilgili incelemelerde görülmüş ve gösterilmiştir. İçimizdeki Şeytan ile başlayan, bir isyanın bayrağını çeken Hayır hep bu çağrışımların işaretidir. Tıpkı metinle ilk tanışıklığı sağlayan giriş cümlelerinde olduğu gibi, bütün diğer cümleler okura varoluşsal suçluluğun altında yatan nedenlerden ipuçları sunabilir. Bu nedenle cümleleri, dil bilgisi kalıbının dışında görmeye çalışarak tekrar tekrar okumak, değişik anlamlara ulaşmayı sağlayabilir. Bu nedenle cümleler anlamsal boyutta ele alınacaktır.

Ahmet İnam'ın çok yönlü bakmak dediği bütüncül bakış bile yine yazarın iddia ettiği gibi edebiyatın bütün kuramları aşan bir yanı olduğundan yeterli gelmeyebilir. Çünkü edebî eseri eleştirirken de yaptığımız şey yine edebiyattır. Edebiyatı, edebiyat olarak görmek, edebiyat içinde değerler ortaya koymak demektir. Ancak bunu daha elle tutulur hale getirmenin yolu felsefeyi devreye sokmaktır. Nermi Uygur, Felsefenin Çağrısı kitabında, tespit edilen kavramların çözümlenmesi, örtük-açık ayrımlarının belirtilmesi, çok değişik söz bağlamlarının işleyişinden kavramların anlamını ya da anlamlarını göz önüne sermenin ve bunu tarafsız bir şekilde gerçekleştirmenin yolu olarak felsefeyi önerir. Felsefe kullanılarak metinler, sosyal, ruhsal açıdan didiklenmelidir. (Akt. İnam, 2003: 20) der.

Araştırma yapan kişi yalnız mevcut eserleri tespit ve tayin etmekle kalmaz; bunlardan döneme ilişkin bir sonuç ortaya çıkarır. Sosyal bilimlerden elde edilen sonuç fen bilimlerindeki gibi net ölçülebilir olmayabilir. Çünkü söz konusu, söze dayalı verilerdir. Nitekim çalışma alanı olan roman türünde yalnız gözlemler, ülkenin sosyal/siyasal şartları değil aynı zamanda yazarın duygusal bilinç yapısı da etkindir. Neyin hangi oranda etkide bulunduğunu araştırmacı, gerek diğer disiplinleri alan araştırmasına katarak gerekse yazarın biyografisinden ve üslubundan yola çıkarak tespit etmeye çalışmalıdır. Yazarın biyografisini de şüphesiz dünyada ve ülkesinde yer alan önemli toplumsal gelişmeler

etkileyebilir. Bu tarz çalışmalarda araştırma alanı birbirine bağlanmış bir zincir halka gibi düşünülebilir. Her olay birbirini etkileyen bir daire oluşturmaktadır. Dolayısıyla birbirinden bağımsız düşünülemez.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. VAROLUŞSAL SUÇLULUK AÇISINDAN KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1.Modern Roman

Modernlik ya da modern düşünce kavram olarak ortaya çıktığından beri birçok farklı görüşü de beraberinde getirmiştir. Michel Foucault'ya göre, modern düşünce için olası bir ahlâk olamaz; çünkü 19. yüzyıldan beri düşünce, kendi öz varlığı içinde kendisinden çıkmış durumdadır. O artık bir kuram değil; düşündüğü andan itibaren yaralayan veya uzlaştıran, yakınlaştıran veya uzaklaştıran, koparan, ayırıştırıcı, bağlayan veya çözümleyen bir yapıdadır. Kendini özgürleştirmekten ve köleleştirmekten alıkoyamaz. Düşünebilme yetisini besleyen modern dünyanın gelişmeleri, insanı bu zıt hallerin eşiğinde koyar. Bu eşik, varoluşun eşiğidir. Modern düşünce, buyurmadan, bir gelecek tasarlamadan, yapılması gerekeni söylemeden önce varoluşun eşiğinde, kendi içinde bir eylemdir (Foucault, 1987: 6)¹¹.

Modern düşünceye dair bu gerçeği, felsefecilerin birçoğu, görmek istemeyenlerin adına gördüler. Varılan noktalardan biri modern düşüncenin benzetici etkisidir. Modern düşünce, insanı, diğeriyle aynı olmak zorunda olduğu yönünde ilerletir. Foucault'nun tespiti dikkatli bir okuru, insanın varlık olarak yaşadığı çıkmaza götürmektedir. Burada şu soru akla gelebilir: İnsan, varlık olarak diğeri ile aynı olmak zorunda ise kendisi olamayacak mıdır? Kendisi olamayacaksa bundan acı duymayacak mıdır? Cevabını aranan yer yine bir modernlikle beraber gelen kurgusal anlatılardır. Zira roman, okura, içinde doğduğu dünyanın birçok etmenini bünyesinde görünür kılabilirdiği varlık görünüşü ile istenen cevapları verebilecek kudreti göstermektedir.

Şiir, sözlü anlatı türleri ve yazılı türler; tespit edilebilen insanlık tarihinden bu yana var olagelmiştir. Ruhun mevcudiyetini poetik hayal ile kurduğunu söyleyen Gaston Bachelard, şiirde bilgi çemberinden geçmeyen kuvvetlerin ortaya çıktığını ve şiirin çoğu kez ruhun yükümlülük altına girmesi olduğunu ruhun fenomenolojisine göre açıklar. Belki hayatın gerçeğinin uzağında ütöpik bir dünya ortaya koyması nedeniyle, belki anlattığı

¹¹Foucault'un bu görüşlerini adı geçen kitabın önsözünde aynı zamanda kitabı "sıgdırmaya" çalışan Turhan Ilgaz aktarmıştır. "Sıgdırma" dedik zira çevirmen de sanırız felsefi söylemi çevirme güçlüğüne vurgu yapmak için Türkçeleştirildi yerine Türkçeye "sıgdırılmaya çalışıldı" demiştir.

başka acılarla reel acıya ortaklığından, belki inanç sistemlerinin soyut imanı algıya uygun hale getirmek için kurgulamacı bir duygu ve düşünce yapısını salık vermesinden; bir şekilde kurgunun bu yapay gerçekliği hayatın sahilliğinin parçası olmuştur. Tabi bu noktada, insan doğasının kurguya yatkın ve yakın olmasına, kaderci bir yaklaşımla, hayatın kendisi de ilahî bir kurgudur tespiti getirilebilir. Ancak bu duygusal titreşimlerin yanında varoluşsal yankılamaların da duyulması gerekmektedir. Yalnız titreşim dünyadaki yaşamımızda farklı düzlemlere dağılırken, yankılamalar bizi kendi varoluşumuzu derinleştirmeye çağırır. Bachelard'ın varoluşumuza dair bu tespitinde, şiiri duymak ve şiiri konuşmak gibi bir ayrıma gidilmiştir. Yankılanma varlığın dönüşümüne yol açar (Bachelard, 2013: 13-14).

Roman ise sırf yaşamın "iç yüzü"nü ortaya koyduğu için gerçekçi değildir. Böyle olması onu tersinden okumayı da gerekli kılan bir tür yapardı. Roman, yalnızca belli bir edebî bakış açısıyla insan yaşantılarını yansıtan şey değildir, her türlü insan varoluşunu betimler: Romanın gerçekliği okura sunduğu yaşam tarzından değil, onu sunuş tarzından kaynaklanır (Watt-Barthes, 2002: 11). Bu haliyle roman, modern zamanların varolma çabasındaki insanın yanına kattığı bir yol arkadaşıdır. Belki de bu nedenle roman, ait olduğu toplumun ve o topluma ait sosyolojik, psikolojik verilerin ışığında doğal gelişimini göstererek şekillenmesinin yanında insan türüne ait evrenselliği de vurgulamıştır. Aristocu/mimistik anlayış, sanat eserinin dış dünyayı yansıtma amacı olduğunu söylerken insanı da bu anlayış ile sınırları belli bir varlık olarak gösterir. Oysa bir sanat eseri mahiyetindeki modern roman, insanın varoluş sınırlarını genişletir. Modern öncesinin bağlamına göre varlığın anlamını bulma anlayışı daha sonra değişecektir.

Modern öncesi dönemde, kurgu metinler çeşitli toplumlarda insanın bireysel varlığının bir parçası olmadan önce inancın bir parçası olarak görülmüştür. Destan karakterlerine olağanüstü niteliklerin verilmesi, toplumun yücelttiği kişileri tipleştirme kadar zamanla aynı metnin o toplumda bir kutsiyet kazanmasına sebebiyet vermiştir. Anlamlandırılmayan doğa olayları üzerine geliştirilen efsane ve mitler, aklın ortaya koyduğu hayale dayalı türetmeler olması yanında, inanç sisteminin birer alt kutsal niteliğini kazanmıştır. Semâvî dinlerin önceki inanışları eleştiri noktasının başında, ilahî kaynağın içine insan elinin değmesini göstermesi bu yüzdendir.

Bireyin varlık-okuma eyleminin nicel ve nitelik itibariyle gelişimi, toplumsal aydınlanmalar, düşünce birikiminin eğitim ve yönetim sistemlerine etkisi; toplumları kurgunun insana hâkimiyetinden insanın kurguya hâkimiyeti anlayışına getirmiştir. Bilimin

gelişmesi neticesinde doğa olaylarının neden sonuç bağlamında değerlendirilmesi, en azından dünyanın yuvarlak olduğunun anlaşılması, erkin kutlaştırılacak kişiler yerine değiştirilebilir yetkilere sahip seçilmişlere bırakılması, teknolojinin nimetleriyle kurgunun okuma gereçleri mahiyetinde kitaplara dökülmesi gibi sebepler; kurguyu kutsallaştırmaktan çıkarmış, vazgeçilmez bir eylem haline getirmiştir. Bu aynı zamanda modernizmin başlangıcı demektir. Kurgunun insana hâkim olduğu zamanlardan insanın kurguya hâkim olduğu zamana geliş, modernizmin evrimini teşkil eder. Modern öncesi toplumlarda kurgular kutsallaştırılır. Modern kurgu ise insanı kutsallaştırmıştır. Varlığın bu kutsallaştırmasında vakalar bilinçaltının devreye sokulması ile birbiri içine girerek zihni karışan, karmaşıklaşan insan modeli gibi okura aktarılır. 19. yüzyıla kadar süregelen geleneksel roman anlayışı vaka öykülemek, yansıtarak gerçeği göstermek anlayışından ancak felsefenin açtığı bakış açıları ve yeni kuramlar ile değişmeye başlamıştır. Çünkü romanın temel malzemesi insandır. İnsan psikolojisi kendi hakkındaki varoluşuna dair bilgiyi eylemleri ve diğerleri ile ilişkilerinde yansıtır. Edebî metin, bu özgür tutuma uygun bir zemindir. Bu nedenle “psişik süreçleri inceleyen psikolojinin edebiyata da ışık tutacağı bellidir; çünkü insan pişesi bütün bilim ve sanatların döl yatağıdır.” (Jung, 2006: 327)

Çağın, insanı yaşam için mecbur kılan kuralları zaman zaman insan psikolojisini etkileyen değişik felsefi anlayışlarla şekillenmiştir. “Modernizmin temelini oluşturan pozitivist gerçeklik anlayışı” (Ecevit, 2012: 23) 20. yüzyılın getirdiği çağa özgü değerler ile yan yana yürür. Fakat özellikle psikoloji biliminin doğması, olanca gerçekliği ile çevreyi göstermek anlayışından romancıları uzaklaştırmaya başlamıştır. Okuyucu artık kendi önüne sunulan zamanı sıralı, kişileri belli, tanımlanmış mekânlarda geçen olay öykülemesini okuma kolaylığından mahrum kalmaya başlamıştır. Artık insanî halin görünen yaşanmışlıklarından çok, farklı derinlikleri merak edilmektedir. Bu da okumayı zahmetli hale çevirmiştir. Peki, roman hep mi muhatabını zorlayan zahmetli bir işti? Bu noktada, bir anlatım yaklaşımı mahiyetindeki modern romandan önce, modernitenin bir parçası olarak romanın gelişimine bakmak yerinde olacaktır.

Yaklaşık dört yüz yıllık geçmişine rağmen roman, diğer anlatı türleriyle karşılaştırıldığında yeni bir türdür. Bir anlamda edebiyatın en köklü ailesinin küçük çocuğudur ve her çocuk gibi henüz karakterlerinin değişmez özellikleri belirmiş değildir. Hangi türe yanaşsa onun özelliklerinden bir kısmını alır. Böylece bir taraftan bütün türleri kapsayarak genişlik kazanırken, diğer taraftan tarifi gittikçe zorlaşır (Özgül, 2002: 14). Bu haliyle romanın tarifi hakkında henüz gelişimini tamamlamamış, sürekli gelişim gösteren,

kırılmalara uğrayan, birbirine benzemeyen on binlerce örneğe sahip olması gibi nedenlerle genellemelere varmak, hükümler vermek güçleşmektedir (Çıkla, 2002: 111). Belki de en çok bu yönüyle modern bir türdür. Çünkü modern, sürekli ileriye yönelik bireysel ve toplumsal değişimi zorunlu kılar.

Roman, parçası olduğu modernizmin aynı zamanda geliştiricisi olmuştur. Modernleşme süreciyle birlikte hem tür olarak gelişimini sürdürmüş hem de ortaya koyduklarıyla moderniteyi geliştirmiştir. Hatta kimi zaman modernin getirisi teknoloji ile yüzleşmek durumunda kalmış, bu getirilerin roman türünü olumsuz etkileyeceği düşüncesi yazarlarda oluşmuştur. Gazetenin yaygınlaşmasıyla romanın gerileyeceği kanaati bunlardan birisidir. Ardından sinemanın ortaya çıkması ve yaygınlaşması da benzer kaygıları beraberinde getirir. Oysa gazete, aksine, roman tefrikaları yaparak türün gelişiminde önemli bir merhaleyi teşkil eder. Aynı zamanda sinema, roman okurunu azaltmadığı gibi uyarlamalarla romandan beslenir.¹²

Modern öncesi dönemde romanın ilk örneği 17. yüzyıl başlarında İspanya’da verilmiştir. Aydınlanma çağı – 17.yüzyıl- insanın “biz” olmaktan çıkarak “ben”in öncelendiği zamanlara denk düşer. Denilebilir ki konu itibari ile en ilkel anlatılar bile bahsi geçen ve “biz”in içerisinden kendini sıyrarak “ben”leşen insanın derin felsefi art alanından bize ışık yakar. Bu da insanın yankılanmaya başlaması yani varlığın dönüşüm moduna geçmesi için bir fırsattır. Bu yüzyılda, 1605 ile 1615 tarihleri arasında, iki bölüm halinde yayınlanan, öyküden romana geçişi sağlayan edebî metin olarak Don Kişot, ilk roman kabul edilir. Lukacs’ın soyut idealizmin romanı dediği Don Kişot, karakter olarak bir tipi temsil eder duruma gelmiştir. Tabi roman öncesinde romans adı verilen anlatılar vardır.

“Romanslar yazılı eserler olmasına rağmen manzumdur. Bu durumun başlıca sebepleri arasında sıradan Avrupa halkının okuma-yazmayı bilse de hala okuma yazmanın çok etken olmaması yanında toplumun okuryazar kesiminin daha çok din adamlarından oluşmasının etkisi büyüktür. Din adamları romansları dinleyicilere okuyarak bir anlamda sözlü geleneği sürdürürler. Konularının genellikle Haçlı Seferleri destekli şövalye hikâyelerinden oluşması da bu yüzdendir. Aşk konusunun bu anlatılarda yer almaması, yine kilisenin tesiriyledir. Hristiyanlık; aşkı, inancı baştan çıkaran ve onun dini bütün birisi

¹²Son dönem Türkiye’inde yaygınlaşan uyarlama dizi furçasının Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü gibi romanları en azından insanlara tanıtmış olması bu durumun bir göstergesidir. Tabi bu noktada roman da sinemadan etkilenmiş, özellikle popülist kültüre, sinema diliyle konuşan örnekler vermiştir.

olarak Cennet'e gitmesine engel olan cismanî, bedenî bir eksiklik kabul eder." (Özgül, 2002: 8-9)

Don Kişot, roman öncesi anlatılara, romanslara bir tepki olarak aslında aynı zamanda onlardan etkilendiğini gösterir. Bu etkilenme basit bir taklitten öte başka göndermeleri olan bir durumdur. Kahramanın şövalye romanları okuduğu için şövalye rolünü benimsemesi, konu yönüyle romanslara bir eleştiridir ve aynı zamanda onlardan etkidir. Bu etki kendini konuda da gösterir. "Söz konusu romanda mahzun şövalye, okuduğu romanların ona verdiği şaşkınlıkla olur olmadık her şeye kılıç sallar. Ortaçağ şövalye romanslarında kahramanların yola çıkmaları ve bir romanın tüm olaylarının ya yolda gerçekleşmesi ya da (yolun her iki tarafına bölünerek) yol boyunca yoğunlaşması sık rastlanan bir durumdur." (Bakhtin, 2001: 317) Yola çıkışı ve dünyevi hedefleri ile Don Kişot, "kaybedecek davaların peşinde koşan, romantik fakat hırslı kahramanların prototipi" olur. (Parla, 2002: 18) Buna açılım sağlayan Don Kişot, aynı zamanda kendinden sonra birçok dönemi ve eseri etkilemiş olması nedeniyle bireyselleşme ile beraber dışsal mücadeleden çok içe yönelik bir savaşın temsilcisi olan ve bilinen, mevcut benliğine kılıç sallayan karakterleri doğurmuştur denilebilir. Bu düşünce süregiden okuma kodlarını değiştirerek, roman okumayı zahmetli hale getirmiştir.

Kundera'ya göre roman, Avrupa'nın eseridir. Keşiflerini farklı dillerde yapmış olsa bile bütün bir Avrupa'ya aittir. Kundera bu yargıyı öne sürerken görüşünü, ilk romanın İspanya'da, yani Avrupa kıtasında ortaya çıkmasına dayandırmaz. Ona göre, romanın Avrupalı olması, yazılmış olanların toplamı değil, Avrupa roman sanatını oluşturan keşiflerin birbirini izlemesidir. Bir eserin değeri ancak uluslar üstü bir bağlamda her yönüyle ele alınmasıyla anlaşılabilir (Kundera, 2012: 17-18). Kundera'nın burada mekândan ziyade gelişimden hareket etmesi, türü, Avrupalı saymak noktasında doğru bir yaklaşım kabul edilebilir. Ancak malzemesi insan olan bu kurgusal yapı, Don Kişot'un ardından yüzyıllar içerisinde gelişimini sürdürmüş, farklı ülkelerde farklı dillerde birçok büyük ismi ortaya çıkarmıştır. Çünkü varlığın, kendisi ve dünya hakkındaki bilgisi de artmıştır. Kundera bunu doğrular:

"Cervantes'in çağdaşlarıyla maceranın ne olduğunu sordurduğu roman, bu gelişim sırasında, Samuel Richardson'la "iç dünyada olan bitenler"i incelemiş, duyguların gizli hayatını ortaya dökmeye başlamış; Balzac'la insanın tarihe kök salmasını keşfetmiş; Flaubert'le o zamana değin günlük hayatın bir parçası durumundaki "meçhul ülke"yi keşfetmiş; Tolstoy'la insanın kararlarında ve davranışlarında akıl dışının etkisine

eğilmiştir. İncelediği konular arasında zaman da vardır: Marcel Proust’la yakalanamayan geçmiş âni; James Joyce’la zamanın derinliklerinden gelerek uzaktan adımlara yön veren mitleri sorgulamıştır.” (Kundera, 2012: 17)

Varoluşsal suçluluk konusunda zaman zaman değineceğimiz Don Kişot romanına geri dönersek 17. yüzyıl başlarında İspanya’da yayınlanması ile roman, bir anlatım yöntemi sayılan modern anlatıda olmasa bile, edebiyatta insanın kurguya hâkimiyetinin yahut kutsallaşan anlatılar yerine, insanın kutsallaşmasının ilk örneğidir. Bir tip olarak Don Kişot, kurguyu kutsallaştırmış bireyi temsil eder. Roman öncesinin kısa anlatılarından romansların hitap ettiği okur biçimlerinin kurguya yerleştirilmiş halidir. Kundera’nın, “Aslında bana göre Modern Çağ’ın kurucusu sadece Descartes değil, Cervantes’tir de.” (Kundera, 2012: 16) diyerek onurlandırdığı Cervantes, Don Kişot’u saldırdığı değirmen kanatlarıyla sadece yere savurmakla kalmaz, kurguyu kutsallaştıran topluma da asıl gerçeğin insan ve onun yaşamı olduğunu hatırlatır. Bu da gösterir ki modernliğin başlangıcı modern anlatıları da beraberinde getirmiş (Orhanoğlu, 2002: 191) ve roman, “modern zamanların anlatım türü” (Tekin, 2003: 7) olmuştur.

Modern zamanlar varoluşu anlamlandıran gelişmelerin yanında varoluşu yıkıcı birçok olayı da içinde barındırır. Yirminci yüzyılda, insanlık tarihî ilk kez aynı yüzyıl diliminde iki dünya savaşına sahne olmuştur. Bu savaşlar, yarım milyona yakın insanın öldüğü Çanakkale Savaşı’nı, Hitler soykırımını içerir. Fakat aynı yüzyılın insanı ilk kez kuşlar gibi uçmayı, Ay’a seyahati, televizyonlar vasıtasıyla binlerce kilometre ötedeki görüntüyü evlere taşımayı, kütüphaneler dolusu bilgiyi tek bir bilgisayara yüklemeyi başarmıştır. Gelişim ve yıkım şeklinde iki zıt kutbun bu hızlı seyri, metni değiştirme gücüne sahip olmuştur. Modernlik içinde romanın yeri ve romanın modernleşme serüveni üzerinedir. Bununla birlikte 20. yüzyılın hızla değişen dünyasında “modern roman” tanımlamasıyla yeni bir roman anlayışının doğduğu görülür. Aslında Don Kişot’tan günümüze türün gelişimine bakıldığında bu yeni anlayış da gelişimin bir parçasıdır. Çalışmanın ana eksenini oluşturan varoluşsal suçluluğun Türk romanına yansımaları ile ilgili örnekler de daha çok “modern roman” a dâhil olduğundan romanın bu yeni türünün gelişimi ve özelliklerine bakmak yerinde olacaktır.

1.1.1. Modern Romanın Anlatım Biçimine Etkisi

Batı edebiyatında 19. yüzyılın sonlarından itibaren, özellikle 20. yüzyılın başlarında yeni bir roman anlayışının gelişmeye başladığı görülmüştür. Gelenekçi roman anlayışına benzemeyen bu romanın öncüleri M. Proust, J. Conrad, H. James gibi isimler olmuştur.

Aslında 19. yüzyıl romanındaki geleneksel anlatı biçimine ilk tepki, yeni-romancılar tarafından modernistlerden önce Proust ve Gide gibi yazarlarda görülür. Gide, Kalpazanlar' da, tanrısal bakış açısını bir tarafa bırakarak anlatıcılık görevini kişilere verir. Getirdiği bu çoğul bakış açısı ile geleneksel romanda alışlagelen anlatıcı tipinin yetkilerini kısıtlayıp olay ve kişi unsurunun anlatıdaki gücünü zayıflatır. Proust ise Yitik Zaman Peşinde adlı yapıtında şimdi ile geçmişi aynı anda parça parça (anımsadıkça) yaşar ve anlatır (İşler, 2011: 179-180).

Modernist edebiyatın kuruluşu başka yazarlarla devam eder.

“İki dünya savaşı arasında F. Kafka, V. Wolf, J. Joyce, W. Faulkner; bu yeni çağırı geliştirerek modernist adı verilen edebiyat anlayışının doğmasına zemin hazırlamışlardır. Bu yazarlarda genel olarak görülen ortak özellik; sosyal hayatta yaşanan gelişmelere, kişiler arası ilişkilere, en geniş manasıyla dış dünyaya, bir önceki yüzyılın realist kalemleri gibi yaklaşmamalarıdır. Aksine bireyin iç dünyasına, karanlık bilinçaltına eğilirler. Böylece bu romancılar klasik romanın yapısını yerini; olay örgüsünden sıyrılmaya çalışan, iç dünyanın ve bilincin simgesel, ritme bağlı, farklı bir bakış açısına odaklanmış yeni bir anlayışa bırakır.” (Moran, 1997: 198)

Ancak, Kafka, Joyce, Faulkner isimlerinden modernizmin kutsal üçlüsü şeklinde söz edilse de Kundera, böyle bir üçlünün olmadığını söyler. Ona göre, Proust sonrası yönelimi başlatan Kafka'dır ve onun “ben” i algılayış tarzı tamamen beklenmediktir (Kundera, 2012: 33). Dolayısıyla iki dünya savaşı arasında şekillenen romancılık anlayışı, başta “ben”i sorgulamak gibi psikolojik bir temele yönelmesi olmak üzere yapı bakımından da yeni bir romanın öncüsü olmuştur, fakat bu anlayışı bütünüyle yeni romanın bir parçası saymak doğru bir yaklaşım gibi görülmemektedir.

Modern edebiyat “zaman” kavramı ile özelleşecektir. Belirginleşmiş yahut kendinin belirginleştirdiği birtakım özelliklerle modern zamandan destek alan ama birçok yönden ondan ayrılan yönlerle de yeni bir anlayışa yönelecektir. Kundera, Broch'un romancılığından hareketle, modern roman ile ‘tescilli modernizm’ ifadesini kullandığı özelleşmiş modern romanı karşılaştırır. Buna göre: “değeri, yeni bir biçime tutkuyla bağlanan yani “modern yanlısı” bir eğilim taşıyanlar tarafından ölümünden sonra anlaşılacak Broch'un, modernizmin yaygın güncel ve geleneksel görüntüsüne uymayan bir romancılığı vardır. Tescilli modernizmde roman biçiminin yıkılması şart koşularken Broch, roman biçiminin olabirlerini asla tüketmez. Tescilli modernizm roman karakterlerinin yapaylıktan kurtulmasını istemesine rağmen Broch'un karakterleri yazarın

kendi ben'ini belli etmez. Tescilli modernizm, bütünlük algısını hepten silip atarken Broch, romanın, hayatla bütünlüğü koruyabilmek için insanın son kalelerinden biri olduğunu savunur. Bu romanın “bozma” değil “yapma” işlevine yönelik bir görüştür. Tescilli modernizme göre, “modern” roman aşılmaz bir sınırla “geleneksel” romandan ayrılmış olmasına rağmen Broch’un romanı, Cervantes’ten bu yana bütün büyük romancıların arayışını sürdürmektedir, tescilli modernizmin arkasında öteki dünya inancının safça bir kalıntısını fark ettiğini gösterir: Bir devir biter, tamamen yeni, yepyeni bir temele dayanan bir başkası (daha iyisi) başlar. Broch’un yaptığı, sanatın en çok da romanın evrimine son derece düşman koşullarda sona eren bir devrin hüznüyle bilincine varmaktır.” (Kundera, 2012: 70-71)

Bu, romanın yeni bir türüdür. ‘Yeni Roman’ (Nouveau Roman) adıyla 1950’lerden başlayarak Fransa’da yeni bir roman ekolü gelişir ve aralarında Claude Simon, Michel Butor, Samuel Beckett, Nathalie Sarrarue, Robbe-Grillet’in bulunduğu bu yeni roman ekolüne, amacına uygun olarak ‘Yeni Roman’ adı verilir.” (Parla, 2002: 276) Mehmet Rifat, Butor’dan yaptığı çevirinin önsözünde, burada yeni sözcüğünün daha çok, ortaya konulmanın yeniliğinden ziyade geleneğe karşı olması bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. Modernist anlayış çığırını başlatmış sanatçılar arasında görüş ayrılıkları olmasına karşın birlik oldukları tek nokta geleneksel anlatıma karşı olmalarıdır. Bu tutum dışında, yeni romancılar arasında tam bir görüş birliğinin olduğunu söylemek güçtür. Bazı eleştirmenlere göre yeni romanın ortaya çıkışı; hızla artan tüketim toplumu, bireyin edilgen hale gelmesi, bunun sonucunda nesnelere insanlar karşısında öncelikli ve üstün hale gelmesi gibi nedenlerdir. Dolayısıyla yeni romanı insanlara değil nesnelere ağırlık veren yeni bir gerçekçilik şeklinde nitelenmek de olanaklıdır. Bazı eleştirmenlere göre yeni roman dilsel bir anlatım serüvenidir (Butor, 1991: 8).

Yeni roman anlayışı beraberinde birtakım tartışmaları da getirmiştir: “Yeni Roman” ne kadar yenidir? Parla, novel sözcüğünün İngilizcede yeni anlamına geldiği anımsandığında, Fransızların bu anlatının ‘yeni’ bir şey olduğunu keşfetmek için neden 1950’li yılları beklediğini sorar. Devamında, ‘Yeni Roman’ın amaçladıklarının ne denli ‘eski’ romanda da, yani 1750’lerde gerçekleşmiş anlatı stratejilerinde de var olduğunun anımsanması gerektiğini ifade eder. “Yeni Romancı”ların manifestolarında 18. yüzyıl romanını görmezden gelerek ‘eski’ diye 19. yüzyıl romanını hedef almaları Parla’nın saptamaları arasındadır (Parla, 2002: 276). Burada modern romanın paradoksu kendini gösterir. Adı yeni olmasına rağmen anlatının üç yüz yıla yakın bir geçmişi vardır ve yeni

adı altında ortaya konulan, üç yüz yıllık miras üzerine şekillendirilmeye çalışılmaktadır. Parla, bu yaklaşımı yirminci yüzyılın Donkişotları şeklinde isimlendirir:

“Şu farkla ki, Don Kişot yitik bir zamanı tek başına geri getirebileceğini iddia ederek yeni metinler üretirken, modernistler eski metinleri, kendi yaşadıkları çağın mitten yoksunluğunu sergilemek için ironik bir biçimde kullandılar. Çünkü onlar için yaşadıkları dünya, yaşayan ölülerin doldurduğu bir “çorak ülke”ydi. Ama gene de bu çorak ülkede insana ilişkin bir gerçekliğin saklı olduğunu ve eğer insanı insana yabancılaştıran etkenlerden (saat gibi, makine gibi, para gibi) kurtulabilirse bu gerçekliğe sanat yoluyla ulaşılacağına inanıyorlardı.” (Parla, 2002: 266)

Kundera, yeni romanı yenilik iddiasından ziyade içeriğiyle eleştirir:

“Roman ruhu, sürekliliğin ruhudur. Her eser kendinden önceki eserlere bir cevaptır, her eser romanın daha önceki bütün deneyimlerini içinde barındırır. Ama zamanımızın anlayışı romanı, son derece yayılcı, son derece geniş yapısıyla geçmiş ufkumuzdan kovan ve zamanı sadece şimdiki ana indirgeyen güncelliğe dayandırmıştır. Bu sistem içine sokulan roman artık bir eser olmaktan çıkar (yani sürekli olmaya, geçmişle geleceği birleştirmeye adanmış bir şey) ve tıpkı diğer olaylar gibi güncel bir olay, yarını olmayan bir hareket haline gelir.” (Kundera, 2012: 29)

Berberinde gelen eleştirilere rağmen modern roman, 1950’lerden itibaren kendini geliştirmiştir. Bir anlamda yeniliğini eskinin 20. yüzyıl şartlarına uyarlanmasından alan roman haline gelir. Ortaya koymaya çalıştığı yenilik iddiaları kahramandan olaylara, zamandan mekâna; anlatı türlerinin temel ayaklarının hepsini içine alır. Metnin içeriğinden genişleyerek sunumunu, dilini, yapısını kapsar. En azından eskiyle farklılığı noktasında ortaya konulan bu yenilikleri, modern roman içerisindeki önem sırasına göre değil de genel geçer anlatı değerlendirmeleri ekseninde, şu alt başlıklar altında incelemek, modern roman içerisinde gelişen varoluşçu romanı anlamak için de daha doğru olacaktır:

Kahraman/Karakter: Roman tür olarak bir kahramanın hikâyesiyle ve o kahramanın adını taşıyarak ortaya çıkmıştır: Don Kişot. Burada şu soruları sormak yerinde olacaktır: Don Kişot roman olarak yeni bir tür olduğu için mi sevilmiştir, anlattığı ilginç olaylar yüzünden mi? Yoksa bu ilgi ve sevgi kahramanın kendisinden mi kaynaklanır? Şüphesiz türün yeni olması, olayların ilginçliği başat etkenlerdendir fakat bir kahraman olarak Don Kişot’un etkisi de yadsınmaz. Çünkü halk hafızasının olayları tek bir tip yahut karakter etrafında toplaması geçmişten bu yana var olagelmıştır. Geleneksel anlatılardan destanlarda, farklı zamanlara ait ve farklı kişilerin başından geçmiş olayların tek bir tip

etrafında bir araya getirilmesi, halk bilincindeki bu yatkınlığın bir göstergesidir. Sonraki yüzyıllarda anlatıların birçok kahraman yaratmasında bu gerçekliğin etkisi kendini gösterir. Modern romanın geleneksel romandan ayrılan en önemli yanlarından birisi kahraman seçimi ya da kahramanlaştırmadır. Nurdan Gürbilek'in, "İnsan yarasının insana biçtiği böceklik yazgısını sonuna kadar götürüp üstlenerek yasanın yalanını yüzüne vurmak istemiş gibidir Kafka. Dostoyevski'nin lanet yağdırırken bile oyunu sürdüren, yasaya boyun eğerek insanlaşmayı uman, eğer inanırsa geri dönebileceğini sanan böceksi kahramanlarının geride kaldığı an." (Gürbilek, 2012: 23-53) karşılaştırması, bir anlamda eski adı altında daha çok 19. yüzyıl roman kahramanı ile yirminci yüzyılın yeni kahramanı arasındaki en belirgin farkı ortaya koyar. Eskinin roman kahramanlarında ne kadar uç davranışların örnekleri olsa bile gerçekle, gelenekle, toplumla bir ilişkisi vardır. İç sorgularının şekillenmesinde dış olanın etkisi bütünüyle silinmemiştir. Yeninin kahramanı ise irade harici etkilerden sıyrılarak kendisini asıl kendisi olarak sorgular. Aslında 19. yüzyıl anlatılarında görülen kahraman tipi de önceki yüzyıllardan nitelikler taşımaktadır. Moretti, bir epik türü kabul ettiği Faust'u geleneksel epik anlatıların kahramanlarıyla karşılaştırırken "Bir kahraman arıyorduk, oysa bir seyirci bulduk. Öyleyse ne yapmalı?" (Moretti, 2005b: 17) sorusunu sorduktan sonra şu tespitlerde bulunur: "Güçlü iradeli kahraman, Faust'un trajedisini olağanüstü güçlü kılıyorken; diğer taraftan, efsanenin epik potansiyeli, kahraman tarafından tamamen engelleniyordur. Ayrıca bu edilgen kahramanın büyük bir erdemi vardır: eylemin dışında kalırken, suçun da dışında kalır." (Moretti, 2005b: 18-19)

Parla, "modern romanda tam anlamıyla bir kahramandan söz etmek zordur" der. Bu anlayış, bireyi ön planda tutmuş, iki dünya savaşı arasında psikolojiye önem veren akımın temel dayanağı durumundaki bireyi anlatıya her yönüyle kazandırmaya çalışmıştır. Fakat Parla'ya göre bunu yaparken aynı zamanda roman kahramanı öldürüp yerine zamanı, eşyayı diriltmiştir. Çünkü artık romanda baş aktör insan değil zamandır. Öbür öğeler önem sırasına göre sıralanacak olursa zamanın ardından sırayla saat, olaylar, eşyalar, son sırayı da, zaten bir otomaton gibi hareket etmekte olan insan alır. 'Yeni Romana Doğru' monifestosunda "Yeni Roman"ın insan odaklı değil de nesne odaklı olacağı ilan edilir (Parla, 2002: 279).

Modern romanda olaylar anlatıdaki yerini yitirince kişilere yapacak pek fazla bir şey kalmamış gibidir. Kişi, anlatının basit bir unsuru durumundadır. Geleneksel romanın başkahramanlarından veya güçlü kişilerinden geriye kalan pek fazla bir şey yoktur. Kişinin

varlığı da yokluğu da anlatı kurgusunu etkilemez. “Kişiler genel anlamda güçsüz ve siliktir ve romanda bazen isimleri bile verilmez. Okur; adları öğrenmekte, aklında tutmakta zorlanır. Yazar bazen kişilerin adlarını yazmaya bile gerek duymayarak isimleri harflerle gösterir. Örneğin Michel Butor’un La Modification adlı yapıtında kişinin adı L. ve D. harfleriyle gösterilmiştir. Okur bu kişinin adının Léon Delmont olduğunu kitabın ancak ortasına doğru öğrenebilir.” (İşler, 2011: 181) Böylelikle kahraman ya silikleştirilmiş ya da tamamen kurgudaki rolü arka plana atılmıştır.

Olay: Romancı, kaleme alacağı romanın epik yapısını olup geçen şeyle kurar. Bu durumda olay, roman türünün vazgeçilmez ögesidir. Romancı sanatın sağladığı imkânlar dâhilinde onu ehlileştirir ve amacı doğrultusunda onu yeniden biçimlendirir. (Tekin, 2003: 61) Geleneksel anlatılar olay üzerine kuruludur. Her ne kadar destanların çoğu bir kişi adıyla isimleştirilmiş ve destan boyunca olaylar o kişinin etrafında toplanmış olsa da destanlar, kişiden ziyade olayın anlatısıdır. Olaylar kişinin tanıtılmasında bir araç değil kişi, olayların aktarımını sağlayan olağanüstü bir kahramandır. Oysa telif anlatılarla birlikte ‘ben’ arayışı öne çıkar. Gerçi ilk Avrupalı romancıların psikolojik yaklaşımlardan haberleri yoktur. Yine de onların eğlenceli hikâyeleri arasında, insanın, herkesin birbirine benzediği, günlük hayatın sürekli tekrarlandığı evrenden eylem yoluyla çıktığı ve eylem yoluyla başkalarından ayrılıp birey olduğu hissedilir (Kundera, 2012: 31-32). Bu tespitlerden hareketle geleneksel anlatılarda dinleyicinin olaya, geleneksel romanda okurun daha çok kişiye odaklandığını söylemek mümkündür.

Bununla birlikte modern romanda olaylar veya kişiler okurun ilgisini çekmemeye başlamıştır. Zira yazarlarda olay ve kişilerle hiç ilgilenmez. Yapıtlarında olayın varlığını yahut yokluğunu algılamak olanaksızdır. Olay çok basite indirgenmiştir. Roman boyunca bir ana konuya, ana konuyla ilgili ayrıntılara yer vermezler. Olaylar çarpıcılığını yitirir. Okurun ilgisini, olaydan ziyade yazarın kullandığı anlatısal yöntem ve biçemi çeker. Biçim, içerikten daha önemli bir duruma gelir. Modern romancıların bu yaklaşımını Michel Butor “Bundan böyle, romanda biçim üstüne çalışma büyük önem kazanmaktadır” diyerek doğrular. Bu anlamda modern roman bir tür konusuz roman gibidir (İşler, 2011: 181) Butor’un anlayışına göre.

Zaman: 18. yüzyılda roman belki de “şimdiki zamanla” en barışık olduğu dönemi yaşar. Bu dönem romancıların kurgularında zaman, hızla akıp giden ve geçerken dramatize edilerek okurun zamanına taşınan bir şimdiki zamandır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise bu yüzyılın anlatılarında geçmişin şimdiki zaman üzerindeki baskısı hissedilmeye başlar.

Artık geçmekte olan zamana kuşku ile bakıldığı ve anlatının kalıcı bir zaman anlayışına yöneldiği sezinlenir. 19. yüzyıl anlatıları bir bakıma 18. yüzyıldan devraldıkları güncel zamanla, kendi tercih ettikleri mittik zaman arasındaki gerilimde yazılmışlardır (Parla, 2002: 258). Modern romanın zaman konusundaki yaygın edimiye romanın işlediği zaman sürecini kısaltmak, birkaç güne hatta bir gün ya da birkaç saate indirmektir. Ama bu süre içerisinde roman figürleri açısından önemli görülen olaylara, çağrışım yöntemi yardımıyla geriye giderek dönmek, böylece geçmiş içinde zamanı önemine göre kısa yahut uzun işlemektir (Aytaç, 2012: 47). Dolayısıyla bir şimdiki zaman anlatısı yerine ‘anlık roman’ adı verilebilecek, evrensel şimdiki zamandan ziyade anlatının kendine mahsus başka bir şimdiki zamanı ortaya çıkmıştır.

Parla, modernistlerin zaman anlayışlarında bir paradoks olduğunu belirtir. Buna göre modernistler geçmişin bir uzantısı olarak geçen anı iç monolog, bilinç akışı, dolaylı serbest aktarım gibi anlatı teknikleriyle yakalamaya çalışırken bu ana duydukları kuşku ve güvensizlik de son derece büyüktür. Bir anlamda onlar, 20. yüzyılın Don Kişot’larıdır. Fakat aralarındaki en önemli fark, Don Kişot, yitik bir zamanı tek başına geri getirebileceğini iddia ederek yeni metinler üretirken modernistler, eski metinleri kendi yaşadıkları çağın mitten yoksunluğunu sergilemek için ironik bir biçimde kullanmışlardır. Çünkü onlar için yaşadıkları dünya, yaşayan ölülerin doldurduğu “çorak ülke”dir. Gene de bu çorak ülkede insana ait bir gerçekliğin saklı olduğuna ve eğer insanı insana yabancılaştıran saat gibi, makine gibi, para gibi etkenlerden kurtulunabilirse bu gerçekliğe sanat yoluyla ulaşılabileceğine inanırlar (Parla, 2002: 266). Zamanın kurgudaki rolünü daha aktif bir hale getiren modern romanlarda mekânda farklılaşarak dâhil olur.

Mekân: Orhan Pamuk “Roman okumak, dünyaya roman kişilerinin gözünden, aklından, ruhundan bakmaktır.” der. Dolayısıyla roman kişilerinin karakterleri manzaraya bu noktada girmek zorunda kalır. Modernlik öncesi çağların hikâyeleri, destanlar, mesneviler, uzun şiirsel anlatılar, âlemi okurun bakış açısına göre tasvir ederken romanlar, okuru manzaranın içine davet eder, âlemi, kahramanların bakış açısından, onların duyguları ve mümkünse kelimeleriyle okura gösterir (Pamuk, 2011: 48). Romancıların mekâna dönük tasavvurları zaman içinde değişerek devam etmiştir. Dünün romancılarının mekâna, bugünün romancıları gibi bakmadıkları bir gerçektir. Bunun başlıca sebebi toplumsal baskı ve talepten ziyade romanın kendine özgü yapısıyla ilgilidir. Bugünün romanı, tablo niteliği taşıyan mekân tasvirinin uzağındadır ve onun için tabloda çok eskizler önemlidir. Mekân bir anlamda uygarlık vitrinidir ama toplumsal şartlar bireyin

dramını daha baskın kılmıştır. Bugünün romanı bu drama talip olur. İnsanı hırpalayıp yormuş uygarlık vitrini yerine bireyin bu trajik konumunu anlatmak, daha geçerlidir. Dolayısıyla mekâna dönük tasvirler işlevseldir. Eşya iş olsun ya da süsleme maksadıyla değil konu için gerekliyse kullanılır (Tekin, 2003: 131). Dolayısıyla mekân, insanın varoluşuna kattığı oranda kıymet kazanmış, gereksiz görülen doğa tasvirleri veya ev içi tasvirler modern romandan çıkarılmıştır.

Dil: Bakhtin'e göre romanın biçimsel özellikleri, tümüyle hâkimiyet altına alınmış ama yine de özerk durumda bulunan hatta zaman zaman farklı dillerden oluşan bütünlüklerin yapıtın daha yüksek birleşmesine dayanır. Bir romanın biçemi nasıl ki romanın içerdiği biçemlerden oluşursa dili de içerdiği dillerin sistemidir. Bir romanın dilinin her bir ögesi, bu tabi kılınmış biçimsel bütünlüklerin hangisinin doğrudan doğruya parçası olduğuna göre belirlenir (Bakhtin, 2001: 37). Nesnesine yönelen sözcük; yabancı sözcüklerin, değer yargılarının, aksanların diyalojik olarak kızıştırılmış gerilim yüklü ortamına, karmaşık ilişkilere girer çıkar. Tüm bunlar söylemi belirleyici ölçüde şekillendirerek söylemin tüm anlamsal katmanlarında iz bırakabilir (Bakhtin, 2001: 53). Klasik anlamda her roman bu çizgide yürümekle beraber modern roman, geleneğin karşısında yeni bir roman var etme veya geleneksel romana tepki mahiyetinde ortaya çıktığından, dilini de kendi yenilik eksenini etrafında oluşturmuştur. Bu noktada kimi zaman modern romanda dilin amacı aktarmada bir araç mı olduğu ya da amacın doğrudan dil mi olduğu tartışılabilir. Bu ikilemin sebebi, kullandığı anlatım teknikleriyle dilin doğrudan temel yapısının kırılması kadar kırılan temel yapılarla bireyin iç kırılğanlığının da daha iyi ifade edilebileceği anlayışdır. Çünkü modern romanlar, okurdan, anlaşılmamak suçlaması alırken beraberinde, insanın iç dünyasının anlaşılmaz/zor anlaşılır olduğu gerçeğini de göstermiş olur. Dolayısıyla modern roman, aslında yeni bir dil yaratma söylemidir.

“Dil, insanın dünya ile iletişim kurmasını, kök salmasını, yabancılaşmayı yenmesini mümkün kılmak üzere oluşmuştu. İnsan ile gerçeklik arasındaki bir bağlantı kurmaya niyetli bu yeni icat, önce başarılı görülmesine karşın özneyi deneyimlediği gerçeklikten ayıran uçurumu kısa bir süre için kapatmanın ötesine geçmemişti. Kelimeler, insana bu çatlaklığı yalnızca unutturarak onu yok etmemiş, sadece gizlemiş ve aslında var olmayı sürdürmesini sağlamıştı. Çünkü dilin kendisi de insanın yalnızlığına teslim olmuş, bu yalnızlığın en acıtıcı ifadesi, giderek derinleşen yabancılaşmanın aracı hâline gelmişti. Zalim, acımasız, insanı “her yandan kuşatıp” “soluk aldırmayan” kelimeler, tek gerçekliği tanıma vasıtası olup insana dünyayı dolaysız bir şekilde deneyimlemeye izin vermezler.

Onların aracılığı olmadan insan ile gerçeklik arasında herhangi bir bağ imkânsızdır; dil kullanılmaksızın her deneyim, her algılama girişimi, insanı güneşe doğru bakması gibi acıtır, duyularını felce uğratar, sonunda da her şeyi görünmez kılar. Yabancılaştırıcı kelimelerin yerine geçebilen tek unsur, sadece insana kendini ve kendi deneyimini anlatma fırsatını verecek yeni bir dil, insanın kök salmasını, dünya ile daha kuvvetli bağlantısını sağlayacak yeni ifade yöntemleri, üslupları, şekilleri olabilir.” (Kavulok, 2012: 125-126)

Modern romanın dili, bağdaşık kurallarından kurtarma gayesi taşıyan temsilcilerinin başında James Joyce gelir. Joyce, Ulysses adlı yapıtında dili kronolojik anlatıya tutsaklığından kurtarıp bir sözcük ya da ifadeyle birkaç zamanı birden yakalamak iddiası taşır. Sanatçı bu romanında mittik zamanla güncel zaman arasındaki gerilimi vurgulamanın ötesine geçmiştir. Böylece Lessin’in plastik sanatlarla dili kullanan sanatlar arasında yaptığı ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlamış, bir cümlede birden fazla zamanı temsil etmeyi denemiştir (Parla, 2002: 271). Belki Ulysses, adına okuma rehberleri, sözlükler de yayınlanmış olması münasebetiyle uç ve bir ara dönem örneğidir. Fakat modern romanlarda genel olarak bir paragraf bütünlüğünün değişen anlatıcılar ve zamanla bozulmasıyla birlikte dilin de bağlam bütünlüğü değiştirilmiştir.

Anlatım Teknikleri: Çağdaş Batı romanında kullanılan başlıca anlatım tekniklerinin içmonolog, bilinçakımı, montaj ve edebî alıntı teknikleri olduğu söylenebilir. Bunlardan içmonolog, yazarın roman figürlerinin aklından geçeni, düşündüklerini, bir nevi kahramanlar kendi kendileriyle konuşuyormuş gibi verdiği tekniktir. (Aytaç, 2012: 43) Aslında kahramanın iç dünyasını yansıtmaya, romantizmle birlikte anlatılarda görülen bir durumdur. Hatta romanla ‘benlik arayışı olduğu için sözlü geleneğin anlatılarından ayrılır şeklinde bir yaklaşım geliştirilecek olunursa kişinin iç dünyasına yönelmenin ve bunu aktarmanın zaten romanın başlıca fonksiyonlarından biri olduğu söylenebilir. Fakat geleneksel romanda bu aktarım ilahî anlatıcı seçimiyle aktarılırken modern romanda doğrudan kahramanın kendisine söylenir. Yine geleneksel anlatıda kahramanın iç dünyası anlatının bir parçasıyken birey merkezli modern romanda amaca daha yakındır.

Bilinçakımı; modern psikoloji ve felsefedeki görecelik ilkesinin edebiyata yansımış halidir. Batı edebiyatında James Joyce ile başlayıp zamanla modern romanın en yaygın tekniği haline gelen bilinçakımı, insanın gerçek hayatta olduğu gibi her an aklından geçeni zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın birinden ötekine çağrışım esasına geçişler şeklinde yansıtmaktır. (Aytaç, 2012: 44) İki dünya savaşı arası edebî anlayışla birlikte

önem kazanan bu tekniğin, özellikle Freudcu psikanalisttik yaklaşımdan etkilendiğini söylemek mümkündür.

Film yapımcılığının etkisiyle edebiyata geçmiş montaj ve edebî alıntılama da modern romanın kullandığı diğer tekniklerdendir. Bunlardan montaj, yazarın gerçekliği yansıtırken çok boyutluluk kazandırma düşüncesiyle çeşitli alanlardan hazır ifade kalıplarının kullanılması ve bu kalıpların romana monte edilmesidir. Edebî alıntılama da aslında bir montajdır fakat bu defa hazır metin parçası edebî bir alıntıdır. Zitation adı verilen bu teknikte romandaki edebî alıntı yazarla okurun ortak kültür dünyalarından olursa alıntı amacına ulaşır, planlanan etki okurda uyanabilir (Aytaç, 2012: 45-46).

Modern romanda kullanılan teknikler daha da genişletilebilir. Hatta dilin, zamanın kullanımı da başlı başına bir teknik sayılabilir. Zira modern roman, genel geçer kullanımları geliştirmekten ziyade değiştirmeyi amaçlamıştır. Romanın kimi zaman durağan kimi zaman ivmeye meyilli yolculuğunda bir merhale olmak yerine romanı, kalıplardan kurtarma iddiasında bulunmuştur. Böylelikle asıl kabul ettiği ben'e daha iyi odaklanabileceğini söylemeye çalışmıştır. Modern roman, yeni bir anlayışla beraber kendine özgü anlatım tekniklerini oluşturmuştur. Ancak edebiyatta yansımaları farklı boyutlarda kendini göstermiştir.

Netice itibarıyla modern roman, iki dünya savaşında ortaya çıkan psikolojik yaklaşımli romancıların kurdukları yapı üzerinde 1950'lerden itibaren ortaya çıkmış, 'ben'i önceleyen, bunu yaparken birtakım kendine has tekniklere başvuran, geleneksel anlatıya aykırı bir roman anlayışıdır. Her ne kadar romanın dört asırlık yolculuğundan bağımsız yeni bir söyleyiş amacı taşısa da aslında türün gelişiminde bir merhale olduğu daha doğru bir tespit olacaktır. Çünkü hemen onların ardından bir başka anlayış, post modern anlatım, modern romanın imkânlarından yararlanarak yeni bir söylem geliştirmiştir.

1.1.2. Türk Edebiyatında Romanın Ortaya Çıkışı

İnsanlık tarihi, arayışların tarihidir. Ya da bir başka ifadeyle tarih, arayış içinde olanları hatırlamıştır. Yaptığı yolculukta Yaratıcıyı arayan ve Allah'a ulaşan Hazret-i İbrahim ile Zerdüş'tün yolculuğu, ilahî anlamda arayışların sadece birer örneğidir. Divan şiiri anlayışına da girmiş bir kabulle İskender, Doğu'ya yönelik yolculuğuna, ab-ı hayatı aramak için çıkmıştır. Sayısız âşık-sevgili arasında Mecnun'un hatırlanışında, usta bir kalem elinde bu hayali varlığın ölümsüzlük kazanması kadar kişisel macerasını Leyla'yı arayışı üzerine oturtmuş olmasının etkisi de büyüktür. Fakat kişinin kendini arayışı, ilk çağ filozoflarının bazıları istisna tutulursa, Orta Çağ sonlarında belirginleşmeye başlamış, 20.

yüzyılda bir edebiyat ve bilim disiplini haline gelmiştir. 18. yüzyıl sonlarına ait Hüsn ü Aşk'ta Hüsn'ü arayan Aşk'ın kendine ulaşması, dolayısıyla aslında bu arayışın kendini aramak olduğunun simgeleştirilmesi gibi örnekler olsa da edebî kisve altında bireyin kendiliği asıl arayışı 20. yüzyılda yeni bir tarzın kapısını aralamıştır. Modernist yahut yeni-roman şeklinde adlandırılacak roman anlayışı, daha çok bu arayış sayesinde şekillenmiştir.

Türk romanının gelişimi Batılı örneklerin hayli gerisindedir ve modernleşme gayretinin bir ürünü olarak Türk edebiyatı dairesine dâhil olmuştur. Fakat bu geç doğan roman aceleye gelmiştir. Roman türüne ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında yaklaşılmıştır ve Batı romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş yavaş oluşumuyla Türk romanının doğuş ortamı arasında benzerlik yoktur (Dino, 1978: 13). Yine de geç kalınmaya ve aceleye getirilmiş olmasına rağmen Türk romanı, modernleşme gayretinin bir tezahürünü teşkil eder. Osmanlı aydınlanmasında modernleşme çabası yahut arayışlarının en iyi gözlenebileceği alanlardan birisi edebiyat en çok da romanlardır. Devir romanlarının ortak yönü, modernleşme serüvenindeki toplumda görülen çarpıklıklar ve ortaya çıkan tuhaf durumlardır. Bu bir anlamda, toplumun, modernleşme hareketine verdiği karşılık şeklinde de değerlendirilebilir. Her ne kadar biçimsel bir modernleşme olsa da değişmekte olan zihniyetin romanlar habercisi ve yansıması sayılabilir (Gültekin, 2007: 2). Bu anlamda, Türk edebiyatının başlangıcı olarak Tercüman-ı Ahval Gazetesinin yayınlanmaya başlaması kabul edilse de tarihin, 1872'ye dayandırılması daha doğru olacaktır. Zira belki resmî, belki yarı resmî, bir şekilde toplumsal gelişimde, öncesinde iki gazetenin varlığı söz konusudur. Batı etkisinde şekillenmeye başlayan edebiyat panoramasında her şeyiyle yeni olan tür aslında romandır. Roman, yeni geldiği kültürde de modern olanın imkânlarından yararlanacaktır.

Tanzimat romanlarının neredeyse tamamı tefrika edilmiştir. Yani gazete, sosyal değişimde birçok öncü fikrin okura ulaşmasına imkân verdiği kadar roman türünün okurla buluşmasında da bir araç olmuştur. 1605 ve 1615 arasında iki bölüm halinde yayınlanan Don Kişot ile Taaşşuk-ı Talat u Fitnat'ın 1872-1873 yıllarında tefrika edilişi arasında iki yüz elli yıldan fazla bir zaman farkı vardır. Dolayısıyla bu, aynı zamanda Türk romanı ile Batı romanı arasındaki en azından başlangıç aşamasındaki mesafeyi göstermektedir. Fakat arada önemli sayılabilecek uzun bir dönem olsa bile Türk romanı, ilk örneklerin verilmesiyle birlikte türün güncel gelişimini takip etmeye çalışmıştır. Romantizm tesiri taşıyan ilk romanların hemen ardından ilk realist romanın ve kısa bir süre sonra ilk natüralist romanın yazılmış olması, Türk romanının güncel takibini sürdürdüğünün

göstergesidir. Nitekim Batı edebiyatında da gelişim bu doğrultuda olmuştur. Yaklaşık iki yüz yıllık bir romantizm hâkimiyetinin ardından realist ve natüralist akımlar yakın zamanlarda romanda etkisini göstermiştir.

Modern Türk edebiyatı serüveninin ikinci ayağını Servetifünun Edebiyatı yahut Edebiyatıcedide oluşturur. II. Abdülhamid iktidarı özgürleşmenin karşısında en büyük engellerden biri şeklinde erk gösterse de oluşumu, bir özgürleşme mühendisliğine dayanmaktadır. II. Abdülhamid'i tahta geçirenler, ondan, meşruti yönetime geçmenin sözünü almışlardır. Fakat düşüncenin gerçekliği ile dönem şartlarının gerçekliği uyuşmadığından bu mühendislik projesi ters tepmiş, edebî cephede içe kapanık bir edebiyatın doğuşunun önünü açmıştır. Buna rağmen roman türü modernleşme serüvenini sürdürmüş, hatta başta Halit Ziya olmak üzere dönem kalemleri aracılığıyla Batılı anlamda ilk modern romanlar yazılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi, Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinin başta yönetim biçimi olmak üzere bütünüyle resmiyet kazanmış halidir. Devletin adı, yönetim biçimi, yönetimi seçme biçimi bu modernleşme gayretinin nihai zaferidir. Elbette edebiyat da bu değişimden nasibini alacaktır. Fakat Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatından söz edildiğinde yazılmış ve yaşanmış olanların tamamı değil, yarattıkları değeri ölçüte dönüştürebilmiş yazarlar ve yapıtlar anlaşılır. Burada bir değer sırası hem kendiliğinden hem de zaman içinde değişen edebiyat kültürünün sonucu olarak ister istemez kendiliğinden oluşur (Gümüş, 2005: 104). Aynı zamanda Türk edebiyat tarihinin geride bıraktığı yüzyıllara nazaran kısa bir dönemi kapsamasına rağmen, beş on yılla ifade edilebilecek zaman aralıklarında bile edebî anlayışın değiştiği görülür. Aslında bu durum yirminci yüzyılın bir hastalığı yahut nimetidir.

Cumhuriyet Devri yalnız Türkiye Cumhuriyeti'ndeki siyasal değişimlerle değil birçok farklı ülkedeki rejim değişiklikleri ve ardından getirdiği dünya savaşı ile bireyi oldukça yoğun şekilde etkilemiş bir döneme denk gelir. Dünya savaşları insanın yapısını hayatla ölüm arasındaki o yakın ve ince çizgide birleştirmiş, bireyin "sınır durumu"nda kalmasına sebebiyet vermiştir. Osmanlı Devleti'nde de rejim değişikliği yaşanmış, Tanzimat'la başlayan ikilikler dönemine bir de bireyin kendi gibi var kalabilme mücadelesi eklenmiştir. Edebiyatın bu dönemdeki değişim sürecinde, yeni kurulan bir devletin 1940'a kadar sürecek yenilik sorunları kadar kendini kabullendirme, eskiyi unutturma refleksi gibi ideolojik olgular da etkilidir. 1940 sonrasında ise devletin artık kendini kabul ettirdiği,

otoritenin yerleştiği görülür. Fakat ayrımı salt bu sebepler belirlemez. Aynı zamanda 1940'lı yıllarda tüm dünyada büyük değişimler yaşanacaktır.

Türk Edebiyatı'nda tekniğinin sağlamlığı başta olmak üzere türün diğer unsurlarının tam kullanılması münasebetiyle modern anlamda ilk romanları Halit Ziya'nın verdiği kabul edilse de, 'tescilli modern' yahut 'yeni roman' nitelendirmeleriyle ifade edilen modern romana ilk örnek 1972 yılında yayınlanan Tutunamayanlar'dır. Oğuz Atay'ın bu romanının Türk roman tarihine bakıldığında gerek anlatım gerek biçim yönünden önemli bir yenilik denemesi ve cesur bir atılım olduğu görülür. En önemli biçimsel özelliği atektonik yapısı olan roman; nesir, nazım ve tiyatronun çeşitli türlerinde rastlanabilecek atektonik tarzı, açık ya da esnek doku şeklinde adlandırılan ve sonuca doğru tutarlı ve sıkı bir konu-olay ilerlemesi yerine konu birimlerine özen gösteren bir yapıdadır. Bu nedenle ayrıntıların tadına varmayı alışkanlık edinmiş okura, belli bir düzeydeki edebiyat kültürü olanlara hitap eder. Konuyla olay zincirinin sürükleyiciliğini eş tutanlar, esnek kurgudan bir şey anlamadıkları için bu tür eserleri deli saçması kabul etmişlerdir. Yine Tutunamayanlar'da ana konu olarak küçük ve burjuva hayatının sanatçı ruhlu insanlar açısından ne derece itici olduğunu içermesi, zaman konusunda deneylere girişmesi, denediği yeniliklerle geleneksel-alışılmış olanın dışına çıkabilme cesareti göstermesi, bilinçakımı tekniğinin denenmesi, 15. bölümde hiçbir noktalama işaretine yer vermeyen 68 sayfalık bölümle dili de kurallaşmış bağlamın dışında kullanması (Aytaç, 2012: 177-186) gibi özellikler, bu romanı modern romanın ilk örneği kabul etmek için başlıca nedenlerdir.

İki dünya savaşı arasında ortaya çıkan psikolojik/felsefi roman anlayışının, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, Peyami Safa'yı hatta tek romanıyla Necip Fazıl Kısakürek gibi isimleri etkilemesi de yaklaşık yirmi yıllık bir sürenin ardından olur. Tanpınar'ın romanlarından Mahur Beste 1944'te, Huzur 1948'de tefrika edilmiştir. Peyami Safa'nın Yalnızız romanı 1950'de tefrika edilir. Modern roman cihetinden bakıldığında Batılı örneklerle Tutunamayanlar romanı arasındaki yirmi yıllık fark hangi sebeplere dayandırılabilir? Daha doğrusu Oğuz Atay niçin böyle bir tercihte bulunmuştur? Bu tamamen kişisel bir seçimin mi tezahürüdür yoksa sosyal-siyasî birtakım gelişmelerin etkisiyle bir nesil akımının doğal sonucu mudur? İşte bu sorulara verilecek cevaplarla beraber romanda yeni bir anlayış başlamıştır. Artık yeni roman, varoluşsal suçluluk duygusunun sıkça yer aldığı bir roman kabul edilebilir.

Her kurgu metinde, yazarın kişisel zevklerinin yansımaları görülebilir. Fakat aynı zamanda, sosyal değişimleri birlikte yaşamış yeni bir neslin ortak yazarlık tavrının

görüntüsü de bu yansımada yakalanabilir. Rejim değiştiren bir devletin sancılarını doğrudan yahut dolaylı bir biçimde yaşamış, İkinci Dünya Savaşı'na şahit olmuş, tek partili dönemden çok partili hayata geçişi görmüş, ardından darbe yaşamış bir neslin olduğu görülür. Bu nesil tıpkı İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yıkımı yaşayan ve iki dünya savaşı arasındaki roman anlayışının imkânlarından yararlanarak modern romanı inşa eden Batılı romancılar gibi, 1970'lerden itibaren bu yeni tarzda eserler vererek ilk cümlede yer alan yansımaları vermeye başlamışlardır. Nitekim Tutunamayanlar'la yakın bir zamanda yayınlanan Ruh Adam, Nihal Atsız'ın önceki romanlarından bambaşka bir içeriğe ve anlatıma sahiptir.

Varoluşçuluğun Türk edebiyatına yansımalarının özellikle 1980'lerde atılım gösterdiğini vurgulamak gerekir. 1970'lerdeki siyasî olaylarla bilenmiş aydın tavra darbeye birlikte eklenen yıkım, Batılı ve yerli eserlerle oluşan yeni yazarlık akımı bu atılımın başlıca gerekçeleri arasında sayılabilir. Bu dönemdeki modern roman örneklerine bakıldığında Türk Edebiyatı'nın genel seyrinin aksine kadın kalemlerin hâkimiyeti dikkat çekicidir. Adalet Ağaoğlu, Ayla Kutlu, Nezihe Meriç, Latife Tekin, Füruzan, Pınar Kür, İnci Aral gibi isimlerin sağlam eserler vermeleri ayrıca üzerinde çalışılması gereken bir konudur. Acaba bu dönemde kadın romancıların başarısı sadece artan özgürlük ortamı, eğitim şartları, yayıncılık alanındaki pozitif gelişmeler midir yoksa modern romanının hususiyetlerinin kadın mizacına uygun bir yanı var mıdır? Bu soruyu irdelemek yerine başka bir çalışmaya ön ayak olması maksadıyla burada yer verdiğimizden konunun örneklerle açılımını yapma gayretimiz olmayacaktır.

Çalışmada, roman türünün tarihî gelişimi, moderniteyle ilişkisi, 'yeni roman' şeklinde nitelendirilen 'modern roman'ın hususiyetleri, modern Türk romanının daha iyi anlaşılması için anlatılmaya çalışıldı. Bundan sonraki bölümlerde bir felsefi disiplin olarak varoluşçuluk akımı hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra belli kavramlarla beraber "Varoluşsal suçluluk" kavramına ve bu kavramın bir eleştiri yöntemi olarak kullanılmasına açıklık getirerek roman incelemelerine geçilecektir.

1.1.3. Bir Felsefi Disiplin Olarak Varoluşçuluk

"Gerçek olanı" arayışın başlangıcı felsefenin ya da daha eyleme dönük adı ile düşünmenin başlangıcı olabilir. İnsan bu gerçek olanı bulma yolunda modern felsefenin ayrımına 17. yüzyılda Descartes'le varmıştır. Çünkü Descartes düşünerek varolduğunu bu yüzyılda beyan etmiştir. Sartre, varoluşçuların çıkış yolu olarak, şuurun ulaştığı mutlak gerçek olduğunu düşündüklerinden Descartes'in cogito'sunu benimsediklerini söyler. Yani

ona göre, her hangi bir gerçeğin var olması için, ortada mutlak bir gerçeğin bulunması gerekir. Yalın gerçek anlamında kullanılan mutlak gerçek, insanın başka bir aracıya gerek kalmadan kendini düşünerek bilmesidir (Sartre, 1961: 51).

Felsefenin ihtiyaç duyduğu şey de insanın varolduğunun farkına varması ve bu “kendi” varlığını sorgulamaya başlamasıdır. Aslında var olmak ilk insanın yaratılışından bu yana oldukça gizemli kalan bir sorudur. Bireyin varlığının farkına varma özgürlüğünü tam olarak sorgulama sürecine geçirebilmesi için gerekli toplumsal düzen hemen kurulamamış olsa da o yüzyıllardan bu yana “var olmak” üzerinde düşünölmeye devam edilmiştir. Bu konu üzerinde düşünmeye çalışmak da en az onu deşmek kadar önemlidir. Çünkü Tuncer Tuğcu'nun ifadeleri ile söyleyecek olursak; “Varlığın dili matematiktir. Bilimsel bilgi, bilim adamının ya da filozofun varlıkla matematik diliyle yaptığı bir diyalogun ürünüdür. Varlık kendini saklamaz; problem onun konuştuğu dile, matematiğe ne kadar hâkim olduğumuzdur. Bu dili belirli düzeyde herkes öğrenebilir, ama onun derinliğine egemen olmak ve varlıkla diyaloga girebilmek ‘pek az’lara özgüdür.” (Tuğcu, 2000: 381)

1609 yılında Hollanda’da teleskopun bulunması sonsuz ve sınırsız uzay boşluğundaki varlıkların daha doğru bilgilerle keşfi ve sürekli olarak değişimlerin gözlemlenmesi anlamında çok önemli bir buluştur. Ancak onun kadar ve belki de daha önemlisi bu yüzyılda Descartes’in “varlığının” farkına varması, hakkında pek az şey bilinen ve konuşulan insanın varlığının fark edilmesi anlamında çok önemlidir. Ancak “düşünüyorum öyleyse varım” (Cogito ergo sum) diyen Descartes’in dediği gibi varlık kendini düşünebildiği için mi var kabul etmelidir? Varlığın kendini fark etmesi ve bu problemin doğmuş olması adına güzel bir başlangıç kabul edilen rasyonalist metafizik bir ontolojinin bu cümlesini açacak görüşler varoluşçuluk¹³ ile başlamıştır.

Kendi şuurunun mevcudiyetine ulaşan Descartes'e karşı varoluşçular bu görüşün üstüne çıkmaya çalışır. Zaten, felsefenin, daha Yunan köklerinden itibaren, ardından da kitap dinlerinin öğretisini dikkate alarak, insan yaşamının anlamı diye her zaman adlandırılmamış olsa da tam anlamıyla etik sorunun merkezini oluşturan şey üzerinde düşünmeye asla ara vermediği ortadadır (Colette, 2006: 11). Ancak düşündüğü için var olan insan, bu felsefî anlayış gereğince, kendi benliğine hapsolarak gerçek özgürlüğü yine

¹³Türkçede “varoluş” kelimesiyle karşıladığımız eksiztans, ferd olarak ele alınan dünyanın bilinçle temellendirilmiş yaşantıları çerçevesindeki halidir. Bkz. Gürsoy, K.. (2014). Varoluş ve Felsefe. Ankara: Aktif Düşünce Yay. s. 79.

kendi olmakla bulmuştur. Olma halinin böylesi bir esrarengiz havaya bürünmesi değişik görüşleri doğurmuştur.

Avrupa, 20. yüzyılda insan varoluşunu yıkan, yaralayan, toplu ölümler ile değerleri alt üst eden iki önemli savaş yaşamıştır. Bu manevî enkaz bireyin varlığını yeniden daha esaslı ve yokoluş-varoluş ikiliği arasında sorgulamasına sebep olmuştur. Benzer sorgulama daha öncesinde de ilkel olarak yapılmış olsa bile özellikle Danimarkalı Soren Kierkegaard (1813-1885) ile sistematize edilmiştir. Alman düşünce adamları Karl Jaspers (1883-1969), Martin Heidegger (1889-1976) geliştirdikleri düşünceler ile akımı sürdürmüştür. Fransız Gabriel Marcel (1889-1973) ve Jean Paul Sartre da (1905-1980) akımın evrensellesmesine büyük katkılar sunan filozoflardır. Birbirlerinin devamı niteliğinde kabul edilmeyen, sadece ortaya konulan ortak kavramlara getirdikleri farklı bakışlarla aynı kategoride değerlendirilen bu filozofların benimsedikleri belli ilkeler topluluğu da yoktur. Fakat her birinin görüşlerinin toplamı geleneksel bir felsefeye tepki olarak doğan varoluşçuluğun kapsamı içerisinde değerlendirilmektedir.

Bu filozofların temel tepkisi, geleneksel felsefedeki insana ve onun varoluşuna yeterli önemin verilmemesi üzerinedir. Bu tepki, insanın varlık olarak bir isyanı kabul edilebilir. Kendini dünyada olan bitene feda etmek istemeyen varlık olarak insan, kendini aramaya başlar. Nesneleşmekten bıkan insan, kaçış yolu arar. Bedia Akarsu, modern insanın çıkmazını, devlet hastanesinde doğan, yuvada büyüyen, okula giden, sonra bir fabrika ya da büroda çalışmaya başlayan ölümü bile kendine ait olmayan bir durum olarak tanımlar (Akarsu, 1979: 110-111). Varoluşçuluk, işte bu modern insanın bir tepkisidir. Var olanın varoluşuna ilgi gösteren bu akım, insanı Bergson'daki gibi evreni kapsayan bir parça olarak görmez. Onu, yani insanı saf bir öznellik olarak görür. Bu saf öznellik varoluşun kendini yapmasına uygun olarak kendini yeniden kurabilme yetisine sahiptir.

Bireysel varoluşun gerçek sorunları ile ilgilenen Kierkegaard, kişinin önce kendi hayatına sahip olması gerektiğini söyler. Eğer, kendine ait bir hayata sahip olmadan birinin hayatı için tarihe başvurursa, yolunu tutacağı hiçbir şeye, sahici ile sahteyi ayırt edecek hiçbir araca sahip değildir; bu, yaşamının sorumluluğundan kaçınmak ve aciz bir taklide başvurmaktır; bu, kendini çağı ve on dokuzuncu yüzyıl ile insanlık ve toplum ile özdeşleştirmek için kişinin bir topluluğa üye olmasıdır (Blackham, 2012: 27). Ben olamayan birey 'biz'in içinde olmayı seçerek varlık kazanmaya çalışır. "Kendi üzerine düşünüm ya da varoluşsal düşünüm, "kendi varlığın" verili olarak ortaya çıktığı momenti

değil, erk bilincinin ortaya çıktığı o özgürlük momentini temsil eder; yani kendini dert edinen varlığın kendinin ne olduğuna karar verdiği momenttir bu.” (Colette, 2006: 41)

Heidegger, felsefenin bireye ne yapması gerektiğini söylemeyeceğini düşünür. Felsefe ona göre, insanoğlunun genel tespitini yapar; tüm olasılıkları yöneten temel bakış açısını belirler. Kişisel varoluş macerası onun için önemlidir. İnsan, Heidegger'e göre Varlığın çobanıdır. “İnsan Varlığı yaratmaz, fakat ondan sorumludur, çünkü o düşünmedikçe ve hatırlamadıkça Varlığın aydınlanması, sesi, sözü olmaz.”(Heidegger, 2008: 153) Almanca varoluş anlamına gelen “dasein” kelimesi Heidegger'in Varlık ve Zaman kitabında kullanılmıştır. Bu kavram insanın varoluş şekline gönderme yapar ve Heidegger'in temel kavramını oluşturur. Bu varoluş şekli dünyada olmaktır. “İnsan varlığını oluşturan dünyada olmak, kişi olmayan ile yani nesnelere dünyası ve kişinin kendini daima içinde hissettiği başkaları ile olan ayrılmaz ilişkilerinde bir kişi olmaktır.” (Blackham, 2012: 93)

Dasein müşterek bir yapıdadır. İnsanın varoluşu paylaşılan bir varoluştur. Kendimizle ilgili bilincimiz başkalarına dair bilincimizden doğar. Çabamızla bazı uğraşılardan kurtulabilirsek bile genel toplumsal ilişkilerden kurtulamayız. Birçokları gibi biri olmamak için “özel biri gibi yaşamak” kişinin kazanacağı ahlaki bir zaferdir. “O halde Dasein, olasılık olarak, kendini tasarlamak yoluyla var olur ve bu deneysel tasarımlar kavramsal değil varoluşçu birer yorumlamadır.” (Blackham, 2012: 97) Zaten Heidegger de insandan çok varlığın anlamının peşindedir.

Kierkegaard ve Heidegger insan duygularının en derinindeki tabakaya ulaşmak için “dehşet” kavramını kullanmıştır. Dehşetin korku gibi belli bir nedeni ve nesnesi olmayabilir. Bu özellik onun çabuk giderilmesini sağladığı gibi kökünden giderilmesini de önler. Dehşetin belirleyici özelliği onun yerinin saptanamaz oluşudur. Her şeyi kıymetsizlikte birleştirir. Dehşeti besleyen şey dünyada olmanın ne anlama geldiğini fark etmektir. “Dehşet beni uğraşılardan uzaklaştırır, beni yalnızlığa iter. Orada kendim olup olamayacağıma karar vermeye mecburumdur. Bu anda kişisel gerçekliğim bana görünür ve bundan böyle ne olacağımı seçmiş olurum.” (Blackham, 2012: 99)

Heidegger dehşetin insanı hayatın ilgilerinden izole ettiğini düşünür. Böylece kişi, kişisel olmayan biçimde belirlenmiş özgün olmayan varoluştan kaçır ve kişisel sorumluluğu üstlenebilir. Korku ile çelişen dehşet, bütün duyguların en özelidir. “Dasein”i ortaya çıkaran yani insanın varoluş biçimini açığa çıkaran bu duygudur. Dasein “olmak” gücüne sahip olduğunu anlar. ‘Dasein’in bu yapısını Heidegger kaygı olarak isimlendirir.

Kaygı, dünyada bulunan ve bu dünyaya bağımlı olan kişinin ne olacağına dair yaşadığı duygudur. Kierkegaard, bu kavramı psikoloji açısından Mevrus Günah'ı¹⁴ daima zihninde ve göz önünde tutarak incelemiştir. Ona göre birey, hem kendinin hem de türünün temsilcisidir. Bu hal, bireyin, varoluşsal olarak, kendi tarihine olduğu kadar ötekilerin tarihine de bağımlı olmasını zorunlu kılar. Âdem de varoluşsal açıdan insan türünden farklı değildir. Zaten farklı olsa idi insan türü diye de bir şey olmayacaktı. Varoluşsal suçluluk hissinin kaynaklarından birinde işimize yarayacak şeylerden biri bu doğrulamadır. Günah, yeryüzüne bir günah ile inmiştir. Bu, Âdem'in günahıdır. Yeryüzünde günah varsa onunla beraber günahkârlık da vardır. Âdem'in suç yüzünden masumiyetini yitirmiş olması gibi, her kişi de onu aynı biçimde yitirir. Eğer onu (masumiyeti) suç ile yitirmiş olmasaydı, onun adı masumiyet olmayacaktı. Suç işlemeden önce masum değilse hiçbir zaman suçlu olmayacaktır. Kierkegaard daha sonra masumiyetin tanımını yapar. Ona göre masumiyet, yok edilmesi gereken değil, niteliğinin yok edilmesi gereken, aslında olmayan bir şeydir (Kierkegaard, 2013: 22-30). Hristiyan varoluşçuların¹⁵ günah-masumiyet kavramına getirdikleri bu anlamlar varoluşçuluğun yapılanmasında en temel kavramlardan birinin suçluluk hissi olduğunu gösterir. Hristiyan varoluşçuluğun bu savlarına karşı İslamiyet'in tavrı daha net ve açıktır. İlk günah vardır ancak Âdem, Havva ile beraber affedilmiştir. Bu İslam inancında insanı kefarete ödeme anlayışından uzaklaştırıp özgürleştirmiştir.^{16, 17} Oysa

¹⁴Mevrus Günah, kavramının ilk Günah kavramından farkı, tek kişinin Mevrus Günah'tan, günahla olan ilkel bağlantısından değil, sadece Âdem ile olan bağlantısı aracılığıyla pay almasında mı bulunur? Bu durumda Âdem, tarihin dışına hayali bir biçimde yerleştirilmiş, Âdem'in günahı da geçmişten daha fazla bir şey olmuştur. Mevrus Günah şimdiki zamanda olan bir şeydir; Günahkarlık'ın kendisidir, bir tek Âdem'de yoktur, çünkü onunla birlikte oluşmuştur. Böylece açıklanmaya çalışılan Âdem'in günahı değil, sonuçları açısından Mevrus Günah'tır. bkz. Kierkegaard S. (2013). Kaygı Kavramı (Çev. Türker Armaner). İstanbul: İş Bankası Yay.: s. 17-18-19.

¹⁵İki tür Varoluşçu Okul vardır: Birinci çeşit varoluşçular, Hristiyan varoluşçulardır. Katolik mezhebinden K. Jasper'le G. Marcel bunlardandır. İkinci çeşit varoluşçular ise, tanrıtanımaz varoluşçulardır. Bunlar arasında Heidegger'i, Fransız varoluşçuları ve beni (Sartre) sayabilirsiniz. Bu iki ekolün ortak yönü varoluşun özden önce geldiğine inanmalarındır. bkz. Sartre J. P. (1961). Varoluşçuluk. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Ataç Kitabevi.

¹⁶Varoluşçuluğun hiçbir doğal kanun, hiçbir ilahî amaç, hiçbir objektif önem yahut değerler hiyerarşisi kabul etmeyen anlayışı onun özü öncelemesinden ileri gelmektedir. Akım bu değerleri kendimizin yarattığını söyler. Hâlbuki Kur'an, Âdem'in Şeytan tarafından nasıl ayartılıp Allah'a isyana sürüklendiğini ve Şeytan tarafından baştan çıkartılmaya nasıl izin verildiğini anlatmaktadır. Bununla birlikte hatalarının farkında olan ve Şeytan'ın aksine günahlarını itiraf eden Âdem ve eşi, kendilerine yaptıkları zulmün pişmanlığı ile dolmuş ve Allah'ın rahmet ve bağışlamasını dilemişlerdi. İkisi de bağışlanmış ama Şeytan'la birlikte musibetlerle denemek için bu dünyaya gönderilmişlerdi. İnsanın serüvenine ve mücadeleciliğine yönüne kitabında yer veren Şaban Ali Düzgün'ün bu İslami bakış açısı ile yoğurduğu değerli kitabı hakkında daha geniş bilgi için bkz: Düzgün, Ş. A. (2012). Sarp Yokuşun Eteğinde İnsan. Ankara: Lotus Yayınevi.

Kierkegaard burada başka bir kavramın ortaya çıktığını söyler: Kaygı. Kaygı ise, “çevresinde her şeyin döndüğü bir eksen olarak ortaya çıkar. İnsan, ruh ile beden bir sentezidir; ama iki terim bir üçüncü tarafından birleştirilmedikçe, sentezden söz etmek olanaksızdır: Üçüncü terim, Tin’dir.” (Kierkegaard, 2013: 37) Kaygı’nın suç ile bağlantısı olduğu muhakkaktır. Çünkü yazar masumiyeti de kaygı ile ilişkilendirir. Varoluşsal suçluluk bölümünde kaygı ve suç kavramı arasındaki ilişkiye değinilecektir. Burada varoluşçu filozofların görüşlerine, temel paradigmayı öğrenmek için, değinmeye devam edelim.

Kişisel varoluşun ne olduğunu tanımlamaya çalışan Heidegger varlığın kendini tasarlayabileceğini söyler. Tasarlamaya açık birey, ucu açık bir geleceğe sahiptir. Kişisel varoluş, olduğu şey olmayan, kesinlik ve bütünlük taşımayan bir durumdur. Ölüm gerçekleşince olasılıklar tükenir ancak kişisel varoluş süresinde tam anlamı ile yok olmaz. Ölüm, olasılıkların başladığı andan itibaren kişinin içinde barınan bir unsurdur. Ölüm hayattaki diğer olasılıkları etkileyen bir olasılıktır. “Eğer ölebilirim, var olmuş olmaya ihtiyacım yoktur, hiç kimsenin var olmaya ihtiyacı yoktur, kişisel varoluş hiçlik ve hiçlik arasında kurulmuştur ve gerçek olan da hiçliktir, her şey saçmadır, varoluşun imkânsızlığı olasıdır, hiçbir şey gerekli değildir.” (Blackham, 2012: 100)

Bu varoluş yolu ile insan kendini anladığında gerçekleşen şeydir ve kişi kendini anladığında dünyayı da anlar. O halde, “bilincin çağrısına yanıt veren sahici kişisel varoluş, açık ve kararludur, ölüm için var olmaya razıdır, üstesinden gelme umudu olmaksızın, faal bir şekilde kendini, kendi hiçliği ile özdeşleştirir ve bu nedenle de kendi hatasını idrak eder ve kabullenir.” (Blackham, 2012: 102)

Sahici kişisel varoluş kendi geçmişinden gelen ve gündelik hayatı oluşturan kuralları kabul eder. Empoze edilen ile arzulananın bir sentezidir. Empoze edileni arzu edilene dönüştürmek yolu ile sahici kişisel varoluş yapılabilir. Kararlı kişisel varoluş zamansallığın doğasındadır. Yani nasıl nesnelere yalnız uzayda var olmayıp dünyadaki konumları işlevleri ile de teşkil oluyorsa kişiler de böyledir. Heidegger burada çapa örneğini verir. Çapa, toprağı çapalamak için yapılmıştır. Çapalamak için kullanılmayacaksa çapa olmazdı. Şu an alet kutusunda durmaktadır. Yani zamanın içindedir. Zamanın içinde oluşturulur ve geçmiş ile geleceğe gönderme yapar. Çapalamak için yapılmıştır, şimdi beklemektedir ve ilerde zamanı gelince çapalayacaktır. İnsan da

¹⁷Ayrıca modern insanın çıkmazlarını İslam inancına göre nasıl aşacağı konusunda detaylı bilgi için bkz. Nasr S. H. (2013). İslam ve Modern İnsanın Çıkmazı. (Çev. Ali Ünal-Sara Büyükduru). İstanbul: İnsan Yay.

kişisel varoluşunu böyle gerçekleştirir. Nasıl tasarlarsa öyle olur. Kişi gündelik hayatın sahte varoluşuna kapılmışsa kararlı kişisel varoluşu gerçekleştiremez. Masumiyetin hiçlikten doğduğunu söyleyerek kavramı gündeme getiren Kierkegaard'dan sonra, Heidegger, “Hiçlik yalnızca düşünsel bir vazgeçiş, bir şeyin değili ve dolayısıyla varlığa direnen karşıt kavram değildir; hiçlik tecrübe edilebilirdir, inkârın ve yokluğun tüm biçimlerinin kaynağıdır. Dehşet, Hiçliğin yaşanmasıdır.” (Blackham, 2012: 108) demiştir.

Heidegger varoluşun günlük kamusal niteliğine 'birisi' der. Birisi kimliksiz ve kişiliksizdir. Birisi varoluş düzeyinin altında olan kişidir. Bu harici ve kamusal varoluşun rahminde kaldığımız sürece, bir Benlik olmanın dehşetinden sakınır ve vakarından vazgeçeriz (Heidegger, 2008: 55-56). Heidegger insan varoluşunun üç belirgin özelliği olduğunu söyler: 1. Ruh hali veya hissiyat 2. Anlama 3. Konuşma. Varoluşun ruh hali endişedir. Anlama ise insanın varlığını anlamaktır. Konuşma ise sesler ve kâğıt üzerindeki işaretlerdir ve ancak insan, varolduğu kadarıyla, dil içerisinde, varolduğu için, dil haline gelebilir. İki insanın diyalogu arasındaki konuşma arasındaki sessizlik ona göre asıl olan dildir.

“Bu sessizlik çene çalmamız içerisindeki bir boşluktan ibaret değildir; tersine bu, bir varolanın diğerine kendini uyumlu (akortlu) hale getirmesidir, dilin her türlü -sesler, işaretler ve karşılıklar- buradan ileri gelir. İnsan ancak böyle bir sessizliğe muktedir olduğundan dolaydır ki sahil bir konuşma onun için mümkün hale gelir.” (Heidegger, 2008: 59)

Kierkegaard'ın varoluş ile açıklamalarına varoluşsal sorunları katan Heidegger'dir. Heidegger kendilik sorunu için ben diyerek söze başlayan Dasein'in kendi hakkındaki yorumundan hareket ederek çözümlemeye gider.

“Dasein, psikolojik herhangi bir şey için kullanılan bir tabir değildir; o ne “ruhun” bir “melekesi” ne de “bilinç”tir. O bir “dünya”nın ve o dünya içinde varolan şeylerin açığa çıkma sürecidir. Dasein, Varlıkla ekstatik açıklık ilişkisidir, bu ilişkide ve onun sayesinde Varlık kendisini açar. Dasein “insan”da vuku bulur, fakat insana denk değildir. Çünkü insan bir varolandır ve Dasein varolanların açığa çıktığı süreçtir.” (Heidegger, 2008: 454)

Varlık ile kastedilen şey nedir? Aristoteles'ten beri somut biçimde algılanmaya ve anlatılmaya çalışılan varlık kavramına Heidegger, Dasein diyerek somut, görünür şeylerden onu uzaklaştırmaya çalışmıştır. Heidegger dünyada iki türlü temel varoluş şekli bulunduğuna inanmaktadır:

“1. var olmayı unutma durumu ya da 2. var olmayı düşünme durumu. Bir kişi var olmayı unutma durumunda yaşıyorsa madde dünyasında yaşayıp kendisini sıradan hayat oyalamalarına kaptırmıştır. Bu tarzda var olmak devamlı var olmanın farkında olmak demektir. İnsan yalnızca bu ontolojik tarzda yaratışıyla ilişkide olduğu için kendini değiştirme gücünü yalnızca burada kavrayabilir. Oysa insan alışılmış şekilde birinci durumda yaşar. Varoluşçu unutma sıradan var olma tarzıdır. Heidegger buna “otantik olmamak” der. Bu durumun diğer adı ile sahici olamamaktır. Romanlar bize otantik olmayı başaran ve otantik olamayan (sahici olamayan) insan portreleri sunar.”(Heidegger, 2008: 53-54)

Her ne kadar varoluşçu olarak tanınmasa ve anılmasa da varolma sürecine katkı sağlayan bir diğer filozof Jung’dur. Jung, bireyleşme sürecinin özbene nüfus etme olduğunu söyler. Arketiplerin psişik yaşam üzerinde belirleyici etkilerinin olduğunu, mitlerdeki kahramanların davranışlarının, olaylarla başa çıkma yollarının bugünün insanına cesaret verdiğini ekler. İnsanlığın varoluşundan bu yana benzer acılar, sevinçler yaşanmıştır.¹⁸

Varoluşun kendini arayan bireylerinden mutlu son beklemek çok zordur. Çünkü bu sonlanması güç olan bir beklentidir. Mutlu birey varoluşunu mizacına, istencine ve kendi keyfine uyduran, kendi varoluşundan hoşnut olandır. Dünya tarihî ise mutluluğun yeri değildir. Tarihteki mutlu sayfalardan ibarettir. Fakat varoluş, sırf aşma olarak, aynı zaman da bir çıkmaz sokaktır da. İnsanı, -kendinde varlığa daima karşıt olan ve onunla daima bağlantı içinde bulunan- kendisi için varlığın özgürlüğüyle tanımlanır. İnsan, belirlenimden belirlenime dolaşmasına, hiçlik içinde çözülmesine, ortadan kalkmasına imkân tanıyan özgürlüğün, sahibi değildir; bu özgürlük tarafından sahiplenilendir. Hiçlik demek ki kendisi-için ile kendinde arasında değildir, varlığın hiçliğinin bizzat kendisidir veya hiçliğin varlığıdır (Hyppolite, 2013: 251). Mutsuzluk yerine anlam kazanma denilebilir. Kierkegaard’ın ikili düşünümünde de kendini onarmanın imkânsızlığından bahsedilir. “Kendinden sonsuz uzaklaşma, ancak kendine geri dönme hareketinin ardından anlam kazanabilir.” (Colette, 2006: 23)

¹⁸Psikoloji sahasında arketip kavramının kullanımı Jung’a aittir. Edebî eserlerdeki arketipal motifleri tespit etmek ve yorumlamak için Jung’un görüşlerine ihtiyaç vardır. Bu konuda bkz. Jung C. G. (2001). Dört Arketip. İstanbul: Metis Yay. Ayrıca bkz. Jung C.G. (2007). İnsan ve Sembolleri. (Çev. Ali Nihat Babaoğlu). İstanbul: Okyanus Yay.

Jasper, varoluşu ne nesne ne de özne olarak görür. “Kendi üzerine düşünüm ya da varoluşsal düşünüm, “kendi-varlığın” verili olarak ortaya çıktığı momenti değil, erk bilincinin ortaya çıktığı o özgürlük momentini temsil eder; yani kendini dert edinen varlığın kendinin ne olduğuna karar verdiği momenttir bu.” (Colette, 2006: 41)

Varlığın “kendi olması için” bağlanmak ya da bağlanmamak özgürlüğünün yaşanması gerektiğini düşünen bir başka varoluşu da Sartre’dır. Sartre, insanın kendi özgürlüğünü seçmesi gerektiğini ve ancak bu koşulla insan olabileceğini söyler. Sartre için bu varoluş hürriyettir. Sürekli varoluş hürriyetinde olan insan için öz yoktur. Bu yüzden sürekli bir seçme hali, tasarım ve bunlardan dolayı sorumluluk hali varlığın benliğine uygun değerleridir. Bu bağlanma, bağlanmak gibi bağlanmamak da bir seçim kabul edilir. Ona göre bir şeye bağlanmamak aslında kişinin kendisini seçmesi anlamına gelir.

Sartre’e göre, kendinde varlık, var olandır. Kendisini tasarlayandır bu varlık. Bu varoluşa giden yol, tiksinti ile bulantıdan geçer. Özgür olmaya mahkûm kişi seçimleri ile şeylere değer katar. Seçimlerimiz ile yalnız kendimize değil tüm insanlığa karşı da sorumluyuzdur. O halde, “doğası gereği, daima bir şeyin bilinci olmak yoluyla bilinç, kendine gönderme yapar ve kendini başka bir yerde, başka bir şey olmayan olarak oluşturur.” (Blackham, 2012: 116)

Geleneksel akımların dışında durmayı başarabilen varoluşçuların bireyci tavırları ontolojik olarak önemlidir. Varlık ve öz gibi kavramlar neredeyse bütün felsefi akımların ortak çıkış kavramları olsa bile varoluşçular bu kavramlara yükledikleri değer ve özgürleştirici ortamlarla diğerlerinden ayrılmıştır. Bireyin varlık olarak kendini inşası demek olan bu akım birçok ilim, bilim dalını özellikle edebiyatı etkilemiştir. Hatta Irvın D. Yalom, Nietzsche’nin fikirlerini daha iyi anlatabilmek için gerçek ve kurgu karışımı bir roman yazmıştır.¹⁹

Yazar ve şairler, kurmaca metnin hâkimleri olarak kendilerine sunulan özgürlük alanı içerisinde hem kendilerini hem de karakterlerini bağlı buldukları huzursuzluk ve fırlatılmışlık ile yeniden bir itiraf mantığı ile şekillendirirler. Yazarların varoluş bilincini karakterlerine sindirdiği ölçüde, varoluş yapılanmasının okurda bulduğu karşılığın derecesi görülecek ve bu etki güçlenecektir. Bir insanın bütün insanlığın özeti olabileceğini savunan anlayış, bir karakterin de benzer bir etkiye sahip olabileceğine sonucuna götürebilir.

¹⁹Nietzsche Ağladığında romanı; Nietzsche, Breuer, Freud, Salome adlarındaki karakterlerin ilişkilerini gerçek olayların ve fikirlerin ışığında anlatan bir romandır. Bkz. Yalom I. D. (1998). Nietzsche Ağladığında. Çev. Aysun Babacan. İstanbul: Ayrıntı Yay.

1.1.4. Varoluşçuluğun Edebiyata Etkisi

Modern edebiyatla beraber farklı felsefî anlayışların etkisi metinlerde görülmeye başlamıştır. Bu etkinin izlerine metin incelemelerinde rastlanabilmektedir.

1.1.4.1. Batı Edebiyatında Varoluşçu Edebî Kurgular

Bir felsefî düşüncenin edebî metinlerdeki varlık ve dünyaya ait felsefî arka planı araştırmak ve bulgulara ulaşmak edebiyat araştırmacısının elini sağlamlaştırır. Yoruma dayanak bulmak, hissiliği en aza indirdiği gibi başka çalışmalar için de örneklik teşkil eder.

Jacques Colette; insanın, dünyada olması gerektiği haliyle geleceğe doğru anın içinden uzanarak var olabilen bir tekil var olan olarak; kendisi ile çakışmanın daimi alt-diyalektiğinden ısrarla kopmakta olduğunu söyler. Bu nedenle “varoluşsal fenomenoloji”yi doğurmak amacıyla varoluş düşüncesi ile fenomenolojik analizin birleştiği konjonktürü tüm boyutlarıyla görmenin lüzumunu vurgular. Bu bağlantı görülmez ise fenomenolojik bakış Kierkegaard’dan çok klasikçilere (Descartes, Kant ya da Hume) yakın zannedilir. Varoluş düşüncesinin üslubu da, Husserlci yönelimsel analiz üslubundan çok, dinsel düşünürlerin ya da yazarların (Dostoyevski, Kafka) üslubuyla bağlantılı olarak görülebilir (Colette, 2006: 23). Colette bu görüşleriyle edebiyatçının zenginleşme olarak gördüğünü, bir felsefeci olarak kendi cephesinden, “asıl söylenmesi gerekenden uzaklaşma” olarak yorumlamıştır. Fakat buna rağmen, Colette, varoluşçuluğa ima yollu yaklaştığı kitabında, “Varoluşçuluğun kaderi, özellikle Fransa’da, edebî ve politik tarihle karışmıştır. Artık ne polemik yapma zamanı ne de modanın incilerle süslü dalgalarının çalkantıları içinde hayal meyal sezilen varoluşçu yansılarını görüp büyülenme zamanıdır; varoluş düşüncelerinin filozoflardaki, aynı zamanda da Camus gibi yazarlardaki güçlü çizgilerini bulup ortaya çıkarma anıdır.” (Colette, 2006: 25) önerisi ile de yine edebiyatın güçlü dilinden “güçlü çizgileri” bulup ortaya çıkarma şartı ile faydalanılması gerektiğini itiraf etmiştir.

Edebiyattaki güçlü çizgiler insanın ne olduğunu, kurgu dünyada nasıl algılandığını okura gerçek dünyaya açıklama olacak şekilde yansıtılabilir mi? Yine bir varlık olarak yazar tarafından ortaya konulan insan algısı, edebî eserde yansıtılırsa bu edebiyat antropolojisi²⁰ kavramı ile tanışmamızı sağlayabilir. Bu, kültürel antropolojinin dışında, insanı farklı algılayışın panoramasını vermek için kullanılmış bir kelimedir. Bu kavramların sonuçlarını

²⁰Harun Tepe, İnsanın Kosmostaki Yeri kitabının önsözünde insanın neliği üzerine yorum yapan düşünürlerden bahseder. Ona göre; “Felsefî antropolojinin günümüzde ulaştığı gelişim düzeyinin temellerini atan filozof Immanuel Kant’tır. “İnsan nedir?” sorusunun insana ilişkin her türlü sorgulamanın ve bununla birlikte felsefî antropolojinin merkezi sorusunu oluşturduğunu bize ilk gösteren odur.” Max S. (2012). İnsanın Kosmostaki Yeri. Çev: Harun Tepe. İstanbul: BilgeSu Yay. s.15-16.

görmek çok geniş bir dönemin incelemesi ile ortaya çıkabilir. Buradan edebî eserlerin bilinçli ya da bilinçsiz belli felsefî örüntüleri yansıttı söylenebilir.

“Faust, Savaş ve Barış ve İnsanlık Komedyası gibi yapıtlar, düpedüz kesin felsefî görüşleri dile getirirler; çevre dünyasının yapısıyla, varlığın özüyle ilgili sorunlar sanatın dokusuyla iç içe geçerek bütünleşirler. Ne ki sanatçı, felsefî temalara öyle doğrudan doğruya girivermez. Sahnede ve beyaz perdede, düz yazıda ya da şiirde felsefeyle doğrudan bağlar göstermeyen birçok yapıt vardır. Ancak felsefeyle özünde bağı olmayan, belli bir felsefî anlam taşımayan ve belli bir toplumsal ideali dile getirmeyen tek bir sanat yoktur.” (Ziss, 1984: 64)

Edebî eserin felsefe ile bağlantısı konusunda, Edward Said, kendisi ile yapılan bir röportajda şu soru ile karşı karşıya kalır: Roman ve imparatorluk inşasının kopmaz şekilde birbiri ile bağlantılı olduğunu, romanın sadece cereyan etmekte olanı yansıtmadığını, bilakis emperyalizm ve romanın bir şekilde birbirini güçlendirdiğini söylüyorsunuz, bu nasıl oluyor? Bu soru roman için farklı okumaların mümkün hatta gerekli olduğu iddiası üzerine sorulmuş bir sorudur. Said cevaben, “İlk İngiliz romanı Robinson Crusoe’dur ve bu roman emperyal bir inceleme yapılmadan okunmaz” der. Ona göre; Robinson Crusoe’ya düştüğü ada kendi dünyasını yaratma imkânı vermiştir. Bunu eşzamanlılık ve nedensellik ile açıklamaya çalışmaz. Yani yazar, emperyalizm, romanı doğurmuştur demeyi yeterli görmez. Bu emperyal gerçekler Avrupa devletleri açısından kimlik yapısının bir parçası olan imgesel bir boyuta da sahiptir. Romanların çoğu aslında “Ben kimim?” şeklinde kurgusal bir kimlik yaratımıyla ilgilidir. “Örneğin Büyük Umutlar’da karakter, romanın başında bir yatakta bulunuyor; onun kim olduğunu romanın sonunda öğreniyoruz. Gerçekten roman bir kültürel temas –yozlaşma ve bir benliği topluma adapte etme biçimidir.”²¹ diye ekler. Said’e cevabından sonra tekrar sorulur: “Romanları sadece bir olay örgüsü olarak okumak çok safça bir davranış mı olacak?” Yazar, burada da uzlaşmacıdır. Said, romanların sadece bir olay örgüsü gibi okunabileceğini onaylar ama neden başka değil de bu olay örgüsü diye sorar.

Varoluşçu metin çözümlemesinde araştırmacı edebî eserleri incelerken yazara “Neden başka bir insan değil de bu insan, neden mutlu, sorunsuz, kendisi ve dünya ile barışık bir karakter değil de varoluşsal kaygılar taşıyan bir karakter?” diye sorabilir. Bu sorunun cevabı edebiyat antropolojisindeki insan felsefesinin boyutlarıyla açıklanabilir. Bu

²¹Röportajın tamamını okumak için bkz. Said E. W. (2004). Yazınsal Eleştiri-Söyleşiler. Çev. Salih Özer Ankara: Hece Yay.

varoluşsal kaygılar, Coletto'nun, Camus'un romanlarında²² aranması gerektiğine inandığı güçlü çizgilerdir.

Asıl romana²³ gelinceye kadar ilkel anlatılar olarak sunulan anlatı türü, birçok farklı etmenin yanında ferdiyetçiliğin artması ile zirve eserlere ulaşmıştır. Çünkü bu, insandan yola çıkan ve insana varan bir çizgidir. İlk anlatı konusu olan insan kendisi ile çatışmasız iken, asıl romana evrilen tür, insanı kendi içinde yaşayan ve kendisi ile çatışan konuma getirmiştir. Roman için döneminin algılama düzeyine göre yapılan bütün tanımlar içinde varoluşsal açıdan kabul edilebilirliği en yüksek olanı Lucien Goldmann yapmıştır. Roman, Goldmann'a göre, "Yozlaşmış bir arayışın, daha geniş bir ifadeyle; kendisi de yozlaşmış olmasına rağmen, farklı bir seviyede gelişmiş ve farklı bir şekilde varlığını sürdüren bir dünyada, sahil (otantik) değerlere ulaşmak için yapılan bir arayışlar tarihidir." (Goldmann, 2005: 18)

Roman, sahil (otantik) olanı arıyor ise buldukları ne kadar yakındır bu tanımlara? Ya da roman türü, otantikliğe ulaşması için unsurlarını hangi ölçütlere göre kurgulamalıdır? İşte varoluşçu filozofların da tersinden sorduğunu düşündüğümüz bu sorulara, yazarların "otantikleşme arzusundaki insanı" anlatan romanlar yazarak cevap verdikleri söylenebilir.

Heidegger'in otantik kavramına yüklediği varoluşçu anlam, roman açısından ihmal edilen alanı işaret etmiştir. Kundera; roman, nasıl ki Cervantes'in çağdaşlarıyla birlikte kendine "macera nedir?" diye sormuşsa; Samuel Richardson'la, "içdünyada olan bitenler"i incelemeye, duyguların gizli hayatını ortaya dökmeye başlamışsa; Balzac'la, insanın tarihe kök salışını keşfetmişse; Flaubert'le, o zamana kadar günlük hayat için igcognita olan terra'yı keşfe çıkmışsa; Tolstoy'la insanın karakter ve davranışlarında akıl dışının etkisi

²²Kenan Gürsoy, kitabının Bir Felsefe Konusu Olarak İnsan-Kültür ilişkisi bölümünde kendi kendine yönelttiği "insan gerçeğinin kavranması, felsefi olarak nasıl olacaktır? Bir başka soruş tarzıyla felsefenin insanı ele alışını onu kendine konu edinişini nasıl olmalıdır? Felsefenin insan gerçeğini belirleyebileceği; onu, bütünü havi bir rasyonellik içerisinde teşhis edip anlayacağı ya da anlamlandıracağı bir platform var mıdır? Sorularına verdiği izahların ardından, felsefede Albert Camus örneği edebiyata indirgenmiş, felsefi tartışmaya kapalı bırakılmıştır şeklinde tespit yapar. Felsefe açısından edebî metnin veri olarak kullanılmasının fayda ve zararları felsefecilerce verilmelidir, ancak edebiyat araştırmacısı olarak felsefeden faydalanmanın mevcut malzemeye zenginlik kattığı söylenebilir. Daha geniş bilgi için bkz. Gürsoy K., A.g.e., 145-146-147.

²³Cemil Meriç roman türünün gelişimini üç aşamada ele alır. 1.Romanın tarih öncesi 2.Romanın ön tarihî 3. Asıl roman yani romanın kemal çağı. Asıl roman, okuryazarlığın gelişmesi, matbaanın icadı, Pazar ekonomisinin artması ve ferdiyetçiliğin doğuşu ile ortaya çıkmıştır. Daha geniş bilgi için bkz. Demir Y. (2002). Anlatıcılar Tipolojisi, İstanbul: Dergah Yay. s. 13-14.

üzerine eğilmişse; Marcel Proust'la yakalanamayan geçmiş âni ele almışsa; Thomas Mann'la zamanın derinliklerinden gelerek uzaktan adımlarımıza yön veren mitlerin rolünü sorgulamışsa (Kundera, 2012: 16-17) insana yoldaşlık eden, kendinden önceki deneyimleri de ruhunda taşıyan bu tür, varoluşçuluğun etkisi ile varoluşçu roman ile tanışmıştır.

Kundera, Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği romanında; “Roman, yazar için bir itiraf değildir, bir tuzağa dönüşen dünyada insan hayatının keşfidir.” der. Dünyaya fırlatılan insan arayış halindedir ve roman ile kendi hayatını keşfetmiştir. Kundera'nın varoluşçu roman diye bir roman çeşidi tanımlı yapmayı romanın tür olarak tanımını değiştirmesi manidardır. Yazara göre roman “Yazarın deneysel egolar (kişiler) üzerinden varoluşa dair birtakım temaları sonuna kadar incelediği büyük düzyazı biçimidir.” (Kundera, 2012: 137) Romanın tanımında birçok unsur vardır fakat varoluşçuluğun bilinmesi ile beraber filozof romancılarca ve varoluşçuluğun bir doktrin olarak sunulduğu dünyaya hitap eden romancılarca bilinçli olarak ele alınan “birey” merkezli romanların adı, özel olarak varoluşçu roman olarak adlandırılabilir. Varoluşçu roman, istemi dışında dünyada ve kendi bedeninde var olan, bağlantısı ve bağımlılığı bulunmayan -bu nedenle çoğu zaman yabancılaşmış, isimsiz, kimsesiz karakterlerdir- insanın kendi kendini keşfi için uğraşan, bireyin otantikleşme serüvenini psikolojik çıkmazlara girmeden sadece şaşırmış insanı anlatan roman türüdür denilebilir.

Varoluş romanlarında, edebiyat antropolojisinin karakter çöplüğüne dönen tarihinde bir varlık olarak insanın kendini keşfediş anını yakaladığımız gibi, Kundera'nın kendi romanlarında yakalanmasını istediği “varoluş kodu” da bulunabilir (Kundera, 2012: 37). Zaten romanın doğuşu modernizme, modernizm ise bizi varoluş problemlerine götürür.²⁴

Varoluşsal sorunları yalnız felsefi olarak değil dolaylı biçimde yazınsal yapıtlarda okura yansıtmayı seçen varoluşçulardan Sartre'ın eserleri, felsefi kültürün zayıf olduğu ülkelerde halk tarafından yanlış anlaşılıp, ahlak dışı kabul edilmiştir. Gençlerin bu eserlere ilgisi de eserlerin konu itibarı ile ahlak dışı öğeler barındırmasından kaynaklanmıştır (Topçu, 2011: 21). Hâlbuki varoluşçulardan Kierkegaard'a göre, o güne kadarki düşünürler mücerret düşünüş müşahhas realiteyi mücerret metotlarla anlamaya

²⁴Roman sanatı ve kuramı hakkında Kadir Can Dilber'in “Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı” kitabı okura romanın tarihî geçmişi hakkında bilgi verirken kuramsal olarak farklı boyutlarını da derinlemesine aktaran önemli bir araştırma kitabıdır. Bkz. Dilber K. (2014). Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı. Ankara: Akçağ Yay.

çalıştığı halde, varoluşçular mücerret şeyleri müşahhas şekilde anlamaya çalışmıştır. Somuttan soyuta gitmeye çalışan varoluşçuların felsefî eserlerle beraber edebî eserleri de önemsemeleri bundan kaynaklanır (Topçu, 2011: 33). Roman türünün içinde varoluşçu tarzı benimseyen yazarların romanlarının biraz farklı olduğunu iddia ederek tanım yapma gayretimizin önemi Topçu'nun tespitinde de örneklenmiş oluyor. Topçu;

“Egzistansiyalistlerin yazdığı romanlarla tiyatro eserleri, bizim alışkın olduğumuz romanlarla piyeslerden başka yapıdadır: San'at eserlerinde sahneye konmuş tipler vardır. Karakterler tahlil edilmekte, örfler anlatılmaktadır. Onlarda hayat hadiselerinin inkişafı görülür; eserin gayesi insanı ve insan hayatını anlatmaktır. Bütün bu tipler, karakterler, örfler ve hadiselerde aranan umumi vasıflardır. Beşerî olan özler (essence) araştırılır. Egzistansiyalist edebiyat ise bilâkis varlıkta özel olarak varolan şeyi araştırıyor ve onun hususiyeti içindeki zihnî denemesini yapıyor. Bu sebepten egzistansiyalist eserler çok kere bizde acayip bir tesir yaratıyor: Onlarda pek fazla realist oldukları için realite dışı sandığımız hallerle karşılaşıyoruz. Gabriel Marcel'in tiyatroları ile Sartre'ın romanlarında, hiç bir eserde okuyamadığımız, lakin kendimizde yaşadığımız veyahut da yaşayabileceğimiz ruh hallerinin tahlil edildiğini görüyoruz.” (Topçu, 2011: 33-34) demiştir.

Tuğba Çelik, varoluşçuların edebiyata neden ilgi duyduklarını bir alıntı ile aktarır: Panza ve Gale dört temel gerekçeden bahseder:

1. Edebiyatın karakterleri aracılığı ile düşüncüyü somutlaştırması,
2. Edebî eserin büyük soruların yanıtı olarak güçlü duygularla örnekler sunması ki burada varoluşçuların düşüncenin gelişiminde sezgiye ve duygulara verdikleri önem vurgulanır,
3. Edebiyatın, varoluşçuluğun temel savlarından olan önyargısız hareketi ve özgürlüğü bünyesinde barındırması,
4. Yazarların, edebiyat aracılığı ile yeni bir dünya ve anlam evreni yaratacak imkâna sahip olması (Çelik, 2013: 20).

Bu unsurlar, karakterlerin kendi deneyimlerinden yola çıkarak kaygılarla kurduğu varoluşçu romanı diğer romanlardan ayıran en önemli değişkenlerdir. Bu; karakterin, varoluş sorgulamasını romanda yansıtmaması ve düşünceli adam²⁵ olması nedeniyledir. Okur

²⁵Özne ile nesnenin gerçekten iç içe olduğu konusunda haklıysak, düşünceli adam ile düşünen adamı daha açık bir şekilde ayırmak gerekirdi; yine de bu ayırım hiçbir zaman tam değildir. Her neyse, bizim burada irdelemek istediğimiz düşünceli adamdır, ocağında, yalnızlık içinde, ateş parlarken, yalnızlığın bilinci olan düşünceli adamdır. Bachelard G. (1995). Ateşin Psikanalizi. Çev. Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam Yay. s. 9.

da, bu karakterin derinlik gerektiren kapsamlı varoluş arayışına ve kaygı düzeyine göre kendini yeniden düşünmeye başlar (Çelik, 2013: 21).

Yine Çelik'in aktardığı şekliyle, George Novack, varoluşçuların, estetik amentülerini ve felsefi düşüncelerini denedikleri, aktardıkları bir alan olarak roman karakterlerinin belli başlı özelliklerini tespit etmiştir. Buna göre; varoluş roman karakterleri, evrensel okur için kurgulanırlar, varoluşçu roman karakterleri yalnız ve umutsuzdurlar, varoluşçu roman karakterleri kim olduklarına kendileri karar verirler, çünkü özgürdurler. (Çelik, 2013: 21-23)

Irvın Yalom "Varoluşçu Psikoterapi" kitabında edebî eserlerin hayali varlıklar olmasına rağmen bizim gerçekliğimizi yansıttığını söyler. Hatta psikoloji bilimi ile ilgili anlatacağı bilgi ve olayları romanlardan örneklerle açıklayıp pekiştirir. Dostoyevski, Kafka, Tolstoy; Yalom'un eserlerine başvurduğu yazarların başında gelir. Bu yazarlar ise onların da etkisinde kaldığı varoluşçuluk akımı ile bağlantı kurmamızı sağlar. Murat Gülsoy, modern psikolojik romanlarda da yazarın kendi egosunu kısmî egolara ayırıp onları kişileştirerek yarattığından söz eder. Zola türü edebiyatta kahramanın olaylara katılmadan izleyici olarak o dünyada yaşamasının fanteziler ile zıtlık gösterdiğini ancak yazarın ego içeriğinin izleyenin rolüne yüklendiğini de ekler (Gülsoy, 2013: 42). Varoluşçuluk akımının varlık ile kişinin kendi arasında kurduğu ikili ilişki, yazarların dünya edebiyatında okuru hala derinden etkileyen karakterleri (Raskovnikov, Nataşa, Karamazov Kardeşler, Samsa...) çıkarmasına böylelikle olanak sağlamıştır.

1.1.4.2. Türk Edebiyatında Varoluşçu Edebî Kurgular

Cumhuriyet Döneminin özellikle ilk dönem yazarları, kişilerin hayatını doğrudan etkileyen birçok olaya ve değişikliğe şahitlik etmiştir. Bunlar yeni Türkiye'nin sınırları içerisinde olduğu gibi diğer ülkelerin problemleri ile de ilgilidir. Türkiye'de 1934 yılına kadar soyadı bile olmayan insan, 1934 yılındaki soyadı kanunu ile yeni bir kimlik edinmiştir. Kendini tanıma ve vatandaş olma bilinci ile bir bağlanma şekli olarak bu önemli bir gelişmedir. Bu ve buna benzer değişiklikler çalışmada dönemin insanı algılayışı, bağlanma ve kopma reflekslerinin hangi durumlarda arttığı ya da azaldığını bilmenin ne kadar faydalı olacağını bir kez daha göstermektedir.

Varoluşçuluk, Türkiye'de 1940'larda adı duyulmaya başlayan bir felsefi düşünce sistemidir. II. Dünya savaşına denk gelen bu dönemde, akım ile ilgili çeşitli çeviriler, tanıtma yazıları yayınlanmaya başlar. "19.05.1946'da Tercüme dergisinde, "Yeni Görüşler" başlığı altında, varoluşçuluğu tanıtmak isteyen bazı çeviriler yayınlanır.

Sabahattin Eyüpoğlu Sartre'ın "Temps Modernes" de çıkmış bir yazısını çevirir. (Aynı yazının bir başka çevirisi de 01.02.1946 günü İstanbul dergisinde basılır.) Oğuz Petek ile Erol Güney Merleau Ponty'den, Simone de Beauvoir'dan, D. Aury'den çeviriler yaparlar. Ayrıca, Sartre'dan "Existensiyalizme Bir Hümanizmadır" adlı konuşmayı kısaltılıp özetleyerek Türkçeye aktarırlar. 01.05.1959 da A dergisi "Varoluş Filozofları ve Varoluşçuluk Özel Sayısı"nı çıkarır." (Sartre, 1961: 10) Çevirilerle beraber ülke atmosferine giren varoluşçulukla ilgili tartışmalar başlar. Hilmi Ziya Ülken'in İstanbul dergisinde yazdığı yazılar, akımın daha geniş çevrelerce tanınmasını sağlar. Mavi Dergisinin 1952-1956 yılları arasında yayınlanan sayılarında varoluşçuluk akımından etkilenerek eser veren birçok yazar-şair yer alır. Ferit Edgü, Demir Özlü bunlardan bazılarıdır. Gelenek karşıtı duruşları ile farklı olan bu yazarların yeni bir bağlam bulma isteği ile varoluşçuluğun ülkede adının duyulması aynı döneme denk gelir. Mustafa Kurt;

"Her ne kadar, bu isimler, Attilâ İlhan'ın öncülüğünde "sosyal realizm"i savunsalar da bu yazarların o dönemde yayımladıkları edebî metinlerde gösterdikleri eğilimler ile derginin "sosyal realizm" tezleri pek de örtüşmez. Öyle ki Demir Özlü, Sartre varoluşçuluğunun açık etkilerini gösteren, bireyi ve onun bunalımlarını anlattığı hikâyeleri bir araya toplayan "Bunaltı"yı bu dönemde yayımlar. Bu bakımdan Mavi'nin daha sonra "1950 Kuşağı" olarak adlandırılan ve varoluşçu pek çok temayı/kavramı eserlerinde işleyen bir grup yazarı bir araya getirmek gibi bir işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Attilâ İlhan sanki bunu öngörmüş ve Mavi'de isimsiz olarak "Sahte Bir Peygamber/J. P. Sartre" adlı bir yazı yayımlamıştır" (Kurt, 2009: 140) diyerek dönemin durumunu izah eder.

A Dergisinde Edip Cansever, Turgut Uyar, İlhan Berk gibi İkinci Yeni şairleri ile Demir Özlü, Erdal Öz gibi isimlerin edebî eserleri yayımlanmaya başlanır. Toplumcu-Gerçekçi anlayışa zıt olan A Dergisi, bireyi öncelemesi ile dikkat çeker. Bireyin temel kabul edildiği varoluşçuluk bu derginin yazarlarınca oldukça hızlı bir şekilde benimsenir. Aynı dönemde intihar dosyası hazırlayan Değişim dergisi, farklı yazılarla dikkati çeken Yeditepe dergisi varoluşçuluğun tanınmasına katkı sunmuştur.

Batılılaşma hareketlerinden beri çevirinin üstlendiği medeniyeti değiştirme gücü bu dönemde de etkisini devam ettirmiştir. Dergilerdeki yoğun çeviri metinlerin ardından yazarlar, 1950'lerde yerli varoluşçu metinleri üretmeye başlamıştır. Ama bu yazıların anlattığı ruh halinin, dönemin atmosferine de uygun düşmesi yalnız çevirilerin etkisiyle değildir. Yazarların insan algılayışı da metinleri etkilemiştir.

Kurt, Garip hareketi ile nihilist bir tavrın geliştiğini söyler. Bu tavır bir bakıma bireyin kuşatıldığı dünyadan ironik bir üslûp kullanarak çıkışının, zaman zaman da bilinçdışına ve bilinçaltına yönelişinin de bir göstergesidir. Bu bakış açısının 1950’li yıllarla birlikte tamamen tersine dönmesi, edebiyatın hayatı ve insanı çok daha ciddiye alan bir anlayışa doğru ilerlemesi dönemin ruhuyla ilgilidir. Özellikle Batı’nın II. Dünya Savaşı’nın sonuçlarını tartışmaya başlaması ve edebiyatın da modernizmle birlikte ‘birey’i merkeze alması bu dönüşümü desteklemiştir. (Kurt, 2009: 141-142)

Alemdar Yalçın, 1960’lı yıllarda yapılan çeviri ve kuramsal bilgi yazıları ile ilgili bir yanıtlığa dikkat çeker. Yalçın:

“Dönemin bazıları tanınmış sosyalist dergilerinin önemli bir kısmında Albert Camus ile ilgili yazılar çıkmaktadır. Bu yazıların hiçbiri eleştirel bir mantıkla yazılmamıştır. Tam aksine onun düşüncelerini benimseyici ve tanıtıcı özellikler taşımaktadır. Oysa Camus, Tanrı tanımazlığı, madde ve metafizik konusundaki temel düşünceleri dışında bilimsel sosyalizmin savunduğu toplumcu ilkelere kökünden karşı bir yazardır. Ona göre bireyin özgürlüğünün, yeryüzünde varoluş nedenlerinin anlaşılması ve açıklanması gerekir. Onun insanlık tarihine bakışı da bilimsel sosyalizmin maddecilik görüşüne zıttır.” (Yalçın, 2003: 20) der.

O dönem ile ilgili yapılan bütün değerlendirmelerde varoluşçu izlerden bahsedilmez. İnci Enginün, Aylak Adam için, geçim sıkıntısı olmayan C. adlı birinin mutluluk arayışlarını anlatır. Kadından kadına geçmesi bu arayışın bir ifadesidir. Anayurt Oteli için de “Cinselliğe bol yer veren, bununla da D.H. Lawrence’ın güçlü etkisi sezilmektedir.” (Enginün, 2002: 339) şeklinde yaptığı yorumda varoluşçu etkiye yer vermez.

1960’lı yılların sosyolojik eleştiri yöntemlerini eleştiren Alemdar Yalçın, romanın özellikle o dönemlerde sosyolojik ve tarihî olaylara da katkı yapan çok önemli bir boyutu olduğunu ifade eder. Bunun da onu ölümsüzleştirmesi, özelden genele; yerliden evrensele doğru götürebilmesi olduğunu ve aynı durumu romanla son yüzyılda yakından ilgilenen psikoloji ve felsefe bilimleri için de söyleyebileceğimizi ekler. Aynı bağlamda bu disiplinlerin edebiyata bakış ve katkılarının, roman sanatının değerlendirilmesi ve gelişmesine büyük katkı sağlayacağını ancak bunu yalnızca felsefe yönü ile almanın bazı değerlendirme yanlışlıklarına da götüreceğini ifade eder. “Çünkü roman, çok yönlü bir entelektüel bilgi ve birikimin estetik boyutta ele alınması ve değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır.” (Yalçın, 2003: 27)

Varoluşçuluğun varlık kavramına verdiği değer ve varlığın "kendi kendini yapan" konumundaki rolü ile katıksız 'insan'ı ele alan eserlerin sayısı artmaya başlar. Özellikle Sait Faik, hem kendisi ile hem çevresi ile çatışma yaşayan başıboş insanı anlatır. Onun adamı lüzumsuzdur. Bunalımlarını doğayla beraber yaşar. Kendi sesini duymakta zorlandığında doğanın "hişt hişt" sesine kulak verir. Bu insanlık hali, edebî eserdeki karakteri evrenselleştirir. Varoluşçuluğa göre kendi özünü oluşturan varlık olarak insan yabancılaşmanın arttığı dönemlerde kendi kendine dönük inşa sürecini hızlandırır. Kierkegaard'ın "sürüden ayrılan" (Kierkegaard, 1997: 146) insanı bu inşa sürecini başlatan kişidir. Sait Faik'in kişileri de dönemde sürüden ayrılan kişilerdir. Şerif Aktaş, bu yeni anlatma ve yaratma biçiminin "modern hayatın getirdiği teknik imkânların bunalttığı insanların kendi insanlığına insan olarak dönme gayretini beraberinde getirdiğinin" altını çizer. Aktaş, Sait Faik'in, özellikle 1940'lı yıllardan sonra yazdığı metinlerle, "bunalan ve hayata tutunan insanı" merkeze alarak yeni bir anlatma tarzı geliştirdiğini vurgular (Aktaş 2005: 53–59).

Ahmet Oktay, kendi dönemindeki yazarların-şairlerin varoluşçuluğun terminolojisini kullandığını, dönemlerinin kendilerini karamsar bir havaya sürüklediğinden o dönem kendileri için alkolün de önemli bir yerinin olduğunu söyler (Oktay, 2003: 9).

Mehmet Kaplan, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerini varoluşçu kavramlarla inceler, Ahmet Oktay da Edip Cansever'in şiirlerinde benzer terminolojinin yakalanabileceğini söyler. Turgut Uyar'ın bunaltı kavramı hakkında şu ifadeleri kullanır:

"Bunaltı, felsefenin vardığı sonuç. Belki o kaçınılmaz sonuç, Marx'ın felsefeyi aksiyondan ayırmayan devriminden sonra soyut felsefe bir iç sıkıntısı geçirecekti elbet. Varoluşçuluğun, yüzeyde bile olsa yayılması yeni bir ama sayılmalı dünyamızda. Bunaltı. Çağımıza çok uygun bir duygu. Belki bütün koşullar düşünülürse çalışmamıza en yakın duygu. Felsefe de doğrudan doğruya yaşamdan gelen çeşitli nedenleri olabilir. Ama sonunda yine de bir düşünce macerasıdır." (Akt. Kurt, 2009: 145).

Uyar'ın bunaltı kavramından hareketle varoluşçuluğa hakkındaki düşünceleri o dönem yazılan şiirlere de ışık tutmaktadır.

Varoluşçuluk hikâye ve romanda da oldukça etkili olur. Bireyin sorgulanması Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan romanının kahramanı Ömer ile farklı bir boyuta taşınmaya başlamıştır.

Mustafa Kurt, Demir Özlü'nün Nihilizmin etkisinde kalarak anlayış değiştiren kuşağı hakkındaki sözlerini aktardıktan sonra varoluşçuluğun 1950'li yılların başlarından

itibaren, insanı öne çıkarmasıyla hem Türk düşünce dünyasını hem de edebiyatını derinden etkilediğini; yalnız 1950'lerde değil 1960'larda da birey merkezli çok eser yazıldığını anlatmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste ile başlayan kederli, mutsuz karakteri; Sahnenin Dışındakiler, Huzur romanları ile devam etmiştir. Özellikle Huzur, varoluş sorunları ile boğuşan bireyin okura edebî üsluba bürülü sunulduğu bir kült roman olmuştur. Yalnız Mümtaz ile değil belki daha fazla Suat ile insanın düştüğü çıkmazdan kurtuluşu intihar ile çözeceğine inanması, hiçliğe sürüklenmesi bu romanda anlatılmıştır. Tanpınar'ın romanlarında varoluşçu birçok filozofun adı ve görüşleri kurgu içerisine dolaylı ya da doğrudan aktarılır.

Yunus Balcı, Oğuz Atay'ın kahramanlarını incelediği kitabında, Atay'ın kahramanlarının içine düştükleri sosyal çıkmazlardan öncelikle kendi benliklerini sorgulayarak kurtulmaya çalıştıklarını söyler. Balcı'ya göre bu kahramanlar "insan bilincini ve bilinçaltını çarpıcı bir şekilde sergilemektedir. Onun romanları, Türk romanını Batı'nın bu alanda uğraştığı problemlere bağlayan, Türk romanına çağdaş bir görünüm kazandıran özelliklere sahiptir. Onun romanlarını anlayabilmenin yolu da, bütün unsurların önüne yerleştirmiş olduğu kahramanların tanınmasından geçmektedir." (Balcı, 2004: 51)

Yıldız Ecevit, özellikle Atay'ın metinlerinin döneminin felsefi anlayışını yansıtıcı olduğunu ifade eder:

"Atay'ın romanlarında Doğu ve Batı'nın kültür değerleri arasında varlığını sürdürmeye çalışan Türk aydınının, geri kalmışlığın yozlaştırdığı ölçülerle biçimlenmiş bir değerler sistemi içindeki savaşımı gözler önüne serilir. Yazar, düşünen ve eleştiren aydın bireyin kendisiyle ve karşıt dünyayla hesaplaşmasını, 'Gerçek Ben'e ulaşma yolunda gösterdiği çabayı, varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde ve ironik bir anlatım tutumuyla okuyucuya aktarır." (Ecevit, 1992: 25)

Demir Özlü ise eserlerinde varoluşçuluğu bilinçli olarak kullanmıştır. Özellikle küçük burjuva aydınının yaşadığı çıkmazlar onun en önemli konusu olmuştur. Özlü'nün ve diğer burjuva kesimin anlatıldığı romanlarda karakterler ait oldukları sınıfın yaşam kültürünün, değer yapılarının özelliklerini taşır. Bu özellik, özellikle içinde yaşadıkları somut gerçeklikler karşısında gösterdikleri tavidir. Burjuva insanı, aydınlanma felsefesinin öncülük ettiği modern dönemin bir ürünü olarak zaten, Yıldız Ecevit'in yeni insan dediği kişidir ve onun önderliğindeki bilimsel gelişmeleri, sanayileşmeyi, özel

girişimciliği, burjuvalaşmayı içine alan bir serüvenin vazgeçilmez ögesidir (Ecevit, 2002: 24).

Ferit Edgü, Tezer Özlü, Bilge Karasu, Adalet Ağaoğlu gibi yazarlar karakterlerinde kendi ben'ini inşa etmede acı çeken, bunaltı yaşayan kişileri işlemişlerdir.

80'li yıllar siyasî alanda yeni bir darbe ile sarsılan Türk Edebiyatının yeniden ve daha derin çizgilerle bireye yöneldiği döneme denk gelir. Bu dönem kendi içinde birey merkezli romanların sayısını artırırken basım tarihî daha önceye rastlayan bu tarz eserlerin de popülerliğini artırmıştır. Bir tür kaçış diyebileceğimiz bu durum okurun yönünü ve zevk anlayışını etkilemiştir. Görsel sanatlarda bile "sanat filmi" diyebileceğimiz olay ağırlıklı olmayıp duruma odaklanan ve bireyin iç çatışmalarını, varoluşunu yenilemesine olanak veren diziler, sinema filmleri, hatta tiyatro oyunları oynanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi ve günümüze kadar uzanan zaman dilimine bakıldığında dünyada ve ülkemizde kişileri etkileyen birçok sarsıntılı siyasî/sosyal olayın yaşandığı tarihî kaynaklardan öğrenilebilir. Büyük dünya savaşları, sanayi ve ekonomideki gelişmeler; bunların toplum hayatına yansıyan olumlu olumsuz etkileri, rejim değişiklikleri, yeni felsefî akımlar; insan hayatını değişik yönleri ile etkilemiştir. Yazar da yaşadığı coğrafyanın izlerini kurguladığı karakterler aracılığı ile eserinde bilinçli veya bilinçsiz yansıtır. Bu nedenle biten son yüzyılın insan profilinden birine ulaşmanın yolu o döneme damgasını vuran romanlardan yola çıkmaktır. Elbet bu insan birden ortaya çıkıvermiş değildir. Bu nedenle, bahsedilen profilin arketipleri/öncülleri daha önceki edebî eserlerden örneklemelerle diğer bölümlerde anlatıma başlanacaktır.

1.2.Varoluşçuluğun Temel Kavramları Bağlamında “Varoluşsal Suçluluk”

Suç ve suçlu kavramları yalnız hukuki bir terim olarak değil kültürel ve ahlakî bir bakışla da farklı yorumların yapıldığı kavramlar olmuştur. Platon gibi bazı düşünürler suç daha ilk zamanlardan itibaren ruhun bir hastalığı kabul etmiştir. Zamanla toplumsal yapılanmaların artması suçu ve suçluyu hukuki tanımlamalara zorlamıştır. Artık bireyin ruh hastalığı sayılan suçtan kendisinden ziyade topluma zarar verdiği için kurtarılması gerekmektedir. Aristo, ağır cezaların suçluyu islahatı faydalı olacağına inanmıştır. Bireysel bir durumdan toplumsal bir olguya dönen suçun değişik dönemlerde değişik sebepleri bulunmuştur. Bu sebepler suçun ve suçlunun tanımlarını artırmıştır. Ancak son yüzyıllarda felsefî düşüncenin artması ve psikoloji biliminin ilerlemesi suçu yalnızca sosyal bir problem kabul edilmekten çıkarmış ve psikolojik sebepleri olan bireysel bir problem olarak yeniden gündeme getirmiştir. Özellikle sanayileşme ile beraber zayıflayan toplum bağı,

bireyi bir başkasına uygun görünmeye zorlamış ve dolayısıyla yalnızlaştırmıştır. Bu yalnızlaşmanın diğer adı kendinden uzaklaşma olarak kabul edilebilir. Gittikçe kendinden uzaklaşan birey özbenliğine karşı suç işlemiş gibi hissetmeye başlamıştır. Bu tür suçluluk görünür olmayan ve verdiği tahribatın sonuçları kestirilemeyen bir varoluşsal suçluluktur.

İtalyan yorumcu Ruggieri, varoluşçuluğu, heyecan verici veya suç romanı üslubunda yapılan felsefe diye tanımlar. Bu tarzın esası, insanî meseleleri dramatik açıdan ele almasıdır. Peki, nedir insanın varoluş öyküsünü dramatik hale getiren? İnsanın; hayatla, çevreyle, dünyayla ve diğer insanlarla savaşı şüphesiz bu sorunun cevaplarından biri olabilir fakat bunların hiçbiri kişinin kendisi ile giriştiği savaşın süreci ve sonuçları kadar yıkıcı, yok edici olamayacağından yeterince okunası dramatik hikâyeye de oluşturmaz. Edebiyat eserlerinin insan zihni üzerindeki etkisini belirleyen unsurlardan biri kişinin olmak ya da olmamak problemini ne oranda yansıttığı ile ilgilidir. Murat Gülsoy, yaratıcı yazarlığın sanat eğitimi olduğunu söylediği kitabında, yaratmanın en temel insani özelliklerden biri olduğunu ekler. Ona göre; insanın yaşarken kendi varoluşunu gerçekleştirmesindeki en değerli yollardan biri yaratmaktır. Varoluşu gerçekleştirme yolu kabul edilen bu açılımın önündeki en büyük engel efsanevi yaratıcı-sanatçı hikâyeleridir. Bu hikâyeler insanı, sanata yabancılaştırır. (Gülsoy, 2013: 18) Edebî metinleri insanın ben'ine yaklaştıran unsurlardan biri kendi içinde açtığı farklı dünyalardır.

Gülsoy, yaratma üzerine aldığı bir paragrafta, Orhan Pamuk'un "Resim yapmak, varlığından suçluluk duymadığım bir ikinci dünyaya sahip olmaktı." cümlesine dikkat çeker. Birinci dünya, yaratmanın olmadığı fakat kendisinin varlığından suçluluk duyulan bir dünyadır demek ki. Gülsoy, Yaratma Cesareti kitabında Rollo May'ın, yaratmanın her zaman bir suçluluk duygusu ile ilişkili iddiasını onaylayarak Freud'un ortaya koyduğu insanın fantezi kurma tezine bağlı olarak fantezileri ikinci dünya olduğunu kabul eder. Bu varlığından suçluluk duyduğumuz "tatmin edilmemiş arzularımızı doyuran" deneyimlerdir. Yazar bu yaklaşımı doğrular: "Bir, varlığından suçluluk duyduğu, kimselerle paylaşmadığı, kafasının kurduğu tuhaf dünyalar vardır; bir de elinin yaptığı, herkese gösterdiği, üstelik karşılığında övgü aldığı bir dünya, yani sanat." (Gülsoy, 2013: 50)

Deneyimlerin ve isteklerin geriye itilmesi ile ben'inden gittikçe uzaklaşan bireyin hissettiği "varoluşsal suçluluk" içimizde yaşanmadan kalmış hayatla ilgili olarak kendimizde hissettiğimiz (Bkz. Yalom, 2013: 430-446) duygudur. Yapılacak olan incelemede, kişinin kendi olmayı istemesi ile başlayan süreçte ve yaşadığı gerilimleri hem kendi içinde hem yaşadığı zaman-mekân-kişi çevresinde nasıl yansıttığı gösterilmeye

çalışacaktır. İnsanı ve onun ne olduğunu anlatmanın, diğerleri ile arasındaki ilişkiyi açıklamanın bir yolu bu olabilir. Çünkü kişinin varlık olarak kendisi ve ötekileri ile ilişkisinde temel kaygı kavramlarının -ölüm/özgürlük/yalıtım/anlamsızlık- önemli etkisi vardır. Bu amacın varmak istediği sonuçlar ile aynı zamanda içinde olduğu kültürün yansımaları olan edebiyat eserlerindeki “birey”in ele alınışının ortaya konulması; metni anlamlandırırken edebiyat aracılığı ile yeni bir insan tanımına ulaşmayı sağlayacaktır. Bu, varlığından rahatsız olmadığı bir ben ile yaşayan yeni insandır. Aynı zamanda modern ve post modern dönemlere şahitlik etmiş son yüzyılın düşünce akımlarından Türk romanının bu yeni insanı ne derece etkilendiğini de ortaya koymaya yardımcı olacaktır.²⁶

Varoluşçu perspektiften bakıldığında zamanın dışında düşünmek, insanın ayağı ve onun altındaki zemin arasındaki ilişkiyi düşünmek; bireyin bilinçliliği ve etrafındaki boşluk arasındaki ilişkiyi, insanın olduğu hale “nasıl geldiğini” değil, “ne olduğunu” düşündürmektedir. Geçmiş -yani kişinin geçmişle ilgili belleği- insanın şu anki varoluşu kadar önemlidir ve kişinin nihai kaygılarıyla şu anki yüzleşme tarzına da katkıda bulunmaktadır. Bu tarz yaklaşım, toplum içinde bireyin varlığını sorgulamaktan öte bireyler arasında varlık olma savaşında insanın incelenmesidir.

Birey yalnız içinde doğduğu toplumu yansıtan, içinde yer aldığı ailenin özelliklerini taşıyan hatta farklı ilişkiler kurduğu kişilerin karşısında “ben” olarak aldığı rol bakımından değerlendirilmemelidir. Yalnız bu hali ile kendi varlığının sınırlılıkları ve yetersizlikleri bağlamında değerlendirilirse yaşadığı acının ve hazzın daha yakından farkına varılacaktır. İnsan acı çekmektedir. Bu, suçluluk hissinin sonucudur. Peki, niçin acı çekmektedir? Hangi günahın vebalidir onun acısı? Hissettiği kaygılar bütün insanlığın ortak acı kaynağı mıdır yoksa bunlar kendi tercihi midir? Cervantes bu problemi insanlığa seslenirken dile getirmektedir: “Hangisini tercih ederdin, akıllı deliliği mi, aptalca akıllılığı mı?” Bu soruların cevabı seçilen dönem içerisindeki belli başlı romanlar incelenerek ortaya çıkarılacaktır. Çünkü roman karakterleri, okuyucunun içindeki bir şey gerçeğini kucaklamak için dışarı fırlamaktadır. Hayali karakterlerin gerçeği bizi etkiler, çünkü bizim

²⁶Varoluşçu perspektiften yapılan zihin analizi işleminde, varoluşçu psikoterapinin kurucusu Irvin Yalom’un Varoluşçu Psikoterapi kitabında bahsettiği varoluşa ait dört ana anksiyete kaynağı hareket noktalarından biri olacaktır. Kolcu’nun önerdiği başlıklar bu kaygı kaynakları etrafında şekillenmiş birer anahtar vazifesidir. Ama elbette ki varoluşa ait sorgulamalar yapılırken bu felsefenin temellerini atan Kierkegaard, Sartre, Nietzsche, Camus, Heidegger, Marcel gibi isimlerin eserlerinde yer alan ve roman incelemesinde kullanılacak temel kavramlardan da yeri geldikçe faydalanılacaktır. Böylelikle evrensel bir konu olan “insanın varlığı” bir paradigma olarak farklı disiplinlerinin süzgecinden geçirilirken ana malzeme Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı roman örnekleri olacaktır.

kendi gerçeğimizdir. Üstelik önemli edebiyat yapıtları bize kendimiz hakkında bir şeyler öğretir, çünkü yakıcı derecede dürüsttüler, herhangi bir klinik verinin olabileceği kadar dürüst: Büyük bir yazar, kendi kişiliği birçok karakter arasında ne kadar bölünmüş olsa da, sonuçta kendini gözler önüne seren bir özellik taşımaktadır. (Yalom, 2013: 38)

Varlığı ile mücadeleye girişen ve kendi olma savaşını başlatmış olan bireyin geçirdiği belli aşamalar vardır. Natanson bu aşamaları yedi başlıkla anlatır. Korku, endişe, acı, yalnızlık, seçim, otantiklik ve ölüm. (Akt. Çelik, 2013: 5) Kendi olma savaşında her varlık bu aşamaların birkaç tanesi ya da tamamını yaşamış olabilir. Varoluşsal suçluluk hissi bu aşamaları barındırmaktadır. Heidegger için vazgeçme, kaybediş değildir; vazgeçiş aksine sadeliğe ulaşmayı sağlar. Ölüm, kaygı, endişe, suçluluk ve insanın diğer varoluş halleri Heidegger'de de vardır. Ona göre, varoluş kendi dışında kendi ötesinde olmayı gerektirir. Bu noktada benlik kavramının ne olduğu önem kazanmaktadır. Bu nedenle, suçluluk hissi açıklanacaktır.

1.2.1. Benlik/Öz/Varoluş

Kimlik edinme çabasında olan insanın, kendini tanımaya başlaması, kendisi ve diğerleri arasındaki ayrımları fark etmesi ve kendisini dahi zaman zaman ötekilerin içerisine koyup yine kendisine uzaktan bakabilmesi ile gerçekleşir. Bu uğraş ilk zamanlar hazır düzenin kuralları ile gerçekleşse de daha sonra kişisel tercihler etrafında şekillenir. Verili düzenin şekillendirdiği kimlikle yaşamına devam eden birey için sorun daha az iken farklı kimlik çabasına giren bireyler kargaşa batağına düşebilir. Buna varolma savaşı da denilebilir. Çünkü var olmanın temel kurgusu kişinin kendisini sorgulaması ile başlar. Ben kimim diyebilmek “biz”in kim olduğunu sormaktan çok daha zordur. Ben kimim sorusunun ardından kriz süreci başlar. Kierkegaard'a göre ben, hiçbir biçimde dünyada önem verilen şeylerden biri değildir, aslında ben en az merak edilen ve sahip olduğunun görülmesine izin verilmesinin en sakıncalı olduğu şeydir (Kierkegaard, 2009: 43).

Kierkegaard, kişinin ben hakkında ne kadar az düşündüğünü söylerken daha ürkütücü olanın benin kaybı sırasında yaşandığını ekler. Ben kaybında kişi bu durumun ya çok az farkındadır ya da hiç farkında değildir. Bunun nedenlerinden biri ben üzerine düşünmenin insanı dehşete sürüklemesidir. "Dehşet, insana ölmek için dünyaya geldiğini hatırlatır. Ölüm gerçek yaşamın anahtarı, varoluşumu bir araya getiren ve sabitleştiren nihai ve her zaman her yerde mevcut bir olasılıktır." (Blackham, 2012: 101) İşte ölüm bu hali ile kabul edilirse kişisel varoluş ortaya çıkar. Ölümü kabul etmek dünyayı reddetmek demek değildir. Gündelik uğraşlardan kaçmak demek de değildir. Onları layık oldukları

şekilde algılamaktır. Bu hiçliktir. Vicdan sayesinde kişi gündelik hayatın dışına çıkar ve seçim ile yüz yüze gelir.

Gülsoy, yaratma sürecini de benlikle ilişkilendirerek anlatır. Bu ilişki, bir anda iki olmaktır. Yaratma süreci, bu tür bir ifadeye indirgenebilir. “Resim yapan el ile onu hayranlıkla izleyen akıl arasındaki zıtlık, bir benlik bölünmesini işaret ediyor.” (Gülsoy, 2013: 49) Psikolojide anlatılan bir anda iki kişi olma deneyimi benliğin iki ayrı katmanının karşılaşmasıdır. Bu karşılaşmanın izleyicisi vicdandır.

Bireyin benliklerinin farkına vardığından beri arada kalma durumundaki seçim anında vicdan, sahici ya da sahte arasındaki bu seçimin şahididir. Beni sahte bir şekilde yaşamakla itham eder. Şu ya da bu yanlışı yapmakla değil; çünkü sahicilik yapılan şeyin içinde yaşama şekli değildir ve ben’i sahici bir şekilde yaşamaya davet ettiğinde, aynı zamanda beni affedilemeyecek ya da düzeltilemeyecek belirli bir hatanın suçluluk duygusunu idrak etmeye ve bu bilgiyle yaşamaya da davet eder. Bu, gündelik hayatın kişisel olmayan 'kişisi'nde somutlaşan ve ondan yayılan Dasein'i çağıran, bir olasılık olarak Dasein'dir.

“Zihnime saplanan suçluluk duygusu, sahte bir şekilde yaşama suçu değil, sahici bir şekilde yaşamaya karar vermenin suçudur; bu özgündür, çünkü ne yaparsa yapsın Dasein'in kendi, hiçbir zaman efendisi olmayacağı bir varoluşu kabullendiği anda, kötülüğün kaynağına dönüşür; bir daha değiştirilemeyecek şekilde belirlenen ve buna mahkûm olan bir fani, varoluşu kabul edip onun sorumluluğunu üstlendiğinde, ne yaparsa yapsın suçludur.” (Blackham, 2012: 101-102)

Vicdan kişiyi ötekiler gibi olduğu durumda bu ötekilerin içinde kaybolduğu zaman çağırır. Çünkü Dasein fırlatılmıştır. Vicdanın çağırısı fırlatılanın suçunu anlatır durumdadır. Temel ontolojik anlamının bir “kusur” olması gereken ve olması mümkün olan bir şeyin eksikliği, bir “hiçlik”in temeli olarak ortaya çıkar. Dasein'in suçlu olmasının, özel bir kusur yahut kabahatin ancak Dasein'in kökensel bir suçlu-varlık temeli üzerinde mümkün olduğuna işaret eder. (Heidegger, 2008: 120)

Bu suçlu-varlık, vicdanın yaptığı çağırısı anlamış demektir. Vicdan bireyin benlikleri arasındaki kararsızlığın ona yüklediği suçluluğu onaylar.

Suçlu olmak bir temel Kaygı bileşenidir. Var olmak için “fırlatılmış” olanı kendi sorumlu varoluşunun üzerine almayı hiç tasarısının hiç temeli yaparak Dasein, vicdanın ileriye ve geriye işaret eden ve insana “suçlu olduğu”nu fark ettiren çağırısıyla bir “birçokları gibi biri” olarak kendi kayıp durumundan çekilip çıkarılacaktır. İnsan ancak

kendisini suçlu olmanın saklı imkânına doğru tasarladığında (ki bu kişinin kendisini bir kusur veya ihmal ile bilfiil suçlu hale getirmesinden bütünüyle farklıdır) kendi saklı Varoluş imkânına açık olabilir ve varoluşsal anlamda “kendisini seçebilir (Heidegger, 2008: 120)

“Vicdan sahibi olma” vicdanın çağrısına uyma olarak anlaşılmalıdır. Böylece kişi hem varlık imkânına kavuşur hem de suç konusunda özgür olur. Suçu konusunda özgürleşen birey sorumlu hale gelmiş demektir.

Benlik asıl anlamını Sartre’ın felsefesinde bulur. Bilinç her zaman belli bir şeyin bilincidir. Varoluşa anlam kazandırmak ve varlığı bilmek önemlidir. Bilinci doğuran şey ise Sartre’a göre kişinin kendisi ile ilişkisini yoğunlaştırmasıdır. Kendisi ile ilişkisini yoğunlaştıran insan kendisi için varlık olur. Yani bilinç insanın kendisi için olma halidir. Kendinde varlık ise şeylerin varlığına denk gelir. Ancak bilinç için, şeylerin varlığına ihtiyaç vardır.

Sartre, kendisi için varlıktan ayrılmayan “başkası için varlık” kavramından söz eder. O, “başkasının” varoluşunun temeline “cogito” kavramını koymaktadır. Sartre’da cogito kavramı bireyin özneliğidir. Ona göre, insanın, kendi özneliğini tek başına aşması mümkün değildir. “Cogito” da insan yalnız kendini değil, başkalarını da bulur.

Kendisi için varlığın ontolojik yapısı bağlanma ve sorumluluk değerlerine bağlıdır. Bağlanma öznenin kendini aşması ve diğer öznelere bir yolla ulaşmasını gerekli kılar. Öznelerin birbirine bağlılığı, zorunluluğu; sorumluluk duygusunu doğurur. Bu noktada insan başkalarından da sorumludur. Kendini yaparak, kendini tasarlayarak içinde gerçeklik taşır (Binbirçiçek Akdeniz, 2012: 34-35).

Varoluşun gereklerinden biri kabul edilen sorumluluk kavramında insan, benliklerinin çatışmasına mağlup olmamış bir birey olarak, Dasein kurulabildiğinde, Kierkegaard’ın kaygısında olduğu gibi ancak ölüm, suç, vicdan, özgürlük ve sınırlılık gibi kavramlar bir varolanın varlığında birlikte barındığında, bu varolanın kader kipinde “varolabilir”, yani özü itibarıyla “tarihsel” olabilir (Heidegger, 2008: 134). Tarihsellik ile suç bağlantısını kuran Heidegger, 'in ucu açık bıraktığı Dasein gibi Sartre’ın insan tanımı da sınırları zor belirlenen bir şeydir. Çünkü insan sonradan olacaktır. Var olduktan sonra kendini nasıl kavrarsa öyledir. Bu sürece Sartre, “varolma süreci” der. Varoluşçuluğun baş ilkesi insanın kendini yapmasıdır. Bu varolma sürecinde “ben” tercihi kişiyi kendine yaklaştırabileceği gibi derin uçurumların kenarında da bırakabilir.

1.2.2. Yalnızlık/Seçim/Özgürlük

Varoluşçuluğun temel kavramlarının bir diğeri de yalnızlıktır. Bunu bireysellik olarak algılamak da mümkündür. Çünkü bu felsefi sistem kişinin varolma serüvenini tek başına yürüttüğü bir süreçtir. “Başkası” Sartre’a göre gereklidir. Başkası sayesinde kişinin varoluşu açıklığa karışır. Daha önce Descartes kendini başkasının karşısına çıkarmış ve ancak başkasının varlığı ile kendi varlığını ispatlama yoluna gitmiştir. Fakat varoluşçu anlayışa göre dünyaya fırlatılmış olmamız yolumuzu kendimizin bulmasını gerektirir. Fırlatılmışlık, bu kavramların ortak adı olan bunaltı ile yol arkadaşıdır. Bırakılmışlığı kabullenerek yola başlamış olmak zannedildiği gibi varoluşçuluğun eylemsizliği önerdiğini ya da kaderciliği savunduğunu akla getirmemelidir. “Aksine insan bırakılmış olabilir fakat o, kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendini yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir!” (Sartre, 1961: 47)

Kişi kendi seçimlerinden sorumludur. Kendini seçmekle bütün insanlığı bağlayacak bir seçimin sorumluluğunu üstlenmektedir. Çünkü kişinin kendi yaşamının ya da başkalarının yaşamının kalıcı bir biçimde değişebileceğine yönelik inancı yok oluşun yerini varolmaya bırakması için çok önemli bir duygudur. Bu duygu varlığa karşı kişinin kaygılı olması ile sağlanır. Bu saptamaya göre, anlatılan kavramları seçiş özgürlüğüne ulaşabilmek için kendi kendinle kalıp iç sesini dinleyip, iç beni takip ederek sorumluluk almak gerekir. Özgürlüğün anlamını yapılan seçimlerin toplamı olarak gören Sartre için önemli olan insanlıktır, insan önce varolur ve gelecekte kendini hayal eder. Tarihe tek başına yön veremeyeceğini bilen bireyin gelecek planlarında bilinçlilik vardır (Binbirçiçek Akdeniz, 2012: 36).

Bir de bireyin ötekinin kabulleri doğrultusunda yalnızlaşması vardır. Bu noktada fiziksel özellikleri, fiziksel erksizliğinin onu suçluluk duygusuna götürmesi de yalnızlaşmanın bir biçimidir. Birey, kendi kendinin dış görünümünü ayna vasıtasıyla tanımaya çalışacak ve tanıdıkça eksiklikleriyle karşılaşp suçluluğuyla yüzleşecektir. Varoluşçuluğa göre, sosyal-psikolojik bir olgu olarak yalnızlığın ne olduğundan ziyade yalnızlaşmış ‘ben’in varoluşsal suçluluk duygusuyla geliştirdiği retleri ve kabulleri anlaşılabilir.

Toplumdan benliğini dışlanarak/mecbur bırakılarak soyutlama/yalıtıma girme, bireyin kendilik değerini korumak için geliştirdiği ret ve kabul yollarına katkı sağlayabilir. Zorunlu yalnızlaşma olarak adlandırılacak bu yol, birey için kendi kendisini kandırmaca olabileceği gibi otantik benliğine ulaşmasında seçimlerini denetleyici bir fonksiyon da

üstlenebilir. Bireyi götürdüğü yer bakımından, şayet bir yıkıma yahut çıkmaza sebebiyet verirse yalnızlaşma, kandırmaca olacaktır. Yaratımcı edime imkân sağladığı durumdaysa denetici fonksiyonu üstlenecektir.

Dışlanmışlık, varoluşsal suçluluktan ziyade doğrudan suçluluk ve eksiklik duygusunu da ortaya çıkarır. Dışlanmışlık, yalnızlığın bir türü olmakla birlikte bu noktada kişisel seçimin etkilerinden söz etmek zordur. Yalnızlıkta da elbette kişisel ayrılıkları nedeniyle diğeriyle ben arasında bir kopuş vardır. Fakat dışlanmışlıkta yalnızlığın zoraki tercihi bireyin kendisi değil diğeridir.

Elbette varlığıyla yüzleşen her ‘ben’ kendini diğerinden soyutlayarak, diğeri tarafından soyutlanarak varlığının sorumluluğunu sürdürmeye çalışmayacaktır. Bazı durumlarda ‘ben’, sorunu görmezden gelerek kaçmayı tercih eder. Belki bu sayede kişi varlık suçluluğundan korunacak, onu olumsuz nihai sonuçlara götürecek seçimlerde bulunmayacaktır.

Yalnızlığın bir türü de kalabalıklar içindeki yalnızlıktır. Aydın tavrı şeklindeki bu tür yalnızlıkta ‘ben’ toplumun genel yargı ve yaptırımlarından kendi benliğini soyutlamıştır. Öte yandan toplumun bir parçası olarak üzerine düşen sorumluluğu da sürdürür. Asıl çatışma da ‘ben’in ideal benliği ile potansiyel benliği arasındaki uçurum ve tezatla ortaya çıkar. Kalabalıklar içerisindeki yalnızlığın da hem kandırmacaya hem denetleyiciliğe örneklik teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Bu ayırmda önemli olan ‘ben’in üstlendiği toplumsal imajdır. Şayet bu sağlanırsa aydın tavrına sahip kalabalıklar içerisindeki yalnızlık, denetleyici duruma gelecektir. Toplumca hiç sayılmış ya da ötekileştirilmiş bir ‘ben’ üzerinde ise yüzeysel kandırmaca olacaktır. Zaten ikinci türde bir dışa vurumun yaşanması olasıdır. Dolayısıyla varoluşçulukta yalnızlık, yalnızlaşma varoluşsal bir problemin sonucu olmaktadır.

1.2.3. Korku/Endişe/Hiçlik

Kişinin kendine ait bir hayata sahip olmadan başkalarının hayatına dair bilgiye sahip olmasının, onu, sahte ile sahiciyi ayırt etme gücünden yoksun bırakacağını düşünen Kierkegaard, “başka hayatlara kendinden daha fazla ilginin yaşamanın sorumluluğundan kaçınmak ve aciz bir taklide başvurmak” (Blackham, 2012: 27) olduğunu söyler. Bunu sorumluluk ile ilişkilendirebilir miyiz?

Korku nerede başlar? Kierkegaard’ın dediği gibi insan sorumluluğundan kaçan bir varlık mıdır ve sorumluluktan kaçış aslında insan için korkunun da başladığı an mıdır? Sartre, seçimlerinde özgür bıraktığı insanın kendini mahvetme ve kurtarma konusunda da

özgür olduğunu düşünür. Kişi kendi yapıp ettiklerinin toplamıdır. Kişi tek başına kendi toplumsal boyutunu keşfeder. İnsanı acı ile özdeşleştiren varoluşçulukta Sartre için; insan, kanun koyucu olarak kendini seçerken bütün insanlığı seçer. İnsanın varlık dünyasından kopması yine insanın ortaya çıkardığı değerlerin boyunduruğu altına girmesi onu kendi varlığına yabancılaştırır ve bu ona “acı” verir.

Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüş kitabında nicelerinin kendi zincirini çözemeden dostlarının azatçısı olduğunu söyler. Kişinin kendi üzerine düşünmeye başlamasını yanma olarak tanımlar ve kendi külü ile yanmaya başlamadan insanın kendini yenilemeyeceğini düşünür. Descartes’in “Dünyada en çok kendinizi yenin.” derken söylemek istediği de kişinin kendi ile daimi bir mücadele içinde olması gerektiğidir.

Varoluşçulukta sorumluluk kavramına en fazla anlam yükleyen Sartre'dır. Sartre'a göre, varoluşçu, bir korkağı anlatırken, “ bu adam korkaklığından sorumludur!” der. “Bilir ki ciğeri, yüreği, beyni korkak olduğu için korkak değildir o; beden yapısından gelmez onun korkaklığı. Kendini o duruma düşürmesinden gelir. Edimleriyle kendini bir korkak olarak kurmasından gelir.” (Sartre: 1961: 49) Burada varoluşun özden geldiği fikri pekiştirilir. Varoluşçuluğa göre önceden bir yaratılış yoktur. Dolayısıyla korkaklık ya da korku hissi ile donatılmış insan bu halinden sorumludur. Kişi, korkaklığı sebebi ile suçlanmamak için gözü pek ya da ödlele doğmuş olduğu bilgisini ister. Sartre'ın varoluşçuluk tanımlamasında “korkak ya da kahraman olmak kişinin elindedir” savından sonra bu halden kişinin yine kendi isteği ile kurtulabileceği anlatılır.

İnsanın yazgısının kendi elinde olması ona geniş bir hürriyet alanı açtığı gibi aynı zamanda endişe ve acının da sebebi olur. Heidegger ölümlü olduğumuzu kabullendiğimiz, yani ölümü üzerimize aldığımız zaman ancak sahih bir varoluşun mümkün olacağını İfade eder. Ona göre;

“Korkutucu, dehşete düşürücü de olsa bu ölümü üzerimize almamız aynı zamanda özgürleştiricidir de: Bu bizi günlük hayatımızı yutmakla tehdit eden bir sürü lüzumsuz, önemsiz kaygının köleliğinden kurtarır ve böylelikle bizi, sayesinde hayatımızı kişisel ve anlamlı biçimde bize ait hale getirebileceğimiz tasarımlara açık kılar.” (Heidegger. 2008: 62)

Varlığın böyle kaygı ve endişe haline sürüklenmesi var olamayışımızı hatırlatarak kendi benimizle ilgili suçluluk hissini açığa çıkarır. Burada korku ile endişenin farkını açıklamak önemlidir. Endişe, varoluşçu kurama göre şu veya bu nesneden korkmak gerektiğinin adı ya da şu veya bu nesnenin tekinsizliği karşısındaki ruh hali değildir. Hiçlikten korkmaktır. Kierkegaard'ın açıkladığı korku Âdem'in ilk günahı ile

bağlantılıdır ve bu kişioğluna miras kalmıştır. Ona göre Âdem yasak meyveyi yemeden önce önünde bir uçurum açılmıştır, arkasında ise bir Hiçlik vardır. Bu hiçlik geri planına karşı Âdem meyveyi yemeyi tercih eder. Kierkegaard'ın Âdem'in yasak meyveyi tercih edişinin sebebini Heidegger hiçlik karşısında duyduğumuz endişe ile açıklar. O, hiçlik, bütün mevcudiyeti ile daima süregiden bir durumdur ve kişioğluna miras kalmıştır.

Acı ise korku ve endişenin doğurduğu bir sonuç olmaktan öte ilk dönem mekanist felsefecilerce bedensel işleyişin ürettiği bir duyum gibi algılatılmıştır. Çünkü Descartes'la beraber aynı dönemde acının oluşmasında insanın kendi payı yeterince bilinmiyordu. Dıştan gelen etkilerle duyuların aşırı uyarılması acının oluşumu için yeterli ve tek bir sebep olarak görülüyordu. Fakat daha sonraki felsefi bakışlar acının bir alınan hasara göre kaydedilip hatırlanan bir şey olmadığını ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla hissedilen acı basit, duyumsal bir akış ya da yükseliş değil, her şeyden önce bireyin dünyayla ilişki sorununu ve dünyayla ilgili deneyimini sorgulayan bir algıdır (Le Breton, 2010: 11).

Varoluşçuluğun temel savı olan insanoğlunun anlam arayışı, I. ve II. Dünya Savaşı'nın gündelik yaşamı bile bozan umutsuzluk duygusu karşısında ortaya çıkmıştır. Acı bu anlam arayışında farkındalığı sağlayan önemli bir faktör olma özelliğini korumuştur. Çünkü kişi zaten varoluşçulara göre dünyayı seçmemiş dünyaya atılmıştır. Endişe korkumuzu besler. “Acı da sıkıntı veren bir durumdur ama aynı zamanda da dünyanın kaçınılmaz zorluklarına ve acımasızlıklarına karşı çok önemli bir savunma aracıdır.” (Le Breton, 2010: 13)

İnsanoğlu için ölüm nasıl kaçınılmaz ise otantiklik ve sahtelik kıskacında kalan aynı insan için kimi düşünürlerce acı da kaçınılmaz bir yazgı olarak kabul görmüştür. Modern dünya, hayatı kolaylaştırma peşinde gibi görünse de insan bazen bilerek ve isteyerek bu yazgıdan kop(a)maz. Bu anlamda acıdan beslenmek kişiyi otantik olmaya götüren bir yol gibidir. Mevlana'nın elmanın en lezzetli tarafının güneşte en çok kalan taraf yani en kızarmış taraf olduğunu söylemesi de insanın olgunlaşması için acıya ne denli ihtiyaç duyulduğuna işaret eder. Bu anlamda acı insanı sınırları ile yüz yüze getirir ve kendinden kopararak yeni bir ben inşa eder. Çünkü Schopenhauer'in söylediği gibi varoluş zorunlu olarak acı çekmeyi içerir ve esas olarak bir hedeften yoksundur.

1.2.4. Otantiklik/Ölüm

Otantik olma kavramı varoluşçulukta Heidegger ile akımın en önemli etkeni durumuna gelmiştir. Dasein kendilik durumunda ele alınması gereken varlığı işaret eder. Heidegger'e göre;

“Dasein, psikolojik herhangi bir şey için kullanılan bir tabir değildir; o ne “ruhun” bir “melekesi” ne de “bilinç”tir. O bir “dünya”nın ve o dünya içinde varolan şeylerin açığa çıkma sürecidir. Dasein, Varlıkla ekstatik açıklık ilişkisidir, bu ilişkide ve onun sayesinde varlık kendisini açar. Dasein “insan”da vuku bulur, fakat insana denk değildir. Çünkü insan bir varolandır ve Dasein varolanların açığa çıktığı süreçtir.” (Heidegger, 2008: 454)

Varlığı varoluşçu literatürde adlandırmakla işe başlayan Heidegger dünyada iki türlü temel varoluş şekli bulunduğuna inanmaktadır:

“1. Var olmayı unutma durumu, 2. Var olmayı düşünme durumu. Bir kişi var olmayı unutma durumunda yaşıyorsa madde dünyasında yaşayıp kendisini sıradan hayat oyalanmalarına kaptırmıştır. ... diğer durumda, var olmayı düşünen durumda, insan işlerin gidişine değil oluşuna hayran olur. Bu tarzda var olmak devamlı var olmanın farkında olmak demektir.” (Heidegger, 2008: 53)

Kişinin kendinde olmaya çalışması otantik olma/sahici olma çabasıdır aynı zamanda. İnsan yalnızca bu ontolojik tarzda yaratışıyla ilişkide olduğu için kendini değiştirme gücünü yalnızca burada kavrayabilir (Heidegger, 2008: 54). İnsan çoğu zaman var olmayı unutma durumunda sahici olmadan yaşar. Varoluşu unutma sıradan var olma tarzıdır. Heidegger buna “otantik olmamak” der. Varoluşunun farkına varan ve kendi olmaya çalışan insan ise otantikleşmektedir.

Modern dünyanın insana dayattığı yaşam koşullarına göre insan hayatı gözlemlendiğinde teknolojinin sağladığı sayısız kolaylığa rağmen insanın istediği gibi davranmak, yaşamak anlamında ne kadar az özgür olduğumuz fark edilir. Bu dünyada otantik olmak zordur. Tillich, “aslında insanın yaşamını değiştirmek konusunda ne kadar az şansı olduğunu bilerek, yine insanın ölüm karşısındaki çaresizliğinin farkında olduğunu” söyler (Akt. Davison-Neale 2004: 534). Varoluşçuların savunduğu atılmışlık durumu da tam bu çaresizliğe vurgu yapmaktadır. Nasıl dünyaya gelmek tercih ile olmamışsa insanoğlunun ölmek eylemi de kaçınılmaz sonudur. Kişi doğmak ve ölmek arasında varlığın ve yokluğun ortasında döner durur. Bu başlama ve bitiş noktalarının sınırlarını zorlamak varlığın kendini sorgulaması ile alakalıdır. Kim olduğunu ve ne olmak istediğini, kendini tasarlamayı düşünen birey, yani otantik olmak isteyen varlık bu sınırlarda yaşamaya başlar. Bu hal varoluşçuların karanlık, sıkıntılı tarafını gösterir. Çünkü otantik olmaya çalışan, sorgulayan insan yeterince umutlu ve neşeli değildir. Kendini anlamlandırmak için her hangi bir şeye yaslanmadığından ve yaslanmak istemediğinden mutsuzdur. Nasıl biri olmak istediğine kendi karar vererek yaşamının sorumluluğunu

üzerine alıyordur. Sorumluluğu üzerine almak, kişiyi özgürlüğe götüren yolu başlatır. Kierkegaard'ın ifadesi ile: “Özgür insan uygarlığın bütün getirilerinden; ahlakın, yasaların ve kurumsallaşmış din ve öğrenmenin desteklerinden sıyrılmış” (Kierkegaard, 2010: 55) ve kendi ben'i ile baş başa kalmıştır.

Husserl de insanın kendi 'ben'i ile mücadele eden bir varlık olduğunu söylese bile aynı zamanda dünyayı 'ben'i ile algıladığını ve dünyaya ait bilgileri kendi bellek sınırına bağladığını söyler (Küçükalp, 2010: 108).

1.2.5. Varoluşsal Suçluluk

Modernliğin sunduğu imkânlar kişinin konforunu artırırken kendi gibi olabilmesi ve kendi olarak kalabilmesi gibi temelde aynı olan bir sorunla karşılaşmasına da sebep olmaktadır. Toplu yaşamın birbirine bağımlılığı mecbur hale getirdiği bir çağda kişinin kararlarını özgürce alması ya da hissettiklerini, düşündüklerini rahatlıkla, korkusuzca dile getirebilmesi Don Kişot'un yel değirmenleri ile mücadelesi kadar safça ve sonuçsuz bir eylem izlemine vermektedir. Çünkü kişinin farkında olarak veya olmayarak dâhil olduğu bütün bağlayıcı modern unsurlar, onu olması gerektiği gibi olmaktan alıkoymaktadır. Bu durum ise kendine dönemeyen modern bireyin zamanla varlık problemleri yaşamasına sebep olmaktadır. Çünkü Heidegger'in otantik olmak, sahici olmak diye adlandırdığı yaşam şekli, bireyin farklı sorunlarla karşı karşıya gelmesine sebep olur ve bununla mücadele etmek zor bir yoldur. Daryush Shayegan insanın kendine dönmesi için özgürleşmesinin gerekli olduğunu söyler.²⁷ Özgürleşme diğerlerine bağlı olmamak ve bunun bedelini ödemekle mümkün olabilir. Oysa kişinin kendi istediği gibi değil de kurduğu ilişki ağındaki insanların istediği, şartların gerektirdiği gibi olması hem kolay hem de içinde kısa süreli birçok ödülü, toplumsal kabulü barındıran bir davranış şeklidir. Fakat bu durum sonuçta kişinin kendi kendini kabullenememesini doğurabilir. Kendi olamamaktan kaynaklanan suçluluk hali böyle başlar.

Bireyin çatışmasını başkası için gerekli olan suçluluk hissini kişinin kendi içindeki diğer yapılarla ilişkilendiren Sigmund Freud ise varlığın yaşadığı bu tip sorunların ortak kavramların ürünü olduğunu söyler. Onun için üstben, vicdan, suçluluk duygusu, cezalandırılma gereksinimi gibi kavramlar, birbirinden tam bağımsız değildir. Üstben,

²⁷Modernlik, sadece Engizisyoncu'nun sözünü ettiği hiçlik ruhunun üç iğvasına karşı bir özgürleşme hareketi olarak sunmaz kendini; Engizisyoncu'nun –yani, dinin- hüküm sürmesini adeta haklı gösteren kurucu bir vahiy efsanesine karşıda bir özgürleşmedir. İnsan bu iki mercie karşı özgürleşirken bizzat kendine döner. Bu romana göre İsa, taşları ekmek yapma çağrısına, mucizeye ve Sezar'ın kılıcına karşı çıkmıştır. Daha geniş bilgi için bkz. Shayegan D. (2013) Melez Bilinç. İstanbul: Metis Yay. s. 36-39.

bizim tarafımızdan oluşturulmuş bir merci, vicdan ise, diğer işlevlerinin yanı sıra bu mercie yüklediğimiz bir işlevdir. Bu işlev ben'in eylemlerini ve niyetlerini gözler, onları yargılar ve sansürler. Suçluluk duygusu, üstbenin katılığı, vicdanın sertliğiyle aynı şeydir. Benin, bu şekilde gözlendiğine ilişkin algısıdır; kendi çabalarıyla üstbenin talepleri arasındaki gerilimin farkına varmasıdır (Freud, 2013a: 93).

Freud, suçluluğun vicdanın çağrısı olduğunu düşünenlerin aksine, suçluluk hissinin yapılandırıcı ve kişinin mahrem duygularına tercüman olması ile vicdandan da önce var olduğunu kabul eder. Üstben ve vicdan arasında kalan suçluluk duygusu diğer kavramları anlamayı güçleştirmiştir. Pişmanlık, ben'in suçluluk duygusu durumundaki tepkisinin genel bir tanımıdır. Arka planda etkili olan kaygının biraz değişikliğe uğramış duyusal malzemesini içerir, bir ceza olma özelliğini taşır ve cezalandırılma gereksinimini barındırabilir. Yani pişmanlık da vicdandan eski olabilir (Freud, 2013a: 93).

Irvın Yalom, daha çok modern dünyanın sorunları ile kendisine başvuran kişilerden örneklemeler yaparak varoluşçuluğun terapide kullanılış süreci ve sonuçlarından bahsettiği kitabında kişilerin yaşadığı ve Freud'un genel olarak tanımını yaptığı suçluluk duygusunu üçe ayırarak anlatır.

Nevrotik suçluluk, başka bir bireye, eski ve modern tabulara veya anne, baba veya toplumsal mahkemelere karşı işlenen hayali suçlardan kaynaklanır. Gerçek suçluluk ise bir başkasına karşı işlenen gerçek suçtan kaynaklanır. Yalom, varoluşçuluğu terapi için kullanmaya başlayınca farklı bir boyutta suçluluk ile karşılaştığını söyler. "İnsan yalnızca bir başkasına ya da ahlakî veya toplumsal yasaya karşı işlediği suç yüzünden değil, kendine karşı suç işlemekten de sorumlu olabilir." (Yalom, 2013: 431-432)

Heidegger'in Varlık ve Zaman kitabında sorumluluk ile suçluluk kavramlarını eş değer görmesi, kişinin kendine karşı sorumluluğunu yerine getiremediği kadar suçluluk hissedeceğinin açık bir tespittir. Otantik olma isteği kişide bilincin çağrısı ile başlar. Bu çağrı kişiyi sorumluluğa davet eder. Sorumluluk hisseden otantik var olmayı arzular. Bu eksikliği fark etmek demek suçluluk hissetmek demektir.

Sartre, varoluşçuluğun insan kavrayışını anlatmıştır. İnsan kendini tasarlayan, kendini seçen, kendinden sorumlu bir varlıktır. Dasein'in açılımı olan bu tanım ile Sartre aslında insanın kendinden sorumlu iken bütün insanlıktan da sorumlu olduğunu ve bütün seçimlerinde başkaları hakkında da karar vermiş olduğunu vurgular.

"Gelgelelim, gerçekten de varlık özden önce geliyorsa, insan ne olduğundan sorumludur öyleyse. İşte varoluşçuluğun ilk işi de her insanı kendi varlığına kavuşturmak,

varlığının sorumluluğunu omzuna yüklemektir. Ne var ki biz “insan sorumludur” derken, yalnızca “kendinden sorumludur” demek istemiyoruz, “bütün insanlardan sorumludur” demek istiyoruz.” (Sartre, 1961: 35)

Sorumluluk kavramına değinen bir başka yazar Ali Şeriatî'dir. Ona göre de sorumluluk benim “seçme”min ve irademin ürünüdür. Birey özgür olduğu ölçüde, seçme ve irade gücü olduğu ölçüde doğa, çevre ve kalıtım yoluyla elde ettiği şeyler, eğitim ve öğretim onu şuarsuzca yaratan (etkileyen) şeylere karşı başkaldırdığı ölçüde insandır (Şeriatî, 2013: 276). Peki insan özgür müdür? Değil ise bu özgür ruh nerededir? Şeriatî, özgür ruhun insanı bağlayan dört zindanda olduğunu düşünür. İnsan, “1) Doğa zindanı, 2) Tarih zindanı, 3) Toplum zindanı, 4) Kendi zindanı” içinde tutsaktır. Birinci zindan olan doğa, bireyleri kendi koşullarına uygun olarak hapseder. Öyleyse insan, coğrafi şartların belirlenim kanunlarının tahakkümü altındadır. Tarihe göre ‘nasıl’lığı ve niteliği belirlenen insanın varlıksal mekanizmasını tarih, iradesi ile beraber tutsak almıştır. Üçüncü zindan toplum zindanıdır. Şuarsuz bir halde bulunan toplumun insanın müdahalesi olmaksızın “beni” yarattığı ölçüde ve kendi üzerinde bir tasarrufta bulunamaması onu toplumun da tutsağı yapar.²⁸ Dördüncü zindan, insanın “kendisi”dir. Bu en çetin zindandan ancak tarihe,

²⁸Ali Şeriatî, Tarih, doğa ve toplum zindanlarından kişilerin nasıl kurtulabileceklerini anlatır: "Doğa zindanlarının bizim sürekli kendisine yapışık olmamızı sağlayan duvarlarından biri de cazibedir. Biz bugün cazibe duvarını teknik vasıtasıyla doğanın sırlarını çözmek suretiyle kırmış durumdayız ve artık “duvar”ın bizi engellemesi diye bir olay yoktur. Hiçbir şeyin olmadığı çöl şartlarında bile modern endüstri merkezleri kurulabilir, dev şehirler inşa edebiliriz. Çöl ile yan yana düşünölmeyecek şartları çölde oluşturabiliriz. Doğaya rağmen bir bitkinin, bir hayvanın normal durumunun aksine, daha fazla verim alabilmek için rengini, cinsini ve meyvesini değıştirebiliriz. Çiçeğın, gülün rengini ve kokusunu, doğal determinizm esaslarına göre işleyen yaşını bile değıştirebiliriz. Doğa zindanından kurtuluşumuz, günbegün daha fazla yakamızı elinden kurtarışımız ve bu zindanımıza, doğamıza hâkim olmamız nasıl gerçekleşiyor? Bilimle, doğayı tanımakla, bilimle ve teknikle. Peki tarih ve toplum zindanından nasıl kurtulabiliriz? Tarihî bildiğımız ölçüde, tarihsel kanunları bildiğımız ölçüde, tarihsel belirlenimin (cebr-i tarih) anlamını bildiğımız ölçüde. Ve tarihin belirlediği ve insanın geçtiği bu evreleri tanıdığımız ölçüde. Bizim hiçbir emeğımız olmasa da toplum ve insan bu evrelerden geçecektir. Bildikten sonra bu gidiş değıştirmemiz mümkündür. Önümüzdeki bir ya da iki menzili alabiliriz, harekete geçebiliriz. Neyi bileceğiz? Tarihi, tarihsel belirlenimciliği, tarihin gidişatını, geçen zaman süreci içerisinde beşerin toplumsal belirlenimi “bilim” yoluyla bileceğiz. Toplumu da aynı şekilde kendi seçim alanımıza alabiliriz. Örneğın bir bedevî kendi kabile ruhu tarafından oluşturulmuş ve eğitilmiş bir kimsedir. Topluma karşı isyan etmesi düşünölemez bile. Primitif kabileye mensup olan bir kişinin toplumda baskın olan yaşama, toplumsal törelere, yönetim ve üretim şekline başkaldırdığını hiç duydunuz mu? Hiç böyle birinin dine ve inanca karşı geldiğini duydunuz mu? Mümkün değil. Çünkü böylesi toplumlarda birey toplumun kör ve bilinçsiz bir ürünü durumundadır. Bu kişi toplumu bildiği ölçüde, toplumda geçerli olan toplumsal ilişkilere ve toplumsal yasalara ilişkin tespitlerde bulunduğu ölçüde toplum üzerinde otorite kurmaktadır. Artık toplum onu değil, o toplumu oluşturuyor... Artık toplum bizim zindanımız değildir. Biz toplum üzerinde otorite kurmuşuzdur. Toplum bizim ürünümüzdür.” Bkz. Şeriatî, A. (2013). İnsan. Ankara: Fecr Yay. s. 276-277.

topluma, alın yazılarına, yaşamlarına sadece etki etmekle kalmayıp aynı zamanda bunları yaratan ve yapan kimseler kurtulabilir (Şeriati, 2013: 276).

Şeriati, Aynold Toynbee'nin çağ, nesil, tarih oluşturan insanından bahseder. Ona göre insan, ancak şahsî huyları, içgüdüleri, alışkanlıkları, lezzetleri ve bireysel eğilimleri ayaklar altına alan, kendi bireysel cazibelerini öldüren ve bunların yerine toplumda “imarî” getiren kimsedir ve bu yolla bir çağ, bir nesil, bir tarih oluşturabilmiştir. Hatta Toynbee, “Musa, İslam peygamberi, İsa ve Buda ne tür insanlardı ve diğerlerinden farkı neydi?” diye sorar." Farkları, kendilerini kendi maddî ve hayvanî zindanlarından kurtaran ve özgürleştiren kimseler olmalarıydı. Kendi “ben”lerine rağmen başka bir “kendisi” (ben) yaratmalarıydı. Anne babanın, çevrenin, şehrin, toplumun, ailenin ve tabiatın yarattığı bir “ben” değil, kendisinin yarattığı bir “ben” (Şeriati, 2013: 278).

Bu anlayış varoluşçuluğun varoluş özden önce gelir anlayışı ile örtüşmektedir. Kendi olmayan ben, suçluluk hissi ile günlük hayatını devam ettirebilmektedir. Varoluşsal suçluluk dediğimiz bu hale Şeriati, felsefî ıstırap kavramı ile karşılık bulur. Maddî ıstırapı, sahip olamamaktan, yememekten, giymemekten ileri gelen bir durum olarak anlatır. Şeriati'nin ifadesi ile felsefî ıstırap ise metafizik bir ıstıraptır. Her sınıf, her fert yoksunluktan, fakirlikten, biçarelikten kurtulduğu ölçüde manevî, felsefî ve insanî perişanlığa yakayı kaptırmaktadır. Artık böyle bir kimse için “Ne yiyeyim, ne yapayım, para için hangi kapıyı çalayım?” gibi sorular yerini “Ben neyim, Tanrı kimdir, alın yazısı nedir, mana ne demektir, yaşamam neye yarar, nasıl yaşamalı?” türünden sorulara bırakmaktadır.

"Sartre'ın ıstırapı, Camus'un yabancılığı nedir? Şair Şehriyar'ın ıstırapı nereden kaynaklanmaktadır? Antigo'nun sıkıntısı kimin sıkıntısının tercümanıdır? Sartre'ın ıstırapı kimin ıstırapıdır? E. Ionesco'nun ıstırapı kimin ıstırapıdır? Kafka'nın başkalaşımına sebep olan nedir? Neden başkalaştı? Günümüz insanının, günümüz burjuvasının, günümüz kapitalistin, günümüz kapitalist toplumunun ıstırapı ve sıkıntısı metafizik bir sıkıntıdır, boşluktan kaynaklanan bir sıkıntıdır. Eğer Sartre ve Albert Camus “Ben bir vahşetin içine düştüm.” diyorsa bunun nedeni ne olabilir? Acaba onların haklarını mı gasp ettik dersiniz? Sartre bunları açıklığından ya da iyi bir yaşam seviyesine sahip olmadığından mı söylüyor acaba? Bunun için mi vahşete düşmüş bunlar?" (Şeriati, 2013: 278-279)

Yazar, bu isimlerin maddi her türlü imkâna sahip olmasına rağmen ıstırapa düşmelerini ve varoluşa başkaldırmalarını belli gerekçelere bağlar. Çünkü bunlar, boşluk

ve bunalım içindedirler. Her şey saçma ve anlamsız gelir.²⁹ Şeriatî, Toynbee'nin³⁰ insanın kendi zindanından kurtuluşunu ben üstü ve olgunlaşmasının motoru olan bir dine inanmakla gören görüşüne katılır. Fakat Avrupalı varoluşçuların birçoğu, özellikle tanrıtanımazlığı ile bilinen Sartre, dinin de insanı tutsak eden bir tür afyon olduğunu düşünür. Bakış açıları ve çözüm yolları farklı olsa bile insanın, varlık olarak bu ağır sorumluluğun farkına varması bunaltı yaşamasına neden olacaktır. Bunaltı, yapıcı bir duyguya, hissettirdiği suçluluk duygusu ile dönüşebilir. Veyahut bu yük taşınmaz hale gelir ve kişi var olma cesaretini gösteremez ve maskelerle yaşamaya devam eder. Dolayısıyla ömür boyu yakasını suçluluk hissinden kurtaramaz. Birey her durumda bedel ödemektedir. Bu, Şeriatî'ye göre tutsaklık, bir başkasına göre kendi olma yolunda yaşanan bir dönüşüm halidir. Kişinin gerçekte olması gerektiği şeyden uzaklaşması hatta tamamen başka hayatlar yaşaması ve farklı kişiliklere bürünmesi onu topluma içten içe yabancılaşmaya iter.

Yabancılaşma kavramı ilk olarak öznel suçluluk duygusunu akla getirmektedir. Modern insanın çoğunlukla meşguliyetlerinin altına gizlenmiş sinsi ve yok edici düşmanı olan bu temel duygu, kişinin benliğine yapışır. Bu hal, kişinin kendi beni aracılığı ile doğrudan sırtına yüklenebileceği gibi ötekinin hissettirmesi ile de kişi bu yükü taşıyabilir. Kierkegaard, bazılarının suç işlediği için değil suçlu olarak görüldüğü için kaygılandığını ve bu yolla suçlu olduğunu söyler. Heidegger burada insan için sahici olamamak nitelemesini yapar. Varolan potansiyelini ortaya çıkaramayan, potansiyel benliğine ulaşamayan birey, varoluşsal suçluluk yaşar. Bu ruh hali, suçluluk hissi bireyin kendi kendine ödettirdiği bir ceza gibidir.

Varoluşsal suçluluk, kendini var eden bir duygu olmanın ötesinde bireyin hata yapmasına sebep olarak, diğer suçlara kaynaklık eden yıkıcı bir etkiye de sahiptir. Çünkü birey bu suçluluk halinde umutsuz ve bunalımlıdır.

²⁹Peki anlamsızlık nasıl aşılabilir? Şeriatî işaret ettiği felsefî ve manevî krizi aşmanın yollarını kendince açıklar. İnsan, ekonomik krizlerini, genel eşitlik ve toplumsal adalet, sınıfsal parçalanmanın engellenmesi gibi şeylere inanarak ortadan kaldırılabılır. Fakat felsefî kriz ona göre, ruh, şuur, irade, duygu ve hesabın varlığını kabul ederek ortadan kaldırılabılır. Sorumluluk hissedene, “boşluk” a düşmez. Kendini bir yerlere, bir şeylere karşı sorumlu hissedene, boşluk diye bir şey hissetmez.

³⁰Toynbee, tarihçidir. İnsanın bunalımlarını ilahî ateşi tutuşturmakla yeneceğini düşünür. O: “İnsan, tarih yaparak kendi tarihini aşmıştır. Ne yaptığımızı bilmeksizin, bize sunulan fırsatı kabul ettik. İnsanın kendi kendini aşarak tatmin olması, Tanrı'nın yarattıklarına verdiği büyük ayrıcalıklardan biri.” diye düşünür. Bkz. Toynbee, A. (1988). Medeniyet Yargılanıyor. Çev. Ufuk Uyan. İstanbul: İşaret Yay. s. 89-90.

Varoluşçu M. Boss; Heidegger gibi ilk olarak otantik olamayan kişinin tarifini yapar. Ona göre; otantik olmayan kişi, kendisini varlığa ve yaşamın olanaklarına açamayan, yaşamının sorumluluklarını üstlenmeyendir. Kendini başkalarına göre ayarlar, başkası olmadan yaşayamaz. Yaşamında karşısına çıkan fırsatları değerlendirememek zamanla yerini depresif bir duruma bırakır. Bunun adı, varoluşsal suçluluk olabilir. Boss, bu suçluluğun oluşma sebebinin doğrudan geçmiş ile ilişkili olduğunu da vurgular. Varoluşun Keşfi kitabına göre Boss, suçluluk durumunu borçlu olma ile ilişkilendirir. Potansiyellerin kilit altında tutulmasının insana özünde verilmiş olan bir şeylere karşı borçlu kalmak durumunu ortaya çıkardığını bununda diğer suçlara zemin hazırladığını ifade eder (May, 2012:148). Bu potansiyeller kişinin bireysel özelliklerini keşfederek özgürlüğe yaklaşmasını sağlar. Özgürlük kendi kendinin sorumluluğunu almaktır. Peki insan neden, rahat ve güvenlik riski olmadan yaşamak yerine, kendini kendi ben'inin sorumluluğunu alarak risk altına sokar? Engin Gençtan'ın, Rank'tan aktardığına göre kişi, rahatlık sağlamasına rağmen başkasının egemenliğine girmek istemez çünkü başkasının egemenliğinde kendi kendisi olamamaktan kaynaklanan kendi ben'ine karşı suçluluk duygusu artar. Başkalarına karşı hissedilen suçluluk duygusuna göre kişinin kendi ben'ine karşı hissettiği suçluluk daha gerçek bir suçluluk türüdür. Varoluşçu filozoflar buna “ontolojik suç” der. Yine Rank, bu suçluluk hissini en önemli özelliğinin büyük bir çoğunlukça yaşanmakta olması olduğunu çünkü hiç kimse potansiyellerini tümüyle kullanmadığını söyler. Ona göre, herkeste var olan bu suçluluk hissi yalnız varoluşunun gerçeklerinden haberdar olanlarda ortaya çıkar (Gençtan, 1999: 43).

May'a göre üç tür ontolojik suçluluk vardır. İlki kişinin potansiyellerini gerçekleştirilememekten kaynaklanan suçluluk, ikincisi kişinin kendi gibi olan diğerlerine karşı duyduğu suçluluk, üçüncüsü ise doğa ile ilişkisi olan insanın doğadan ayrılma suçluluğudur. Ontolojik suç, bu türlerin içeriğine göre herkesi içine alan bir suçluluktur. Ne kendimizin potansiyellerini gerçekleştirirebiliriz ne de başkalarının ihtiyaçlarının farkındayızdır. Her iki durumda da kişinin kendini bilmesi söz konusudur. Bu ise öz farkındalıktır. Varoluşsal suçluluk, ebeveyninin dediklerini yapmamaktan kaynaklanan bir suçluluk değildir, kişinin bir durum karşısında “seçen ya da seçemeyen kişi” olarak kendini görmesinden kaynaklanır (May, 2012:151). Seçen ya da seçemeyen kişi yaşadığı bu zorlu serüvende önce çatışmanın yerini belirlemek için uğraşmalıdır. Çatışmanın ne olduğu ve nereden kaynaklandığının bilinmesi suçluluğu yapıcı bir duyguya dönüştürür. Yalom,

yaşadığı çatışmayı en iyi tespit etme erkinin yine kişide olduğunu varoluşçu Psikoterapi kitabında değişik örnekler ile ispatlar.

Çatışma, kişinin kendi olma isteğinin sonucunda çıkan bir durumdur. Rivayete göre Musa³¹, Tanrı'ya kim olduğunu sorar. Tanrı ise “Ben ben olanım”der.³² Başkası olmayan, katkısız, katıksız, öz kendisi olandır Tanrı. İnsanın kendisi olma isteği Tanrı'ya öykünmedir.

Yunus Emre ise kişinin ben olamayacağını fakat içinde benini taşıyabileceğini “Beni bende demen, bende değilim/Bir ben vardır, benden içerü” dizeleriyle açıklar. Fransız şair Rimbaud, insan beni için “Ben bir başkasıdır” der. Mevlana ise, “ya olduğun gibi görün ya görüldüğün gibi ol” dediği çağrısında kişinin maskelerinden sıyrılarak kendi olmasını ister. İsteddiği gibi olamamak kişide suçluluk hissi doğurur. Varoluşsal suçluluk budur. Yalom Varoluşçu Psikoterapi’de bu suçluluk türü için, verdiği örnek hasta incelemeleri ile psikoterapistlerin “rehber” rolüne dikkat çekmektedir. Bu örneklerde varoluşçu psikoterapist, kişilerin, “hayatımı boş harcadım, pişmanım” şeklinde ve buna

³¹ “Hz. Musa, Yüce Allah'ın dilemesiyle, ilâhî bilgiyi ve hatta iradeyi temsil eden bir kul (Hızır) ile buluşmak üzere yolculuğu çıkar. Bu yolculukta kendisine bağlılarından ve öğrencilerinden sayılan birisi eşlik eder. Hz. Musa ve öğrencisi ilâhî bilgiyi temsil eden kul ile buluşacakları noktaya doğru yolculuğa çıkarlar...Jung'a göre, Hızır kıssası Ashâb-ı Kehf kıssasının ve yeniden doğuş sorununun daha net ve ayrıntılı bir versiyonudur. Bu kıssada Hz. Mûsâ dönüşüm için arayış içerisinde olan bir insanı temsil eder. Gerçekleştirilen yolculukta ona "gölge"si, hizmetçisi, bir başka deyişle "alt insan" eşlik eder. Hızır ise kendilik ‘özben’dir.” (Kasapoğlu, 2006: 39-59)

³²Bu ifade Tevrat'tın Musa peygamberi anlattığı Mısır'dan Çıkış bölümünde şöyle geçer: (11)Musa, “Ben kimim ki firavuna gidip İsraililer'i Mısır'dan çıkarayım?” diye karşılık verdi. (12) Tanrı, “Kuşkun olmasın, ben seninle olacağım” dedi, “Seni benim gönderdiğimin kanıtı şu olacak: halkı Mısır'dan çıkardığım zaman bu dağda bana tapınacaksınız.” (13) Musa şöyle karşılık verdi: “İsraililer'e gidip, 'Beni size atalarınızın Tanrısı gönderdi' dersem, 'Adı nedir? diye sorabilirler. O zaman ne diyeyim?’” (14) Tanrı, “Ben Ben'im” dedi, “İsraililer'e de ki, 'Beni size Ben Ben'im diyen gönderdi.'Buradaki ben sözcüğü için yayınevi dipnot düşerek açıklama yapmıştır. Buna göre:

Yahve sözcüğüyle 14.ayetteki Ehye (Ben'im) sözcüğü aynı fiilden (olmak fiilinden) türetilir. Yahve sözcüğü genellikle RAB diye çevrilir. Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil). (2003). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi/Yeni Yaşam Yayınları. s. 70.

Batı edebiyatında da Hz. Musa olayına gönderme yapılmıştır. Paulo Coelho'nun Beşinci Dağ romanı ilk bölümüne şu paragrafla başlar:

“Beni şimdi düşmanlarımın eline teslim eden bir Tanrı'ya hizmet ettim, dedi İlya “Tanrı, Tanrı'dır. “ diye cevapladı Levili Peygamber. “Musa'ya kendisinin iyi ya da kötü olduğunu söylemedi, yalnızca 'Ben, BEN OLANIM' dedi. Güneşin altında var olan her şey odur -evi yerle bir eden yıldırım ve onu yeniden kuran insanın eli.” Coelho P. (2013). Beşinci Dağ. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Can Yay.

Kuran-ı Kerim'de Hz. Musa olayı farklı surelerde ve ayetlerde özellikle Kasas suresinde yukarıdaki anekdotun anlamsal karşılığı olabilecek şekilde geçmektedir.

29.ayette “Sonunda Musa süreyi doldurup ailesiyle yola çıkınca, Tûr tarafından bir ateş gördü. Ailesine: Siz (burada) bekleyin; ben bir ateş gördüm, belki oradan size bir haber yahut ısınmanız için bir ateş parçası getiririm, dedi.”

30.ayette “Oraya gelince, o mübarek yerdeki vâdinin sağ kıyısından , (oradaki) ağaç tarafından kendisine şöyle seslendi: Ey Musa! Bil ki ben, bütün âlemlerin Rabbi olan Allah'ım.”

Kuran'ı Kerim ve Açıklamalı Meâli. (2009). Hazırlayanlar: Hayrettin Karaman, Ali Özek, İbrahim Kâfi Dönmez, Mustafa Çağrıçı, Sadrettin Gümüş, Ali Turgut. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

benzer ifadelerinde suçluluk hissinin gizli olduğunu söyler. Hatta Yalom'un, "Hastanın yaşadığı bu ruhsal durumun yani bu duygular yüzünden hissettiği suçluluk duygusu ve pişmanlık derecesinin onun yüksek ahlakî karakterinin güçlü bir kanıtı olduğunu göstermişti." (Yalom, 2013: 13) diyerek bu duyguyu yücelttiği görülür.

Peki, insanın bu çatışma alanındaki temel paradigmaları ya da kişiyi çatışmaya sürükleyen kavramlar nelerdir?

Heidegger'in varolmayı düşünme durumuna gelmesi için varoluşsal çatışma gereklidir. Bu çatışmayı atlatabilmek, varolmayı unutmadan varolmayı düşünme evresine geçmek için varlığı uyandıran deneyimler gerekmektedir. Bu deneyimlerle mücadele ilk olarak varoluşsal kaygıyla başlayan suçluluk duygusu ile yüzleşmeyi göz almak gerekir.

Yalom bu yüzleşme için; "Eğer her zamanki dünyamızı silebilir ya da "parantez içine" alabilirsek, dünyadaki "durumumuzu", varlığımızı, sınırlarımızı olanaklarımızı derinlemesine düşünersek, eğer diğer bütün nedenlerin altında yatan nedene ulaşırsak mutlaka var olmanın getirileriyle, bundan sonra "nihai kaygılar" olarak bahsedeceğim "derin yapılarla" karşı karşıya geliriz. Bu düşünme süreci çoğu kez belirli acil deneyimlerle kolaylaştırılır. Çoğunlukla bahsedildiği şekliyle bu "sınır" ya da "uç" durumları, kişinin kendi ölümüyle, geri dönüşü olmayan büyük bir kararla ya da kişiye anlam veren önemli bir yapının çöküşüyle karşı karşıya gelme gibi deneyimleri içerir." (Yalom 2013: 18-19) diyerek dört nihai kaygıyı anlatır: ölüm, özgürlük, yalıtım ve anlamsızlık. Bireyin bu hayat gerçeklerinden biriyle karşı karşıya kalması varoluşçu dinamik çatışmanın içeriğini oluşturmaktadır.

Ölüm, en göze çarpan, en kolay korkuya neden olan nihai kaygı ölümdür. Çatışmanın önemli bir kutbunu oluşturan ölüm gerçeği, yalnız yok oluşun ıstırabını değil sonsuzluk isteğinin de çaresizliğini hatırlatır. Bir diğer güçlü, ama çok daha az anlaşılabilir kaygı özgürlüktür.

"...nihai zeminin bakış açısından görülen özgürlük korkuya yapışık durumdadır. Varoluşçu anlamda " özgürlük" dışsal yapının yokluğuna gönderme yapmaktadır. Her zamanki deneyimin tersine, insanoğlu, doğasında bir modeli barındıran iyi yapılandırılmış bir evrene girmemekte (ve çıkmamaktadır) Daha çok, insan kendi dünyasından, hayat tarzından, seçimlerinden ve hareketlerinden tamamen sorumludur yani, bunların yazarıdır. Bu anlamda "özgürlük" ürkütücü bir anlam taşımaktadır. Altımızda bir zeminin olmadığı anlamına gelmektedir. Altımızda hiçbir şey yoktur, sade bir boşluk, bir uçurum vardır. O

halde, anahtar durumundaki varoluşçu dinamik, zeminsizlikle karşı karşıya kalmamızla, zemin ve yapı için duyduğumuz arzu arasında çelişkilidir.” (Yalom, 2013: 18-19)

Sartre, insanın özgürlüğe mahkûm bir varlık olmasının onu aynı zamanda dünyaya mahkûm ettiğini ve bu dünyanın aslında yapılandırılmış bir dünya olmadığı gerçeği ile karşı karşıya bıraktığını söyler. Özgürlük kaygı kaynağı olarak dayanaksız kalmakla eş değer anlaşılabilir. İnsan, ayaklarının altında sağlam zemin bulunmayan, uçurumun kenarında yaşayan bir varlıktır. Seçimlerimiz bize aittir fakat bütün insanlığı ilgilendirmektedir. Bu nedenle özgür olmak ağır bir sorumluluk getirir. Burada yaşanan çatışma dışsal gerçeklikte kişinin zemin bulma ve zeminin yokluğu arasında sıkışmışlığı ile ilgilidir.

Varoluşçu yalıtım ölüm ve zeminsizlikten daha farklı bir düzlemdir. Bu yalnızlığın eşlik ettiği kişiler arası ya da kişinin içindeki yalıtım (kişinin kendi parçalarından yalıtım) değil, temeldeki yalıtımdır -yani yarattıklarından ve dünyadan yalıtım- ki bu diğer yalıtımdan daha kötüdür. Birbirimize ne kadar yakınlaşırsak yakınlaşalım en sonunda arada kapatılamaz bir boşluk kalacaktır; her birimiz varoluşa tek başımıza başlarız ve varoluştan tek başımıza ayrılmalıyız. Bu nedenle varoluşsal çatışma, mutlak yalıtımımızın farkında olmamızla, bağlantı kurma, korunma ve daha büyük bir bütün olma arzumuz arasındaki gerilimdir (Yalom, 2013: 20).

Yalıtım, kişinin varolma serüvenine başlaması için kendinin diğerlerinden ayrı bir varlık olduğunu hissetmesi ile başlar. ‘Ölüm tek başınadır’ gerçeğinde olduğu gibi kişi dünyaya tek başına gelmiştir ve yine tek başına bu dünyayı terk edecektir anlayışı hâkim kabul edilmektedir. İnsan bu gerçeği örtbas edip mutluluk oyunları oynamak için bütüne dâhil olmaya çalışır. Kendini unutmaya pahasına başkalarına ait olma çabası yalıtılmışlıktan kurtulma çabasıdır.

Anlamsızlık hissine verilen anlam, insanın boşluk ile karşı karşıya kalmasıdır. “Eğer ölmek zorundaysak, eğer kendi dünyamızı oluşturuyorsak, eğer her birimiz aslında kayıtsız bir evrende tek başınaysak, o halde hayatın anlamı nedir? Neden yaşıyoruz? Nasıl yaşayacağız? Eğer bizim için önceden takdir edilmiş bir model yoksa o halde her birimiz hayattaki kendi anlamımızı bulmalıyız. Fakat kişinin kendi yarattığı anlam insanın hayatını taşıyacak kadar sağlam olacak mıdır?” (Yalom, 2013: 20)

Anlamsızlık; varlığın yaşamına anlam verecek bütün yönelimlerini boşa çıkaracak ölüm, yitip gitme, yok olma hissini dünyaya atılmışlık duygusu ile birleşmesi şeklinde tarif edilmektedir. Anlam denen şey yok ise insanın bu dünyadaki çabası boşadır. Oysa

insan doğumdan ölüme kadar anlamın peşinde koşar. Yani anlamı kendisi oluşturma derdindedir. İnsan tarihle, coğrafyası ile iletişim kurmak istediği gibi varoluşsal dinamikleri ile de iletişim kurmalıdır.

“Tarih bilinci, insanın kendisiyle, başka insanlarla ve toplumlarla ve doğayla/evrenle kurduğu ilişkilerin, ilişki biçimlerinin bir dökümünü de içerir. Bu öyle bir dökümdür ki, nice arayışları, hesaplaşmaları, sorgulamaları ve trajedileri de içerir. Ama hiçbir zaman bunların sonu yoktur. Tarihsel varoluşu gereği, insanın tarihî anlama, kavrama ve onu değiştirme çabası da hiç bitmeyecektir. Ancak bu durum bir umutsuzluk ve karamsarlık nedeni olarak anlaşılmamalıdır. Tarihin bilincinde olmak, tarihsel bir varlık olduğunu bilmek, insanın varoluş ufkunu genişleten bir bilinç durumudur.” (Günay, 2011: 118)

Varoluşsal suçluluk, varolma çabasında olan kişinin bu dört kaygıyı hissederek harekete geçmesi ile başlar. Bu kaygı ile donanan varlık, bu dünyada bulunmayı daha da zorlaştıran belirsizliklere “otantik olmak” isteyerek ve bunun içinde kendi olamamaktan kaynaklanan içsel sıkıntıya savaş açarak karşılık verir. Kişinin bu savaşı aslında personası ile savaştır. Persona toplumla uyum sağlamak isteyen bireyin takındığı maskedir. Kişi bu personanın kendi ideal benliğini öldürmeye başladığını fark edince benlik çatışması yaşar ve suçluluk oluşur. İnsanın varoluş mücadelesi bir suçluluk hali gibidir. Kendiliğini fark eden birey bu durumla mücadele eder. “İnsan yaşamının esas galesi, kendi tedavisidir, yani kendi eksikliklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlenmek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmaktır. Bunu başarmak, dünyayı yeniden ve merkezinde kendisi olmak kaydıyla, yani, kendi dünyası olarak “tamam” etmektir: “Yaratıcılık” dediğimiz, hiç bitmeyecek, yani hiçbir zaman ufkuna ulaşamayacak eylem de budur: “Dünyayı tamam etme eylemi” (Jung, 2001: 9). Edebî metinlerde Jung’un vurguladığı dünyayı tamam etme eylemini karakterlerin varoluşsal suçluluk halleri ile okunabilir.

1.3. Modern Romanda Metni Anlamlandırmanın Bir Yolu Olarak Varoluşçu Okuma

Kurgusal eserlerde karakterlerin “kendisi” ile “bir başkası” gibi iletişim kurarak varmak istediği şey nedir? Bu varoluşsal durum, kendini kendinde anlamaktır. Nitekim “Varlık, kendi kendisinin aydınlatıcı ışığıdır, kendi kendisinin refleksiyonudur. Böyle olmakla birlikte eleştiri, varlıkla ilgisinde bilginin gücüne, bu bilginin sınırlarını göstermek suretiyle dışarıdan sınır koyan bir işlem değildir. Bu dışsal eleştiri yalnızca bir görünüştür.” (Hyppolite, 2013: 114) Okuru asıl zorlayan kendini kendinde arayan karakterde

kendiliğinin nasıl görünür kılındığıdır? İnsan için tam manası ile varolma mümkün müdür? Lichtenstein, insan olmanın akıl sağlığının yerinde olması ile alakasının olmadığını düşünür. Varoluşçuların insanın dünyaya fırlatılması ve özünü dünyada oluşturması kabulünde olduğu gibi “Lichtenstein’a göre de insan varoluşunun tamamlanıp tamamlanmaması, bir “olasılık durumu” olarak kalmaya mahkûmdur. Burada, belki de şu söylenebilir: insan varlığı bir olanaklılık durumudur, ancak, bu olanağın gerçekleşmesi her zaman söz konusu değildir.” (Akt. Cebeci, 2009: 75) Olanağın gerçekleşmemesi insan da nasıl bir tesir yapar? Varoluşsal suçluluk, varlıkta bu tesirdir. Aynı zamanda bu insan olma olasılığını artıran başka değerlere göndermedir. Acaba varlığın çeşitli tezahürleri olan yazar-karakter ve okur olarak “kendi olma olanaksızlığını” fark ederek ortak bir kaygının etrafında toplanıp, olanaklarımızı mı sorguluyoruz?

Okur, kurmaca eserde karakterin bu arayışını kendi ile özdeşleştirdiği ölçüde varoluşunun sırlarını bulmaya yönelir. Kurgusal eserin varoluşa katkısı bu yolla sağlanabilir. Bu katkı yalnız “o anlık okur olan kişi” ile sınırlı kalmaz. Kurgusal eser kodları doğru çözüldüğünde varlığın yazgısı için evrensel ipuçları da verebilir. Wellek ve Warren’in “İnsan özü konusunda bize ruhbilimcilerden çok daha fazla şey öğretebilir.” (Wellek-Warren, 2001: 40) cümlesi bu evrensel sonucu haklı çıkaracak bir bakıştır. Okur, varolmanın aşamalarını karakterin sahici olamadığı için hissettiği varoluşsal suçluluk duygusunu görerek okur, yeni deneyim olarak görür. Bu duruma rastlantı demek reel dünyanın varoluşsal sorunlarını da yok saymak demektir. Benzer bir açıklama ile Bakhtin bunu destekler. Ona göre;

“Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman”da, insanın varoluşuna ve yaşamın anlamlandırılabilmesine ilişkin en temel sorunların bir yazarla kahramanı arasındaki ilişki bağlamında ele alınmış olması bir rastlantı değil, tam da bu yöntemin bir uygulamasıdır. Yaşamailişkin ve evrensel olan, farklı bir düzeye, kurmacanın aykırı alanına taşınıp onun son derece kendine özgü yapısal bütünlüğü ve işleyişi içinde ete kemiğe büründürülerek irdelenir. Edebiyatı bir yansıma olarak ele almaktan, bazı felsefî sorunları edebî metinler aracılığıyla irdelemekten, bu metinlere tematik yorumlar getirmekten farklı bir yöntemdir bu. Metnin dışında varolan bir soru, metnin terimleriyle, onun iç yasalarına tabi kılınarak yeniden sorulur çünkü bu anlayışa göre, her düşünce, her gerçek, kendisi olmayanla karşılaşma, onun anlam dünyasında ifade edilme anında kendisini en doğru ve tam olarak ele verir.” (Bakhtin, 2001: 9)

Ben diyalektiğinin çeşitlerini sergileyen bir karnaval yeri olan romanda kişinin kendi ben'i ile çatışmalı hali yansıtılır. Varoluş sürecinin mekânı olarak romanda, karakterlerin dönüşüm süreci sergilenir. Bu çatışma dolu dönüşüm zamanında birey, varoluşunun dışına çıkarak kendisi hakkında yine kendi içinde olan farklı bir dünyayı fark eder. Bakhtin'in karnaval düzeninden bahsederken zamanı ve mekânı özel görmesinin sebebi bu olabilir.

“Değişim, ölüp yeniden doğma, zamanın yok edici ve yaratıcı gücü, karnavalın zamana ilişkin ana temalarıdır. Karnavallaşmış edebiyat da her şeyi zamanla zorunlu bir bağ içinde, hep bir dönüşüm anı olan şimdiyle maksimum temas halinde, geçmişten özgürleşmiş, geleceğe açılmış yönleriyle temsil eder.” (Bakhtin, 2001: 25)

Karnavallaşmış edebiyat içinde varolma aşamaları ile anlam sıkı bir bağlantı içindedir. Melik Bülbül, yazınsal ürünlerde bir sorun halinde varlığını sürdüren anlamın, temel iç oluşturucularının varlığını sorguladığı kitabında anlama için;

“Hayranlık, ürpeti, özenti gibi duysal algılamaları üzerinde kilitleyen kozmik, çok çizgili bir evren. Düşünce tarihinde büyü bir güç olarak görülen ‘anlam’, dış gerçeklikte yalın, tek boyutlu, cansız bir kavram görünümündeyken, belli bir içselleştirme ve değerlendirme eylemi ile alımlayanda yeni imgeler, yeni dünyalar yaratan bir olgudur. Böylesine çok boyutlu, iç içe girmiş çizgilerle yoğun, düşünsel dinamiklerin oluşturduğu bir sarmalı çözümleyebilmenin ne kadar güç olacağı bilinmemektedir. Zengin imge dünyaları yaratan bir ürün alanı olarak anlamın evreni bunlarla sınırlı değildir. Biyolojik, toplumsal, bireysel ve sanatsal süreç olan dil, anlamın kıvrımlarına sindiği zaman daha da belirsizleşir, zorlaşır, öncül işlevi olan iletişim olgusuna büyük yüklemeler, güçlükler ve bileşkeler yaratır. İnsanın, anlamın kozmik evrenine yönelmesiyle birlikte, zihinsel yaratımlar da etkinleşmiştir.” (Bülbül, 2005: 85) der.

Bu zihinsel yaratımları kavramak için, varolma sürecinin aşamalarını anlamlandırma eyleminde taraf olan okur, bakışını çoğaltmak durumundadır. Bu, anlatıya sınırları çizilmiş bir yöntem ile bakarak sağlanabilir. Varolma sürecinde anlam hangi noktalarda daha fazla ihtiyaç duyulan bir alandır. Bireyin sınırları aştığı, benliğinden taşarak sahiciliğe ulaşmaya çalıştığı eylem ve düşünceler nelerdir? Varolmanın gerekliliğini anlamak bu sınırların aşılma isteğini doğuran bilinçlenme midir? Bilinçlenme bireyde varoluşsal suçluluğu doğurur mu?

Dostoyevski böcek olmayı beceremediğinden yakınarak konuşmaya başladığı Yeraltından Notlar kitabında, bilinçli olmasının hastalıkla eşdeğer olduğunu ve bununda kendisini suçlu görmeye kadar gittiğini söyler:

“Kendimi suçlarken acılarım alçakçasına zayıflamaya baslar, sonra da hazza dönüştürdü. Evet, yanlış anlamadınız, bildiğiniz şu haz! Başkalarının da aynı hazzı duyup duymadıklarını öğrenmek için bu konuyu açtım.

En önemlisi de kendimi her davranışında suçlu bulmamdır, daha kötüsü, değişmez yasaların bir sonucuymuş gibi suçsuzken bile kendimde bir suç aramamdır. Bunun birinci nedeni, çevremdekilerden daha akıllı olmamdır herhâlde. (Her zaman kendimi çevremdekilerden akıllı bulur, hatta inanmazsınız, bundan dolayı utanırdım. En azından kimsenin yüzüne açıkça bakamaz, bakışlarımı kaçırırdım.) Suçlu olmamın ikinci nedeni ise, gönlü yüce (âlicenap) bir insan da olsam, bunun yararsızlığını görerek üzüleceğimi anlamamdır. Herhâlde gönlü yüceliğimi hiçbir yerde kullanamazdım.

İşte size saçmaların en büyüğü! Öte yandan bütün zorlukları, bütün taş duvarları görüp anlamak; zorluklara, taş duvarlara boyun eğmekten tiksiniyorsanız boyun eğmemek; mantığın kaçınılmaz, en çetrefil yollarıyla taş duvarın önünde bile suçun sizde olduğunu anlayıp böyle sonu gelmez bir konu üzerinde aşağılık yargılara varmak; bunları yapmamaktan çok daha iyidir.” (Dostoyevski, 1999b: 12-13-14)

Varoluş romanlarında önemli olan somut bir suç olgusu değildir. Zaten kanunlara aykırı davranış olarak suçlarda da önemli olan suçtan çok suçun ardından yaşananlar olmuştur. Suçluluk hissinin otantik olamamaktan kaynaklı bir varoluş tarzı olduğu düşünüldüğünde önemli olan varoluşsal suçluluk hissinin insan psikolojisi ve talihi üzerindeki etkisidir. Varoluşsal suçluluk, cezası çekilip biten bir suç öyküsünü barındırmadığından bir anlamda insanın hâlet-i ruhîyesi haline döndüğünden insanın iç dünyası ve belli başlı kavramlara bakışını da etkiler. Bu nedenle varoluşsal suçluluk kavramını kurgu karakterlerde incelerken karakterlerin benlik, yalnızlık, özgürlük, ölüm, hiçlik algısını çatışma ekseninde incelenmelidir.

Tanpınar, Yaşadığım Gibi kitabında, Baudelaire için, “şiiirlerini o kadar keskin ve azaplı yapan nefis hesaplaşmalarını Rembrant’ın bakışlarında muhakkak tanırdı. Çünkü bu tablounun korkusunda ihtiyarlıktan başka bir şey, kendisini suçlandırma var. Korku ve suçlandırma... Asıl garibi bu bakışların o kadar iyi birleştikleri çehreyi her lahza yeniden dağıtır gibi olmaları. Rembrant kendi kendisinden kaçmıyor. “Ben” kelimesini o kadar fazla kullanan romantiklerden farkı da bu olsa gerek.” (Tanpınar, 1996: 271) diyerek yazar

ya da şairin kurguladığı bütün eserlerin aslında bir iç çatışmanın ve ben kavgasının olduğunu ifade eder. Bu nedenle çatışmanın kurguda temsili bir duruma getirildiği karakterler önemlidir.

Romancı varlığın kendisine, kendi varlığına eğilerek yeniden kurgu işine girer. Kişilerin kendi bileşenlerinin önce ayrıştırılması, sonra elenmesi ve okura onu zihninde tekrar kurması için fırsat tanınması anlama ve kavrama çerçevesinde varlığın örgütlenmesidir. Karakterin dünyası olan metnin sınırları nasıl bir büyülü kuyudur? Tanpınar'ın “günah çıkarma” diye anlamını modernliğe doğru tamamladığı bu büyülü kuyular gerçekten bir içe bakış yönteminin kâğıt üzerindeki göstergesi midir? Bütün metinlerin öyle olup olmadığı daha uzun bir tartışma gerektirebilen bir sorundur ancak varlığın ontolojik sorunları ile hemhal olan varoluş metinleri içe bakışın gözlemleneceği metinlerdir. Burada yorum bilgisi devreye girmelidir. Palmer, edebiyat metinleri için yorum bilgisinin temel ve öncül bir disiplin olacağını söyler (Palmer, 2002: 30). Yorum, metnin anlaşılması ve içeriğinin kavranması sonucu gerçekleşebilecek bir eylemdir.

Terry Eagleton, okuma eylemi için bir talimat verir. Ona göre, “okur metni içsel olarak tutarlı kılacak biçimde oluşturmalıdır.” (Eagleton, 1990: 105) Edebiyatın okurun kodlarını bozma ve yeniden biçimlendirme gücünü önemsemesinin yanında “edebiyatın en derinden etkileyeceği okur, zaten “doğru” yetenekve tepkilerle donanmış, belirli eleştirel teknikleri kullanabilen ve belirli edebî gelenekleri tanıyabilen okurdur; ancak en az etkilenmesi gereken okur da aslında bu tip okurdur. Bu tür okur daha en baştan “dönüştürülmüştür” ve bu olgudan dolayı da daha sonraki dönüşümlere hazırdır.” (Eagleton, 1990: 104)

Metinlerde yaratılan karakterlerin gerçeklik kazanmaları için önerilen teknikler belki bir gerçeklik yansıması yaratabilir ne var ki onların gerçekten birer “varlık” olabilmeleri için yazarın kendi içine elini uzatıp onları çekip çıkarması gerekebilir. Bunu yapabilmeyen yolu yoğun bir içebakıştan, zamanla kazanılmış bir iç görüden başka ne olabilir? Çünkü bir insan tüm insanlığın özetidir. Yaşadığı dönemden soyutlamanın çok da mümkün olmadığını, yazarın kendine dönerek gerçekliği yansıtan temsili karakter ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Orhan Pamuk ise, rüyalarından bahsederken suçluluk duygusunun bir yazar olarak rüyalarının hâkim duygusu olduğunu söyler:

“Rüyalarımda korku, telaş, istek, yenilgi, mutluluk gibi duygular zaman zaman ağır basabiliyor. Bazen bir rüyayı anlamadığım bir futbol maçını seyrederek gibi ilgisizce seyrettiğim de oluyor. Ama bu rüyadaki gibi bir suçluluk duygusu, rüyalarımda en çok

beliren renk. Suçluluk duygusunun günlük hayatımda da en çok hissettiğim şey olduğunu söyleyebilirim. Eskiden bu duygunun farkına bile varmadan bir telaş ve acı hissedirdim. Daha sonraları bu duyguyu teşhis ettim ve otuzlu yaşlarımda bu kadar çok çektiğim suçluluk duygusunun nedenlerini sık sık sordum kendime. (Başkalarının sahip olmadığı bir şey, belli belirsiz bir mutluluk ya da bir işi zamanında bitirememek gibi şeyler, bana suçluluk duygusu verirdi.) O zaman bu duygunun hemen yanı başında içimde bekleyen korkuyu, cezalandırılma endişesini fark eder ve içimdeki suçluluk duygusunun öyle çok “asil” bir duygu olmadığını da anlardım. Suçluluk duygusu, belki de başımıza gelecek haklı cezadan korkmakla, o cezayı istemekle ilgili bir şey; korkuyla ilişkili bir yanı var. Bu bakımdan içinde yaşadığım kültür dünyasında pek çok cesur insan olmasıyla suçluluk çeken pek az insan olması arasında bir ilişki kurulabilir. Ancak kendilerini çok cesur ve çok haklı bulan kültürler ve milletler, büyük cinayetler işledikten sonra, üzerinden yıllar geçse, hiçbir suçluluk duymamaya devam edebilir.

Şimdiyse suçluluk duygusunun hiçbir nedeni olmadığını düşünüyorum. Bazıları doğarken suçluluk duygularıyla doğuyor, bazılarının payına ise bu duygudan hiçbir şey düşmüyor. Doğuştan hiçbir suçluluk duygusu edinmeyenlerin tek korkusu var: Cemaatten ayrı düşmek. Bunun için herkes gibi düşünüp herkes gibi yaşamak yeter. Suçluluk duygularıyla doğanlar ise işlemedikleri suçlarla dertlenir, yalnız yaşar, yeraltından ve romanlardan hoşlanırlar. Sonunda onların asıl suçu, duydukları bu suçluluk duygusu olur. Allah’ım, ben bunu niye yaptım! demeye başladığımız zaman, daha yalnız ve daha zengin bir ruhsal hayat bizi bekler. Tasavvufla ya da Dostoyevski ile biraz ilgilenenler, derin ve zengin kişiliğin “Suçluyum,” demekle kurulacağını bilirler.” (Pamuk, 2010: 24-25)

Birey olarak Pamuk’un, yalnız kendi ile çatışmalarını aktarması, kendine olan mesafesini yazdıkları üzerinde göstermesi varolma problemlerine açıklık getirebilir. Gülsoy, “gerçek karakterlerin yazarın kendi iç karanlığından çekip çıkardığı gölgeler olduğunu, kendisiyle hiçbir bağı olmayan, kâğıt üzerinde yaratılmış projeler olmadığını” (Gülsoy, 2013: 54-55) söyler. Peki, yazar bir insan/varlık olarak gölgesiyle ne kadar örtüşmektedir? Bu soru yazarın mevcut halinden çok varoluş zincirinde varlık olarak ben’i ile ne kadar örtüşüğünü akla getirmelidir.

1.3.1. Varoluşsal Suçluluk Çerçevesinde Yapılan Metin İncelemesinde “Çatışma”nın Önemi:

Edebiyat incelemelerinde/metin çözümlerinde karşılaşılan en önemli problemlerden birinin metne hangi metotla yaklaşılması gerektiğidir. Belli ve doğru bir çözümlenme yöntemi ile okunmayan metinler nitelikli okura uygun metni sunmayı sağlayacak çalışmanın ortaya çıkmasını engelleyebilir. Yani ne okunduğu kadar, nasıl okunduğu da önemlidir. İsmail Çeşli, metnin esas objesini öne çıkaran metotlardan bazılarını şu şekilde ifade eder:

“Edebiyat eğitiminin temel objesi edebî metindir. Bu tespitten sonra sağlam ve sağlıklı bir metoda ihtiyaç vardır. Son yıllarda özellikle yakın dönemlerde edebî metnin incelenmesinde pek çok metot geliştirilmiştir. Yeni eleştiri, yapısalcılık, hermeneutik, metin dilbilim, dilbilim, göstergebilim, anlambilim, stilistik... bunlardan bazılarıdır.” (Çeşli, 2006: 81)

Bir metni çözümlenmek için onun malzemesinin nasıl okunacağı kadar malzemenin kendini ne kadar açmak istediği de önemlidir. Belki de “varoluşsal suçluluk” dediğimizde akla gelen Nietzsche’nin yeni insanı olan üstinsanı, kendini solgun bir suçlu olarak tarif etmesinin sebebi budur. Suçluluğunu kabul etmiş kişi, çatışma halinde olan “bedel ödemeye” hazır kişidir.

Çatışma, bireyin çevresi ile uyumsuzluğu sonucu ortaya çıktığı için insanla ilgili bütün disiplinleri ilgilendiren bir kavramdır. Ancak disiplinlerin kendi çalışma alanları nedeniyle çatışmaya yükledikleri anlam farklı farklı olmuştur. Ancak genel anlamda üç çeşit tanımından bahsedilebilir:

“1. Aynı anda çıkan birbirine karşıt ya da eşit derecede çekici dilek ve isteklerin bireyde yarattığı ruhsal durum ve bunun yol açtığı sıkıntılar, 2. Birey-birey ya da birey-toplum gibi ögeler arasındaki karşıtlıklardan ya da bireydeki ruhsal süreçlerin kargaşasında ortaya çıkan, kurmaca yapıtların omurgasını oluşturan, olay örgüsünün gelişimini sağlayan, iyi-kötü, görev- kişisel çıkar gibi karşıtlıklardır. 3. Birey ya da toplulukların aynı değer ya da nesneyi elde etmek ya da öteki üzerinde gücünü kabul ettirmek için yarışma, çarpışma, kavga gibi biçimler alabilen bilinçli savaşım.”³³

Çatışmada temel olan kişinin huzursuz olduğu bir durumda olması ve suçluluk hissetmesidir. Hem içsel hem de dışsal alanda yaşanan bu suçluluk aynı anda olabileceği gibi sadece tek bir cephede de olabilir. Kurgusal eserlerin temel argümanı, içsel çatışma

³³Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü, 2011: 233, 234.

sonucu ortaya çıkan huzursuzluktur. Bu huzursuzluk, sahici olamamaktan kaynaklı varoluşsal suçluluktur. Üstinsan, yazarının felsefesince kişinin kendisi ile barışmasının sembolüdür. Bu nedenle Zerdüşt okurun önüne çıkar ve yargılanmayı değil, bütün insanlıkça çözümlenmeyi bekler. Bütün şiirlemesini, çırpınmasını ve korkunç rastlantıları bir araya koyarak bu çözümlenmeyi anlaşılır hale getirmeyi insanlık adına okurdan talep eder. İnsanın çiğ yapısından bir üst aşamaya geçmiş olan Solgun Suçlu'nun sözlerine kulak vermek öncelikle suçlunun savunmasını dinlemek ve bu yolla diğer sahici olanların özelliklerini keşfetmek için önemli bir adım olabilir.³⁴Burada Nietzsche, üstinsanın diğerlerine göre tarifini yaptırmaktadır. Aslında çatışma yaşayan uyumsuz her insan, sahici benliğine kavuşmuş “üstinsan” olmaya adaydır. Çünkü benlikleri arasındaki çelişkiyi fark eden ve bir varoluş şoku ile kendinin farkına varan birey sıradan insandan ayrılır ve kendini keşfetmek için ayrı bir yola girer. Bu insanlar alt insan ve üst insan arasındadır. Kişi gerçekten kararlı ise çatışmayı zorlamalı, varoluş sınır durumuna gelmeli ve kendisi

³⁴“SOLGUN SUÇLU ÜSTÜNE

Ey yargıçlar ve kurban edenler, hayvan başını eğmeden öldürmek istemiyor musunuz? Bakın, solgun suçlu başını eğdi: büyük hor görme konuşuyor gözlerinden.

“Benim ben'im altedilmesi gereken bir şeydir: benim ben'im insanın büyük horgörülmesidir bence”: böyle diyor bu gözler.

Kendi kendini yargılaması, onun en yüksek ânyıdı: yücelmiş olan, aşağılık durumuna düşmesin yine!

Böyle kendi elinden acı çeken için kurtuluş yoktur, meğer tez bir ölüm gele.

Sizin öldürmeniz, ey yargıçlar öc alma değil. Ve öldürürken, kendiniz hayatı haklı çıkarmaya bakın!

Öldürdüğünüzle barışmanız yetmez. Üzüntünüz, Üstinsan sevginiz olsun: böyle haklı çıkarırsınız sağ kalmanızı!

“Düşman” demelisiniz, “alçak” değil; “sayrı” demelisiniz, “düşük” değil; “deli” demelisiniz, “günahkâr” değil.

Ve sen, ey kızıl yargıç, aklından geçenleri açığa vursan, şöyle haykırır herkes: “Defolsun şu pislik ve ağılı böcek!”

Oysa düşünce başka, eylem başka, eylemin tasarımı yine başka. Nedensellik çarkı bunlar arasında dönemez.

Bu solgun adamı solduran tasarımıdır. İşlerken eyleminin eriydi, ama eylem bittikten sonra, bu eylemin tasarımına dayanamadı.

Artık kendini hep bir eylemin yapıcısı olarak görüyordu. Delilik derim ben buna: kuraldışı, onda kural oldu çıktı.

Bir çizgi tavuğu büyüler; onun indirdiği vuruş da, zavallı usunu büyüledi. Eylemden sonraki çılgınlık derim buna.

Dinleyin, ey yargıçlar! Bir başka çılgınlık daha vardır: o da eylemden önceki çılgınlık. Ah, siz bu gönlün derinliklerine yeterince sokulmadınız!

Şöyle buyurur kızıl yargıç: “Bu suçlu neden öldürdü? Çalmak istiyordu da ondan.” Ama ben size derim ki: onun canı kan istiyordu, yağma değil: bıçağın mutluluğuna susamıştı o!

Fakat zavallı usu, bu çılgınlığı kavriyamadı ve onu kandırdı. “Kan da neymiş!” dedi, “hiç değilse, bir şey çalsan? Ya da öc alsan?”

O da, zavallı usuna uydu: sözleri, üstüne kurşun gibi çökmüştü, - bu yüzden, öldürürken çaldı da. Çılgınlığından utanmak istemiyordu.

İşte suçu yine kurşun gibi üzerinde, zavallı usu yine öyle uyuşmuş, öyle inmeli, öyle ağır.

Kafasını bir sallıyabilse, yükü düşüverecek üzerinden: fakat bu kafayı sallıyabilir ki?

Bu adam nedir? Kendi aralarında binde bir sessiz duran bir azgın yılanlar yumağı, -bu yüzden ayrı ayrı çıkarlar ve dünyada av ararlar.

Şu zavallı göğdeye bakın! Onun çektiklerini ve isteklerini zavallı can kendine göre yorumladı, -öldürme tutkusu ve bıçak mutluluğuna duyulan hırs diye yorumladı.” (Nietzsche, 1997: 35-36-37)

ile yüzleşmelidir. Heidegger bu varlığa, oluşu devam eden anlamında “Dasein” der. Zamansal olan bu oluş halindeki varlık, sonludur. Yani ölüme doğru bir varlık olduğunu kavratsa (ki bu kavrama uzun süreli olmayıp anlık bir durumdur ve genellikle kişi bunu ya başkalarının ölümü ile ya da başına gelebilecek belirli bir durum vasıtasıyla yaşar³⁵ içinde derin bir kaygı oluşur. Böylece “Dasein’in eksiztansiyalitesinin asli ontolojik temelinin zamansallık” (Heidegger, 2008: 246) olduğu da ortaya çıkmış olur. Bununla birlikte Dasein, yaşadığı çatışmalar ve kaygılar vasıtasıyla tamamlanmamış bir varlık olduğunu, yani her zaman noksan bir varlık olduğunu kavrar. Varoluşsal suçluluğu doğuran bu durumda birey için seçimler başlar ve her seçim kişi için yeni bir acıdır. Romanlarda da varoluşçu karakterlerin kurgunun diğer karakterlerden yaşadıkları içsel çatışma ve suçluluk hali ile ayrıldıkları ve kendi kendisi ile acı çektikleri bir savaşın içine girdikleri görülebilir. Solgun Suçlu’da acıyı vurgular:

“Şimdi sayrı düşeni bastırır şimdi kötü olan kötülük: kendine acı çektirenle acı çektirmek ister. Ama başka çağlar da vardı, başka bir kötü ve iyi de.

Bir zamanlar kötüydü kuşku ve Kendi istemi. O zaman sayrılar zındık ve büyücü oldular: zındık ve büyücü olarak acı çektiler ve acı çektirmek istediler.

Fakat bu sizin kulağınıza girmez ki: iyi kişilerinizi incitirmiş. -bana öyle diyorsunuz. Peki ama bana ne sizin iyi kişilerinizden!

İyi kişilerinizin birçok şeyi beni tiksindiriyor; gerçek, kötülükleri değil. Keşke delilikleri olsaydı da, bu delilik yüzünden yok olabilselerdi, şu solgun suçlu gibi!

Evet, deliliklerine gerçek, ya da bağıllık, ya da doğruluk denseydi keşke: oysa onların erdemi çok yaşamak, acınacak bir rahatlık içre yaşamak içindir.

Ben ırmak kıyısında bir parmaklığım: tutunabilen tutunsun bana! Fakat koltuk değneğiniz değilim ben.

Böyle buyurdu Zerdüş. (Nietzsche, 1997: 37)

Zerdüş, bilincin çağrısını duyarak otantik olmanın kişiyi üstinsan yapabileceğini fark etmiş bir karakterdir. Bu olağanüstü derecede önem taşıyan kavram, yani otantik olma hem sevilen şeylerden vazgeçmeyi hem de yeni varlık sorunları ile karşı karşıya kalmayı gerektirir. İnsanın hep suçlu olduğu anlayışını aşmaya çalışan Nietzsche, ona otantiklik

³⁵Karl Jaspers bunu sınır durumları olarak niteler. Ölmeye, ızdırap çekmeye, mücadele etmeye mahkûmum, tesadüfün hâkimiyeti altındayım, durmadan kendimi suçlu buluyor, ızdırap çekiyorum. Varoluşumuzun bu durumlarına sınır durumlar adını veriyoruz. Karl J. (1981). Felsefeye Giriş. Çev: Mehmet Akalın. İstanbul: Dergâh Yayınları. s.37.

olasılığını artıracak derecede örnek tip sunar. Bu tip yalnız suçlu değildir. Aslında dertlidir. Varlığından dertli olması onu suçlu yapmıştır. “Bu solgun suçlunun gönlünün derinliklerine yeterince sokulmadınız” sitemi bunu gösterir. Yargıç sadece neden sorusu ile başlayan cümleler kurar ve basit görünen, kolay izah edilebilen cevaplar onu tatmin eder. Oysa suçun altında yatan etmenler görünen somut sebeplerden çok farklı olabilir. Solgun suçlu da yağma nedeniyle değil bıçağın mutluluğunu arzuladığından öldürmüştür. Elbette okurlarca buradaki suç/öldürme/bıçağın mutluluğu gibi ifadeler, sembolik olarak okunmalıdır. Kişi yapıp ettiklerini somut şeylerle açıklamaya zorlanmaktadır. Bu yapılan ötekilerin hoşuna gitmiyorsa suç sayılmaktadır. Oysa kişi, asıl suçu başkalarına göre yaşayıp kendini kendinden uzaklaştırarak, yine kendine karşı işlemiştir. Bu izahı zor, anlaşılması daha zor bir durumdur. Ancak çatışma kavramı tam da burada açıklayıcı bir kavram olarak yeniden temel çıkış noktalarından biri olarak ortaya çıkar. Solgun suçlunun kendini isteyerek yargıç karşısına çıkarması büyük cesaret örneğidir. Edebî metinlerde kendini bu kadar kolay ele veren suçlu örneklerine rastlamak zor olsa da bu metin örneğinden hareketle tespitlerde bulunulabilmektedir.

Nietzsche bu mısralarla kendi yaşamımız ve diğerlerinin yüreğinin derinliklerinde bulunan kişiler üzerinde düşünürken çoğu okurun o güne kadar fark etmediği ya da işaret ettiği gibi düşünmediği bir konuyu gündeme getiriyor. İnsan, varlığı ile bir mücadele halindedir. Çoğu kişi içinde taşıdığı üstinsanın “kendine en yakın insan”ın farkında değildir. İçimizdeki ben ile dışarıda görünen ben ne kadar uyumludur? Bu şiirin perspektifinden bakıldığında hem kendilik³⁶ bilgimiz hem de başkalarının bizimle ilgili bilgisi ortaya çıkmaktadır. Anlatının bize sunduğu bu gerçekçilik karakterlerin çatışmasından yola çıkarak varlığın genel durumu hakkında çıkarım sağlanmasına da sebep olabilir.

Fay, Sosyal Bilimlerin Felsefesi kitabında anlatsal gerçekçilik için şunları söyler:

³⁶Kendilik, iki psişik sistemin yani bilinçlilik ve bilinçsizliğin her ikisine de uygun düşen bir orta nokta aracılığıyla birleşmesine yol açan arketipsel imgedir. Kendilik, bilinçli egonun çok üstünde olan bir keyfiyettir. Sadece bilinci değil, bilinçdışı psişeyi de içine alır. Bu yüzden aynı zamanda "olduğumuz kişilik" diye tarif edilebilir. Bireysel tamlığı ifade eden Kendilik, ruhsal varlığın kaynağı ve son temeli olan merkezdir. Kendiliğimiz yani "orta nokta"ımız, iki dünya ve onların güçleri arasındaki, sadece hayal meyal bilinen, ama çok güçlü bir şekilde hissedilen gerilimin merkezidir. Bize hem çok yabancı hem de çok yakındır. Bütünüyle ta kendinizdir ama bilinmezdir. Gizemli bir yapım gerçek merkezidir. Kendilik, belirgin biyolojik amaçlarının yanında, ruhun manevî yaşamında ve dinin ruhsal başarılarında kendini gerçekleştirme eğilimindedir. Bu yüzden Kendilik, çok gizli bir sır, gizemli bir kaynak ya da tanrısal bir yansıma olarak görülebilir. Kendilik, sadece toplumsal çevreye değil, Tanrı'ya, evrene ve ruhun yaşamına kişisel bir itibak vasıtasıdır. Bkz. Jacobi J. (2002). C. G. Jung Psikolojisi. Çev. Mehmet Arap. İstanbul: İlhan Yay. s. 170, 173, 175; ayrıca bkz. Stevens A. (1999). Jung. Çev. Ayda Çayır. İstanbul: Kaknüs Yay. s. 36; ayrıca bkz. ve C. G. Jung (1991). Analitik Psikoloji. (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Cem Yay. s.71.

“Anlatısal gerçekçilik anlatısal yapıların insanların kendi dünyaları hakkında anlattıkları öykülerde değil bizzat insanların dünyasında varolduğunu iddia ediyor. İnsanların hayatları tarihçiler ya da biyografi –ya da hatta otobiyografi- yazarları bunların hikâyelerini anlatmaya kalkışmadan önce zaten hikâye şeklinde bulunuyor. Anlatısal yapılar insanların hayatlarında içkin olduğu için tarihçilere düşen iş zaten var olan bu yapılara ayna tutmaktır. Oysa gerçek hikâyeler inşa edilemez sadece keşfedilir.” (Fay, 2001: 247)

Yazarın burada kastettiği insanların kendi dünyası ya da insanların hayatları dediği şeyler kişilerin yaşamlarındaki olay zinciridir. Zira hangi alanda olursa olsun bir insanın başka bir insanın iç gerçekliğini olduğu gibi en az yanılma payı ile verebilmesi çok zor bir ihtimaldir. Bu nedenle varoluşsal suçluluk kavramı bağlamında yapmak istediğimiz edebî metin çözümlerinde karakterlerin dış dünya ile ilişkilerini göz ardı etmeden esas olarak kendi içlerine dönük çatışmalardan çıkan verileri toplamaya çalışmak olmalıdır.

İnsan, doğuştan getirdiği bir potansiyeli ve bu potansiyel konusunda bilgisi olan varlıktır. Çağlar bu bilgiyi unutturarak insanı kendinden uzaklaştırır. Ne olduğu gibi görünebilen, ne de görüldüğü gibi olabilen insan derin bir ıstırapın içindedir. Yalom’un Horney’den aktardığına göre: “Horney, insanın hakiki duygu, düşünce ve arzularına önem vermemesine neden olan yabancılaşma ve gerçekte olduğu şeyden kopma hissinden söz eder. Suçluluk terimi bireyin ödediği bedelin çok iyi farkında olduğunu gösterir.” (Yalom, 2013: 436) Zerdüşt’ün savunmasının başında kendini başı eğik suçlu olarak tanıtması bu bedeli ödediğinin ispatıdır. Fakat her çağ insanoğluna bu *suçlu olma şansını* vermemiştir. İlkçağ anlatılarında daha çıplak fark edilen kendi olan insan, giderek kendi eli ile kendinden uzaklaşmıştır. Hayatını kolaylaştırmak, kendi ile daha yakın irtibat kurmak için yeni keşifler, yeni icatlar yaptığı çağı modernleşme ile yakaladığını düşünür.

Modern zaman, kişinin kendi kendisi ile çatışmasını çoğaltan bir dönemdir. Giddens, modernliği zaman aralığı olarak on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan bir toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimi olarak anlatır. Bu örgütlenme yazılı olmayan bir kurallar bütünüdür kabulü anlamına gelmektedir.

“On yedinci yüzyıldan bugüne kadar geçen yüzyıllar düşünüldüğünde aynı kuralların kalıp kalmadığı, kaldı ise bu toplumsal kabulün aynı katılım çokluğu ile kullanımının bulunup bulunmadığı tartışılmalıdır. Çünkü değişen yalnız zaman değildir. Değişen şey, zamanı da biçimlendirme gücünü her geçen gün daha fazla kazanan insandır.

İnsan hesaba katıldığında bugün, toplumları “modernliğin de ötesine götüren bir dönemin başında bulunduğumuz ileri sürülmektedir. Bu geçiş dönemini adlandırmak için göz kamaştırıcı çeşitlilikte terimler ileri sürülmüştür. Bunlardan birkaçı (“bilgi toplumu” ya da “tüketim toplumu” gibi) kesinlikle yeni bir toplumsal sistemin çıkışına işaret ederken, çoğunluğu ise (“post modernlik”, “post modernizm”, “endüstri sonrası toplumu”, “kapitalizm sonrası” ve benzerleri) daha çok dönemin kapanmak üzere olduğu fikrini öne çıkarır.” (Giddens, 2014: 10)

Adlandırmaların neyi işaret ettiği ya da neyi öncelediğinden daha önemli olan konu insanın değişmekte olduğudur. Modernliğin sonuçları artık insanı daha çok radikalleştirmektedir. İnsan artık yalnız diğerleri, teknoloji, kültür gibi kendi hayatını yönlendiren etmenlerle mücadele etmemektedir. En büyük savaşı kendi kendisi ile yapmaktadır. Felsefe zor olanı seçer: Metafizik/kuramsal boyutta olanın öyküsünü betimler ve olacak olan için yol açar. Karanlık çağı³⁷ sonlandırmak ve hiç gelmeyecek diye korktuğumuz ışığın yolunu bulma mücadelesinde, bizi yanlış savaşımlara iten sürecin temel öğelerini betimlememiz gerekir. Yanlış savaş üç cephede yürütülen tek bir savaşı: Tanrı ile savaş, doğa ile savaş ve insanın kendi ile savaşı. Bu çetin savaş insanın görkemli bir özgürleşme sürecini öykü ediyor. Buradaki savaş terimi ile çatışma kavramı aynı anlamda kullanılabilir. Savaşta olsa çatışma da olsa gerçek dünyanın ve kurgusal eserlerin karakterleri bu durumu kendine yaklaşma ya da kendinden uzaklaşma olarak sonlandırmaktadır. “Sartre’ın şık bir biçimde belirttiği gibi kaybetmeden kazanılmıyor. Bu özgürlük ve kendi olma/insan olma savaşı insanı kendi özünden de uzaklaştıran bir savaş olmuştur.” (Turan, 2009: 42) olabilmektedir.

Çatışma karakterlerde farklı şekillerde değişim ve dönüşüme sebep olmaktadır çünkü bu dönemde kendi üzerine düşünme artmaktadır. Giddens’a göre, “modern toplumsal yaşamın düşünümselliği, toplumsal uygulamaların, bu uygulamalarla ilgili yeni bilgiler ışığında sürekli olarak incelenip reforme edildiği, böylece karakterlerini yapıcı olarak değiştirdikleri gerçeğinden oluşur.” (Giddens 2014: 43) Bu düşünümsellik içinde sorgulamayı barındırdığından karakterlerin yapıcı olarak değişmesine sebep olan varoluşu sorgulayarak, varoluşsal suçluluk hissini ortaya çıkmasına sebep olur. Peki, insan kendi ile verdiği savaşı yeterince izah edebilmiş midir? Öteki içerisine giren yakın ve uzak çevre

³⁷Karanlık çağ benzetmesi Heidegger’in son yapıtlarında sıkça başvurduğu bir benzetmedir. Heidegger’e göre yaşadığımız çağın karanlık bir çağ olduğunu gösteren öğelerin başında, doğanın ve insanın ham maddeye dönüştürülmüş olduğu gelir. Bu düzen içinde şeylerin kendini özgürce açığa çıkarma olanağı yoktur. Dahası, böyle bir sürecin asla anımsanmamak üzere yitiriliş tehlikesi de söz konusudur. (Akt. Turan E. R. (2009). Agon Kökündeki Savaşın Öyküsü. Doğu-Batı Dergisi. s. 41-18)

veyahut bütün bir toplum, dünya; bu değişen insanın sancılarını hissedebilmiş midir? Bu sorunun cevabı hayır ise nedeni ilgisizlik olabilir. Karşısı ile ilgili birey kendi ile ilgili olmadığından ortaya Giddens'in uygar ilgisizlik dediği, Goffman'ın ise karşılıklı ışıkların söndürülmesi diye tarif ettiği bir sonuç ortaya çıkmıştır (Giddens, 2014: 83). Bu ilgisizlik varoluşun temel paradigmalarından hareket edildiğinde kültürel parçalanmanın ya da insanın göstergelerinin çözülmüş olmasının sonucu değildir. Bu yabancılaşmadır.

İnsanın üç farklı çatışma alanı/savaşı içinde olduğu söylenebilir. Bu savaşların sonunda birey ya da karakter için varoluşsal değerlerde uzun bir kayıplar listesi oluşur. Çünkü:

“Modern insan müthiş bir indirgemecedir. Tanrıyı önemsizleştirerek, bir anlamda onun yerini alarak insancılık'ın son aşamasını da gerçekleştirdi. Bu eşitlik sonunda kutsal olan, büyü olan kalmadı. Aslında Foucault'nun belirttiği gibi, Nietzsche'nin öngörüsü gerçekleşti. İnsan ve tanrı birbirine aittir. Biri ortadan kalktığında diğeri de sahneden çekilir. Başka bir ifadeyle, insan kendi hükümranlığını belirleme savaşında, kendini yitirdi.” (Turan, 2009: 44) Kendini yitiren insan yaşadığı çatışmaların ortasında yabancılaşmıştır.

Yabancılaşma öyle ileri bir boyuttadır ki insan Nietzsche'nin *Ecco Homo*'sunda olduğu gibi, neden günahkâr olması gerektiğini anlayamaz bir tür. (Nietzsche, 2013: 29)³⁸ Çünkü yabancılaşma hem çevresine hem de kendisine karşıdır. Kendi kendisi ile savaşan insan bir tarafı ile diğer tarafını suçlamaktadır. Diğer taraf suçun tarifini yapmasa bile kabullenilmiş bir sorunun varlığından haberdardır. İnsan suçludur. Modern zamanlar onu kendinden uzaklaştırdığı için kendi ben'ine yabancılaşmıştır. Bu nedenle *Ecco Homo*'da “evet” deyişin anlamı anlatılır. Bu “evet” deyiş,

“...sınırlama bilmeyen bir “evet” deyiş acının kendisine, suçun kendisine, varlığın sorunsal ve yabancı nesi varsa hepsine... Yaşama karşı bu en sonuncu, en sevinçli, en coşkulu ve taşkın “evet” deyiş yalnızca en yükseği değildir bilgeliklerin, hem de en derini, doğrunun ve bilimin en sağlamca doğrulayıp destekleyenidir.” (Nietzsche, 2013: 65)

Bu suçluluk hissini kabul etmek, ona evet demek doğru mudur? Karşılıklı ışıkların söndürülmesi ile insan kendi karanlığında nasıl bir evet ile yeniden aydınlığa kavuşacaktır? Nietzsche'ye göre evet demek gerekir çünkü ona göre; en kaba söz, en kaba mektup bile susmaktan daha iyi, daha yüreklice, daha bir dürüstçedir. Susanlar, hemen her zaman, içten

³⁸Bu çalışmada *Ecce Homo*'nun, çevirmenlerin tercihlerinin, çalışmaya uygunluğuna göre kaynakça bölümünde belirtilen iki farklı çevirisinden de yararlanılmıştır.

gelen incelikten, nezaketten yoksundurlar; bir itirazdır susku; yutmak zorunlu olarak kötü kılar kişiyi, –mideyi bile bozar, susanların hepsi de sindirim bozukluğu çekerler. – Nietzsche şöyle der:

“Görüyorsunuz, kabalığın değerini düşürmek istemiyorum, *eninsanca* karşı koyma yoludur o, çıtkırıldım çağımızda en başta gelen erdemlerimizden biridir. İnsan bu iş için yeterince zenginse, haksız olmak bir mutluluktur da. Bir tanrı yeryüzüne inseydi, her ne yapsa haksızlık olurdu, cezayı değil, *suçu* kabullenmek tanrısal olurdu o zaman.” (Nietzsche, 2013: 21)

Varoluşsal suçluluğun kabulünü tanrısal bir özelliğe çevirmek modern sonrası toplumun savaşlarla, yıkımlarla kaybettiğinin yalnız maddi kayıp değil manevî boyutta çok farklı şeyler olduğuna gönderme yapar. İnsan varlık olarak kendi kendisinden uzaklaşmış ve *eninsanca* yönlerini unutmuştur. Böyle Buyurdu Zerdüşt kitabında da Zerdüşt, suçsuzluğun ancak çocuklukta ve unutkanlıkta yaşanabileceğini, evet diyerek bireyin insan olarak kutsallaşacağını söyler. Bu “evet”, ruhun kendi istemini elde etmesi ve dünyayı yitirmiş olanın kendi dünyasını kazanmasıdır (Nietzsche, 1997: 23).

İnsanın bu durumunun evrensel bir yazgı olduğunu kabul edildiğinde her milletin edebî eserlerinde insanın kendisi ile benzer uyumsuzlukları yaşadığı ve sahici olamamaktan kaynaklanan varoluşsal suçluluğu yaşayan edebî metin karakterlerinin olduğu görülebilir. Avrupa’da başlayan modernliğin etkilerine bakıldığında, Türk edebiyatının batı etkisinde kaldığı dönemde yaşadığı değişimlerin ne derece hızlı olduğu görülebilir. Hem tür olarak yeniliklerin art arda gelmesi hem de konu çeşitliliğinin medeniyet değişikliğine bağlı olarak çeşitlenmesi okuma biçimlerini de artırmıştır.

Siyasî çalkantıların dönemleri etkilemiş olması kaçınılmaz olsa bile eserleri salt tarihi, sosyolojik okuma biçimleri ile değerlendirmek edebî üslubun göz ardı edilmesine yol açmaktadır. “Birey”in öncelendiği bir sisteme geçilmesi okuru değişik okumalar yapabileceği alanlara çekmiştir. Türk romanında ele alınan yeni birey anlatısının edebî zenginliğe katkısını belirlemek için okuma biçimini değiştirmek gerekebilir. Roland Barthes, romanın yaşamı yazgıya, anıyı yararlı bir edime, süreyi de yönlendirilmiş ve anlamlı bir zamana dönüştürdüğünü söyler. Roman ona göre bir göstergeler bütünüdür (Barthes, 2006: 38). Bu göstergeler bütününde insana dair pek çok şey keşfedilmeyi beklemektedir. Romanların ikinci hayat olduğunu söyleyen Orhan Pamuk için deroman, “hayatımızın renklerini ve karmaşalarını gösterir ve tanıdığımızı hissettiğimiz kişilerle, yüzlerle, eşyalarla tikiş tikiş doludur.” (Pamuk, 2011: 7)

Bu kadar çeşitliliği içinde barındıran ve modern sonrası yapılanmalarla ve kendi varoluş sırrını keşfedip suçluluğuna “evet” diyerek kendine kutsallık atfeden insan, edebî metinlerde ne oranda işlenmiştir? Özellikle söz konusu okumalar, farklı kültür, medeniyet ve felsefî anlayışların sızmaya başladığı döneme denk geliyorsa bu karakterler varoluş problemlerinden ne kadarını üzerine alma sorumluluğunu yüklenmiştir? Bu sorumluluğu başlatan ve artıran duygular, kaygılar nelerdir?

1.3.2. Varoluşsal Suçluluk Çerçevesinde Yapılan Metin İncelemesinde “Kaygı Kaynakları”nın Önemi:

Varoluşsal sorunların temel nedenlerin biri de kaygı kabul edilmektedir. Kaygı hali, kişiyi kendisini sorgulamaya zorlar. Bu nedenle sahici benliğine kavuşmak isteyen karakterlerde incelenebilecek önemli bir kavram olarak görülebilir. Daha önceki bölümde incelenen çatışma kavramı ile beraber kaygı kavramı varoluşsal suçluluğun belirlenmesinde önemli noktalaradır. Tolga İnsel de, kişinin kendisi ile savaşından bahsederek bireylere özgü inceleme alanlarının araştırmacılar için kazancını vurgulamak gerektiğini söyler:

“Varlığı ve onun problemlerini araştırmaya başlayanlar için karakterlerin geçmişine gidilmesi gereken ilk ve yegâne yol değildir. Karakterin nerede doğduğu, nasıl bir ailede büyüdüğü, ilk kime âşık olduğu, kimden dayak yediği yalnızca kişinin hissettiği varoluş sorunlarının çokluğuna göre önem arz edebilir. Varoluş çözümlemelerinde derinlemesine araştırma yapmak isteyenler karakterin geçmişini bir kenara bırakıp kişinin varlığı ve an itibari ile varoluş durumunu düşünmelidir. Kişiler birbirinden farklı varlıklarsa, savaşları da birbirinden farklı ve özgün olmayacak mıdır? Öyleyse, bu savaşları ortak bir paydada toplamaya çalışmak abes bir uğraş mı sayılmalıdır?” (İnsel, 2009: 52)

Varolma savaşı diye tek bir başlık altında birleştirdiğimiz bu içsel çatışmalı savaşın taraflarda geçmişi unutmak, geleceği planlamamak ve karakterleri yaşayıp bitirmiş oldukları zamanın dışında düşünmeyi gerektirir. Zamanın dışında düşünmek ise Yalom'un ifadesi ile insanın ayağı ve onun altındaki zemin arasındaki ilişkiyi düşünmek, bireyin bilinçliliği ve etrafındaki boşluk arasındaki ilişkiyi düşündürmektir (Yalom, 2013: 23). Bu tarzda insanın olduğu hale nasıl geldiği ya da gelecekte onu ne sürprizler beklediğinden çok, şu an özünün ne olduğunu bilmek gerekir. Yalom'a göre, belleğin kaybı diyebileceğimiz zamanı, yine kendi kendinden uzaklaştırma girişimi için varlığın dört nihai kaygısı olan ölüm, özgürlük, yalıtım ve zeminsizlik ile daha net yüzleştirmek gerekebilir.

Anlatılarda karakterlerin benlikleri ile mücadelesi, ölümle yüzleşme anları, yabancılaşma dereceleri, içine düştükleri boşluk ve devamında hissettikleri hiçlik hissi ve kendi kendileri ile kaldıkları anlar çok önemlidir. Bunların ortaya çıkarılması kişilerin var olup olmadıklarından kaygı duymaları ve dolayısıyla varoluşsal suçluluk yaşayıp yaşamadıklarının da ortaya çıkarılması demektir.

Kaygı kavramını bir varoluşsal sorun olarak ortaya atan Kierkegaard'dır. Kişinin işlediği günahtan ötürü ortaya çıkan ve ilk günahla beraber insanlık tarihî boyu taşınan, her günahla yeryüzüne inen şey diyerek tanımladığı kaygı kavramını Kierkegaard, suç ile ilişkilendirerek irdeler. Ona göre insan, birinin suçluluğu ile ancak kendi kaygısı aracılığı ile karşılaşır. Ancak her kişi aynı zamanda kendisi nedeniyle suçludur. Özgürlüğü bir benlik olarak sorumlu davranabilme ve kendi farkındalığının artması olarak yorumlayan yazara göre kaygı kavramıyla bağladığı günahkârlık,³⁹ Âdem ile yeryüzüne inmiştir. Âdem'in kaygısına ilişkin iki kaygı öne sürer: Doğadaki nesnel kaygı ve bireydeki öznel kaygı. Öznel kaygı bireyin masumiyet durumundaki kaygısıdır. Âdem'in işlediği günah sonucunda kendisine hissettirilen bir duygudur bu. Nesnel kaygı ise, günahkârlığın yeryüzüne vuran yansımasıdır (Kierkegaard, 2013: 49-52).

İnsanın dünyadaki durumu bu kaygılar etrafında şekillenen ve varolma aşamalarından geçerek kendini bulmaya giden yoldur. Bu yol boyunca, onu aynı zamanda besleyen suçluluk duygusu varlığın yanındadır. Yani insanlar öznel bir kaygı ile başlayan nesnel kaygı olarak dünyaya yayılan bir günahkârlığın içindedir.

Bu tanımlamalara göre, yazılı düşüncenin başlangıcından bu yana varoluşçu kaygıların varlığı da ortadadır. İlk yazılı eserler, hatta yazının ortaya çıkışı insanın ölümsüzlük arayışının bir tezahürüdür. Kaygısı olan birey, taşı yontmayı düşünmüş, bir zamanlar bulunduğu yerde olduğunu ispatlamak için taşlara resimler işlemiş, zaman içerisinde kâğıdı, kalemi bulmuştur. Dolayısıyla her kim bu kaygıyı taşımışsa “din adamı - ozanlar-şairler-devlet adamları-çoban” kendini bütünden ayrı düşünebilmenin

³⁹ Günahkârlığa insan psikolojisi açısından farklı bakan yazarlarda olmuştur. Bertrand Russell, insanların mutsuzluğunu günahkârlık duygusuna ve içe kapanmaya bağlayarak, insanların sarhoş olduktan sonra özellikle erkeklerin ağlamaya ve annelerinden gördükleri şefkate ahlaken layık olmadıklarından yakınmalarını günahkârlık duygusuna bağlar. Alkolün ayıkken baskı altında tuttuğu bu duygu böylece açığa çıkar. Ayrıca günahkârlığı içe kapanıklılığın birçok çeşidinden en yaygını diye tanımlayarak günahkârın kendi kendine tutkun, narsist, megalomanyak olduğunu söyler. “Günahkâr demekle, günah işleyen adam demek istemiyorum: günah, bu terimi yorumlayışımıza bağlı olarak, ya herkes tarafından işlenir, ya da hiç kimse. Benim söylemek istediğim içi günahkârlık duygusuyla dolu olan kimsedir. Bu adam, mütemadiyen kendi hoşnutsuzluğuna hedef olur; eğer dindarsa bu hoşnutsuzluğu Tanrı hoşnutsuzluğu olarak yorumlar. Muhayyilesinde kendisinin ideal bir hayali vardır ki, kendisi hakkındaki gerçeğe dayanan bilgisiyle bu hayal daimi bir çatışma halindedir.” (Russell, 1970: 14)

bahtiyarlığını da suçluluğunu da yaşamıştır. Bu gerçek, modernizmle başladığı düşünülen birçok bilgiyi zedelerken; varlığı incelerken onun geçmiş-bugün ve gelecekte bağımsız olarak anılması gerektiğinin de kanıtıdır. Yani varoluşçu kaygılar ve bunlardan duyulan suçluluk hissi varolmaya çalışan bireyin eski çağlardan bugüne problemi olmuştur. Bu durum yazılı bütün edebî eserlerde benzer insani durumların aranabileceğini göstermektedir. Burada metinleri incelerken önemli olan uygun kanalın bulunmasıdır. Yalom'un anlatının bu insanî halini anlatırken dediği gibi;

“Her insan hayatının bir döneminde başka bir şeye dikkat edemeyecek şekilde “düşünceye dalar” ve güçlü varoluşçu kaygılar yaşar. İstenen şey resmi bir açıklama değildir: filozofun ve terapistin de görevi, insanın baştan beri bildiği bastırılmış bir şeyi yüzeye çıkarmak, kişinin yeniden kendini tanımasını sağlamaktır. Pek çok varoluşçu düşünürün (örneğin Jean Paul Sartre, Albert Camus, Miguel de Unamuno, Martin Buber) resmî felsefî tartışmalar yerine edebî ifadeleri tercih etmelerinin nedeni tam olarak budur.” (Yalom, 2013: 31)

Bu nedenle bazı metinler (Don Kişot okumaları buna en iyi örnektir) insanın varlığına dair barındırdığı çatışma ve kaygı halleri nedeniyle tekrar tekrar okumaya tutulmaktadır.

Yazarın metinlerde yarattığı hayali karakterleri, hem kendinin hem de okuyucunun görünen ben'i ile bilinçaltında saklı kalmış ben'i için örneklemeler sunabilir. Bilinçaltından bir parçanın çıkarılması, olmadığımız, olamadığımız kadar sahici olan yanımızın metne malzeme olması insani haller hakkında beklendiğinden fazla ve belki de çoğu zaman acımasızca dürüst olunmasına neden olur.

Bireyselleşmenin hayatına referans olduğu modernleşen insan, kendi içinde barış ile çelişkiden yoksun, komşu sevgisine sahip, diğer yanağı çevirme sevdalısı olan eski insan profilinden uzak bir mutluluk arayışçısıdır. Şiddeti tüm formlarıyla reddeden, hakikatin varlığına sorgulanamaz bir şekilde inanan ve onu ulaşılabilir bulan bu kişinin tipini Nietzsche kimi zaman da “sürü insan”, “alt insan”, “dekadans insan” veya “zayıf insan” diye adlandırır. Bu insan tipinin zayıflığı, ahlakı bir hınç ögesi olarak yaratan, gerçekliği olduğu biçimi ile kabul eden, evetlemekle karşılaştığı güçlükler olan biridir. Bu nedenle bu tip yani kişi, ahlak üzerinden kendisine küsmüş, kendisi olmaktan çıkmıştır. Bu Batı'nın çileci ahlakıdır. Bu ahlak tipinin insanlığa verdiği temel öğüt kişinin kendisini topluma veya Nietzsche'nin diliyle söylersek, sürüye feda etmesi yönündedir. Kişiye kendi kendisini yok etme çağrısında bulunduğu, onu kişiyi aşan bir çokluğun elinde araçlaştırdığı

ve böylelikle de kendisi olmaktan uzaklaştırdığı için, “Kişi nasıl kendisi olur” sorusuna Nietzsche’nin verebileceği muhtemel cevabın önünde duran engel, ahlaktır. Buradaki ahlak, kaynağını kişiden aldığı için bu yönüyle sadece yorumdur (Karakaş, 2009: 69). Buna göre varoluşçu metin çözümlerinde üzerinde durulması gereken karakter iyi insan olmaya çalışan değil, kendinin farkına varan ve kendine dönmeye çalışan bu nedenle de kaygılarına boyun eğmiş kişidir. C.G. Jung, normal insanların kendini tanıma derecesinin sınırlı olduğunu söyler. Bu nedenle incelenecek olan karakter kendisi, çevresi ve toplumla ilişkileri normalden sapsmış çatışma içerisinde olan karakterlerdir. Kendisi ile çatışma içerisinde olan karakter sahici benliğine dönmek ister.

“Birçok insan “kendini tanımayı” bilinç düzeyindeki ego kişiliğinin bilgisi ile karıştırır. Biraz ego bilincine sahip herkes kendisini tanıdığına emindir. Ama ego sadece kendi içeriğini bilir, bilinçdışını ve onun içeriğini bilmez. Ruhsal gerçeklerden ayrı olarak kendini tanımak denilen şey, büyük bölümü sosyal faktörlere ve insan ruhunda olup bitenlere bağlı olan çok sınırlı bir bilgidir.” (Jung, 2013: 43)

Kaygı, kişilerin kendini tanıma aşamasında çatışmayı dinamitleyen ve yine çatışma oluşturan bir kavramdır. Bu nedenle aralarında bir öncelik sonralık sırası gözetmek zor görünmektedir. Her iki kavram da, varoluşsal suçluluk yaşayan kişilerin tanınmasında ve çözümlenmesinde anahtar görevi üstlenmektedir.

1.3.3. Çatışma ve Kaygının Ortaya Çıkardığı Varoluşsal Suçluluk:

Suçluluk duygusu, geleneksel olarak, gerçek ya da fantezi şeklinde “anneye” karşı gelmeden kaynaklanan bir duygu olarak tarif edilir. Burada kişinin dünyada olmak için seçtiği varoluş yolu olarak seçtiği anne ile ilgili bağlantısına dikkat edilmelidir. Kişi kendi varolma durumuna bir karşı çıkış yapar. Kierkegaard ve daha sonra da Rank ve Tillich bu noktadan yola çıkarak bir diğer suçluluk kaynağına dikkat çekmişlerdir. Bu, -kişinin kendine karşı gerilimi- kişinin kendisine ayrılan hayatı yaşamadaki başarısızlığıdır (Yalom; 2013: 237). Edebî metinler, kişinin kendine karşı gerilimini en yalın gerçekliği ile verdiği için yani Dasein’in mekân içinde bulunma, ölüme giderek zamanı oluşturma, zamanı yenme çabası gibi özelliklerini suçluluk hissi ile anlamlandırabildiğinden ve bu suçluluk hissini kişi için olumlu, yapıcı etkilerinin ortaya çıkarılmasını sağladığından önemli bir alandır.

Yazar, romanında anlattığı kendini arayan insanın bölünmüş, parçalanmış ve varolmaya çalışan yeni bir varlık olduğunu okura göstermek ister. Anlatılardaki bu karakter herkesten izler taşımaktadır. Bu durum varoluş karakterini hangi dilin ürünü

olursa olsun evrensel yapar ve aynı kavramlarla çözümlenmesini sağlar. Bu varlığın gerçek hali okuru öyle yakalar ki, karakter kendi gerçeği karşısında hayrete düşer. Yalom “Nataşa Rostov, Savaş ve Barış'ı okusaydı elleriyle yüzünü kapatıp, “Nereden biliyorlardı? Nereden biliyorlardı? diye ağlayabilirdi.” (Yalom, 2013: 38) der. Okur, anlatılan şeyin kendi hikâyesi olduğunu düşünebilir, sözlerin zannedildiğinden daha zengin olduğunu bir kez daha anlamış olur. Roman karakteri Nataşa'nın içsel sorunlarının kendisinden bağımsız bir başkasınca yazar tarafından anlatılabilir olması varoluşsal sorunların evrenselliğini bir kez daha gösterir. Zaten romancının marifeti, insan gerçeğini yansıtmasıdır. George Thomson, senfoni ve roman arasındaki benzerliğe değindikten sonra “romancı, sanatını öyle bir ustalıkla kullanır ki, yarattığı kişilerde en içten duyguları dile getirir; belki o kişilerin bile sözle anlatamayacakları duygulardır bunlar” (Thomson, 1998: 111) diyerek yazarın, özellikle roman yazarının insan gerçeğini ne denli başarılı yansıttığını belirtir.

Gasso kitabında, Sartre'ın dikkat çektiği bir romanın cümlelerini aktarır:

“Emily, teknenin baş tarafındaki gizli bir köşede ev kurma oyunu oynuyordu... Oynadığı oyundan sıkılıp, teknenin kış tarafına doğru amaçsızca yürümeye başlamıştı ki birden kafasının içinde şimşek gibi bir düşünce çaktı: bu yürüyen kendisiydi.”

Yazar, bu cümlenin asıl değerini Sartre'ın dikkati ile kazandığını uzun uzun açıkladıktan sonra romancının böylesi bir varlık keşfinde alması gereken pozisyona değinir. Ona göre romancı, varlığı keşfetmek amacıyla kendi evinden çıkıp evrene doğru yönelen hülyanın ters yüz oluşuna ilişkin tüm ayrıntıları vermelidir. Çünkü:

“İcat edilmiş bir çocukluk, romanlaştırılmış bir metafizik söz konusu olduğuna göre, yazar her iki alanın da anahtarını elinde tutuyordur. Bu iki alanın birbiri ile bağlantısını hisseder. “Varlığın” ele geçirilişini başka bir biçimde de canlandırabilir kuşkusuz. Ama kendi evi evrenden önce geldiğine göre, o küçük evde kurulan düşler de bize aktarılmalıdır... Böylece yazar, köşeye ilişkin düşlemeleri feda etti, belki de bastırdı. Bir köşede kurulan bu düşleri bir çocuk “oyunu” başlığı altında sundu, böylece de bir bakıma, yaşamın ciddi yanının dışarıda olduğunu itiraf etti.” (Bachelard, 2013: 174-175)⁴⁰

Varoluşsal suçluluk, Kafka'nın çalışmalarında tekrarlayan bir temadır. Dava romanı şöyle başlar: “Birisi Joseph K.'ya iftira atmış olmalı, çünkü hiçbir şey yapmamış olmasına

⁴⁰Bachelard, köşelerdeki yaşam hakkında, kendi üstüne kapanmış düş kuranla birlikte kendisi de bir köşeye kapanan evren hakkında şairlerin bize romancılardan daha fazla şey anlattığını söyler. (Bachelard, A.g.e., 175)

karşın tutuklandı bir sabah.” Joseph K.'dan itiraf etmesi istenir ama o, “Tamamen suçsuzum.” der. Romanın bütünü Joseph K.'nın kendini mahkemeden kurtarma çabalarının tasvirine aittir. Akla gelen her kaynaktan yardım ister, fakat bu çabaları boşa çıkar, çünkü sıradan resmi bir hukuk mahkemesi ile karşı karşıya değildir. Okuyucunun yavaş yavaş fark ettiği gibi, Joseph K. bir iç mahkemeye karşı karşıyadır; bu, gizli derinliklerde yer alan bir mahkemedir. Yalom, Dava'daki roman kahramanını suçluluğun çağrısından sonra tanıdığımız için psikoterapi alanında -suçluluğun nedenleri konusunda- yorum yapamayacağını söyler. Kabul ettiği şey adamın suçlu olduğudur.

Yalom'a göre, “Kafka'nın kırsal bölgeden gelen adamı suçludur. Yalnızca yaşanmamış bir hayat yaşadığı, bir başkasından izin almayı beklediği, hayatını ellerine almadığı, yalnızca kendisine ait olan kapıdan geçmediği için değil, suçunu kabul etmediği, onu kendi içine giden bir rehber olarak kullanmadığı, “koşulsuz olarak” itiraf etmediği -ki bu kapının ardına kadar açılmasını sağlayacak hareketti- için de suçluydu.” (Yalom, 2013: 443) Yazar, çoğu zaman bireylerin çağrıdan sonraki süreçte suçlulukla yüzleşmektense kaçıışı tercih ettiklerini ifade eder ve gerçek suçluluktan ayrı olarak bu varoluşsal suçlulukta kişi yaptıklarından dolayı değil yap(a)madıklarından dolayı suçlu kabul edilmektedir. Psikoterapide varoluşçuluğun uygulanması ile ortaya çıkan sonuç şudur: Kişi kendi kaderine karşı bir suç işlemiştir. Kurban, kişinin kendi potansiyel benliğidir. Kurtuluş, kişinin, “gerçek” işi olan ve Kierkegaard'ın dediği gibi “kendisi olmayı istemesi” ile başarılır (Yalom, 2013: 441-446). Kaygı burada yine devreye girer. Suç işlediği için değil, suçlu olarak görüldüğü için kaygılanan birey, bu yolla suçlu olur (Kierkegaard, 2013: 70).

Kişinin bu kendi gerçekliği ile yüz yüze gelme anını Sartre, Bulantı romanında sorumluluğun keşfi olarak anlatır. Oysa bireysel var olma için sorumluluğun anlamını ilk olarak Heidegger, ardından Sartre keşfetmiştir. Heidegger amaçlı olarak insandan dasein (“ben” ya da “birisi” ya da “ego” ya da “insanoğlu” değil) diye söz etmiştir. Bununla insanın varoluşunun ikili doğasını vurgulamak istemiştir. Dasein dünya içinde varlıktır. Bir şeyin içinde olmak mekânın içinde olmaktır. Fakat Heidegger'in Dasein kavramlaştırmasında içinde olmaktan öte barınma, kalma ile bağlantı kurulabilir.

Zaman konusunda ise suçluluk hissinde ölümüne doğru giden varlık araştırılmaktadır. Heidegger'in varoluş çözümlemesinde bilinç sözü yoktur. Birey oradadır ama aynı zamanda orada olan şeydir. Otantik olmayan şekilde yaşamak (Heidegger), samimiyetsiz yaşamak (Sartre) suçluluk hissini temel oluşum sebebidir. Hayat, kaygı

duyan bireyin, suça hem korku hem de istek duyarak yaklaşması için yeterince olanak sunar. Kişinin ödeyeceği bedel bu olanakları ne kadar kullandığı ve dolayısı ile suç ile ne derece birleştiği ile ilgilidir. Varoluşsal suçluluğa götüren kaygının nihaî noktası doğru kaygıyı taşımaktır. Varoluşunun, suçluluğunun kaygısı bireyi özgürleştirir. “Kaygı özgürlüğün olanağıdır, ancak inanç yoluyla gelen böyle bir kaygı yol gösterebilir, çünkü o tüm sonlu yolları tüketir ve bu yolların aldaticılığını ortaya çıkarır. Suçluyu soruşturma yolunu hiçbir yargıç kaygı kadar iyi beceremez.” (Kierkegaard, 2013:156)

Varoluşsal suçluluk gibi oldukça kapsamlı sayılabilecek bir konuda edebî türlerin, özellikle romanın belli bir zaman dilimine göre sınırlarını çizmek oldukça zordur. Çünkü edebî eserin esas varlığı ele aldığı insan gerçeğidir. Aslında argümanın bir edebî türe dayandığı her tür konuda yapılmış çalışmalarda aynı zorluk kendini göstermektedir. Zira her edebî eser kendinden öncekilerin takipçisi, sonrakilerin öncüsüdür. Böyle bir silsile düzleminde, belirlenmiş eserleri insan gerçeğine dair önceki yazılanlardan bağımsız düşünmek, bir anlamda türü olgunlaştırmış öncülerini yok saymak olacaktır. Buna rağmen, ilk roman karakterinden beri varolduğu düşünülen varoluşsal suçluluk kavramı Cumhuriyet dönemi romanlarında incelenecektir. Zira özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra, insanın ontolojik arayışlarını ele alan tezler geliştirilmeye başlanmıştır. Varoluşsal suçluluğu belirleyen bu tezler, savaşın varlık üzerindeki yıkıcı etkisini ortaya çıkarmak için yapılsa da savaşın getirdiği psikolojik durumun edebî esere yansımaları doğal olarak hemen öyle birden olmamıştır.

Moretti, “İkinci Dünya Savaşı, edebiyatı dönemlere ayırma ve yorumlama konusunda fazla bir işe yaramaz: ama gayet açık ki bu, onu başka sahalardan açısından aslı öneme ya da muazzam bir açıklama gücüne sahip bir olay olmaktan çıkarmaz.” (Moretti, 2005a: 31) demektedir. Bu yoruma göre savaşın metinlerle doğrudan bir bağlantısı yoksa da edebiyat dışı bir olgunun önemli olup olmaması, o şeyin bir metnin nesnesi ya da içeriği olmasından çok, değerlendirme sistemlerinin, dolayısı ile retorik stratejilerin şekillenmesinde ne derece etkili olduğuna bağlıdır. Son dünya savaşının, insan varlığına verdiği ruhsal yıkım ve ümitsizlik ile retorik stratejinin şekillenmesinde ciddi bir rol üstlendiği sonraki dönemlerde yazılan anlatılar ile ispatlanmıştır. Çünkü yıkımın bile içselleştirilmesinde, toplumsal refleksinin oluşmasında belli bir süreye ihtiyaç vardır. Öncül psikolojik baskılar, umutsuzluklar, umutlar, milli varlık arayışı ve çabalarının nihayetinde büyük bir savaş patlakı vermiştir. Dolayısıyla İkinci Dünya Savaşı, ilk yıllarından itibaren varoluşsal tepki olarak edebî eserlerin oluşturulmasında etken olmuştur. Bu eserlerin

karakterlerinde ise varolma mücadelesindeki en etkili duygulardan varoluşsal suçluluğu aramak daha doğru sonuçlara götürebilmektedir.

1.3.4. Varoluşsal Suçluluk Bağlamında Metin Çözümlemesinde İzlenecek Yol

Varoluşçu anlayışın söylemlerinde sürekli tekrar edilen figür “kendini arayan insandır.” İnsan, özgürlüğünün peşinde, kararlarının, dolayısıyla ötekinin sorumluluğunu alabilen, kendini istediği gibi oluşturan bir varlıktır. Bu haliyle modern dünyanın tarifi ve tanımı zor çelişkilerini yansıtabilecek potansiyelde olan insanının -kendini arayan varlığın- edebî eserlere konu olması kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. Bu noktada metin, sıradan insanda varolan otantik olabilme gücünü üzerinde taşıdığı karakterleri aracılığı ile okura göstermektedir.

Varoluşçuluk, kişinin sahici yaşayarak hayatına anlam katma sorumluluğu olduğunu söyler. Varoluşçu metinlerdeki karakterler de bu sorumluluk gereğince benliği ile yüzleşmek, ötekinden vazgeçip kendi ile uyumu sağlamak, inkâr ve kabulü hayatının her noktasına taşımak ve bunları yaparken kendilerine bir varoluşsal sığınak bulmak zorundadır. Sığınaksız, korunaksız kalanlar yalnızlıklarını suçluluk ile besleyerek yaşadıkları hiçlik, boşluk ve anlamsızlık zincirinde ölüm ve özgürlük ile mücadele etmek zorundadırlar. Aksi durumda başkalarının egemenliğine razı olarak rahatı ve huzuru seçen, sahicilikten uzak herhangi bir karakter olurlar. Bu sığ karakterleri Nietzsche, Ecco Homo’unda kınar. Ecco Homo da, acınacak durumda görünen ile acıyan aynı kişidir. Bunlar, kendi ben’inin farkında olmayan ancak kendini başkalarınca oluşturulmuş biri olarak güçlü hisseden bireylerdir.

Nietzsche “Acıyan kimseleri kınıyorum. Çünkü utanmayı, saygıyı, insanları ayıran aralıkları sezme duygusunu kolayca yitirir onlar; çünkü acıma bir anda o ayaktakımı kokusunu açığa çıkarır. Davranışları, görgüsüzlükle o kadar benzeşir ki, ayırt edilemez. Acıyan eller kimi zaman nerdeyse yok edercesine bir büyük alınyazısının, acılarla dolu bir yalnızlığın, ağır bir suç işleme *ayrıcılığının* içine karışabilirler. Acıma duygusunun aşılmasını soylu erdemlerden sayıyorum: “Zerdüş’ün sınanması”nı göstermek istediğim parçada, bir büyük imdat çığılığı gelir ona dek, üstüne çullanır sonuncu bir günah gibi, onu *kendi kendinden* caydırmak ister. Burada üstün gelmek, burada ödevinin *yüksekliğini*, sözde bencil olmayan eylemlerin içindeki aşağılık ve kısa görüşlü dürtülerle kirlenmemek, işte bir Zerdüş’ün vereceği sınav, son sınav budur belki de, –onun asıl güçlülük kanıtı budur.” (Nietzsche, 2013: 20) der.

Varoluşçu roman karakteri de varoluşsal suçluluk ile donanarak bir sınav veriyor görünmektedir. Kafka'nın nedenini bilmediği bir şeyle suçlanan bireyi gibi Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği romanında da Tomas öyle anlamsızca suçlanır.

“Bakanlıktan gelen adam onu içtensizlikle suçladığında, Tomas neredeyse suçlu hissetti kendini; yalanında direnmek için ahlakî bir engeli aşması gerekti: "Tanıttı galiba," dedi, "ama adı aklımda hiç yer etmediği için hemen unuttum." (Kundera, 2015: 99)

Romanda Tomas, uzlaşmayı reddeden biridir. Suçluluğu kabul etmek aykırılığı ve reddi içinde taşır:

"Yazdığım şeyin en iyi yanı neydi biliyor musun?" diye sözüne devam etti oğlan; Tomas onun konuşmak için ne büyük çaba harcadığını görebiliyordu. "Uzlaşmayı reddetmen. Kesin, bu iyidir şu kötüdür, diyebilmen; bu artık kaybetmeye başladığımız bir özellik. Kendini suçlu hissetmek ne demektir, bunu unuttuk kaç zamandır. Komünistler Stalin tarafından aldatıldıkları bahanesine sığınıyorlar. Katiller anaları tarafından sevilmedikleri bahanesine. Ve birden sen ortaya çıkıp 'özür mözür yok,' diyorsun. Kimse, ruh ve vicdan olarak Oedipus'tan daha masum olamazdı. Ama gene de yaptığını anlayınca kalktı kendi kendini cezalandırdı Oedipus" (Kundera, 2015: 116-117)

Edebiyat metinleri, insanın varoluş sürecinde okurun önce metinle kendisi arasında sonra işin içine yaşamı katarak yaşam, metin ve kendisi arasında çok yönlü kavramsal ilişkiler kurulmasındaki rolünü ancak metnin barındırdığı varlık gerçeğinin çözümlenmesi ile açığa çıkarabilir. Georges Bataille bu çözümlenme işinden önce kişinin kendini suçlu hissetmesinin önemine vurgu yaparak; “ben insanoğlunun, kaçınılmaz olarak kendine karşı olduğuna inanıyorum... ve kendini mahkûm etmeyen insanın, hiçbir şekilde kendini tanıyıp sonuna kadar sevemeyeceğine.” (Bataille, 2014: 34) der. Zerdüş kendini mahkûm eden bir kişi olarak söyleminin çözümlenmesinde insana dair gerçekleri ele verebilmiştir. Kendi ile çatışmasını ve kaygılarını ifşa edebilmiştir. Zaten çatışma içermeyen bir karakterin okunabilirlik değeri de sorgulanmalıdır. Özakman çatışma için “Biri ya da bir şey, güçlü bir isteğin, amacın, düşüncenin, beklentinin ya da bir işin önüne engel çıkarır ya da sürmekte olan ilişkiler düzenini, durumunu sarsar. Kişinin kendisi de amacına ulaşmasına engel olabilir. Engeli yeni engeller izleyebilir. Benimsememe, destek vermeme, paylaşmama, anlamama da bir çeşit engeldir. Dramatik karakter, sürdürücü özellik taşıdığı için bu engeli/ engelleri gücüyle ya da zekâsıyla ya da ikisiyle birden aşmaya çalışır ya da ilişkiler düzenini, durumunu korumaya, kurtarmaya çalışır. Karşı karakter/ güç de engel

olmaya ya da sarsmaya, zarar vermeye devam eder. Doruk sahnenin sonuna kadar sürecek olan bu karşılıklı çabalara çatışma denir.” (Özakman, 1998: 187) der.

Çatışma kişinin karşısında bir muhatapı zorunlu kılar. Bu kendisi olabileceği gibi aile, sosyal çevre ve ait olunan toplum da olabilir. Bu nedenle metin incelemelerinde ilk olarak kişinin kendisi ile savaşımı anlamında diğer ben’i ile çatışmasının ele alınması faydalı olabilir. Benlikler arası çatışma, mevcut, potansiyel ve gerçek benlik arasında yaşanmaktadır. Karakter mevcut halinden hissettiği yapaylık nedeniyle huzursuzluk duyar ve uyumsuzluk yaşamaya başlar. Araştırmacı bu uyumsuzluğu fark ederek kişinin rahatsız olduğu mevcut ben’i, ötekine sergilediği potansiyel ben’i kurgunun olay akışı içerisinde karakterin verdiği ipuçlarından ayırt edebilir. Daha sonra ise kişinin olmak istediği “ben” idealini keşfederek bunlar arasındaki gerilimi inceleme metnine aktarmalıdır. Bu noktada ipuçlarını kişinin içsel konuşmalarından, fiziksel ve duygusal olarak kendinden memnuniyetsiz tutumundan çıkarabilir. Karakterin kişisel seçimleri de yaşadıkları çatışmada duygularını açığa vurur. Bu nedenle araştırmacı kişinin kendi hakkındaki seçimlerini ve kararlarını da dikkate almalıdır.

Roman karakterinin çatışma yaşadığı diğer muhatap aile, sosyal çevre veyahut toplumda olabilir. Bu nedenle karakterin varoluşsal suçluluk bağlamında çözümlemesi işinde bu bağlantılara da bakılmalıdır. Bu bağlantı olumlu ve yapılandırıcı bir bağlantı olmamalıdır. Zaten Lukens’e göre çatışmanın ortaya çıkması için başkişinin karşısında bir karşıt kahraman ya da bir gücün/engelin olması gerektir. (Lukens, 2003: 99).

Roman karakterinin ister kendi ben’i isterse öteki ile ilişkisinde yaşadığı çatışmalardaki engellerin çözümlenememesi varoluşsal suçluluğa nedenlerinden biridir. Özakman bu engelleri şu şekilde sıralar:

“1.Kişinin kendi (üstbenlik, yetersizlik, beceriksizlik, kararsızlık, cesaretsizlik, bilgisizlik, gurur vb.)

2. Başka kişi/ kişiler (pek çok nedenle)

3. Toplumsal kurumlar, kurullar, koşullar, düzen, yaşam (yasa, töre, ahlak, din, gelenek, görenek, batıl inançlar, siyaset, rejim vb.)

4. Doğa

5. Fiziksel engeller, kazalar

6. Tanrı, yazgı, zaman, doğaüstü güçler.” (Özakman, 1998: 188)

Varoluşsal sorunlar yaşayan karakterlerin çözümlemesinde bu engellerin ne derece kurguda yer aldığı yapılan okumalarla görülebilir. Bu engeller sadece toplum kaynaklı

değildir kişinin varoluşundan duyduğu rahatsızlık sonucu da oluşmaktadır. Kişinin iç dünyasında büyüttüğü korkuları, kaygıları da engel olarak ortaya çıkmaktadır. Özakman, “kişinin kendisi de amacına ulaşmasına engel olabilir. Engeli yeni engeller izleyebilir. Benimsememe, destek vermeme, paylaşmama, anlamama da bir çeşit engeldir.” (Özakman, 1998: 187) derken iç ben’in ya da sahici ben’in isteklerinin görünen ben’den ayrılabilceğini vurgular.

Roman karakterlerinde çatışma kavramı dışında üzerinde durulacak diğer kavram kaygıdır. Çatışma kadar kaygı da okuru kurgunun içinde tutar. Ancak sorunun varoluşsal olması yani çözümün somut bir olayla sağlanamayacağını tahmin edilmesi zaten merak ögesini uyanık tutmaktadır. Kurgunun geneline yedirilen bu varolma sürecinin aşamaları romanın bölümleri arasındaki farkı aza indirmektedir.

Kaygı çatışmayı hem başlatan hem de devam etmesine neden olan bir duygu halidir. Aynı zamanda çatışma sonucunda da devam ederek varolma savaşının sürekliliğini gösterir. Ancak çatışmayı kaygıdan ayıran özellikler vardır. Çatışma, bir düğüm ve çözümü gerektirir ancak bu varoluşsal metinlerde düğüm, karakterin sahici ben’i ile ilgilidir. Bu nedenle kurgunun başından sonuna kadar okurun karşısına çıkan çatışma çeşitleri hep bu sahici ben ekselidir. Eleştirmenlerin dört başlıkla (Kendisi-başkası-doğa-toplum) sınırlandırdığı (Moran, 1997: 75) bu çatışma türlerinden bireyin kendi ile çatışması ilk akla gelmesi gereken bir çatışma türü gibi görünse de en geç ve en zor keşfedilene budur. Çünkü bu çatışmanın yaşayanı ve kâşifi yine kişinin kendisidir. Doğan Cüceloğlu, kişinin kendisiyle yaşadığı çatışma için birbiriyle uyuşmayan iki veya daha fazla güdünün aynı anda bireyi etkilediğinde ortaya çıktığını, güdülerin türüne, şiddetine ve içinde yer alınan ortama göre de değişiklik gösterdiğini (Cüceloğlu, 1996: 282) söyler. Bu çatışma suçluluk hissinin oluştuğunun ya da oluşmaya başladığının göstergesidir. Suçluluk hissinde kişi ikilem yaşar. Bu görünen ben’i ile olması gereken sahici ben’i arasındaki ikilemdir. Özakman’da kişinin kendisi ile çatışmasının aynı düzeyde şiddet ve önem değeri olan iki motifin birbirini engellemesi ve çatışması, karakterin birbiri ile çelişen iki olasılık kalması, kişinin iki olumsuzluktan birini seçmek zorunda kalması ve bu nedenle bir kararsızlık yaşaması (Özakman, 1998: 190) olarak üç biçimi olduğunu belirtir.

Kaygının sebep olduğu varoluşsal suçluluğun bir sonucu olarak roman karakterlerinde bu çatışma türlerinden kişinin kendisi ile çatışması Yalom’un temel kaygı kaynağı dediği yalnızlık/özgürlük/ölüm/zeminsizlik kavramları etrafında incelenmelidir. Ancak çatışma kavramının oluşum mekânı olan benliğin yapısının karakterlerdeki durumu

öncelikli olarak açıklanmalıdır. Ardından yapılan okumaya bağlı olarak, kurgusal eserin verdiği ölçüde karakterlerin varoluşsal durumları gösterilebilir.

Bu nedenle anlatılarda gerçek yaşamdaki insanlar en aza indirilmiş sosyal ve psikolojik baskı ile aktarıldığından okura insan gerçekliği hakkında daha yalın bilgiler verebilir. Burada yazarın kendi tercihlerinin ön planda olması çok şeyi değiştirmez. Çünkü yazarda bir insandır ve itiraf edemediği, baskı sebebi ile dile getiremediği insanlık halini ele verecek bir delili metnin içine yerleştirebilir. Okurun bu delili fark etmesi kendine kılavuz olarak seçtiği kavram haritası ile mümkündür.

Varoluşsal suçluluk bağlamında incelenecek olan romanlarda karakterlerin yaşadıkları kaygıların ve çatışmaların çözümlenmesinde psikanalitik metottan da faydalanılabilir. Özellikle varoluş sorunları ile ön plana çıkan başkarakterin, kendisi/başkası/doğa ve toplum ile çatışması bir iç hesaplaşması olarak belli kavramlar çerçevesinde irdelenmelidir. Bu çerçevede kavramların tanımı ve açıklaması kadar edebî metinlerdeki karşılığı da gösterilmelidir. Daha sonra belirlenen metinlerin bu kavramlara karşılık sunduğu veriler toplanarak inceleme metninde çözümlenmelidir.

Varoluş çözümlemesinde sunulan kavramlar bölüm ana başlıkları ve alt başlıklarında verilecektir. Metnin düzenleniş biçimi, duygusal öğeler, anlatım biçimi; okurun analitik bakışını geliştirirken metnin söylemek istediğini açığa çıkarır. Okurun varoluşsal sorunları ve varoluşsal suçluluğunu itiraf eden kahramanı keşfetmesi gerekmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM:

2. “VAROLUŞSAL SUÇLULUK” AÇISINDAN ROMANLARDA TEMAİNCELEMESİ

2.1.Varoluşsal Suçluluk Açısından Roman Karakterinin Benlik Algısı

Kurgusal eserlerin okura sunduğu insan ve onun bağlantılarını anlatma biçimine “kurgu” denilse bile hayalin esin kaynağı yine gerçek hayatın tezahürü olabilmektedir. Gerçek hayattan tümüyle kopmak en geniş muhayyileye sahip bir yazarın bile yapmakta zorlanacağı hatta yapamayacağı bir şey gibi görünmektedir. Bütün kurgusal metinler, insana dair gerçek hallerin biçim değiştirmiş, geliştirilmiş halinden izler taşır. Varoluşsal sorunların yoğun olarak üzerinde durulduğu romanlarda “kendi ile sorunlu” insana dair kurgular benlik çeşitleri etrafında döner.

Benlik, varoluşsal sorunların yaşandığı yer olduğu kadar, hissedildiği ve dönüşümün esas mekânı da olan bir yerdir. Bu, benliğin karakteri anlamlandıran bir unsur olduğunu gösterir. Cumhuriyet Döneminden bugüne seçilen varoluş romanlarında, sahici benliğin yitirmeye başlandığı dünyaya hangi mesajların “varoluşsal suçluluk” ekseninde nasıl verildiği önemlidir. Hem gerçek dünya da hem de kurgu dünyanın içerisinde birey olabilmek, bilinçle sağlıklı bir ilişki kurmaya bağlıdır. Bu nedenle benliğin ne olduğundan başlayarak kurgusal karakterlerin kendiliğe dönüş hayali bağlamında benlik algısı ve çatışmalarını anlatmak gerekir. Zira bu açıklama kendini fark eden bireyin özbenle ulaşamaması/kendiliğe dönüşünde zorlanması durumunda ortaya çıkan varoluşsal suçluluk halinin hem insan hem de kurgu karakter boyutunda daha iyi yorumlanabilmesini sağlayacaktır.

Modern insan, kendini ancak kendiliğinin bilincinde olduğu sürece yani benlik⁴¹ sahibi iken tanımakta ve anlamlandırmaktadır. Fakat bu kolay bir iş değildir. Burada kolay olmayan, hem kişinin tam olarak bilincinde olması hem de bilincinde olduğu şeyin yani benliliğin tanımının yapılmasıdır.⁴² Sartre, kendi ben'ini tarif etmenin önemi üzerinde

⁴¹Benlik: Deneyim, algı, düşünce, inanç, niyet, duygu benzeri zihinsel edim ya da yüklemelerin taşıyıcısı veya konusu olan ve diğer bütün varlıklardan kendi kendisinin bilincinde olabilme imkânına sahip olmak bakımından farklılık gösteren varlık. Benlik aynı zamanda eylemlerinin üzerinde enine boyuna düşünerek başlatabilen, bu eylemlerin sorumluluğunu üstlenebilen ahlaki fail ya da özneyi tanımlar. (Cevizci, 2015: 66)

⁴²Bilincinde olmak ayırıştırıcı/tanımlayıcı/yorumlayıcı bir ilişkidir. Bu ilişki şey'in bilincinde olan (özne) ile bilincinde olunan şey (nesne) arasındadır. Bilincin taşıyıcısı olarak nitelendirdiğimiz 'benlik', özne'nin –

durur. Kendisini bir durum içinde her yönüyle tarif edemeyeceğini çünkü ben'ini kendisinin durumsal bilinci şeklinde görmediğini, aksine, kendisini hiçlik olarak gördüğünü söyler. Nesnel bütünlüğü dünya tarafından kuşatılan bir hiçlik, belli bir amaç için varolan düzendir. Sartre, burada insanı hiçlikle varolan bir varlık olarak tanımlar. Ona göre “BEN; sadece düşünce ürünü bilincin bir nesnesidir. Ama burada BEN, düşünce ürünü olmayan bilinci aramaya gelir. O halde düşünce ürünü olmayan bilinç, dünyanın bilincidir. Düşünce ürünü olmayan bilinç açısından BEN, dünyadaki nesnelere seviyesinde vardır. Düşünce ürünü olan bilince geçen bu yol, “beni var eden” düşünce ürünü olmayan bilince aittir. Sadece düşünce ürünü olan bilinç beni doğrudan bir nesne olarak ele alabilir. Sartre'a göre BEN, kendinden kaçarken ansızın kendinin farkına varmaktadır.” (Binbirçiçek Akdeniz, 2012: 45)

Scheler'e göre ise insan, kendi beni ile örtüşmeyen bir var-oluş sürecidir (Akt. Turan, 2009: 39). Bu varoluş süreci, çaba ve arayışı içinde barındırır. Çaba ve arayış ise kişinin hem insan olarak kendi konumunu belirginleştirmeye hem de varlıklarla birlikte oluşunu anlamlandırmaya çalışmanın doğal sonucudur. Kutsal kitaplar bağlamında geriye gidildiğinde ise aslında, insanın henüz dünyaya gönderilmeden önce bile varlık sorgusuna başladığı görülebilir. “Tanrı ile birey” ifadesi, tanrı ile birey tarzında anlaşılmalıdır. Birey, ister istemez, şu veya bu şekilde Tanrı karşısında ve O'na göre bir varoluş bulunuş durumunda olmaktadır. Oysa burada kastedilen ve varoluşçuluk açısından önemsenen nokta Tanrı anlayışı karşısında bireyin oluşumu ve tanımlanması problemidir. Çünkü birey, Tanrı'ya göre bir durum alışı içerisinde olmanın öncesinde, Tanrı anlayışına bağlı olarak kendi konumunu oluşturmakta ya da oluşturulmasına izin vermektedir (Filiz, 1999: 223). Âdem'in yani insanın topraktan yaratılacağını öğrenen şeytanın kendi varlık kaynağı olan ateşle yeni yaratılan varlığın kaynağı olan toprağı kıyaslaması, bir anlamda, Yaratıcıya

işlevsel açıdan- merkezi ruhsal durumudur. Benliğin tanımlanması da en az bilincin tanımlanması kadar çetrefildir. Basit bir ben(lik) benim ifadesinden öte kavramlaştırma... Benlik ya daben bir örgütlenmedir. Kendi başına bir anlamlılığı yoktur; boştur, doldurulması gerekir. Benliği dolduran, nesne ilişkileri içindeki kendiliğe ait imgelerdir. Bu saptama, benlik bilinçliliğinin, -o an için benliği dolduran/anlamlandırıcı- iç ve dış kendilik-nesne ilişkilerinin farkındalığından başka bir şey olmadığı savına götürür. Psikososyal açıdan, sağlıklı/'normal nevroitik' olarak nitelendireceğimiz insanın benliğini taşıyan/dolduran/anlamlandırıcı imgelerin görece uyumlu/tamamlayıcı nitelikleri, ilişkilerindeki nedensel devamlılık ve anlamlı bağlantılılık, benliğin bütün ve sürekli kendilik karmaşası yaşantısını mümkün kılar. Kendiliğe ait işlevler bir bütün halinde benliğe özgünlüğünü ve biricikliğini verir. Bütünlüğün tutkalı, benliğin bağdaştırıcı/bağlantılayıcı işlevselliğidir. Saydam M. B. (2013). Deli Dumlul'un Bilinci “Türk-İslam Ruhu” Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi. İstanbul: Metis Yay. s. 45-46.

yönelik bir varlık sorgusunun ilk işaretidir.⁴³ Nitekim bu sorgunun neticesinde kendi varlığını topraktan yaratılmış insandan üstün görece ve Yaratıcıya karşı gelecektir. Yine kutsal kaynaklardan yola çıkıldığında İbrahim'in varlık pozisyonunu sorgulaması ve şeytanın tam aksine Yaratıcıyı bulması da bir var olma arayışı sayılabilir.⁴⁴

Aydınlanma çağıyla birlikte modern düşünce, geleneksel düşünceden kendisini kurtararak doğrudan bireye odaklanır. Kendi olmak, kendini bilmek sorgulamaları etrafında yoğunlaşan düşünceler, kişinin kendinde var olanı keşfetmeye çalışması ekseninde gelişir. 'Ben'in anlaşılmasına çalışıldığı bu süreçte farklı düşünceler ortaya çıkar. Alain'e göre ben bilincinin temelinde düşüncenin değil başkası ile ilişkinin olması yataarken Kierkegaard'a göre benlik günahla keşfedilebilir. Nietzsche ise deruni insanın doğumunu, vicdanın ve bilincin tezahürüyle ortaya çıkarır. (Çınar, 2005: 112-113) Jung ise kendini tanımanın anlamını şu şekilde ifade eder:

“Çağımızın 'gölge' ve ruhun daha alt konumundaki parçası olarak düşündüğü şey sadece olumsuzlukları barındırmaz. Kendimizi tanıdıkça, yani kendi ruhumuzu keşfettikçe, içgüdülerimizle karşılaşırız ve onların imgelerle dolu dünyası ruhun içinde uyuklamakta olan ve her şey yolunda gittiği sürece bizim nadiren fark ettiğimiz güçlere ışık tutar. Bunlar, müthiş bir etkinliğe sahip potansiyel güçlerdir.” (Jung, 2013: 109)

Sartre'in insanın kendi ile karşılaşması olarak tanımladığını Jung, kişinin kendini anlaması ve kişiliği hakkında olumlu-olumsuz bir değerlendirme aşamalarına dayandırmıştır. Ona göre her şeyden sorgusuz etkilenen insan zaten ilkel insandır ve kendini tanımak isteyen insan bu çabada gönüllü olmalıdır. Evrensel insan suçluluğuyla yüzleşebilmeli, bu suçluluğu kabullenebilmelidir. İnsan bireysel bir varlık olarak anlamsızdır ve kendini kontrol edemediği güçlerin kurbanı gibi hissetmektedir (Jung, 2013: 104). Bireyin kurban da olsa suçlu da olsa gerçek dünyanın bir üyesi olarak kendiliğe ulaşması gerekmektedir. Bunu yapabilecek güç olarak potansiyele sahiptir. Bu

⁴³Şahin Filiz, ontolojik sorunlara değindiği makalesinde tanrı anlayışına da ontolojik bir bakış getirmektedir. Acaba, der Filiz, “Tanrının varlığının farkında oluş, salt sağlam inanç ve derin Tanrısal sezinin garantisi altında mı ortaya çıkabilmektedir? Eğer, böyleyse, Tanrı, modern ontolojinin deyimiyle, kendisine yönelen bir bilgi aktı bulunduğu sürece, ancak varolan olabilecektir; bilen insandan ve onun objeleştirmesinden bağımsız, kendince bir varlık sayılmayacaktır.” Filiz Ş. (1999). İslam Felsefesi'nde Tanrı Anlayışı Karşısında Bireyin Konumu Problemi. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. Cilt: XL: .s 223-241.

⁴⁴“Kendini bilmek” tanımlaması birçok alanda ilgi görmüştür. İbn Arabî Özün Özü (Arifler Allah'ı Nasıl Bilir?) kitabında Allah Yolundaki Sâlikin 7 Tavrı'ndan bahsederken ilk aşama olarak “Bir ârif kendi hakikatini bildiğinde sadece bir inanç biçimleri ile kayıtlı olmaması söz konusu değildir.” der. İbn Arabî tanrı tasavvuru ile bağlantılı olarak anlattığı bu ilk aşamada kişi kendi hakikatini keşfettiğinde ve gerçek varlık bilgisine erdiğinde değişik tanrı tasavvurlarından kurtulur ve gerçek tanrı bilgisini elde eder. Bkz. İbn Arabî. (2012). Özün Özü (Arifler Allah'ı Nasıl Bilir?). Çev. İsmail Hakkı Bursevî. Sadeleştirerek Yayına Hazırlayan: Muhammed Bedirhan. İstanbul: Hayykitap. s. 19.

çabaya girememesi, girmiş olsa bile yeterli hazzı alamaması onu suçluluk hissine sokacaktır.

Her insanın gerçekleştirilmeyi bekleyen eşsiz potansiyel kümesine sahip olması Yalom'a göre eski bir fikirdir. "Aristoteles'in "entelekya"sı (bireysel olgunluğa erişme) potansiyelin tam anlamı ile gerçekleştirilmesini ifade eder. Hatta Hristiyan inanışında insanın yapabileceği şeyleri yapmaması 'tembellik günahı' diye ifade edilmiştir. Birçok anlayışta ve aynı zamanda varoluşçulukta kendini gerçekleştirme, potansiyelin geliştirilmesi, büyüme, özerklik diye insana ait özelliklerin altında yatan asıl kavram basittir: Her insanın doğuştan getirdiği bir kapasite ve potansiyeli vardır; başlangıçta bu potansiyeller konusunda bilgisi vardır. Hayatı olabildiğince dolu yaşamayan bir insan varoluşsal suçluluk denen duyguyu güçlü bir şekilde yaşar." (Yalom, 2013: 434-435)

Yaşamın temel sorunu diyebileceğimiz var olma arayışını sadece yaratılış temelli ele almak, problemi daraltıp onu dogmatik sınırlar içerisine hapsetmek olacaktır. Çünkü insan çok konumlu bir varlıktır. Diğer insanlar karşısındaki durumundan karşı cinse göreliği, dönem koşulları içerisindeki algıdan kader/kadersizlik algısı cihetinde evrensel yazgısına kadar her bir konuma yönelik farklı sorgulamaları, arayışları, çözüm uğraşları, kabullenişleri olabilir. Birey bu konumlardan her birini ayrı ayrı sorgulayabileceği gibi temel sorun haline getirdiği tek bir konum ekseninde de hareket edebilir. Uçurumun kıyısında olmanın seçenekleri azaltması yanında insan, farklı çözüm yollarına kolları sıvamıştır. Ortega Gasset bu durumu "Kültürün ortaya çıkışı insanlığın varoluşa karşı verdiği bir toplu cevaptır." diye yorumlar ve devam eder: "Kültür, tüm insanların, geçerli bir yaşam tasarımıyla el ele vererek uygarlığı yeni baştan kurma uğraşlarıdır, bitimsiz bir uğraş." (Gasset: 2013: 31) Kültürün insanlığı genelleyici bu tanımı, amaçları belirli iletişim örüntülerinin, diğerine oranla öbürünün haklılığı ya da öbürüne üstünlük sağlayacak diğerinin iletişim isteğini yansıtmada, bir dizi uygulamayı düzene sokar. "İnsanı ayıran doğası değildir; doğasıyla ne yaptığıdır, yani kültürüdür." (Saydam, 2013: 12)

Bitimsiz bir uğraşın kaynağı durumundaki felsefe cephesinde doğrudan varlığın kendisini sorgulamaya yönelik anlayışı, İkinci Dünya Savaşının getirdiği yıkım ortamında, söz konusu savaşın müsebbibi olan Batı'da yeni bir anlayış ile ortaya çıkar. Dönemin aydınları, çözüm noktasında edilgen kaldıkları bir savaşın faturasını özelden kendi edilgen kimliklerine, genelde insanın evrensel yazgısına keserler. Geçmişini daha geriye götürülebilen bu varoluş felsefesi Nurettin Topçu'nun ifadesi ile "II. Cihan Harbi'nden sonra pek acayip anlayışlara yol açmıştır." (Topçu, 2011: 17) Bu acayip anlayışların

tezahürü yalnız felsefe açılımları ile kalmamış, diğer birçok alanda da kendini belli etmiştir.

Edebî metinlerde bilinen en eski zamanlardan bu yana bir varlığı anlamlandırma gayreti olduğu görülmektedir. Çünkü insan özgür değildir. Ruhunu işgal etmiş benlik yiyiciler onu kendi olmaktan alıkoymuştur. Şüphe ve kaygıyla hareket alanını kısıtlayan bu benlik yiyiciler toplum içinde, daha özel ifadeye gerek duyulursa kişinin öteki ile ilişkisinde, başka bir ben gibi davranmasına sebep olmuştur. Potansiyel benlik burada kendini ortaya çıkarır ve olan ‘ben’ ile olabilecek ‘ben’ arasındaki ‘mevcut ben’ olarak sahteliğe düşebilir. Süresiz bir mutluluğun peşinde koşuyor olmak ise başka bir baskının adıdır. İnsan benliğinde ikamet eden bu eğilimler, benlik yiyiciler ve ebedî huzur isteği, mevcut anın ve hedeflenen yaşam hayallerinin erken gölgesi durumdadır. İnsan bu soyut savaş ortamında ötekinin yanında kendi ile de daimi bir savaşın içine girmiştir. Bu savaş kendini yenme ve yeni ‘ben’ini oluşturma amacı ile insanı sıkıntıya sürüklemiştir. Varolma savaşı, anlatı geleneğinde dünyada bulunma şaşkınlığı ile sözün içine hapsolmuştur. Bu durumda gerçek dünyanın benlik çatışması kurgusal alanda yeterince işlenmiş midir? Bu sorunun cevabı öncelikle kendini arayan bireyin benlik bölünmeleri ve bunların çatışması tespit edilerek bulunabilir.

2.1.1. Varoluşçu Romanlarda Karakterin Çocukluktan Yetişkinliğe Geçişte Kendini Fark Edışı

Kişinin kendinde bulduğu çeşitli kişilik özelliklerinin bütünü şeklinde tanımlanabilecek benlik, aynı zamanda bireyin kendisini algılama veya kendini değerlendirme biçimidir. “Üç ayrı benlik kavramından söz etmek mümkündür. Bunlardan birincisi, bireyin kendisi ile ilgili olgulardan veya kanaatlerinden oluşan kişisel benlik kavramıdır; ikincisi, kişinin başkaları tarafından nasıl görüldüğüyle ilgili algılarından meydana gelen sosyal benlik kavramı olarak ortaya çıkar. Üçüncü benlik, kişinin ne veya nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşünceleri tarafından belirlenen ideal benlik kavramıdır.” (Cevizci, 2015: 67)

Bir anlamda bu benlikler, kişinin kendine yüklediği, kendinde arayıp da bulamadığı, eksik ve yeterli özellikleriyle kendini algılama biçimidir. Olmak istediği kişilik *ideal benliği*, kendinde bulduğu kişilik ise *gerçek benliği* teşkil eder. Bunun yanında

bir de potansiyel⁴⁵ benlik vardır. *Potansiyel benlik* kişinin başkaları karşısında sergilediği özelliklerdir. Bu anlamda benlik algısının en yüzeysel yönünü teşkil etmesine rağmen toplumsal kimliğini oluşturması yönüyle öne çıkar.

İnsan kendi doğası ile yüzleşmeye başlamadan önce varlığını öteki ile ilişkilendirerek yaşamaktadır. Oysa kendi öz varlığı zannettiğinin çok daha fazla uzağındadır. Varoluşun onca uğraşa mâl olacak zahmetini fark ettikçe öteki ile ilişkisini yeniden belirleyecek kendi kendine dönme çabasına girecektir. Aslında Ramazan Korkmaz'a göre "öteki, 'ben'in sınırlarını belirleyen, olanaklarını keşfettiren ve zaman zaman Ben'i tanımlayan, tamamlayan niteliğiyle olumlu bir değer olarak kabul edilir. Ancak bu değer, Ben'in otantik varlığını sınırladığı ve onu 'benzeri kılarak' yok etmeye çalıştığı andan itibaren de bir tehdit algılamasına dönüşür." (Korkmaz, 2014: 17) Birey "öteki" rolünden sıyrılıp başkasını değiştirme çabasından vazgeçtiğinde kendi değerlerinin farkına varacak ve yeniden bir oluşum içerisine girecektir. Bu ise "ben" ve "öteki" ile ilişkisini Ramazan Korkmaz'ın otantik karakterli ilişki dediği bir boyuta götürecektir. Eski çağ filozoflarının sık sık dile getirdiği gibi uçurumun kıyısındaki insan için, ölümden vazgeçmesi durumunda kendini keşfetmek yani geriye dönüp devam etmek dışında çok fazla seçenek yoktur. Yani kişi gönüllü veya gönülsüz "öteki" ne rağmen kendini arama işine girişecektir.

Gerek kişinin kendini tanıma çabası gerekse kendilik algısında roman türünün önemli bir yeri vardır. Roman araç olarak dili kullansa bile esas malzemesi insandır. Bu yönüyle ortaya çıktığı ilk günden bu yana insanın benliğine yönelmiş; onun, mevcut olan gerçek, ideal yahut potansiyel kendiliğini ele almıştır. Özellikle modern felsefenin ve varoluşçuluğun roman türüne odaklanması; Camus, Sartre gibi düşünürlerin aynı zamanda birer romancı olması bunun bir göstergesidir.

Erken dönem Türk edebî eserlerinden bir örnek vermek gerekirse Deli Dumrul'un giriştiği mücadelede yenilgiye uğraması bir anlamda toplum bilincinin varoluşa ilişkin ön kabulünün kurgusal bir düzleme aktarımıdır. Bilinçlenme süreci insana acı çektirmesinin yanında farklı sorumluluklarda yüklemektedir. Bu bağlamda bilinçlenme serüvenini ilk anlatılarda bile bulmak mümkündür. Çünkü Heidegger, dilin esas olarak varolanı adlandırdığını, onu görünür kıldığını söyler. Bu düşünce aydınlatmanın bir tasarımıdır. "Söylenilmek istenen, var-olanın açıklığa gelmesidir, tasarım bir atışın çözümesidir.

⁴⁵Potansiyel kelimesi bir önceki bölümde yer alan kullanımı ile karıştırılmamalıdır. Bir önceki bölümde kişinin mücadele için içinde sakladığı güç anlamında potansiyel kullanılmışken bu bölümde benlik çeşitlerinden birinin adı olarak kullanılmaktadır.

Açıklık, bir atış olarak var-olana kendini gönderir. Tasarımlayan bildirme, var-olanın kendini gizlediği ve çektiği karmaşaya yönelik bir rettir. Tasarımlayan söyleme, edebiyattır, dünyanın ve yeryüzünün söylenmesi, onların kavga alanlarının söylenmesi ve ayrıca tanrıların uzaklık ve yakınlığının yerlerinin söylenmesidir. Edebiyat var-olanın açıklığının söylenmesidir.” (Heidegger, 2014: 70) diyerek edebiyatın sanatın hakikati işe koyarak ortaya çıkardığı bir nesne gibi görür. Bu gerçek dünyanın var olan olarak bireyin kendini arayışı ile kurgu karakterin otantikleşme arzusu ve arayışını aynı noktada buluşturacak bir görüş kabul edilebilir.

Gerek kurgu karakterin gerekse bireyin, tarihî olarak bulunduğu konum ve şartlar bu arayışı etkilemiştir. Bu nedenle birçok olaya sebep olan iki dünya savaşının arasındaki zaman boşluğuna bakacak olursak bu dönem sonraki dünya savaşını doğurmanın ötesinde kişinin kendi ‘ben’i ile düşünsel yönden verimli bir savaş ortamının da tohumlarını atmıştır. Dolayısıyla İkinci Dünya Savaşı sonrasında varoluşçuluğu, insanlığın zihninin yeni bir sorguyla haşır neşir olmaya başladığı felsefî anlayıştır. Bu anlayış, meselenin bir doktrin ekseninde ele alınmasının tezahürüdür ve bu tezahür edebiyat vasıtası ile daha geniş kitlelere ulaşmıştır.

Varlık probleminin edebî türler içerisinde daha ziyade romanda yansıma bulmuştur. Zaten edebî türlerden bahsetmek, edebiyatın “varoluşun taşlaşması”na ve tabii “biçimin yıpranmasına” yaptığı katkıdan bahsetmek demektir (Moretti, 2005a: 22). Elbette bunda söz konusu türün doğrudan insan yaşamının sessiz tanıkları olmasının, istenilen uzunluğu verebilmesi gibi teknik yeterliliklerinin, kurgu bir dünya oluşturmanın aynı zamanda zaten yaratıcılık gerektirdiğinin payı büyüktür. Öte yandan roman türünün kabul görmüş ilk örneği olan Don Kişot'a gidildiğinde, on yedinci yüzyıl başlarına ait bu eserin bile birtakım var olma kaygıları güttüğü görülür. Don Kişot'un okuduğu ucuz şövalye romanlarının etkisinde kalarak o şövalyeler gibi olmak istemesi, kendi varlığından hoşnut olmadığına, başka bir varlık hayaliyle yeniden var olmak istediğinin göstergesidir. Yani bir tür olarak roman, ta en başından bu yana insanın çeşitli varlık konumlarını konu edine gelmiştir. Bu durum, yazar ile okurun “gizli ortaklığı” şeklinde değerlendirilebilir. “Kasıtlı kafa karışıklığının etkili olması için anlatıcı ile okurun neredeyse tam bir birlik halinde ortak bir çaba içerisine girmesi gerekir; yazar da sessiz ve görünmez kalmalı, ama örtük olarak işbirliği yapmalı, hatta belki de anlatıcının çıkmazından payını almalıdır.” (Booth, 2012: 314)

Don Kişot, yazar ve okur iş birliğine roman karakterinin de dâhil olmasının en güzel örneğidir. Okur, karakterin saf ve coşkulu var olma gayretine gülerken anlatıcı farklı mesajlar yollamıştır bile. Kurgusal alanda kendisi ile savaşın en masum tarafı örneği olan Don Kişot karakteri, peşinden daha ıstıraplı varlık savaşlarına girişmiş kurgu karakterlerin öncüsüdür. Bu karakter, kendi olamamaktan doğan suçluluk hissi ile derin bunaltı yaşayan karakterleri doğurmuştur.

Don Kişot'un açtığı bu kurgu karakterin varolma savaşı Türk romanına nasıl yansımıştır? Doğu'nun şiir kültürüyle yoğrulmuş bir edebiyat anlayışında; başta din olmak üzere sosyal, siyasî birçok sebepten ötürü 250 yıl gibi uzun bir aralığın oluşması doğaldır. Fakat Şemsettin Sami'nin ilk örneğiyle beraber romanın Osmanlı dünyasına yansımada mesafe giderek azalır. Romantik romandan realist romana, oradan natüralist romana yansımaya zamanı kısılır. Bin dokuz yüz yirmilerin psikolojik temelli bireyci anlayışı ile bin dokuz yüz ellilerin felsefe doktrinli varoluşçuların yansımada ise neredeyse paralellik görülmeye başlar. Bu da dönemin Türk romancısının Batılı örnekleri ve gelişmeleri yakından takip ettiğinin işaretidir. Buna göre varolma savaşını kurgu karakterlerde dünya savaşları öncesinde de görmek mümkündür. Ancak bunun yazar tarafından bilinçli olarak ele alındığı dönem, modern romanın başlaması ile olmuştur.

Modern roman, ben merkezlidir ve kahraman, kendi içsel yolculuğuna çıkar. Bu yolculuk aşamasında karşısında kalabalıklar içinde sergilediği ve bir anlamda rol yaptığı potansiyel benliği, diğerlerinden saklamasına rağmen o an kendinde var olan gerçek benliği ve olmak istediği ideal benliği olacaktır. Bu üçlü etmen içerisinde verdiği mücadele, var olma mücadelesidir. Potansiyel, gerçek benliği ile ideal benlik arasında gidiş gelişleri ise onu sınır durumuna getirecektir. Sınır durumu aynı zamanda suçlu benliği ortaya çıkaracaktır. Çünkü olduğu gibi olamadığı; daha çok beklediği gibi olduğu karakter, tezatlıkla yüzleşecek, eksiklik duygularını fark ederek suçluluk hissine kapılacaktır. İncelediğimiz Türk romanı örneklerinde özellikle başkarakterlerin bu sınır durumuna geldikleri, kendilerindeki sahteliği/eksiklikleri görerek otantik olamamaktan kaynaklı varoluşsal suçluluk duygusuyla tanıştıkları görülmüştür.

2.1.1.1. Varoluş Şoku

Keşif kelimesi insanın aklına keşfin yapıldığı zaman ve mekânı getirir. Bu keşif somut bir gösterileni olamayan, düşünsel düzlemde gerçekleşen varoluşsal bir durum ise zaman ve mekânın daha derin manalar taşıdığı söylenebilir. Varlığın sürekliliğinin mekân ve zaman bağlamında dünyada olmak ya da olmamak ile keskin bağlantısını kırmak için

varlığın birebir özdeşlik kurması gerekebilir. “Bu, derimizin varlığımıza sınır teşkil etmediği, bilakis ona, şeylerde sahip olduğumuz anlamına gelir. Mekânla ve mekâna doğru dururuz: Varlığımız mekânsallaşır.” (Heidegger, 2008: 33) Ancak mekânsallaşan varlık kendini ait olduğunu sandığı dünyada var olan olarak kavrayacak bir şeye ihtiyaç duyar. Zaman, geri ve ileri adımlar ve şimdinin yakalanması için kurulan yargılarla varlığı zamansallaştırır. “Fakat yargılar, onları kavrayan zihinler olmadıkça varolmazlar ve o nedenle modern kullanımda hakikatin aranılacağı yer, söz konusu olan her ne ise, onunla ilgili doğru bir yargıya sahip olduğumuz kadarıyla, zihindir (Heidegger, 2008: 51). Kendinin ötesinde duran varlık, kendini sorgulamaya başlar. Kâşif, kişinin kendisi iken zaman ve mekânın özdeşleşerek birleştiği yer yine kişinin kendisi yani keşif sahasıdır. Yani bu, bir varoluşsal keşiftir. Bu keşif macerası, belli noktalarda bireye kendini hatırlatan şoklarla yine bireyi kendine getirmeye çalışır.

Varoluş şoku,⁴⁶ farkındalık kavramını akla getirir. Farkındalık kavramı bireylerin, diğerleriyle, nesnelere ve kendisiyle ilişkisi olma halidir. Bu olma halinde kişinin kendilik hissi teması ile artar.

Romanın, geniş zaman, mekân düzlemi ve kişilerin çeşitliliği düşünüldüğünde insan varoluşuna ışık tutacak türlü aydınlanma anlarını sahnelediği söylenebilir. Behçet Çelik, Tomris Uyar’ın öykü için insani bir gerçekliği bir aydınlanma anı çerçevesinde geliştiren sanat türü diye tanımlamasından yola çıkarak: “Aydınlanma anlarında bir ışık çakıp söner, o anda gerçekliğin üzerini örten örtü, sıyrıldığı gibi peşi sıra kapanır da; yine de o görüneni unutmak, görmezden gelmek mümkün değildir.” (Çelik, 2011: 30) der. Çünkü bu, şok anıdır. Etkili, değerli bilgilerin fark edildiği, keşiflerin yapılmasına imkân verecek noktanın tespit edildiği zaman dilimidir.

⁴⁶Varoluş şoku tamlamasına Türk edebiyatının önemli kalemlerinden Nuri Pakdil’de de rastlıyoruz. Pakdil, Kalemin Yükü adını taşıyan ve Edebiyat adlı aylık derginin Şubat 1969 yılındaki sayısında yayımlanan yazısında bu tamlamadan şöyle bahseder: “Şehadet kelimesi bir seçimdir. İnancı seçmektir sözle, yürekle. Kurtuluş bölgesinin tanrı adıyla açılan kapısıdır o, varoluşumuzun ödülü, Sartriyen edebiyatın bağımlılık yönünü, iki dünya savaşı yıkımları sonunda bir kurtuluş gömleği gibi giyen kırklar Avrupası, insanın asıl inanç bağımlılığı ile şartlanması gerektiğini niçinse düşünemiyordu. Bağımlı edebiyat savaşıyla şoklanan insanı tutmak istiyordu yıkılmasın diye, önce yazarından başlayarak. Aslıdaysa insan doğumla varoluşun şokuna uğramıştır zaten, ilk o vakit tutmalı insanı, şehadet kelimesi ile yapılan budur, insanın varoluş şoku karşısında kazandığı ilk bağımsızlık. Bunun için YENİ DÜZENİN bağımları ilk bağımsızlık kazanan mutlu kişiler olmalıdırlar. Ey romancı, ey ozan, ey hikâyeci, ey oyun yazarı, açıyor musunuz kalemlerinizi yeniden?” Devamı için bkz. Edebiyat Dergisi (Şubat 1969). Ankara: Yıl 1 Sayı 1.

Rollo May ise Varoluşun Keşfi kitabına şöyle başlar: “Çağımızda alışılmadık bir paradoksla yüz yüzeyiz. Radyo, televizyon ve uyduyla üzerimize boşalan böylesi bir enformasyon seliyle daha önce hiç karşılaşmamış, kendi varoluşumuza ilişkin içrel kesinliğimiz bu kadar az olmamıştı.” (May, R. (2012). Varoluşun Keşfi. İstanbul: Okuyan Us Yay.

Bireyin, direnme gücü anlamında potansiyelini çıkarabileceği anlar ya da kişiler her zaman karşısına çıkmayabilir. Yahut çıksa bile bunları fark edecek dikkat ve kendine ilgiden uzak olabilir.

“Potansiyellerinizi kilit altında tutarsanız, mahrecinizde, “özünüzde”, size verilmiş bir şeye karşı suçlu olursunuz (ya da Almanca sözcüğün karşılığındaki gibi borçlusunuzdur). İşte bu varoluşsal borçlu ve suçlu olma durumu –gerçekte kaç bin şekilde ya da şekil bozukluğunda kendini gösterirse gösterebilir– tüm suçluluk duygularının temelidir. Hastanın başına gelen de budur. Hem bedensel hem de tinsel deneyim ihtimallerini kilit altına almıştır. ... Zira hasta o iki veçheyi, yani suçluluk duyduğunu, kendisine borçlu olduğunu kabul edip varoluşuna sokmamıştır. Nevrozunun ve psikozunun kaynağı buydu.” (May, 2012: 148)

Kurgu karakterlerin kendilerini kilitli tuttukları yerden çıkarmaları bir nevi suçluluk duygusuyla tanışma biçimidir. Kendini tanımaya çalışmak, potansiyelleri tanıyarak otantik olana ulaşmak anlamına gelmektedir. Ortega Gasset, çağımızın, insanlık tarihinin tüm çağları arasında en kofu olduğunu ileri sürdükten sonra, insanın o varoluşsal konumunu tüm tehlikeleri ve korkunçluğuyla benimseme cesareti üzerinde durur. “İnsan, oldum olası mutsuz görünür ve mutluluğu da mutsuzluğu da tanımayan hayvanlardan ayrı olarak; özünde uyumsuz, uyum sağlaması olanaksız bir varlıktır. Yine de yaşamından vazgeçmez, onu sürdürmek gibi acılı bir görevi üstlenir.” (Gasset, 2013: 32)⁴⁷ Birey kendini tanımaktansa genelde önüne çıkacak psikolojik ve somut engellerin varlığı ile mücadeleye odaklandığından bu keşfi geciktirmektedir. İdeal benliğin ortaya çıkmasını engelleyen bu toplumsal ve bireysel yasaklar, ezici bakışlar; yok edici tesiri ile bireyin yalnız ışıltılı benliğini değil mevcut halini de yalnızlığa sürüklemektedir.

Varoluşun keşfine yaklaşmak için bireylerin kendi olabilirliklerini sorgulamaya başlaması ilk aşama kabul edilebilir. Ancak bu sorunun kişinin aklına gelmesi ve yüksek sesle bunu dile getirmesi, yine kendisinden cesaret istemesi yanında bir de bu cesareti fitilleyen bir şok anını beklemesini gerektirir. Gasset, insanın kendi köşesinde huzur içinde olma bilincinden bir hareketsizliğin yayıldığını düşünür.

Varlığın köşesinden çıktığı an –bize göre varoluş şoku yaşadığı an- çıkar çıkmaz kendini açığa vurduğu andır. Bachelard; Sartre’ın, Hughes’in bir romanından yaptığı alıntıyı aktarır. Romandaki cümle şudur: “Emily, teknenin baş tarafındaki gizli bir köşede ev kurma oyunu oynuyordu...” Fakat Sartre’ın üzerinde durduğu cümle bu değildir. Asıl

⁴⁷ İfade, çeviriyi yapan ve eseri yayına hazırlayan Neyire Gül Işık’ın esere yazdığı önsözde geçer.

vurguladığı cümle, “Oynadığı oyundan sıkılıp, teknenin kış tarafına doğru amaçsızca yürümeye başlamıştı ki birden kafasının içinde şimşek gibi bir düşünce çaktı: bu yürüyen kendisiydi...” Bu düşünceleri evirip çevirmeden önce, Hughes’in romanında bunların *uydurulmuş çocukluk* denmesi gereken şeye denk düştüğü gözlemlenebilir. Romanlarda buna bol bol rastlarız. Romancılar uydurulmuş, yaşanmamış bir çocukluk dönemine, uydurulmuş naiflikte olaylar atfederler. Edebî etkinlik yoluyla bir anlatının arka planına yansıtılmış bu gerçek dışı geçmiş, çoğu zaman düşlemenin güncelliğini perdeler; eğer bize gerçekten güncel bir naiflik içinde verilirse, kendi fenomenolojik değerine tam anlamıyla sahip olabilecek bir düşleme de böylece engellenmiş olur. Ancak, *var olmak* ile *yazmak* birbirine yaklaştırılması güç fiillerdir. Bachelard, bu cümlelere “Sartre’in aktardığı biçimiyle değerlidir.” der. Çünkü bu haliyle metin “psikanalistlerin “içe-dönük” ve “dışa-dönük” sözcükleriyle belirttiği iki farklı yönü, yer analiziyle, yani mekânla ilgili terimlerle, dışarısının ve içerisinin deneyimlerine ilişkin terimlerle ortaya koyar. Romancı bu ikilikle yaşamdan önce, tutkularından önce, varoluş şemasının ta kendisinde karşılaşır. Masalda çocuğun kendisi olmaktan edindiği o şimşek gibi çakan düşünceyi, çocuk “kendi-evinden” çıkarken keşfeder. Burada söz konusu olan bir çıkış cogitosudur ve bundan önce kendi üstüne kapanmış varlığın cogitosu verilmemiştir; az çok karanlık bir cogitodur bu, ilk önce teknenin gizli bir köşesinde Descartes’in “sobalı odasını”⁴⁸ kurma oyununu oynayan, düşsel bir konut yaratan varlığın cogitosudur. Çocuk az önce dışarıya doğru patlayarak kendisinin kendisi olduğunu keşfetmiştir, bu belki de varlığın bir köşesinde oluşmuş yoğunlaşmalara karşı bir tepkidir. Teknedeki o gizli köşe aynı zamanda varlığın da bir köşesi değil midir?” (Bachelard, 2013: 172-173-174)

Burada gerek gerçek dünyada gerekse kurgu karakterlerde potansiyel halinden kasıt, yalnız diğer insanlarla ilişki anlamında değildir. Birey “Şimdi ben kendimin nesiyim?” diye sorduğunda kendine yaklaşmıştır. Ya da “İnsani ilişkilerde nasıl davranırsam kendime daha yakın olurum?” diye sorduğunda bu varolma cesaretine de yaklaşmış demektir. Bu cesareti kıranlar ise hükmedici kalıplar, baba psikozu, gizli ya da açık toplumsal dayatmalardır. Kişilere yüklenen roller, akrabalık, annelik, babalık, din adamlığı, evlilik gibi modeller ile de suçluluk hissi artabilir.

⁴⁸Gasset’in aktardığına göre, Descartes’in felsefe alanındaki ilk eseri olan *Yöntem Üzerine Konuşma*’nın “Yöntemin Kuralları” adlı ikinci bölümünde söz ettiği, kapılarını dış dünyaya kapatıp tefekkürde bulunduğu sobalı odadır. Bkz. Gasset, O. (2013). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yay. s. 174.

Söz konusu insan trajedisinin kurgu düzleme aktarımı; Ömer, Behçet Bey, Mümtaz, Nuran, Sabiha, Nuri, Odalar'ın adsız memuru, Zahit İloğlu, Turgut Özben, Selim Işık, Hikmet Benol, Aysel, Tezel, Hakkâri'de Bir Mevsim'in sürgünü ve Her Gece Bodrum'un Cem'i gibi karakterler etrafında ele alınacak.

İçimizdeki Şeytan romanında psikolojik ve toplumsal hareketliliğin kişiler, özellikle savunmasız kişiler üzerindeki etkisi anlatılır. Bu olumsuz etki, kişinin özgün olmasını engelleyen bir yapıyı oluşturduğu gibi ilişkilerde de sahteliğe sebep olur. Varoluşçuluk kişilerin iç dünya gözlemlerinden yola çıkılarak keşfedilecek bir felsefedir. Romanlarda trajedi kişileri bu konuda oldukça fazla malzeme verebilir. Aslında incelenen romanlardaki varoluşsal suçluluk kıskacında boğulanların hepsi benzer insan gibidir. Romanın başkışisi Ömer'de fırlatılmış olduğunun farkına varılması ile başlayan benlik kaybı sürecine, direnç göstermeyen bir varoluşsal suçluluk psikolojisi hâkimdir.

“Herkesten korkuyorum... Bunun neticesi olarak herkesten şüphe ediyorum. Fakat bu dereceye kadar nasıl düştüm? Macide'nin samimi olmaması ihtimalini nasıl oldu da aklıma getirdim? Benimki aptallık! Kız ne bilsin? Benim ne çirkef olduğumu, ne haltlar karıştırdığımı, ne tehlikeler atlattığımı nereden bilsin? Her mücrim ruhlu insan gibi ben de vehimlerimin oyunaçığı olmaya başlıyorum.” (İçimizdeki Şeytan, 143)

Ömer dünyaya ne 'halt' etmeye geldiğine dair bir fikri olmayan, bu nedenle kendi varlığını geliştirmeye yönelik çaba içerisine de girmeyen bir karakterdir. Oysa kişinin sağlıklı bir benlik gelişimi sürecinde kendine karşı dürüst olması ondan beklenen bir davranış şeklidir. Bunun diğer adı özüne sadık kalmadır. Toplumunda geri planda böyle bir isteği vardır. Sahtelikten uzak yaşamak özgün olmakla mümkündür. “Kernis ve Goldman, özgünlüğü, “kişinin günlük yaşamını, hiç engellenmeksizin gerçek veya özbenliğine göre sürdürebilmesi” olarak tanımlar.⁴⁹ Varlığın kendini bulma çabası kurgusal düzlemde birçok tesadüfün bir araya gelmesi ile sağlanmaya çalışılabilir ancak burada bile insanın değişebilirliğinin oranı her zaman mantık dâhilinde kontrol edilemeyebilir. Buna rağmen

⁴⁹İlgili kavramsallaştırmalar, özgünlüğün birbirinden ayırt edilebilen ama birbiriyle bağlantılı dört temel öğeden oluştuğunu önerir. Söz konusu öğeler farkındalık (“awareness”), yansızlık (“unbiasedprocessing”), özgün davranış (“authenticbehavior”) ve ilişkisel özgünlük (“relationalauthenticity”) olarak nitelendirilir. Farkındalık, kişinin olumlu veya olumsuz özellikleri hakkında bilgi sahibi olması ve kendini kabul etmesiyle; kısaca kendinin farkında olmasıyla, kendini bilmesi veya tanımasıyla alakalıdır. Yansızlık ögesi, benlik bilgilerinin tarafsız şekilde işlenmesi ile alakalıdır. Bu öge de kişinin kendiyile ilgili olumlu ve olumsuz özelliklerini çarpıtmadan, reddetmeden, göz ardı etmeden veya abartmadan nesnel şekilde ele alabilmesini ve kabullenebilmesini içerir. Özgünlüğün davranışsal boyutu, kişinin ödül kazanmak, cezadan kaçınmak veya birilerinin hoşuna gitmek için “sahte” şekilde değil, kendi değerleri, gereksinimleri ve tercihleri doğrultusunda davranmasıyla alakalıdır. Özgünlüğün ilişkisel ögesi ise kişinin ilişkilerinde sahte değil açık, içten ve gerçek olmasıyla alakalıdır.” (Akt. İmamoğlu-Günaydın-Selçuk, 2011: 29)

insan, iradesi sayesinde diğer varlıklara göre kendine en yakın olandır. Değişime açık olması, varoluşunu anlamlandırma adına yapıp ettikleri, salt yaşadığı toplumda değil, içinde, isteğine bağlı olmasa da yer aldığı dünya ve evren sınırları dâhilinde, mekândaki varlığının dışında mekânı tanımlamaya çalışması ile bilinçli veya bilinçsiz sürekli bir değişikliğin etki alanındadır. Bu onun kendini aradığı yolda başarıya ulaşacağını ispatlamasa da daima farkında olarak veya olmayarak bir varlık problemi ve onun doğurduğu tatmin ya da suçluluk duygusunu taşıyacağını gösterir. Zira bu var olma yolu insanın hayvani ve ilahî özünün yönlendirmeleri yanında dış varlıkların bakışlarına da maruz kalır.

Ömer, varlık şokunu yaşasa bile bunun ötesine geçerek varlığın anlamını sorgulamaya tam olarak geçemez. Varoluşçuluk bağlamında onun bu tutumu, problemi problem edemediği için bir sıkıntı oluşturur. Sabahattin Ali'yle yakın dönemde edebiyat sahnesinde yer almaya başlamış Ahmet Hamdi Tanpınar'ın roman karakterlerinde ise varlık şokunun tezahürü kadar şoku öteleme gayreti içerisinde bulunan örneklerle rastlanır. Gerçi yazarın ilk romanı Mahur Beste'de Behçet Bey her yönüyle olduğu gibi varlığıyla yüzleşme aşamasında da siliktir. Öte yandan Tanpınar romanlarında varoluş şokuna, Mahur Beste'den dört yıl sonra tefrika edilmiş Huzur'da Mümtaz ve Nuran'la, altı yıl sonra tefrika edilen Sahnenin Dışındakiler'de Sabiha karakterleriyle rastlamak mümkündür.⁵⁰

Mümtaz'ın, varoluşunu yaşadığı zaman ve mekân içinde, kişinin kendisi tarafından yaratıldığına inancı vardır. Onun için hayat bir piyangodur. Kendisine isabet etmesi tesadüftür.

“Bir sofraya davet edilmiş değiliz; belki mütemadiyen içimizden yaratıyor, doğruyoruz... Hiçbirimiz hayatı maddenin arızı bir hali gibi kabul etmiyoruz. Hatta bu işi anlamak isteyenler bile, sonuna kadar oyunun içinde kalıyorlardı. Her şey bizden geliyor, bizimle geliyor ve bizde oluyor.” (Huzur, 67)

Nuran ise kendisi olamamanın ağırlığını hissedememesi sonucunda varlığının anlamıyla yüzleşir. Kadın kimliğiyle toplumun ona yüklediği anlamlar altında kaybolmak kadar, en yakınında olan kişi, Mümtaz'ın da başka hayatlar arasında kaybolarak ondan uzaklaşması, bu yüzleşmenin dile gelmesini sağlar.

⁵⁰Mahur Beste 1944'te, Huzur 1948'de, Sahnenin Dışındakiler 1950'de tefrika edilmiştir. Bir üçleme mahiyetindeki bu romanlardan Sahnenin Dışındakiler, tefrika tarihî itibarıyla Huzur'dan sonra gelse de kurgusal zaman zinciri bağlamında ikinci sırada yer alır.

“Mümtaz, onun sükûtu kendisini ezmiş gibi silkindi.

-Neyin var? diye sordu.

-Hiç. Kafamı allak bullak ettin. Sümbül Sinan, Merkezefendi, Macide; herkesin hayat hakkı. Yoruldum. Kendim olmak istiyorum artık.” (Huzur, 196)

Görüldüğü üzere her iki karakter de otantik varlığı ile yüzleşme anlamında bir varoluş şoku beklentisinden çok hayatın sıradanlığı içinde kendine dönme gayretinde görünürler.

Sahnenin Dışındakiler’de kendini sorgulayan ve bunun bedelini yok olarak ödeyen en önemli karakter Sabiha’dır. Sabiha çevresel etmenlerden uzaklaşıp kendine uzaktan bakma ihtiyacı yaşamaktadır. Gönül bağı da olan arkadaşı Cemal ile yaptığı bir konuşmada sadece okumakla, iyi bir aile geçmişine sahip olmakla kendini tatmin edemediğini vurgular:

“- ...Ben içimden bulmak istiyorum. Kendi kendimi yapmak istiyorum.” (Sahnenin Dışındakiler, 137)

Kendi kendini yapmak, özünü inkâr ederek varoluşunu kendisinin şekillendirme isteği demektir. Kendine başkasına bakar gibi bakmak isteyen Sabiha, azap çekmektedir. Kendi olamamanın azabı, varlığından rahatsızlık, varoluşsal suçluluk hissidir. Dolayısıyla Sabiha, varoluşçuluk temelli bir yaklaşımla, ona yüklenen anlamları reddederek kendini gerçekleştirme kaygısına düşen, kendini gerçekleştiremediği için de suçluluk duyan bir karakter olması gibi nedenlerle aslında asıl kendisi olmaya yaklaşmış, bunu başarabilmiş ben’dir. O, varoluşundan kaygı duymaya başlamıştır. Sabiha’nın durumu daha önceki karakterlerde görülen çaresizliğin peşinden gelen mecburi sorgulamalardan farklıdır. Yalnız bu istek değildir onu ayrıcalıklı kılan, o, kendimi bulmak istiyorum derken bir varoluş keşfinin arzusunu da dile getirmiş olur. Karakterlerdeki bu çevreye yabancılaşma ile başlayan ve kendine yönelik kaygılanmalarla süregelen bir durumdur.

Bireyin çevresi tarafından tanınmaz hale gelmesi ile başlayan yabancılaşma; sorgulamanın ontolojik kaygıya dönüşmesine fırsat verir. Heidegger’in daha sonra Kierkegaard’dan devralarak genişleteceği kaygı kavramına değinirsek kaygı, insanın kendini sorumlu hissetmesi ile başlayan bir süreçtir. Her ne kadar belirsiz olduğu söylene de onun belirsizliği nesnesinin olmamasından kaynaklanır. Burada belli bir nedene dayanarak ortaya çıkan korkudan ayrılır. Kurgusal alanda Ömer’in, Mümtaz’ın korkusu varoluşsal kaygının sınırına gelmiştir. İç gerilimler birinde aşka benzeyen bir duygulanım diğerinde medeniyet terkibi sebebi ile şoku geciktirmiş ya da engellemiş görünmektedir.

Suçumuz İnsan Olmak'ta Nuri de eşi ile konuşmasında kendi içinde yaşadığı belirsizliği açıklar:

“O, “Neyin var?” dedi. “Tanınmaz oldun bugünlerde!”

Cevap vermedi. Asıl eskiden tanınmaz haldeydim diyecekti; kendimi kaybetmişim, şimdi gerçek kişiliğimi buldum; o asi, başıboş insan oldum gene. Ben buyum işte, hep buydum, böyleydim ama, küllenmişim, tozlanmışım. Değişik bir ışık altında o paslar, o tozlar siliniverdi, açıldı, berraklaştı.” (Suçumuz İnsan Olmak, 55)

Oktay Akbal'ın toplumsal olarak yadırganan karakterinin küllerinden kurtulmasını sağlayan ışık, varoluşunun anlamını da ortaya çıkarmıştır. Sabiha'ya kendini bulduracak şey ne ise, Nuri için ışık o anlamı taşımaktadır. Ancak kişi bu ışıktan uzaklaşınca öteki ben'ini karanlıklara gömmektedir.

“Uzaktaydı. Kişiliğinden bir parça ayrılmıştı, uzaklaşıyordu, gitgide uzaklaşıyordu. Bu onun asi, duygulu, hayalci yönüydü. Kendi içindeki öteki benliği idi.” (Suçumuz İnsan Olmak, 142)

Bu durum, varoluşun her zaman oluşum içerisinde olduğunu ve kendini bulmak ne kadar zor ise kendini kaybetmenin de bir o kadar kolay olduğunu örneklemektedir. Bu buluş ve kaybediş karakter için kurgunun zamansal olarak herhangi bir anında olabilir. Kedi ve Ölüm romanının Zahit İloğlu karakteri için bu, ölüme yakın bir zamanda gerçekleşir.

Ölüm zamanı dünyadan, bilinen yaşam alanından bireyin ömrünü sonlandıran bir olgu iken onu varoluşun keşfine yaklaştıran bir verimli dönüm noktası da olabilir. Bu anlamı ile bitmeye doğru gidişi değil kendine dönen bir sonsuz olma halini akla getirir. Ölüm ile varoluşun keşfine yaklaşan modern Türk edebiyatının belki de ilk kadın karakteri Zahit İloğlu'ndan önce Ölmeye Yatmak romanının Aysel'idir. Kendini hem fiziksel olarak hem de cinsel kimliği bağlamında keşfeden Aşk-ı Memnu romanının Bihter'ini Aysel'den ayıran onun gerçekten ölmüş olmasıdır.

Aysel karakterinin varoluş serüveninde zaman önemli bir unsur durumundadır. Zamanın içine hapsedilmek, zamanda erimek varlığın derin benlik kaybının trajik bir göstergesidir. Bu “zaman” darlık gibi ciddi bir sınırlamanın içerisinde ise benliğin kaybı trajik olduğu kadar kısa bir sürede de olur. Zira buradaki darlık mekânsal anlamda değil yine o 'an'a uygun olarak zamansal anlamdadır. Zamanın uçsuz bucaksızlığı dar kelimesi ile sınırlandırılmıştır. Çünkü varlık dünyaya gelmiştir ve onun için burada kalış süresi

sınırsız değildir. Aysel'in benlik çatışmasında üzerinde durduğumuz ideal benliğine kavuşmasını anlatan romanların ortak adı da “Dar Zamanlar”dır.

Adalet Ağaoğlu, karakterlerinin kısa zamanlara sığdırdığı varlık sorgulamalarını an'ın içinden anlatır. Bu, anlatmaya çalışılan varlık-zaman ilişkisine göre varoluşun keşfedildiği andır. O sorgulama an'ı bireyi bağımlı olmaktan kurtarıırken aynı zamanda hür bir varoluşun içerisinde kurulmasını sağlar. Bachelard'ın “Anın Sezgileri” adlı yazısında geliştirdiği “an” düşüncesi, zamanı an'a indirgemektedir (Bachelard, 1997: 59-63). Aysel varoluşunun keşfini işte bu an ile açıklanabilecek ölmeye yattığı günün anlarına sığdırarak yapar. Bölümün başında varoluş keşfinin zaman ve mekânla ilişkisi belki de en çok Aysel aracılığı ile anlam bulur.

Dar Zamanlar'da zaman⁵¹ varoluşun temel kategorilerindedir. Mekânın içinde akan “zaman” mekâna göre daha akışkan ve sınırları belirsizdir. Aysel'in özel bir mekân seçimi yaparak intihara yönelmesine rağmen yaşadıkları dar mekânlara değil dar zamanlara sığdırılmaya çalışılır. Fiziksel bir unsur ile değil saniyelerden asırlara kadar geniş bir şekillendirme yöntemi ile adlandırılan zaman bilinçaltının geri gidişlerle yolculuğunda darlık ile vasıflandırılır.

Anıların ve sahip olunan belleğin bize verdiği şimdinin gözlemlerini zaman çerçevesinde anlatan Heidegger'e göre bellek, bugüne aittir. Varoluş keşfi, geçmiş ile bugün arasında orta bir yol çıkararak bugüne ait belleğin dünün sorgulamalarını yapabilmesidir. Aysel, kuvvetli belleği sayesinde sağlam bir varoluş karakteri olarak keşfini dünde bulur. Aysel varoluşunun bütün anlarını yaptığı keşif ile otel odasındaki sınırlı zamanın içinde yeniden yapılandırmakta, kurmaktadır. Soyut olan zaman ile mekânın işlevselliği azaltılmış ve Aysel mevcut mekânın içinde değil, bugünü kuran belleğin aktifleştirdiği zamanın içinde ölmeye yatmıştır.

Otel odası, parası peşin ödenerek sahiplenilen kişiye özel bir mekân anlamında Aysel için ölüm-oluşum yeridir. Onun otel odasını seçişindeki hikmeti sorgularken “Neden ille başımı sokacak bir yer gerekli? Bu oda örneğin? Orada ölünebilir miydi, bir ucuz

⁵¹Kısaca tanımlayacak olursak zaman, içinde bir şimdi noktasının keyfi olarak saptanabileceği bir şeydir; öyle ki iki farklı zaman noktasından biri önce diğeri sonradır. Ama zamanın şimdi noktalarından hiçbiri bir diğerine göre ayrıcalıklı değildir. Herhangi bir şimdi noktası, “şimdi” olarak, daha sonraki birinin muhtemel öncesidir; “sonra” olarak da daha önceki birinin sonrasındır... öyleyse zaman, aşamaları birbirine göre önce ve sonra ilişkisi içinde olan bir açılmıdır. Her önce ve sonra şimdiye göre belirlenir ki, bu şimdinin kendisi keyfidir.. Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Heidegger M. (1997). Zaman Kavramı. Çev. Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-Cogito Dergisi. S. 11. s. 29-41

pamuklu vitrinin önünde?” (Ölmeye Yatmak, 67) diyerek, yalnız mevcut topluma değil kendi özerkliğini sağlaması gereken kocası Ömer ile yaşadığı eve de ait olmadığını vurgular gibidir. Otel odasını seçilmiş ve korunaklı oluşu bakımından Heidegger'den bir kavram ile varoluş rahmi kabul edilebilir. Varoluş rahmi, varlık problemleri yaşayanların bulunduğu mekânın adıdır. Heidegger'in sadeliğin tüketilmez gücüne ulaşmak için önerdiği ilk adım olan “vazgeçme”, bizden bir şey almayan, fakat bize bir şey veren vazgeçme, bu varoluş rahminde ölümü seçiş ile görülür. Aysel bu vazgeçme halinden önce kamusal birisi durumundadır. Heidegger için bu durum “varoluşumuzun günlük kamusal niteliği yani “Birisi”dir. “Birisi” kimliksiz, kişiliksizdir, her birimizin o bir ben, gerçek bir ben olmazdan önce olduğu kamusal bir varlıktır. Böyle birisi, hayatta filan konuma sahiptir, filanca şekilde davranacağı umulur, şunu yapar, bunu yapmaz ve Heidegger'e göre böylelikle bir “düşmüşlük” durumunda varoluruz, bu şu anlama gelir: biz henüz üzerine yükselmenin bizim için bir imkân olarak varolduğu varoluş düzeyinin altındayızdır. Bu harici ve kamusal (daha doğrusu kitlesel) varoluşun rahminde kaldığımız sürece, bir Benlik olmanın dehşetinden sakınır ve vakarından vazgeçeriz.” (Heidegger, 2008: 55-56) Varoluş rahminde kalma, varoluşsal suçluluğun altında kalarak kendini cezalandırmadır. Aysel varoluş rahmi gibi sıkışıp kaldığı otel odasını yırtar atar. O, varoluşsal suçluluğu ile mücadele edecek gücü bu odada keşfeder.

Benlik ile dış dünya arasındaki bu bağlantı varlığın suçluluk hissi taşıması ile yerini sağlamlaştırır. Kendisi ile giriştiği bu suçlu yakarış, hesaplaşma, varlığın hiçliğe gidişi için acı bir tecrübedir. Bachelard bunu “var olmaktan suçlu bir varlığın” bütünlük arayışı olarak yorumlar. Varlık acı çekmektedir. Suçluluk ile acı her kahramanda aynı ölçülerde görülmesi bile Aysel, karnında bebek taşıdığını zannettiği anda acı ile özdeş bir suçluluk yaşar. Otel odası kendisi için varoluş rahmi iken fiziksel bir durum baş gösterir. Aysel hem rahmin içindedir hem de bir varlığa oluş yeri olarak hamile kalmasının imkânsız olduğu halde varoluş rahmini içinde taşımaktadır. Bu iç içe geçmiş doğuş motifi ile tercihini yapar. Üstelik bu tercihi kendi adına özgürleşmek ve özgür kılmak için yapmaktadır.

“Aysel'in sorguladığı bu “ezber” inançlar ve değerler sistemi, üzerine bir neslin yaşamının kurulduğu ideolojik güdümün işlevsiz tortusunu imler. Aysel, özgürlük savaşını verirken, kariyerini bir akademisyen olarak geliştirirken, hatta özel yaşamında, hep bu değerler sisteminin bir taşıyıcı öznesi olduğunu hissederek sadece kendisine ait olmayan bir hayatı yaşadığını düşünmüştür. İçinde bulunduğu kriz an'ında, anıları yoluyla beliren geçmiş imgesini dolduran da bu sorumluluk hissi ve adanmışlıktır.” (Akkıyal, 2005: 43)

Otel odasında yaşananları yani kriz anı diye adlandırılan süreci suçluluk hissiniin yoğunlaştığı/varoluş şokunun yaşandığı anlar diye de adlandırmak yanlış olmaz.

Kişinin kendi olmadığını fark etmesi her zaman böylesi bir durumdan çıkarılan bir sonuç değildir. Varoluş şoku bazı romanlarda karakterin aldığı bir haber ya da karşılaştığı bir olay ile de başlayabilir. Erhan Bener'in Kedi ve ölüm romanında Zahit İloğlu'nun ölümcül hastalığını ğrenişi kurgunun ilk sayfalarında okura sunulur. lmle yüzleşme karakterin yaşadığı varlık şokuna örneklilik teşkil eder. Yine de Zahit İloğlu daha çok, varlığın evrensel trajedisinden ziyade kendi geçmişine yönelmeyi tercih eder. Yaşadığı suçluluk duygusu da insan olmanın ağır baskısından çok, kendi geçmişindeki hataları ve yaşayamadıkları ile ilgilidir.

“Ne gençliğine dönmek, ne de yaşlılığı daha ötelere götürebilmek... Ölüm ayaklarının ucundaydı artık. Daha içinden duyamıyordu, inanamıyordu ama biliyordu; orada, şiş karnında, yılan dişlerini geirmişi bir kez etine. O dost doktor, bir çeşit ürküntüyle şaşkın ve beceriksiz kelimelerle bunu yüzüne karşı sylememişi bile olsa, o bunu, hem de epey zamandır biliyordu.

Ne yapabiliirdi artık? Bütün mr boyu süren boşuna bir bekleyişin sonu gelmişi. Pek kesin konuşmamışi ama daha bir üç ay demişi doktor? “Daha bir üç ay” yavaş yavaş, belki de beklenmez bir çabuklukla geçecek üç ay. Tıpkı yıllarca önce düşündüğü, hatta inanmaya inanmaya kendini sürüklediği gibi bir lm. Ama bu kez bir dilek, bir aptalca oyun değil, kaçınılmaz bir gerçek olarak karşı karşıyaydı ölümle.” (Kedi ve lm, 13)

Aysel'de bilerek bir yok oluş tercihinden varoşlun sırrına gidilirken Zahit İloğlu'nda kabullenilmekten başka çaresi kalmayan ölüm olgusu ile bu sırra varılmaktadır. O nedenle başkaldırıya bu karakterde rastlanmaz.

Başkaldırı daha dar ve kısıtlı sorgulama imkânları ile Nuri'de de görülmüştür. Onun isyanı rutinleşen aile düzenine karşı başlar ve bir yasak aşk ile nihayete erer. Bu aşk onu alışılmış düzeni iğneyebilen, başkaldırmış bir insan yapabilmişi. Oysa Aysel'in yaşadığı benlik çatışmaları ve onu kendine getiren varoluşunun keşfi ile kendine bir aydın rolü biçerek ona geniş imkânlar verir. Bu tarz bir görüntü Tezer zlu'nn yaşamın Ucuna Yolculuk romanındaki karakterinde de farklı biçimde yakalanabilir. Özlu'nn karakteri varlığını keşfetmek için ölümün peşinden gider. Varoluşun herhangi bir zamanında varoluşunun anlamını bildiği güneş ısıtırken bulmak ister. Aradığı lmleri, Berlin'de gittiği meyhanede, güneşin ısıtmadığı İskandinav ülkesinde, bir otel odasında bulacaktır.

Hiçbiri kendi ölümü değildir. Ancak ölüm öncesi söylenen şeylerin sırrını çözmek istemektedir. Anılarını ölü gibi görür.

“Her anı ölüdür.

Şimdi sen de bir anısın. Sen de ölüsün. Her zaman benimle birlikte olan, birlikte taşıdığım, yaşadığım sözcüklerime dönmem gerek. Sözcüklerim olmadan o gökyüzüne nasıl dayanabilirim. O caddeye, o geceye, gecelere, uykuyla uyanıklık arasında öylesine yatıp uyuyamadığım için sinirlendiğim ve her şeyi düşünüp, kalkıp düşündüklerimi sözcüklere çeviremediğim gecelere. Ya da uykunun ölümsü derinliğinde varoluşumuzun küçüklüğünü algıladığım gecelere. Bu yaşam, beni ancak içimde esen rüzgârları, içimde seven sevgileri, içimde ölen ölümü, içimden taşmak isteyen yaşamı, sözcüklere dönüştürebildiğim zaman ve sözcükler, o rüzgâra, o ölüme, o sevgiye yaklaşabildiği zaman dolduruyor.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 21)

Özli, hayata kendi ‘ben’i ile yerleşmeye çalışan ancak buna hem aile hem de toplumsal çevrede müsaade edilmeyen karakterinin, çocukluğundan gençliğine yaptığı seçimlerle bireysel yönelişine anlam katmasına gayret etmektedir.

“Zaman zaman kendimi tüm insanlıktan daha güçlü duyuyorum, ama kendimi aynı anda çıplaklıklarından sıyrılmaya çalışan ağaçlar kadar da bırakılmış duyuyorum. Özellikle ben’in, ben’i bıraktığı anlarda. Ya da ikisi bütünleştiğinde. Ve birdenbire, şimdiye dek hiç algılamadığım bir duygu gelip beni buluyor.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 9-10)

Ölüm fikri anlatıcı/karakterin kendini bulması için gerekli şok etkisini yapabilecek bir duygudur.

Erdal Öz’ün Odalarda romanının memur olan adsız kahramanı ise bir başkasının ölümü ile kendini keşfetmeye başlar. Onun keşfi Aysel ve Zahit’te olduğu gibi kendi bedeninin ölüme yaklaşması ile değil annesinin ölümü ile olur.

“Daha da yalnız kalmıştım. Yaşamamda delik deşik bir şeyler vardı. Hep bir şeyler eksik olmuştu bende. Bunun daha önce de sezer gibi olmuşum, ama hep örtmüştüm üstünü, anlamazlığa, bilmezliğe vurmuşum kendimi. Ah, insanın kendine düşkünlüğü, kendine toz kondurmayışı ne yanlış bir şey. Şimdi bunun cezasını çekiyorum.

....

Kendimi olduğum gibi kabullenmeliydim artık. O yapay süslemelerden uzaklaşmalıydim. Üstelik başkası da olamazdım. Ben’dim bu işte. Arkadaşımın dediği gibi bir “hamur” belki de, biçimlenmeyi bekleyen tam kıvamında bir hamur.” (Odalarda, 161)

Annesinin ölümünün hemen ardından hatta annesinin ölü bedeniyle yaşadığı birkaç günde düşündüğü bu şeyler, ona bireysel oluşu hatırlatmıştır. Burada ölüm, kişiye kendini fark ettiren bir uyarıcı olarak ele alınmıştır. Varoluş karakterlerinin ölümle karşılaştıkları bu şok anları bazı karakterlerde farklı yorumlanmıştır.

Farklı yerlerde ve zamanlarda yaşadıkları sıra dışı sorgulamalar ve anlamlandırmalarla varoluş şokuyla karşılaşan ve kendini keşfeden karakterler olduğu gibi bu sorgulamaları daha farklı yorumlayan ve değişik anlamlandırmalarla kendi olamadığı duygusundan kaçan karakterlerde olmuştur. Bu durum, sahici benliğine sahip olamadığını anlayan yani varoluşsal suçluluk ile karşılaşan bireyin varolma mücadelesinden kaçış çabasıdır.

2.1.1.2. Suçluluk Hissini Anlamlandırma Çabası

Varoluşsal sorunların temel konu olarak ele alındığı romanlarda karakterler kimi zaman bu sorunları aşmak için farklı yollara başvurur. Değiştiremediği şartlar içinde farklı bir dünya kurarak kendi ben'ine yaşam hakkı tanır. Yıldız Ecevit, Oğuz Atay için: “Atay, kahramanlarını yaratırken onlara yüklediği önemli bir özellik de "oyun" olgusudur.” (Ecevit, 1989: 55) derken yazarın kurguda karakterleriyle kendine açtığı yaşam alanına gönderme yapar.

Tutunamayanlar romanı, adıyla bile daha ilk adımda kendinin ve etrafındaki düzenin sahteliğinin farkında olunan bir uyumsuzluğa gönderme yapar. Yalnız kendinin değil düzenin sahici olmadığını anlayan ve bunu eleştiren birey, aydın bireydir. Aydın bunalımı da denilebilecek tutunamama hali, kurgu içerisinde karakterin kurguladığı oyunlarla ifade edilerek farklı boyut kazanır.

Burada akla şu soru gelebilir: Keşfi yapanlar mı tutunamaz yoksa tutunamayanlar mı bu varoluşu keşfedecek güçten mahrumdur? Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar'da anlattıkları, modern romana getirdiği yenilik ile varoluş keşfi incelenmeyi gerektiren bir anlatı seyri izler. Keşif, bu romanlarda bir oyuna döner. Roman karakterlerinin makûs talihi, kazanamamak üzerinedir. Selim tutunsa intihar etmezdi. Turgut tutunsa romanı yazılmazdı. Tanpınar, Ahmet Cemil ile yaptığı mülakatta kahramanına bu gerçeği kendi ağzından kabullendirir ve aktartır: “İnsan talihiyle beraber doğar, bizim talihimiz memnun olmamak ve intibak edememektir.” (Tanpınar, 2000: 281-282) Kazanan mı keşfedecek yoksa keşfeden mi kaybedecektir? Ani bir ölümün başlattığı sorgulama ile ölümün bireyin üzerindeki şok edici gücüne dâhil edilebileceği düşünülen romanlarda söylemin tamamının bir keşfin işareti olduğu okudukça anlaşılır.

Tutunamayanlar, Selim'in yok oluşu ile başlasa da Turgut Özben'in varlığını fark etme sürecini içerir. Ne var ki Özben'in süreç boyunca başkalaşım/değişim izlekleri ağır bastığından varlık şoku ikincil bir görüntü arz eder. Tutunamayanlar'ın başında yer alan Sonun Başlangıcı başlıklı üst kurmaca örneği bölümü ile hemen arkasından Yayımlayıcının Açıklaması bölümüne geçildiğinde, birinci bölümün ikinci cümlesi Turgut Özben'deki değişim/başkalaşım izleğini başlatacak varoluş şokunun ilk işaretidir: "O zamanlar daha Olric yoktu, daha o zamanlar Turgut'un kafası bu kadar karışık değildi." (Tutunamayanlar, 25) Bu cümle, Turgut Özben için henüz sürecin başlamadığının fakat başlayacak olduğunun işaretidir. Ardından, ondaki süreci başlatan sebep verilir:

"Selim, arkasından bir de herkesin bu durumlarda yaptığı gibi, mektuba benzer bir şey bırakarak, bu dünyadan birkaç gün önce kendi isteğiyle ayrılp gitmişti." (Tutunamayanlar, 25)

Burada şu soru gelir akla: Turgut Özben'de değişimi/başkalaşımı başlatacak varoluş şoku tezahürünün sebebi Selim Işık'ın intiharı mıdır yoksa ona yazdığı mektupta⁵² yazılanlar mıdır? En sevdiği arkadaşının ölümü, üstelik bu ölümün biçiminin intihar şeklinde olması elbette onda yıkım yaratacaktır. Fakat "Bu mektup, neden geldi beni buldu?" şeklinde söylenmesinden hareketle Turgut Özben'de sürecin, mektupla birlikte başladığını söylemek mümkündür. Tabi mektubun gerçekten varlığı da muammadır. İçeriği hakkında bir bilgi verilmez. Üstelik Turgut Özben bir iç konuşmasında "Ayrıca, bu mektubu bana yollamadın, bana böyle bir görev verilmedi, benim işim değil bu, benim işim değil. Mektubunu on kere okudum, bir sonuca varamadım." (Tutunamayanlar, 31) şeklinde düşünerek hem mektubun gerçekte varlığını reddeder; hem de mektup gerçekten varsa bile içeriğinde bildirilen meçhul görevden kaçmak ister. Tabi meseleye bir başka açıdan da bakılabilir. Belki de Turgut Özben'de kendi varlığına yönelişin temel sebebi mektubun olmamasıdır. O, muhtemelen, intihar etmiş Selim'in en yakın arkadaşlarından biri olduğuna inanır ve Selim'in kendisine birkaç satırlık da olsun mektup bırakmasını ister. Kendisini ve arkadaşlığını en azından buna layık bulur. Mademki o mektup bırakılmamıştır, o halde Selim'in bilmediği dünyasının peşine düşmelidir. Zaten o bilinmeyen dünyanın peşine düştüğünde de Selim'i anlamaktan ziyade kendisini anlamaya başlayacak, böylece Turgut Özben'de değişim/başkalaşım ortaya çıkacaktır.

⁵²"Mektuplu romanlarda görüldüğü gibi, çatışmalı iç yaşamların çoğu esere belki dahabir çeşitlilik sağlar, ama bu aşırı çözümleme yüzünden nesne de elden kaçar. Çünkü romandaki yaşam ancak nesnelere karşıtlığı ve dünyanın varlığıyla aydınlanır." (Alain, 1985: 100) Selim'in mektubu ile başlayan ruhsal çözülmenin Turgut'un varlık problemlerine dönerek devam etmesi kurgunun hareketliliğini gösterir.

O an için Turgut Özben'e göre Selim Işık'ın ölümü bir tutunamayıştır. Fakat Turgut Özben'in hatıraları, daha doğrusu hatırlamalarıyla birlikte, tıpkı, adı Huzur olmasına rağmen Tanpınar'ın huzursuzluğu anlatması gibi Oğuz Atay da tutunma hikâyelerine geçer. Bu tutunma ya da tutunamama hikâyeleri ile varoluşun keşfinin yapılabildiği öğrenilir.

Turgut Özben, maddi bir refahın konforuna da alıştığı evliliği ve çocuklarıyla; Necati, dört yüz elli kere oynanmış oyunundan kazandığı parayla kat alarak bir şekilde hayata tutunmuşlardır. Roman da bu tutunmuş olduğuna emin bir eda ile Turgut Özben merkezlidir. Öte yandan Selim Işık, Turgut Özben'in sevgi mi acıma mı ifade ettiği henüz anlaşılmayan "Herkesin belirli bir işle uğraştığı bu kocaman dünyada yalnız başına oradan oraya sürüklendin canım kardeşim benim." (Tutunamayanlar, 31) şeklindeki düşüncesinden hareketle, gerçek anlamda hiçbir zaman tutunamamıştır. Özben, aynı düşünce bağlamında, "Sen bütün oyunların yarısında çıktın aslında." (Tutunamayanlar, 31) diyerek onun intiharına gönderme yapar. Şu halde önemli olan tutunamamak mıdır? Tutunmaya çalışmak mıdır? Tutunabilmek midir? İşte roman bu sorulara cevap arar, daha doğrusu, cevap aramaktan ziyade okurun kendisine bu soruları sormasını amaçlar. Bu sorular ile varoluşun keşfinin ya da varoluş şokunun karakter açısından önemi de sorgulanabilir. Varoluş şoku, bireyi nereye götürebilir? Kişi bu şokun ardından gelen, otantik varoluşunun olduğuna dair yaptığı keşif ile bir tutunamayan mı olur? Ya da tutunmak için bir alan mı bulur?

Turgut Özben, o mektupta yazılanların peşine düşmekle bir çıkmaza düşebileceğinin farkında değildir. Fakat bu olaya yönelik ilgisinin bir an önce bitmesi gerektiğinin farkındadır. Çünkü her ne kadar üniversite yıllarındaki şakalaşmalarında, yanında bir erkeğin soyunmasından sıkılan Selim'i kızdırmak için soyunup, "Ben, senin bilinçaltı karanlıklarına ittiğin ve gerçekleşmesinden korktuğun kirli arzuların, ben senin bilinçaltı ormanlarının Tarzan'ı! Yemeye geldim seni. Benden kurtulamazsın. Ben, senin vicdan azabım." (Tutunamayanlar, 29) demişse de asıl şimdi Selim yavaş yavaş onun vicdan azabı olmaya başlamıştır. Bu evrede dünyada bulunuyor olmaktan duyulan sınırlanma hali kendini göstermeye başlar. "Hayat düşünceleri tutan bir hapisanedir. İnsan, can sıkıcı bir saç demetidir, ben de akılsız bir robotum." (Tutunamayanlar, 32) yargısının ardından daldığı uykuda, Selim yerine kendinin öldüğünü görecektir fakat uyandığında "Güzel bir gün ve ben yaşıyorum." (Tutunamayanlar, 36) demekten kendini alamayacaktır.

Turgut Özben’de Selim’in bilinmeyenini araştırma süreci kendi hatıralarına yönelişle başlar. Üniversite yıllarında yazmaya başladıkları, kendisinin meddah üsluplu biyografi yazma uğraşları hatırladıkları arasında öne çıkar. Bu aynı zamanda Selim’deki oyun tutkusunun romanda karşılaşılan ilk örneğidir. Selim arkadaşlarını birbiriyle tanıştırmaktan hoşlanmadığından Turgut, daha sonra Selim’in ölümü vesilesiyle tanıştığı diğer isimlerle de Selim’in oyun tutkusunu sürdürdüğünü görecektir. Süleyman Kargı ile Dün, Bugün, Yarın şarkısı ve şarkının tahlili oyunu, Esat’la kısmen canlandırmaya çalıştığı oyun gibi her arkadaşıyla farklı bir oyun seçmiştir. Turgut’la seçtiği oyun ise daha çok Turgut’un geçmişine yönelik ve onun burjuva hayatıyla dalga geçen ironik bir oyundur. Turgut Özben, iç konuşmalarında Selim’in oyun tutkusundan hareketle kendini ve Selim’i yargılayacaktır. Aslında bu yargılama aynı zamanda tutunanlar ile tutunamayanların karşılaştırmasıdır:

“Benim bütün işim oyundu, bunu biliyorsun Turgut. Hayatım, ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu. Sen evlendin ve oyunu bozdun. Bütün hayatımca nasıl oynayabilirdim? Sen de dayanabildin mi? Sen de ürkütücü bir gerçekle bozdun bu oyunu. Herkesin belirli bir işle uğraştığı bu kocaman dünyada yalnız başına oradan oraya sürüklendin canım kardeşim benim. Necati’nin işi oyun yazmaktı. Küçük burjuva alışkanlıklarını yeren son oyununu hatırlıyor musun? Oyunun yarısında çıkmıştım. Sen bütün oyunların yarısında çıktın aslında. Necati’nin oyunu dört yüz elli kere oynandı ve Necati de bir kat aldı kazandığı parayla. Senin için neydi onların arasında? Ne yapıyordun? Hiçbir işim yoktu. Bu nedenle sevmezlerdi seni işte. Bu nedenle aldırmadılar sana. Senin ne işin vardı orada? Herkesin işine karıştın, işin olmadığı halde. Ölmek bile, kendilerine böyle bir görev verilenlerin işidir. Kendine oyunlar buldun: başkalarının katılıp katılmadığına aldırmadığın oyunlar. Herkesi yargıladın bu oyunlarda. Bu arada beni de yargıladın, bana da haksızlık ettin. Ben de bir oyun yazsam, sonunda haklı çıkmak için kendini öldürdüğünü söylesem... Bu oyunu sevmedim Turgut. Ben, oyunlarda bana saldırılmasını sevmem. Ben oyun istemiyorum artık; ne oyun ne de gerçek, senin ölmen gibi bir gerçek, beni sarsmamalı Selim.” (Tutunamayanlar, 31)

Selim bu oyun tutkusunun sebebini, okula giderken otobüsün durduğu/durmadığı duraklar üzerine oynadığı oyunla açıklar. Ev ile okul arasında otobüste geçen zaman bile ona yüküdür. Böyle zamanları anlamlandırmak, yaşanmamış zamanlar olmaktan kurtarmak için oyunlar icat eder. Duraklar arası maç oyunu bunlardan birisidir:

“Adlarını ezbere bildiğim, her gün birer birer geçilmesi gereken on dört durak. On dört resmî Türk otobüs durağı. Benim gibi otobüse tıkmış başka insanlar bu süreyi nasıl geçirir bilemiyorum. Yüzlerinden anlaşılıyor ki. Hiçbir şey belli etmiyorlar. Tabii, ben de içimden bu oyunu oynadığımı belli etmiyorum onlara. Onların yüzünü takınıyorum. Belki hepimiz bir yüz takınıp başka bir oyun oynuyoruz. Hiç olmazsa ben kendimi, sana ifşa ediyorum Turgut. Bunun değerini bil. Bundan sonra kimseye kötülük etme ve bütün dilencilere sadaka ver. Her durakta karşı takıma bir gol atarım, onun attığı bir golü silerim. Nasıl mı? Turgut! Yüksek matematikteki başarısızlığım yüzünden okunuyor. Canım, ilk durakta, yani bindiğim durakta on dört-sıfır yenik durumda girerim maça. Geçtiğim duraklar benim yenilgimi önce hafifletir, sonra yavaş yavaş, zaman yenik düşmeye başlar bana. Üniversitede inerken, on dört-sıfır galip durumda olan benim, anlıyor musun? Zaman, hiçbir zaman kazanamaz bana karşı. Otobüs bir durağı, durmadan geçerse, bu o gün olacak başka olaylar için iyi bir işarettir. Yedinci durağa kadar içimi buruk bir acı ve endişe kaplar. Sanki, daha dün, zamanı aynı biçimde yenilgiye uğratan ben değilmişim gibi içim titrer. Dalıcı bir forvet gibi saldırırım zamansporun kalesine: on üç-bir, on iki-iki, on bir-üç... Tabii buradaki sayı sisteminde, gerçek spor kurallarıyla bir uyumsuzluk var gibi geliyor insana. Bu kadar ince düşünen insan, zamanı bu ince düşünceleriyle geçirir; benim oyunumu ne yapsın?” (Tutunamayanlar, 42)

Turgut'un aradığı cevap budur: Selim neden hayat oyununun ortasında çıkmıştır? Oysa Selim, tam da hayat oyununa bağlanamadığı, bu bağlantısı değersiz bulduğu için o oyuna kendi isteğiyle son vermiş, tutunmaya hiç çalışmamıştır. Öte yandan Turgut Özben'in meddah üsluplu otobiyografisiyle aynı doğrultuda savunması niteliğindeki benzer üsluplu diyalog yahut duruşma tutanağının ekine, Selim'in "NE YAPMALI?" başlıklı yazısını eklemek istediğini, tutanağın ekinde görecektir. Selim'in annesi Müzeyyen Hanımı taziye ziyaretine gittiğinde odada özellikle yazıyı arayacak ve bulacaktır. NE YAPMALI yazısını okuduğunda, Selim hakkında yanlışları olduğu düşüncesiyle ilk kez karşılaşacaktır. Zira Selim de tutunmaya çalışmıştır. Genel anlamda yazıda kolektif bir örgüt oluşumu anlatılsa da gerçekte bu, Selim'in kendi varlığıyla tutunma çalışmasıdır. İntiharına giden olaylar zincirinde kendine yaklaştıkça, şoklara uğradıkça geçirdiği sarsıntıdır. Selim'in tutunma programında ya da şoku atlatarak kendine gelme aşamasında, alt başlıklarda şu çözüm arayışları dikkat çeker:

"a) Kendini iyi tanımak

İnsan en çok kendiyle ilgilenir; ama bu ilgi bir yönteme dayanmaz ve kendini tanıma sorunu bilimsel bir yolla çözümlenmezse sonsuz bunalımlar karanlığına düşer birey. Değerini tam bilmeyen kişi, gereksiz yakınmalarla gün geçtikçe daha da bozulur ve çürüyüp gider. Kişisel değeri büyötmek de küçöltmek de aynı derecede zararlıdır." (Tutunamayanlar, 97)

Selim Işık'ın en azından teoride ileri sürdüğü fikirler onun arayış içerisinde olduğunu gösterir. Zaten kendini sorgulayan insanın bir boşluğa düşmesi gerekir. Burada akla Sait Faik'in Sinagrit Baba hikâyesi gelir. O hikâyede sinarit balığı, artık zamanın dolduğunu düşünerek yukarıdan sarkan iğneleri tek tek yoklar. Her bir iğneden, oltayı tutan el hakkında bir değerlendirmeye varır. Bunlardan hiçbirisi yakalanmaya değmeyecek kimselerdir. Nihayet son bir iğnede uygun olanı bulduğunu düşünür. Ne var ki yakalanıp yukarı çekildiğinde gözlerinde derin bir pişmanlık belirecektir. Zira onu yakalayan oltanın sahibi o güne dek hiçbir imtihana girmemiştir. Bu anlamda Selim Işık, kişinin kendi benini imtihana yani arayışa sokması gerektiğini ifade eder. Bu onun, arkadaşının ölümü ile uğradığı varoluş şokundan sonraki bilgisidir.

"b) Kendini eleştirmek

Bu deyimle Batılıların "otokritik" dediği soruna eğilmek istiyorum. Yukarıda söylediklerim bir otokritik sayılabilirse de otokritiği daha çok bir eylem için varsayıyorum. Bir eylemden sonra, o eylemin birey açısından değerlendirilmesidir otokritik, diyorum. Kendini eleştirmenin, kendinden yakınma çerçevesinden de çıkması gereklidir diye düşünüyorum."(Tutunamayanlar, 98)

Romanın modern roman yapısı içerisinde bir kolaj gibi duran NE YAPMALI yazısı bir anlamda Tutunamayanlar'ın özünü teşkil eder. Âdeta kurgunun bilimsel bir yorumudur. Aynı zamanda yazıyı bitirdikten sonra Selim'in odasında duvarı yumruklayan Turgut Özben'i okurun daha iyi tanınmasını sağlar. Turgut Özben de o zamana dek Sinagrit Baba'nın oltasına takıldığında pişmanlık duyacağı benlerdendir. Çünkü kaba kuvvetle, yumruk gücüyle arayışını gölgelemiştir. Fakat NE YAPMALI yazısı mayayı çalmış, onun kendini iyi tanınmasının ve eleştirmesinin önünü açmıştır. Varoluş şokuna maruz kalan benlik sorgulamayı başlatmaktan kaçamayacak, kaçmayacaktır.

Selim Işık'ın hangi eylemden sonra otokritiğe gittiği şimdilik muammadır. Veya yaşamın kendini bir eylem dâhilinde kabul ettiği ve eylem ekseninde girdiği otokritikte kendine ölümü seçtiğini söylemek daha olasıdır. Öte yandan onun ölümü de bir eylemdir ve bu ölümün biçimi, en yakın arkadaşlarından birisi mahiyetindeki Turgut Özben'i kendi

kritiğini yapmaya sürükleyecektir. Turgut Özben, yazıyı okuyup bitirdiğinde, herkesin bir işle uğraştığı dünyada bir başına oradan oraya sürüklendiği sandığı Selim hakkında yanılığını görünken kendisini de bir kez daha tanıyacak ve sorgulayacaktır:

"Canım Selim! Nasıl çırpınmışsın bir yere tutunmak için: Burhan'ların ortasında neler hissetmişsin! Onlara okuyamamışsındır bu yazıyı. Çizgili bir defterden koparılmış kâğıtlara yazılmış; sekiz sayfa. Neden dövmemedim ben bu herifi? Elimden nasıl kaçırıldım? Bir de adresini aldım üstelik. Ben aşağılık sahtekârın biriyim. Kendime bile sahtekârlık ediyorum; dolandırıyorum kendimi."(Tutunamayanlar, 99)

Süleyman Kargı, ona kendi açıklamalarının olduğu defteri verecektir. Acaba Süleyman Kargı, Selim'i ne derece tanımıştır? Ya da açıklamaları ne derece onu tanıtmaya kâfidir? Gerçi defterin giriş kısmında "Selim Işık yalnızlığa dayanamazdı. İlk bakışta, yalnızlığın ve çevreyle uyumsuzluğun, yaşantısında önemli bir yer tuttuğu kolayca ileri sürülebilirdi. Selim, bu yargıya da dayanamazdı. Bütün dünya, ona dargın olabilirdi; fakat bu, aceleyle varılmış bir sonuçtu. Kimse onun kadar çevresine yakınlık duyamazdı." (Tutunamayanlar, 135) ifadeleriyle Selim'i ne kadar tanıdığını anlatmaya çalışır. Fakat bu ifadelerin hemen akabinde onun anlaşılamayacağını, bunun suçunu da işine gelmeyen belgeleri Selim gibilerden saklamakla tarihe yükler. Defterde anlatılardan ulaşılabilecek sonuç, Süleyman Kargı'nın da Selim'in bir oyun arkadaşı olduğudur. Turgut'la oyunlarında burjuva hayatına ironik bir yaklaşım sergileyen Selim, Kargı ile oyunlarında genel geçer tarih-edebiyat anlayışlarıyla dalga geçmiştir. Kargı da defterinde değişken Türkçenin dil gelişimine ironik bir yaklaşım sergilemiş, oyunu bozmamıştır. Selim'in başka arkadaşlarıyla uyumsuzluğu da yine defterde yer alır. "Selim Işık yalnızlığını Kelimelerle besledi. Kelimelerin anlamını bilmeden önce tanıdığı yalnızlığı Kelimelerin içinde yetiştirdi." (Tutunamayanlar, 152) diyerek yalnızlığının bir başka yönüne işaret ettiği Selim, bu yüzden diğerleriyle çatışma içerisindedir:

"Bütün insanlar, ellerini uzatarak işaret parmaklarıyla suçladılar onu, kelimeleri yüzünden. Herkese ihanet etmişti. Burhan, Metin, annesi, Sabri, babası, Mimar Cemil ve daha birçok kimse vardı. Metin: "Ben keman çalarken ve Türkçe tango dinlerken benim adıma utanmaya ne hakkın var?" diye soruyordu. Burhan saldırıyordu: "Her gün benimle birlikte yaşadın, seni sevdiğime hiçbir zaman inanmadın." Annesi ihmale uğradığını söylüyordu. Babası: "Bana hep isyan ettin; küçümsedin beni!" diye tepiniyordu. Bazı okumuş arkadaşları da, kültürsüzlüğüne bakmadan giriştiği işlerle acı acı gülerken alay

ediyorlardı. Sabri: “Ayağım kokuyor diye beni sevmedin,” diyordu.” (Tutunamayanlar, 152)

Turgut, bilmediği Selim’i tanımak adına onun arkadaşlarının peşine düştüğünde aslında Selim’i değil kendini tanıyacaktır. Bu tanıma onu Selim’le özdeşleştirecek, fiziki anlamda olmasa bile sosyal benliğinden intihar ederek delilliğin sınırlarındaki yeni ideal benliğinde kaybolacaktır. Öte yandan Tehlikeli Oyunlar’da Hikmet Benol, yaşadığı varlık şokunun nihayetinde fiziksel anlamda intiharı seçecektir. Bu son aslında mevcut benliğin içinde iken karşılaşılan ideal benliğin, kolay kolay uzlaştırılmaz olduğunu da gösterir.

Tehlikeli Oyunlar bir rüya ile başlar. Gerçi teknik olarak Atay’ın Tutunamayanlar’da da kullandığı tiyatro tekniğiyle yazılmış bir bölümdür romanın girişi; fakat sonradan öğrenilecektir ki Hikmet Benol o an rüya görmektedir. Hikmet’in rüyadaki sessiz cümleleri, daha en başından, herhangi bir ilgi ve yoruma gerek kalmayacak denli onda kendi varlığına ilişkin bir suçluluk olduğunun göstergesidir. Hikmet çocukluğunda bir müddet, ölmüş dayısının karısı Naciye teyzesinin evinde kalmıştır. Onun uyuduğu sanılan sırada diğer odada yapılmış bir konuşma sırasında Hikmet, ona yönelik nefret algılarıyla yüzleşmektedir. Tabi bu kısım bir rüya olduğu için aslında yüzleşmedir ve çocuk olan Hikmet’in o zamanki düşlerinden ziyade yetişkin Hikmet’in bilinçaltında yatan suçluluk duygularını temsil eder. “Ölmek istiyorum. Güzel kalmak için yapabileceğim tek hareket bu.” (Tehlikeli Oyunlar, 15) düşüncesi ise dikkatli bir okur için Hikmet Benol’un varacağı yeri gösterir.⁵³

Varoluşsal izlekler taşıyan anlatılarda ayna ve rüya motifleri de varoluşun keşfi açısından bir araç olabilmektedir. Aynanın ontolojik olarak bireyin suçluluk hissi ile yüzleşmesindeki farklı işlevlerine daha sonra ayrı bir başlıkla değinilecektir. Ancak benliğin keşfindeki fiziksel ben ile yüzleşmede, ayna ve farklı bir uzamda yaşanan rüya önemli bir motiftir. Nitekim Tutunamayanlar’da da Atay bu motiften yararlanacak, özellikle Turgut Özben, Selim’in kendisine yazdığı mektup bağlamında ölüm izleğiyle rüya motifi aracılığıyla yüzleşecektir. Yazarın Tehlikeli Oyunlar’a rüya motifleriyle başlaması bilinçli bir tavidir. Çünkü rüya, kişinin bilinçaltının anlatıya dâhil edilmesinde kullanılabilir en uygun yöntemlerden birisidir. Böylece yazar, daha en baştan okurun

⁵³Aslında dikkatli bir okur için Hikmet’in varacağı son daha romana başlamadan bellidir. Zira Tehlikeli Oyunlar’a önsöz yazan Çevat Çapan, önsözde Hikmet Benol’un intihar edeceğini söyler. Gerçi Tehlikeli Oyunlar okurda sürpriz finallli bir izlenim uyandıracak anlatıya uzaktır. Yine de Çapan’ın söz konusu tutumu eleştiriye açıktır.

karşısına kendi varlığından suçluluk duyan bir karakter çıkaracağını göstermiş olur. Üstelik bu hissin tezahürünü yorumlara gerek kalmayacak şekilde açıkça verir.

Hikmet Benol, bunalımın eşiğindedir ve uyumsuzluktan bir çıkış yolu arar. Artık değişime ihtiyaç duymaktadır. Uyumadan önce bilinçaltında bu değişimin nedenleri geçer:

“Şimdi çok dikkat ediyorum albayım; hayatımdaki bu yeni dönemin baş tarafı gürültüye gelsin istemiyorum. Karımdan ayrıldım, karımdan ayrıldım. Yeni bir yaşantıya başlamadım, yeni bir yaşantıya başlamak üzereyim, neredeyse yeni bir yaşantıya başlayacağım. Başka bir yaşantı olacak bu: İşte Sevgi yok, kayınpeder yok, pijama yok — artık mümkün olduğu kadar pijama giymiyorum albayım— yeni bir yaşantı bu. Ev başka, eşyalar farklı. Hüsamettin albayımla yeni tanıştım, yeni tanıştım, daha önce tanıımıyordum onu, yeni bir insan, emekli albay, albay, albay...” (Tehlikeli Oyunlar, 33)

Peki, Hikmet’in çözüm tasarısı nedir? İşte burada ortaya çıkar oyunlar. Oyun onun için uyumsuzlukla mücadeledir bir bakıma. Hikmet Benol, mademki değiştiremeyecektir geçmişi, mademki öfkeleri muhatapsızdır; o halde hayatı oyunlar aracılığıyla yeniden kurgulayacaktır. “Oyunlar yazmayacak mıydık albayım? Aklıma takılan anlardan kurtulmama yardım etmeyecek miydiniz?” (Tehlikeli Oyunlar, 45) derken bu oyunlar aracılığıyla, geçmişle yüzleşmeyi ve yarım kalmışlıkların intikamını almayı amaçlar. Nitekim Nurhayat Hanımın oğluna mektup yazarken, mektup yerine oyun yazmaya başlar ve oyunların satır aralarına ve iç konuşmalarına geçmişi, özellikle karısıyla yaşadıkları yansır. “Ah bu kadınlar! Dul kadınlar! Sevgi kadınları. Bana da işkence ediyorlardı Rüstem Bey! Bütün kusurlarımı yüzüme vuruyorlardı Sevgiler. Dayanamadım. Alçak kadın!” (Tehlikeli Oyunlar, 47) şeklinde düşünürken Nurhayat Hanım bile nasibini alır bu öfkeden. Uyamamak onda öfke ile karışık bir gizli intikam hissinin adı olur. “Benim de sözlerimi ağzıma tıkartı karım. Rüstem Bey.” (Tehlikeli Oyunlar, 48) ifadesiyle mektup yerine yazdığı oyunda kahramanıyla konuşarak alt kurmaca içinde üst kurmaca örneği verir.

Hikmet Benol, başarılı bir oyuncu değildir. Burada oyunculuktan kasıt; sadece başarısız bir evlilik, suçlulukları hala rüyalarda ortaya çıkan bir çocukluk dönemleri geçirmiş olması, adam olma idealini gerçekleştirememesi, adamdan sayılmaması gibi hayat sahnesindeki oyun ya da teşbihe dayalı bir oyunculuk değildir. O, aynı zamanda gerçek anlamda da sahneye çıkmayı denemiş ancak başarısız olmuştur. Uyumsuzdur. Nurhayat Hanımın oğluna yazdığı mektupta, bir zamanlar iki oyunda yan rollerde yer aldığını anlatır. Ancak bu oyunlardan birinde oynadığı garson, hem sahnede çok az yer alır hem de kısacık repliği oyunun aksiyonu içerisindeki diğer önemli sözler karşısında seyirci tarafından

duyulmaz bile. Diğer oyunda sahnede daha çok yer alacaktır. Fakat çalışmalar sırasında tekst kaybolur, Hikmet'in sahneleyeceği kısım unutulur. Dolayısıyla o, hayat sahnesi yanında bir tiyatro sahnesinde de silik kalmış, değil kendini gerçekleştirmek, başka bir role hayat vermeyi bile başaramamıştır. Tabii mektuptaki bu kısımda Hikmet'in ironi yaptığı da söylenebilir. Aslında sahnede garson rolüyle az da olsa yer aldığı oyun onun evlilik hayatıdır. O hayatta daha çok mutfakta yer almaktan ve kadın işi yapmaktan ibaret bir varlık gösterebilmiştir. Kaybolan tekst sonucu onun sahneye çıkacağı bölümün kaybolduğu oyun ise hayatın kendisidir. Hikmet, hayat içerisinde hiçbir şekilde varolmamıştır. Tıpkı Tutunamayanlar'da Metin'in mektubunda anlatıldığı üzere Selim'in başoyuncu olmak isterken ikinci bir role uygun görülmesi gibi Hikmet'te de parmakla gösterilen adam olma hayali vardır. Ne var ki yetersizlikleri yüzünden hep silik kalmıştır. Bu silikliğin uyumsuzlukla bağlantısını kuran öfke nöbetleri oluşur. Mektupta öfkesinin de o yarım kalmış oyunlarla başladığını yazar:

“İşte ondan sonra, kardeşim Hidayet, insanlığa öfkem başlıyordu; belki de ilk öfkelerimi bu oyunlar sırasında duymuştum. Çünkü, bütün gücüme rağmen oyuna geliyordum. Kendime kızılıyordum: Çünkü oyuna geliyordum, anlıyor musun oğlum Hidayet? Oyuna geliyordum. Oyuna gelmemeliydim, bana oyun oynanmamalıydı. Bütün gücümle uyanık kalmalıydım; başkalarının rüyalarını görmemeliydim. Ve kardeşim Hidayet, öfkelenince de onların bütün kusurlarını, küçüklüklerini, daha önce hoşgörüle karşıladığım kendini beğenmişliklerini daha şiddetle görüyordum ve unutmuyordum. Onları kıskanıyordum, onları beğenmiyordum. Oynadıkları oyunu hiç anlamıyorlardı. Yaşamak istiyorlardı; en çok buna kızılıyordum.” (Tehlikeli Oyunlar, 63)

Hikmet Benol'un bilinçaltında yer alan “Suçlusun öyleyse. Biliyorum. Üstelik, pısrık bir suçluyum. Hayır, siz “pısrık” dersiniz bana. Miskin bir suçluyum.” (Tehlikeli Oyunlar, 16) düşüncesi onun sadece kendisine yönelik suçlama içerisinde olmasının değil başkalarının gözünde de eksik bir birey olduğuna inandığını gösterir. Gregori Samsa'ya göndermeler bulunan bu bilinçaltı düzleminde saçlarından sümüklü böcekleri tarayan Hikmet, “Yalnız benim başıma gelir böyle iğrenç olaylar bu evde. Suçlusun da ondan.” (Tehlikeli Oyunlar, 17) ifadesiyle talihsizlik noktasında Samsa'yı bile göndermenin dışına çıkararak yalnızlaştırır. Bu onda varoluşunu suçluluk ile özelleştirdiğinin kanıtıdır. Aynı rüyada Hikmet'in babasından duyduğu utanma da hissettirilir. Hayat oyununun bu başarısız oyuncusu, uyanır ve çocukluğunda yaşanmış bir olayın o güne dek bilinçaltında nasıl yer ettiği ortaya çıkar:

“Sadece on beş gün kalmıştım evlerinde. Öfke yerine gene bir suçluluk duygusu kaldı geriye.” (Tehlikeli Oyunlar, 22)

Suçluluk duygusunun varoluşun keşfine yol açtığı bu rüyadan sonra Hikmet Benol, uyanır ve hayat sahnesindeki yerini alır. Fakat oynadığı yahut oynamaya çalıştığı Hikmet Benol rolü çoklu bir karakter zenginliği gösterir. Hikmet, çift kişilikli değil çok kişiliktir. Dolayısıyla ondaki varoluşsal suçluluk izleğine bu kişiliklerin özellikleri bağlamında bakmak gerekir. Acaba ondaki bu değişkenlik, uğradığı şokun varoluşsal suçluluk olarak bir tezahürü müdür yoksa çoklu kişiliği yüzünden bir yönüne odaklanamayarak eksik kaldığı için mi suçluluk hisseder olmuştur?

Hikmet Benol için gecekonduya gidiş, onun yükseliş arayışı olacaktır. “Bir yaşantıyı tam bitirmeli. Hiç bir iz kalmamalı ondan. Yeni yaşantılar için. Yeni yaşantılar için. Bunu önceden bilseydim, yaşantı milyoneri olmuştum. Ha-ha.” (Tehlikeli Oyunlar, 65) şeklinde düşünürken arayışın işaretlerini verir. Albay Hüsamet’in Tambay’ın sahnede yer almasıyla da Hikmet’in bunalımdan çıkmak, geçmişinin öfkelerine oyunlar aracılığıyla muhatap bulmak dönemi başlar. Tabi burada Albay Hüsamet’in, hatta onun öncesinde Nurhayat Hanımın varlıklarının nesnel gerçekliği de şüphelidir. Zira her ikisi de bir yönüyle Hikmet’in geçmişini temsil eder. Nurhayat Hanım duldur. Hüsamet’in Bey de eşinden ayrılmıştır. Aralarındaki ilişkilere bakıldığında Hikmet’in Nurhayat Hanım üzerinde tam bir hâkimiyeti söz konusudur. Hüsamet’in Bey ise daha otoriter fakat anlayışlı bir karakter görünümündedir. Şüphe, bu ilişki yumağında ortaya çıkar. Nasıl ki Turgut Özben kendi iç sesi için Olric karakterini kurgulamışsa Hikmet de Nurhayat ve Hüsamet’in karakterlerini var etmiş olabilir. Böylece hiçbir zaman karşı çıkamadığı otoriteyi temsil eden Hüsamet’in Beyden hem anlayış görür hem de kimi zaman ona karşı gelir. Nurhayat karakteri aracılığıyla bir koca otoritesi hissettiremediği karısı Sevgi’nin yerine hâkimiyet hislerini tadar. Oyunlar da gerçek yahut tasavvur, bu karakterler önünde sergilenecektir.

Hikmet’te kendiyile yüzleşme, gecekonduda hayatında su yüzüne çıkar. Fakat o hala bir taraflarıyla yadsımaya da yakındır:

“Ah ne olurdu albayım, Sevgi de Bilge de evlilik de sizin gibi gerçek dışı bir oyun olsalardı! Onları yeni baştan istediğim gibi oynayabilseydim! Oysa bunların hepsi bana oynanmış birer oyun. Sizin gibi gerçek dışı güzelliği yok hiç birinin. Bana itiraz etmeyin... Albay güldü “Başka dünyanın adamı olduğun muhakkak.” Ha ha... Karşıma geçmiş

benden ayrı sözler ediyor. Sen hangi dünyanın insanısın bakalım?” (Tehlikeli Oyunlar, 352).

Albay Hüsamettin Bey bölümüyle birlikte Hikmet’in anı geçmişiyle birlikte yaşaması, gerek sergilediği oyunda gerekse Hüsamettin Bey ve arkadaşı Sermet Bey ile konuşmaları sırasında varlık suçluğuyla birlikte iyice belirginleşir. Benol için kendini, daha doğrusu kendilerini bulması kolay olmayacaktır. Bir insanla tanışırken bile kendini koruyamaması, kendini hoşgörüyü karşılamak istemesine rağmen gittikçe bataklığa saplanması bu belirtinin göstergelerindendir. Gerçi kendisine uygun görülen kadere karşı çıkmak istediği, bu nedenle, büyük oyunlar oynamak için gecekonduya geldiği de aynı bağlamdadır. “Pahalı yaşantıların yüksek soğukluğundan kurtardık kendimizi; dört renkli ve resimli bir hayatın içindeyiz. İşte hürriyet budur, albayları...” (Tehlikeli Oyunlar, 71) düşüncesi, onun yeni hayatını algılayış biçiminin işaretidir. Birgün onu kimsenin durduramayacağına, kendini rezil etmeye izin verilmedikçe âlemi rezil etmeye devam edeceğine inanır. Sevgi’yle ayrılmalarına gerekçe olarak da gülünçlüğü gösterir. Bir anlamda evliliklerinde bir otorite aramıştır fakat karısı yanlış anlayarak onu boş bırakmıştır.

Hikmet Benol karısından ayrıldıktan sonra mensubu bulunduğu burjuva hayatının dışına çıkmak ve gecekondu hayatına dâhil olmakla varlığıyla karşı karşıya gelmiş ve eksiklikleriyle, muhatabına yansıtamadığı öfkeleriyle yüzleşmek durumunda kalmıştır. Fakat bu uyanış, bu şok onu, her ne kadar kurutuluş çabaları içerisine yönlendirse de nihayetinde, ölümle yüzleştirecektir. Dolayısıyla onda ortaya çıkan varoluş şoku, gerçek anlamda sonun başlangıcı olmuştur. Kedi ve Ölüm romanının Zahit İloğlu karakterinde de benzer bir durum söz konusu olmuştur. O da kısa bir ömrünün kaldığını öğrenince yaşamayı fark etmiş ve kendini aramaya başlamıştır.

Görüldüğü üzere bireyin tabii yahut beşeri nedenlerle bir uyanışı anlamına da gelebilecek varoluş şoku, beraberinde yeni arayışların kapısını açan ilk merhale durumundadır. ‘Ben’ yüzleştiği benliği aracılığıyla geçmişinden şimdiye, başka hayatlar karşısındaki durumuna birçok değerlendirmelere gireceği yeni bir süreci başlatmış olur. Bu oyun mudur, keşif midir; okuyucu hemen kavrayamaz. Her ne kadar kurgu karakterlerde mutsuz bir yol belirse de önünde, varoluşçuluk felsefesi bağlamında bu yol, tam da ideal insanın gerekliliğidir.

Varoluş şoku, karakterler açısından her zaman mutlu son getirmez. Aksine toplumla uyum içerisinde, kabul gören ‘ben’inin sahteliğini fark eden ve sorgulamalarla

arayış içerisinde giren ‘ben’, ağır yara alabilir. Tutunamamanın kelime olarak olumlu-olumsuz çağrışım alanı burada kendini gösterir. Kime ve neye göre tutunamamak? Söz konusu tutunamayış ideal benliğe ulaşmayı sağlayacak keşfi önlediği gibi mevcut benliğin kaybına yol açan güvensizlik hissine kadar gider. Giddens, herkesin neden bu güvensizliği hissetmediğini sorgulamaya çalışır:

“Bu tür gizil varoluşsal sorunların büyüklüğü göz önüne alındığında, acaba neden herkes sürekli ağır bir ontolojik güvensizlik durumunda değildir? Çoğunluğun, bu olası öz-sorgulamalara karşın, çoğu zaman duyumsadıkları güvenliğin kökenleri erken çocukluğun belirli bazı deneyimlerinde yatmaktadır. “Normal” bireyler, bence, yaşamlarının başlarından söz konusu varoluşsal duyarlılıkları azaltan ya da körleştiren temel bir güven “dozu” alırlar. Ya da bu bireylere, benzetmeyi biraz daha değiştirirsek, tüm insanların potansiyel olarak tabii oldukları ontolojik kaygılara karşı duygusal bir aşı yapılır. Aşırı yapan ise bebeklik döneminin bakıcı simasıdır: Bireylerin büyük çoğunluğu açısından, anne.” (Giddens, 2014: 95)

Özellikle Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar bu güven dozunun alınıp alınmadığına dönerek kurgusal düzlemde keşfi anlamlı kılacak sonucu bulmaya çalışılır. Bu nedenle tek bir anın bu romanlarda keşfe sebep olamayacağını düşünerek kurgunun tamamını irdelemek gerekir. Aile ile ilişkilerde incelenecek ebeveyn tutumunun varoluşsal gerilemeye ya da gelişime katkısı bir tarafa bırakılacak olunursa; kişilerin aldığı bu güven dozunun yok oluşu ya da aşımın işlerliğini yitirmesi varoluşun keşfi ile olabilir. Karakterlerdeki bu aşısızlığın, güven dozu kaybının etkileri onların bilinç düzeyleri ile bağlantılı olarak ilerler. Sonuçta karakter tutunur yahut tutunamaz, keşfeder ya da kaybeder.

Ölmeye Yatmak romanının Aysel'i, yok oluşu seçişteki özgürlük ve kendi ile baş başa kalış sonucu varoluş şokunu daha derin ve anlamlı yaşar. Ancak bunu Tutunamayanlar'da ve Tehlikeli Oyunlar'da olduğu gibi bir oyuna çevirmez. Öyle ki Aysel'in benlik macerasındaki son halka olan ‘Hayır!’ sesinde artık o, aydın olarak seçimini yapmış görünür. Bu seçim Ömer'in yaptığı gibi kaçış, Turgut'un kayboluşu, Benol'un intiharı gibi değildir. O, toplumdan ziyade kendine isyan etmenin önemini anlamıştır.

“...aydının, insan varoluşunu sorgulayışı da yeni boyutlar kazanmaktadır. O şimdi, büyük sürünün bir üyesi olmayı reddedişle tekniğin kendisini büyük sürünün zorunlu bir üyesi kıldığı en kısıtlanmış noktasındadır hayatın. Öyleyse, bu yeni durumda, aydın

intiharının anlamı da, 'tek'liği ortadan kalkmış bütün toplum üyeleri sayısınca çeşitlilik göstermeyecek midir? İnsan, aklıyla akıldışılığa ulaştırdığı bu dünyada artık yalnızca kendine başkaldırmak durumunda kalmayacak mı?" (Hayır, 107)

Bir başka kendilik isteği Ferit Edgü'nün ilginç benlik örneği olarak sunduğu bedeni ile beraber ruhu da sürgün edilmiş kişisinde görülür. Hakkâri'de Bir Mevsim romanı, oyuna çevrilen kurgusal varoluş anlatısına dâhil edilebilir. Çünkü burada da karakter bir bilmece çözer gibi dünyada bulunması ile düşmüş olduğu köyde bulunmasını sorgular, çıkış arar:

"Herkes, "kendine gelmek" der, biliyorum, bense kendimi buluyordum.

Yitirdiğim kendimi

zaman zaman yitirdiğim

zaman zaman bulduğum" (Hakkari'de Bir Mevsim, 62)

Bulmak önce yitirmeyi gerektirir. Kişinin kendine gelmesi önce kendinden gitmesi demektir. Yazar zaman zaman kaybettiği, zaman zaman bulduğu kendinden söz ederken hem bir savunu hem de bir itiraf içine girmiştir. Kendini kaybetmiş olmak kişinin 'ben'ine karşı işlemiş olduğu bir varoluşsal suçtur. Suç itiraf ile sabitlenir. Kişinin bu itirafı yapabilmesi için belli süre geçmesi, mekânını değiştirmesi ve içsel bir görüşmeyi tamamlamış olması gerekir.

"...en korkunç itiraf, bir işkence altında yapılan itiraf değildir, (çünkü işkence altındaki gerçek bir itiraf değildir) insanın kendi kendine, artık dayanamayıp yaptığı itiraftır. İşte ben bunu yaptım. Denizde değil de karada, böyle bir dağ başında yaptımsa itirafımı, anla ve bağışla beni okuyucu.

Çünkü kazazede de bir insanoğludur."(Hakkâri'de Bir Mevsim, 88)

Kazazedenin kaybettiği şey kendi ile beraber yaşamak düşüncesidir.

Bilge Karasu'nun Gece romanında da oyun kurgusu hâkimdir. Kişiler kendi belleklerini ve bedenlerini korumak için mücadele verir. Bu, varoluş keşfinin kurgunun tamamına yedirildiğini gösterir. Çok katmanlı bir yapı ile okuru düş mü, kurgusal gerçeklik mi soruları ile baş başa bırakır.

Varolmak ile varolmamak arasında sürekli gezinen karakterler bir tek varoluş karakterinin benliklere bölünmüş hali gibidir. Belirsizlik kafaları karıştırırsa da Gece'de bir var kalma mücadelesi sürer gider. Romanın sunuş bölümünde Akşit Göktürk roman için şu ifadeleri kullanır:

“Geleneksel yazı, yazar, anlatıcı, kişilik, öykü kavramları da bir bir değişikliğe uğratılıyor Gece'nin söylem serüveninde. Gerçekte hem nesnel hem öznel düzlemde, yazarın da, dilin de, konu edinilen yaşam gerecinin de nesnel varlık sınırlarını yitirmesine tanık oluyoruz. Başı, sonu, kuytuları, ucu bucağı duyularla saptanamayan, ama tükenmez bir gücülüğü bütün ağırlığıyla taşıyan karanlık gece, ilkin bu anlamda ana simgesi oluyor anlatının.” (Gece, 5)⁵⁴

Bu karmaşıklık, oyun kavramına götürür. Tutunamayanlar'da başlayan oyun kurgusu, daha fazla fantezi ögesi eklenerek Gece'de kişilerin varolma savaşına dönüşür. Anlam alanını zorlayan karmaşık varoluş ağı karakteri birbirine bağlar. Romanda konuşan ses, yazar, yaratman, düzeltmen sanki bir kişinin değişik benlikleri gibi olur.

“Bütün okumuşlara gölgelik etmek de yetmemiş olsa gerek ki, değil aynada, düşlerinde bile görmek istemeyecekleri art benlikleri olmaya kalkıştım. Art benlik demek yanlış, düzeltiyorum, art benleri demeliyim. Hoş, art olmasına art da, ben mi bırakıyorum ortalıkta.

Yenilmeği, eğilmeği, ezilmeği kabul eden insan, insan değildir benim gözümde. Bir alt yaratıktır.” (Gece, 95)

Alt yaratık olmamak sahteliğe düşmemektir. Otantik benlik mücadelesi işçilerin kurguya girişi ile dozu artırır. Bireysel kaygı, korku burada kurgunun alt yaratık olmak istemeyen benlerin hissettiği duygulardır. Zira gecenin işçileri onları yok etmeye çalışır. Tıpkı oyunu bozan ve evlenerek mevcut düzenin/gecenin işçilerinin ideal benliğini yok etmesine izin veren Turgut gibi. Selim'in intiharı da alt yaratık olmamak için bir seçimdir.

Gece romanında işçilerin bedensel olarak varolmaları, romanın korku atmosferini artırır. Onlar şiddetin uygulayıcıları olarak mağduru, bedeninden ederler. Gecenin karanlığı, insan olarak varlığı kaybolacak derecede şiddet gören bedenleri örter. ‘Ben’ler tek bir bedenden çıkarılmaya devam ettikçe, yani varoluş kendi kendini kurmaktansa belli bir şekilde varoldukça gece bitmeyecektir. Bedenin taşıdığı rol önemlidir. Sebep ne olursa olsun insanlar ölmektedir. Gün içerisinde ölmeyen beden, ölüm zamanına kadar kutsanmıştır. Varoluşsal kavramlardan korku, kaygı ve seçim bu romanda öldürülenler tarafından oldukça yoğun yaşanır. Bir oyun gibi kurgulanan metinde bedenin rolü her koşulda yok olmaktır. Sonunun ne olacağını bilenler belirsizlikten kurtulmuş olsalar bile korkuları azalır mı? Oyuna katılmanın zorunlu olduğu ve katılmama gibi durumda da kişiler bedensel olarak yok ediliyorsa seçim nerde kalır? Varlık olarak seçim hakları

⁵⁴ Akşit Göktürk'ün bu ifadeleri Gece romanının önsözünde geçer.

olmayan bu kişiler baskı altındadır. Alt yaratık olarak kalmaya, tutunamamaya mahkûmdur. Varoluşlarını savunmanın gerekliliği salık verilse de roman inkâr düzleminde ölüm, bir yok oluş değildir. Asıl yok oluş kişinin ben'ini inkâr etmesidir. Varoluş karakterinin kendine karşı bu inkâr tutumu, karakter, otantik benliğinden uzaklaştıkça artar. Kurgu dünyada diğer karakterlerin etkisi ve baskısı altında kalan ve bu nedenle kendi olamayan karakterin, kendi ben'ine karşı suçluluk duyması devam edecek ve karakter, baş edemediği noktada ben'inden kurtulmaya çalışacaktır. Yeniden yaşamayı öğreneceklerdir.

Camus'nun, “Bana öyle geliyordu ki, hiç öğrenmemiş olduğum, ama yine de çok iyi bildiğim bir şeyi, yani yaşamayı unutuyordum. Evet sanıyorum ki, her şey o zaman başladı.” (Camus, 2013: 34) diyerek başlattığı olay, varoluşun keşfidir. Selim'in ‘oyunu bozdun’ dediği evlilik, Turgut'ta kendini unutmaya yol açmıştır. Selim yaşıyor olmaya yüklediği anlam nedeniyle bunu fark etmiştir. Mesele yaşıyor görünmek değildir ona göre. Çünkü, “en nasipsizler bile soluk almayı başarır.” (Camus, 2013: 36) Esas olan, varlığına anlam katarak ve suçluluğu omuzlayarak kendin olarak yaşamayı becerebilmektir. Yaşamak ve karakterleri kendi oluşlarına göre var edebilmek, otantikleşmelerini sağlamak da kolay bir iş değildir. Gece romanında oyun kurucu olarak yazar da bunun kolay olmadığını bilir:

“Öykücü, romancı, her yazdığının nereye varacağını bilen bir kişi sanılır; kendi de zaman zaman buna inanır, ya da inandırılır. Oysa yazdığı her tümcenin ardından ne geleceğini –o “bir sonraki” tümceyi yazmadıkça- hiçbir zaman bilemeyeceğini, kendisi, unutmamak zorundadır.” (Gece, 176)

Gece'de işçilere karşı verilen benlik savaşı, kişinin kendi ben'i ile karşı karşıya gelmesinin, bu şoku en az yara ile atlatabilmesinin ne kadar fazla dayanma gücü istediğini örnekleyen kurgusal bir oyundur. Buna bir örnek, Her Gece Bodrum'da modern edebiyatın sorgulayıcı fakat korkak karakterlerinden Cem vardır. İşçilerin darbeleri gibi o da gerçeklere karşı bir arkadaşlık oyununda benlik savaşı verir:

“Şimdi karşısındaydı gerçeklik ve görmemekte direnecekti Cem. Ama gerçeğin kendine özgü bir havası vardı. Vuruyor, çarpıyor, sendeletiyor, ölümcül yaralıyordu.” (Her Gece Bodrum, 26)

Her Gece Bodrum'da şehirden kaçış ile yeni bir düzen kurmaya çalışan karakterler vardır. Burada da görüldüğü gibi gerçek dünyanın kalabalıklığı insanı birey yapmaktan uzaklaştırmaktadır. Onlar da alt insan olmamak için kaçış oyununu seçerler:

“İstanbul” diye yazdı Cem büyük harflerle kartın altına, siyah, kalın çizginin üzerine; kaçılmış bir cehennemdi orası, herkesin bir hayat kurmaya başladığı yerd. ‘Günü gelince bir hayat kurulur, günü gelince evlenilir, hayat bir evlilikle kurulur. Herkes evlenir.’ İnsan ‘hayat arkadaşını’ her yerde tanıyabilir, “Bir kasırganın eşiğinde olduğumuzu hissetmeyerek.” Durakaldı bir an. Unutmaya çalıştığı kasırgayı, evlilikleri, İstanbul’u, işlerinin başındaki arkadaşlarını, yeni doğan ve artık kundaklanmayan çocukları, “Benim çektiklerimi çekmesin” diyerek gülümseyen anneleri (Ahmet’in ablası evlenmemişti)... ‘Ya ben? Ben ne olacağım? Gelecekle ilgili hiçbir şey düşünemiyordu. Tasarıları yoktu. Orta malı duyarlılıklarla yetinecekti sonunda. Ama şimdi... şimdi kaygılarla boğuluyordu. İşte çevren yaklaşıyordu, deniz yükselmişti, işte sulara gömülüyordu. Umutsuz bir savaşmadaydı.” (Her Gece Bodrum, 5)

Cem’i kaçısa sürükleyen, kaçtığı yerde de umutsuz bir savaşta olduğu duygusuna sürükleyen şey, Gece’nin işçilerinin alt varlık olmak istemeyen bireylere karşı yaptığı eziyeti uygular. Güneş, gökyüzü bir tabut kapağı gibi Cem’in üzerine çullanır ve onun otantik varlığını karanlıklara gömer.

Kişiler ancak başlarına gelen bir olayla, duydukları bir sözle ya da varlıklarının sonlanacağını anladıkları bir durumla karşılaştıklarında otantik olmanın önemini kavramaktadırlar. Varolma oyunları bazen bir mektup bazen bir kaçışla ya da fanteziye sığınarak oynanır. Bütün oyuncular sahteliğe düşmedikleri ilk hallerine dönerek yeniden doğuşa ve otantikleşme savaşına başlamak isterler.

Jung, arkaik insan tanımlaması yaptığı incelemesinde arkaik sözcüğünü ilk – orijinal- anlamında kullanır. Ancak yazar, “ruhsal süreçleri arkaik olan sadece ilkel insan değildir. Günümüzün uygar insanında da bu arkaik süreçleri gözlemleyebiliyoruz, üstelik bunlar modern sosyal yaşamın düzeyinde tek tük “geçmişin yeniden canlanması” biçiminde değiller. Aksine, bilinç gelişimi ne düzeyde olursa olsun, her uygar insan ruhunun derinliklerinde arkaik bir insan olmaya devam eder” (Jung, 2013: 12) der. Modern roman karakterindeki arkaik süreç düşünülüğünde varoluş karakterlerinin insanın ilk haline dönmek istedikleri ve böylece kendilerini yeniden kurgulamaya çalıştıkları söylenebilir.

Aydınlanma diye de adlandırılabilir varoluş şoku; kişinin kendi farkındalığı ile kendine yaklaşması, sınırları zorlaması, ötekileşmeye razı olması fakat aynı zamanda da özgür bir birey olarak varoluşunu da sorgulaması anlamına gelmektedir. Bu nedenle varoluş şoku ile karşılaşmış bireyin ideal benliğine ulaşmak için çabaladığını ve bu çaba

aşamasında da suçluluk hissi ile hayatına devam ettiği; kurgusal karakterlerin huzursuz halleri göz önüne alınarak söylenebilir. Bu, karakterler için huzursuzluk ve krizdir.

2.1.1.3. Çatışmanın Ortaya Çıkışı

Varoluşsal suçlulukta, benliğin başkası ile ilişkisinden çok, yine kendisi ile olan ilişkisidir. Hüreciliğin iddiasına göre:

“Her birimiz, yalnızca kendimizin girebildiği eşsiz bilinç durumları ile başkalarından bağımsız olarak sahip olduğumuz kapasite ve gereksinimler tarafından oluşturulan ayrı bir bireyiz. Hürecilik, benliği, başkalarından tamamen farklı ve onlardan tamamen kopuk, katı bir bütünsel varlık olarak tanımlıyor. Fakat acaba hepimiz kendi özümüzün içinde kilitli miyiz? Benimle siz, benlik ile başkası arasında temel bir uçurum mu var? ” (Fay, 2001: 54)

Benliğin kendisi ile bu çatışmalı hali varoluş karakterlerinin belirgin özelliğidir. Benlikler arasında birlik olması ise en üstinsanı tanımlayan bir durumdur. Oysa benlik çatışması yaşayan ve otantik olmadığını farkına varan kişi, düşünceleri ile eylemleri uymayan “solgun suçlu”⁵⁵ gibi varoluşsal suçluluk içindedir.

Benlik çatışması genel anlamda, tanımlamaları yapılan mevcut benlik, potansiyel benlik ve ideal benlik arasındaki çatışmadır. Kişi olabileceği, olmak istediği otantik ben'in yokluğunu hissettikçe suçluluk duygusu artar ve çatışma başlar. Bireyde benliklerin çarpışması ve ortaya çıkan kaos konusunun genişletilebilecek nitelikte olması, işin zorluğunu daha ilk başta ortaya koymaktadır. Bu çatışmada ne verilen ilk örnekler tüketilebilecek sayıdadır ne de söylenen söz konuya son noktayı koyacak denli büyük ve kapsayıcıdır. Bu çalışma ile yapmak istediğimiz, konunun kurgu karakter merkezli bir başka şekilde açılımını sağlamaktır.

Çatışma uyumsuz benlik yapılarından kaynaklanır. Uyumsuz, sorunlu karakterler, Sartre'ın bunaltı dediği ruh halini yaşayan kurgusal kişilerdir. Ancak burada, kurgusal

⁵⁵“Bir insanın kişiliğinin, tümüne egemen olması her halükarda bir avantajdır, yoksa, bastırılmış unsurlar durup dururken başka bir yerde belirebilirler. İnsanlar, yapılarının gölge-yanını görebilecek şekilde eğitilmiş olaydılar, hemcinslerini daha iyi anlayıp sevmeleri mümkün olurdu belki. Biraz daha az ikiyüzlülük, kişinin kendisini biraz daha iyi tanıması, komşumuz için iyi olurdu; çünkü, kendimize uyguladığımız haksızlık ve şiddeti başkalarına aktarmaya hepimiz hazırızdır. Freud'un duyguları bastırma kuramı, dünyada, sadece sanki içgüdüsel ahlak dışı yanlarını bastıran, üstün ahlaklı kimseler varmış gibi davranıyor. İçgüdüsel içtepelerinin dizginlerini tamamıyla serbest koy vermiş bir halde yaşayan ahlak dışı kimsenin, bu kurama göre, nevroza karşı bağımsız olması gerekir. Deneyimlerin gösterdiğine göre, gerçek böyle değil oysa. Bu adam da, tıpkı diğer adamlar gibi pekâlâ nevrotik olabilir. Onu analiz ettiğimizde, ondaki bastırılan şeyin ahlak olduğunu görüyoruz. Nevrotik ahlakdışı kişi Nietzsche'nin çarpıcı deyişi ile, hareketlerinin düşünceleriyle uyum içinde olmadığı «solgun suçlu» gibidir.” (Jung, 2006 a.p. :109)

karakterin uyumsuz ve bunaltı hallerinden önce varoluşsal suçluluk hissini ateşleyen çatışma haline odaklanacağız.

Çatışma, okurun dikkatli okuma ile karakteri tanınmasını sağlayan bir kurgusal durumdur. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus, karakterlerin okura yansıma şekli ile ilgilidir. Moretti, edebiyatın asli işlevinin rızayı sağlamak olduğunu söyler ve devam eder: “Yani bireylerin içinde yaşadıkları dünyada “rahat” hissetmelerini sağlamak, onları bu dünyanın hâkim kültürel normlarıyla, belli etmeden, güzellikle uzlaştırmak.” (Moretti, 2005a: 38)’tır. Çatışma, karakterin kurgusal alanda hayatla bağlantısına ne derece etki etmektedir? Oysa varoluşçu sayılabilecek romanların okura etkisi uzlaştırmadan öte, bildiği değerlerin yıkılması hatta kurulan karakterin ebedi mutsuzluğa mahkûm olduğuna inanmasıdır. Bu durumda uzlaşmadan çok çatışmanın bu romanların getirdiği bir sonuç olduğu da görülebilir. Esasen varoluşsal suçluluğun duygu olarak hâkim olduğu metinler, kişinin kendisi ile savaşının daha çok nasıl “bittiğini” değil nelerin bu hali ortaya çıkardığını ve süreci önemser. Bu tarz metinleri oluşturmak, savaşı veren kişiye ait gizli duygunun tezahür etmiş olması münasebetiyle, onu anlamaya çalışmak için yeni bir dünya kurmaktır.

Türk romanında varlığına/benliğine problem merkezli yaklaşan ilk karaktere bir Sabahattin Ali romanı olan İçimizdeki Şeytan'da karşılaşılabileceğini söylemek mümkündür. Eserin ana karakteri konumundaki Ömer, birçok yönden bocalamaların eşliğindedir. Bu bocalamaya kendini gerçekleştirme çabası denilebilir. ‘Kendini gerçekleştirme;’ yetenekler, hedefler, yetiler de dâhil olmak üzere bireyin kişiliğinin bütün yanlarının dengeli ve uyumlu gelişimi, yapısal ve kişisel potansiyellerin gerçekleştirilmesi anlamını taşır.” (Budak, 2000: 80) Ömer kurgunun başında sorgulayan, bu sorgulama ile hayallerinin sınırını genişleten biridir. Yüksek ideal sahibi olarak bu manada Ömer’e kendini gerçekleştirmeye çalışan bir birey denilmesi normaldir. Ancak aynı zamanda ilk varoluş karakteri diyebileceğimiz Ömer aynı çizgide benliğini ilerletemez. Özellikle duygusal durum Ömer’i hayallerinden vazgeçirir ve idealinin değil sıradan işlerin huzursuzluğu ile baş başa bırakır.

Yazarın huzursuz tip yaratma yolunda yaptığı uğraş, Ömer’in aşk ilişkisinde fark edilebilir. Mükemmel ve hayran olunacak bir karakter yerine okurda tiksinti uyandıracak denli sorunlu Ömer’in seçilmesinde işaret edilen noktalar, benlik problemi etrafında incelenebilir. Jale Parla, yazar-kahramanları incelediği eserinde, romanda anti-kahramanlara 19.yüzyıldan başlayarak rastlandığını söyler. Bu anti-kahramanlar; marjinal,

aciz ve yenik de olsalar egemen değerleri tersyüz eden, bu değerleri oluşturan siyasî ve ideolojik yapıları irdeleyip yadsıyan ve aynı zamanda da estetik sınırları zorlayan karakterlerdir. Yazar, kahramanların başarısızlıklarının sorumlusu olarak “kendi çıtalarını yüksek tutmaları, bu düzeyi tutturamadıklarında kapıldıkları romantik huysuzluk ve huzursuzluk, toplumsal ve siyasal baskı, sansür ve engellemeler, maddi koşulların yetersizliği, gecikmişlik duygusu, köksüzlük duygusu, babayla çatışma, kimlik çatışması ve kendilik saplantısı, etkilenme endişesi, kayıp tarih ve bastırılmış bellek, yaralı bir dil ve yaralı bir benlik gösterilir.” (Parla, 2012: 11) der. Kurgusal karakterlerde var olma, özüne ulaşma/otantik olma oldukça yüksek bir çıtadır. Kendilik saplantısına bağlantılı olarak yaşanan iç gerilim, varoluşsal suçluluk yaşayan kişileri anti-kahraman tanımına oldukça yaklaştırır. Ömer; bencil kararları, huysuzluğu, maddi refahtan yoksunluğu ve yaralı benliği ile okuru kendine bağlayan bir anti-kahramandır.

“İnsan yalnızca bir başkasına ya da ahlakî veya toplumsal yasaya karşı işlediği suç yüzünden suçlu değil, kendine karşı suç işlemekten de sorumlu olabilir.” (Yalom, 2013: 431-432) Özüne ulaşma, Heidegger’in ifadesiyle “otantik olma” arzusu, iç gerilimi oluşturan fitildir. Kendinden uzaklaşmak, kendini başkalarının ya da engelleyemediği hislerin akışına bırakmak, bireyin varlığını otantikleştirmede tehlikeli bir gidişattır. Oysa kişi bilincin çağrısına uyarak kendine dönmenin gerekliliği hisseder. Çünkü aksi durum, insana acı vermektedir. Kişi kendine karşı sorumludur, bu sorumluluktan kaçtıkça suçluluk duygusu ile donanır. Varoluşsal suçluluk denilen bu hissin nevrotik yani gerçek suçluluktan farkı da kişinin kendine karşı gayri dürüstlüğüdür. Bu bağlamda İçimizdeki Şeytan romanının başkarakteri Ömer, modern romanın ilk anti-kahramanı olarak ne insana ne de dünyaya karşı görev bilinci taşımadığı gibi kendine karşı da acımasız kararlar alarak bunların sonuçlarını yüklenmiş bir sorumludur.

Ömer yirmi beş yaşlarında, Darülfünunda felsefe okuyan bir talebedir. Bir yakınının iltiması ile postanede çalışmaktadır. Arkadaşı Nihat ile vapurda yolculuk yaptığı birgün, uzaktan akrabası olduğunu sonradan öğrendiği Macide ile karşılaşır. Vapurda karşılaşmalarının ardından delikanlı sık sık Macide ile buluşur. O güne kadar geleceğe dair uzak planlar yapmaktan kaçınan Ömer, zamanla Macide'ye tutkulu bir aşkla bağlanarak hayata dair umutlanmaya başlar. Macide konservatuar eğitimi için geldiği İstanbul'da akrabalarının yanında kalmaktadır. Ancak babası onun geçimi için gerekli parayı göndermeyince eniştesi ile tartışır ve evden ayrılır. Gideceği yeri olmayan genç kız, Ömer'in yanına sığınır ve onunla yaşamaya başlar. Konusu, yaşanan gerilimli olayların

ardından ayrılıkla son bulan bir aşk hikâyesi de denilebilecek romanda, varoluşsal açıdan dikkate alınacak kurgusal durum, varoluşsal suçlu Ömer'in yaşadığı iç gerilimlerdir. Çünkü Ömer, yaşadığı sosyal ve duygusal değişiklikler ile insanın hayatını yalnızca kendisinin yönlendirmek zorunda olduğunu anlamıştır. Bu fark ediş Ömer'i ağır bir yükümlülük altına sokarken dünyada varolmanın güvensizliğini de ona hatırlatmıştır.

Ömer, iç gerilimler yaşayan bir roman karakteri olarak ilk değildir. Türk romanında Ömer'in öncesinde iç gerilimleri ile yakından tanıdığımız diğer bir karakter Mai ve Siyah romanının kahramanı Ahmet Cemil'dir. Bireyleşme uğruna yoğun çaba içerisinde olan Ahmet Cemil, kendileşme kavramını modern romanda yerleştirmek için ilk adımlardan kabul edilebilir olsa bile Ömer ondan daha sancılıdır. Hatta gerçek fikri sancılar ile bunalıtı yaşamıştır. Ahmet Cemil romanda ne kadar dirençli gösterilmeye çalışılsa da yazar bu karakterini romanın sonunda annesini de alarak uzaklara yollamış, dolayısıyla ruhi bunalımın kriz anını kurguya yansıtırsa bile sonucunu okura göstermemiştir.⁵⁶ Oysa Ömer davranış ve düşünceleri ile okurun önüne daha canlı ve sonu belli bir karakter olarak çıkarılmıştır. Gidecek bir anneli uzak ülkesi yoktur. Kendi başınadır. Üstelik “öteki”ye göre yenik bir karakterdir.

Ömer'in yakın döneminde ortaya çıkan Behçet Beyin oluşum/kurgu alanı Mahur Beste ise yarım bir romandır ve Parla'ya göre "Neden beni terk ettin?" diye yazarına soran kahramanın sorusuna bir yanıtını bulmak isteyen okur, yanıtı Sahnenin Dışındakiler ve Huzur romanlarında arayacaktır. Oysa her ne kadar bu üçü eksik bir metnin gölgesinde ilerlese de bu biraz da boşuna bir arayıştır.” (Parla, 2012: 287) Mahur Beste'nin Behçet Bey ile varlığını kabul etmeyen ve olduğu gibi kabul edilemeyen temsili karakteri ile yazar, dönemin insanı algılayış felsefesine de örnek oluşturmuştur.

Bireyin trajik ruh halini anlamlandırmaya çalışmak için bu karakter önemli bir adımdır. Beğenilmek ya da kendi kendini beğenmek yalnız yetenekli olma, iyi aileye sahip olma ve bunun gibi dış unsura bağlı etmenlerle değil kişinin kendisini ne olarak görmek istediği ve bunu ne derece başardığı ile de ilgilidir. Behçet Bey ne kendi olabilmiş ne de babasının olmasını istediği kişi olmaya gücü yetebilmiş biridir. Bu durumun doğurduğu

⁵⁶Tanpınar, roman kahramanı Ahmet Cemil ile yıllar sonra karşılaşmasını anlatan yazısında devam etmeye gücü kalmadığı için yaptığı bu kaçıışı kendi ağzından da doğrular. Tanpınar:

“-Arabistan'dan döneli çok oldu mu? diye sordum.

-Epeyce.. Meşrutiyet'ten beri...

-Evet, dedi. Arabistan'da çok canım sıkıldı. Ben orayı pitoreski için tercih etmiştim. Okuduğum garplı muharrirler, illustration musavveresinde temaşa ettiğim resimler, bana bu bizimkinden çok başka memlekette hayatın büsbütün başka lezzetler olacağı zannını vermişti. Ayrıca da buradaki hayatımdan bıkmıştım, kaçmak istiyordum. “ (Tanpınar, 2000: 280)

gerçek varlığından rahatsız olma, varolduğu için hissettiği suçluluk duygusu onu anti-kahraman yapmaya yetmiştir. Behçet Bey gerçek benliğinin, potansiyel benliğinin ve babasının onda görmek istediği ideal benliğinin oluşturduğu üçlü sarmal yapının arasında sıkışıp kalmıştır. Onda olumsuz yan, ideal ‘ben’ olarak uygun görülen rolün kendisi tarafından değil babası tarafından biçimlendirilmesidir. Bu onda hüznün başlangıcıdır. Gürbilek’in, Kır Ayna Kayıp Şark’ta belirttiği şifasız hüzün bu anti-kahramanların en belirgin özelliğidir.

“Tanpınar’ın eylem ya da ülkü adamı olamamış, bir “somnanbül” gibi ortalıkta dolaşan hülyalı esas oğlanlarında, “terkibin bekçiliğini yapmaktan kıpırtısızlaşmış çocuksu erkeklerinde, örneğin Mahur Beste’nin gerçek hayattansa eşyanın yekpare uykusuna kaçan Behçet Beyinde, Huzur’un “geniş ve biteviye akan nehrin dışına düştüğü için azap çeken,” çolpa ve çocuk kalmaya mahkûm Mümtaz’ın da, Sahnenin Dışındakiler’in hep uzleti ve sükûnu arayan Cemal’inde vardır bu izler.” (Gürbilek, 2014: 103)

Mahur Beste’nin Behçet Beyi, ilk başta yalnız yeryüzüne fırlatılmışlığın değil zamanın ve mekânın içinde olmayış ile de kendini bulamayan, hem “niçin böyle yaratıldım hem de neden olmamam gereken yerdeyim” soruları ile varoluşsal suçluluğunu pekiştirerek yaşayan acınası bir karakter gibi algılanmaktan öteye gidemez. Ancak bu karakterin yaşadığı sorunlar, baba-oğul çatışmasından hariç düşünüldüğünde durum değişebilir. Karakterin iç gerilimi onu varoluş karakteri yapar. Bireyin özne olarak çektiği bu acılar varoluşçuluğun etkinliğini göstermeye başlaması anlamında önemli ilk örneklerden sayılabilir. Zeynep Direk, “Türk edebiyatında ‘öznenin doğuşu’ süreci ile edebiyatçıların varoluşçuluğa ilgi duymaları arasında bir koşutluk öne sürülebilir.” (Direk, 2001: 441) diyerek benzer bir ilgi kurar. Nitekim Behçet Beyde uyanışın başladığı, yazarın ona yazdığı mektupta hissettirilir:

“Çok değiştim, diyorsunuz; nerdeyse filozof olacağım. Evvelce böyle şeyler hatırıma gelmezdi.” Hakkınız var, Behçet Bey. Kendinizi tanımağa başladınız. Kendinizle meşgul oluyorsunuz. Felsefenin değilse bile, hikmetin eşliğinde olduğunuz muhakkak. Buna sebep de kendi kendinize dışardan bakmanızdır.” (Mahur Beste, 145)

Sahnenin Dışındakiler romanındaki Kudret Bey ise tam olarak benlik kazanamayan, doğamayan bir özne konumundaki bu eksikliği kendi içinde yaşattığı çocuk Kudret ile doldurur. Fiziksel özellikleri ile alakalı hali onun, çocuk Kudret olmayı istediği anları vurgular. Ancak “Zayıfsın dostum. Zayıfsın! Fakat sade zayıf mı? Dalgın, dikkatsiz ve budalasin. Ömrün boyunca mahkûm ettiğin her kusur sende. Yaptığın işlerle

düşüncelerin arasında hiçbir münasebet yok! Hiç olmazsa biraz ağırbaşlı olsan! Bu çocuk halleri bıraksan.” (Sahnenin Dışındakiler, 95) şeklinde uyarılar da alır. Hatta kendisi ile bu kadar alakalı olan Kudret Beyin en büyük kusurunun bu olduğu söylenir. Kişinin kendisi ile lüzumundan fazla meşgul olmasına hazır değildir toplum. Çünkü bu meşguliyet, toplumda huzursuzluk yarattığı gibi kişilerinde mutsuz olmasına yol açmaktadır.

Varoluşçuluğun temel savlarından biri kişinin kendisi ile tanışmadan benliğini bütünleyemeyeceği şeklindedir. Varoluşun gerçekleşmesi buna bağlıdır. Kişiyi kendisi olmaktan uzaklaştıran bağlardan çözecek olan şey, Heidegger’in vurguladığı insan realitesidir. Sahnenin Dışındakiler’de Tanpınar, “En çok hataya düşenler, kendilerinden kudretlerinin üstünde şeyler isteyenler, kendilerini olduğu gibi kabul etmeyenlerdir.” (Sahnenin Dışındakiler, 94) ifadesiyle kendilik bilincine değinir. Ömer’in, Behçet Beyin yapacak bir şey olmadığı için kabullenilen varlığı, Kudret Beyin kendisi ile barışmasını sağlamadığı gibi yaşadığı ruhsal gerilimi de azaltmamıştır. Mahur Beste’nin bir beste olarak yapılışı onun kendi içinde varolamaması ile bağlantılıdır. Beğenilerin önemi Behçet Bey ve Kudret Beyin varlık sorunları yaşamasında ortaya çıkar.

Mümtaz’da çatışma, benliklerin çarpışmasından çok, dış dünyaya bağlı bir durumdur. Mümtaz anti-kahraman tanımından uzaklaşma olarak değerlendirilebilse bile içsel kavga onda, diğer varlıkların farklı benlikleri ile çatışmaya dönen dışsal bir kavgayla bağlantılı olarak ilerler. Uyumu arar fakat uyan adam olmasını engelleyen dış şartlar onu uyumsuzluğa götürür. Çünkü Mümtaz baştan beri içindekini yaşatmanın derindedir. Okur, onun yapıp ettiklerinde “Sen bu değilsin Mümtaz” şeklinde bir serzenişe girmez. Fakat huzursuzluğunun ve uyumsuzluğunun da farkındadır. Tanpınar özellikle bu üç romanındaki karakterlerini hissettikleri varoluş şoku sonrasında kendileri ve kendi zannettikleri arasındaki kavgayı yani benlikleri ile mücadeleyi, biraz da huzura kavuşturma amacıyla “terkip fikri”ne bağlayarak benlik çatışmasını kendi üslubunca sonlandırmıştır. Terkip fikri medeniyeti tek ve kuvvetli bir zemine oturtmaya yaramış fakat Tanpınar kadar güçlü bir kalemin kurgu dünyaya kattığı “kendisi ile barışık olmayan insan” modelinin yarısını da bağlamış ve özellikle benlik konusunu erken kapatmıştır (Gürbilek, 2012: 90-91)⁵⁷.

⁵⁷Nurdan Gürbilek, Tanpınar için, “Kendini yaparken o “yasak bölge”ye biraz daha inebilmiş olsaydı, kendisini de rahatsız eden pırlıtlı düğümlerle yetinmek yerine günlüğünde aktardığı kendi büyük düğümünü esas malzemesine dönüştürebilmiş olsaydı, bunu o kadar küçümsemediği acemilikten korkmadan yapabilseydi, o düğümün bütün uçlarını; “milli, yani halis” bir terkip arayışına rağmen bir “halita” olarak kalacağını, büyük terkipte ısrarın kendisini nasıl da kıpırtısızlaştırdığını, bin bir zahmetle kurduğu “iç kale”nin aslında çoktan kuşatılmış olduğunu görebilmiş olsaydı, pırlıtlı bir dille yokluğun etrafında dönmek yerine yokluğun

Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanında, mevcut benliğinden memnun olmayan belirgin karakterlerin başında Meral gelir. Kişinin çevresine karşı görünen yüzü olan potansiyel benliğin yaşayış olarak en belirgin görüldüğü kişi Meral'dir. Romanın bilge karakteri Samim, Meral'deki bu uyumsuzluğu ve huzursuzluğu fark eder. Meral'in birbiri ile mücadele halindeki mevcut ve potansiyel 'ben'i, ideal 'ben' oluşumunu geri plana iter. Oysa Samim onun asıl özünün Doğu'ya ait değerlere bağlı olduğunu fakat döneminin modasına ayak uyduran Paris hayatından, genç kız hülyasının etkisiyle kurtulamaması yüzünden ideal benliğini göremediğini fark eder. Çünkü hem içsel istekler hem de okuldan arkadaşı Feriha'nın tahrik edici, gösterişli yaşantısı Meral'in farklı 'ben' gelişimini tetikler. Samim ise genç kızdaki bu durumun ortaya çıkardığı sonuçları tahlil etmenin ötesinde ona reçeteler bile sunmak ister. Meral de farkında olduğu farklı Meral'lerden hangisinin kendisine en yakın, en uygun olduğunu sorgulamaktadır. Samim'in reçetesine göre onu özüne döndürecek seçim, ilk Meral'den yana olmalıdır. Oysa genç kız Paris hayranlığının coşkulu bir şekilde hayatını istila etmesine sebep olan Meral'i kendine daha çok yakıştırır. Bu, gösterişli ama aynı zamanda maddeci dünyanın kapısıdır. Samim bu dünyanın Merall'i yok edeceğini bilir. Ona gerçek olanın biyolojik olarak görünen ilk Meral olduğunu söyler. Fakat Meral olmak istediği sosyal 'ben' içerisinde yanmayı seçer:

“İşte, insanın bütün dramı buradadır. Çünkü onun bu yüksek şuur tabakaları (birincisi), somatik yapısının (ikincisi) tesirlerinden kurtulacak kadar gelişmemiştir. “Sosyal ben” ötekinin, yani “biyolojik benin” emri altındadır. Kölesidir onun, insanı intihara veya haberi olmadan birçok hastalıklara sürükleyen günah kompleksi böyle bir iç mücadelenin ürünüdür.” (*Yalnızız*, 447-448)

Mevcut kimliği ile mutlu olamayan ve toplumsal rollerinin kısılcığında kalarak sıkışmış modern örnekleri sunan bir diğer yazar Oktay Akbal'dır. Oktay Akbal, *İnsan Bir Ormandır*'da benzer sorgulamaları yapar. Roman, adsız bir bireyin değişim öyküsünü anlatmaktadır. Bugün ve geçmiş arasında gidip gelen zaman dilimleri, anılar ve izlenimler aracılığı ile bireyin hayatını sorgulamasına neden olur. Hesaplaşılın yine kişinin kendi 'ben'idir. Kendinden kurtulma ümidiyle çareler arayan birey önce anıları ile yüzleşmelidir. Zira anıların oluşması, insanın gerçek zaman anlamında yaşının ilerlemesi anlamına

kendisiyle yüzleşebilseydi, adını koymaktan çekinmediği “hazin, biçare ve acıklı” malzemeye güzel cümlesinde yer açabilmiş olsaydı eğer, yakından tanıdığı biçareliğin “güzel ve muhteşem rüya”ya mihlanmış dilini biraz olsun bozmasına izin verebilseydi, ... bugün Tanpınar'ı yalnızca Türkçenin en pırlıtlı cümlelerinin, nihayet en büyük mateminin yazarı olarak değil, hazin mukayeseler gölgesinde yaşamış bir büyük tıkanmanın hem en büyük mağduru hem de en büyük romancısı olarak okuyor olabilirdik.” (Gürbilek, 2012: 90-91) der.

gelmektedir. Fiziksel değişiklikler yaşanırken kişinin iç dünyası da değişmektedir. Bu durum hem geçmiş ile bugün arasında hem de benlikler arasında çatışma oluşturur.

Akbal'ın bir başka romanı Suçumuz İnsan Olmak'ta ise Nuri, mevcut benliğinin kıskacından kaçmaya çalışır. Evli olan Nuri ve Nedret'in, aşk özlemi zannettikleri fakat olmak istedikleri kişi olmadıkları için içine düştükleri yasak aşk, onların benliklerini daha fazla çıkmaza sürükler. Rutinden kurtulma isteği, mevcut hallerinden duyulan rahatsızlıktan kaynaklanır. Romanda geçen cümleler insan olmak ile insan olamamak arasında geçen bocalamayı ifade eder:

"Ancak kişi bazı duyguların içinde bocalarsa, çıkar yol bulamazsa ne yapardı? Suçtu insanoğlu için güzel olan ne varsa. Hepsi sınırlıydı. Hareketler, istekler, düşler bile. Oysaki asıl suç, insan olmaktı, insan yaratılmaktı. İnsancıl güçsüzlüklere kendini kaptırmayı önleyememektir. Suç, insanoğlunun böyle yaratılmasındaydı. Kişi, bir an geliyordu, boş veriyordu her şeye. Bütün değer yargılarına arkasını çeviriyordu. Fazla incelemiyordu yaşamasını. Alışılmış düzenin dışına insandan üstün bir güç onu iteliyordu. Suç insan olmaktı. İnsan yaratılmaktı demek." (Suçumuz İnsan Olmak, 131)

Akbal'ın İnsan Bir Ormandır'da bahsettiği "kendimden kurtuluş" (İnsan Bir Ormandır,8) ifadesi de kişinin sığınacağı bir benlikten çok, kaçması gereken bir mevcut benliği olduğunu vurgular. Oysa diğer romanın karakteri olan Nuri, sığınacağı ideal benliğini bulamamış ve varoluşsal suçluluk hissi ile benliğinin hapisanesine geri dönmüştür.

Adalet Ağaoğlu'nun, Dar Zamanlar üçlemesinde de toplumsal kimlik değiştirme ile eş giden derin bir benlik çatışmasının yaşandığı görülür. Kişisel aile içi çatışmalarla başlayan, arkadaş ilişkilerinde devam eden ancak üst perdede toplumsal bir soruna dönüşen benlik çatışmasıdır bu. Siyasî bir çizgi ile Tek Parti döneminden başlayarak 1980'lere değin süren, bireyin "ödevli vatandaş olma" ile "birey olma" arasındaki geriliminin tohumları, kendi esas benliğini yaşamasına müsaade edilmeyen çocuk Aysel ile başlar. Aysel'in çocukluğuna sık sık göndermelerde bulunan ilk kitap olan Ölmeye Yatmak, bireye karşı bürokrasinin vaat ettiği şeyleri yapmadığı savını söyler. Bu olumsuz eleştiri dönem aydınlarının özeleştiri yapmasına sebep olur. Üçlemenin esas kadını Aysel, görevleri ile bireysel istekleri arasında sıkışmış bir yeni moderndir. Kendi olamamaktadır. Mevcut benliği ile ideal benliği arasında derin uçurumlar oluşturulmaya çalışıldıkça o, ideal benliğine hızla yaklaşır. Aydın olsa bile varlığını kendi istediği gibi yapılandırarak bağlardan tamamen kurtulamamıştır. Varlığını kendine ispatlayamamış biri aydın mıdır?

Daha küçük bir çocuk iken içselleştirdiği idealizm şimdi neden ona ayak bağı olmaktadır? Aysel'in yaşadığı varoluşsal sorunları irdelemek ve anlamaya çalışmak, romanlarda ortaya konulan ideal benliğin varoluş problemine ışık tutabilir. Aydın, birey olabilmiş kişi tanımına karşılık gelmesi gereken bir kavram iken Aysel, kendini bir otel odasında çırılçıplak bulur. Çünkü ölmeye yatmıştır. Aydın bunalımı ve intihar başlıklarında ayrıca durulacak olan bu eylem Aysel için ciddi bir dönüm noktasıdır. Benlikleri arasındaki çatışmanın hangi noktaya geldiğini okura gösterir. Ancak sanılanın aksine bu intihar adımı ile Aysel, benlik çatışması bağlamında “başkaldırı” örneği göstermez. Aydın olarak zorlayıcı düzene başkaldırıcıdır, fakat Aysel etrafındakilere yasak ilişkisinin gerekçesini açıklayamayacağını düşündüğünden, ideal benliğine yenik düşer ve ölmeye yatar. Gerekli işlemlerin yapılmasına rağmen Aysel'in öl(e)memesi yazarın bu yenilgiyi kabul etmediğini gösterir. İşte asıl “başkaldırı” budur.

Genç bir kadın olan Aysel, öğrencisi Engin ile bir ilişki yaşamıştır. Kendini kanıtlamak bunun başlıca görünen sebebi olabileceken bu yok olma arzusunun altında daha başka sebeplerde bulunabilir. Bu sebeplerin zorlayıcı sistemle bağı, aydın intiharı bağlamında varoluşsal suçluluk olarak daha sonra ele alınacaktır. Fakat temel çatışma Aysel'in kendi benlikleri ile arasındadır.

Aysel, kişisizleşmiş bir kentte asılı kalmış olma hissini sonucu olarak kendisi ile savaş vermektedir. Kendi kendisiyle uzlaşamamanın ağırlığı vardır. Onu intiharı eşiğine getiren sürecin sorgulama evresi burada başlar. İkinci kitap Bir Düşün Gecesi'nde, Aysel'in bu halinin yalnız onda bulunmadığını, ailesinin hatta dönemin insanların siyasi atmosferden ne derece etkilendikleri ayrıntıları ile anlatılır. İdeal benliğin kapılarını zorlayan kardeşi Tezer'in nasıl tutunamayan olduğunu, yeğeni Ayşen ile aşka dayalı bir evlilik gerçekleştiren Ömer'in (Aysel'in kocası) pişmanlık içindeki belli etmekten korktuğu bocalamalarını anlatır. Üçlemenin son kitabı olan Hayır'da ise aslında Aysel'in yalnız ölmekten kalktığına değil vazifeli oluşa da aynı cevabı verdiğine, “hayır” dediğine işaret edilir. Bu “hayır” bireyin olgunlaşmasının sesidir. Bireyin benlik açısından olgunlaşması ideal benliğine yaklaşmasıdır. İdeal benliğine ulaşamadığı için varoluşsal suçluluk hissi ile söylenen Hayır'ın aynı zamanda zorlayıcı düzene karşı kurtuluş haykırışıdır. Bir başka örnekse dünya algılayışı ile benzer bir benlik çatışması farklı yönlerde olan ancak aynı amaçla bireyin içinde bulunduğu düzene isyanı olan Necip Fazıl romanıdır.

Benlik ile mevcut kimliğin çatışmasını en şiddetli yaşayan karakterlerden biri Aynadaki Yalan romanında Naci'dir. Naci, mevcut hali ile tatmin olamamış ve içinde aç bir benlik taşıyan karakterdir. Ondaki açlık manevî boyuttadır. Naci, Yalnızız romanında Safa'nın Samim'e söylediği “*kendi kendisi ile boğuşan adam*”dır. Nitekim romanda çatışma, başkarakter açısından acıyla yoğrula yoğrula huzura kavuşmak ile tamamlanır. Annesine “Ben hastayım! Kocakarı ilacı bana sökmez. Bırak ben kendi kendimi kurtarayım!..” (Aynadaki Yalan, 39) diyen Naci, kendiliğine koyduğu teşhisle mevcut kimliğinden sıyrılır; gerçek benliğini oluşturduğunu düşündüğü İslami değerlerin içinde yeniden oluşum içine girer.

Benlikler arası çatışmanın bariz örneklerinden bir diğeri, Ruh Adam'daki Selim Pusat'tır. Selim Pusat geçmişten geldiğine inandığı benliğini bugüne taşıyamaz. Bu nedenle romanda, metafizik bir örgü zinciri içinde, geçmiş ile bugün arasında gezinen Pusat'ın benliği gerilimi zirveye taşır. Romanın sonunda kurgu, Selim'in benlikleri arasındaki çatışmanın fiziksel ortamda görünürlüğe ulaşması ile içsel savaştan yerini dış mücadeleye bıraksa da sürreal düzlemde arkadaşı Şeref, asıl mücadelenin içsel olması gerektiği vurgulayacaktır:

“- Aslında sen nefsinle vuruşacaksın! dedi. Günahkârsın... Düşmek bir şey değildir. Kalkmamak, düşkün kalmak korkunçtur.” (Ruh Adam, 277)

Benlik mücadelesinin dış cephede görünürlüğü her zaman Selim Pusat örneğindeki gibi olmaz. Hatta bu konuda Pusat, ilk ve tek örnek özelliğinde bile olabilir. Modernist yazarlar yaşadıkları dönemdeki bireyin iç dünyasına hâkim olmaya başlayan bunaltıyı metinleştirirken farklı temalara yönelirler. Ölüm, yolculuk, aşk gibi konularda görünen modern kurguların birçoğu aslında istediği olamayan, mevcut halini de yadırgayan metinlerdir. Özellikle bilinçakışı tekniği ile bireyin söylediği, yapıp ettiği ile düşündüğü ve yapmak zorunda kaldıkları arasındaki zıtlık açığa çıkınca çatışma netleşmiştir.

Tezer Özlü benlik çatışması bağlamında hem modern örnekleri öz yaşamsal alıntılarla sunarken hem de modern kadının benlik ikiliklerini ortaya koyar.

Yazarın, Çocukluğun Soğuk Geceleri ve Yaşamın Ucuna Yolculuk romanları ilk sayfasından itibaren, yazar-kahramanı ile benliklerin anlık kesişme noktalarıyla birleştiği anda neler olabileceğini anlatan metinlerdir. Zira yazar-kahraman istediği gibi olmak için yola çıkan biridir. Yolculuk sırasında kendine yakın olanların keşfi için atılan adımlar, dayatılan zorunlulukları yıkmış olmanın gücü, özellikle Yaşamın Ucuna Yolculuk

romanında baskındır. Yalnız modernitenin yıkıcı etkisi değil başkalarının bireye yaptırım olarak sunduğu zorunlulukları da bireyde çatışmaya sebep olur.

Tezer Özlü'nün yaşamında, özellikle çocukluğunda yaşadıkları şimdiki zamanda hatırladıkları olarak okura sunulsa da o, yaşadığı çağın bireyini de gözler. Kendi ile kendini benzettikleri, peşinden koştukları olarak “başkasını ararken kendini bulmak” felsefesi etrafında döner. Gördükleri geçmişten bir ana bağlanırken yalnız nostalji atmosferi vermez. Çatışmanın kökenine döndürür okuru. Her olamamanın altında başka sebepler yatar. Sadece acı veren günlerin hatırlanması olarak yaşananları algılamak, sıradan bir okur için bile oldukça basit kalır. Karakterin bu hali, zamanın geçiyor olmasının ve geri dönüşsüz bir an kaybının acısının ötesinde, varolduğu anda gerçekten var olamamanın, kendini yaşayamamanın acısıdır. Özlü’de söz konusu acı ve çatışma daha çok cinsel kimlik üzerinde dönen sorularla belirginleşir:

“Neden bunalımları çözümleyemiyoruz? Neden dost olmadan, erkek-kadın, karı-koca olmaya çalışıyoruz? Yirmi yaşlarının başında insan böyle mi olmalı? Sevişmek için, ilkin nikâh imzası mı atılmalı? Ya da yalnız kalıp, yıllar yılı erkek-kadın özlemiyle kendi kendilerine mi boşalmalılar? Erkekler, kadın resimlerine bakıp mı heyecanlanmalılar? İlk kadını genelevde mi tanınmalılar? Karı-kocalar birbirlerinin gövdelerine “mal” gözüyle mi bakmalı?” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 44)

Zamanın karşı konulamaz akıcılığı, onların hatırlanması olarak kurguda işlenirken bütün yapının merkezinde benlik algısı bulunur. Benlik, kahraman olamayacak kadar silik bir özellik gösteren ve ölümlerle yaşam arasında gidip gelen yazar-kahramanın tanımlanmasında kullanılır. O, kendinden önce ölenlerle kurduğu özdeşlik ilişkisi bağlamında bugünden kaçan ve ölüme kayan terazinin kefesinde, benlik tercihini yapmış bir bireydir. Bu tercihi doğrultusunda toplumsal kimlikten uzaklaşmış, bireysel kimliğine yaklaşma uğruna, yakın sosyal bağların huzurundan -öz benlik özgürleşmeye eğilimli olduğundan- kurtulmuştur. 'Huzur' kavramının pozitif anlam alanına göre kelimeyi 'kurtulmak' fiiliyle birlikte kullanmak yadırganacak bir durumdur. Fakat mevcut benliğin yakın veya uzak sosyal bağlar nedeniyle ortaya çıkışı bir zorunluluk ve beklentiye cevap verme gerekliliğiyle birlikte düşünüldüğünde; bireyin bunu reddederek ideal benliğini seçmesinin tepkiye yol açması olağandır. Gerek Çocukluğun Soğuk Geceleri gerekse Yaşamın Ucuna Yolculuk romanlarında yazar-kahramanın pişmanlık kokusu alınmayan tercihleri konusunda da bu tercih edilen huzursuzluğun işaretleri vardır. Satır aralarında yakalanan ve geceleri soğuttuğu anlaşılan yakın bağlar, her ne kadar sükûnetten uzak bir

bilgi verse de yazar-kahramanın yaptığı yolculuk yokluğa daha yakındır. O, sosyal bağlarca onaylanan varoluşundan kaçmaktadır. Bu nedenle anlatılardaki fiziksel yolculuk kişinin kendinden, mevcut benliğinden kaçış şeklinde yorumlanabilecek bir içsel yolculuk olarak da algılanabilir. Bu nedenle her iki romandaki karakterin benlikleri arasındaki ilişkiyi, çatışmadan çok reddediş ve diğerine kaçış biçiminde okunabilir.

Batılılaşan toplum çizgisinde, çokbenlik trajedisi yazarların hem öz yaşamlarında hem de kurgularında sık karşılaşılan bir durum olmaya başlar. Batılılaşma, bakış açısını genişleten bir unsur olarak körükleyici olmuştur. Çatışmanın boyutu ve sakinleştiricileri farklı olsa da Behçet Bey, Kudret Bey ve Suat ile Mümtaz; terkip kapısından çıkarılarak konu dışına itilirken Peyami Safa, karakterlerinde cezayı kullanır. Meral yanar, yanmaktadır zaten. Aşk-ı Memnu'nun Bihter'inin,⁵⁸ içindeki âşık kadını ortaya çıkardığında ölümü hak etmesi gibi, o, serveti ve renkli hayatı isteyen 'ben'ine uyararak toplumsal cezayı hak etmiştir. Aynı doğrultuda bir başka kadın karakter olarak ölmeye yatan Aysel'deki suçluluk duygusu da onu ölüme zorlar. Oysa uzun bir aradan sonra benlik seçimi yapan Özlü'nün kadın kahramanı ölümle cezalandırılmaz, ölümü seçecek kadar özgür benlik tercihi yapan üst karakter olur.

Bilge Karasu'nun Gece romanında da Ruh Adam'da sürreal düzlemde gerçekleşen benlik problemine değinilir. Burada benlik yiyiciler gecenin işçileridir. İşçilerin yaptığı yıkıma karşı insanın ve yaşamın varolma halini ayakta tutacak olanlar vardır. Bu insanlar varoluşun devamlılığını sağlayacak ideal benliğe sahiptir. Ama Gece'nin işçilerine karşı potansiyel olarak bunu gösteremezler.

“Karışık (ya da karmaşık) olmayan bir çağ yaşanmış mıdır hiç? "Sanmıyorum" diyelim geliyor ya, bilemiyorum. Ama en karışık, en karanlık, en umutsuz çağlarda bile biri, birileri hep çıkmış, eksik, güdük, ekli, çarpık, yanlış deyişlerle de olsa, iletmeye değer gördüğü sözleri, işleri iletmeye çalışmıştır. Bu iletimin önemini (...) nedense, gereğince kavramıyoruz.” (Gece, 190)

Gece romanı benlik çatışmasına sebep olan ve çatışmayı yaşayan varlığı, tek bir bireyden çoğulluğa taşıyarak farklı bir varoluşsal suçluluk alanına gönderme yapar. Çatışma gece ve gündüzün ayrımı gibi belirgindir. Benlik problemini bu kadar yaşamsal

⁵⁸Tanpınar Bihter'in Adnan Beyin evine gelişini “O, bu eve limonluğa düşen yıldırım gibi girer.” diye tarif eder. Güzelliği, kadın insiyakı, para için kendini feda edişi Tanpınar'a göre Bihter'i çevresinin en canlı, kuvvetli insanı yapmıştır. Roman, küçük bir aile cehennemini anlatır çünkü aşk, iradesizlik, günah romanın kuvvetli bağlarıdır. (Tanpınar, 2000: 285)

probleme dönüştüren karakterler benlik tedavisini ruhsal savaş terimleri ile anlatmaktadır. Mücadele sadece hareket sahası olan çevrede değil her yerde sürmektedir.

Mevcut, potansiyel ve ideal benlik arasındaki çatışmanın belirgin olarak yaşandığı kurgularda, karakterlerin bu çatışmanın hem kaynağı hem sonucu durumunda varoluşsal suçluluk hissi ile donatıldıkları görülür. Fakat benlik konusunda yalnız çatışmadan bahsetmek, suçluluk hissini tek bir kavrama bağlamak olur. Oysa otantik benlik çatışma ile farkına varılan bir ideali temsil ettiği gibi kurgu karakterlerde olay akışını başlatan ya da tamamen farklı bir yöne çeviren ani durumlarla da ortaya çıkabilir. Bazen karakterler bu anlık kurgusal figür ile çatışmaya başlar. Ya da bu çatışma değil arayış olur. Bu nedenle bu kurgusal figürün varoluş şoku ile fark ettiği ideal benliğini anlamlandıramamasına yol açar.

2.1.2. Varoluşçu Roman Karakterinde “İdeal Benliğin” Kaybolması

Toplumla uyumsuzluğu artan kurgu karakter, yalnızlaşması ile beraber kendi sesini daha fazla duymaya başlar. Kendi sesi de ona başkalarının dili gibi konuşur ve yabancılaştığı şeyin yalnız öteki olmadığını, kendisi ile de çelişkiye düştüğünü gösterir. Otantik bir benliği olabileceğini fark eden birey, kurgusal imkânların ona sunduğu rahat iç hesaplaşma alanında çatışma yaşar. Benliklerinin arasında sığınacağı otantik bir varoluş alanı bulamaması, ideal benliğini kolay elde edemeyeceğini gösterir. Bu hal varoluşsal suçluluk yaşadığına işaret ederken, kişide farklı kayıplara ve bocalamalara neden olur. Kişi otantik olamamanın acısını yaşarken, bir süre sonra benlikten mahrum, kişiliksiz, silik bir karaktere dönüşür. Bu ideal benliğin kaybı, otantiklikten uzaklaşma olarak algılanabilir. Ancak bu karanlık dönemi bile varoluşsal suçluluk duygusunun, karakterin bilincinde hâkim bir belirleyici duygu olarak gelişmesini engellemez.

İdeal sözcüğü dil ve bağlamların kullanımı etrafında üç farklı şekilde ele alınabilir. Öncelikle Türkçenin günlük kullanımına bakıldığında ideal, mükemmeliyet anlamına yakınlık gösterir. Fakat her şeyiyle kusursuzluk gibi, ulaşılması mümkün görünmeyen bir hayali de karşılaşamaz. Bu mükemmeliyetin asgari seviyesi; olaylar, kişiler, olgular için arzu edilene en yakın düzeydir. Kavramın içinde yer aldığı bağlamlardan en başlıcası ise üzere ideal benliktir. Günümüz günlük kullanımında ‘kendini gerçekleştirmiş birey’in ideal benliğini gerçek ve potansiyel benliği haline getirdiğinin anlaşıldığı söylenebilir. Üçüncü olarak, ideal aynı zamanda felsefî bir akım olan idealizmin dayanak noktasıdır.⁵⁹

⁵⁹İdealizm, 19. yüzyılda Kant ile başlayıp ardından Fichte, Schelling ve son olarak Hegel’le savunulmuş bir felsefî akımdır. Akımın ortaya çıkışında söz konusu yüzyılın (1770-1830) gerçekçi anlayışına bir tepki olduğu muhakkaktır. Kant’dan sonraki bu Alman idealistlerinin temel fikirleri bir sisteme ulaşmaktır. "Sistem" düşüncesi ise ayrılıkları birleştirmek, karşıtları uzlaştırmak ister. Sistemde bütün düşünceler, tek bir

Roman kahramanlarında geçmişten günümüze bu her üç ilginin etkileri görülebilir. İdeal sözcüğünün günlük dilde kazandığı anlam, özellikle romantizm etkisinde yazılmış romanlarda kendine yer bulur. İyinin mutlak iyi, kötünün mutlak kötü olduğu bu eserlerde yazar, gerçekliğe tezat olsa bile ideal bir insan tipi yaratma arzusundadır. Bunu yaparken, en azından Tanzimat dönemi Türk romanı açısından, kurgunun yapısında gerekli özenin gösterilmemesi yüzünden, ideal olandan uzaklaştığı çelişkisini ise görmezden gelir. İdeal benlik zaten modern romandaki benlik arayışının temel çatışmasıdır. Yine idealist felsefe de Hegel anlayışının zemini üzerine kurulmuş Marksist düşüncenin temsilcisi durumundaki toplumcu gerçekçi romancılarca doğrudan veya dolaylı uygulanmıştır. Biz bu bölümde kahramanda ideal benlik hayalinin sona erişine, bu üç bağlamdan yola çıkarak varoluşsal bir problem anlayışı ile yaklaşmaya sağlayacağız. Buna göre:

İdeal, toplumsal beklentiyle kişinin yapıp ettikleri arasındaki uyumu kadar kişinin Tanrı'yla, kendisiyle, ailesiyle, dönemiyle ve en genel geçer tabirle insanlarla birlikteliğini sürdürmesidir. Tüm bu etmenlere yönelik güven duygusu taşıması ve düzenin sürdürülebilmesi için geleceğe yönelik umut taşımasıdır. Kendi kendisine karşı umudun bittiği, güven duygusunun kaybolduğu anda idealizm kişi için ölmüştür. Tabii burada çok hassas noktalar vardır. Bazı varoluşçulara göre insan varlığı tam da bu aşamada kendisi olarak ortaya çıkar. Fromm, "İnsanlarda böyle köklü karakter değişimlerini gerçekleştirmek mümkün müdür ve bunları nasıl uygulamaya koyabiliriz?" sorusuna, insan karakterini olumlu yönde değiştirebileceğine inandığı şu dört ön koşulu sıralar:

- Acı çekmek ve bunun bilincinde olmak.
- Huzursuzluğumuzun nedenlerini tanımak ve bilmek.
- Bu bunalımı atlatabilecek bir yol, bir imkân bulmak.
- Belirli davranış biçimlerini kendimize özgü kılmak ve acıları aşabilmek için, çağdaş yaşam pratiğimizi değiştirmemiz gerektiğine inanmak. (Fromm, 2003: 223)

ana önermeye sıkı sıkıya bağlanır. Fichte doktrinine "ben"i çıkış noktası olarak alır ve bütün karşıtlıkları bu temel üzerinde ortadan kaldırmayı dener. Schelling, ayrılıkları, hepsinin içinde erimiş oldukları bir kökte birleştirmeye çalışır. Onun için Schelling'in doktrinine "aynılık"-Özdeşlik felsefesi denmiştir. Bu sistem düşüncesi, diğer bir ifadeyle karşıtları uzlaştırmak denemesi, Hegel'de, Alman idealizminin bu üçüncü düşünüründe en yüksek olgunluğa erişecektir. Hegel'e göre, bu manada varlık (evren) diyalektik olarak gelişen bir süreçtir ve evren (varlık) bir ilkenin, bir ilk temelin kendisini açması, belli bir hedefe (telos) doğru gelişmesidir. Bütün var olanların bütün varlık çeşitlerinin arkasında ve temelindeki bu ilkeye Hegel, bazen "ide", "akıl", "cevher" ya da "ruh" (geist) der. Adlarından da anlaşılacağı gibi bu ilke, manevî mahiyettedir. İdenin gelişmesinde en son, en yüksek basamak, kendisini sırasıyla sanat, felsefe ve dinde gerçekleştiren "mutlak geist", tarih boyunca ortaya çıkmış olan birbiri ardınca devletler, milyonların yerine getirerek göçüp gitmişlerdir. Devletlerin ölümlü oluşlarına karşılık sanat, din ve felsefede "ide"nin bütün insanlık tarihi boyunca uzanan sürekli bir gelişmesi bulunmaktadır. Bkz. Koştaş, M. (1994). 19. Yüzyıl İdealist Felsefe Akımı ve Weberci Görüş, Felsefe Dünyası Dergisi, S.11. s. 31.

Fromm'un dört ön koşuluna bakıldığında ortaya koyduğu insan modelinin uyumsuz tipte benzerlik taşıdığı görülür. Buna göre varoluş romanlarında karakterin uyumsuz olması onu ideal benlikten uzaklaştırmaz. Aksine Fromm'un, sıraladığı duygulanımları ve çıkış yollarını yakalamak onu tam da varoluşsal suçluluk yaşayan ve bu nedenle mücadele eden karakter hüviyetine sokar. Oysa çoğu roman kahramanlarında idealizmin kayboluşu felsefî temelli yeni bir insan modeline değil de insan gerçekliğiyle eş doğrultuda seyreden bir durum arz eder. Belki de daha çok iş sektöründe kullanılan tükenmişlik kavramı, idealizmin ölüşüne yakın bir kullanım olacaktır. Benliğinden çevresine bir arayış içerisine giren bireyin, çıkış yolunu bulmaktan ümidini keserek dış dünyadan ve kendisinden ilgisini kesmesi, bu suretle tükenmişlik hissi içerisine girmesi; ondaki idealle uyumsuzluğu ortaya çıkaracaktır. Elbette bu aşama, suçluluk duygusunun başlamasından çok suçluluk duygusunun sonucu olmaya yakındır. Bazı karakterlerde kendini bütünüyle inkâr etme şeklinde kendini gösterirken bazı karakterlerde yokluğu kabullenerek mantığa bürünmek şeklinde de ortaya çıkabilir.

Varoluşun üzerindeki örtüyü kaldırmak için girişilen kendini arama, kişileri sanılanın aksine mutsuz eder. Bu mutsuzluk kendine ulaşmak için unuttuğumuz çevrenin, başka varlıkların benliğimiz üzerindeki ağırlığıdır. Varoluş romanlarında karakterlerin çektikleri sıkıntıların kaynağı yine kendileridir. Çünkü nesnel olana teslim olmaktan kaçarlar. Öznel bilinçleri; kendi olmadığını ve sahte ben'lerle hayata tutunmaya çalıştığını keşfettiği andan itibaren mutsuzdur. Onlar için ideal, kendi otantik ben'ine ulaşmaktır. Ancak bu kolay değildir. Sahteliğin vermiş olduğu varoluşsal suçluluk hissi bireyi hırpalar. Zaman zaman kişilerde kaçış denilebilecek düşünsel eylemlere/tasavvur benliklere neden olur. Çünkü "kendini eleştirmeye ve düşünmeye muktedir bu refleksiyon, kendi hiçliğini de açığa çıkaracak ve inanç aracılığıyla ilk sessiz anına, varlıkla kurulan dolaysız temas noktasına geri dönmeye çalışacaktır." (Hyppolite, 2013: 16) Varoluşsal suçluluk yaşayan karakterlerin refleks olarak gösterdikleri inkâr ve ardından tamamen sahte ve otantik benliklerinden ayrı olarak ürettikleri tasavvur benlikler; bu nedenle incelenmesi gereken konulardır.

Karakterlerdeki parçalanmış 'ben' yapısı tamiri imkânsız bir varoluş problemi yumağı oluşturur. İlk bölümde, genel anlamda söz konusu yumak; Ömer, Behçet Bey, Mümtaz, Suat, Tezel, Tezer Özlü'nün anlatıcı karakteri, Gece'nin işçileri gibi edebî karakterlerde görülebilir. İnkârla oluşan boşluğu ise yeni benlikler olarak Sait Faik'in

mevhum çocuğu ile başlayan tasavvur benliklerden Dar Zamanlar'ın Layana ve Yenins'i, Selim Pusat'ın Yek'i, Turgut Özben'in Olric'i çerçevesinde anlatılmaya çalışılacaktır.

2.1.2.1. Varoluşun İnkâr Edilmesi

Kendini Arayan İnsan kitabında May, birey olmak için belirli benlik aşamalarından geçmek gerektiğini söyler. İlk aşama masumiyet aşamasıdır. Burada benliğe dair bilinç oluşmamıştır. İkinci aşama bireyin içsel bir güç oluşturmak üzere kendi çabası ile özgür olmaya çalıştığı durumdur. Son aşama ise sıradan benlik bilinci denilebilir. Benlik bilincinde olan kişi kendi yanlışlarının farkına varabilir. Yanlışlarının farkına vararak ve taşıdığı endişe ve suçluluk duygusunu kendi faydasına dönüştürebilir. (May, 2013: 133) Varoluşçu romanlarda da karakterlerin masumiyet, çaba ve bilinçlenme aşamalarından geçmeye çalıştıkları gözlemlenir. Bu karakterlerin “kendi” ile bir derdi olduğu en belirgin özelliktir. Kendini aramak, varoluş kodlarını çözmeye çalışmak; peşi sıra birçok soruyu getirir. Çünkü kendiliği hakkında bilgisi çoğalmaya başlayan birey, uyumsuzluğu da başlatmış demektir. Varoluşçu uyumsuz roman karakterleri acı çektiğinin bilincinde olan, huzursuzluğunu analiz etmeye başlayan, bu huzursuzluğu aşmak için imkân arayan fakat zaman zaman bu imkânları yok ederek huzursuzluğun içinde varolmaya çalışan, acısı ile beslenen biridir. Bu özellikler kişinin ‘ben’ini inkâr edip yeni ‘ben’ oluşturma gayretidir aynı zamanda.

Modern zaman, akış hızının gücü ile bireyi daha çabuk tüketir. Romanlardaki sosyal ortam da bu tükenmişliğe katkısı anlamında varlık mücadelesinin ve inkâr anının önemli bir gösterenidir. Bu anlamda ideal benlik kaybı ile başlayan inkâr anını roman karakterlerinde görmek mümkündür. Kimisi için yaşıyor olmak bile “ideal”i devam ettirebilmek anlamında iken kimisi, yerine koyma anlayışı ile farklı şeyleri yüceltir ya da fiziksel yok oluşu seçenek dâhiline alır.

Romanlarda ortaya çıkan varoluş karakterlerinin kendilerini yeniden kurmak için mevcut benliğini yıkan insanlar oldukları görülür. Sahici benliği için kendini feda etmekten çekinmeyen kişiler, varlığın otantik ‘kendinde’lik haline yaklaşırlar. Benlik kazancı ve kişinin kendi içine yönelik yeni keşifleri, katilce varlığını yok etmek ya da münkirce bir inkârla mümkündür. Bu dağılmayı toplamak için karakter mevcut ‘ben’inden harcamak ve farklı bir seçim karşısında karar vermek zorundadır. Çevresinde tam anlamı ile uyum sağlayacağı birini bulamayan bu kişiler ya oldukları durumda kalarak “seçme” seçeneğini değerlendirirler ya da arayış içerisine girerler. Ben’i inkâr edip yerine bir şey koyma her

zaman mutluluk getirmez. Karakterlerin mutsuzluk girdabından çıkamamaları ile varoluş romanlarının başı ve sonu karanlık bir çizgide devam etmesinin sebebi budur.

İnkâr; reddediş, öteleyiş anlamları çerçevesinde düşünüldüğünde bir memnuniyetsizliği dile getirir. Memnuniyetsiz roman kahramanlarının bu inkâr alanına girdiği, öteleyen ve ötelenen şeklinde öznenin kendisi olduğu görülür. Kendini inkâr kavramı, Türk edebiyatında modern romanın doğuşunun başlıca sebeplerinden biri görülebilir. Fakat modernlik hem olgu hem de edim olarak inkârı fiili bir adıma çeviren tezahürleri ile aynı zamanda sebeptir.

İçimizdeki Şeytan'da Ömer, varlığını inkâr etme yolunu yeni bir şey ortaya çıkararak gösterir. Ömer'in kendi 'ben'i ile mücadelesi, içinde türeyen şeytanın ona müdahalesi nispetindedir. Kötülüğün artması sonucu Ömer, şeytanına, ben'in huzurunu kaçırdığı için kızmaya başlar. Burada kendini inkârdan çok kötülüğün kendinden kaynaklanmadığını ispatlamaya yönelik bir çırpınış söz konusu olduğundan, bu şeytanı bir tasavvur benlik olarak algılayamayız. Arkadaşı Nihat ondaki bu çırpınışı, "Sen kafanın içindeki yokluğa o kadar saplanmışsın ki, derhal uğruna can feda edecek bir şey arayarak ikinci bir boşluğa dalmak istiyorsun!" (İçimizdeki Şeytan, 45) şeklinde ifade eder. Ömer hissettiklerinin niçin kendinden kaynaklanmadığını da düşünür. Jung, Nietzsche ile ilgili bir değerlendirmesinde şu ifadeleri kullanır:

"Nietzsche olgusu bizi şu soru ile karşı karşıya bırakıyor: gölge-yanı ile yani iktidar istenci ile çarpışması, kendisine ne göstermişti? Bu sahte bir şey miydi, duygularını bastırma belirtisi mi? İktidar istenci gerçek miydi, yoksa sadece ikincil bir olay mıydı? Gölge-yanı ile çatışma birtakım cinsel fantezilerin dizginini koyvermiş olsaydı, durum apaçık anlaşılırdı: ama böyle olmadı. İşin esası, Eros değil, ben'in iktidarı idi. Bundan çıkaracağımız şey, bastırılan şeyin Eros değil, iktidar istenci olduğuydu. Eros'un gerçek, iktidar istencinin yapmacık olduğunu varsaymamız için neden yok. İktidar istenci de, Eros kadar güçlü, onun kadar eski ve özgün bir şeytandır" (Jung, 2006: 116).

Bu değerlendirmeye göre Ömer'in de kendisiyle karşılaşmaktan korktuğu yorumu yapılabileceği gibi Jung'un Nietzsche için söylediği kişinin kendi gölge yanı yani iktidar istencine tutkulu benliği ile çarpışmaktan kaçınması da denilebilir. Ömer'in kurgunun başındaki düşünsel durumundan sonra yazar, Eros'u devreye sokar. Macide ile başlayan aşk yoğunlaştırılmış olarak devam etseydi şeytan onu kuşatmayabilir miydi? Hiçbir engelleyici unsura fırsat bırakmadan Macide'nin Ömer'le aynı evi paylaşacak düzeyde bir

araya gelmesine rağmen genç adamın mutlu olamaması, onun iktidar istencine yenik düştüğünü örnekler.

Mahur Beste’de Behçet Beyin, oluşuna rıza gösterme halinin değişmeye başlaması kendine yönelik eleştirileri ile artar. Yalnız babası İsmail Molla değildir onu beğenmeyen. Hatta Behçet Bey, Ömer gibi iktidar istencine yenik düşüp içinde başka bir varlık türetmez. O doğrudan kendisinden şikâyetçidir. Ancak babası İsmail Molla’nın da fark edeceği üzere, onun şikâyeti kendinin böyle yaratıldığına dair inancı ile bir süre sonra tevekküle dönecektir:

“O eşyanın ve insanların mutlak bir saltanatı altında, küçük, müstebit bir saklanma, çok küçük bir şey olarak yaşayacaktı. İşin fenası, kendisi de bütün bunların farkındaydı. Bunu ilk defa orada, oğlunun Boğaz gecesini renk, ışık ve cümbüşüne sırtını çevirerek çalıştığı odada fark etmişti. Çocuğun mavi ve aydınlık gözlerindeki o ürkek parıltının gerçek manası başka bir şey olamazdı. Bu bakış, kendisine “Babacığım, bunu ben de biliyorum, böyle doğdum.” demiyor muydu?” (Mahur Beste, 31)

Tanpınar, Behçet Bey ile oluşturduğu itici ama mağdur karakteri Mümtaz’da aynı ölçüde devam ettirmez. Kimi okur için Mümtaz’ın davranışları da hayata ve olaylara karşı uyuşuk tavır olarak algılanabilecekken asıl derdi, benliği parçalanmış bir karakterin çırpınısıdır. Mümtaz’da benlik, bilinç yarılması olarak kendini gösterir. Zira Mümtaz’ı kurgu boyunca yaşadığı zamanda görmek çok zordur. O hep gerilerde, yanlışı ve doğrusu ile yaşamış olan Mümtaz’ı gösterir okura. Parçalanmış bilinç eşliğinde, yaşayan mevcut ben’i öteki ben’in esiri durumundadır. Ancak onda yaşadığı günün ben’inin inkârı ve çok eski ben’e kaçış söz konusudur. Mümtaz ancak eski Mümtaz’ın içinde mutludur. O nedenle bugün sahip olduğu kendisi, ötelenmeyi hak eder. Ondaki bu geçmişe odaklı an, Nuran tarafından “Ben yine çocuğumla meşgulüm... fakat sen yedi asrın ölüsüyle...” (Huzur, 174) şeklinde eleştirilir.

Huzur’da Suat da ben’ini inkâr eden bir karakter olarak okunabilir. Suat, intihar ile bedeninden vazgeçer. Aslında intihar, kişinin kendini yok ediş biçimi olarak kendini inkârı şeklinde algılanabilir. Fakat burada farklı bir okuma yaparak şunu söylemek de mümkündür: İntihar başlığında varoluşsal problem olarak ayrıca ele alınacak olan konu burada, varlığından memnun fakat dış dünyayı, kendisi dışında hiçbir şeyi değiştirememenin çaresizliği ile ölüme götüren bir kapı olarak görülebilir. Suat bu bakışla değerlendirildiğinde ilk okumada; kendi benini öteleyen ve yok oluşa giden birisi olabilecekken; ikinci bakış açısında, kendinden değil de dünyadan hoşnutsuzluk sonucu

kendi beğendiği ben'ini buradan kurtarmaya çalışan birisi şeklinde de algılanabilir. Bu noktada da intiharben'i inkâr değil yüceltme olur.

Ölmeye Yatmak romanında sık sık geriye gidişlerle Aysel'in çocukluk anlarına sığınır anlatıcı. Karakterinin benlik çatışması ve devamında yaşadığı inkâra kadar giden gerilimlerin açıklamasını vermek ister gibidir. Aysel ve arkadaşları ilkokulda katıldıkları müsamerede istemedikleri hatta utandıkları roller ile halkın önüne çıkarılmıştır. Jale Parla, bu noktaya dikkat çekerek “yalnız Aysel'in değil diğer çocuklarında geleceğin yetişkinleri olarak, oyunun, büyüdükçe zorunlu kişiliklere hapsolünceğinin simgesel bir ön oyunudur Dünder öğretmenın müsameresi” (Parla, 1979: 54) der. Aysel'e oyunda biçilen rol onun kendi olamayacak olmasının ilk çatışma örneğidir. Babanın egemen olduğu ve annenin silik bir karakter olarak seyirci konumunda kaldığı aile, rejimin idealist savunucusu Dünder öğretmense Aysel'i şekillendirme derdindedir.

Bu çift kutuplu kişilik oluşturma girişimleri Aysel'i kendi ben'ine karşı çatışmaya sürükler. İlkokuldan sonra okumak için gittiği yakın akrabaları da babasına benzer. Yalnız baba ve yakın akraba değil zamanla dönemin farklı ideolojik anlayışına bürünen ağabey figürü de Aysel'e karşı ciddi bir dış baskıdır. İntihar eylemini salt yaşadığı yasak aşk ile değil farklı düzlemlerde de değerlendirmek burada önem kazanır. Bütün bunlara Aysel'in tepkisi, ben'ini inkâr anlamına gelen aykırı bir ilişki ve intihar teşebbüsüdür. Suat'ın otantik ben'i kurtarma zemininde intiharı ile benzerlik gösterse bile Aysel kendini bedensel olarak inkârdan son anda vazgeçer.

Aysel'deki bedeni inkârdan vazgeçiş, Binbir Gece Masalları'nda anlatılan ölümü geciktirici hikâyeler gibi, hatıraları onu ölüme götüren ve sonrasında ölümden caydıran bir hüviyet kazanır. Aysel'in film şeridi gibi geçen hatıraları okuru, -hatıranın olumlu çağrışım uyandıran anlamsal yapısına rağmen- yaşamındaki bu dış baskılara karşı içinde barışık olamayan ruh halini var etmeye çalışması, kendi ben'ini fiziksel olarak yok ederek yeniden doğuş motifine götürür. Çünkü yaşamış olduğu iç gerilim ile kıyısına geldiği uçurum onu otel odasına sürüklemiştir. Kişi “İçsel boşluk ve yetersizlik duygusunu yenmek için tüm insansal niteliklerini, sevgisini, zekâsını, cesaretini yansıtacağı bir obje arar. Bu objeye boyun eğerek kendi nitelikleriyle ilişkide olduğunu duyar” (Fromm 1996: 65). Aysel'i, ben'i inkâra kadar giden bu çatışmadan ideal insan rolü ile çıkmaya çalışır.

Ölmeye Yatmak romanının devamı niteliğindeki Bir Düğün Gecesi'nde, ben'i inkâr hali daha çok, Aysel'in kız kardeşi Tezel'de yoğun bir halde görülür. Bir Düğün Gecesi'nde iç sesi ile okurun karşısına çıkan Tezel, “bu fark ediş ile kendine, amma

önemsemişsin kendini Tezel.” (Bir Düğün Gecesi,59) diyerek kendi kendine sitem eder. Oysa ablası kendini Aysel olarak önemsemediğinden, başkaldırıcıyı yüceltir ve bunu, tüm varolma mücadelesine girenlerin ortak eylemi olarak görür.

Varoluşsal suçluluğun derin ve acıtıcı etkisidir ‘ben’i inkâr etmek. Suçluluk hissi ile kişi diğer varlıklardan ve hemcinslerinden bir adım önde, insanlık adına mücadele ederek yaşıyor durumundadır. İnkâr ve isyan, varlığın kendi sahiciliğine yaptığı bir kötülüktür. Tezer Özlü’nün daimi yolcusu, “Neden buradaki yeşil, yabansı sessizlik şimdi sana içinde yaşamak zorunda bırakıldığın dünyayı unutturuyor?” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 37) diye sorar. Bu sorgulamayı yapan bilinçli benlik çok olmasa bile, öteki ben’i arzulayan başka roman kahramanları da olmuştur.

Varlığın ben’i inkârı ile ilişkisi bağlamında bir başka çarpıcı örnek, Bilge Karasu’nun Gece romanıdır. Gece romanında işçiler, bireylerin özerkliklerini baltalamaya çalışır. Bu ben’e karşı değil ben’lere karşı inkârdır. Ben’ ortadan kalkmaya başlar. Bu gerekli bir şeydir. Kendini gerçekleştirmenin ön koşulu olarak inkâr anı, “Kendini kuran bireyin devinimi...” (Gece, 11) ile gerçek dünyanın da oluşumunu sağlar. Çok katmanlı bir metin olan romanda düş ile gerçek karmakarışık sunulur. Metinde ben’in bedeni algılaması ile başlayan bir inkâr durumu söz konusudur. Tek bir bedenden çıkma karakterler, varlığın tek ve özel oluşuna bir tepkidir. Burada kişiler varlık olarak kendi ben’lerini koruyamamıştır. Var olmak ve olmamak arasında gidip gelen bu tek beden varlıklar, romanın dört bölümü boyunca gizemini sürdürür. Okuyucu, onları çözümleyecek varoluş zeminini romanda bulamaz. Karasu’nun niyeti kişileri var olma sürecinde ve belirsizlik içinde bırakmaktır. Karakterlerin ben’lerinin sık sık kesişmeleri bu yüzdendir.

Gece’de bedensel şiddetin vurgulanması dikkate değerdir. Ben’ olarak olamayanlar bedene düşmandır. Vahşi bir ölümle yok edilenin sokakta bırakılması, Gece’nin işçilerinin ben’lerini koruyamamaktan ya da ben’ olamamaktan kaynaklı intikam arzusudur. Aslında ben’ini inkârla gelen benzer bir intikam arzusu Suat’ta da vardır. Suat da Gece’nin işçileri gibi, varlığı ile Huzur’un musikisini bozmuş, bulunduğu her yere karanlığı getirmiştir. Kendini inkârı ile Nuran ve Mümtaz’ın evliliğini engellemiş, romanın bütün karakterlerini derin bir ümitsizliğe sürüklemiştir.

2.1.2.2. *Çatışmayı Mantiğa Bürüme Çabası*

İnsanın mevcut benliğinin ideal benlik ile mücadele edemeyecek kadar pasif kalması kişiyi farklı bir yoksunluğa taşır. Bu durumda “Benlik ikili bir yoksunluğun acısını çekmektedir: öznellik söylemi düzeyinde görünmez düzeyde varolan bilinçli cogito da

değildir, ruhsal bireyselleşme deneyinde kabından çıkmaya yönelik kolektif benlik de değildir. Bizim benliğimiz hem modernlik nazarında, hem de gelenek nazarında az gelişmiş ve yabancılaşmış olarak kalmaktadır.” (Shayegan, 2012: 74) Bu kendine yabancılaşma, bilinçli cogito ve kolektif benlik olamama; karakterin suçluluk duygusunu artırır. O zaman kişinin reddedilen bu yabancılaşmış benlikten kurtulması gerekmektedir. Ancak bu kurtuluş, benliği inkâr edişin ötesinde bir başka varlığı tasavvur etme niteliğindedir. Burada karakter kendi ben’ini inkâr etmez; aynı zamanda değişmek ya da değiştirilmek zorunda kalmaz. Aslında kurgu anlatılarda karakterler yazarın tasavvur benlikleridir. Tanpınar’ın karakteri Ahmet Cemil, bunu anlamış ve kabullenmiş bir kahraman olarak yıllar sonra karşılaştığı yazarının kendisini ihtiyarlamış bulmasına karşılık şu cevabı verir: “Ben ki, bütün yaşama kudretini bir tasavvurdan alıyorum ve toprağa iade edecek hiçbir borcum yoktur.” (Tanpınar, 2000: 280) Tasavvur benlik oluşturma yazarın gerçek dünyadan kaçışı olduğu gibi kurgu içerisinde karakterin böyle bir benlik oluşturma da kurgusal alandaki benliğinden kaçıştır.

Roman karakterlerinin benliğinden kaçışı Don Kişot ile başlatılabilir. La Machalı soylu Alonso Quijano, okuduğu ucuz şövalye romanlarındaki kurguyla gerçeği birbirinden ayıramaması yüzünden, ellili yaşlarda yola çıkmadan önce onu geçmişe bağlayan ayrıntılardan biri olarak isminden de kurtulacak ve Don Kişot adını benimseyecektir. Böylece daha en baştan kurgu karakterin kaçış öyküsü de başlamış olur. Oysa tek başına isim değişikliği geçmişini temsil etmede yetersizdir. Gerçeğin hepsi topyekûn geçmiştir. Dolayısıyla Don Kişot, bir köylü olan Sancho Panza’nın geçmişinin gerçekliğini ve Dulcinea del Toboso’nun, Aldonza Lorenzo adıyla gerçekliğini de yeniden kurgulacaktır. Romanın yazıldığı 17. yüzyıl başları düşünüldüğünde gerçeğin bu çarpıtılmış haline çeşitli yorumlar getirilebilir: Yazarın eleştirdiği öncül örnekler mahiyetindeki romanslar zaten gerçeklik zemininden uzaktır; Don Kişot da kendi kurgusuyla gerçeklikten uzaklaşırken romanları ironik bir dille eleştirir. Dönem henüz destan geleneğinin etkisini sürdürdüğü bir edebî anlayışın izlerini taşır. Okur, tasavvurlara hazırdır. Elbette bu yorumlar artırılabilir. Öte yandan Cervantes, doğal olarak hiç hayal edemeyeceği biçimde, gerçeğin yerine koyduğu tasavvur benliklerle modern romandaki bir tercihin de öncülüğünü yapmıştır: Kendini gerçekleştirmek isteyen ben’in hissettiği suçlulukta, kendine geliştirdiği sahte benlikler.

Kurgu örneklerine bakıldığında özellikle kendine yalıtım uygulayan roman karakterlerin çatışmayı mantığa bürümeye çalıştıkları ve tasavvur bir benlikte sığıntı

aradıkları görülür. Yalnızız'da Samim, “maddeci sorunsalın tahakküm kurmaya çalıştığı bütün dünya değerleri için alternatif bir hayat formu” (Polat, 2012: 2179) mahiyetindeki Simeranya ütopyası ile çabasında başarılı olur. Suçumuz İnsan Olmak'ta Nuri, hayallerle avunmaya çalışır. Tutunamayanlar'la birlikte bir başka arayış, avunma ya da zorunluluğun dayatması görülür: Kahramanın sorunlarından yarattığı hayali varlıkla uzaklaşmaya çalışması veya yüzleşmesi... Aslında benzer bir durumun çok daha önce, Sait Faik'in Alemdağda Var Bir Yılan kitabında geçen bazı hikâyelerde olduğunu söylemek mümkündür. Bazı hikâyelerde anlatıcının mevhum bir çocuktan bahsettiği görülür. Bu çocuk, bir kurgu ögesi yakıştırması demekten daha fazlasını hak eder.

Tutunamayanlar'da Orluc adıyla ifade edilen tasavvurun benzerleri sonraki romanlarda da görülecektir. Tutunamayanlar'dan iki yıl sonra, 1974'te yayınlanacak Ruh Adam'da Selim Pusat'ın tasavvur ettiği Yek, bir yüzleşme aracıdır. Fakat Tutunamayanlar'da Turgut Özben'in ruhunun diğer yanını temsil eden Orluc, hem bir yüzleşmeyi hem de oyalanmayı temsil eder. Bu yönleriyle Turgut Özben'in vicdanının suçlu kısmını temsil etmek kadar onun suçluluğuna bahane üretmesiyle bir avuntu merkezidir.

Turgut Özben, Süleyman Kargı'dan sonra Selim'in bir başka arkadaşı Metin'i bulacaktır. Metin'le otururlarken Orluc ortaya çıkar. Gerçi henüz Orluc ufukta gözükmemiştir, Turgut kendi kendisiyle konuştuğunu sanır. Fakat kendine acımaya başladığı o süreçte bir savunma mekanizması geliştirmeye çalışır, o mekanizmanın da Orluc olacağını işaret eder. Turgut, Metin'le; Selim'in yerine bir oyun oynayarak bir anlamda arkadaşını yâd edecektir. Bir pavyon kapatacaklar, Turgut Özben, pavyondaki herkesi kendi kurguladığı oyunun figüranları olmaya zorlayacaktır. Bu arada Metin'in gerçek kimliğini ortaya çıkaracaktır:

“Sen, Selim Işık, genelevin salonunda ne arıyorsun? Şu karşında oturan adamlara bak. Onların arasında senin ne işin var? Büfenin üstündeki aynada kendini hiç seyretmedin mi? Hangi rüzgâr seni buraya attı iki gözüm? Bu ahmak Metin için mi? Bak karıyla nasıl dans ediyor. Nasıl yılışık bir gülümsemeyle konuşuyor. Orada, kenarına iliştiğin kanepede, bir sığıntı gibi oturuyordun. Nereden geldin, nereye gidiyordun Selim Işık? Kim bilir bu soruyu orada, öyle büzülmüş otururken kaç kere sormuşundur kendine? Çık dışarı Selim Işık! Temiz hava al biraz.” (Tutunamayanlar, 263)

Aslında Turgut Özben, Selim'e değil kendine seslenir. Çünkü o da bir zamanlar Selim'in etrafını sarmış adamlardan birisidir. Aynada kendini hiç seyretmemiş, kendisiyle

yüzleşmemişlerdendir. Dışarı çıkmayan odur. Nihayet o bunalım anında Olric ortaya çıkacaktır. Henüz adı konusunda, Olric mi Osric mi olacağına bir tereddüt halindedir. Ama “Olric, Olric! Birşeyler yapmak gerek. Yoksa, bu yenilginin suçunu bana yükleyecekler. Oysa güneşe sıcağa yenildik hepimiz.” (Tutunamayanlar, 277) diye seslenerek kendince bir kaçış yolu bulacaktır. “Olric kimdir, Turgut Özben’in karakter özelliklerini anlamada temsili nedir?” soruları bu noktada sorulabilir.

“Kimilerine göre Charles Dickens’ın Büyük Umutlar romanındaki Pip’in kötü yanını temsil eden “Orlick”, diğerlerine göre Shakespeare’in Hamlet’ini çocukluğunda çok kereler sırtında taşımış olan emektar saray soytarısı “Yorick” karakterinden, belki de bu ikisinin birleşiminde esinlenilerek yaratılmış ve ismini onlardan almıştır.” (Kardeşler, 2015: 29)

Tutunamayanlar’da genel olarak edebî göndergelerin sıklıkla kullanıldığı düşünüldüğünde, yazarın, her iki öncül karakter ismi ve özelliğinden hareketle böyle bir iç sesi kurguya dâhil etmesi daha olasıdır. Dolayısıyla Olric’in ismi kadar nitelikleri de edebî bir temsile sahiptir. Roman içerisinde ise konumu Turgut’un iç sesi olmasıdır.

“Düşünmeden, bilmeden, yaşamadan yaşadığı küçük burjuva rüyasından eski dostu Selim Işık’ın ölümüyle uyanan Turgut Özben, Selim’i anlamak için çıktığı yolculuktan kendini de kaybederek geri dönen Turgut’un yolda bulduğu yol arkadaşıdır Olric. Onun ne iyi yanı, ne kötü yanı, ne var olmuş ne de olmayan yanısıdır. Olric, Turgut’a bağlı, ama ondan bağımsız, düşüncelerden yeşeren ayrık bir ot, eski sorulara cevap verirken yeni sorular soran bir uşak, Turgut ile ilgili her soruya cevap verebilecek bir “Tanrısal bakış”tır. Oğuz Atay’ın Turgut’un zihninde ne var ne yoksa görebilmek için yarattığı bu karakter, hem Turgut’u Turgut’a anlatmakta, hem de Selim’i anlamakta ona ışık tutmaktadır. Olric, bir iç sestir, bir yoldaş ve kardeş.” (Kardeşler, 2015: 29-30)

Aslında varoluşsal açıdan öncelikli olan, Olric’in neyi temsil ettiğinden ziyade Turgut’un iç ben’inde niçin ortaya çıktığıdır. Kardeşler’in yaklaşımında Olric, Turgut’un yolculuğu sırasında sonradan ortaya çıkmıştır. Oysa Olric adıyla olmasa bile ‘şey’ olarak daha önceden vardır. Evlendikleri andan itibaren karısı Nermin’le bile aralarına girmiştir o ‘şey’. Turgut bazen anlatmak istediklerini Nermin’e o ‘şey’ yüzünden anlatamaz. Bir anlamda Turgut’un ruh olarak açılmasının önündeki engeldir. Turgut, “Bütün kuvvetimle mi atılacağım maceraya? Onu bile korumayacak mıyım? Onu, o “şey”i? Kimsenin bilmediği bir parça: tarifi güç, gene de varlığını çok iyi bildiği “şey”. Onu da tehlikeye atacak mıydı? Bütün Turgut’u hiçbir zaman teslim etmemişti. Hiçbir zaman. Onu kendine

saklamıştı. Değerini yalnız Turgut'un bir "şey". (Tutunamayanlar, 322) şeklinde düşünürken, saklı kalmış yanında aslında farklı bir Turgut olduğunu işaret eder. Dolayısıyla zaten içinde ikinci bir kişiliği oluşturmaya yatkındır.

Turgut, Olric'le ilk kez Metin'i götürdüğü pavyonda konuşacaktır. Buraya gelişleri elbette sebepsiz değildir. Selim, Turgut'a, kendisini ilk kez geneleve Metin'in götürdüğünü anlatmıştır. Henüz lise yıllarındaki Selim, genelevin giriş salonunda yalnızdır da. Bir anlamda yıllar sonra kurguladığı oyunda Metin'i oraya yerleştirerek hem Selim'in tanımadığı arkadaşlarının kirli yönlerini ortaya döker hem de Selim'in intikamını alır Metin'den. Olric'le her ne kadar ilk orada konuşmalar da Turgut, daha önce hem kendisiyle hem de Selim'in hayaliyle konuşmuştur. Üstelik bu konuşmalar rüyalarına da girmiş, bazen gerçeğe hayalin sınırlarını iç içe geçirmiştir. Böyleyken Turgut Özben neden iç sesinde somutlaştırma yoluna gitmek durumunda kalmıştır? Sığındığı tasavvur benlik Olric, neden ortaya çıkmıştır?

Kardeşler, Turgut'un delirişine tanıklık etmek için ortaya çıktığı kanaatindedir. "Delilikle dâhiliğin ince çizgisinin çok yakınlarında seyreden Turgut, Olric'in doğuşuyla birlikte çizginin delilik tarafına geçmiştir. Romanın tek tutunanıdır aslında Olric. Oğuz Atay'ın bir röportajında dediği gibi, aklını kaybettiği gibi kendini kaybetmemek için Turgut bile ona tutunmuştur." (Kardeşler, 2015: 31) Bu yaklaşım tarzı da peşinden Turgut'un neden delirdiği sorusunu akla getirir.

Turgut Özben, akıyla yaşayan birisidir. Akılı sayesinde okuldan mezun olmuş, iş hayatında aklını kullanarak başarı elde etmiş, karısını beğenirken bile akılcı değerlendirmelerde bulunmuştur. Selim'in bilinmeyenini arama süreci ona kendi asıl ben'iyle yüzleşme fırsatı tanımış veya zorunluluğu doğurmuştur. Bir anlamda kendiyile yüzleşmiştir. O güne dek akıyla ve kendiyile övünen Turgut Özben, gerçekte eksik olduğunu fark etmiştir. Bu fark ediş onda eksiklik duygusuyla beraber varoluşsal suçluluk hislerini doğurmuştur. Kendini arayan bireyin düştüğü bunalımda bir kaçış bulmaya çalışması doğaldır. Selim de aynı eşikten geçmiş fakat o, bilinçli olarak kaçmayı tercih etmemiştir. İntihar onun için bir anlamda Huzur'un Suat'ının başlattığı bir özgür seçim alanıdır. Yaşam oyununu sürdürmeye değer bulmadığı için böylesi bir tercihe başvurmuştur. Turgut'sa hala aklının tahakkümünden bütünüyle kurtulamamıştır. İşte bu sınır durumunda bir kaçış aracı olarak bir iç varlık tasavvuru ortaya çıkarmış, kendiyile yüzleşmesini o iç varlık aracılığıyla yapmıştır. Benzer tasavvurların Sait Faik'in

yazarlığının son dönem hikâyelerinde Panço adıyla, Ruh Adam'a Yek adıyla kendilerini göstermesi de aynı doğrultudadır.

Varoluşsal açıdan yaklaşıldığında Olic, şizofrene yakın bir ruh halinin tezahürü kadar kendini suçlu kabul eden eksik bir ben'in yarım kalmışlığını tamamlama çabasıdır. Aynı zamanda başkalaşım sürecinde gittikçe Selimleşen Turgut'un iç konuşmalarında, Selim'in yerine geçmeye başlar. O güne dek Turgut'u Selim eleştirmiş, ondaki eksiklikler noktasında o uyarılarda bulunmuştur. Elbette Selim'in sesi bütünüyle sahneden çekilmez. Ama artık gerçek bir varlık olarak Selim yoktur. Dolayısıyla gerek tamamlayıcı gerekse eksiklikleri dile getirme noktasında iç varlığın sesi olarak Olic, öne çıkmaya başlar.

“Turgut'un bilmediği bu arkadaşlar da Selim'e aynı şekilde davranırlardı. Selim, Esat'ın arkadaşlarını tanımaz; Esat, Selim'in arkadaşlarını istese de tanıyamaz. Casus gibi, kimseyi kimseye tanıtmaz. Selim'e öyle gelirdi ki bir gün bu insanlar bir araya gelecekler; önce karşılıklı bakışıp susacaklar. Konuşacak söz bulamayacaklar. Sonra Selim'i suçlayacaklar ve dolayısıyla birbirlerini. Bu adamla nasıl arkadaşlık ettin? Bu adamla mı dostluk kurdun? Bahsetmediğin değerli arkadaşın bu muydu? Bu aptala gitmek için mi o gün bize gelmedin? Sonunda birbirlerini hoş görseler de beni affetmezler, derdi fakir Selim. Sonunda herkes beni suçlayacak bir sebep bulur. Ne istiyorlardı senden Selim? Belki sen çok şey istiyordun onlardan. Verdiğinin hiç olmazsa küçük bir parçası kadar bir şeyler istiyordun. Sonunda kaçıyorlardı. Hayır, sen kaçıyordun. Hayır kaçmıyordun: insana ihtiyacın vardı. İnsanı arıyordun canım kardeşim. Bunda utanacak ne vardı?” (Tutunamayanlar, 345-346)

Sonunda Esat'ın ismini bulacağı bu araştırma sırasında, Olic de tekrar ortaya çıkacaktır. “Hürriyet kötü bir kavram Olic. Öyle, anlattıkları gibi özlenecek bir ortam değil. Bu hürriyet, kulağıma kötü şeyler fısıldıyor Olic.” (Tutunamayanlar, 348) ifadesi Turgut'ta değişim öncesi yaşadığı korkuyu gösterirken “Yaşamının anlamını bilmek için, ölümün anlamının karanlıkta kalmasını istemiyorum.” (Tutunamayanlar, 349) ifadesiyle yine de kararlı gözüktür. Akabinde geçen iç konuşmalar ise Turgut'ta var olan suçluluk duygusunun bütünüyle su yüzüne çıkışıdır. Aynı zamanda Olic'in asıl fonksiyonunu da gösterir. Olic, Turgut'un suçlu yanını maskeleyen bir yardımcı, bahane destekçisidir:

“Daha düne kadar başka bir yaşantı sürdüren ben, ölümden kaçarken ölümün kucağına düşen ben, ucuz yaşantıların asil kahramanı, ucuz şövalye romanlarının nesli tükenmiş son temsilcisi ben, bunu nasıl yapacağım? Ucuz geçmişimi nasıl inkâr edeceğim? Son aylarda kurmuş olduğum Yumuşakçalar Kırallığının nimetlerini nasıl terkedeceğim?

Yas yakışır Turgut Özben'e diyerek gülünç karalar mı giyeceğim? Oysa ne şenlikler yapıldı onun ölümünden sonra; ne ihanetler yaşandı. Günahlarımın ağırlığına dayanamıyorum Olric. Neden beni uyarmadın? Buna hakkım yoktu efendimiz. Öyle güzel gürlüyordunuz ki. Size kapılmamaya imkân yoktu. Çevrenizdeki bütün sahtelikleri öyle güzel aydınlatıyordunuz ki. Bir daha göremeyecekler sizin gibi bir devi efendimiz. Onların küçük yaşantılarının içinde ben de küçülmedim mi Olric? Ucuzluk bana da bulaşmadı mı? Hayır, efendimiz. Öyle içten yaşadınız ki.” (Tutunamayanlar, 349)

Tasavvur benliklerin doğduğu mekân suçluluk hisleri ile donanmış bilinçli benliktir. Ruh Adam'da da Yek, Selim Pusat'ın artık iyice çıkmaza düştüğü süreçte ortaya çıkar. Kimdir Yek? Ruh Adam başka romanlarla ele alındığında Yek için şizofren bir tasavvur yaklaşımı getirilebilir. Nihayetinde sınır durumuna gelmiş ben'in çıkmazları karşısında zihnin savunma mekanizması edilgen bir mahiyette kendine bir otokontrol geliştirebilir. Yek, bir anlamda Tutunamayanlar'da Turgut Özben'in tasavvuru olan Olric'in öncülük ettiği bir devam karakterdir. Fakat Ruh Adam tek başında kendi kurgusuyla değerlendirildiğinde Yek'i bir tasavvurdan ibaret saymak zaman zaman güçleşecektir. Zira kurgunun hem sürreal hem de mittik bir düzlemi vardır. Kısmen büyülmüş gerçekçilikle bağdaştırılabilecek şekilde romanın ana karakteri aynı zamanda cezalandırılmış bir arkaik karakteri temsil eder. Jung, ruhsal süreçleri bakımından her insanın arkaik gözlemler yapılabilecek bilgileri sunduğunu söylemiştir. Bilinç düzeyi her ne olursa olsun her insanda gözlenen bu arkaik insan yapılanması varoluşsal açıdan tutunamayan, bilinçli benlik sahibi insanlarda tasavvur benlik oluşturmaya kadar gidebilir. Buna göre farklı zamanlarda ruhu başka bedenlerde dünyaya gelecek, aynı hataları tekrarlayacak, hatalarının ardından yaşadığı suçluluk duygusuyla yaşamını cehenneme çevirecektir. Özellikle post modern roman anlayışıyla değerlendirildiğinde oldukça çarpıcı bir kurgu olan bu yinelemenin, Ruh Adam'da içinin Olric kadar doldurulmadığı görülür. Sanki bu yönüyle Ruh Adam'ın bir eser olarak da tıpkı ana karakterinin içinde bulunduğu eksiklik duygusu gibi eksik kalmıştır.

Yek'i bir tasavvur ihtimalinin dışına çıkararak bir diğer ayrıntıysa Leyla Mutlak'ın onu görüyor olmasıdır. Selim anlamlandıramadığı dünyadan kaçış için metafizik alana kayar. “Metafiziği yardıma çağıran ve onu işlevsel kılan şey insanın bir parçası olduğu görünüşün çoğul ve çatışkılı dünyasını sindirmekte karşılaştığı zorluktur. Bu zorluk kendisini insanda “acı” şeklinde gösterir. Metafizikçi eğilim buradan yola çıkarak yaşamı acı ve haz ikilisi arasında gelişen bir süreç olarak algılar.” (Karakaş, 2009: 68) Pusat bir

akşam vakti amlı Kuru'da yururken banktaki yalnız kadını gormuş, kadın, ilerideki 'mendebur herif'i gostererek Selim'in koluna sarılmıştır. Tabi burada Leyla da Selim'in kendi urettiği bir tasavvur olabilir. Her ne kadar Leyla, Selim'in eşi Ayşe'nin eski bir oğrencisi olduğunu ve daha once tanıştıklarını soylese de Selim onu hem hatırlamıştır hem de okuttuğu bir dizeden hareketle kadının Leyla olamayacağına kanaat getirmiştir. Dolayısıyla Leyla'nın, mittik duzlemde Selim'in taşıdığı ruhun açık olduğu kadın olduğunu soylemek mumkundur. Bu yargıdan hareketle Yek'in tasavvur olmaması kanaati guclenir. Ote yandan Yek, Leyla'nın hanedanın varisi olduğunu soyleyecek, Ayşe de bu ihtimali guclendirir bilgiler verecektir. Ayşe'nin verdiği bilgilerle Leyla'nın fiziksel gercekligi ortaya cikacak, beraberinde, Yek'ten gelen bilgilerle mittik duzlemli fiziksel bir gerceklige burunecektir.

Selim Pusat, Leyla'yla karşılaştıkları akşamın bir gun sonrasında onu gormeye gidecek ve donuşte yine amlı Kuru'da Yek'le karşılaşacaktır. Bu defa aralarında konuşma da gezer. Selim Pusat'ın kendisinden yirmi beş yaş kucuk bir kıza açık olacağının ilk işaretleri bu konuşma sırasında verilir. Ote yandan Selim'in kafasına tahtayla vurmasına rağmen Yek varlığından hiçbir iz bırakmadan kaybolup tasavvur benlik rolune donecektir. Eylemin bu kısmı cok ani gelişmiş olsa da Kedi ve Oluim'de Zahit Iloğu'nun kediyi oldurmesiyle paralellik gosterir. Selim de Zahit gibi somut bir eylem içerisinde adeta kendi ruhuna saldırmıştır.

Yazar, Yek'i somut olmasa da bir mite bağlama niyetindedir. Bu nedenle kurguda Yek'in aslında ne olduğu yine Ayşe'nin tarih bilgisiyle ortaya cikar: Yek kotu ruh, yani şeytan demektir. Yani Selim Pusat'ın ruhu bir anlamda şeytanın kendisidir. Içimizdeki şeytan romanında da Omer'in, daha modern romanın başında kişinin kendi ile mucadelesinde ortaya cikardiğı içindeki şeytan, halen kurgu karakterlerin yakasından duşmemiştir.

Selim'in şeref'le karşılaşıp yuzleşmesi de amlı Kuru'da olacaktır. Selim'in bu yuzleşmeleri onun benliğinde taşıdığı suçluluk duygusunun dışavurumudur. Ozellikle şeref'ten, evli olduğu için karısının oğrencisi Guntulu'yu sevemeyeceğine dair duyduğu sozler bu kanaati guclendirir. Bir anlamda Selim, suçluluk hisleri içinde kendini sorgulamaktadır. Boyle bir kabulde şeref, halusinasyona dayalı bir goruntu sayılmalıdır. Selim'in kendini yargıladığı bilinçaltında goruntu, ona suçlamayı yoneltecek karşi tarafın sembolu olmuştur. Ote yandan aynı bağlamda şeref, Selim'in Tanrikut Mete ordusunda

yüzbaşı olduğunu da söyler. Böylelikle anlatının mittik düzlemi tekrar canlanarak Şeref, tıpkı Yek gibi, halüsinasyona dayalı görüntü yerine mittik bir karakter hüviyetine bürünür.

Adalet Ağaoğlu'nun Yenins karakteri de romanın anlatıcısı tarafından kurgulanmış bir tasavvur benliğidir. Zaman sınırlaması olmayan romanda Aysel'in geleceğin insanı şeklinde anlaşılan yeni insanı düşlemesi, kurgulaması bu özgür zaman anlayışını örnekler.

Yenins'i anlamak için Dar Zamanlar üçlemesinin tamamını okumak gerekmektedir. Ölmeye Yatmak romanı bu üçlemenin ilk kitabıdır. Burada Aysel karakteri, öğrencisi Engin ile girdiği tek gecelik cinsel beraberliğin pişmanlığı ile intihar etmek istemektedir. Ancak kurgunun devamında ve tabî ki üçlemenin diğer halkaları okunduğunda Aysel'in asıl pişmanlığının kurulu ve zorlayıcı düzene karşı yeterli başkaldırıcı yapamadığı; bu nedenle ölümü seçtiğini yönündedir. Ancak Yenins ismi bu ilk romanda geçmez. Burada anlatıcı/karakterin oluşturduğu bu tasavvur benliğinin henüz doğmamasının varoluşsal mazeretleri vardır. Ancak bu varoluşsal sorunlar derinleştikçe ve artık Aysel ideal benliğini korkusuzca yaşamayı göze aldıkça okur, Yenins'in gerekliliğini anlamış olur.

Yenins'in gerekliliğini vurgulayan bir diğer sürpriz karakter Layana'dır. Kurgunun içinde gerçekliğe yakın duran Layana'nın varlığı, Aysel'in cisimleşmiş benliklerinden biriymiş gibi bir izlenim de bırakır. Hem Layana hem Yenins, Aysel'in konferans vermek için gittiği İsveç'te bir göl kenarında ortaya çıkar. Yenins ile Layana arasında aynı kurgunun içinde olmak dışında aralarında bir iletişim yoktur.

Aysel'in Layana ile karşılaştığında hissettiği ürperti, onda fark ettiği bir benlik örtüşmesini ya da geçmişe yönelik pişmanlığı akla getirir. Kaldığı otelin yakınındaki ağaçların ardından geçen kara saçlı kadındır Layana. Aysel, onu ürperten bu kadını, Engin'le gerçekleşmeyen buluşmadan önce tanımak ister.

Yek gibi Layana da zaman zaman somut bir varlığa dönüşür. Layana'yı gerçekliğe yaklaştıran, Aysel'in kaldığı dairenin üstünde oturmasıdır. Ailesini yitirdiği bilgisi de verilir. Aysel gibi yalnız bir kadındır. Ancak yalnızlığa karşı onun kadar dirayet gösteremez. Hatta yalnızlıkla mücadele konusunda Aysel'den yardım ister. Kocasına yazdığı mektupta bu yardım isteğini yazar:

“Bir süre için aşağı kata yerleşen güngörmüş yüzlü kadının kapısını çaldım. Yeniden aynı şeyi sordum: Yalnız yaşamayı nasıl başarıyorsunuz, ne olur bana da öğretin!” (Hayır, 116).

Layana mektubun devamında, Aysel'in kendisini bir kez daha reddettiğini yazar. Oysa ikiside yabancısıdır ve yalnızdır. Ama Aysel, Layana'nın deyimini ile “içinde insan

olmayan bir aydınlık” gibidir. Başkalarına muhtaç olmadan yaşar. Layana ise sırnaşık kedi gibidir. Aysel tarafından bile okşanmak ister. Bu aciz merhamet beklentisi Layana’yı gerçeklikten uzaklaştırır. O, sanki Aysel’in içinde kalan son kadın hassasiyetidir. Belki de bunun farkına varan Aysel ona hiç yüz vermez. Layana intihar eder. İntiharından biraz da Aysel’in ilgisizliği sorumludur. Aydın Aysel bunu bilinçli yapar. Layana tasavvur bir benlik olarak yok edilmelidir. Çünkü Layana, mikadan kuşlarını tavandaki tek bir noktaya asılı bırakmayı seçer. Yaşamını, varoluşunu tek bir şeye, tek bir ötekinin varlığına bağlayan Layana sahicilikten, otantik insandan uzaktır. Oysa Aysel yeni insan modelini arzulamaktadır.

Aysel ile Yenins’in sıra dışı aşkı da yine başkaldırının ve Layana’ya karşı otantik benlik tasavvurunun diğer biçimi olarak ortaya çıkar. Bu Engin-Aysel ilişkisinden bağımsızdır. Engin, bir sancı ile Aysel’in hayatında olmamıştır. Fakat Yenins Aysel’e gitmeyi öneren kişidir, gitmelilerdir çünkü ölümün daha kolay bir başkaldırı olduğunu düşünür aydınlar için. Yanlış zamanda yaşamaktan yanlış yerde olmaya doğru çözüştür Yenins’in seçimi. Gitmek de bir başkaldırı çeşididir kendi olamayanlar için. Aysel, Yenins’in intiharı sorgulama biçimine uygun olarak değişik aydın intiharlarından örnek verir. Çünkü Yenins tarafından yolculuk teklifi almıştır. Aysel, Yenins’in niye kendini seçtiğini merak eder:

“Yenins: Yaşamaktan hiç kaçmadınız siz.

Aysel: Her zaman kaçtım.

Yenins: Yaşanması yaşanmaya benzeyen şeylerden demek istiyorum.

Aysel: Yaşanacak fazla bir şey yoktu zaten.

Yenins: Yalnızca başkalarının hayatlarını yaşadığınıza inanmıyorum.” (Hayır, 114)

Yenins’in Aysel’i kendi olmaya çalıştığı, yaşadığı varoluşsal suçluluk duygusunun bedelini göğüslediği için seçtiği ankaşılır.

Yenins’in gidelim teklifi ile daha öncesinde Layana’nın birliktelik teklifi Aysel’e sunulan iki seçenek gibidir. Yalnızlığa çaresizlikten sığınan/dayanan ve bunun nasıl aşılacağına öğretilmesini isteyen Layana olumsuz çağrışım yaparken Yenins’in başka yerlere, yeni hayata gidelim teklifi Aysel için kurtuluş müjdesi gibidir. Ancak o ne Layana’nın katlanma eylemini ne de Yenins’in kaçma eylemini kabul eder.

Jale Parla, Yenins’in “belki de Tutunamayanlar’ın Olric’inin Hayır’daki izdüşümü” (Parla, 2002: 310) olduğunu söyleyerek onu muğlak bir varlık kabul eder. Aysel’in reddettiği kaçış çağrışımını yeniden doğuş olarak yorumlar.

“Denize açılıp sisler arasında kaybolma çağrısı suda ölüm, yeniden doğuş gibi çağrışımlarla yüklüdür. Bu çağrıda yaşlanma ve fiziksel çöküşe karşı bir kışkırtıcılık gizlidir. Ama Yenins’in bu iyimser çağrısı, Layana’nın intiharının anımsanmasıyla kararır.” (Parla, 2002: 310)

Aysel’in, kaçış mitine sığınmadığını ifade eden Parla, Aysel’in kriz anında sıkışıp kaldığını düşünür. Ancak seçim yapamadığı iki durum arasında kalan Aysel’in, yaşamının da bilincinin de olasılıkların sonsuzluğuna kapılıp gittiğini söyler. Bu seçim an’ı Aysel için önemli değildir. Vazgeçiş ve mitsel bir gelecek fikrine kaçış arasında kalan Aysel’in, içinde bulunduğu an’ın kendi başına bir anlamı olmadığı ortaya çıkmış olur. Parla, bunu “krizsizlik” olarak adlandırır:

“Geleceğin geçmişin bir parçasına, kazanın sanrıya, yaşanılan ânın geçmişin düş kırıklıklarına dönüşmesi, krize yer bırakmaz. Krizsizlik seçimsizlik, seçimsizlik de değişimsizlik demektir. Aysel için de değişimin olmadığı yerde benlik de yoktur” (Parla, 2002: 315).

Aysel, yazarların kendinde olmayı tasarlayabileceğine inanmaz. Muğlaklık ile birlikte düşünüldüğünde hatta ütopyaların bile ayak basacağı bir yer arayacağına inanır. Çünkü ona göre mesele içsel özgürlük kalesini koruyabilmektir. Kurtuluş için bile olsa kaçışa hayır demek sahici olmaya devam anlamı taşır. Bu da kişinin hayır diyebilmesine bağlıdır. Kendi kendinin efendisi olan kişi kendi kendine el koymak zorundadır. Buradaki kendi kendinin efendisi olmak Kirillov’un kastettiği yeni kişiogludur. Tanrı-insandır. İntihar etmekten korkanlar, büyük olmaktan korkan, tanrı-insan olamayanlardır. Ölmeye Yatmak romanında Aysel’in yaşam karşısındaki tercihi intihar gibi başlamış fakat yılanın gömlek değiştirmesi gibi evrilmiştir. Aysel’le görünür olabileceğini söyleyen Yenins’e, “yeni insanın yüzünü görmeye çalışmalıyım. Senin gerçek yüzünü.” (Hayır, 318) der. Aysel oluşturduğu tasavvur benliklerle mücadele ederek yine kendini bulmaya, kendini görmeye (Yenins/otantik varoluş) doğru başkaldırısını devam ettirir.

Varoluş romanlarında okurun karşısına çıkan bu tasavvur benlikler kişilerin sahte benlikle mücadelelerinin bir sonucu kabul edilebilir. Otantik varoluşu yaşamadıkları mevcut zaman, mekân ve insan ortamı onları böyle bir yeni varoluş alanı oluşturmaya itmiştir. Olric en çarpıcı bir üstinsan modeli gibi Turgut’un belleğinde belirir. Ömer’in içindeki şeytan yerini otantik varoluşlara bırakmaya başlamıştır. Buna rağmen onun içindeki şeytanı tam bir tasavvur benlik kabul etmek zordur. Çünkü ne o Ömer’in üstinsanını tanımlayacak niteliklerle donanmıştır ne de Ömer bunu fark edecek bilince

ermiştir. Yek ve Layana ise tasavvur benlik olmalarına rağmen varoluşsal suçluluk psikolojisi ile karakterin bir yüzleşme aracı olarak gördüğü benliklerdir. Bütün bunların içinde Yenins tasavvur benliğinin en üst noktasını yani solgun suçludan üstinsana geçişi ifade eder.

2.2. Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Roman Karakterinin Yalnızlık ve Özgürlük Algısı

Yabancılaşma kavramı varoluşsal birçok soruna kaynaklık eden geniş bir anlam alanına sahiptir. Normal olandan sapma olarak tanımlanabilecek olan bu kavram, kişi açısından yaşadığı aileden ve toplumun değer yargılarından uzaklaşmadır. Sosyal ve kültürel gelişmelerin endüstriyel hızla eş düzeyde ilerlememesi bireylerde zihin karışıklığına sebep olmuş ve insan, çevresinden kopmaya başlamıştır. Hegel yabancılaşma için, “insanın gelişim sürecinin merkezi olan ve kendi dışında bir dünya yaratan, sonra da bu dünyanın kendi ürünü olduğunu anlayan ruhun yavaş yavaş dünyanın kendi dışında olmadığını kavramasıdır; yabancılaşma bu kavrayışın eksikliğinin sonucu” dur. (Cangüleç, 2006: 10) der. Felsefi bir tanım olarak bu yorum değerlere uymayanın yanında değerlerini kaybeden bireye gönderme yapar. “Değerler levhası alt üst olmuş bir toplumda “bir nevi sosyal boşluk, içtimaî âdem” görülür ve “o zamanda, intiharlar, cinayetler, kargaşalar birbirini kovalar, çünkü ferдин yaşayışı artık bütünleşmiş ve müstakar bir içtimaî zemine kök salmış değildir” (Meriç, 2006: 517).

Meriç’in işaret ettiği ve Yalom’un zeminsizlik olarak psikoterapide kullanarak adlandırdığı bu köksüzlük; bireyleri kendi içinde bunalıma, sıkıntıya sürüklemiştir.

Varoluşçu felsefeye göre ben’in kendiyile yüzleşmesi ve varlığına karşı sorumluluğuyla tanışması, kişinin kendini gerçekleştirme yolunda atacağı ilk ve en önemli adımdır. “Younger, yalnızlıkla alakalı olarak varoluşsal yalnızlık üzerinde de durmuştur. Her insan ölümünü ve sonrasını düşünmeye başladığında varoluşsal yalnızlık hayatının bir parçası olur. Varoluşsal yalnızlık, insanın kendisiyle diğerleri arasındaki aşılabilir boşluktur. Bu boşluk Yalom’a göre derin ve doyurucu ilişkilerde bile kaybolmaz.” (Akt. Demir, 2014: 18-19) Yaklaşımların çeşitliliğine göre sonraki adımlar değişkenlik gösterse de⁶⁰ uyumsuzluğun ardından intiharı yegâne çözüm görenlere karşın, kendi ile baş başa kalarak

⁶⁰“Gestalt Terapi’ye göre insanlar yapmak istediklerine ilişkin seçimlerinden kendileri sorumludurlar (Yontef ve Simkin, 1989). Acar Voltan’a (2004) göre insanlar duydukları acıdan, sessiz kalmalarından, aynı davranışları tekrarlamaktan sorumludurlar. Yaşamda yapılan seçimlerin de sorumluluğu yine onlara aittir. Sanatçının geçmişte yaşadıklarından dolayı pişman olmaması, aldığı kararların, yaptığı seçimlerin sonuçlarını kabullendiğini ve bunların sorumluluğunu üstlendiğini göstermektedir.” (Akt. Yalçın-Acar, 2006: 3)

kendinin sorumluluğunu almak da yani yalnızlığı tercih etmek de ileri sürülen adımlardandır. Sorumlulukla yüzleşen ben'in ağır yük altında yaşamını sürdürmesi, en azından buna çaba göstermesi, başlı başına bir insanlık trajedisidir. Bu noktada ben' ağır yükten kurtulmak için kendini kandırmacalarla oyalamaya çalışacağı gibi, benliğini korumak için denetleyiciler de geliştirebilir. Bireyi bu arayışa iten duygunun başlatıcısı, yabancılaşmanın verdiği sıkıntıdır.

Svendsen, Sıkıntının Felsefesi kitabında, sıkıntının dünyanın başından beri var olduğunu söyler. Belli bir nedene dayanan durum sıkıntısının yanında moderniteye özgü bir fenomen olarak varoluşsal sıkıntının varlığını da kabul eder (Svendsen, 2008: 28-29). Belli neden sonuç ilkesine göre sıkıntı, modern zamanda maddi değerlerin yoksunluğu sonucu ortaya çıkmamıştır. Aksine refahın artması sonucu insan kendi kendisi ile daha fazla meşgul olmaya başlamış, ötekine karşı sorumlulukları azalan birey için sıkıntıya eşlik eden yalnızlık baş göstermiştir. Ancak yalnızlık da varlığın algılayışına göre farklılık gösterir.

Robenson Cruse'un ıssız bir adadaki yalnızlığıyla Raskolnikov'un cinayet eylemi sonrası geveze arkadaşlarının arasındaki yalnızlığı elbette aynı değildir. Öte yandan kalabalığın yalnızlığı adlandırma ve anlamlandırmada tek başına yeterli olup olmayacağı da bir başka sorundur. Çünkü kişinin ötekine, fiziksel yakınlığına tezat duygusal uzaklığı kadar mevcut benliğinin ideal benliğine uzaklığı da yalnızlığa anlam katar.

“Sartre insan varoluşunun toplumsallığına, insana göre dışsal bir şey olarak anlaşılan toplumsallık yaklaşımıyla karşı çıkar. İnsan davranışları sosyal olarak kabul görmüş değerlere uyduğunda sosyal olur, bununla birlikte, o “gerçek” insanın değersizleşmesidir. Toplumsallaşma sürecinde insan sosyal rollerin bir aracı olur - “maskeler”. Sartre toplumsallığı insanın bir küçümsenişi olarak düşünür, çünkü insan “maskeler”in ya da “roller”in bir aracı değildir. O önemli bir şeydir, fakat bu bütünlük sadece bireyin kendi bilincinde birey tarafından korunmalıdır.

Birey, Sartre'in düşüncesinde, sadece topluma yani, çevreye ve onunla bağlantılı olan baskılara karşı çıktığında ya da onu yok saydığı anda özgürdür. Bireyin yalnızlığı ya da dünyadan kendini ayırması varoluşun bir yasası olarak görülür. Sartre için sadece “durum”un oluşu ancak “toplum”un olmayışı, gruplar ve bireylerin sadece “özneler arası ilişkileri” oluşu ancak “sosyal ilişkilerin” olmayışı, sadece “bireyin tarihselliğinin” oluşu fakat “tarihin” olmayışı tesadüfi değildir.” (Tansel, 2006: 3)

Böyle bir kabulle birey, toplumun kabullerine karşı çıktığında yabancılaşma hissedecek, sonrasında yalnızlaşacak ama yalnızlaşırken özgürleşecektir. Dolayısıyla toplumsal kabullerden biri olan Tanrı'yla yüzleşme fırsatı bulacaktır. Bu yüzleşmede İlahi olanı kabullenme, reddetme gibi savunmalar geliştirecektir.

Bireyin isteyerek ya da istemeyerek içine düştüğü yabancılaşma duygusu zamanla onu hem kendi içinde hem ötekine karşı yalnızlaştıracaktır. Bu yalnızlık bireysel bir tercih değilse kişi mutsuzlaşacak, bilinçli bir tercih ise mutsuz fakat kendiliğine daha yakın birey olacaktır. Bu anlamda yabancılaşmaya bağlı olarak kişinin kendini soyutlaması (birey ve aydın olarak) ya da bireylerin veyahut toplumun kişiyi dışlaması ile ortaya çıkan ve anlam yüklenen yalnızlık duygusu; varoluşsal bir problem olarak kurgusal metinlerin, özellikle de romanın izlekleri arasında yer alır.

İçimizdeki Şeytan'la başlayan; içine dönen, kendini dinleyen karakterler Batılı örneklerinden geri kalmayacak kadar benlik savaşına girmiş, toplumla uyumsuz, yabancılaşmış kişilerdir.⁶¹ Fakat özellikle son dönem modern yazarlar birçok varoluşsal sorunu işledikleri romanlarında, yabancılaşmayı bireyin bir tercihi gibi sunmaktan da geri kalmamışlardır. Yabancılaşma tutunamamak olmuştur.

Yabancılaşma toplumu akla getiren bir kavramdır. Ne var ki yabancılaşmaya bağlı yalnızlık, varoluşsal suçluluk yaşayan bireyin benliğinde hem aile ilişkileri bağlamında hem de sosyal çevre “öteki” noktasında farklı etkilere sahiptir. Bu nedenle incelenen romanlarda ilk olarak karakterin, varlığı ile benliğini bütünlemesine yardımcı olan ya da maske takmaya zorladığı varlığın ben'lerini bölen aile ilişkilerine değinilecektir. Çünkü baba-evlat, anne/evlat, karı/koca hatta kardeşlik bağları, toplumların birer bireyi olarak kurgu karakterlerin hayatını şekillendirmektedir. Yabancılaşmaya zemin hazırlamaktadır.

⁶¹Romanı belki de öncül olay metinlerinden ayıran en önemli fark kavramların varoluş sorunu olarak içsel mücadelede kullanılmasıdır. Zira roman öncesinin epik anlatılarında ve romanslarda karakterin mücadelesi dışsaldır. Modern romanla birlikte içsel mücadele de kurguya dâhil olmaya başlar. Zira Don Kişot, şövalye hikâyelerinin kahramanı olmaya o hikâyeleri okuyarak yani okuma eylemiyle kendini dış olandan soyutlayarak karar vermiştir.

Yabancılaşma kavramı özellikle varoluşçu felsefenin etkili olduğu metinlerde karşılık bulmuştur. Kafka'nın Gregor Samsa'sı, Beckett'in roman karakterleri batılı ilk akla gelen örneklerdir. Türk edebiyatında da Kafka, Dostoyevski, Beckett, Camus etkisinin belirlediği çizgide anlatı kuran yazarlar karakterlerini yabancılaşmış bireyler olarak sunmuştur. İlk dönem Türk romanlarında her ne kadar, romantizmin getirdiği tiplendirme dolayısıyla karakterden çok yazarın iç sesi hissedilse de realizmin etkisinin ağır bastığı Servetifünun romanıyla birlikte karakterin iç sesi duyulmaya başlar. Nitekim söz konusu dönemin roman karakterleri toplumsal aksiyonun uzağında temsilcilerdir. Modern roman etkisinin hissedilmeye başladığı 1940 sonrası Türk romanında ise yabancılaşmanın bir sonucu olarak soyutlama ve dışlama varoluşsal bir kavram olarak kullanılır; karakterin sahici olmak için çabasında kandırmacaları, denetleyicileri rollerini üstlenerek kurguya zenginlik kazanır.

Daha sonra ise bir tercih olarak seçilen (birey/aydın) yalnızlık veyahut toplumsal kabullerin dışına çıkılması sonucu ortaya çıkan dışlanmış bireyin yalnızlığı ele alınacaktır.

2.2.1. Ailede Başlayan Yalnızlaşma

Yabancılaşmanın arttığı modern dünyada kişinin varoluş mücadelesinde “ideal benliğine kavuşma/otantik olma” sürecinde çevre desteğine ihtiyaç duyduğu dönemler vardır. Öz destekle birlikte bulunan çevre desteği kişi için bulunmaz nimettir. Ancak bunların aynı anda bireyle eşit mesafede olmaları çok zordur. Özellikle varlığın kendi kendisi ile savaşımında bu mümkün değildir. Anlaşılamama ve çatışma, kişiyi çevre desteğinden uzaklaştırırken öz destekle baş başa bırakır. Ancak öz destek için de çevreye ihtiyaç duyulabilir. İnsan ancak çevresel destekten öz desteğe geçiş sayesinde otantik varlığına yaklaşabilir. Bunu Gestalt, “Terapi olgunlaşma süreci” diye tanımlar.

“Gestalt yaklaşımının geliştirilmesinde önemli etkisi olan görüşlerden birisi de varoluşçu-fenomenolojik yaklaşımdır. Varoluşçulara göre ‘varoluşsal seçim’ kavramı insan varoluşunun temelidir. Bu, her bireyin kabul ettiğini, reddettiğini, düşündüğünü, hissettiğini seçtiği anlamına gelmektedir. Varoluşçuluk temelde fenomenolojik yönetime dayanmaktadır. Varoluşçular bireyin varoluşuna, başkalarıyla ilişkilerine, sevincine, kederine, o anda ne yaşıyorsa doğrudan ona odaklanmaktadırlar. Pek çok insan dünyayı nasıl gördüğünü kabul etmekten uzaktır. Bu kişiler, yaşadıkları olaylarda kendi kendileri değildirler. Otantik olamamanın temeli kendini kandırmadır. Gestalt Terapi, bireyin otantik olmasına ve yaşamına anlam katarak, kendi sorumluluğunu yüklenmesine yardımcı olmayı amaçlamaktadır.” (Akt. Yalçın-Acar, 2006: 4)

Karakterlerin, kendi benliği ile mücadelesi kadar çevresi ile iletişimi ve çevresinde yer alan insanlara yüklediği anlam da varoluşsal suçluluğunu artırma ve gidermede önemli bir şeydir.

Peter Weiss’in Veda öyküsü şöyle başlar:

“Bazen öfke ve bazen kabullenme ikilemi içinde anne ve babamın kişilikleriyle hesaplaşmayı sık sık denedim. Yaşamımın bu iki büyük şahsiyetinin karakter özelliklerini hiç ama hiç kavrayamadım ve anlayamadım. Hemen hemen aynı zamana denk gelen ölümleri sırasında onlara ne kadar kökten yabancılaşmış olduğumu fark ettim. Beni saran üzüntü onlardan kaynaklanmıyordu, çünkü onları hemen hemen tanımıyordum; üzüntüm, çocukluğumu ve gençliğimi kuşatan büyük boşluğun yarattığı kayıplardan kaynaklanıyordu.” (Çev. Özbek, 2005: 81)

Aile içi yabancılaşmanın anlatıldığı bu öyküde olduğu gibi aile içi ilişkiler insan varlığını bütünleyen ve bölen ilişkiler ağının da ön habercisidir. Birey öznel bir varlık olarak ne derece kendine bağımlı ise bir o kadar da ailesine bağlıdır. Aileye bağlılıktan kasıt, anne-baba-kardeş üçgeni içerisinde yer alan iletişimle sınırlandırılmaz. Uzak akrabalarla ilişkilerde kişiyi o derece etkileyen bir durumdur.

Modern insan kendine ne kadar yakın ise çevresine o kadar yabancılaşmaya başlar. Evsizliğin kader haline geldiğini söyleyen Heidegger'in bu evsizlik kavramsallaştırılmasından yola çıkarak, modern roman kurgularında da yabancılaşmış karakterlerin sayısı fazlalaşmıştır. Edebî eserlerdeki kahramanlar aldıkları kararlar ile kurgunun diğer elemanlarını etkilemekte ve olayın gidişatını değiştirmektedir. Aynı zamanda kendi yalnızlıklarını artırmaktadırlar. Kurgusal alan her ne kadar yazarın bir oyunu gibi görünse de bireyin kendilik sürecinde neleri feda ettiği, aile düzleminden bakılınca daha iyi görülür.

Tolstoy'un Anna Karenina'sı “Mutluluklar birbirlerine benzerler, ama her talihsizliğin ise kendine özgü bir mutsuzluğu vardır.” (Tolstoy, 2000: 5)cümlesi ile başlar. Anna Karenina, yaşadığı yasak aşk ile kendisini ölüme sürüklediği gibi kocasını, oğlunu ve tabi ki aşığı Kont Vronsky'yi çöküşe sürükler. Bir kadın olarak duygularının esiri olması şeklinde adlandırılabilir fakat aslında varlık olarak kendini bulduğu duyguların içinde olmaya karar veren, kendilik değerlerini yücelten, kendi tutkusunu geçerli kılmak isteyen⁶² kadın figür Anna, bu seçimi ile toplumdan dışlanır. Yaşadıklarının arkasında cesurca durması ne toplumun ne de yazarının onu affetmesine yetmez. Bir trenin altına atlayarak intihar eder. Romanda karşılaştırma unsuru olarak Anna'nın ağabeyi verilmiştir. Kız kardeşi gibi eşini aldatan bu adamın sonu Anna gibi olmaz. Toplumun ona bakışı yargılayıcı değildir. Burada cinsiyete dayalı bir varoluş kısıtlamasının hüküm sürdüğü söylenebilir.

⁶²Burada trajik zihniyet kavramından bahsedilebilir...“Nietzsche gibi dünyevî ilişkilerin sonsuz karmaşıklığını “açık seçik düşünme”de diretsin, -her halde de böyle akılsızca ya da kahramanca bir istek, geleneğe ve kurala bir başkaldırı demektir ve yolunu şaşırılmış bu kişiyi, aşılmaz bir soyutlamaya, harika ama umutsuz bir savasürükler. Nietzsche'nin “trajik zihniyet” dediği şey, herhangi bir duyguda doruğa ulaşma kararlılığı, düşünceden kadere sığar ve trajediyi doğurur. Hayattan bir tek yasayı zorlayan, tutkuların bu karmaşasında bir tekini; kendi tutkusunu geçerli kılmak isteyen herkes, yalnızlaşır ve yalnız başına da yok edilir –eğer bilinçsizce davranıyorsa deli bir hayalperesttir o; eğer tehlikeyi biliyor ve yine de üstüne çekiyorsa bir kahraman. Bkz. Zweig, S. (1991). Dünyanın Fikir Mimarları Kendileri ile Savaşanlar (Kleist, Nietzsche, Hölderlin). Çev. Gürsel Aytaç. İstanbul: İş bankası Yay. C.1. s. 105.

Anna'yı seçimleri sonucu varoluşsal suçluluğa sürükleyen ve intiharına yol açan bu “ölüm tercihi” aslında onun otantikleşmesi için attığı adımdır. Ölüm ile gerçek seçim özgürlüğüne ulaşmıştır. Fakat bu özgürlük onun yalnız kendisini değil ailesini de kaybetmesine sebep olmuştur. Anna'nın tercihlerine ve uğradığı sonuca varoluşsal açıdan baktığımız gibi Türk edebiyatında da seçimleri uğruna sevdikleri insanları kaybeden, otorite kabul ettiği ve otantikleşmesine engel figür olarak gördüğü babayı yok etmeye çalışan, kendi olabilmek için kimsesiz kalan karakterlerle karşılaşırız. Tez çalışmasında seçilmiş olan yazar ve eserler, modern Türk edebiyatında yalnızlaşma ve yabancılaşmanın belirgin örneklerini de barındırmaktadır. Bu bölümde anne-baba-evlat, sevgili/eş, kardeşlik bağlamında Ömer-Macide, İsmailMolla-Behçet Bey-Atiye, İhsan-Mümtaz, Selmin-annesi Mefharet, Ferit-babası, Naci-Emine, Selim Işık-babası, Hikmet-karısı Sevgi, Bay C.-babası, Özlü'nün anlatıcı/karakteri genç kız-babası, Aysel-babası, Galip-Rüya gibi karakterler etrafında söz konusu aile içi çatışma incelenecektir.

2.2.1.1. *Sührap Trajedisi: “Baba-Evlat” İlişkileri*

Baba, sadece dünya edebiyatında değil Türk romanında da önemli bir figürdür. Jale Parla, Osmanlı'nın çöküşü simgeleyen “babasızlık”ın Tanzimat romanlarındaki tezahürünü anlattığı kitabında, İntibah romanının Ali Beyinin babasız kalmasının, onun felaketine sebep olduğunu ifade eder (bkz. Parla: 2008). Nurdan Gürbilek de, Parla'nın bu tezinden hareketle, bu yetimliğin iki şeye sebep olduğunu söyler: İlki, “Tecrübesiz oğulun yabancı bir düşünsel iklimde yol göstericisini yitirmişliğine işaret eder yetimlik. İkincisi, bu rehber yoksunluğu cinsel kimlikte de bir çözülmeye yol açmış, oğulun cinsel modeliyle birlikte eril kudretini de yitirmesine neden olmuş gibidir.” (Gürbilek, 2014: 58) der.

Babaların varlığı noktasında Tanzimat ve Servetifünun dönemi romanlarına bakıldığında genelde ana kahramanın babasının öldüğü görülür. Yazar bir anlamda babayı öldürerek ataerkil bir toplumda bireyi özgürleştirirken, kahramanının babasını anlatma külfetinden de kurtulmuş olur. Modern Türk romanıyla birlikte ise ölü yahut diri baba bir şekilde karakterin kişilik oluşumunu etkilemeye devam eder. Elbette bunda Türk yazarının özellikle Freudcu psikanalisttik öncül Batılı örneklerle karşılaşmış olması kadar ataerkil bir yapıdan birey merkezli bir toplum yapısına geçişin de etkisi büyüktür. Varoluşçu romanlarda, Parla'nın vurguladığı yetimlik ile Gürbilek'in sonuç olarak gördüğü tecrübe ihtiyacı, cinsel çözülmüşlüğü karakterlerde oldukça belirgin bir biçimde görülebilir. İktidar kaybının devamı ile varoluşsal açıdan baba farklı etkilere de sahiptir. Bireyin kendi olamaması varoluşsal suçluluk duygusunu beraberinde getirir. Bireyselleşmede babanın,

karakterin oluşumunu engelleyen bir faktör oluşu dikkat çeken bir durumdur. Buradan hareketle şu tespite varılabilir: İlk dönem Türk romanında ‘baba’sızlık sanatsal yaratımın bir imkânıyken modern Türk romanında bu defa ‘baba’ sanatsal yaratımın bir imkânından öte, kurgu ben’in karakterinin oluşumunun imkânsızlığına da vurgu yapar.

Varoluşsal ezeli trajedinin arketipi olabilecek Sührap trajedisi ismi, oğul ile babanın gerçekte birbirlerinin gerçek benliğinden ne kadar uzak olduklarını gösterir.

Sührab, Şehname’de maceralarıyla yer alan mitolojik isimlerden biridir. Rüstem’in oğludur. Birgün uyuyakaldığı için atı Rahş’ı kaybeden Rüstem’in Semengan adlı ülkeye varması, orada hükümdarın kızıyla evlenmesiyle başlayan macera, Rüstem’in İran’a dönmesi ve bu olayı kimseye anlatmamasıyla devam eder. Rüstem’in Semengan’da bıraktığı karısı Tehmine bir oğul doğurur ve adını Sührab koyarlar. Büyüdükçe Rüstem’e benzeyen Sührab, babasını aramak için İran’a gider. Efrasiyab’ın ordusuna girer. Efrasiyap ordusuyla İran ordularını mahvedince Rüstem ile karşı karşıya gelir. En sonunda ikisi saatler süren bir kavgaya tutuşurlar. Bu sırada Rüstem kimliğini gizli tutar. İlk kavgada Sührab, Rüstem’i alt eder. Tam onu öldürecekken Rüstem, birinci karşılaşmada kahramanların birbirlerini öldüremeyeceklerini söyler ve ikinci bir fırsat ister. Verilen arada Rüstem’in ettiği dua kabul görünce bu defa kavgayı o kazanır. Sührab’ın göğsünü hançeriyle yararken gerçekte baba-oğul olduklarını öğrenseler de kavuşmak mümkün olmaz, Sührab ölür. (Tokel, 2000: 264-265)⁶³

Temsil ettiği oğul rolü ile ölen Sührab’a, ilk varoluşsak benlik mücadelesiyle öncelikli tepki, Ömer’den gelir. İçimizdeki Şeytan romanında Ömer ailesi ile iletişimi koparmış bir evlattır. Sührap gibi uzaklarda babası vardır fakat onu aramaz. Romanın ilk sahnelerinde teyzesinin sözlerinden, Ömer’in ailesizliği bilinçli olarak seçtiğini ve anne babasını dahi aramama vefasızlığı gösterdiğini öğreniriz. Bu narsistik bir seçim gibidir. Çünkü, “narsisizm, bir otorite olan babanın varlığının kabul edilmemesi durumunda yaşanan bir süreçtir.” (Yılmaztürk, 2011: 6)

Behçet Bey ise narsistik durumun aksine babasının yanında hep çaresiz ve ezik kalmıştır. Özellikle çelimsizliği ekseninde vurgulanan fiziksel durumuyla, Kafka’nın babası karşısındaki güçsüzlüğünü Behçet Bey, babası İsmail Molla karşısında sonuna kadar yaşar. Kafka’da da güçlü baba tipi vardır. Babasına yazdığı mektupta “Seni bir dost, bir şef, bir büyükbaba, hatta – bu noktada biraz kuşkuluyum gerçi- bir kayınpeder gibi

⁶³Tokel, Divan şiirindeki mitolojik unsurlar üzerine yaptığı çalışmada, Sührab maddesine düştüğü dipnotta Rüstem-Sührab mücadelesinin Köroğlu ile oğlu Hasan arasındaki mücadeleyle benzerlik göstermesine dikkat çeker.

karşımda görmek beni mutlu kılardı. Ne var ki, bir baba olarak benim için fazla güçlüydün; üstelik erkek kardeşlerim küçük yaşlarda ölmüş, kız kardeşlerim onlardan ancak çok sonra dünyaya gelmiş, yani ben ilk darbeyi düpedüz tek başıma göğüslemek zorunda kalmıştım; oysa buna hiç de elverişli değildim.” (Kafka, 2002: 12-13) der.

Kafka babasının gücü karşısında ilk erkek çocuk olarak kendini şansız hissetmektedir. Hatta bu durumu darbe olarak nitelendirir. Behçet Bey de İsmail Molla'nın tek erkek çocuğudur. İsmail Molla da bedenen güçlü yanlarını önemseyen bir babadır.

“Bütün ümitlerini bir zaman üzerinde topladığı biricik oğlunun kendisine benzemeyişini bir türlü affedemezdi. Onun için oğlunun istediği gibi yetişmesinden ümidini kestikten sonra, hayatını büsbütün değiştirmişti.” (Mahur Beste, 28)

Kendisinden ümit kesilen Behçet Bey, hayatını babası gibi olamamanın verdiği varoluşsal suçluluk duygusu ile devam ettirecektir. Fiziksel olarak güçlü olan babasının yanında kendine güvenini yitiren Kafka da dayanılmaz bir suçluluk duygusuna kapılmaktadır. Buna rağmen Bataille, Kafka'nın bu otoriteyi ortadan kaldırmayı, hatta ona karşı çıkmayı hiçbir zaman düşünmediğini söyler. Ne yaşama koşullarını ortadan kaldıran babasına karşı çıkmayı ister, ne de yetişkin bir insan ve baba olmayı. Bütün hakları saklı kalarak, babasının, yine onun gibi olan çevresine girmek için ölümüne mücadele verir. Başarıyı tek bir koşulla kabul edecektir: Sorumsuz bir çocuk olarak kalmak. Kafka evliliği bile kendine ihanet etmemek için reddeder. Evlenmek, baba olmak, babası gibi olmayı gerektirir. Bu ise kendine ihanettir. (Bataille, 2014: 127-128) Behçet Bey de babasının yokluğunu hiçbir zaman arzulamaz. Ancak suçluluk hissi onu yalnızlığa, karısı Atiye ile tam anlamı ile bir aile olamamaya götürür.

Huzur'da ise Mümtaz, aslında bütün sevdiklerini erken kaybeder. Babası ve annesi çok küçükken ölmüş, ona akrabası İhsan aile sıcaklığını vermeye çalışmış, bir anlamda baba olmuştur. Tanpınar, İhsan ile doğunun yapıcı baba rolünü yeniden teslim etmeye çalışır. Nitekim özellikle küçük yaşlardan itibaren Mümtaz ile yaptığı konuşmalar onun varlığını şekillendirmeye ve gerekli özgüveni yeniden kazandırmaya yöneliktir. İhsan, evinde kurduğu sohbet toplantılarında farklı fikirleri temsil eden kişileri bir araya toplar. Bu onun imparatorluk ruhudur. Farklı inanış ve görüşler onun gücü etrafında toplanarak baba rolünü teslim eder. Mümtaz ise bu güç karşısında Behçet Beyin çaresizliğine benzeyen bir duygu yaşamaz. İhsan'ın çemberinde daraldığını hissettiği zamanlar olmuştur ancak bu güç Mümtaz'ın aynı zamanda varolmasına dayanaktır.

Mümtaz amcaoğlunun ailesini benimserken en büyük destekçisi, onu her zaman erken bırakan hayatındaki diğer kadınlara inat hep yanında, kalan Macide'dir. İhsan'ın ölümcül hastalığı onda sonradan kuvvetlenen ve benliğinin güçlenmesine vesile olan birliktelik anlayışını zedelemiştir. Kaybetme korkusu ile kendinden çok başkalarının peşinde koşan Mümtaz'ın halüsinasyonlara kapılması, baygınlık şeklinde görünen bunaltı hallerine girmesi bu yokluğun tezahürü olarak okurun karşısına çıkar. İhsan üstlendiği baba motifi ile yalnız Mümtaz'ın değil diğer karakterlerinde hayatında etkili olacaktır. O, Kafka'nın baba motifindeki gibi otoriter ve sert değildir. Aksine etrafındakilerin bastırılmış ruh hallerine uygun yaptığı çözümleyici-açık konuşmalarla, gelecek felaketleri ertelemeyi başarır. Fakat o bile kişilerin yalnız ve tek yaratılma bilinçlerine esir olarak, kendi acılarına yenik düşmelerini engelleyemez. Engelleyen değildir İhsan. Ruhları, fikirleriyle genişletirken onları günlük hayata da dâhil etmeye çalışır. Bu nedenle ailesi ve dış çevresi onu kuşatmış durumdadır. Sanki İhsan'ın ağırlık merkezi olduğu bu yaşam, onun yok oluşu ile çökecek ve herkes kendi ruhunun karanlığında zindana girecektir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Peyami Safa, Ferit'i önce toplumdan soyutlayacak sonra sığınmacı bir ruh olarak topluma geri kazandıracaktır. Dolayısıyla soyutlama evresinde Ferit'in yaşadığı iç hesaplaşma romanda baba ekseninde de yer alır. Ferit, pansiyonda geçirdiği altı günde kendisiyle olduğu kadar babasıyla da yüzleşecektir. Yüzleşmenin ilk zamanlarında babasının düşünceleri onun üzerinde hala hâkimdir:

“Babam daima haklıdır. Peşimden gelen köpeğin mevcut olmadığını söylediği zaman da, bu dünyada istihzamızdan kurtulmaya lâayık hiçbir şey olmadığını söylediği zaman da, aşkın bir ahmaklık olduğunu söylediği zaman da haklıdır. Öyleyse şunu da söyle baba, ne yapmalıyım? Bir kahkaha atmalısın, oğlum. Bir kahkahanın halletmediği hiçbir mesele yoktur. Gözünü oyarlarken bile bir kahkaha at, acı duymazsın. Gül ve geç.”
(Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 120-121)

Ferit, zamanla bu baba etkisinden kurtulacak ve doğrudan kendine odaklanacaktır. Bu varolma sancısı çeken karakter, kendi ben'inden babasının fikirleri ve onun özgürlük dayatmaları münasebetiyle uzaklaşmıştır. Yani birey üzerinde bir başka bireyin hâkimiyeti bu noktada kendini gösterir. Buraya kadar, Doğu'nun mirası ile şekillenmeye yarı yarıya devam eden baba-oğul ilişkisine benzer fakat bazı dönemlerde oldukça aykırı ilişkilerle sürer. Modern kurguda baba otorite kaybına sebebiyet verse de oğullar henüz babaya karşı bilinçli fiziksel intikama kalkışamaz.

Ferit'in babası aslında Oidipus, Hamlet yahut Karamazov Kardeşler'de görülen baba motifine yaklaşmasına rağmen aynı kurgusal ilerleyişle gitmez. Çünkü Batılı örneklerde, Hamlet'te tür farklı olsa da oğulun babayı öldürmesi trajedisi vardır. Belki Batı sanatının erken döneminde Zeus'a isyan eden Promete'den ve Hıristiyanlık döneminde baba sayılan Tanrı ile oğul olduğuna inanılan İsa algısından hareketle, oğulun babayı öldürmesinde arkaik yahut dini sebepler vardır. Oysa Doğu anlatısında oğul babayı değil baba oğlu öldürür. Rüstem, oğlu Sührap'ı öldürmüştür. Elbet bu öldürme modern kurgularda fiziksel değil karakteristik özellikler bakımındandır. Gerek İsmail Molla gerekse Hermann Kafka, oğlunun davranış biçimini şekillendirerek onun büsbütün kendisi olmasını engellemiştir. Mümtaz ise babaya duyulan ihtiyaç nedeniyle, ölmüş babasının yerine varoluşsal dirilişi sağlayabilecek sahte bir baba ile yeniden çevresel destek almaya çalışır.

Rüstem ve Sührab savaşında ölen evladın intikamını Bay C. alır. Aylak Adam'da, oğlunu öldüren Rüstem'e karşı babası gibi olmamak için varolmaya çalışan Bay C. vardır. Yukarıdaki baba tarafından ezilen oğulların ortak korkusu olan öldürülme bu karakter ile aşılmaya başlanır. Elbette bu öldürme korkusu fiziksel değil semboliktir. Şehname'de de hiçbir şekilde yenilmeyen Rüstem'i yenen yegâne kahraman bizatihi oğludur. Fakat bu fiziksel güç, ölümünün babasının kılıcı ile olmasını engellemez. Bay C. de komisyoncu olmayarak, onun kazandıklarını aylakça harcayarak bir anlamda babasının mirasına ihanet eder. Çünkü babası, Sühraplaşmış ve onun mutlu olarak büyüme ve yaşama hakkını; sergilediği olumsuz modellerle yarattığı travma sonucu engellemiştir. Bay C.nin "kendi olma ihtimalini, otantikleşme ümidini" öldürmüştür. Bu mücadelenin suçluluğunu babanın değil de Bay C.nin hissetmesi ise Aylak Adam'ın edebî başarısıdır.

Bay C.nin varoluşsal suçluluk hissini kaynağı babasıdır. Bu nedenle geçmiş, teyzesi kadar babasıyla da temsil bulur. Olumsuz yargılar onda babasıyla sembolize olur. Geçmişe annesinin yerine geçmiş teyzesiyle ve baba kompleksiyle bağlı olmaktan kurtulamayan Bay C. bu yüzden anın içinde bütünüyle olamaz. Bay C.nin kendine güvensizliği değildir babasından miras kalan, cinsi tecrübelerinde bile etkisini gösterir. "Yatılı okulda bir sabah dalgın, kendi erkekliğiyle oynarken bir arkadaşının, üstünden yorganı çekiverdiği andaki utanmaydı duyduğu. Artık uzun zaman oraya gelemeyecekti." (Aylak Adam, 40) hatırlamasının hemen sonrasında Bay C.nin asıl korkusu ortaya çıkar:

"Belki bu da babadan kalmaydı." (Aylak Adam, 40)

Gürbilek'in cinsel çözülmüşlük dediği şey ile bu karakter aracılığı ile karşılaşırız. Babadan kalma bir cinsel sapkınlığın içine düşmüştür oğul.

Bay C. bir baba psikozudur ve bu psikoz kişilik gelişiminin önünde büyük bir engel, dolayısıyla varlık suçluluğu belirtisidir. Freud, dünya edebiyatının başyapıtı durumundaki üç eserde; baba katli temasının odağa alınmasının tesadüf sayılamayacağını söyler. Bu üç eser; Kral Oidipus (Sophokles), Hamlet (Shakespeare) ve Karamazov Kardeşler (Dostoyevski)'dir. Freud'a göre, üç eserde de öldürme eyleminin nedeni "kadın çevresinde dönen cinsel rekabet"tir. Bu rekabet Yunan efsanesi Kral Oidipus'ta açıklıkla kendini gösterir. Freud, Sophoklesin oyununda kahramanın babasını öldürmesindeki bilinçsiz nedenin akıl erdirilemeyen bir yazgının zorunluluğu olarak gerçeğe yansıtıldığını belirtir. (Freud, 1995: 236). Şayet, Aylak Adam daha önceki dönemlerde yazılıysa Freud, Yusuf Atılgan'ın, roman için yanlış bir ülkede doğmuş olması nedeniyle, Aylak Adam'ını dördüncü bir roman olarak örnekleri arasına muhtemelen eklemeydi. Fakat Bay C.nin birçok noktadan Freudcu yaklaşımla örtüşmesi, yazarın, eserini oluştururken nerelerden etkilendiğine dair ipuçları verir.

Bay C.deki bu psikozun ilk işaretleri zaten kahraman anlatıcının tercih edildiği ilk bölümde verilir. Arkasından sarhoş olup helaya yığıldığı kısımda sanrılar şeklinde kendini gösterir. Freud'un ilişkilendiği gibi Bay C.de de baba psikozu cinsel dürtüler eşliğinde belirginleşmiştir. Öncelikle babası karşısında yer alan model, anne yerine koyduğu teyzesidir. Babasını teyzesiyle mutfaktaki uygunsuz görüntüyle hatırlaması kadar fetişist denecek bir düzeyde kadın bacağına tutkundur. Nitekim bu durum Ayşe'nin dikkatini çekecek, günlüğünün 8 Ağustos tarihli kısmına şunları yazacaktır:

"Bu gece ışığı yakıp bacaklarıma baktım. Pek mi güzeldiler? Ne var onlarda? Bunu bana ondan başka kim açıklayabilir? Neden soramıyorum? Öperken gözlerini görebilsem! Yalnız saçlarını görüyorum." (Aylak Adam, 115)

Oysa o gözler, eski ve olumsuz bir hatıranın izlerini taşımaktadır. Ayşe, onun hep bacaklarıyla ilgilenmesinin sebebini sorduğunda babasının, teyzesinin bacaklarını okşamasını hatırlayacaktır:

"— Neden hep bacaklarımı öpüp okşuyorsun?"

Babasının yüzünü görür gibi oldu. "— Zehra, şu bacakların yok mu?" Bıyıklarını buruyordu. Filmdeki kadının o korkunç sesi kulaklarında yeniden çınladı: "Babanı öldürdün."

Doğruldu.

— Çünkü senin bacaklarından korkmuyorum, dedi.” (Aylak Adam, 120)

‘Babanı öldürdün’ sözüne dikkat çekilmesi Sührab’ın intikamıdır. Ayşe’nin bacakları, teyzesinin bacaklarına karşılık babayla mücadele yeridir.

Ayşe’yle aralarında geçen bu konuşmadan sonra Bay C. âdeta bir itiraf ve kendiyile yüzleşme eşiğine geçer. Başından itibaren babasını ve ona yönelik nefretini ortaya döker:

— Önce babamı anlatmam gerek, dedi. Kadının bacaklarının bende uyandırdığı korkuyu ancak o zaman anlarsın. Bende gördüğün her şey babamla başlar. Pek küçükken yanaklarımı öpmeye yaklaşan adamın kara bıyıklarından gene o korkuyla karışık iğrenmeyi duyar mıydım, yoksa bunu sonradan mı düşündüm, bilmiyorum. Bu seyrek yaklaşımları "içilmiş şarap kokulu öpüşler" olarak hatırladığıma göre, onlara bende yarattıklarını sandığım duyguyu ilerde eklemiş olacağım. O yaşta, içilmiş şarap kokusunu elbette bilemezdim. Ben onu daha çok, "çocuğu yatır" sözüyle hatırlıyorum. Gündüzleri evde olmazdı. Komisyonculuk yaptığını söylerlerdi. Yemeği evde yediği akşamlar sofradaki o sıkıcı sessizlik! Yasağı unutup konuşmağa başladığım zamanlar, kaşları inik, bana bakardı. Büzülürdüm. Akşamları yemeğe gelip gelmeyeceği belli olmazdı. Saat yediye dek beklerdik. Vakit yaklaştı mı yüreğimde bir çarpıntı başlardı. Tam gelmeyeceğini düşündüğüm sıra kapıdan girişleri! Nasıl kararırda içim! Kimi nerdeyse geleceğini umarken Zehra Teyzenin, "— Saat on biri geçmiş. Kim bilir nerelerde sürtüyor!" dediği geceler pek seyrekti. Beni yatırır, öperdi. Hemen her gece babam eve girer girmez beni, teyzemle oynadığımız oyunlardan, masalların mutluluğundan ayırırdı. "— Çocuğu yatır!" derdi. Büyük sevinçlerden büyük kederlere birden geçişi öğreniyordum. Çünkü onun kucağındaiken babamın varlığını unutmuş olurum. Yatakta, beni ondan ayırmasındaki haksızlığı düşünürdüm.” (Aylak Adam, 120-121)

Bay C.nin buraya kadar anlattığı baba motifinde otoriter/sert bir karakteri okur görebilir. Ancak Bay C. daha çok teyzesi sebebiyle babasına olumsuz anlam yükler. Zehra teyzesi, Freud’un küçük erkek çocuk için önemseydiği anne rolünü üstlenmiş kadındır. “Çocuğu yatır” sözünün çağrışımı Freud’un "kadın çevresinde dönen cinsel rekabet" savını doğrular niteliktedir.

Bay C. bu sevgi sarmalması içerisinde yalnız bir çocukluk pahasına sokağa bile seyrek çıktığı, sadece babasının gündüzleri evde kaldığı pazar günlerinin sıkıcılığı haricinde, mutlu bir çocukluk dönemi geçirecektir. Ne var ki o mutlu dönemin diğer yanı aylak bir yaşam biçimini tercih ettiği yetişkinlik döneminde hep var olacaktır. Özellikle evde sık sık hizmetçi değişmesi gerçeği, onda adeta bir travma etkisindedir. Çünkü o

hizmetçilerin babasının kadın düşkünlüğü sebebiyle değiştiğinin farkındadır. Bıyığa yönelik olumsuz tavrı da yine babasının bıyık buruşlarından. Babasıyla rekabet onun hizmetçilere cinsel yaklaşımlarında iyice mücadeleye dönüşecektir. Mutfakta onları uygunsuz biçimde yakalamaktan ve ardından “babayı sevmeme” azabından kurtardığı için dayak yemekten zevk alacaktır. Büyüyünce aylaklığı tercih etmesi de yine babasına bir tepkidir:

“Okuldan suratımda çürükler, tırnak yaralarıyla döndüğüm günler babam, “— Görürsünüz, adam olmayacak bu çocuk,” derdi. Konuşmazdım. Sevinirdim. Babam adamsa ben olmayacaktım. “Büyüyünce bıyık bırakmayacam” derdim kendi kendime. Ertesi gün daha çok dövüşürdüm. Ötekiler benden yıldılar. Öğretmenler babama yazarlardı. İyi ki okumamı istemiyordu. Yoksa ona inat okumazdım. “— Okuyup da ne olacak? İşadamı olmalı,” derdi. Teyzem ona çıkışırken, ben işadamı olmamaya karar verirdim. Bazı kere teyzem bana büyüünce ne olacağımı sorardı. “—Bilmiyorum,” derdim. “Komisyoncu olmayacam ben.” Gülerdi. Başını salları, “— Sen,” derdi, “bu kötü adamın yüzünden azap çekeceksin.” (Aylak Adam, 121-122)

İşte Bay C.deki çektiği azabın kaynağı, varoluşsal suçluluk açısından babasına benzemektir. Ve o, benzemeyerek intikam almıştır. Bıyık bırakmamış, komisyoncu olmamış hatta “adam olmaz” bakış açısına nazire edercesine okumuş ve aylaklığı tercih etmiştir. Öte yandan erkek olmanın verdiği zafiyetle kadınlara düşkünlüğü neticesinde bir anlamda babası gibi olmaktadır. Burada da cinsel rekabette üstün gelme kaygısı vardır. Ayşe'nin, Bay C. bacaklarını okşarken gözlerinde görmek istediği ama başaramadığı duygu bu suçluluk hissidir. Aylak Adam romanının asıl edebî başarısı da bu suçluluk hissinde gizlidir. Çünkü genel mahiyette âdeta Freud'un baba teziyle eş doğrultuda bir örnek metin görünümünden, babaya benzemek korkusu ve bu korkunun kaçınılmaz gerçeğiyle derinlik kazanır. Dolayısıyla Aylak Adam gerçekte bir baba-oğul çatışması romanıdır.

Eksiklik duygusu beraberinde suçluluğu, suçluluk da kendini gerçekleştirememeyi getirir. Bu noktada Anayurt Oteli'nde Atılğan'ın tekrar baba etkisine dönüş yaptığı görülür. Fiziksel eksiklik ve küçüklüğünden itibaren haksızca karşılaştığı doğrudan yahut imalı suçlama, elbette Zebercet'te bir eksiklik hissi yaratacaktır. Fakat onun kendini gerçekleştirememesinde en önemli faktör babasıdır. Uğurlu, Zebercet'teki baba sorununu şu şekilde ele alır:

“Yazarın ikinci romanı olan Anayurt Otel'i'nin (1973) başkişisi Zebercet' in baba sorunu ise, kendini bir geçmişe ve soya bağlayamama, dolayısıyla şimdiki anlamlı kılamama biçiminde ele alınır. Baba, otel kâtipliğini oğluna iş olarak miras bırakmakla, aslında onu söz konusu mekâna bağlamış ve hayatını bununla sınırlandırmıştır. İlkinde baba bile isteyerek kötülüğü sahiplenmiş biriyken, ikinci romandaki baba, oğluna hayat karşısında yetersiz oluşu bir tür miras olarak devretmiştir.” (Uğurlu, 2008: 1721)

Yine Uğurlu'ya göre Zebercet, baba karşısında kadınsılaşıma arzusu taşır. Gerçi onun geçmişe yönelimlerinde otoriter babanın izlerine rastlanmaz. Aksine onda babasızlık, bir tür 'yetim' oluş, bilinçdışı tutum ve davranışlar neticesinde ortaya çıkar. Eski bir nüfus memuru olan babasının işi ile kendisinin yaptığı otel kâtipliği, eş türden işlerdir; nihayetinde ikisi de insanları değil, onların adını 'kayıt' altına alır. Dolayısıyla insanların yaşamı üzerinde etkin bir rollerinden söz etmek mümkün değildir. Keçecizade ailesinin konağında bir besleme olan anneanesi, işgal sonucunda hamile kalınca, köylülerden biriyle evlendirilmiştir. Zebercet'in kendini bu aileye soyca bağlama arzusu, bir yandan köken gereksinimini karşılar, diğer yandan ontolojik açıdan kendilik saygınlığını arttıran bir olgudur. (Uğurlu, 2008: 1735)

Bir tutunamayan olarak Oğuz Atay kurgularını daha iyi anlamanın yollarından biri kuşkusuz, babası ile ilişkisidir. Yazar, Babama Mektup eserinde bu ilişkiden evlat olarak ne beklediğini bir iç hesaplaşma yolu olarak açık olarak yazmıştır. Atay mektubunda: “Aslında ‘ruhiyat’la ilgili yenilikleri ben bile doğru dürüst bilemiyorum babacığım. (Mesela egoist olduğun halde, sen de ‘ego’nun farkında değildin.) bir yerde okumuş olsaydın da bana , ‘Oğlum sen de Oedipus kompleksi var mı? diye sorsaydın ne karşılık vereceğimi bilemezdim sanıyorum.” (Atay, 1987: 169) der.

Tutunamayanlar romanında, anne ve babasının kendini kötü yetiştirdiğini söyleyen Atay, yaşayarak öğrenmenin gerekliliğini onların fark etmediğini düşünür. Çünkü babası aile babasıdır. Selim'in arkadaşı Turgut da böyledir:

“Turgut gene koltuğuna gömüldü. Nermin'in yere bıraktığı gazeteyi, yerinden kalkamadan aldı. Aile babası Turgut, çocukları uyutulurken gazetesine dalmıştı. Bütün günün yorgunluğunu, karısının sevgili kocası dinlensin diye Amerikan pazarından aldığı rahat koltukta gideriyordu. Geriye yaslandı; koltuğun arka kısmı da onunla birlikte hafifçe geriye gitti: aile babalarının geceleri kötü şeyler düşünmelerini önlemek için sayısız tedbirleri vardı medeniyetin. Gazeteyi tembel gözlerle inceledi. Neyse, aile babalarının başına gelen bir aksilik yoktu o gün. Hepsi uslu durmuştu. Oysa, yazılamayan ne acıklı

olaylar vardı. Haber aldığımızı göre, iki çocuk babası genç bir mühendis, son günlerde evinde kötü kötü düşünmektedir.” (Tutunamayanlar, 554-555)

Aslında aile babası olarak bireyleşemeyen erkeğin dramını da okuyabileceğimiz baba örneği, oğluna yaşamayı değil medeniyetin sunduğu kalıplara tutunmayı öğretmiştir. Atay, babasına “Beni daha iyi yetiştirseydin, mesela ne bileyim yabancı ülkelere filan gönderseydin, bugünkünden daha esaslı olmasam da, kendimi ifade ve eşya ile münasebetimi tayin ve kâinata yerimi tespit gibi hususlarda daha becerikli olurum. Üstüme uymayan kötü dikilmiş elbiseler giydirdirdin, istemediğim okullara gönderirdin beni, sızlanmalarımı da hiç dinlemezdin.” (Atay, 1987: 167) der.

Yazarın derdi kendi bunaltısını anlamlandırmaktır. Zira mektubun devamında “Acaba senin de bilinçaltın var mıydı babacığım? Bana öyle geliyor ki sizin zamanınızda böyle şeyler icad edilmemişti. Sanki Osmanlıların böyle huyları yoktu gibi geliyor bana. Senin fesli ve redingotlu resimlerini gözümün önüne getiriyorum da, bu görüntüyle ‘varoluşçu bir bunalımı’ yan yana düşünemiyorum doğrusu.” (Atay, 1987: 169) diyerek yaşadığı bunalımın varoluşsal bir boyutta olduğunu, redingotlu babasında olmaması ile izah etmiş olur. Suçluyum demese de kendini bir tutunamayan kabul eden varoluş karakteri olarak yazar/anlatıcı Selim’le bu hissi bastırmaya çalışır ve intihar eder. Birey olarak otantikleşmemesinin suçunu babasına yükleyen yazar, babasının ölümünden sonra da varolma savaşında bir zafer elde edemediğini kendi kendine itiraf eder. Belki de bu nedenle Turgut, Selimleşir. Selim’in varolmak için verildiği bir yaşam hakkı gibidir Turgut. Atay, mektubunda suçun kendisinde olduğunu kabul eder. (Atay, 1987: 159)

Atay’da babadan nefret yoktur. Babasını sever. İç hesaplaşma olarak babaya sitem yerini, sonradan onun gibi olma özlemine bırakır. Özellikle Oedipus kompleksini yenmiş bir erişkin olarak babanın sahip olduğu bir Muazzez (annesi) arar. Babası ile benzerleşmenin diğer adıdır bir kadına sahip olma. Baba gibi olma isteği Kafka’da da görülür. Kafka, babasına yazdığı mektupta “Niye evlenmedim?” diye sorar ve cevap verir:

“Evlenme girişimlerimde, birbirine karşıt görünen iki etken, başka hiçbir yerde rastlanmadık güçle bir araya geliyor. Elbet evlilik, insanın en geniş anlamda özgürlüğe ve bağımsızlığa ulaşmasının güvencesidir. Bir aileye kavuşacak, dolayısıyla senin de kavuştuğun en yüce şeyi elde edecek, sana denk duruma gelecektim.” (Kafka, 2002: 86)

Atay ve Kafka’nın varoluş bunaltısı yaşarken hayatlarını farklı ve yine bunaltıya sürükleyecek bir başka kalıba sokmak istemelerinin ortak cevabı, baba tarafından anlaşılma isteğidir. Zira Kafka “Ama işte aramızdaki sıkı ilişkidir ki, biraz da beni evliliğe

ayartıyor. Evlilik sonucu aramızda doğacak ve senin herkesten daha iyi anlayabileceğin eşitlik gözüme pek güzel görünüyorsa, nedeni benim o zaman özgür, sana şükran borçlu, suçsuz, dürüst bir evlat, senin de sıkıntıdan kurtulup barbarca davranmayı bırakmış, karşısındakinin duygularını paylaşan mutlu bir babaya dönüşebilecek olmandır.” (Kafka, 2002: 87) diyerek Tutunamayanlar’daki korunaklı ve mutlu aile babasına uygun düşecek baba rolünü vurgular. Atay da babası ile benzerlik taşıyan biridir.

“Gittikçe sana benziyorum babacığım: kimseleri beğenmez oldum... Senin başına gelenleri düşündükçe hiçbir duygunun içimde kalmasına, hiçbir öfkenin içimde büyümesine razı olamıyorum artık. Senin gibi ben de artık aklıma geleni hemen herkesin yüzüne haykırıyorum” (Atay, 1987: 168)

Bu durum evdeki hizmetçilerin bacaklarını okşayan babanın evladı olan Bay C.’ninde sevdiği kadında bacaklara ayrı bir önem vermesindeki yakınlık gibidir. Bay C. bir seçimle oluşacak meslekî duruma hayır diyebilmiş, komisyoncu olmamıştır. Fakat babadan kalan tabiat onda da devam eder. Atay’ın tutunamayanında Bay C. de olduğu gibi bir nefret ve babayı manen öldürme isteği yoktur. Fakat Kafka’nın babası ile uzlaşmaya giderek suçluluk hissine çare olacağını düşündüğü baba rolü vardır. Nihayetinde Atay mektubunda babaya benzemekten bir taraftan da korktuğunu itiraf eder: “Gene de sonunda sana bütünüyle benzemekten korkuyorum babacığım; yani ben de sonunda senin gibi ölecek miyim?” (Atay, 1987: 171)

Elbette tek korku babası gibi ölecek olması değildir. Baba oğul çatışması yazarın karakterleri aracılığı ile kendini tasvir ettiği bir tutunamamaya götürmüştür.

“Az gelişmiş babanın az gelişmiş tek oğlu,

Şimdi hatırladım da gene gözlerim doldu.

Donuk aydınlığında idare lambasının,

Üzerine eğilen gölgenin (babasının)

Varlığından habersiz, soluk bir ateş gibi

Küçük yatağında. Bir aydınlık belirdi:

“İşte güneş doğuyor. Kurtuldu, yaşayacak!” (Tutunamayanlar, 117)

Az gelişmişlikten varolamayan, varoluşuna müsaade edilmeyen anlamı çıkarılabilir. Turgut’un aile babası rolünde aktardığı medeniyetin kalıpları, bu varolmamanın baba ve oğula yaşattığı ortak dramdır. İşte Atay’ın karakterlerinde daha önceki romanlarda örneklediğimiz baba-oğul çatışmasının ortak varolmama trajedisine götüren bu noktadır. Babasının ölümü ile kendini sorgulayan Atay, değişebileceğine

inanmaz. İnançsızlık, suçluluk hissine götürür. Önce kendini kuramamak, sonrada kendini kurabileceğine inanmamak duygusunun hâkimiyetinde Selim ölür; Selimleşen Turgut kaçıışı seçer.

Babanın otoriter bir rol model olarak olumsuz çağrışım yapmadığı tek karakter belki de Akbal'ın anlattığı baba ile Hakkâri de Bir Mevsim'in yol gösterici babasıdır.

“Durdum o köşede. Yok, ne kahve, ne de yeri. Babam da öyle. Bellekte bile yok. Yüzünü çıkartamıyorum gereğince. Ufak bıyıkları vardı. Orta boylu. Paltosu nasıldı? Her zaman temiz pabuçları, şapkası, beyaz atkısı, bastonu. Bir o duruyor. Bastonu. Evde, odamda, kapının ardında. Bugünkü yaşantımda o eski günlerin tanıdığı. Bir o! Yattığım yerden görürüm hep. Fildişi saplı, kahverengi. Karlı gecelerde o bastonu sallayarak gelirdi. Geceleri konukları götürürdü birlikte. Elim boş. O bastonu istiyorum. Karlı günlerde alırım yanıma. Babamla el ele tutuşur gibi olurum.” (İnsan Bir Ormandır, 42)

Kendi babasını bu kadar güzel çağrışımlarla hatırlayan karakter, oğlu için benzer bir hatırlayıştan uzaktır. Oğlunun sesinden uzak olsa bile, kendi ağzından, karısı ve oğlunu unutmak isteyecek kadar kötü ilişkiler yaşadıkları ortaya çıkar:

“Karım, oğlum bir yandıydı; unutmak, yok saymak istiyordum onları. Bir kızımı varlığımı gerekli saydığım. Beni anlayan, tanıyan, seven. Kimse yoktu, kimse. En acısı buydu, bu yaşamda bağlanacağım başka tek insan yoktu, olmayacak gibiydi.” (İnsan Bir Ormandır, 58)

Hakkâri'de Bir Mevsim'de tesadüf sonucu Doğu'da bir köye gittiği zannedilen kazazedenin konumlanışından şüpheye düşüren ilk unsur, Süryani kitapçının verdiği kitapların sırrıdır. Ancak buradaki esrarengiz baba, kazazedenin babası değil kitapçının babasıdır.

“Kendisi, yani babam, Bir gün yolu bir dağ başına düşen, yolunu şaşırılmış bir denizci, dükkânına uğrarsa, bu haritayı ona satarsın, demişti. Bugüne değin babamın koyduğu yerde duruyor. Siz, belki haritaların dilinden anlarsınız.” (Hakkâri'de Bir Mevsim, 35)

Erkek çocuk üzerinde babanın yıkıcı etkisi kadar bir diğer dikkate değer otorite etkisi kız çocuğa karşıdır. Toplumsal kültürün etkisi ile sosyal hayata çok fazla dâhil olmayan, bu nedenle çatışmayı yaşatacak olaylardan uzak kalan kız evlat modern dönemde benlik mücadelesine girer. Belki de bu kültürel etki sebebi ile kız çocukla çatışma yaşamayan baba, modern dönemde farklı bir isyan ile karşı karşıya kalır. Artık onun

şekillendirici etkisinden kaçan erkek çocuğun yanında, varlığı ile baskıcı bir tehdit kabul edildiği bir kız çocuk vardır.

Babanın etkin bir rol üstlenerek kurgunun özellikle ilk bölümlerinde kendilik değerini yüceltmeye çalışan karakterlerini etkilediği bir diğer kurgu birlikteliği, Dar Zamanlar üçlemesidir. Ölmeye Yatmak ile başlayan Aysel'in macerasında baba daha küçüklüğünden itibaren aldığı ya da almak istediği kararlar ile kızının hem karakterini hem de hayatını şekillendirmeye çalışmıştır. Öyle ki aslında kurgudaki rolünü çabuk ölerik tamamladığı zannedilen baba, Bir Düğün Gecesi ve Hayır romanlarında da gölge varlık olarak karakterler üzerindeki etkisini hissettirecektir.

Aysel'in babası Salim Efendi'nin bu özelliğinde inandığı değerler, toplumsal baskı/mahalle baskısı etkili olduğu gibi imparatorluktan evrilen “babalık” rolünün otoriter tavrı da belirleyici olmuştur. Bu imparatorluktan evrilen, mahalle baskısına Salim Efendi'den de tepki gelir. Zamanla birçok yazısız kuralına uyduğu toplumsal kurallardan sıkılır. Ama bu sıkılmanın sebebi çocuklarını yetiştirirken önüne konulmuş sınırlardan çok, kişisel olarak yaşadığı sıkıntılardır.

“Evet. Salim Efendi doğup büyüdüğü yerden soğumuştur. Bir iki tarlasını, dükkânı başkente taşırken geride bıraktığı evini de satmış, ilçeye bağını tümünden koparmıştı.” (Ölmeye Yatmak, 190)

Bu kopuşun sebebi, hakkında açılan bir soruşturmadır. Salim Efendi için şehir hayatı, çocuklarının daha iyi bir eğitim alması için değil hakkındaki suçlamaların ilerletilmeden unutulması için bir kaçış yeridir.

Aysel, okumak isteyen bir kızdır. Bu, sokağa çıkmak isteyen kız çocuğu demektir. Babasından yeterli desteği hiçbir zaman alamaz ancak bir süre sonra Salim Efendi kızının okula gitmesine aldırnamaya başlar. Kendi derdine düşmüş olması ve okumanın kızını nereye götüreceğini kestirememesi bunda etkili olur. Buradaki baba-kız kıskacına anne baskısı eklenir. Aysel bir kız çocuğu olarak kendine biçilen rolleri de üstlenmek zorundadır:

“Okumaya karşı olan deli ve anlaşılmaz tutkusuna Salim Efendi teslim olduğu sıra karşısına annesi çıktı. Babanın kızı ile ilgili fikir değişikliğinin sebebi anlayış değişikliğinden değildir. Aysel ile arkadaşı Ali'nin gizli münasebetleri olduğu yolunda çıkan dedikodular babasının kızından vazgeçmesine sebep olmuştur. Annesi ise Aysel'den sanki kendi okumamışlığının öcünü alıyordu. Aysel'e durmadan ev işi buyuruyordu. Kızını her an bir kitabının başından kaldırmaktan neredeyse gizli bir tat alıyordu. Önüne bir de

bebek bezleri oyulgamak işi çıkınca Aysel, “Kendin yap!” deyip fırlatıverdi bezleri. Annesi önce şaşırıldı. Sonra kızının yaşının erdiğini, onu iyi bir baskıya almak gerektiğini düşündü.” (Ölmeye Yatmak, 194)

“Babasının oğlu” durumundaki Aysel’in ağabeyi İlhan da baskının ve otoritenin bir diğer ucudur. Aile burada tamamen varoluşu engellemeye yönelik bir kurum olarak var olur. Kim bilir Aysel’in ileride gerçekleştireceği evlilikte tam anlamı ile aile ilişkisini kuramaması, kocası ile sanki iki yabancı imiş gibi yaşaması bu kurumun çocukluğunda karşılaştığı yüzü sebebiyledir.

İlhan’ın: “Hanımefendimiz ders çalışacakmış! Niye okuyorsun bir kere sen? Kadın kısmına okumak nerden çıkmış?” (Ölmeye Yatmak, 196) diyerek Aysel’i çıkmaza sürüklemesi otoriteye savaşının temel sebeplerinden olur.

Aysel’in rızasız çıkamadığı evden Tezer Özlü’nün genç kız karakteri çıkar. Genç kız, burjuvanın bunaltılarına okuru şahit tutan, modern romanın asi kadın karakteri olarak önce çocukluğundaki sahneyi anlatır:

“Evde altı kişi oturuyoruz. Ortası iyice çökmüş bir demir karyolayı Süm ile paylaşıyorum. Annemle babamın çeyiz karyolası. Süm, somyanın çukuruna yatar yatmaz uyuyor. Ben de çukura inen yokuşta uykuyu arıyor, Tanrı’nın var olup olmadığını düşünüyorum. Tanrı’nın var olmayacağına inandığım geceye dek, ona hepimiz için uzun uzun yakarıyorum. Artık yakarmama gerek kalmadı. İstediyimi düşünebilirim.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 9)

Bu sahnede yalnızca çeyiz karyolasının sahibi olmakla adı anılan ve özgürleşmenin vurgusu ile sonlanan pasajından sonra baba yalnızca isim iken;

“Pazar günleri... Şimdilerde... Sokak aralarından geçerken... gözüme pijamalı aile babaları ilişirse gözlerim... evlerin pencere camları buharlaşmışsa... odaların içine asılmış çamaşır görürsem... bulutlar ıslak kiremitlere yakınsa, yağmur çiseliyorsa, radyolardan naklen futbol maçları yayımlanıyorsa, tartışan insanların sesleri sokaklara dek yansiyorsa, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek... isterim hep.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 17) dediyecek kadar yolculuğu başlatan ateşleyiciye döner.

Baba psikozu burada da engelleyici durumdadır. Bu psikozdan kurtulma yolu olarak karakter yolculuk yapar. Bay C.nin kısa yolculuklarına göre bu genç kızın kaçıışı uzun ve daha uzak yerleredir. Bu yalnız babadan değil babayı haklı çıkararak hâkim kültürden de kaçıştır. Çünkü varoluşunu sınırlandıran, özgür olamayan ve dolayısı ile kendinden uzaklaşan birey için tek çare bu görünür.

Aylak Adam’la örtüşür biçimde Gece romanında da baba teması vardır. Romanda isimler yalnızca baş harflerle verilir. O’nun N’yi izleme sebebi babasına benzetmesidir. N’nin yenilgiyi öğrenmesi O’nun içindeki babasının ölmesi demektir. Böylesi bir sonuçta O intihar edeceğini söyler. O’nun babası, dördüncü bölümde oğlunu dolapta kitap okurken yakaladığı için ona kızar ve aynayı kırar. Bu nedenle kitapta, karşıtlıkları benzerlikler kurarak anlatmaya çalışır. Gece ve gündüz karşıt olmasına rağmen birbirini tamamlar. Çünkü biri diğerinin doğmasını sağlar. Tıpkı babanın oğlun doğmasını sağladığı gibi. Bu da gelenekle bağlantılıdır. Kapalı bir anlatıma sahip olan Gece romanında otorite olarak istenmese bile kendisine benzenilen baba vardır. Bu benzerlik varoluş romanlarında, verilen örneklerden yola çıkılarak söylendiği gibi, kişiyi engelleyemediği bir durumla karşı karşıya getirir. Kişi babaya benzemekle bunu engelleyememek arasında kalır. Ben’inden uzaklaştıran bu durum karakterlerde varoluşsal suçluluğu artırır.

2.2.1.2. “Anne-Evlat” ilişkileri

Modernleşme ile aile bireylerinin üstlendiği roller değişime uğramaya başlamıştır. Özellikle sürekli baba baskısı, babanın şekillendirme yetkisi üzerine yapılan medeniyet yorumları babanın ölümü ile yerini iktidar boşluğuna bırakmıştır. Toplumun babasızlığının etkisi hemen hemen bütün alanlarda örneklendirilebilirken annenin varlığından bahsedilmiyor olması yine rollendirme ile ilgili bir sorun olarak ortaya çıkar. Ya anne bu boşluğu dolduracak kadar güçlü bir etkiye sahip değildir ya da cinsel bir görmemezlikten gelme anlayışı hüküm sürmektedir. Oysa toplumu oluşturan bireyin yetişmesinde baba kadar hatta daha fazla etkili olan annedir. Annenin çocuk açısından varolma savaşındaki yerini belirlemek, babadan kalan şekillendirici boşluğu kimin doldurduğunu öğrenebilmek için önemlidir. Şahika Karaca, ilk dönem Türk romanlarında anne kimliğini incelediği yazısında kadının anne rolü ve beklentileri dile getirildiğini söyler:

“Aslında erkek aydınlar tarafından modernleşme projesinin baş aktörü olan kadın/ezilen üzerinden toplumsal dinamikler çözümlenmeye çalışılmıştır. Kadının eğitimi, çalışması, modern evlenme şekilleri, çok eşlilik, boşanma hakkı gibi konular Tanzimat’ın aydın yazarlarının vazgeçemedikleri konulardır. Burada kadınla birlikte ezen/ezilen ilişkisi içerisinde değerlendirebileceğimiz diğer bir kesim ise çocuklardır. Çocuklar yüzyıllarca küçük yetişkinler olarak görülüp toplumsal yapılanma içerisinde yok sayılmışlardır. Modernizmle birlikte dünyada bireysel özgürlüklerin yaygınlaşmasıyla çocuklar da çocuk kimliğiyle toplumsal yapı içerisinde belirginleşmeye başlamışlardır. Dolayısıyla modern aile içerisinde çocukla ilgilenmesi gereken şefkat yönünün ön plana çıkartıldığı kadın

olacaktır. Modernleşmenin kadına yüklediği en önemli görev toplumun geleceğini simgeleyen çocukları yetiştirmektir. Bu sebeple, Tanzimat ve devam eden süreçte kadının annelik kimliği sık sık devrin aydınları tarafından ölçütlendirilmiş ve kadınlardan iyi eş olmalarının yanı sıra iyi anne olmaları da beklenmiştir.” (Karaca, 2012: 2)

Kadının anne rolünden, toplumun beklediği rol; şefkat dolu bir anne olmaktır. Ancak burada kaçırılan dikkat edilmesi gereken konu, modernleşmenin yalnız erkekleri varolma savaşına sokmadığı kadının de varolma savaşında annelik rolü ile çatışmaya gireceğidir. Kendini yapılandırmaya çalışan ya da yeni sorularla oluşunu sorgulayan kadın bunu yetiştirdiği çocuklara nasıl yansıtmıştır? Önceki başlık altında incelenen baba psikozunun temelinde çocuğun anne ile olan ilişkisi yatmaktadır. Bu nedenle burada varoluş romanları olarak belirlenen kurgularda ön plana çıkan anne rolünü inceleyerek varoluşsal suçlulukla bağlantısı tespit edilecektir.

Annesi ve babası ile iletişimi bilinçli olarak kesen Ömer gibi Behçet Beyde de anne motifi ağırlıklı değildir. Behçet Beyin annesinin özverili bir anne olduğunu, karakterin babası İsmail Molla'nın padişah emri ile Hicaz'a gönderildiğinde yatılı okulda yaşadığı sıkıntılardan anlarız. Bakıcı ve annesi tarafından özenle yetiştirilen Behçet Bey, bu özeni okulda bulamadığından okul yıllarını zorlukla geçirir. Kurguda geçen bu bilgi bile özverili anne/örnek anne kabul edilen kadının çocuğunun tek bir birey olarak hayata tutunmasındaki olumsuz etkisini gösterir. Behçet Bey yatılı okula alışmakta ve orada yaşamakta zorlanmıştır, çünkü orada kendisi için varlığını feda eden kadın rolü eksiktir:

Babasının her yönden baskın tutumuna karşılık, Behçet Bey için annesi, varoluşunun bir suç olmadığı cennetidir. Ancak bu cenneti isteyerek reddeden karakterlerde vardır. İçimizdeki Şeytan'ın Ömer'inin yalnız başına geldiği İstanbul'da buna benzer bir cennet özlemini yaşadığı söylenmez. O, ilk örnek varoluş karakterimiz olarak sahneye annesiz ve babasızlığı seçerek çıkmıştır.

Behçet Beyin Sahnenin Dışındakiler ve Huzur romanlarında devam eden makûs talihinde babanın otoritesi yanında bir kadın gibi içli, duygusal olması belki de bu nedenledir. Babası ile Hicaz'a giden annesi orada ölür ve babasının İstanbul'a dönmesiyle yeniden beraber yaşamaya başlarlar. Bu baba-oğul mücadelesinde annenin adı artık yoktur fakat oğluna miras kalan bağımlılık hali devam etmektedir.

Tanpınar'ın karakterlerinden yalnız Behçet Bey değil Mümtaz da annesini erken kaybetmiştir. Babasının yokluğuna alışmadan ikinci kez ölümle karşı karşıya gelen Mümtaz için, tutunacak yeni dallar lazımdır. Amcaoğlu İhsan onda baba boşluğunu

tamamlayacak iktidara sahip olmuştur. Anneden gelecek merhameti ve sevgiyi ise İhsan'ın karısı Macide göstermiştir. Çünkü beklenen ve istenen anne şefkatine halen ihtiyaç vardır.

Mümtaz bu hüznü, vefakâr kadın Macide için “yumuşak ve taze çimen seslidir.” (Huzur, 17) der. Mümtaz'ın annesizliğine şifa olması bu kadının mizacı gereği iken bir de kızını kaybetmiş olması bu mizacı daha da yoğun yaşamasına sebep olur. Kadın terbiyesine ve güzelliğin terbiyesine muhtaç olduğu zamanlar hayatına giren Macide, onun çocukluğunun korkulu rüyalarından kurtarmıştır:

“Macide'nin eve gelişi ile Mümtaz iyileşmiş. Yüzünü güneşe çevirmişti. Onun eline geçene kadar Mümtaz, her şeye küskün, etrafa kapalı, gökten yalnız felaket bekleyen bir mahlûktu ve bunda da haklıydı.” (Huzur, 22)

Ancak ne Macide gerçek annedir ne de Mümtaz gerçek evlat. Aralarındaki bu bağ başka bir kadının varlığı ile olumsuz bir sürece girmese bile Mümtaz'da kadın ihtiyacına döner ve artık sahnede şefkatli Nuran vardır.

En büyük aile facia tablolarından biri Yalnızız romanında görülür. Simeranya hayali, sadece yaşanan dünyadan memnun olmayan Samim'in değil, aslında, diğerlerinin de hayali kabul edilebilir.

Kızı Selmin'in hamile olduğunu düşünen annesi Mefharet'in ilk aklına gelen baba adaylarından biri, kızının dayısıdır. Bu, dejenere olmuş aile tablosunun en bariz göstergelerinden olduğu gibi bir anne olarak Mefharet'in kuşkuculuğunun nerelere dek uzandığını gösterir:

“Mefharet gözlerinin ucuyla Samim'e bakıyordu. Ağabeyisi çok yorgundu. Zayıf ve karanlık yüzünde kaşları, göz kapakları ve bütün çizgileri düşüktü. Gölgede kalan gözlerinin zekâ parıltısı görünmediği için, onu yalnız geniş, gergin, aydınlık ve saltanatlı alnı çirkin olmaktan kurtarıyordu.

Mefharet Selmin'e de baktı. Kızının gözleri Samim'in üstündeydi.” (Yalnızız, 48)

Mefharet yalnız kuşkucu değil başta çocukları olmak üzere çevresindekilerin hayatını kontrol altında tutmak isteyen biridir. Kızı Selmin'in özgürlük peşinde koşan, çekici bir kız olması annesinin onun üzerindeki şekillendirme alakasını daha fazla güçlendirmektedir. Varoluşunun getirdiği cinsi duygulanımları annesinin baskısı nedeniyle özgürce yaşayamayan genç kız, annesi ile bir oyun oynar. Annesinin şüpheli bakışlarından ve baskıcı anne rolünden bıkmış olan Selmin, hamile olduğunu söyler. Varlığını ispat etmenin bu yolla mümkün olacağına inandıkça oyunun dozu artar.

Aylak Adam romanının karakterinin varoluşsal sorunlarının kaynağı ise salt bir baba psikozuna bağlı değildir. Bay C., Zehra teyzesine babasıyla rekabet dışında da tutkulu bir bağlılık içerisindedir:

“Beni Zehra teyzem büyüttü. Onu kıskanç, bencil bir sevgiyle severdim. Olaylar onunla yalnızlığımızı bozup bozmadıklarına göre ya iyi ya da kötüydüler. Eve gelen komşu kadınlara kızardım. Oysa onlarla konuşurken çoğu beni dizine yatırır.” (Aylak Adam, 121)

Geçmişe, annesinin yerine geçmiş teyzesiyle ve baba kompleksiyle bağlı olmaktan kurtulamayan Bay C. bu yüzden anın içinde bütünüyle olamaz. Paralı bir aydındır ama kendisi değildir. Bir anlamda şehirli aydının tereddüdü içerisinde, kendisinin de tam olarak bilmediği bir arayışın içerisindedir. Arayışını meçhul bir kadınla somutlaştırır. Çünkü annesiz büyümüş, annesi gibi sevdiği ancak hiçbir zaman tam anlamı ile sahip olamadığı (baba-komşular) teyzesini kaybetmiş biridir.

Dar Zamanlar üçlemesinin ortak karakterlerinin biri de Aysel’in annesi Fıtnat Hanımdır. Baskıcı baba olan Salim Efendiye karşı daha merhametli, koruyucu ve çocukları için kurtarıcı bir anne gibi görünmeyen bu kadın, kurgunun son halkasına kadar varlığını hissettirir. Bu annenin çok fazla belirleyici olmayan baskısına uğrayan Aysel, gel gitli bir ilişki yaşadığı kardeşi Tezel için “annemin tekne kazıntısı” tanımını kullanır. Üç yılda iki kocadan boşanan bu garip ve başına buyruk kardeşle sarsıcı diyalogları vardır. Tezel'in ablası ile ilişkisi, diğer aile bireylerine kıyasla daha iyidir. Aysel ölmek için gittiği otel odasında beklerken, kardeşinin onun yokluğunu hissettiğinde harekete geçeceğini düşünmektedir:

“Evet. Tezel? Şimdi annemden bir telefon olsa. Benim ortadan kaybolduğumu öğrense, kadehini Park Otel'in barında boşaltıp, “Amma matrak ha!” diye güler. Çevresindekilere hiç bir şey açıklamadan elinin altındaki ilk araçla annemin yanına koşar. Annem bu en küçük çocuğunun kendisini avutacağına bir kez daha inanır. Gelişine sevinir. Gözleri yaşlı yaşlı kucaklar onu. Kızının bütün sorumsuzluklarına unutturur. Tezel'de hoşlanmadığı, geceleri uykusunu kaçırılan ne varsa hepsini unuttur.” (Ölmeye Yatmak, 186)

Her ne kadar annesinden yeterli var olma desteğini bulamamış olsa da bir baba psikozuna dönüşmez. Hatta kurgunun annenin rolünü bitirdiği noktada Aysel, annesi ile ilişkisinin sorunsuz olduğunu, aksine özdeş bir yok kabul edilmeyi paylaştıklarını şu sözleri ile göstermiştir:

“Aysel: “Anacığım, sen ölme, henüz yaşamadın ki.”

Fıtnat Hanım (solgun, gülümser):

“Dört ömür birden yaşadım. Daha ne yaşayabilirim ki? Dört ömür, evet. Salim Beyimle kendiminki, bir. Abin, İlhan'ınki iki. Seninki, üç. Tezel'in ki dört. (Ansızın bulanık bakışlar.) Hani, neredeler? İlhan yok mu? Tezel nerede? Gelmedi mi? Neredeler? (Dilin dolanışı) İnsanlar... Neredeler? Ömrüm nerede?...” (Hayır, 49)

Bir Düşün Gecesi'nde hem Aysel hem de Tezel abla-kardeş olarak ilişkilerini sorgular. İkisi de farklı ortamlarda ve değişik anlayışlara karşı benlik mücadelesi verirken birbirini kaybetmiştir. Aysel artık kız kardeşi ile neden konuşamaz olduğunu, konuşsalar bile neden anlaşamaz olduklarını düşünür. Bu ilişkinin benlik değerlerini zedelememesi için harcanan çaba ve feda edilen ilişki şimdi, artık özlenen bir şeydir.

“Tezel'in burada bulunuşundan az buçuk gurur duyan, buna sevinen iki kişi de mi yok peki? Olmaz olur mu? Biri annesi işte, Fitnat hanım: Bak bir de serseri derler benim bu kızıma. Serseri diyemem ya, isyankâr, hatır gönül dinlemez olanı asıl öteki. Aysel. Tezel'ciğim, nesi var işte, koşup geldi yine de torunumun düğününe. Evden çıkarken yakama bu çiçeği bile o takıverdi.” (Bir Düşün Gecesi, 18)

Ağabeyi İlhan ile ilişkisi ise daha sert ve soğuktur. Aralarında siyasî görüş farkının da olması bu gerginliği daha artırır:

“Hayır. Annem Tezel'e haber vermemiştir. Ona sormamıştır. İlhan'a haber vermeyi istemiştir... Ama benim kızcağımdan çekinmiştir.” (Ölmeye Yatmak, 187)

Aysel, hala var olduğuna inanmak isteyerek kalktığı otel odasındaki yataktan, geçmişindeki kendiliğini zedeleyici bu anılar etkisiyle kararlar alarak ölümden vazgeçmiştir. Kendini umutsuz bir bekleyişin ardından, umudunu artırmadan odanın bir malı gibi hissettiği ana dönerek düşünden uyanır. Ölüme bu kadar yaklaşmak onun için özgürleşmenin bir başka önemli adımıdır.

“Hala da düşümdeki benle ve düşümdeki durumla buradaki ben ve buradaki durum arasında bir çizgideyim. Çıldırıcı bir çizgi...” (Ölmeye Yatmak 307)

Tezel kendi ruh halini arketipe uygun bir hal ile annesinin taşıdığı suçluluk hissine bağlar. Annesinin portresini yapmıştır ve onu Aysel'e yollar. Yüzleşmekten çekindiği annesinin, kendisini herkese karşı suçlu hissetmemesi gerektiğini Aysel'in söylemesini ister. Tezel'in dayandığı bir Aysel vardır fakat Aysel, gerek kadın kimliği gerekse insani ilişkiler bağlamında kendinden başka kimsesi olmayan biri konumundadır bu romanda.

Ailenin hem anne-baba hem de eş düzleminde bireyin benlik oluşumundaki önemini en dikkate alan karakter Aynadaki Yalan romanının Naci'sidir. Naci benliğinin

düştüğü boşluğu doldururken ilişki kurduğu insanları gözden geçirir. Naci'nin, etrafındaki insan halkasını değerlendirirken çok fazla kullandığı yargılayıcı dil hüküm vermeye başlar ve ilişkiler birer birer kopar. Aslında varoluşun tek başınalığı Naci'nin kendine tam uygun bulunduğu Emine'nin kurguda öldürülmesi ile vurgulanır. Annesi ve ona benzeyen Emine, kişisel ve sosyal değerler açısından dejenere tiplerden biri olarak gösterilen ve "...onun burnunu kırıncaya kadar, gururunun kubbesi altında benliğine meşale tutturmaktan, şehrayın yaptırmaktan başka vazifeye layık görmediği ve her defasında tiksintisini yaşadığı kadın?..." (Aynadaki Yalan, 182) olan Belma örneğine göre, kişisel gelişimde sekteye uğratan bir karakterdir.

Odalarda'nın küçük memuru; önce varlığına dayanamadığı, sonra yokluğuna alışamadığı annesinin varlığı; sonra da onun ölümünün götürmediği hayali ile soğuk bir ilişki ağını örnekler:

"Erkenden evime dönmek ürpertiordu beni.

Odamın kapısını açar açmaz yüzüme çarpan annemin yokluğu bir büyük yalnızlığa dönüşüp beni azaltıyordu. Ona ne kadar alıştığımı onsuz kalınca anlamıştım." (Odalarda, 17)

Annesizliğin azalttığı bu adsız kahraman daha sonra ondan kalan her şeyi yok etmek ister. Belki de annesinin varlığı onu kendilik bilincinden uzaklaştırmıştır:

"Duvarda asılı duran sarı çerçeveli resmini yakmıştım. Tahta sandıkta eski bir şeker kutusunun içinde sakladığı bütün fotoğraflarını yırtıp atmıştım. Odanın, mutfağın, helanın, taş aralığın onsuz kalan boşluğunda onu bana söyleyen bütün döküntü öteberiyi yok etmişim. Anısı bile kalmasın istemişim. Boşalan odayı bir güzel süpürüp bol suyla yıkayıp silmiş, yatağımı ondan boşalan köşeye çekmişim.

Yine de tüketemiyordum onu, yok edemiyordum." (Odalarda, 17-18)

Bu adsız memur daha sonra bir anne sıcaklığı ile bağlanacağı yeni ev sahibesine karşı da nefret ile sevginin karıştığı bir duygu ile bağlıdır. Annesi gibine onu yok eder ne de bırakır gider.

Varoluş karakterlerinde anne yokluğu ya da baskıcı, varoluşu sınırlandıran anne rolü babada olduğu gibi psikoza dönecek düzeyde değildir. Ancak anneyi kaybetme korkusu ya da annesizliğin verdiği merhamet isteği, onları yine kendi kabuklarında, varoluşsal suçluluk hissini hâkim olduğu hayatlarının çıkmazında tutar.

Gürbilek'in ilk dönem romanlar için söylediği şımartılmış oğul modelinden varoluşsal problemlerin artması ve bireyselliğin hız kazanması nedeniyle daha az

rastlandığı hatta bittiği söylenebilir. Bu şımartılma şansının son varisi Behçet Bey gibidir. Nihayetinde ondan sonra gelen roman kurgularında ya annesizlik seçilmiş (Ömer), ya anne erken ölmüş (Mümtaz) ya da varoluşu kısıtlaması ve özgürlüğe engel unsur olması nedeniyle reddedilen/yokluğu arzulanan ancak onsuz da yapılamayan bir kişi olmaya başlamıştır. Ancak her durumda annenin merhameti ve baskısı ile bireyin kendiliğini sekteye uğratan, dolayısıyla varoluşsal suçluluk hissini artıran bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

2.2.1.3. Karı-koca Ya Da Aşk İlişkisinde Varoluşu Engelleyen Unsurlar

Ailenin çöküşü yalnız anne-evlat ya da baba-evlat birlikteliği ya da yokluğunda değil karı-koca ilişkilerinin uğradığı sapmalarda da belirgin olarak görülür. Babaya olan güven onun ölmesi ile doğal bir kayba uğrar. İktidardan uzaklaşma ve tek kalma arzusu da bu baba kaybını bireyselleşme için gerekli kılar. Anne ise babadan kalan kendiliği engelleyici iktidar boşluğunu tam olarak dolduramaz. Silik bir varoluşu engelleyen unsur olarak var ya da yok fark etmez. Anne ve babanın bu yokluğunun ardından birey için aile anlayışı eş düzlemindedir. Ne var ki o da modernite ile beraber eski anlayışını kaybeder. Varoluşsal güven ortamından uzaklaşan aile alanı kişiyi yeni varoluşsal sorun çıkmazlarına sürükler. Modern roman kurgusunda kendini arayan karakterlerin hayatında aldatma sık karşılaşılan bir şey olmaya başlamıştır.

Aldatmanın en yaygını karı-koca aldatmasının bir başka şekli İçimizdeki Şeytan'da görülür. Ömer, arkadaşı olan profesörün, karısı Macide'ye olan cinsel ilgisine nasıl sessiz kalıyorsa sonradan kendi elleri ile karısını eski aşığı Bedri'ye teslim edecektir. Bunun sebebi ahlakî düşkünlükten daha farklı bir şeydir. Ömer ciddi bir bunalımın içindedir. Bu bunalımın hemen başında, kendince çıkış umudu olur düşüncesi ile bir bağlanma nesnesi arar. Macide ile gençlik macerasına benzeyen fakat sosyal kurum anlamında çok ciddi bir olgu olan evliliğe Ömer, aile olma düşüncesiyle değil, tutunma isteğiyle atılır. Ondaki bu tercih, Macide'ye aşkıdan ziyade yeniden sosyal bağı kavuşma isteğinin sonucudur. Bağımsızlık ona dünyanın boşunluğunu, yaşamının gereksizliğini hatırlatmaktadır. Macide onun için, yeniden topluma ve dünyaya bağlanma biçimi olarak algılayabilir. Aşkın hızla değiştirme gücü onu varlığı ile karşılaştırsa bile bu durum uzun sürmemiştir. Çünkü Ömer giderek sadece kendisinden değil herkesten umudunu keser:

“Kendi ruhunun pislliğini bu kadar yakından gören bir adam başkalarının temiz olacağına inanabilir mi?” (İçimizdeki Şeytan, 186)

Ömer’de bireyin özseverliği, benliğinin masumluğuna duymak istediği yüceltilme gereksinimini değil, aynı zamanda hayata anlam katabilmek için yok edebileceği bir hedef bulma ihtiyacından da kaynaklanmaktadır. Macide, Ömer’in yaptığı yanlışların birlikteliklerine verdiği zarardan çok, sevdiği adamın kendine verdiği zararı önemser. Ömer’in hapse düşmesi sonucunda ondan ayrılmaya karar veren genç kadın; “Benim akıbetimden dolayı kendini asla mesul sayma! Sen bana karşı değil, asıl kendine karşı kabahatlisin. Bunu düzeltmeye ve yeni bir hayata kavuşmaya çalış... Yalnız başına kalırsan bu işi başaracağına eminim.” (İçimizdeki Şeytan, 230) der. Otantikleşme aşamasında Ömer’in karşısına çıkarak bu arayış ritmini bozan Macide, sahneden bilerek ve isteyerek hem de Ömer’i kendi kendine kalması için çekilir.

İçimizdeki Şeytan’da yazar, Ömer’i toplumdaki soyutlar fakat bu soyutlama sürecinde Ömer’in iç sorgusu bitmiş görünmez. Bir anlamda karakteri kaderi ile baş başa bırakır. Behçet Bey öyle değildir. Sonuna kadar sahnede kalır ancak o, ne babası ile evlat olma bağını sıcak bir şekilde yürütür ne de başka bir iradenin emri ile birbirlerine uygun görülen karısı Atiye ile aile olabilir. Atiye eşine kadın olmaktan öte İsmail Molla’ya gelin olmuştur. Eşini ne kadar komik buluyorsa kayın pederini o kadar saygı ile dinlemektedir. Kendinin “olduğu gibi” kabullenilmediğini, mevcut durumunun babası tarafından ezilip karısı tarafından gülünç bulunduğunu bilen Behçet Bey için ise aile, varlığın anlam kazandığı yer olmaktan uzaklaşır; kendiliğinin önceliğini artıran ve kolaylıkla inzivaya çekilmesine vesile olabilecek bir araç olmaktan öteye gitmez. Nitekim birbirinin devamı niteliğinde ortak karakterleri taşıyan Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur romanlarından özellikle ilk ikisinde okur onun kederli yalnızlığına şahit olur.

Sahnenin Dışındakiler’de de benzer mutsuz ailelere, varoluşlarını zenginleştirecek insanların bulunduğu fakat kaderin bir türlü beraber olmasına izin vermediği hazin ailelerle karşılaşırız. Sabiha, Cemal ile kavuşamaz, kötü bir evlilik yapar. Kudret Bey kendine layık birisini tam anlamı ile bulamaz, bulduğu ile de beraberlik fikrinde buluşamaz. Bir başka mutsuz son Nuran ve Mümtaz için de geçerlidir. Mümtaz varlığını sahnenin orta yerinde, toplumun diğer bireyleriyle birlikte sürdürür. Gerçi asıl sorgulamanın başladığı yerde karakter, yine sahnenin orta yerinde Ömer gibi kalmak kaydıyla kurguyu bitirir. Fakat sanki bir beden olduğu kadın, Nuran, onu istediği gibi olamamanın kederi ile baş başa kalsın ister gibi bırakır gider. Bu da onu Macide’ye benzetir.

Bir aile dramı ekseninde okunan ancak bireylerin ayrı ayrı varoluşlarını sorgulamaya dayanan kurgusu ile Yalnızız romanında da farklı aldatma örneğine şahit

olunur. Yalnız eşleri bir başkası ile aldatma değil Meral örneğinde görüldüğü gibi menfaate dayalı evliliklerde kocayı para ile aldatma kabul edilebilir. Nitekim Feriha, yaşlı adamla zengin olduğu için evlenmiştir. Simeranya'nın kurucusu Samim ile ilişkisi şüpheli giden genç kız Meral'inse aileye bakışı normal değildir. Arkadaşı Feriha'nın ailesini ezip geçerek yaşlı ve zengin bir adamın metresi olması ve onunla Paris'e gitmesi Meral'in inatçı ve özgür ruhunu kamçılamaktadır. Ancak Feriha'nın bu kendi arzularına boyun eğmesinin bile onu mutlu etmediğini görmek, ailesine özlem duyması, sonradan Meral için ibret niteliğinde olacaktır. Kurguda insanın, özgürlük isteği ve isyan ahlakı ile hareket etse de varoluşunu tamamlayamayacağı vurgulanır. Kendi olduğunu zannettiği kişiye ulaştığında elinde kalanın kendinden uzak başka bir şey olduğunu romanın yardımcı karakteri durumundaki Feriha örneğinde gösterilir.

Bu daha sonra Suçumuz İnsan Olmak romanında da normalleştirilmiş olarak görülür. İnsan olmanın suç olduğuna inandırılan Nuri de varoluşunun kısıtlayan şeyin ailesi olduğunu düşünür. Karısını daha önceden hiç tanımadığı Nedret ile aldatır. Bu kaçak ilişki ile benliğindeki bunaltıyı aşacağını zannederken değişen bir şeyin olmadığını anlar. Nedret'in arkadaşı Sevim ise bütün değerleri altüst eden bir tavırla maddi kaygıları etrafında kocasından ayrılmazken, cinsel arzularını bir başka erkekle tamamlar. Bunlar ailenin varlığı böldüğüne inanılan dejenere ilişkilerdir. Ancak garip olan, varlığın kendine gelmesini sağlayacak olanında yine başka biri ile birlikteliğe bağlanmasıdır. Fakat bu inanış karakterleri daha çok yalnızlaşmaktan alıkoymaz.

Zahit İloğlu ölümcül hastalığını öğrendikten sonra genç karısı ile oğlu arasındaki ilişkiyi daha dikkatli gözlemler ve aralarında bir aşk ilişkisi olduğuna dair şüphelerini artırır.

Turgut Özben için karısı Nevin, onu hayata bağlayan bir araçtan ibarettir. Turgut, çocuklarına yönelik babalık görevinde bile bir rutini halletmek derdiyle hareket eder. Hikmet için de Sevgi benzer misyona sahiptir. Buna biraz da Sevgi'nin anne ve babasının mutsuz evliliği sebep olur. Sevgi, ebeveynlerinde görmek istediği ideal evlilik anlayışını Hikmet'le tesis etmek ister ancak kocasının özellikleri yahut özelliksizlikleri nedeniyle bunu başaramaz. Hikmet'in asıl uyumsuzluğu da budur. O, sistemli kabul edilebilmesi münasebetiyle statüko sayılabilecek bir evlilik anlayışı dayatmasını kabullenememiş ya da kabullenmeyi denese de başaramamıştır.

“Sevgi olsaydı, şimdi benim bu gülünçlüğüme örtbas etmek isterdi. Beni anlamadılar, Sermet Albayım, beni anlamadılar. Önceleri, bana engel olun diyordum.

Karımla, bana engel olsun diye evlendim. Belki de, bu yüzden, asıl kabahat bende.”
(Tehlikeli Oyunlar, 76)

Selim Pusat ise geçmiş ve bugün arasında kalan benliğinin sıkışmışlığında en büyük desteği eşinden görür. Eşi onun için karı-koca ilişkisinin ötesinde buhran denilebilecek fakat farklı benlik kayması içinde çektiği acıları çözecek konumdadır.

Kara Kitap'ın Galip ile Rüya'sı ise bir çift olarak dışarıdan şöyle anlatılır:

“Sizi sinemada görürdüm. Sen hayatından memnun, lobideki resimlere bakarken, kolundan şefkatle tuttuğun karını balkona çıkan kapıya kalabalıkla birlikte götürürken o, duvarlardaki afişlerde ve kalabalığın içinde kendisine başka bir dünyanın kapılarını açacak bir yüzü arardı. Senden çok uzakta bir yerde, yüzlerin gizli anlamını okuduğunu anlardım. Beş dakikalık arada, sen hayatından memnun iyi uslu bir koca gibi karını sevindirecek hindistan cevizli çikolatayı ya da buzlu pengueni almak için tahta kutusunun altına parayla vuran satıcıya el ederken ve ceplerinde bozuk para ararken, ben, sinemanın soluk ışıkları altında perdedeki halı süpürgesi ya da portakal sıkacağı reklamına mutsuzlukla bakan karının o reklamlarda bile kendisini başka bir ülkeye götürecek sihirli bir bildirinin izlerini aradığını sezerdim.” (Kara Kitap, 249)

Rüya'nın Galip'e olan uzaklığını ve ileride ortadan kayboluşunun sinyallerini veren bu satırlarda Galip'in arayışına dair bir ipucu bulamayız. Onu kendisi ile baş başa bırakarak arayışa girmesine neden olan kişi Rüya'dır. Rüya arayan kişi iken kaçıışı ile aratan kişi olmuş fakat burada aranan Rüya'nın kendisinden çok, Galip'in kendisi ile yüzleşmesi ve kendisini başkalaşarak bulması olmuştur.

Galip'in çocukluğundan beri kendinden memnun olmayan biri olduğunu kurguda yakalamak mümkün iken onun hayranlığının, Rüya'nın üvey ağabeyi olan köşe yazarı Celal Salik'e olduğunu da fark ederiz. Celal Salik'in köşe yazıları ile büyüyen Galip, hayatı boyunca Celal gibi olmak istemiştir. Celal'in yazılarında anlattığı dünya, Galip'in yaşamak istediği dünyadır:

“Dedektif romanlarının kahramanlarına benzeyen o kişi olmadığını biliyordu Galip, ama o kişiye benzediğine, ‘onun gibi’ olabildiğine inanmak, çevresindeki eşyaların ve hikâyelerin baskısını biraz olsun hafifletiyordu.” (Kara Kitap, 141)

Galip, otantikleşmemesinin engelleyici figür olarak nedenlerini sorguladığında karşısına yine hayranı olduğu akrabası Celal çıkacaktır. Celal etkisi onu arayıştan alıkoymuş ve kendi iç sesini duymasını engellemiştir. Eşi Rüya'nın üvey abisi olan Celal'in; Rüya'nın kaybolması ile sahneden çekilmesi, kurgunun ilerleyen bölümlerinde

bir oyun oynandığı hissini verir. Bu kaybolma oyunu ya da oyunu andıran kayboluşlar Galip'in kendini bulması için fırsat yaratma amaçlıdır. Bu arayışta Celal'in mankeni ile karşılaşan Galip'in içinden “Senin yüzünden kendim olamadım hiç” demek gelmiştir. Öyleki o, Celal'in yüzünden kendini Celalleştiren hikâyelere inanmıştır:

“Onu seviyordu ve ondan korkuyordu: Celal'in yerinde olmak istiyordu ve Celal'den kaçuyordu. Onu arıyordu ve unutmak istiyordu.” (Kara Kitap, 238)

Galip'in içten içe beslediği bu öfke, onun anlatılarını dinledikçe pekiştirdiği sevgi ile ortaya çıkmakta geç kalmıştır. Burnunun dibindeki gerçekler onun sözleri ile anlaşılmıştır çünkü.

İnsan, bir varlık olarak türünün devamı noktasında öncekilerin tamamlayıcısı, sonrakilerin öncüsüdür. Fakat bu geniş perspektiften sıyrılıp dar bir zamana, bireyin yaşamına odaklanıldığında onun, aile çevresindeki ilişkilerinin benlik oluşumundaki etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Modern romanın ilgi alanlarından birisi de kişinin yakın çevresiyle yaşadığı ilişkiler bütünü olmuştur. Diğer olarak en yakınındakinin varlığı kişiyi, zaman zaman kendi varlığıyla yüzleşmeye itmiştir. Eksiklik duygularının ortaya çıkışı, varoluşsal suçluluk duygusunu beraberinde getirmiştir. Roman karakteri örneklerinde de görüldüğü üzere birey, aile içerisinden çıkan en yakınlarının gölgesinde kalmak suretiyle tam manasıyla kendisi olamamış, kendisi olamadığı için de açık veya gizli bir varoluşsal suçluluk duygusunun/saplantısının içine düşmüştür.

Handan İnci, Roman ve Mekân kitabında evsizlikten bahsederken şu ifadeleri kullanır:

“Türk romanında eve sığınmak kadar evden kaçmanın ve ‘evsizleşmenin’ de romanları yazılmıştır. Toplumun değer yargılarıyla uyuşamayan, kendini bir cemaatin üyesi olarak değil, birey olarak görmek isteyen modern insan, giderek toplumdaki, aileden ve onların değer yargılarını üreten evden kopar. Bireyin toplum içindeki yalnızlığını işleyen Modernist edebiyatın ve Varoluşçu felsefenin de vurguladığı bu yalnızlık ve yabancılaşma içinde birey, toplumsal değerlerin simgesi olan ev ve aile kurumundan uzaklaşır, tek başına yaşayacağı mekânlar arar. Türk romanında, aile hayatının ve burjuva ev düzeninin insanın bireyselliğini yok ettiği görüşünü en çarpıcı şekilde işleyen Tutunamayanlar'ın evden kaçışla sona ermesi anlamlıdır. Aynı şekilde bu tip evlere şiddetli bir tepki yönelten ve evi bireyin hapishanesi olarak gören Çocukluğun Soğuk Geceleri romanındaki genç kız, bir ev nefreti yüzünden hayatını otelden otele dolaştığı sonsuz bir yolculuk gibi yaşar. Aylak Adam'da ise eli paketli aile babalarını tiksintiyle

seyreden C., ev/aile kavramlarına bulaşmamak için sevdiği kızdan ayrılmayı göze alır. Evden ve onun temsil ettiği değerlerden uzaklaşmak isteyen bu insanlar ya uzun gezilere çıkarak, ya intihar ederek ya da otellere ve pansiyonlara geçerek evden kurtulmaya çalışırlar.” (İnci Elçi, 2003: 253)

Mekân olarak kişiyi varoluşsal anlama götürülen ya da anlamdan uzaklaştıran baba-evlat, anne-evlat ve karı-koca ilişkisi bağlamında aile anlayışı otantikleşmenin de önünde çoğu zaman engel gibi durmuştur. Bireyi kendine ve yakın çevresine yabancılaştırırken yalnızlığı da beraberinde getirmiştir.

Romanlardaki aile içi ilişkilerde karakterin yalnızlıkla tanışması anlatılmıştır. Ancak varoluş karakterinin yalnızlık ile sınanması yalnız aile içi ile sınırlı kalmaz. Kurgusal zamanın içerisindeki yaşamı boyunca kendini bulmaya adanmış karakter hem yalnızlık için dayanak arar hem de yalnızlığa muhtaç yaşar. Ancak onun yalnızlığı bölümün başında yaptığımız açıklamalardaki gibi tek bir çeşit yalnızlık değildir.

2.2.2. Toplumsal Yaşamda Yalnızlaşması

Yalnızlaşma kavramı bütünden ayrılmayı, parçalanmayı akla getirir. 20. yüzyıl her alanda parçalanmaların çağıdır. Yüzyılın hemen ilk çeyreğinde imparatorluklar parçalanır. Son çeyreğinde, Yugoslavya örneğinde görüldüğü gibi, imparatorluklardan kopmuş devletler de bölünür. Dahası ikinci çeyrekte atom, parçalarına ayrılır. Bu parçalanmışlık durumu elbette bireyi de etkileyecektir. Şehirleşme hızlı bir şekilde artacak, insanlar kısıtlı mekânlarda toplanacaklar, müstakil evlerin yerini apartmanlar alacaktır. Öte yandan mekânın yakınlaşması ile ters bir orantıyla bireyler arasındaki ilişki açılacak, literatür, kalabalıklar arasındaki insanın yalnızlığı ifadesiyle tanışacaktır. Alfred Adler, bu parçalanmalar için çözüm olarak evrensel değerlerin kabullenilmesini önerir ve konuşma ile başlayan ilişkinin bireyleri ortak değerlere götüreceğini söyler. Ona göre:

“İnsan ruhunun gelişmesinde konuşmanın son derece büyük bir değeri vardır. Mantığa uygun bir düşünce, ancak kavramlar kurmak ve değer farklarını anlamak imkânını veren konuşmanın varolması halinde gerçekleşebilir; kavramlara biçim verme işi, özel değil, bütün toplumu ilgilendiren bir iştir. Düşüncelerimizi ve heyecanlarımızı, ancak onların evrensel yararlılığını önceden kabul ettiğimiz zaman kavramak mümkündür; güzel olan şeylerden zevk almamız güzelliği fark etme, anlama ve kabul etme yeteneğinin evrensel olduğu gerçeğine dayanır. Buradan çıkan sonuç, düşüncelerin ve kavramların, tıpkı akıl, anlayış, mantık, ahlak ve estetik gibi insanın sosyal hayatından doğmuş olduklarıdır; bunlar aynı zamanda uygarlığın çözülmesini ve dağılıp gitmesini önlemek

amacı ile insanları birbirine bağlayan bağlar olarak görünmektedirler.” (Adler, 1998: 132-133)

Son yüzyılda ortaya çıkan kopmuşluk, her türlü tekniğe karşın kavramlar kuran ve değer farklarını anlaşılmasını sağlayan nitelikli konuşmanın azalması ya da hiç sağlanamamış olması yüzündendir. Bu durum insanın iç sesine yönelmesine neden olacak, öteki ile nitelikli konuşmayı başaramamış olan varlık, toplumdan soyutlanırken yalnızlaşacaktır. Peki, kalabalıklar içindeki insanın birey olarak yalnızlığı kurgusal düzleme nasıl yansıtılmıştır? Burada kimi varoluşçularla, daha çok modern roman öncesi psikolojik yaklaşımın temsilcileri arasında ben’i ele alısta bir farklılık olduğunu söylemek mümkündür. Kafka, Orwell gibi karamsar yazarların ben’i edilgen bir gözle ele alıp onu, tamamen toplumsal baskının biçimlendirdiğini kurgu metinler aracılığıyla ileri sürmelerine karşıt; varoluşçular arasında insanı değişken bir varlık kabul etme temayülü de öne çıkar. Fritz Pappenheim, insanın aile ve toplumsal bağların baskısından ayrı olarak varoluşunu oluşturabileceğini şu şekilde ifade eder:

“Kendi niteliklerinin ürünü olmak şöyle dursun, insan kendiliğinden ne olmaya karar verirse odur. Doğaçlama hareket eder ve esas olarak kestirilemez bir varlıktır. Bir bakarsın ortak bir davaya kendini adanmış cesur bir savaşçısıdır, ama kısa süre sonra ödlele bir hain oluverir. Bugün acımasız bir zorba, ertesı gün nazık, yardımsever bir dosttur.

Varoluşçu felsefenin önde gelen savunucuları birçok fikir açısından birbirlerinden farklı olmakla birlikte, hepsi de insanın otantik benliğinin bireyin temel özellikleriyle çakıştığı görüşünü vurgular. Bu nedenle “insan benliği, bizzat kendi özelliklerinden kopma ve kendini, hatta çevresindeki dış koşulları aşma yeteneğine sahiptir.” (Pappenheim, 2002: 18-19)

Bireyin bu aşma yeteneğini ortaya çıkaran onu şekillendiren etmenlerdir. Gerek Dönüşüm’de Gregori Samsa, gerekse Şato’da K.nın benlikleri; kendiliklerinden değil dışarıdan gelen etmenlerle şekillenir. Bu anlayışta birey toplumsal baskının, yaptırımların bir kuklasıdır. Oysa varoluşçuluk ben’in değişken bir ruh haliyle kendini şekillendirmesi, kendini aşma idealinde olması beklenir. Ancak toplumun bir parçası iken birey ne oranda kendi sorumluluğunu alabilecektir? İşte krizin bir başka cepheden başlama yeri burasıdır. Yalıtımın başlamasıdır.

Roman karakterlerindeki birey ve aydın/birey yalnızlığına geçmeden önce yalıtım konusunda belli başlı üç farklı yaklaşımın olduğunu söylemek faydalı olacaktır. Bunlardan “ilki coğrafi unsurların, sosyal beceri azlığının ya da iletişime kapalı kişilik özelliklerinin,

kültürel farkların neticesinde ortaya çıkmış kişiler arası yalıttır. İkincisi ise Freudcu yaklaşım şeklinde anlaşılabilir, kişinin kendi içindeki yalnızlığıdır. Bu yalıttır, daha ziyade insanın bazı parçalarını birbirinden ayırdığı yalıttır ve Freud yalıttır özellikle nevrozlarda belirgin bir savunma mekanizmasını tarif etmek için kullanmıştır.” (Yalom, 2013: 449-550) Sorumluluktan kaçış yolları bağlamında bu yaklaşımın kandırmacalara uygun olduğunu, en azından yalıttır için üçüncü yaklaşımın öne çıktığını, varoluşçu düşünce ekseninde söylemek mümkündür. Edebiyat, söz konusu yalıttır türlerinden yararlanır. Nitekim Türk şiirinde 1950’lerde varlık göstermeye başlayan İkinci Yeni temsilcilerinin ortak temlerinden birisi bireyin kalabalıklar içindeki yalnızlığıdır. Bu tür yalnızlık, Yalom’un “genellikle yalnızlık olarak yaşanır, kişilerden uzak olmayı ifade eder” (Yalom, 2013: 549) şeklinde tanımladığı kişiler arası yalıttırın şekline yakın görünür. Fakat edebiyatta varoluşçu yalıttır bağlamında özellikle ailede başlayan dışlanmışlık ve yalnız kalma duygusu ile başlayan ve kalabalık içinde süren birey ve aydın/birey yalnızlığı öne çıkar.

Ben’in bu kendini aşma arzulanışı ile kendi olamayı, ben’i varoluşsal suçluluğa iten etmenlerin başında gelirken bireyin çözümü, kendi başlılık olur. Devamında yalnızlıktan denetimsizliğe, yalıttırdan boşluğa düşmeye birçok izlek, onu farklı karakter şekillendirmelerine iter. Modern romanın varoluş felsefesinden ayrı yahut eş güdümlü olarak eğildiği konulardan biri de bu kendi olmayı arzulanışı ile olamayı arasında yalnızlığa, oradan denetimsizliğe düşen bireyin görünümüdür. Bu bölümde aile içi ilişkilerde başlayan yalnızlığın gitgide genişleyen halinin romanlardaki durumu incelenecektir. Bu, öz güveni yiten karakterin toplum içinde kaybolmasına neden olan, insanları kendinden uzaklaştırma ve devamında değersizleşme olarak ortaya çıkan yalnızlıktır. Yalnızlığın en anlamlı varoluş durumuna dönüştüğü aydın yalnızlığı da bu kapsamda ele alınacaktır.

2.2.2.1. Kendini Değersiz Görme Bağlamında Bireysel Yalnızlık

Modern insan, bireyselliğinin yok edilmesi ve kendi öz benliğinden uzaklaşmasını gerektiren koşullar ile yaşamaktan korku duyar. Varoluşu üzere davranmamak onu toplum içinde kendi eli ile kurduğu bir yalnızlık düzenine iterken; beklendiği gibi davranmak, kişisel kabulün zor olduğu bir durum ile karşılaştırır. Varoluşu üzere davranan, seçimlerinde kendilik değerini ön plana çıkaran birey; etrafındakilerce istenmeyen biri, dışlanan durumundadır. Oysa insan benliği, bizzat kendi özelliklerinden kopma ve kendini, hatta çevresindeki dış koşulları aşma yeteneğine sahiptir. Sartre, Sessizliğin Cumhuriyeti

denemesinde, Nazi işgali sırasında yaşadıklarını anlattıktan sonra hiçbir zaman bu dönemde olduğu kadar özgür olmadığını söyler. Sartre'ın anlattıklarından yola çıkarsak, o dönem toplumun tamamını baskı altına alan sistem, kişinin ait olduğu toplumla olan bağına daha dürüst bir varoluş zeminine çekmiştir. Kendi varlıkları ve yaşamları ile ilgili seçimleri özgür bir seçimdir, ölümlerle burun buruna gelerek yaşamak ölümden korkmamayı öğretmiştir. “Ölmektense her şeyi yaparım” iradesi, Sartre'ın verdiği örneklerin sonucuna göre, yapmaktansa ölürüm ifadesine dönmüştür. Varoluşçu filozofa göre insanın sırrı, “Oedipus kompleksine ya da aşağılık kompleksine sahip olması değildir; insanın sırrı bizzat kendi özgürlüğünün sınırlandırılmasıdır, işkence ve ölüme karşı direnme kapasitesidir.” (Pappenheim, 2002: 19-20) İnsan varoluşu adına sınırını koruyacak ve varoluşsal suçluluk hissine karşı dışlanma gibi bir bedeli kabullenecektir.

Dışlanmışlık kavramı daha çok sosyolojik tespitler etrafında ele alınır ve evrensel mahiyette milliyetçi, dinsel; kültürel temelde ulusların başka ulusları yok sayması; ekonomik anlamda ulus yahut ulusların yine ulus yahut ulusları dışarıda bırakması bağlamında değerlendirilir. Bu uygulamalar da günümüz dünyasının küresel sorunlarının zeminini teşkil eder. Ben' merkezli dışlanmışlık ise mecbur bırakılmış yalıtımın bir türüdür ve kişinin kendilik bilincinden ziyade, dıştan gelen yaptırımların etkisiyle oluşur. Sadece bireyin kendinden kaynaklanan fiziksel, ruhsal eksiklikleri değil kendiliğine verdiği değer ile ayırıcı özellikleri de dışlanmaya sebebiyet verebilir. Özellikle toplumun henüz hazır olmadığı dönemlerde aydın benlikler toplum tarafından yalıtıma ve yalnızlığa itilebilir. Ötekileştirme şeklinde de ifade bulan dışlanmışlık, zaten eksiklik duygusunun suçluluğunu taşıyan ben'in suçluluk duygusunu arttırabileceği gibi ötekileştirmeyle birlikte varoluşsal suçluluk hissini de doğurur. Dünyadaki mevcut halin sorgulanabilir olması roman kahramanlarını, anlamdan yoksunlaşmaya terk edilmiş bir ömrün içinde kayboluşun dramatik sonucuna bile sürükleyebilir.

Yalnızlık, modern romanın yoğun olarak ilgilendiği izleklerin başında geldiği gibi birçok romanın da doğrudan adını oluşturmuştur. Bu tür örneklerin başında da Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanı ile Tarık Buğra'nın *Yalnızlar*'ı ilk akla gelenlerdendir. Safa *Yalnızız* romanında genel olarak ilahî anlatıcı bakış açısını⁶⁴ tercih etmesine karşın eserin isminde ben merkezli bir tercihte bulunarak okuru da kurgunun temelini oluşturan yalnızlık izleğine dâhil eder ve söz konusu yalnızlığın kurgu karakterlerin özeline ait bir şey

⁶⁴Yazar elbette anlatma yerine göstermeyi tercih ederek buna uygun teknikleri dener. Fakat roman, adında yer alan kahraman bakış açısıyla değil genel olarak ilahî bakış açısıyla yazılmıştır.

olmadığını, toplumun genel görüntüsünü işaret ettiğini daha en baştan belirtmiş olur. Toplumsal bir sorun olarak yalnızlık Samim’in şu ifadeleri ile belirginleşir:

“Yalnızım, yalnızız... Bak, bu infirat romantizmi, anladın mı? Geçen asrın şairlerini isyan ettiren bu infirat romantizmi, daha önceki asrın insan haklarına emel yaptığı bir infirat ideolojisine karşıdır. Bu, işte, yakıcı ve boğucu yalnızlık korkusu, bu müthiş fobi, ferdiyetler nizamı üstüne kurulmağa doğru her gün biraz daha fazla giden yeni zamanların Ben’ler arasındaki mesafeler aşarak ruhların birbirlerine intikallerini ve kaynaşmalarını mümkün kılan polipsişik bir havadan onları mahrum etmesidir. Yani, bak, büyük kalabalıkların ortasında, insan denilen sosyal mahlûk, kendi... Kendi iç dünyasının mahpusu halinde, şifasız bir yalnızlığa şifasız bir yalnızlığa mahkûm. ... Yalnızım, evet herkes yalnızdır, yalnızız. ... Bütün ihtilaflarımızda yalnızlıklarımız çarpışıyor. Hatta kendi kendimizle mücadelelerimizde bile kendilerimiz –Çünkü bak, iki “kendi” var içimizde- birbirine karşı yalnızdır.” (Yalnızız, 445-446)

Samim’in sözlerindeki kendi iç dünyasının mahpusu ifadesi önemlidir. Bireyin yalnız öteki tarafından değil kendi içinde de yaşadığı bir suçluluk haline gönderme yapar. Gürbilek’in Tanpınar karakterleri için söylediği şifasız hüznün içinde eriyen karakterlerinin öncülü, burada Samim aracılığı ile yazar tarafından aktarılır. Hüznün kaynağı bu yalnızlıktır. Kendi iç dünyasının mahpusu olan birey şifasız bir yalnızlık ile baş başadır. Sahtelik sade topluma karşı değil aksine, içimizdeki kendilerimiz bile birbirine karşı sahtedir. Bu sahtelik varoluşsal suçluluğun en önemli kaynağıdır.

Yalnızlar romanı ise yalnızlık izleğini Yalnızız’a göre daha birey odaklı ele alır. Benlik algısının yoğun bir şekilde yaşandığı romanda kişiler, yalnız kendi acılarını yaşamakla kalmaz, muhatabına acı yaşatmaktan zevk alır. Çünkü aldıkları kararların sonuçları hep bir başkasını üzmüştür. Başkasının hüznüne sebep olma vicdanları ile baş başa kalmalarına sebep olur. Bu suçluluk hissidir. Romanda yalnızlığın bireysel temelde daha ön plandaki temsilleri Murat Kervancı ve Hurrem olsa da diğer alt karakterlerin de kendince yalnızlıkları vardır. İyi bir damat adayı Murat Kervancı’nın okulu bırakarak, toplumsal kabulü yükselten makam mevkii reddederek kendini bestelerine vermesi; ilk olarak sevdiği kadın olan Hurrem’in gözünde onu küçültür. Hayattan beklentileri farklı olan Hurrem, Murat’ın bu kararları sonucunda, yanlış bir tercih olduğunu bile bile Doktor Rıza Candaş ile evlenir. Dolayısı ile tercihlerini kabullenmeyerek Murat’ı yalnızlaştırdığı gibi, istemediği bir evlilik ile kendini de yalnızlığa mahkûm eder. Kocasını ise kendini sevmeyen bir kadınla evli olmanın hıncıyla kendisi ve diğerleri arasında başlayan uçurumu

genişletmeye devam eder. Hatta ihtirasları öyle büyür ki eşi Hürrem'in kuzeni olan, saf ve iyi niyetli Şükriye'yi kullanır. Doktordaki bu duygusuzluk insiyaki karısı Hürrem'e karşı da hep olagelmıştır. Hatta Hürrem, kendince bir kurtuluşun peşine düştüğünde bile onun peşini bırakmaz.

Hürrem, teyzesinin çiftliğine gittiğinde Rıza orada hem çiftliğin işlerine karışır hem de karısının kuzeni Şükriye'yi masum duygularını kullanarak üzer. Bu merhalede romanın tali derecedeki bir başka yalnızı girer devreye: Şükriye.

Şükriye'nin hayattan tek beklentisi küçük yaşlardan beri kendisine uygun bulunan Murad ile evlenmektir. Bunun için senelerce bekler. Kendi olmanın ötesinde duran en belirgin karakterdir. Şükriye, Rıza'ya vicdan azabı çektiren, suçluluk yaşatan, Doktora kendini aklatma imkânı sağlayan bir intihar olayı yaşar.

Yalnızlar romanında aşk ve yaşam ikileminde kalan Şükriye, Murat ile doktor arasında seçim halinde kalmıştır ve bu seçim sonucu belki de hayatı değişecektir. Doktor, Şükriye'nin kendi kendisinin varlığının farkına varmasını ister. Bunun için de içi zehir dolu küçük bir şişe verir Şükriye'nin eline. Rıza Candaş ona, Murad'ı beklerken kaybetmeye başladığı kişiliğini acı bir zehir gibi içirir. Şükriye onun verdiği ilaç ile intihar ederken bu ani gelişme herkesin kendine gelmesini sağlar. Şükriye bir anlamda yalnızlığına biçtiği sonla diğer yalnızların kendilerini sorgulama imkânını sağlamıştır. Ancak Şükriye ölmez. Doktor ilacını, bir kusturucu ile değiştirmiştir. Doktor da oynadığı bu kritik oyun neticesinde bir kez daha karşısındakilere galip gelmiş ve kendi bataklığını kurutmak gayretiyle, muzaffer bir kumandan edasıyla çiftliği terk etmiştir. Bu anlamda o, kısmen, Peyami Safa'nın ilk dönem romanlarında görülen görev kadınlarıyla benzer bir rol üstlenmiştir.

Pappenheim, yabancılaşmış insanın, kopuşunun semeresi olarak büyük başarılar da elde edebileceğini, başarıları devam ettiği müddetçe onda bir uyuşukluk meydana geleceği, bu sebeple yabancılaşmasının bilincine varmasının güçleşeceğini, kişinin ancak zor durumlarda bu durumu hissedeceğini ifade eder. (Pappenheim, 2002: 4) Oysa Murad Kervancı'da, yabancılaşmasının bilincine varış olmasa bile yalnızlığın getirdiği tedirginlik, başkalarının intibaları karşısında kendini savunma, süreç içerisinde hep var olacaktır. Olduğu durum ile olmak istediği durum arasındaki ince çizgide eşiği atlamaya başladığı andan itibaren ideali ile mevcut benliği arasındaki tezat, acı bir süreç şeklinde karşısına çıkmıştır. Murad Kervancı büyük eserini ancak kendi ben'i ile baş başa kalınca

oluşturabileceğini bilir fakat bu beraberinde mutsuzluğu getirir. Toplum, bireyin özellikle sanatçının yalnız kalmasını engellemektedir.

Yalnızlar romanı anlattığı dönem ve bu dönemin bireyler üzerinde yarattığı psikolojik baskıdan hareketle, Huzur romanıyla birlikte düşünülebilir. Nitekim kahramanlar arasındaki ilişkide bu ilgi özellikle örtüşür. Nasıl ki Mümtaz ile Suat; aralarında özelde Nuran merkezli, genelde inançtan hayata bakış açısına genişleyen bir çatışma ve farklılık olmasına rağmen huzursuz olmaları münasebetiyle birbirlerine benzer karakter özellikleri gösterirlerse, Yalnızlar'da da Murad ile Rıza; aralarında başta Hürrem olmak üzere çatışma ve farklılıklar göstermelerine rağmen yalnızlıkları bağlamında yakın karakter seyri takip ederler.

Oktay Akbal, Suçumuz İnsan Olmak romanında ise yalnızlık karşısında bireyin tutumuna karamsar bir yaklaşım sergiler. İnsanoğlu yeryüzünde yalnız bir varlık olarak çaresizdir ve onun çaresizliği anlayabilecek birisi yoktur:

“İnsanoğlu bir bilmeceydi. Çözemezdi onu kimse. Kendi kendini bile. Anlayamazdı, insanoğlu, hele çağımızın insanı sorumsuz bir yaratıktı. Kopmuştu. Paramparçaydı. Çıkmazdaydı hep. İnançlar, güvenilir bağlar, sistemler, düzenler yoktu. Kişi yeryüzünde tek başınaydı.” (Suçumuz İnsan Olmak, 141)

Öte yandan kişi, çok da çare arar bir görüntü sergilemez. Bizatihi kendisi kendini soyutlamaya taliptir. Pappenheim, diğer insanlarla ilişkilerimizde ya da önemli olaylar karşısındaki tepkilerimizde, parçalı bir yüzleşme göstereceğimizi söyler. Karşımızdaki insanlarla bir bütün olarak ilişki kurmak yerine yalnızca gözlemci olarak kalırız. Bütünlükten kopan ve gerçeği bu şekilde (dışarıda ve evde başka biri) iki ayrı parçaya bölen kişi, kendi benliğinde de bölünmüş olur (Pappenheim, 2002: 2). Çünkü yalnız dışarıdaki insanlar ve hayatlar değil bazen en yakınımızdakilerin yanında bile kendimiz olmaktan uzağızdır. Suçumuz İnsan Olmak'ta Nuri'nin, evinin zilini çalarken kendisini parçalanmış hissetmesi bu nedenledir. Evini sırtında taşıyacağı bir yük gibi görmesi aile bağının ne derece zayıf olduğunu ispatlamaktadır. Buna rağmen Nuri, gerçek hayat olarak zili çaldıktan sonra kendisine açılacak kapının ardındaki dünyayı görür. Bu taşıdığı suçluluğu bastırmak için kullandığı bir savunmadır, yani kandırmacadır. Nuri olmak istediğinden uzaklaştıkça ve rutine döndükçe onu kabullenmekten başka çıkar yol bulamaz:

“Eviydi burası, ömrü boyunca taşıyacağı yük. Zili çaldı. Şimdi gerçek hayata dönecekti. Eşiğindeydi gerçek kişiliğinin.” (Suçumuz İnsan Olmak, 142)

Evinin ve toplumun eşiğinde yaşayan dışlanmış karakterin kararları, kişinin varoluşsal suçluluk duygusunu etkilemesi bakımından önemlidir. Zira toplumun dışına çıkarılmak, bir birey olarak başlı başına eksikliğin işaretidir. Oysa o, gönüllü bir bireysel yalnızlığın beklentisindedir. Sıradan bir baba-eş-memur olması, kendi kendisine yönelik olumsuz bakış açısını pekiştirir. Romanlarda daha çok, dışlanmanın bu türüne rastlamak mümkündür. Fiziksel eksiklik gibi belirgin bir farklılık olmadıktan sonra dışlanmışlık, bireyin kendisi olamaması ve bunun suçluluğu altında ezilmesiyle belirgin hale gelecektir. Nuri'nin gerçeği algılayışındaki kayma gibi (ev-aile bir yük) Dar Zamanlar serisinin başkarakterleri Aysel'in kocası Ömer de gerçekliği bir suç olarak algılamaktadır. Kolaylıkla kabullendiği gerçekler onu bireysel yalnızlığa sürüklemektedir. Ona göre apaçık olmak suçtur. Apaçık olmanın cezasız kalmayacağı bir yerdir dünya. Karısının yeğeni Ayşen'e karşı hissettiği yakınlaşma ve radikal bir şekilde aldığı eşinden ayrılıp onunla evlenme kararı bile apaçıklıktır. Bu durumda, kendisinin bu apaçıklığının da bir bedeli olacaktır.

Üstelik Ömer de benzer duygular ile Ayşen'e kendini yakın hissetmektedir. Dar Zamanlar'ın üçüncü kitabı sayılan Hayır'da evliliğe dönüşen bu ilişki okura, Aysel-Engin ile Ayşen-Ömer ilişkisindeki varoluşsal aşk yapılanmasının kişiyi kendi ben'i ile nasıl karşı karşıya getirdiğini göstermektedir. Aysel, Engin ile dost olmayı başarabilmiş ve kendi ile yüzleşmek için yalnız kalmaktan çekinmemiştir. Ömer ise ben'ini, saklı kalmış duyguların ardından aydın yalnızlığı içinde tamir edecek varoluşsal güçte değildir. Dolayısıyla yalnızlıktan kurtulma noktasında Ömer kandırmacalarını, Aysel denetleyicilerini bulur.

Nuri'nin kendisini yokladığında anladığı duygusal dışlanmışlık hissi ile özdeş olan Ömer'in durumuna aydın tutumu da eklenince daha tutarlı bir yalnızlaşma ilerler. Ömer kararından dönmez, Ayşen'le evliliğine devam ederken sosyal çevresi ile sulhu nispeten sağlar. Çünkü eski karısı Aysel onu seçimlerinde özgür bırakmıştır. Ancak Nuri yalnızlığını, Nedret'le olan yasak aşkıyla telafi edemez. Bireysel yalnızlık içinde öyle büyüktür ki sebebin karısı değil varoluşu olduğunu anlar. Bireysel yalnızlığı kabullenme olarak da görülebilecek bir dönüş yaşar. Yükü omuzlamaya devam etmek için evine ve eşine dönmüştür. Yalnızlık bazı insanlar için kaderdir.

O. Rank, yalnızlık duygusunu anne karnına kadar götürür ve kişinin her zaman anne karnındaki sorumluluktan uzak, ilk hazzı aradığını; anneden ilk ayrılışla beraber yaşadığı yalnızlık kaygısını sürekli bilinçaltında taşıdığını ifade eder. Telafi edilemeyen yalnızlık duygusunun altında bu neden yatabilir. Ona göre, kaygıların kaynağı olan

yalnızlık, doğumdan itibaren başlayarak kişiyi rahatsız eder (Rank, 2001: 57-58). Fromm ise yalnızlığın bu türünü insanın edilgenliğine bağlar. Buna göre insanın edilgenliği, yabancılaşma hastalığının belirtisidir. İnsan edilgen olduğundan, kendisi ile dünya arasında etkin bir ilişki kurmaz, kendini etkin dünyanın bir parçası olarak görmez. Kendini güçsüz, yalnız ve kaygılı hisseder. Edilgenlikle beyinsel-ussal işlevle eylemsel-coşkusul deneyim arasındaki giderek artan bölünmede; duygu ile düşünce, akıl ile yürek, hakikat ile tutku arasında bölünme vardır (Fromm, 1990: 52). Nuri'nin yalnızlığı edilgen bir kişilikten kaynaklanan yalnızlık biçimine daha yakındır. Zira o, zaten edilgen bir mahiyette “savaş koşullarının iştirakçisi toplumun” bir parçasıdır. Bağlanmadan koptuğu anda dönüş yaşar. Bireyin karşılaştığı bu zeminsizlik aşılması gereken bir çizgidir:

“Şimdi Nuri uçsuz bucaksız bir boşlukta duyuyordu kendini. Nereye dönse tutunacak yer yoktu. Elini ne yana uzatsa bir şeye dayanamıyordu. Çevresi sonsuz bir yokluktan ibaretti. Yalnız o yokluğun ötesinde bir insan vardı. Anlamaların topunun onda bulunduğu, onda birleştiği bir varlık.” (Suçumuz İnsan Olmak, 51)

Nuri'nin yalnızlığının yanında ona göre dışlanan sadece kendisi değil Yalnızız'da Samim'in ifade ettiği şifasız yalnızlığa mahkûm olan, Ömer'in bedel ödemesi gerektiğini düşündüğü özgür seçimler yapan bireylerinin toplandığı topyekûn insanlıktır:

“Nuri gülümsedi. İnsanoğlu, hele çağımızın insanı sorumsuz bir yaratıktı. Kopmuştu. Paramparçaydı. Çıkmazdaydı hep. İnançlar, güvenilir bağlar, sistemler, düzenler yoktu. Kişi yeryüzünde tek başınaydı. Anlayıştan, dostluktan yoksun. Her biri başka bir dünyada. Çoğu defa bu dünyalar arasında, hiçbir ilgisi yoktu. Olamazdı. Ne kadınla erkek, ne iki dost, ne çocukla ana baba arasında. Suç kimdeydi? Buna suç da denemezdi zaten. Şu vapurun içindeki her insanın buna benzer gizli, açıklanamaz nice suçları vardı. İnsanın içi iğrenç bir şeydi. Çıkılmaz bir labirentti.” (Suçumuz İnsan Olmak, 141)

Murat Kervancı, Hurrem, Meral, Ömer, Nuri gibi karakterler, varlıklarını yapılandırmaya yönelik yalnızlaşmaya karşı atılan adımların altında yok oluşa giderler. Bu, varılmaya çalışırken değersizleşmedir. Kendi olamamanın verdiği vicdan azabı toplumla bağı koparıırken kişi bunun altında ezilmektedir. Varoluşsal suçluluğa evrilen bu vicdan azabı bunalımı beraberinde getirir. Varoluşsal bir bağlanma ile zorunlu sosyal bağ kuranların yaşadığı bu bunalım, içinden çıkılmaz noktaya geldiğinde kişi kararının sorumluluğunu taşımak zorundadır. Seçimi kendinden yana kullananlar yalnızlık ve dışlanmışlıkla cezalandırılır. Dar Zamanlar'ın Ömer'i ilk karısı Aysel ile kurdukları ve

zaten yalnız olan aydın dünyalarında aykırı beraberlikler sonucu gelen tepkileri (Engin-Aysel, Ömer-Ayşen) en aza indirmeyi başarmışlardır. Siyasî dışlanmışlık onların bireysel dışlanmışlıktan en az yarayı almalarını sağlar. Bedeli başka bir alanda ödemektedirler.

İnsan Bir Ormandır'da da yalnızlığın insanoğlunun kaderi olduğundan bahsedilir. Yaşamı boyunca kendine ve topluma karşı sahtelikle yaşamının bedelidir bu yalnızlık. Birey suçluluk hissi ile ödemeye başladığı bu bedeli kimsesizlikle devam ettirir. Tıpkı suçluluk gibi kabullenilen bir şey olur çıkar. “Altmış beşinden sonra bir başka kişi olur insan. Yalnızlığını bir giysi gibi bürünür.” (İnsan Bir Ormandır, 9) ifadesi, yalnızlığın sadece herhangi bir bireyin herhangi şartların tesiriyle içine düştüğü bir saplantı değil, insanın kaçınılmaz gerçeğini gösterir. Buna göre, gerek yaşam enerjisinin gerekse üretim gücünün düşmesiyle edilgen bir pozisyona girmiş insan, yaşlılıkla beraber yalnızlaşacaktır. Akbal, yalnızlığın verdiği dışlanmışlığa varoluşsal bir perspektifte yaklaşır:

“Bazı zaman parçaları yaşantımızın öteki bölümlerinden ayrıdır, kopuktur. Ne yaparsan birleştiremezsin. Bir bütün haline getiremezsin. O zaman parçası içinde özgürüz. Yalnızız. Kopmuşuz. Daha gerisi, ötesiydi. Biz bekleyen, soran, arayan. Sorumluluk yükleri. Ağırlığını duyduğumuz şeyler. Kişinin yaşamında o bağımsız yaşantı parçacıkları ne denli çoksa öylesine doludur varlığı, öylesine güçlüdür anıları...” (İnsan Bir Ormandır, 22)

Benzer bir insanlık seyri ve tahlili Kedi ve Ölüm romanında da görülür. Kedi ve Ölüm romanı amansız bir hastalığa yakalanan orta yaşlı bir adamın, Zahit İloğlu'nun hikâyesidir. Roman, ölümü yaklaşmakta olan ressam Zahit İloğlu'nun; rıhtımda vapurdan inen, vapura binen yolcuları gözlemlemesi ile başlar. Zahit, insanların haline bakarak kendi muhasebesini yapmaktadır. İnsanlar kızılı erkekli sarmaş dolaş ona doğru gelmektedirler. Karısı ile gezen genç adamlar, sevgilisini öpen delikanlılar, çocukları ile ilgilenen anne babalar vardır. Zahit İloğlu'na göre bütün bunlara rağmen insan olmak “bu göz alıcı kümeleşmelerin, gidiş gelişlerin içinde kişiliklerini ve isimlerini yitirmişti insanlar. O anlamsız mırıldanmalardan haykırışlardan, karmakarışık sövüşmelerden gayri, belirli ve insanca tek bir ses duymak...”(Kedi ve Ölüm, 10) mümkün değildir. Bireysellik yok olmuş, insan kalabalıklaşmıştır.

Bireysel yalnızlığın özlem çekilen bir hal olmanın ötesinde anlatıldığı roman Anayurt Oteli'dir. Varoluşunun suçluluğunu yalnızlık ile ödeyerek yaşayan karakter, Zebercet'tir. Aylak Adam'ın yalnızlığına ana karakterin isimsiz oluşuyla başlanabileceği gibi Anayurt Oteli'ne de kahraman ismiyle başlamak, benzer bir toplumun içinde olmayışa

gönderme yapıp yapmadığını belirlememize yardımcı olabilir. Çünkü Atılğan ikinci romanında ilkinin aksine farklı bir tutum sergiler. Anayurt Oteli'nde ana kahramanın adı, Zebercet, tüm vurgusuyla var olmasına rağmen yan karakterlerin isimlerinden ziyade özellikleri geçer: Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, ortalıkçı kadın, emekli subay gibi. Ortalıkçı kadının adı, Zeynep, dolaylı yoldan verilir okura. İsim konusundaki bu tutum romanın iki yönden temelini oluşturan unsurlardandır. İlki; yan karakterler zaten sahte isimlerle otelde kalmışlar yahut isimlerini saklamışlardır. Dolayısıyla bir otel kâtibisi olan Zebercet'in etrafındaki günü birlik insanlar, isimleriyle bile sahtedir. Kendi adı ise onda utanma duygusu yaratan bir fazlalıktır. Zebercet, onca müşteri gelip geçmesine rağmen hiçbirinin adının Zebercet olmadığına da dikkat etmiştir. Babası, bir otele mahkûm etmek kadar verdiği isimle de onu gülünç duruma sokmuş ve yalnızlığı kader gibi sunmuştur.

Anayurt Oteli, daha ismiyle bile bireysel yalnızlığın mekânla ilişkisini akla getirir ve modern anlatı, mekân göndermeleriyle geleneksel romandan önemli ölçüde ayrılır. Modern karakterleri kaçı, uzaklaşmayı seçerler. Arayış içindeki bireyin kaçışının, romanın daha ilk örneklerinden itibaren okurun karşısına çıkarıldığı söylenebilir. Örneğin ilk roman kabul edilen Don Kişot, tıpkı kendisinden önceki romanslar gibi kahramanın yola çıkışıyla başlar, kurgu da yine yol boyunca devam eder. Başta o ünlü yel değirmenlerine Don Kişot'un saldırısı olmak üzere karakterin, mekâna göre kişiliğini biçimlendirmesi değil de mekânı zaten var olan yargılarına göre değerlendirmesi söz konusudur.

Mekâna bağlılığın en acı mecburiyet olarak karakterini sıkıştırdığı Anayurt Oteli; her ne kadar konak olarak yapıldığı 1839, otel şeklini aldığı 1923 tarihleriyle ve Zebercet'in intihar ettiği 10 Kasım günüyle tarihî önemli olaylara göndermeler yapsa da kültürel bir değişimden ziyade karakter üzerindeki etkisiyle öne çıkar. Zebercet bu otelin kâtibisidir ve Yusuf Atılğan, kendisinin de Manisa'da bulunan Anavatan Oteli'nde gördüğü bir kâtipten hareketle "Yahu dedim, bu adamın buradaki hayatı ne olabilir? Merdiven altında oturan bir adam. Nasıl bir adamdır bu?" (Kolcu, 2003: 20) şeklinde ifade ettiği gibi bu romanda, salt bir mekâna bağlı kalmış bir insanın yalnızlığını ve mekânın birey üzerindeki etkisini arar. Gerçi başka anlatı karakterleri için verilmiş 'balık karnı' yahut 'anne karnı' örneği Zebercet için de verilmiştir. Mesela Moran, oteli, güvenli ana rahmi şeklinde ele alanlardandır. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit'in pansiyona, Dar Zamanlar Üçlemesi'nde Aysel'in otele, Ruh Adam'da Selim Pusat'ın, Kara Kitap'ta kayıp

olan Celal Salik ve Rüya'nın eve bilerek, isteyerek sığınağı, 'balık karnı' yahut 'anne karnı' nitelermelerine uygun örnekler olacaktır. Fakat Anayurt Oteli'nde Zebercet için bu tarz bir kabul otelin, dış dünyadan kopmuş bireyin sığınağı algısını güçlendirecektir. Öte yandan Anayurt Oteli, Zebercet'in kaçış yeri olmasından ziyade ondaki yalnızlığı belirleyen temel figürdür. Romanda her iki nitelermeye otelin kendisi değil de Zebercet'in babasının "Oğlum Zebercet, ben ölünce olur olmaz kişilere vermezsin bu odayı. Bir otelde böyle bir oda gerek." (Anayurt Oteli, 9) dediği oda uygundur. Nitekim Zebercet, o odada intihar edecektir.

Zebercet için, aydın yalnızlığı yaklaşımını getirmek güçtür. Hem temsil ettiği karakterin özellikleri hem de yalnızlığının onu sürüklediği yıkım, onu bir aydın tavrından her yönüyle uzaklaştırır. Fakat her iki eserin de Atılgan'a ait olması vesilesiyle Aylak Adam'la birlikte düşünüldüğünde, Zebercet'in fiziksel ve düşünsel erksizliği, Bay C.nin yalnızlığının aydın yalnızlığına dönüşmesine anlam katar. Oysa Zebercet için, basit bir müşteri-çalışan ilişkisinden daha derin ilişkiler ağı vardır otelde. Zebercet yaşadığı iç çatışmalar ile yabancılaşmanın ve yalnızlığın zirvesi olur. Kendini boğan bu otelden çıkamaz, yalnızlığından çıkamadığı gibi. Zebercet'in, ortalıkçı kadına yönelik tek taraflı cinsel ilişkisi ilginçtir. Kendi gibi yalnız ve iletişimden yoksun bu kadın, horoz döğüşündeki genç hep yabancılaşma ve yalnızlaşmanın sonucudur. Yalnızlık o boyuttadır ki artık insandan ümidini kesen yalnız Zebercet, hayvanlara ilgi duyar. Romanın en iğreti sahnesinden biri belki bu yalnızlığın görünür olduğu yerdir. Ortalıkçı kadını boğduktan sonra kediye yönelir ve büyük bir haz ile kediye ilgi duyar. Bunların hepsi otel kâtipliği yapan karakterin çok uzun süre toplumun ve yaşamın kıyısında kalması ile ilgilidir. Müşterilerin kapısını dinlemesi, onlar gidince odaya girip bakması hep bu yalnızlığın sonucudur. Bu yabancılaşmanın nedenini Berna Moran şöyle ifade eder:

"Yalnız ve anlamsız bir yaşama yazgılı Zebercet'in sığındığı iki şey var, biri maddesel, biri düşünsel: Otel ve Keçecizâde ailesine ait anılar. Romana adını veren otel, Zebercet'i yalıtlayan, koruyan, dışarıya kapalı, güvenceli bir sığınaktır. Gerçi yine başkalarıyla en azından ekonomik bir iletişim içindedir ama dış dünyada basına gelenler otelde başına gelmez, çünkü ne de olsa burada yönetici statüsünün verdiği bir saygınlığı vardır... Otelin içi ve dışı iki ayrı dünyadır ve bu karşıtlık romanın ana temasında önemli rol oynar." (Moran, 1997: 223)

Bireysel dışlanmışlık sonucu hissedilen yalnızlık, Zebercet'ten sonra en acınası hali ile kendini Tehlikeli Oyunlar'da gösterir. Hikmet Benol, öncelikle karısı tarafından dışlanacak, ardından, kendisi bile kendini dışlar durumu getirecektir.

Atay'ın önceki romanı Tutunamayanlar'da Turgut Özben için karısı Nevin, onu hayata bağlayan bir aracından ibarettir. Çocuklarına yönelik babalık görevinde bile bir rutini halletmek derdiyle hareket eder. Suçumuz İnsan Olmak'ta Nuri için de ailenin taşınan bir yük olduğu unutulmamalıdır. Hikmet için de Sevgi, Nevin'le benzer misyona sahiptir. Buna biraz da Sevgi'nin anne ve babasının mutsuz evliliği sebep olur. Sevgi, ebeveynlerinde görmek istediği ideal evlilik anlayışını Hikmet'le tesis etmek ister ancak kocasının edilgenliği nedeniyle bunu başaramaz. Hikmet'in asıl uyumsuzluğu ve yalnızlaşması da budur. O, sistemli kabul edilebilmesi münasebetiyle statüko sayılabilecek bir evlilik anlayışı dayatmasını kabullenememiş ya da kabullenmeyi denese de başaramamıştır. Onun o hayatın dışına çıkışı çok önce gerçekleşmiştir aslında. Henüz ayrılmadan önce Bilge ve diğer kadınlara yönelik hisleri de bir kopuştur.

Hikmet ötekileşmiş midir; ötekileştirilmiş midir? Ya da o, içinde yer aldığı topluma yabancılaşmış mıdır; yabancılaştırılmış mıdır? Ondaki yalnızlık hali, karakter özellikleri nedeniyle bir uyumsuzluğun doğal sonucuna mı yakındır; yoksa tamamen bireysel eksikliğin mi sonucudur? Hikmet çevresinin mağduru mudur; kendisinin mi?

Hikmet Benol'da çocukluğunda başta halası olmak üzere küçümseyici bir yaklaşımın olduğu doğrudur. Nitekim bu küçümseyici yaklaşım onda varoluşsal suçluluk izleğinin temellerini oluşturur. Evlilik hayatında da umduğu mutluluğu bulamamıştır. Fakat tüm bunlara rağmen Hikmet, kendi içindeki uyumsuzluğu nedeniyle de yalnızlığa yakındır. Reel olandan ziyade hayale yakın olması, öte yandan hayalinde de ideal bir benlik yaratamaması söz konusudur. Hayatının yeni döneminde sığındığı albay karakterinin de “Ah ne olurdu albayım, Sevgi de Bilge de evlilik de sizin gibi gerçek dışı bir oyun olsalardı!” ifadesinden de anlaşılacağı üzere ya hayal mahsulü olmaları ya da Hikmet'in gerçeği hayal kabul etmesi ondaki kaçış isteğinin göstergesidir.

Hikmet Benol'un varoluşunu anlamlandırarak, yalnızlıktan kurtulması için yeni sahnesi bir gecekondudur. Gerçi evin gecekondu olduğu noktasında Albay'ın itirazı vardır. Ona göre burası iki katlı bir yerdir. Ancak nihayetinde bir mekân değişikliği söz konusudur ve bir apartman dairesinden tekli yaşama uygun müstakil bir eve inmiştir. Bu karar, zorla toplumsallaşmak durumunda kaldığı burjuva bir hayattan vazgeçtiği yahut vazgeçmek zorunda kaldığı düşüncesini doğurur. Öte yandan Hikmet'te gecekonduya taşınmış olmak

bile bir otantik ben eksikliğini telafi etme girişimidir. O yüzden taşınma esnasında diğer insanların ona ne gözle baktıklarına dikkat etmiş, özellikle çocukların “Adama bak.” diyerek ilgi göstermelerini fark etmiştir. Ne geldiği hayata aittir ne de bıraktığı hayatın adamıdır. Buradan hareketle Hikmet’in bir vazgeçişten ziyade zorunluluklar neticesinde gecekonduya taşındığı sonucuna da ulaşılabilir. Peki bu zorunluluğun kaynağı nedir? Hikmet için, anlaşılama sorununu aşarak kendiliğini kazanmak ve varoluşsal suçluluk hissini azaltmaktır:

“Ben de susarım o zaman. Gecekondumda oturur, anlaşılmayı beklerim. Fakat albayım, adresimi bilmeden beni nasıl bulup anlayacaklar? Sorarım size: “Nasıl? Kim bilecek benim insanlardan kaçtığımı? Ben ölmek istiyorum sayın albayım, ölmek. Bir yandan da göz ucuyla ölümümün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum. Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan; bir yandan da kılına zarar gelsin istemiyor.” (Tehlikeli Oyunlar, 259)

Kıvanç Kardeşler, Olric ve Oğuz Atay başlıklı çalışmasında Tehlikeli Oyunlar’daki gecekonduda başka anlamlar arar. Romanın yazıldığı dönemde 70’li yıllardaki sol hareketin etkisiyle gecekonduda, Türk romanında sıklıkla konu edilmiştir. Hikmet Benol’un gecekonduya taşınmasının sebebi burjuva hayatından sıkılmış olmasıdır. O dönem Atay, bireyci bir yazar olarak suçlansa da aslında bu onun yanlış anlaşıldığını gösterir. Çünkü romandaki gecekonduda Cumhuriyet döneminin toplumsal yapısıdır. En alt katta oturan Nurhayat Hanım toplumu, orta katta yaşayan Hikmet Benol aydını, üst katta oturan Albay Hüsamettin Tambay ise orduyu temsil eder. Nurhayat Hanımın Hikmet’e güveni sonsuzdur. Albay Hüsamettin ise yer yer çekişerek yer yer anlaşarak bu hayatı devam ettirir. Kitabın sonunda Hikmet’in yaşamının son bulmasından hareketle ve dönemin darbe yıllarına denk geldiği düşünülürse Hikmet’in ölümünde, varlığı son bulan aydına bir gönderme vardır (Kardeşler, 2015: 269-270).

Yine Kardeşler, “Hikmet Benol’un tutunamadığından emin olduktan sonra kendini bir gecekonduya hapsedtiği ifadesini kullanır. Bu bir hapsolüştür çünkü gerçek yerinin orası olup olmadığını bile bilmemektedir. Devamlı gelip birilerinin kendisiyle ilgileneceği düşüncesiyle yaşar. Oysa kimse gelip onu bulmaz.” (Kardeşler, 2015: 264) Dolayısıyla Hikmet Benol kendisine bir yalıtım uygulamıştır. Bu yalıtım noktasında başta Tutunamayanlar olmak üzere başka roman kahramanları karşılaştırma yapılabilir. Hikmet Benol ne kadar Selim Işık yahut Turgut Özben’dir? Selim de intiharından önce günlüğünü yazdığı sırada odasına kapanmış, kendine yalıtım uygulamıştır. Onun da geçmişe yönelik

öfkeleri vardır; Hikmet de dışa vurulmamış öfkelerinin bir suçluluk duygusu olarak kaldığını düşünür. Fakat Selim Işık burjuva hayatının hep uzağında kalmış, en azından dâhil olduğunda o hayata eleştirel bir bakış getirmiştir. Hikmet'in de geçmişinde burjuva hayatı vardır. Bu yönüyle Turgut Özben'e daha yakın durur. Öte yandan Turgut, yalıtımını o burjuva hayatının içinde başlatır ve sonunda sahneden çekilir. Her iki karakterden hareketle Hikmet'in Selim ve Turgut'un birleşimi olduğunu söylemek de mümkündür. Kişisel özellikleri bağlamında bakıldığında ise başka bir roman karakteriyle benzerlikleri görülebilir: Mahur Beste'nin ana karakteri Behçet Bey.

“Bütün hayatımı, en ince ayrıntılarına kadar düşünerek hesapladığım iyiliklerin hayaliyle geçirdim albayım. Artık ne olacaksa olsun istiyorum.” (Tehlikeli Oyunlar, 23) şeklinde düşünen Hikmet Benol, fiziki anlamda olmasa bile yaptıkları ve yaşadıklarıyla Behçet Beye benzer bir hayatın kurbanıdır. Behçet Bey başta babası olmak üzere eşi ve diğer yakınları tarafından yetersizlikleri nedeniyle ciddiye alınmaz; yalnızlaştırılan ve bu yalnızlığı bireysel bir kabule çeviren Behçet Bey çoğu zaman söze gelmemiş bir alaya maruz kalır. Hikmet'in evlenirken de gecekonduya taşınırken de alay ederler korkusu yaşaması, evlenirken eşinin ailesi tarafından alayla karşılaşması iki karakter arasındaki aile ve evlilik eksenli bir yalnızlaşma konusunda benzerlik olduğunu gösterir. Onlar öncelikle aileyi yönetmekte lider vasıfları eksik kalmış bireylerdir. Hikmet, bunun daha ilk gece akşam yemeğinden itibaren böyle olduğuna inanır:

“İlk gece, akşam yemeği de çok kötü geçmişti. Ben böyleyimdir albayım: Önce, akıl almaz bir tutukluk gelir üstüme; daha yaşamadan, büyük bir yorgunluk çöker. Gecekonduya ilk geldiğim gün de aynı bitkinlik içindeydim; neredeyse bir otele gidip yatacaktım. Oysa, bir sürü yemek yapılmıştı ve ben damattım. Yeni ve sonradan olma akrabalar edinmiştim: Bir kere, kayınpederim vardı ve bazı kızlar bana 'enişte' diyordu. Anlamadığım şakalar yapıyordu — ikinci sınıf şakalar olduğunu seziyordum bunların. Galiba benimle biraz alay ediliyordu; fakat önemli olan bendim, çünkü damattım.” (Tehlikeli Oyunlar, 30)

Damat olmak, aileye dâhil olan sonradan edinilen bir vasıftır. Dâhil olduğu sistemle bütünleşememiş Hikmet için bu ilk günlerin ardından elbette yalnızlık başlar.

“Herkesin yüzüne bakıp gülümersin aptallar gibi. Onlar seninle alay mı ediyor, sen de kendinle alay ediyormuş gibi yaparsın.” (Tehlikeli Oyunlar, 28) diyen Hikmet'e hala doğrudan eksikliğine odaklanmadığı, alaylı bakışları yok sayarak bir anlamda sırasını savmaya çalıştığı eleştirisi getirilebilir fakat en azından o, sorgu aşamasına geçmiştir. Bir

öncül yalnız karakter olarak Behçet'te ise bu yönde bir sorgunun olduğu bile belli değildir. Sadece Sahnenin Dışındakiler'de Cemal'in bir sahnede onun yatağına hüznle baktığını anlatmasından hareketle, geçmişinde yarım kalmışlıkları düzeltemediğini ve artık düzeltemeyecek olmanın eksikliğini yaşadığı sonucuna ulaşılabilir. Bunun yanında Hikmet'in Behçet Beyle asıl benzerlikleri yapabildikleridir.

Behçet Bey, bir kadın titizliğiyle kitap ciltleri yapar. Hikmet, mutfakta bir kadın kadar titiz ve hamarattır. Özellikle temizliğe düşkünlüğü, evliliklerinin ilk sabahı bulaşıkları yıkayarak karısına kendini sevdirmeye çalışmasında bulunabilir. Öte yandan her ikisinin de yapabildikleri onları başkalarınca kabul noktasında yalnız bırakmıştır. Çünkü yapmaları gerekeni becermekten uzaktırlar. Behçet Bey kocalık vazifeleri kadar, babasının toplumsal statüsünü sürdürme yeteneği ve öz güvenini sürdürmez. Hikmet'se daha çok çalışıp para kazanma noktasında eksik kalır. Ancak paralı burjuva karakterlerinde yalnızlık ile başları derttedir. Bağlı buldukları cemiyet dâhil olmak zorunda kaldıkları hayatlarla onları yalnızlığın getirdiği özgürlükten mahrum bırakır.

Cumhuriyet sonrası modern yazarların boğuntu karşısındaki çaresizlikleri, hayatlarını deneysel bir yöntem ile kurmaya çalışmalarında görülebilir. Nitekim Odalarda'nın kahramanı âdeta yaşamamakta, oynamaktadır.

“İçtiğim üç çayın parasını ödeyip çıktım dışarı. Karın altında tam bir “yalnız” gibi dolaşmayı denedim.” (Odalarda, 20)

Görüldüğü üzere roman karakterlerinde dışlanarak oluşturulan yalnızlık alanı, toplumsal yaptırımdan ziyade kişinin karakter özellikleriyle ilgilidir. Eksik ‘ben’iyle başa kalan, eksikliğin suçluluğunu yaşayan kişi, toplumun dışına çıkarak yalnız kalır. Bu biraz da modern romanın ‘ben’ merkezli oluşuyla ilgilidir. Sonuçta düşünceleri, yapıp ettikleri nedeniyle yalnızlaşma daha sosyal bir görünüm arz edeceğinden toplumcu bakış açısına sahip romanların ilgi alanına girer. Modern romanda yahut en azından varoluşsal suçluluk merkezli bakıldığında romanda, toplumun yaptırımı yerine kişinin kendine yaptırımı öne çıkacaktır.

Varoluşsal suçluluk yaşayan roman karakterleri yalnızlaşmaya mecbur bırakılmış olsalar da sahtelikle dolu bir hayata bu dışlanarak kurulan yalnızlık alanında karşı çıkabilmişlerdir. Kendine sunulanın reddidir bu. Sahte benliklerin etki alanı kişinin inzivaya çekildiği zamanlarda azalmakta ve Nuri, Ömer (Aysel'in kocası), Hikmet Benol gibi karakterlerin bazen başka bir kadına bazen başka bir mekâna kaçıışı ile ideal benliğine yaklaşmalarını sağlamaktadır. Karakterlerin suçluluk hissini hafifletmek için yaşam

içerisindeki konumları ile oynamalarının sebebi budur. Yalnızlığın kişiyi ideal benliğine yaklaştırmasının en güzel örneği aydın bireylerde görülebilir. Kurgusal bile olsa tutunmanın zorunlu olduğu akrabalık ilişkilerinde yabancılaşma ve yalnızlaşma ile başlayan bu hal karakterin zihinsel gelişmişliğine ve sorumluluk anlayışına bağlı olarak toplumsal bir başkaldırıya dönüşebilir. Kişi yalnız mecbur bırakıldığı sahteliklerle beraber toplumun özgün varlığını zora sokan, engelleyen anlayışlara ve temsilcilerine de karşı çıkar. Bu nedenle varoluşsal suçluluğun neden olduğu bireysel yalnızlaşmanın yanında karakterlerin toplumsal sorumluluğundan kaynaklanan varoluşsal suçluluk sonucu kalabalık içindeki aydın yalnızlığına da değinmek gerekmektedir.

2.2.2.2. Kalabalık İçinde Yalnızlık Tercihi/Aydın Bunalımı

Varoluş sorunlarının karakterlerce ele alındığı romanlarda anlatılan yalnızlığın bir çeşidi olarak aydın yalnızlığı gönüllü bir yalnızlık görünümündedir. Uymayı yani kolay olanı kabul ederek toplumsal mutluluğu elde edecekken karakterin tek başınalık bedeline ödemesi ve karşı çıkabilmesi zor bir seçimdir. Ama modern dünyanın benzerliği marifet gören toplum yapısı bireyi buna zorlamaktadır. Bu nedenle kalabalıklar içindeki yalnızlık, modernitenin yaygınlık kazandırdığı kavramlardandır ve II. Dünya Savaşı'nın sonuçlarından birisi olarak görmek mümkündür. Tek tip bireyler tek tip toplumları küreselleşme adı altında sunmaktadır. Buna rağmen özellikle aydınlar, mevcut tek tipleştirilmenin olumsuzluğunu ağır biçimde hissederler ve her şeyi görmelerine rağmen hiçbir şey yapamamanın ağırlığıyla kendi benliklerine yalıtım uygulayarak ideal benlikleri için imkân sağlarlar. Fakat bu yalıtımı sadece sosyal-siyasî sebeplere bağlamak yetersizdir. Zira aydın yalnızlığı, şartların ötesine taşarak insan varlığını trajik bir gözle yeniden anlamlandırma çabası haline dönüşür. Bunun yalnızlık dışındaki bir diğer teşhis adı aydın bunalımıdır.

Varoluşsal açıdan otantik olamayan bu nedenle suçluluk hissi ile kendini arayan aydınlardır bu bunalımı yaşayanlar. Yunus Balcı, kendini arayan aydınlar için “bir değişim dönemi içerisinde kendisine bir yol belirleyemeyen aydınları bu grup içinde düşünmek mümkündür. Her ne kadar bir arayışın insanı olmak dışında ortak özellikleri bulunmayan bu aydınlar, bir tip özelliği göstermeseler de materyal romanlarda sayıca fazlalıkları, böyle bir başlıklandırmaya yol açmıştır. Doğu ve batı, inanmak ve inanmamak, beşeri aşk ve vatan aşkı arasında gidip gelen bu aydınlarmın tek ortak tarafları iki uç arasındaki gerilimi yaşamalarıdır” (Balcı, 2002: 51) der. Balcı'nın kendini arayan aydın adlandırmasına katılmakla beraber bu gruba dâhil olan aydınlarmın ortak özelliklerinin azlığını kabul

etmenin varoluşu bir bakışla mümkün olmadığı söylenebilir. Zira varoluşsal suçluluk hissi kendi olamayan aydının arayışa girmesini sağladığı gibi birbirleri ile benzer sorunlar yaşamalarına da sebep olmuştur.

Bütünün bir parçası olamadığı için bireyin kendine uyguladığı yalıtım karakterlerin kurgusal alandaki seçimlerini etkilemiştir. Bu önemli yalnızlaşma halinde Yalom, kişiler arası yahut kişinin kendi içindeki yalıtımının klinik çalışmalar açısından önemsiz sayılmayacağını belirttikten sonra varoluşsal yalıtımı şu şekilde tarif eder:

“Bireyler sık sık başkalarından ve kendi parçalarından soyutlanırlar, fakat bu ayrılmaların altında varoluşa ait daha da temel bir yalıtım yatmaktadır –bireylerle girilen en doyurucu ilişki ve bir kendilik bilgisi ve bütünlüğe rağmen süren bir yalıtım. Varoluşsal yalıtım insanın ve başka biri arasındaki kapatılmayan bir uçuruma gönderme yapmaktadır. Daha temel bir yalıtıma da –bireyin kendi ve dünya arasındaki ayırım-göndermede bulunmaktadır. “Dünyadan ayrılma” doğru ifade gibi görünmektedir, fakat yine de belirsizdir.” (Yalom, 2013: 552-553)

Yalom’un da belirttiği üzere varoluşçu yalıtım belirsiz bir yalnızlıktır fakat kendilik bilgisine ulaşmanın ön koşuludur. Dolayısıyla varoluşçu yalıtım yahut yalnızlık aslında kendini tanımanın bir gerekliliğidir ve kandırmaca değil aydın birey için doğrudan denetleyiciliğin kendisidir.

Burada yalnızlık sadece bir izlek değil, aynı zamanda yazarın kendi gerçekliğinin esere yansması olarak da kabul edilebilir. Gümüş, kalabalığın bir parçası olarak yazarın da aslında yalnız olduğunu Beckett örneğinden hareketle ifade eder:

“Samuel Beckett, savaş yıllarının yıkıcı etkilerinden sonra bir çıkış yolu olmadığını düşünerek gelmiştir yalnızlığa. Yalnızlığı yüzüne bu denli vuran bir başka insan var mıdır diye düşünüyorum. Dünyanın acıları yüz çizgilerine vurmuş. Yaşanan acıların bütün insanları aynı ölçüde etkilemesi düşünülemez elbette. Kiminin dünyasını bir tokat ya da çirkin bir sözle aşağılanma yıkabilir, kimi işkencelerin ağırlığıyla çökebilir. Beckett, geçirdiği acıları kendinde çoğalttığı için mi hep aynı değişmez yüzle durur karşımızda? Daha az acıyı daha yoğun hissettiği bellidir bakışlarından. Bir tek noktaya odaklanmış, dünyanın kötücül ruhunu o noktada saptamış gibidir... Romanlarının kişileri yalın ortamlar içinde suçluluk ve umutsuzluğu çoğaltır. Bütün anlaşılmaz, kapalı, çetin metinlerinde bile insanı hiç düşünmediğimiz, düşünsek bile göremediğimiz yanlarından tutar. Tuttuğu yerleri yavaş yavaş ve temkinli bir tutumla anlatır. Demek ki onun kişileri de anlaşılabilir.

Yabancılaşmış, iletişimsiz, anlamsız, kuşkulu, güvensiz insanların yazarı. Kendisi gibi yalnızlığa çekilmiş, çekmiş insanlar, davranışlar, anlatılar.” (Gümüş, 2005: 21-22)⁶⁵

Cumhuriyet dönemi içerisinde seçilen romanlar arasından özellikle İçimizdeki Şeytan, Sahnenin Dışındakiler, Dar Zamanlar üçlemesi, Aylak Adam, Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, Her Gece Bodrum, Buzul Çağın Virüsü gibi romanların, aydın tavrına bağlı olarak, kurgularında eleştirel bir duruşun olduğu ve aydın yalnızlığının yansıtıldığı görülür.

İkinci Dünya Savaşı'nın henüz başladığı yıllarda yayımlanmış İçimizdeki Şeytan'da yalnızlık, öne çıkan konulardan biridir. Ömer, salt kendi yalnızlığı bağlamında kalmayarak geçmiş ile şimdi arasında yaptığı kıyasla modernitenin yalnızlaştırdığı insanı şu sözlerle ifade eder:

"Böyle bir geceyi bütün varlığımızla içemeyişimizin sebebi kafamızı birçok saçma şeylerin doldurmuş olmasıdır. On bin yirmi bin sene evvelki insanlar gibi olabilsek, tabiatı onların gözüyle görsek muhakkak ki şimdi burada böyle sükûnetle oturamazdık. Onlar güneşi, ayı, falanca büyük tepeyi veya filan bulutu ve yıldırımını babalarının hayrına mı Allah yaptılar? Onlar tabiatta saklı duran ruhu bizden iyi anlamışlardır. Hâlbuki bizim bunu yapmamıza imkân yok. Minimini kafalarımızı ukalaca kitaplar, birbirinden çürük bilgiler, neticesi olmayan hesaplar ve Allah kahretsin, karmakarışık menfaat düşünceleri dolduruyor. Söyle, hangi ilim, hangi şiir, hangi aşk, hangi devlet bu manzaradan daha güzel, daha muhteşemdir? Buna rağmen burnumuzu kaldırmadan bozuk kaldırımlarda

⁶⁵Semih Gümüş'ün Beckett'te gördüğü türden aydın yalnızlığı Lukacs, Dostoyevski'de görür. Ona göre, Yeraltından Notlar romanı ile Dostoyevski modern burjuva insanının yalnızlığının belki de ilk betimlemesini verir. Ancak yazar, bu yalnızlığı hala toplumsal bir çerçevede içinde görür. Kendisi bu durumu idealleştirmez, bunu daha çok kötümser bir hava içerisinde ve bir çıkmaz yol niteliğinde çizer. Dostoyevski bu yalnızlığın toplumsal koşullarını ve sonuçlarını görür. Kahramanının çektiği acıların kaynağı, kapitalizmin ilk dönemlerindeki insanlık dışı niteliği ve özellikle de bunun kişisel ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkisidir. (Lukacs, 1979: 70)

Türk edebiyat geleneğinde de yazarların karakteri aracılığı ile bu konuya eğildikleri görülür. Çünkü Balcı'nın dediği gibi aydın insan, esasen sürekli bir arayış insanıdır. Anlatı geleneğinden örnekler verir: “ Raci (Amak-ı Hayal), madde ve mana arasındaki arayışlarına cevabı bir tasavvuf ehli olan Aynalı Dede'de bulur. Necdet (Sodom ve Gomore)'in, Anadolu ve Leyla (Sodom ve Gomore)'ya duyduğu aşk arasındaki gidiş gelişleri, Türk ordusunun İstanbul'a girişiyle Anadolu cephesine kayar. Osman (Sinekli Bakkal), kendisini Avrupa'dan kaldırıp getiren ruh arayışlarını Rabia ve Vehbi Debe'de sona erdirir; Türk ve Müslüman olur. Züleyha (Eski Hastalık), maddi hayat arzularını, romanın sonunda Yusuf (eski Hastalık) sayesinde dindirir. Neriman (Fatih Harbiye), doğu ve batı arasında uzun süre gidip geldikten sonra babasının çevresine döner. Aliye (Batmayan Gün) ve Adli (Yolcu Nereye Gidiyorsun), manevî plandaki arayışlarına Kerim Bey (Batmayan Gün) ve Cem Bey (Yolcu Nereye Gidiyorsun)'de cevap bulurlar. Adı belirtilmeyen Muharrir (Bir Tereddüdün Romanı) ise Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan değerler karmaşası içindeki arayışlarından romanın sonunda da kurtulamaz. Benzer bir problemi İçimizdeki Şeytan romanında Ömer de yaşar. II. Dünya Savaşı'na doğru gidilirken, bütün dünyayı saran bunalımdan İstanbul'daki aydınlar çevresi de etkilenmiştir. Felsefe eğitimi gören Ömer'in yüksek hayat idealleri ile basit ihtiyaçları arasındaki gidiş gelişleri dolayısıyla yaşadığı buhran, onu hapse düşmeye kadar götürür.” (Balcı, 2002:325)

yürüyüp gitmekte devam ediyoruz. Dünyadaki insanların acaba kaç binde biri şu anda başını aya çevirmiştir?" (İçimizdeki Şeytan, 98)

Ömer'in özlemini çektiği başını kaldırıp aya bakan insan aydındır. Ancak bu insanlar azaldığı gibi toplumsal yaşamda buna engel olmaktadır. Ömer'in kendisi bu aydın tavra sahip olabilmiş midir? Ya da Ömer, yalnız olduğu için mi kendi içine yönelir; kendi içine yöneldiği için mi yalnızlaşır? Gerçekte modern romanın bireyin iç dünyasına eğilmesinde modernitenin getirdiği olanaklarla insanın tek başına yaşamını idame ettirebilme şartları sunması, başkalarına bağımlılığı azaltması, azalan bağımlılıkla yalnızlaşmış insanın kendine yönelmiş olmasının etkisi büyüktür. Bu noktada Ömer'in ontolojik güvenlik duygusunun yapısal olarak zayıf olduğu yaklaşımı getirilebilir. "Ontolojik güvenlik, çoğu insanın kendi öz kimliklerinin sürekliliğine ve çevredeki toplumsal ve nesnel eylem ortamlarının sabitliğine duydukları itimada işaret eder. Güven ortamında o denli önem taşıyan, kişi ve şey'lerin güvenilir oldukları duygusu, ontolojik güvenlik duygularının temelini oluşturur; dolayısıyla, bu ikisi psikolojik açıdan yakından ilişkilidir." (Giddens, 2014: 93) Fakat Ömer henüz o denli modernleşmemiş bir toplumun bireyi olarak hala başka hayatlara kendine olduğundan daha fazla bağımlıdır. Onda bu aydın arayışına yönelik sosyolojik bir yalnızlıktan ziyade karakter özelliği düzeyindedir henüz. Romanın sonuna dek Ömer'in kalabalık içinde bulunduğu anlarda bile bu arayışın belirgin olduğu fark edilir.

Ömer, aydın bunalımına ramak kala aşkla karşılaşır. Ancak aşk bile onu sosyalleştirmeye yetmez. Sorgulamaları devam eden Ömer'in hastalıklı kişiliği sevgili olarak beraber yaşamaya başladığı Macide'yi bile kolaylıkla feda etmesinde daha nesnel ortaya çıkar. Güvensizlik devam etmektedir. Macide ona kişisel bir deneyim sağlamaktan öte gidememiş hatta onu henüz kendi sorumluluğunu yüklenmeden başka yüklerin altına sokmuştur. Bu nedenle Ömer melankolik bunalımın uzağındadır. Onda ontolojik güvensizlik ile başlayan suçluluk hissi yeni başlangıçları ümit etmekten çok kişinin o anki kendilik deneyimi ile ilgilidir. Ömer, kendi ile meşgul olmayı sever, aşk bunu değiştiremez. Bireysel tercihlerini önemsemesine rağmen Ahmet Cemil'in aşk karşısındaki tavrı daha farklıdır. Ahmet Cemil, Lamia'nın başkası ile nişanlandığını duyduktan sonra bile tercihini, oluşturmayı planladığı eserinden yana değil Lamia'dan yana kullanmıştır. Hatta onun sevgisini kazanmak için çok çalışmak, başarmak istemektedir. Ömer'de Macide'yi kazanmak arzusu yoktur. O, vicdani çağrıdan uzaklaştıkça nesnel dünyadan da uzaklaşır ve kendi benliğinin emrine girer. Başını kaldırıp aya bakmak arzusu artar ama bu

seferde içindeki şeytan onu boş bırakmaz. Onun için henüz farkında olmadığı varoluşsal suçluluğun katmerleşmesi, Macide'den kopuşla paralel bir rota izler. Ancak Ahmet Cemil'de bu başarıma, kendi olma isteğini sürekli bir cayma takip eder. Vazgeçme etrafında dönen macera “ikilik” oluşturur. Bu ikilik suçluluk duygusuna sebep olur. Onun için ya ideal vardır ya da suçluluk. (Koçak, 1996: 94-150) Öte yandan bu suçluluk duygusu Ahmet Cemil ile Ömer'i ortak noktada birleştirir. Ahmet Cemil'in engeller sebebi ile gerçekleştiremediği hayalleri için yaşadığı ve uzaklaşmaya başladığı kendilik duygusundan doğan suçluluk hissini Ömer, kendi varlığından kaynaklanan bir şeye bağlamakta ve Macide'yi bile öteleyerek suçluluk ile baş başa kalmayı tercih etmektedir. Fırlatılmışlık fikri onu olayların ve kişilerin içinde yalıtıma sürüklemektedir.

Romanın başında evrensel bir aydın bakışı ile yukarılara bakılması gerektiği yönünde evrensel bir duyarlılık gösteren Ömer daha sonra pasif ve yenik davranışları ile dikkat çeker. Kurgunun sonunda ise kendi içine döner. Yazar; karakteri, Ahmet Cemil'de olduğu gibi gözden uzaklaştırmamış aksine Ömer'i kendi bunaltısı ve içindeki suçlulukla mücadele etmesi için sahnede yalnız bırakmıştır. İçimizdeki insan mitini (Jung: 2013: 112) önce içimizdeki şeytan miti ile simgeleştiren romanda, sonuç olarak modern insanın ancak kendisini tanıdıkça öz benliğini tanıyacağı bilgisi verilir. Bu bilinç hali çevresel koşullara, bilgiye ulaşmadaki istek ve kararlılığa, içsel hislerin kontrol altına alınmasına bağlıdır. Kendini unutma ile başlayacak olan bu süreç İçimizdeki Şeytan romanında Ömer'in kendi başına kaldığı son sahne ile başlar denilebilir. Bu başlangıç aydın insanın yalnızlığının başlangıcıdır. Bu an kavramsal dünyanın Ömer için yıkıldığı yani içindeki şeytanı öldürdüğü ama daha büyük bir karşıt güç ile –kendi beni- ile mücadeleye girdiği andır. Artık suçu yüklenecek günah keçisi “şeytan” yoktur. Başını aya çevirmeye hazır yalnız birey vardır.

Camus'un söylediği kendi içinden düşüşte kişi, kendi ile uğraşmalıdır. Kendini ihmal eden birey benliğini işleyip kendi ile tanışamaz ve bu onu daimi bir kaosa sürükler. Ömer bu mesajı anlamıştır. Asıl kurtarılması gereken dünyanın kendisi olduğunu söyler. İlk diyaloglarda evren hakkındaki sorgulamalarına karşın herkesin bir dünyası vardır, o da kendisidir. Fikrini, üst tarafıyla alakadar olmaya bile değmeyeceği şeklinde değiştirir. Bu tarz sorgulamaya farklı bir boyuttan, aydın bunalımı çerçevesinden bakan romanın bir diğer önemli karakteri Bedri'dir. Macide'nin müzik öğretmeni olan Bedri daha sonraki kurgusal eserlerde Tezer Özlü'nün eleştirisini yaptığı meyhane aydını olmaktan uzak kalarak, Ömer'in aksine varoluşsal açıdan yalnız kendi içine dönük değil genel anlamda

varlığın bütünleyen yapısına dönük bir sorgulamanın içindedir. Sergilediği aydın tavrıyla dönemin aydın geçinen kişilerinin, yazarlarının, şairlerinin yaşadıkları çelişkileri görür ve onların iğreti duran yerine oturmamış kişiliklerini yarım bilgilerle örtmeye çalıştıklarını ifade eder:

"...bu efendilerin hiçbiri kendisi değildir. Fikir diye ortaya attıkları her şey, kafalarına rastgele doldurdukları hazmedilmemiş, acayip, birbirine zıt bilgilerin tahrir edilmiş şekillerinden ibarettir. Mesela Mehmet beyle asla Mehmet bey olarak konuşmaya imkan bulamazsın. Siyasetten bahsedecek olsan karşında şu Fransız gazetesinin veya bu diktatörün nutkunu bulursun... Müzik lafı açsan bilmem hangi gâvurun kitabı veya hangi Müslümanın makalesiyle karşılaşsın... Beğendiği yemeği söylerken bile Mehmet bey değildir. Mühim adamların nasıl yemekleri beğenmesi lazım geldiğini düşünmeden bir şey diyemez. Çok kere iki lafı birbirini tutmamak mecburiyetindedir. Çünkü edebiyat hakkında duyup veya okuyup benimsedikleri şu müellifin fikirleri ise, tesadüfen, müzik hakkındaki bilgileri de, dünya görüşü ve sanat anlayışı itibariyle ona taban tabana zıt bir başka muharrirden edinmedir. Bu belkemicsiz malumat ve kanaatler mütemadiyen kopar, birbirinden ayrılır, sahibiyle münasebetlerini mütemadiyen değiştirir.

Çünkü hiçbirinde fikirler ve bilgiler şahsiyet haline gelmemiştir. Hiçbiri ukalalık etmek için malzeme toplamaktan başka bir şey düşünmemiştir. Hiçbiri insanı insan yapan şeyin şahsiyet olduğunu, bütün ilimlerin, bütün tecrübelerin yalnız bunu temine yaradığını anlamamıştır. İşte bunun için ben bu yarım, bu iğreti, bu zavallı ve gülünç adamlarla ahbaplık etmekten sıkılıyorum." (İçimizdeki Şeytan, 246-247)

Bedri'nin dönemin sanatçılarına yönelik yargılarında, bir anlamda Sabahattin Ali'nin sesi işitilir. Yazar, eleştirel tavrını bir kurgu kahramanın aracılığıyla ifade etmeye çalışır. Burada özellikle vurgulanan kendisi olabilmektir. Bedri'nin değerlendirmeleri aracılığıyla yazar, sıradan insanların, başka hayatları taklit eden profesör ve aydınlardan daha değerli olduğunu hissettirmeye çalışır:

"Bir garson, bir kayıkçı, şahsi fikirleri olmak, gördüğü ve öğrendiği şeyleri kendine mal etmek bakımından, bizim bu münevverlerin hepsinden üstün ve kıymetlidir. Konuşurken birçok şeyler öğrenirim ve karşımda bir insan görürüm, hazin ve geveze bir kukla değil... " (İçimizdeki Şeytan, 247)

Bedri'nin tespitleri bir tür, özünü bulamamış toplumsal varlık suçluluğudur. Varoluşçu felsefe kavramları içinde yer almasa da ele alınan Türk romanlarından hareketle, Türk toplumunun Batılılaşma sürecinden itibaren kendine özgü bu tür bir varlık suçluluğu

yaşadığını söylemek mümkündür. Son bölümde Orhan Pamuk romanlarında derinlemesine analiz edilecek 'biz'e özgü bu varlık suçluluğu İçimizdeki Şeytan'da daha çok Bedri'de bir aydın sıkıntısı olarak kendini gösterir. Fakat hemen ardından Ahmet Hamdi romanlarında 'ben'leşmiş 'biz'in yıkılan bir imparatorlukla, kurulan yeni devletle, Batılılaşma çabaları karşısında varlığını sürdüren değerlerle hissettiği milli suçluluk kurgunun fonunu oluşturur. Sahnenin Dışındakiler romanında da Bedri'nin dönem aydınlarından duyduğu iğretlik Cemal karakterinde vardır. Cemal'in kendi etrafındaki insanlar ve toplumu hakkında duyduğu kaygı; zaman zaman tiksintiye, bunaltıya dönüşür. Dışarıda herkes gibi görünmesine rağmen o başkalaşmıştır ve yalnızlaşmıştır. Behçet Beyin yalnızlığı kadar yalın yaşayamaz yalnızlığını. Mevcudiyetini bilmek, hatırlamak bile onu rahatsız etmektedir. Onda varlığa karşı tiksinti hâkimdir:

“Sadece tiksiniyordum. İnsandan tiksiniyordum, tabiattan tiksiniyordum, eşyadan tiksiniyordum. Dışarda lapa lapa yağmaya başlayan kardan tiksiniyordum. Varlığın türlü yüzlerinden tiksiniyordum.” (Sahnenin Dışındakiler, 268)

Nurdan Gürbilek'in Tanpınar'ın romanlarındaki çatışmayı bitiren terkip fikri nedeniyle Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur romanında aydın karakterler daha uzlaşmacıdır. Çözüm önerileri ile beraber gelirler. İhsan'ın farklı fikirleri toparlayıcı karakterine karşın insana ve topluma ve onların değerlerine karşı en acımasız eleştiriyi Suat yapar. İntihar bölümünde ayrıca incelenecek olan Suat, kanlı canlı bir varoluş karakteridir. Ne kendi ile ne de toplumla barışır. Cemal'deki tiksinti onda da vardır ancak kurgu onu yanlış işler yapan bir karakter olarak sunar.

Aylak Adam ve Anayurt Oteli romanlarında da iki ayrı roman kahramanının nezdinde modern romanın birçok imkânından yararlanarak anti-kahramanlar üzerinden kalabalıklar içerisindeki bireyin yalnızlığını ve bu karakterlerin kendilik arayışları ele alınır.

Aylak Adam, daha ilk sayfalardan itibaren geveze arkadaşlara sahip olmasına rağmen yalnız kalmış biridir. Rus roman karakterleri ile Sait Faik'in hemen bütün hikâyelerinde kol gezen lüzumsuz karakterleri anımsatır. Romanın ana karakteri durumundaki Bay C'nin Rus roman karakterlerinden bariz farkı paralı olmasıdır. Sait Faik'in fazlasıyla otobiyografik hikâyeleriyle karşılaştırıldığında, başta Lüzumsuz Adam olmak üzere, tüm o farklı karakterlerin bir roman bütünlüğünde tek bir isim etrafında toplandığını söylemek mümkündür. Böyleyken Bay C. Türk romanında tedirgin bir

yalnızlık arayışının öncüsü olmuştur. Toplumla uyuşamayan bu kişi entelektüel bir yabancıliğin içindedir.

Bay C.nin belki de dikkat çeken ilk özelliği isimsiz oluşudur. Elbette ne evrensel romancılıkta ne de Türk romancılığında bu ilk örnek değildir. Aylak Adam'da Yusuf Atılgan'nın ana kahramanı için isim kullanmaması da bilinçli bir tercih meselesidir. Yazar bu tavrıyla daha en baştan kahramanının eksik 'ben'ini yahut toplumsal ön bilinçle kişiliksizleştirildiğini deşifre eder.⁶⁶ Yine yazar açısından ana kahramanın isimsiz oluşu, kahramanın algı biçimini göstermek ya da böyle bir algıya sahip kahramana isim vermemek konusunda tutarlılık göstergesidir. Bay C. Güler'le tanışırken önemli olanın başkaları tarafından verilmiş ismin olmadığını şu şekilde gerekçelendirecektir:

“Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanındır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Ama yapışıp kalıyor ona. Onsuz olamıyor. (sustu. Bir sigara yaktı.) bakın, şimdi adımdan daha önemli birşey biliyorsunuz: Sigara içtiğimi. İşte bir başkası: Bütün bu “sız”ler, “iz”ler, “uz”lardan sıkılıyorum ben. Yapmacık, fazlalık gibi gelirler bana.

⁶⁶Kahramana verilen ismin anlamıyla o kahramanın karakter özellikleri arasında bir ilgi kurmaya çalışmak, anlatı türlerinde zaman zaman yazarlar tarafından tercih edilen durumlardandır. Türk romanında da daha Tanzimat'tan itibaren böylesi tercihlerde bulunanlar olmuştur. En başat örneğinin de Felatun Bey İle Rakım Efendi olduğu söylenebilir. Ahmet Mithat, eserinde yanlış Batılılaşmayı temsil eden tip için, yine Batı menşeli bir isim olan Felatun'u tercih ederken Doğu ile Batı arasında denge kurmuş ana kahramanı için hesaplı, dengeli anlamlarına gelen ve Doğu menşeli bir isim olan Rakım'ı kullanmıştır. Varoluşsal suçluluk bağlamında modern Türk romanlarına bakıldığında da yazarların kahraman isimlerinde benzer tasarruflara bazı örneklerde başvurduklarını görülebilir

İsim belirleme noktasında Yusuf Atılgan bilinçli bir tavır sergileyenlerdendir. Aylak Adam'da yan karakterlerin isimleri verilirken ana karakter için sadece Bay C. ifadesi kullanılır. Öte yandan Anayurt Otelinde ana karakterin adı Zebercet sıklıkla vurgulanırken yan karakterler daha isimleriyle değil özellikleriyle geçer. Tabi Zebercet adı aynı zamanda karakterin eksiklik yönlerinden birini temsil etmesi açısından da önemlidir. Onca yıl otelde kalanlar arasında Zebercet adında hiç kimsenin kalmaması, Zebercet'in ismiyle bile yalnız olduğu anlamına gelir. Bir anlamda yazar, kahramanının yalnızlığını ona belirlediği isimle vurgulamış olur.

Oğuz Atay da bütün karakterlerde olmasa bile temel karakterler üzerinde sembolik göndermesi olan isimler, daha doğrusu soy isimler kullanır. Tutunamayanlar'da ana karakter Turgut'a Özben soy ismini vermesinden hareketle Turgut'un öz benliğine bir yolculuğa çıkacağına işaretini verir. Bu yolculukta ilham alacağı ışık ise romanın ikinci ve belki de asıl kahramanı Selim'in soy isminde gizlidir: Işık. Tutunamayanlar'da belki başka simgesel isimler de aranabilir. Mesela Selim'in hukukçu arkadaşı Esat ile bizatihi yazarın yakın arkadaşı ve aynı zamanda hukukçu Vüsat O. Bener'in isimleri arasında bilinçli bir ilgi kurulmaya çalışılmış olunabilir. Oğuz Atay'ın bir diğer romanı Tehlikeli Oyunlar'da da ana karakterin soy isminde yazarın bilinçli tavrı kendini gösterir. Hikmet Benol, kendini arayan, yani 'ben ol'maya çalışan bir karakterdir.

Kızının adını romanındaki karakterden hareketle Rüya koyan Orhan Pamuk, Kara Kitap'ta ana karakterin ismini zaten doğrudan bilinçli bir tercihle belirlemiştir. Yazar, Hüsn ü Aşk'ı modern kurgu imkânlarıyla yeniden ele alırken söz konusu mesnevinin şairi Şeyh Galip'in ismini de ana karakterinde yaşatmıştır. Yine Kara Kitap'ta Galip'in kendini Celal olarak tanıtırak telefonla konuştuğu alt kahraman da kendine F. M. Üçüncü müstearını belirler. F. M. Üçüncü, Fatih Mehmet Üçüncü anlamına gelebileceği gibi, Orhan Pamuk'un tarihî kurguya yedirmek anlamında bir şeyler öğrendiğini ifade ettiği Kemal Tahir'in Mayk Hammer çevirilerinde kullandığı takma ad olan F. M. İkinci'ye de bir göndermedir. Tabi aynı zamanda Kemal Tahir'in de hareket noktası olan Fyodor Mihailoviç ön adlı Dostoyevski'nin de bir alt karakterde temsil edilmesidir.

İkinci konuşmamda ‘sen’ diyemeyeceğim biriyle bir daha konuşmam. Ne dersin(iz)?” (Aylak Adam, 61)

Karakterlerin bu isimsiz bırakılışı üzerine, William Barret, Heidegger’in Bay C. ile örtüştürülebilecek görüşlerini şu şekilde ifade eder:

“Heidegger bu varoluşumuzun günlük kamusal niteliğine “Birisi” der. “Birisi” kimliksiz, kişiliksizdir, her birimizin o bir ben, gerçek bir ben olmazdan önce olduğu kamusal bir varlıktır. Böyle birisi, hayatta filan konuma sahiptir, filanca şekilde davranacağı umulur, şunu yapar, bunu yapmaz. Heidegger'e göre böylelikle bir “düşmüşlük” durumunda varoluruz, bu şu anlama gelir: Biz henüz üzerine yükselmenin bizim için bir imkân olarak varolduğu varoluş düzeyinin altındayız. Bu harici ve kamusal (daha doğrusu kitlesel) varoluşun rahminde kaldığımız sürece, bir Benlik olmanın dehşetinden sakınır ve vakarından vazgeçeriz. Fakat Tolstoy'un öyküsünde İvan İlyich'in başına geldiği gibi, ölüm ve endişe gibi şeyler, bu düşmüşlük durumunu ansızın sekteye uğratar, sadece birçoğları arasında biri olmanın sığınağını yerle bir eder ve bize varoluşumuzu, korkunç ve şifa bulmaz derecede bize ait olan olarak ifşa eder.” (Heidegger, 2008: 55-56)

Bay C. gençtir, maddi durumu yerindedir, insanlar arası ilişki bakımından başkalarıyla iletişim halindedir; böyleyken sadece iki buçuk sayfa süren ve ardından hâkim anlatıcıya sözü devredecek olduğu anlatının hemen başında tedirgindir. “Bu gece bencildim. Kendi kendime kızdım.” diyerek ilk paragrafta kendini ele vermeye başladıktan sonra ikinci paragrafta kişiliğini daha da açar:

“Kalabalıkla ilgim kesiliverdi. Yine lök gibi oturdu içime o deminki sıkıntı. Bu kere garsonun yüzünden değildi. Biliyordum. İlerde locaları derin sinemanın önünde müşteri beklediğini bildiğim şaşı kadının bende uyandıracacağı tiksintiyle karışık acımayı düşünür düşünmez döndüğüm yan sokakta -o geceki sokaktı bu- bir yaralı kendine güven duygusuyla ağırlaşmış olarak geldi. Bir ay önce biri siyah bıyıklı iki terziden -niye terzi? Bilmiyorum dayak yediğim gece de aynı sebepten aynı sokağa dönmüştüm.” (Aylak Adam, 9)

Romanın bu kahraman bakış açısına sahip kısa bölümü, bir anlamda Bay C.nin benliğinin özeti gibidir. Fakat hâkim anlatıcı, ikinci bölümden itibaren anlatma işini kendi üzerine alır. Yazar niçin böyle bir tercihte bulunmuştur? Burada ‘niçin’ sorusunun akıllara gelmesi hâkim anlatıcıya geçmesiyle ilgili değildir. Soru, daha ziyade neden sadece ilk bölümde kahraman anlatıcının tercih edildiğiyle ilgilidir. Herhâlde etkili bir giriş yapmak

amacı yanında zaten yabancılaşmış bir karakterin okura da yabancılaşmaması başlıca amaçtır. Yine kısmi bir nesnellik kaygısından söz etmek de mümkündür. Çünkü ben anlatıcı olarak Bay C. geçmişine ilişkin teyzesini hatırlayarak ondaki olumluluk sembolünün ilk işaretini verirken hâkim anlatıcı, dışarda olmanın rahatlığıyla Bay C.ye acımasızdır ve anlatıcı devraldığı ilk bölümde Bay C.nin olumsuz tarafını deşifre eder.

Bay C.nin kendisi için ‘aylak’ ifadesi kullanması ne anlama gelmelidir? Öncelikle çalışmayıp baba parası yiyerek aylak sözcüğünün ilk anlamını doğrular bir yaşam biçimine sahiptir. Fakat bu daha çok görüntüsel bir anlamlandırmadır. Çünkü Bay C.nin yaklaşımında aylaklık, kimse gibi olmamaktır. Normların dayatmalarıyla klişe bir yaşam ve o yaşamın göstergelerine karşı olmaktır. Hep tek düze davranışlardan, sözlerden, ezberlenmiş rollerden uzaktır. Bu yönüyle ‘uyumsuz’dur. Ne var ki uyumsuzluğu onda içsel bir çatışma yaratmaz. Aksine yaşama bağlılığı biraz da bu uyumsuzluğu sayesinde. Kalabalıklar içinde değil de bütünüyle yalnız kaldığı gecelerde ise ‘uyumsuzluk’un yerini huzursuzluk ve yalnızlık alır:

“Alıştığı beziryağı kokusuyla birlik yitireceği sabahlar vardı önünde. Aylak adamın uzun, doldurulmaz sabahları korkunçtu. Kimi saatler bile önemliydi. Geçmek bilmez, uzun üç-dört dakikalar yaşamıştı; biliyordu. İnsan sokak adlarıyla üç günden fazla uğraşmıyordu.” (Aylak Adam, 40)

Varlığının bu eşiğinde Bay C. kadınlar dışında bir de yaratım arayışı içerisindedir. Zaten meyve dükkânı adını verdiği Sami’nin resim atölyesinde model olarak edilgen de olsa sanatsal bir yaratıma aracılık etmiştir. Etken olarak ise kendini yazmaya verecektir. Aydın tavrı burada kendini gösterir. Topluma uyamamanın hatta böyle bir sıkıntı yaşamıyor olmanın verdiği varoluşsal suçluluk duygusu sebebi ile yazar. Uyumadan önce kafası durmadan yazdıklarıyla uğraşır ve o gün üstünde en uzun durduğu bir cümlenin kısır döngüsü onu yine uykudan uzaklaştırır. Yazdıkları, tür yönüyle hikâyede olsa aslında kendi hayatıdır:

“Elini yazdıklarının üstüne koydu. Almadı. Biliyordu. İlk hikâyesi, "Bir büyük şehrin gürültüsünde insan, kimseye sezdirmeden istediği zaman yellenebilir. O yellenemezdi," diye başlıyordu. Bu cümlede adamın bütün hayatının gizli olduğunu kim fark edecekti? Ya ikincisi, sık sık burnunu çeken kadının hikâyesi! Sonra yarıda kalan hikâye! Tiklerden bahsetmişti. Boynunu kütlelen bir adam vardı. İyi ki bitmemişti. Onlar "Sonunda beni sürüklediği büyük felâkete rağmen onun kollarına atıldığım gecenin tadını unutamıyorum," diye başlayan hikâyeler isterlerdi.” (Aylak Adam, 43)

Bay C. kendini eksik hissedenden bir 'ben'dir. Sürekli kendine yönelik sorgulayıcı tavrı, geçmişin izlerinden kopamaması, arayışının anlamını ve adını tam olarak belirleyememesi ondaki yarım kalmışlığın izleridir. Fazlasıyla bireysel sebepler, onu insanın evrensel yalnızlığı yahut toplumda ötekileşmiş aydının yalnızlığından zaman zaman uzaklaştırır. O ne Camus'nun Sisifos'u gibi tam uyumsuzdur ne de birçok Türk romanında ele alınan Doğu-Batı arasında sıkışıp kalmış tam bir aydın yalnızlığındadır.

Romanın bir başka isimlisi B. genel anlamda Bay C.nin aksi yönünde yer alır. Bir türlü karşılaşamamaları, insanın evrensel yazgısında idealin var olduğu ama kişisel tercihlerin yanlışlığı yüzünden asla bir araya gelemeyeceği gerçeğini temsil eder. Romanda baba figürüyle karşıt yerde yer alması, erkeğin yabancılaşmasının köken olarak sebebini bilmek ve aylaklık tercihi yanında bir kadının yalnızlığını göstermesi açısından da tamamlayıcıdır:

"Babam odadan '— Kim gelen?' diye sorar. '— B.'— İyi, iyi.' Hepsi bu. Nerde kaldığımı bile sormazlar. Bu güvende sıkıcı, küçültücü bir şey var. Oysa biliyorum, babam üzülüyor. Saat beşi geçti mi aklına bin bir kötü şey geliyor. Yine de 'Çocuklara güven ilkesi'nin dışına çıkmaz. Ah, babamın şu 'ilke'leri... Sonra odam: Masa, karyola, kitaplar. Benim inim. Bu gece bir kapansam oraya. Üzgünüm. Ama çok kalamam. Sami kapıyı yumruklar: 'Yemeğe, yemeğe.' Canım istemiyor desem başıma toplanırlar. Kadınların neden evlendiklerini anlıyorum: "Yalnız kalabilmek için." Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsızsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?"(Aylak Adam, 39)

Aylak Adam, teyzesiyle babası arasındaki ilişkinin aslını daha sonra öğrenecektir. Bireysel yabancılaşmasının ve toplumsal aylaklığı tercihinin bir sebebi de budur. Bu hiç de o çocuk haliyle düşündüğü ilişki biçimi değildir. Birgün babasını teyzesinin bacaklarını okşarken yakalayacak, babasına saldıracaktır. Babasının sol kulağını yırtmasıyla sonuçlanacak bu kavga sonrasında baba nefreti artık kesin bir alırken güven duygusu zedelenecektir.

"Kimi geceler düşümde babamı korkunç ölümlerle birkaç kere öldürürdüm. Kulağım için değil, Zehra teyzeme saldırdı diye. Bütün suçu ona yüklüyordum. Yanımdayken yüzümden kan çekilir; konuşmazdım. Korkuyordum ondan. Ya teyzem? Onu hep sevdim. Sonraları babamla isteye isteye yattığını düşündüğümde bile bağışladım

onu. Gözümde daha büyüdü. Öteki onun önünde hizmetçilere saldırır; teyzem sanki görmezdi.” (Aylak Adam, 122-123)

Buraya kadar Bay C. travmalı bir çocukluk dönemi geçirmiş bir birey durumundadır. İlerleyen yaşlarda birtakım davranış bozuklukları göstermesi olağandır. Oysa hiç de düşünmediği bir gerçekle sonradan karşılaşacaktır:

“Galiba babam, sevgisizlik borcunu bana parayla ödüyordu. Yılda bir iki kere beni görmeye gelirdi. Neler anlatırdı? Ben hep "gideyim artık “diyeceği ânı beklerdim. "— Gideyim artık." Elini uzatırdı. Bu el!.. Öperdim. Çabuk kurtulmak için diye düşünürdüm. Yoksa korkudan mı? İşte ben buyum! Çocukluğumda ona benzememek kolaydı. "— Bıyık bırakmıyacam""Komisyoncu olmıyacam" demek. Çıplak bacaklı kadın düşleri başladığı zamanki umutsuzluğum! Hiç kimse erkek yaratılmanın azabını benim kadar çekmemiştir. İçimdeki batıcı kadın isteğinden kurtulmak için boyuna okurdum. Olmuyordu. Kendi kendimle oynardım.” (Aylak Adam, 120)

Görüldüğü üzere, Bay C.yi kalabalıklar içinde yalnızlaştıran, toplumun değer yargılarından ziyade kendi geçmişidir. Bu yön onu varoluşsal bir yalnızlığın ortasına getirecektir. Zamanla bu yalnızlık toplumsal değerlerin karşısına aylak olarak çıkmasına sebep olacaktır.

B.yi görmesiyle Bay C.nin sol şakağındaki ağrı geçecek fakat o bir otobüse binip Bay C. de otobüse yetişemeyince tekrar ağrımaya başlayacaktır. Son cümle mahiyetindeki “Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı.” (Aylak Adam, 55) ifadesi, Bay C.nin bir anlamda korkularına yenildiğinin göstergesidir. Tekrar ümitsizliğe düşmüş, yalnızlığına geri dönmüştür. Böylece baba psikoza yaşayan, cinsel saplantılı bir karakterden, insanın evrensel trajedisi yalnızlık boyutuna geçmiştir.

Adalet Ağaoğlu, Dar Zamanlar Üçlemesi’nde bireyin yalnızlığını, doğrudan aydın yalnızlığı bağlamında ele alır. Nitekim Ertan Engin, Ağaoğlu’nun romanlarında, gündelik yaşantımıza yönelik eleştirel bakışının seçtiklerini şöyle sıralamıştır:

“Gazetelerde magazin sayfalarının artması, eleştiri ve tanıtım yazılarının tamamen klişelerden oluşması, “Sermaye”nin iyiden iyiye yerini benimseyip dallanıp budaklanması, ülkemizdeki plaket dağıtma histerisi ve bu plaketlerin de çoğu kez vaktinde kadri bilinmeyip şimdi ömrünün son demlerini yaşayanlara verilmesi, hukukun çiğnenişi, üniversitelerde siyaset, devlet memurlarının anlayışsızlığı -ki bu konuda Tutunamayanlar’da da geniş bir bölüm vardır ve Ağaoğlu’nun bakış açısı Oğuz Atay’la

aynıdır-, üniversite mensuplarının yaşadıkları ekonomik sıkıntılar, aydınlar arasındaki karşıt görüşlü olanları görmezden gelme tavrı ve nihayet 12 Eylül sonrasında Akademi'den uzaklaştırılanlar.” (Engin, 2007: 1200)

Sıralanan bu sebepler yaşamak için değil ölmek için sebep olabilecek şeylerdir. Oysa ölüm Aysel'in çok önceden planladığı bir eylem değildir. Sezinlediği fakat geciktirmeyi tercih ettiği bir durum zannederken ölümüne karşı bile içsel bir dürüstlükten yoksun olduğunu düşünür. Selim İleri, romandaki intihar temasının hem somut bir girişim hem de “bir aydının ölüm kadar duruk bir zaman diliminde kendini sorguya çekmesi olarak” (İleri, 1999: 184) ele alınabileceğini belirtir. Ölüm onun için yaşayamamanın getirdiği bir son mudur yoksa daha güçlü yaşamak için bir cendereden çıkış mıdır? Ya da tamamen kendisi dışında başka birinin etkisi ile alınmış bir karar mıdır? Bu soruların cevabı otelde geçirdiği bekleme süresinde verilebilecek bir şeydir. Çünkü sorgulama ancak bu sürede gerçekleşir. Genç kadın, okul yıllarının, Cumhuriyet'in kuruluş sonrası etkinliklerini ve modernleşme adına yapılan çalışmaları düşünür. Bunlar onu yapılandırmak için dayatılan fakat zorlayıcılığı ile kendi kendisinden uzaklaştıran etkinliklerdir. Bu uzaklaşma çocuklukta başlayan yetişkinlikte devam eden yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya kadar gider. Öyle ki Aysel ancak ölümü seçtiği o anda kendi tercihlerine döndüğünü hissedecektir. Bu varoluşuna, otantik benliğine en yakın olduğu andır.

“Demek, daha notu yazarken ölmeye karar vermişim. Demek, ölmeye karar verişim onun bu davranışından ötürü değil! Demek, öyle, gurur kırılması falan gibi cıvık bir duygu yüzünden yürümedim ölüme. Birden sigaram dudaklarımda, o çırılçıplak oturduğum koltukta, az önce hesabını gördüğüm omuzlarımı dikiyorum. Kendi gözümde yeniden güzelleşip büyüyorum. Yeniden bana verilen bütün haklarımı giyiniyorum. Ve bu haklarla uzanıyorum. Türkiye'nin ayrıcalıklı aydın kadını oluyorum yeniden. Ölümümü kendim seçmişim işte. Kendim için de ölüyorum... devredip soylu nöbetimi...” (Ölmeye Yatmak, 110)

Aysel soylu nöbet derken mevcut rejimin kendisine ve kendisi ile yaşlılara yüklediği rollerden sıyrılma isteğini beyan etmiş olur. Tercihleri sorulmadan sunulan bir sistemin vatandaşı olmak, oluşum içinde değil kurgu içinde olmak Aysel'i bunaltmıştır. Ancak bu ölüme hazır oluş içinde iken bile toplumsal baskının etkisinden tümüyle kurtulamaz.

“Yatağın içinde yeniden güldüm. İşte kendimi bir kez daha yakalıyorum böylece. Ölüyorsam bütün bunların ne önemi var? Açık düğmelerimin, resepsiyondaki delikanlının, levhanın, açık muslukların, yağmurluğumun, çıplak ya da örtülü oluşumun? Hele bir fahişeye benzemiş olmaktan korkuşum! Ha seni satın almışlar, ha sen satın almaya kalkmışsın. O beş bin lirayla gençleşmek istemiş olmalıyım. “Türk’e durmak yaraşmaz”lı bir yeniden başlama.” (Ölmeye Yatmak, 63)

Dar Zamanlar üçlemesinde belirgin bir biçimde aydın sorunsalına değinen yazar, Aysel karakteri ile bunu simgeleştirir. Ancak Aysel’in bu net aydın tavrının yanında kocası Ömer’in fikirleri de aydın modele uygun bir yalnızlaşmanın başka karakterlerce de yaşandığını gösterir. Öğrencisi Engin ile ilişkisini büyük bir dürüstlikle kocası Ömer’e itiraf eden Aysel’in durumu yalnızlığı göğüslemeye hazır bir kadın olduğunu gösterir. Bu itirafın ardından Ömer de benzer bir yorum yapar:

“Öyle ya. Dört yıla yakın. Bana apaçık davrandığı akşam, ölümcül bir ameliyattan yeni kalkmış gibiydi. Anlattıkları da aramızda ilk kez kapalı kalmış son üç aylık yaşaması. Birçoğunu birlikte geçirdiğimiz birçok enayi ya da Tezel’in deyimiyle ‘özverili’ yılın son üç aydaki özeti: Engin adlı öğrencisinin ona olan eğilimi. Aysel’in bu öğrencisine eğilimi. Gövde birlikteliğine kadar uzanıp orada noktalanmış bir eğilim. “Bütün ayrıntılarını vermek zorunda değilsin,” diye kesmiştim sözünü.

Bir gecekondu cinayeti işleyecek değildim elbet. Buna karşın Aysel, uygarlığı da, aşkınlığı da, denetimsiz bir doğallık, içgüdülerine tutsak başıboş bir özgürlük olarak almadığımı da bilir. Tıpkı kendisi gibi. Yine de Aysel’in sözünü kesişimde ne öfke, ne kırgınlık, ne yıkkınlık vardı. Çünkü Aysel anlatırken korkunç bir şey algılamıştım o gece: Bir insan narkoz almadan, kesilip biçilecek yerini uyuşturmadan kendini kendi eliyle ameliyat eder, bunu da ölmeden başarırsa, insanoğlu için yaşamın en güç yanını, adı yapayalnız olmak denen şeyi de başarır.

Kendinden gayrı kimseye verecek hesabı bulunmayan bir Aysel vardı karşımda. İçinde tek kaçamak nokta barındırmayan apaçık bakışları. Gelecek günlerin yeni yüklerini yüklenmeye iyice hazır. Hep yanlış yapmaktan korkardı. Şimdi yanlışla da hazır bir Aysel. Ama yeni yanlışla. Eskitilmiş olana değil.” (Bir Düşün Gecesi, 113-114)

Kocası Ömer’e yasak cinsel beraberliği itiraf edecek kadar Aysel’in gerçekliği yalın ve korkusuzca göğüslemesi sorumluluktan kaçmadığını göstermiştir. Hem kendi seçimlerinin hem de toplumun seçimlerinin sorumluluğunu iktidara karşı savunacak bir duruma gelmiştir. Bu kolay bir varış noktası değildir. Aydın tavrı küçük ama zor cesaretler

ile başlar anlayışında olan kurguda Ömer, karısının yeğeni Ayşen'in kendisine, -Ömer ağabeyine- olan ilgisini reddeder. Bu reddedişi sadece aşk boyutunda ele almak doğru değildir. Her ne kadar daha sonra evliliğe kadar gidecek olsa bile ilk başta atılamayan bu adım Hayır demenin kolay olmadığı bir sonuca götürürken Aysel'in gerçekliği kabul ve itirafının da önemini gösterir.

Aysel'le başlayan aydının mecburi içe hapsoluşu Bir Düğün Gecesi'nde kız kardeşi Tezel ile devam eder. "İçime yumulup kalmışım. Geceler boyu bir tek şey boyuyorum. Garip bir tutsaklığın, ilk kez yüzyüze gelinen türden bir yalnızlığın resmini boyuyorum." (Bir Düğün Gecesi, 76) diyen bu asi kız kardeş soylu nöbeti ablasından devralamaz. Seçimlerinde daha özgür olmuş fakat bu özgürlük onu ciddi bir zaman zaman boyun eğmek zorunda kalan tutunamayan olarak okura sunmuştur. Ağabey İlhan'ın kızı Ayşen'in düğününün anlatıldığı bu ikinci kitapta birçok karakterin iç sesi duyulur. Ancak en çarpıcı, acıtıcı tutunamayan Tezel'dir. Tezel yalnız aileden ayrı ve aykırı düşmüş biri değil siyasî anlaşmazlığın bedelini de kaçarak ödemek zorunda kalmıştır. Buna rağmen o ablası Aysel gibi ölümü seçemez. Kaçırsa alkol ile devam eder. Sarhoşluk uyamadığı halde boyun eğdiği toplumu ona unutturmaktadır.

Dar Zamanlar'ın üçüncü kitabı Hayır ise "Sabah, Akşamüstü, Gece, Gündoğumu, An" adlarını taşıyan beş bölümden oluşur. Artık aydının sesi ve söylemi net ifadesini bulur. Feridun Andaç'a göre "Ağaoğlu, romanlarında bireyin sorunsallarını öne çıkarmakla birlikte; onun varoluşunun toplumdaki yerini, dünden bugüne yaşanan tarihsel/toplumsal sürecin panoromik görünümüyle iç içe verir." (Andaç, 2000; 76) Bu nedenle zaman ve varoluşun aşamaları eş düzlemde gider. Yalnızlığın aşama aşama değiştiği bu zaman dilimleri bu nedenle önemlidir. Hayır'da da Aysel'in, ölmek isteyen, ölüm isteği sonrası hayatının ardından kendiliğini oluşturduğu dönemi anlatılır.

Aysel birey olarak kendisi ve çevresi ile hatta yaşadığı zaman ile çatışmalarını dert edinmeyi vazife edindiğinde romandaki varoluşsal suçluluk katmanlarının Hayır çığılığı ile arttığı gözlenebilir. İntihar katmanı altında birçok sorunu barındırmıştır. Semih Gümüş, Hayır üzerine yaptığı çözümleme denemesinde romanın ayrı bir varlık olarak yazarın elinde başkaldırıya döndüğünü söyler. İlk iki romanında intihar olgusunu canlı örnekleri ile sunan Ağaoğlu, Hayır romanında kahramanına Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı adlı bir kitap hazırlattırır.

"...ben, tarihteki bütün aydın intiharlarını, hatta aydın olsun olmasın, düşünsel bir eylemi bulunsun bulunmasın, intihar etmiş bütün roman kahramanlarını ele alıyorum,

çünkü nihayet onlar da roman yazarının düşünsel eyleminin birer sonucudurlar. Kısacası, Kleist, Zweig, Woolf, Yasenin, Mayakovski, Van Gogh, Beşir Fuad, Cem Sar ve daha birçoğlarıyla birlikte, Kirillov'u, sonra tabii Stavrogin'i, Anna Karenina'yı işte ne bileyim, Emma Bovary'yi, bizim Bihter'imizi, daha ayrı bir konumda olmak üzere Turgut Özben'imizi..." (Hayır, 10)

Aysel Dereli, Özben'i Mersault'a benzetir. Zebercet'i de unutmaz intihar eylemi hakkında konuşurken. Çünkü ona göre, "insanda bilinçlilik durumu geliştikçe, varoluşu sorgulama, kimliklere saldırıya karşı başkaldırma ve sonsuz özgürlüğü seçme oranı da yükselecektir. Vele ki..." (Hayır, 11) Aysel cümlesini dünyanın düzeninin değişmesini isteyerek tamamlar. Kişiler kendi adına karar vermeli ve teknoloji varoluşun anlamını yok eden yönelimini durdurmalıdır. Bu istek Aysel'in ne denli bir başkaldırıyla adımını attığını gösterir. Tehlike büyüktür. Hür varlık unutturulmaya çalışılmaktadır, mesele yalnızca Aysel ve arkadaşlarına giydirilen vazifeli olma hali değildir.

İlk romanda sıradan insan hüviyetinde intihara kalkıştığı zannı oluşan fakat daha sonra intiharı yeniden doğuşa çeviren Aysel son kurgu alanı Hayır'da yalnız kendi adına konuşmaz. O artık toplumda önde gitmesi gereken aydın adına konuşmaktadır. Hayattan vazgeçebilecek olmanın tadını anlayan Aysel, aydınların da benzer bir tavır takınması gerekliliğini düşünür. Ancak bu onu zaman zaman korkutan da bir istek ve önsezidir. Çünkü "yarını şimdi de yaşayanlar, şimdiyi yarının ışığında görenler" diye nitelediği aydınların, varoluşu sorgulayabilen aydınların sayısı arttıkça kendisi gibi intiharı seçenlerin çoğalacağından korkar. Korkar, çünkü bu sorgulama değişik boyutlara gidebilecek bir durumdadır.

"Sorgulamanın ilerletilmesiyle sorun, başkalarının kurtarılmasından kendi kurtuluşlarını tartışmaya, kendilerinden kaçarak başkalarına sığınma yüreksizliğiyle hesaplaşmaya doğru bir ivme kazanabilir. Uzun bir uyku, genelde uyanışı en uç noktaya sıçratabilmektedir. Teknolojik değer üretiminde önemli katkıları bulunmayan, kendini bulguları ve düşünsel eylemiyle birlikte yükseltememiş olan bir 'aydın' dünyası, bu değerlerin giderek insan hayatında açtığı yaraları hangi sorumluluk ya da suçluluk duygusuyla savunacaktır? Suç, savunmayı gerektirir. Bu da, bu bile, insanın hayatta kalması için bir bahane olur." (Hayır, 23)

Aysel bu çıkarsamadan sonra kendi yaşıyor olma halini de yeniden düşünür. Varolma haline karşılık yapması gereken şey Hayır diyebilmektir.

Aysel'in büyük harflerle yazdığı şu cümleler bir direnişin göstergesidir:

“HER DURUMDA ÖZGÜR KİMLİĞİMİZİ KORUYABİLMEK ANCAK EDİMLE SÖYLENEBİLECEK ŞU İKİ SÖZCÜĞE BAĞLI: YİNELEMAYA HAYIR... AYNILAŞMAYA HAYIR. AYNILIĞA HAYIR. YİNELEMAYA HAYIR.” (Hayır, 52-53)

Ağaoğlu'nun özellikle Hayır romanı bu yabancılaşmış yalnız aydını simgeleyen bir özelliğe ulaşır. Hayır diyebilen kişi olarak aydın, farklı alanlarda yoğunlaşarak eleştirel tutumunu devam ettirse bile genel anlamda toplumu yargılayan ve gerek toplumla gerek mevcut siyasî düzenle uyuşmayan tiptir. Bu nedenle varoluşsal suçluluktan kurtulabilmiş değildir. Tezel'in, ablası Aysel'le olan hesaplaşmasının altında da gerçeklerle yüzleşmemekten kaynaklanan bir durum vardır. Tezel, kendini bilinçli olarak yalnızlaştırmıştır. Bu aslında kendi yapamadığı yüzleşmeyi yapmayı başaran ablasından intikam almanın bir yolu gibidir onun için. Tezel'in sığındığı yalnızlık, Aysel için sonsuz özgürlük kapısıdır. Aysel, korkusuzca yüzleştiği kendi 'ben'ine sorar ve cevaplar:

“Dış zamanın karşısına iç zaman konmayınca kozmik an nasıl yakalanacak? Bir tek yoldan. Kendini sonsuz özgür duymakla. Reddedişle. Yapayalnızlıkla...” (Hayır, 287)

Adalet Ağaoğlu'nun kurduğu bu kadın karakterlerin bir bileşeni olarak Tezel'de, Tezer Özlü'nün ismi verilmeyen kaçak genç kızı görülür. Ailedeki uyumsuz ile başlayan yalıtımın toplumsal yalıtıma dönüşmesinin ve bunu eleştirel aydın tavra çevirmenin önemli örneklerinden biri de Tezer Özlü'nün kurgularıdır. Çocukluğun Soğuk Geceleri romanında anlatıcı karakter hayatın en masum ve güzel günleri denilebilecek çocukluk zamanını farklı algılar ve anlatır.

“Öfke içinde büyüyoruz. Oturduğumuz semte, sokağa, odalara, eşyalara, kış aylarında güçlkle ısıttığımız, eskimiş, ortası pamuk çukur yataklara öfke duyarak büyüyoruz. Yaşam yalnızca sokaklarda. Bir canlılık var sokaklarda. Güzel olan, gerçek olan, kentin insanları, kalabalık, dış dünya. Dış dünyanın insanın kulaklarına varan uğultusu. Diğer ülkeleri aşan, batıda bir okyanusa, doğuda bir başka okyanusa varan uğultu.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 23)

Bu asi genç kız çocuklukta aile içinde büyütülen bu öfkeyi toplumsal yaşamda telafi edemez. Telafi edebilen Aysel'dir. Aysel'in okuması, istediği işleri yapabilecek konuma gelebilmesine rağmen bağlanmayı reddetmesi bu nedenledir. Çünkü bu seferde toplum baskıcı ve kişi adına kararlar alacak konumdadır. Bireysel yalnızlık aydın birey için toplumsal yalnızlığa dönüşür. İlk zamanlar sokakları canlı ve özgür bulan Tezer Özlü'nün anlatıcı karakteri “...Eve dönmek istemiyorum. Kentin uğultuyla yaklaşan akşamında

herhangi bir yerde olmak istiyorum. Ama kararan gökyüzüyle birlikte, evin sönük ışıklarına, gerilimli, rahatsız havasına dönmek zorundayım.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 25) der. Fakat sonra aileye benzer özelliklerdeki toplum yapısı da onu sıkar ve yaşamın ucuna doğru aydın tavırlı bir arayışa çıkar.

Tezer Özlü, bu arayışa girmesi ile aydın kimliğine dair yaptığı tespite eleştirel başlar. “Sanatçılığın belli bir kahve, meyhane düzeni içinde, gece yaşamıyla süreceğine inanıyorlar.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 27) diyerek kendisi ve toplumu için ön ayak olması beklenen insanların, şekilden ziyade içsel bir devrimle bunu gerçekleştireceğine inanır. Camus’nun ifadesi ile gerçekten cennet, “doğrudan kavrayarak yaşamaktır.” (Camus, 2013: 24) Özlü’nün olumsuz eleştirisine uğrayan aydınlar, sanatçılar; kavrayarak yaşamaktan uzak, görüntü ile yaşamaktadır. İçimizdeki Şeytan’da Ömer’in bunalımı da varoluşçu yalnızlığa yakındır ve onun düşüşü kendi içinden kaynaklı düşüşü simgeler. Özlü’nün aydın olduğunu düşünen profiline Ömer sonradan kapılmıştır. Kurguda bu, gerekçeli gösterilse bile sonuç aynıdır. Artık Ömer, Macide’yi boş vermiş, meyhane düzeni içinde konuşmaktadır. Aydın birey yalnızlığını sokaklara inmek yerine meyhanede tüketmektedir.

Yalnızlığa koşan bu varoluş karakteri okyanus gibi bir yalnızlığa, kentinden daha yalnız bir varlığa doğru gider. Onun için yalnızlık, bütün insanlığın ortak yazgısıdır:

“Yosun kokusunu yeniden duymaya çalışırken, bir kavşakta karşıdan karşıya geçerken, arabalar dünyasında yaşadığını son anda algılamak, büyük bir bulvarın tüm kahvelerinde oturanlardan hiçbirini tanımazken, bir mağazadan gelişigüzel yiyecek seçerken, ya da bir satıcıdan herhangi bir malı isterken, aynı anda özlem ve yalnızlıkları düşünürken, gidenleri, gelenleri, bölünenleri, ölenleri, doğanları, büyüyenleri, yaşamak isteyenleri, yaşamak istemeyenleri özlerken, severken, sevilirken, sevişirken, hep yalnız değil miyiz.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 12)

Adalet Ağaoğlu’nun ve Tezer Özlü’nün kadın karakterlerinde karşılaşılan modern burjuvanın toplumsal kabulleri reddeden aydın yalnızlığını, Demir Özlü ve Selim İleri’de de yoğun olarak, erkek karakterlerde görülür. Demir Özlü ve Selim İleri’de aydın bunalımı, açık saçık beyan edilir. Bir küçük burjuva olan Selim, yalnızca insanlar arasında değil, bilmediği bir zamanda, bu taşıl yalnızlığa bırakılmış duyar kendini. (Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, 55)

Demir Özlü de Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları’nda yalnızlığa denetleyici bir güce karşı duruş alış pozisyonu rolü yükler. Yalnız kalabilmek ona göre kamusal alanda

yerini belirlemek, kimlik kazanmaktır. Ancak evlilik, akrabalık gibi bağlar bunu engeller. O, yaşayışı ve retleri ile bir nebze aşmaya çalışır. Fakat bu seferde huzursuzdur. Burjuva Selim karakterinin kendi varlığını bir sorun haline getirmesinde, hissettiği huzursuzluğun etkisi büyüktür. Huzursuzluğun nedeni de aslında toplumsal bağlarla çevrili olmasıdır. Bu anlamda o, yalnız kalamayıdır. Fakat burada yalnız kalmak, fiziksel anlamda tek başmalıktan ziyade kendisi olabilmek şeklinde algılanmalıdır. Dolayısıyla karakter, toplumsal baskının denetleyiciliği yüzünden kendisiyle baş başa kalmaz:

“Bugün de başım ağrı içinde uyandım. Bir yığın düşünce zihnimde: bir yığın zorunlulukların sıkıntısı, beni bağlayan şeyler, toplumsal bağlarımın ağırlığı, derin iç sorunlarım... Başım ağrımakla kalmıyor, göğsüm falan da sıkışıyordu. İsteriyemi uğradım diye düşündüm, bilmediğim bir alan oysa isteri.” (Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, 29)

Demir Özlü, burjuva hayatın kalabalıklarından Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları ile beraber anılacak Uzun Sonbahar’da da şikâyet eder. Burada kişinin asıl yalnızlığını yine başkalarına yükler. Camus’ün uyumsuzluğu da başkaları yüzündendir bu aşamada:

“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.” (Bir Uzun Sonbahar, 209)

Bireysel yalnızlık alanına giremeyen karakterin göğsünü sıkıştıran toplumsallıktır. Her Gece Bodrum’da ise kişinin her türlü oyalanması kandırmacadan ibaret kabul edilir:

“Evet böyle. Eğlenmeye gelinir, adı yaz gezisidir, çarçabuk başka şeye dönüşür, kaçıştır, sorumsuzluktur, yalnızlıktır, bencillik değil de nedir...” (Her Gece Bodrum, 57)

Toplum içinde soyutlanarak yalnız kalan ‘ben’in kendisiyle yüzleşme aşamasında kendince ürettiği birtakım denetleyici ve bahaneler vardır. Burada dikkat çeken, gerek denetleyici gerekse bahanelerine sığınan ‘ben’ arasında sosyal statü açısından belirgin bir fark olmamasıdır. Bir anlamda toplumsal yalnızlığın ağır baskısı her kesimden bireyi ağırlığı altına alır. Fakat asıl dikkat çeken husus, suçluluk hislerine ve bahane yahut denetleyicilerine sığınmalarına rağmen bu bireylerin kendileri olmaya çalışmalarıdır. Yani onlar, her şeye rağmen varoluşsal insan tipi doğrultusunda hareket ederler.

Demir Özlü’nün Selim’inde doğal olarak tekleştiren modern dünya Selim İleri’nin Her Gece Bodrum’undaki karakterlerde bilinçli kaçışa doğru gider. Hem fiziksel olarak yaşadıkları mekândan hem de ait oldukları toplumsal yapıdan kopmak isteyen bu arkadaş

grubu, gittikleri yerde varoluşsal suçluluğun sorgulamasını yaparlar. Özellikle kendinin gülünç olduğunu düşünen Cem, insanlardan kendini gülünç bulduğu için kaçmaktadır. Hatta kaldığı yerde kendini ıssız adadaymışçasına hisseden Cem, herkesin kendisine düşman olduğunu ve kimsenin kendisine yardım etmediğini düşünür. Cem, yaşadığı bu ruhsal gerilimi, varlığından rahatsız olma halini, sınırlarının zayıf düşmesine bağlar.

“Yüzmesini biliyorum, ama insan yalnızken, yalnızlık eskimiş bir edebiyattır, insanın sınırları zayıf düşer ve deniz korkutucudur artık. Denizler yabancım.” (Her Gece Bodrum, 19)

Cem dışında roman boyunca kendini yalnız ilan eden diğer karakter Murat’tır. Ancak Cem’in yalnızlığı kapital dünyaya dâhil olamamanın da vermiş olduğu bir histir:

“Guletleri var onların, gemileri, yelkenli gemiler, düşlerimde görürdüm kalyonları diyor Murat, benim hiç bir şeyim yok, yalnızlıktan başka hiçbir şeyim.” (Her Gece Bodrum,26)

Her Gece Bodrum’da şehir, bütün yalnızların toplandığı bir yere dönüşür. Bu şehri tercih edenler ikinci bir seçme hakkına sahip olur. Yalnızlıklarını paylaşıp paylaşmama şeklinde ifade edilebilecek bu tercihlerde alınan kararlar, kişilerin teklüklerini çoğaltmasa bile yalnızlığı farklı bir boyuta sürükler.

“Herkes geçmişi olmayan, anılardan kopuk bir yaşam sürüyordu yaz kasabasında; geçmişi anımsadıklarından acımasızlığın, hainliğin tadını çıkarıyorlardı. Kimsenin tasası, derdi yoktu. Kimse mutsuz değildi. Başkaları için yalnızlık bitmişti.” (Her Gece Bodrum, 36)

Buzul Çağın Virüsü’nde Osman da aydın bunalımı yaşayan bir karakterdir. Chaplin, Lamartine, Shakespeare okuyan, arkadaşı Faik ile birlikte şiir çevirileri yapan biridir. Dar Zamanlar’ın Aysel’i ve Ömer’i gibi soruşturma geçirir. Politik anlayışı nedeniyle toplumda yalnız kalmayı göze alır. Aysel, Cumhuriyet neslinin yaşadığı medeniyet değişikliği şokunun kişiler üzerindeki olumlu olumsuz etkisini hem kendi kişiliğinde hem de diğerleri ile ilişkilerinde örneklemiştir. Osman’da da geri planda Doğu-Batı sorunu vardır denilebilir. Doğululuktan Batılılığa geçiş, zannedildiği gibi bıçakla kesilir gibi olmaz. Bu ikiliğin insan varoluşu üzerinde tahrip edici etkisi olmuştur. "Kır kafanı Ahab Kaptan. Nedir bu ‘kültür çorbası?’ Duyuyor musun Oğuz Atay!" (Buzul Çağın Virüsü, 42) diye seslenir Osman. İhsan, Mümtaz, Hikmet, Turgut, Selim, Aysel, Naci gibi varoluş karakterlerinin sorun olarak ele aldığı meseleler, Osman ve arkadaşlarının da derdidir. Ancak okura bu meseleyi çözecek bir önerileri yoktur.

Gece romanında aydın kişi düzeltmendir. Çürüten sistemi düzelten kişidir aydın. Aydının yeri, halkın arasındır. Bu nedenle Karasu, Düzeltmen'i, en gösterişli tepedense başka bir tepeye yerleştirilmiştir. Nietzsche de Zerdüş'tünü böyle bir tepeden indirerek, halkını düzeltmesini ister. Gece'de Düzeltmen, gecenin gündüzü kemirmesine izin vermeyecektir:

“Tepelerden birinde –en yükseği, en gösterişlisi değil, onun yanındakinde- Düzeltmen, yalnızlığını yaşar. Sessizliğin içinde (...) Gecenin, gündüzü kemirmesini önlemenin olanaksızlığına inanmak istememiştir. Gecenin işçilerine nasıl engel olabileceğini, ışığın yeryüzünde sönmesinin nasıl önlenebileceğini çok düşünmüştür (...) Oysa Düzeltmenin yalnızlığı, yeryüzünde sönen her yüzeye acılaşıyor, daha, daha daha acılaşıyorsa, çok düşünüp çözümünü bulamadığı bir sorun karşısında eli kolu bağlı kalmasından.” (Gece, 21-22)

Görüldüğü üzere aydının yalıtım yahut yalnızlığı, modern anlatıya ‘ben’e odaklanma imkânı sağladığından modern roman etkisinde gelişmiş Türk romanında da ele alınan başat izlekler arasındadır. Her ne kadar kurgu karakterler cephesinden aydın yalnızlığı bir izlek görünümündeysede yazarın da aydın olduğu kabul edildiğinde, roman türünün yazarı aydın yalnızlığından kurtardığını söylemek mümkündür. Zira her okuma, yazarla bir söyleşidir. Dolayısıyla yazar, eseri aracılığıyla genişleme ve kendini ifade etme imkânı bulmaktadır. Kahraman açısından ise yalıtım ve yalnızlık hem ‘ben’in suçluluk duygusundan kaynaklanır hem de onu varoluşsal suçluluğa iter.

2.2.3. Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Roman Karakterinin Özgürlük Arzusu

İnsan için gerçek özgürlük yolu sahici olmaktır. Kendini gerçekleştirme ile eş anlamlı kullandığımız otantik/sahici olma hali bireyin kendini fark etmesinin ötesinde çaba gerektirir. “Kendini gerçekleştiren birey, kendi potansiyel ve kapasitesinin en yüksek düzeyde farkında olup, sahip olduğu bu potansiyeli gücünün nihai noktası ile içsel bir tatmin sağlayarak bütünleştirebilir. Bu yönüyle her hangi bir konuda başarıya ulaşma ile kendini gerçekleştirmeyi başarma birbirinden ayrılır.” (Maslow, 2001: 27) Bu ayrım fiziksel özgürlük ile varoluşsal özgürlük ayrımını da akla getirir. Kişi mevcut hukukun suç saydığı işlerden uzak kaldıkça fiziksel olarak özgürdür. Oysa kişinin kendi kendine sorumluluğunu yerine getirmemesi, iç hukukun kanunlarını çiğneyerek sahicilikten uzaklaşması onu varoluşsal suçlu yapar.

Sartre, varoluşçuluk ile Marksçılık arasındaki ortak düşünceyi belirlemeye çalışırken temel amaçlardan biri olarak yazgı kavramından hareketle özgürlük kavramının

anlamını bulup ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Binbirçeşit Akdeniz, 2012: 33). Ona göre yaşam art arda özgür seçimlerden ibarettir, yaşama kader ya da yazgı demek doğru değildir. “Kendisi için varlık” farklı koşullarda özgürlüğü istemeden yaşayamayan bir varlıktır, aynı zamanda başkalarının özgürlüğünden başka bir özgürlük istemez.

On dokuzuncu yüzyıl, insanın çağı ile yaşadığı bağın zaman zaman oldukça zayıfladığı belki de bu nedenle dünya ile ilişkisini kuvvetlendirmek için teknolojik gelişmelerin artırılmaya çalışıldığı zaman olmuştur. Savaşlar yıkımı beraberinde getirirken özgürlüğe olan ihtiyacı da artırmıştır. Özgürlüğe ihtiyacı artan ve çağla uyum konusunda üstün çaba gösteren insan için Nietzsche “üstinsan” ifadesini kullanmıştır. Bu aynı zamanda insanın güçsüzlüğü sonucunda ortaya çıkan bir adlandırmadır.

Kierkegaard, yalnızlık duygusu altındaki ve değersizlikle boğuşan insanı anlatmıştır. Onun insanı kaygıları olan bir insandır. Kaygılarla hayatını sınırlayan ve kendi içine tutsak olandır. Kendini aşmaya çalışan, üstinsan olmak için uğraşan, kaygılı, içine tutsak bireyler kurgusal alanda da örneklerini bulmuştur. Bu karakterlerin edebî kurguda hareketliliğine bakıldığında da en can yakıcı tipler Kafka'da görülür. Öteki ile ilişki kurmakta zorlanan ve hem öbürünce hem de kendince ötelenen birey çaresizlik kıskacında boşluğa düşer. Kafka'nın bu karakterleri kaygı, güvensizlik duyguları ile baş edemez. Ya böcek olur ya şatonun gizemli karanlığında ıslık çalar. Kişinin başvurduğu bu haller Fromm'a göre bu durum, kendi içindeki ümit telkin ettiği sanılan olumsuz özgürlükten olumlu özgürlüğe geçmektir.

İnanç ve Yerlikaya özgürlükten kaçışın nedenlerini sorgulayarak devam eder: Fromm özgürlükten kaçış yolu olarak kişilerin düzene uymayı seçtiğini, lidere uyduğunu söylemiştir. (Escape from Freedom) Fromm'un özgürlükten kaçış kavramına kattığı anlam çağdaş insanın seçimleri ile ilgilidir. Toplumsal bağlar çağdaş insana güvenlik veren fakat onu sınırlayan da bir yönü ile bireyi yeni bir tutsaklığa götürür. Fakat bu güven veren tutsaklıktan kurtulması, kaçması bireyi gerçek özgürlüğe kavuşturmaz. Güvensiz ama özgür görünmek de onu zayıflatmıştır. Öyleyse birey için iki seçenek vardır. Ya kendi özgürlüğünün verdiği tutsaklıktan kaçacak ve yeni bağımlılıklara tabi olacak; yani sığınmacı olacak ya da ikinci bir yol olarak kendi ‘ben’ine ulaşarak yani özgün kişiliği ile bireysel seçimlerin hâkim olduğu olumlu özgürlüğe doğru gidecektir. Bu nedenle, totaliter güçler karşısında zaferi amaçlayan her eylem için ön koşul, özgürlükten kaçışın nedenlerinin anlaşılmasıdır. Kişiyi sahte ben'lere mecbur bırakan bireysel ve toplumsal zorunluluklar nelerdir? Otantik benliğe ulaşmak neden bu kadar zorlaşmaktadır? İnanç-

Yerlikaya soruya cevap olarak şunları söyler: Bireysel gelişim amaçlarını destekleme derecesi, toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Otoritecilik tam burada ortaya çıkar. Birey kendi özünü kendisi dışında bir insanla ya da şeyle kaynaştırma eğilimindedir. İnsanlar kendi dışlarındaki güçlere bağımlılık gösterirler. Tüm yaşamı ezici bir güce sahip bir şey olarak algırlar. Bu durum kendini küçümseme, benlik yaralanması sonucunda kendini acı çektirmeye dönük eğilim olarak görülür. (İnanç-Yerlikaya, 2008: 114-125)

Özgürlükten kaçışın bir anlamda kişiye manevî işkence yapan sahte ben'lere tutsak bırakışın karşılığı olarak özgürlüğü somutlaştırma ve satın alma isteği baş gösterir kurgularda. Dava romanında Bay K'nın işkence yapan insanla şu diyalogu önemlidir.

“Ama bunları koyverirsen hiç pişman olmazsın”, dedi K. ve Dayakçı'ya bakmadan –bu gibi işler, en iyisi gözler yerde görülürdü- cebinden cüzdanını çıkardı. “Koyvereyim de beni ele ver olmaz mı!” dedi Dayakçı. “Bana da dayak attır! Hayır, Bayım, hayır!” “Makul ol canım!” dedi K. “Ben bunların cezalandırılmasını isteseydim, şimdi sana para verip kurtarmaya çalışır mıydım? O saat kapıyı çeker, bir şey görmezden, bir şey işitmezden gelir, kalkıp evime yollanırdım. Ama böyle yapmıyorum işte, onların dayaktan kurtulmasını gerçekten istiyorum. Onların cezalandırılacaklarını ya da sadece cezalandırılacaklarını sezseydim, hiç adlarını ağzıma almazdım. Çünkü zerre kadar suçlu gördüğüm yok kendilerini. Suç böylesi örgüte, suç baştakilerde!” (Kafka, 2000: 80-81)

Burada K. aslında özgürlüğü satın almaya çalışır. Özgürlüğün parayla satın alınabiliyor oluşu, modern insanın özgürlüğe ne derece göreceli baktığının güzel bir örneğidir. Zira insan, özgürlüğü bile satın alabilen paranın kölesi haline gelmiştir. Sahte ben'lerin tutsaklığının bu kadar kolay kabul görmesinin sebeplerinden biri de işte insanın maddi ve manevî destek bulduğu topluluktan kopmak istememesidir. Aynı şekilde özgürlüğü satın almak, bireyin özgürlüğe esir olması ya da özgürlükten kaçması kadar ironik bir durumdur. Bir başkasının aldığı özgürlük, kişi açısından ne kadar özgürlüktür? Ya da özgür insan bağımsız insan mı olmalıdır? Bireyin varlık olarak mevcut düzene, ötekine ya da kendi sahte benlerine karşı tutsaklığı özgürlüğün bir çeşidi gibi algılanabilir mi?

Fromm'un teslimiyet tutkusu dediği şey mevcut düzenin tutsağı olan ve kendini “hazretli” demekten sorumlu hisseden bireylerdir. Bu tarz bireylerin tersi düşünüldüğünde mevcut düzenin tutsaklık getiren, mecbur bırakan yapısını yıkmaya çalışan kişilerle karşılaşılır. Bunlar Fromm'un bahsettiği devrimci kişilerdir.

“Ama karakter yapısı yönünden bir devrimciyi belirleyen özellik, yalnızca eski düzeni devirme isteği değildir; devrimci, yaşam ve özgürlük sevgisince yönlendirilmediği sürece, yıkıcı bir asiden başka bir şey değildir (gerçek anlamda devrimci bir harekete katılan ama yıkıcılığın güdümünde olan kişiler için de aynı şey geçerlidir.)” (Fromm, 1995: 20)

Yalom’sa özgürlük görüşlerinden hareketle "varoluşçu psikoterapi" terimini niçin kullandığını şu şekilde belirtir:

“Kierkegaard'ın özgürlük ve seçimi vurgulayan Hristiyan varoluşçuluğu; Nietzsche'nin ikonoklastik determinizmi; Heidegger'in zamansallık ve sahiciliğe odaklanması; Camus'nun saçmalık hissi; Jean Paul Sartre'in mutlak nedensizlik karşısında sorumluluğa vurgusu... Ancak ben klinik çalışmalarımnda "varoluşçu" sözcüğünü yalnızca varoluşu ifade etmek için açık bir tarzda kullanıyorum. Varoluşçu düşünürler farklı bakış açılarını vurgulasalar da aynı basit varsayımı paylaşırlar: *kendi varoluşları problem oluşturan tek yaratıklar biz insanlarıdır.*

Bu yüzden *varoluş* benim anahtar kavramımdır. "Varoluş terapisi" veya "varoluş odaklı terapi" gibi ifadeler de kullanabilirdim. Bunlar işe yaramaz görüldüğü için daha derli toplu olan "varoluşçu psikoterapi" terimini kullanıyorum.” (Yalom, 2008: 177-178)

Birey için gerçek özgürlük ile gerçek bağımsızlığın sağlanması bu iki farklı yolda imkânsız görünmektedir. Kendi içinden ve ötekilerce geliştirilen sömürücü denetim biçimlerine son verebilmenin koşulu, varlığın otantikleşmeye çalışmasıdır.

Schopenhauer, özgürlük kavramını, engellerin olanaklı niteliklerini karşılayan birbirinden çok farklı üç alt türe ayırır: fiziksel, entelektüel ve ahlakî özgürlük. Fiziksel özgürlük, her tür maddî engelin yokluğudur. Kavram canlı varlıkların yüklemi olarak ele alındığında en temel, doğrudan ve en sık rastlanan tanımını fiziksel anlamında bulur. Burada sadece yapabilme yeteneği söz konusudur. Yazar burada kendi kanunları ile yönetilen halk örneğinden yola çıkarak politik özgürlüğü fiziksel özgürlüğe dâhil eder. Entelektüel özgürlüğü ise Aristo'nun istemli ve istemsiz düşünme gücü ile karşıladığı kavramdır. Ahlakî özgürlük çeşidinde ise biraz önce yapabilme yetisi dediği şeye burada istenç eklenir. Entelektüel özgürlük isteme ile ilişkilidir. Ahlakî olan ise istediğimi arzu edebilir miyim sorusunu gündeme getirir. Özgürlük kendi istencine uygun demektir ahlak alanında (Schopenhauer, 2000: 12-15)

Peki, özgürlüğün kurgusal düzleme aktarımı nasıldır? Bu bölümde özgürlük algısının kurgusal düzleme yansıması; incelenen eserler bağlamında incelenecektir.

2.2.3.1. Toplum İçinde “Sorumlu Ben” in Özgürlüğü

Mevcut düzenin gerekliliklerine yerine getiren kişi, varoluşsal bağlamda bakıldığında kendisi olmanın gerekliliklerinden taviz verir. Çünkü herkese ve her şeye uyum, kendine uyumsuzluktur. Oysa özellikle Camus’ nun yaklaşımından hareketle, kişinin kendine uyumsuzluğu beraberinde şartlara uyumsuzluğu da getirmelidir. Mevcut düzenin bir parçası olarak ‘ben’, insan olma trajedisiyle yüzleşmeli ve bu sorumluluğu üstlenmelidir. Sartre’a göre özgürlük, sorumluluk yüklenmekle mümkün hale gelmektedir. İnsanın özgürlük sorumluluğu karşısında yaşadığı bocalamaları ve buna bağlı olarak varoluş imgelerini Bulantı romanında işlenmiştir. Varoluşçuluk ilk olarak Sartre’ın kavramı açıklamasından yola çıkarak kişinin kendine karşı sorumluluğundan bahseder.

Kurgusal düzlemde karakterin, sistemin zoraki parçası olması nedeniyle içinde artan sorumluluk hissi onu kendi kendisi ile savaşıacağı sınır durumuna getirir. Bu biraz da aslında yazma eyleminin getirisiidir. Zira Sait Faik’in Haritada Bir Nokta hikâyesinde de belirttiği üzere yazma eylemi, mevcut düzenin bir parçası mahiyetindeki yazarın çıldırmaktan korunmasına aracılık eder. Fakat kurgu karakterler açısından düzenle uyumsuzluk yanında meslekî deformasyon, fiziksel erksizlik, aile içi bağların kopuşu gibi başka etmenler de onun suçluluk hislerini körükler. Bu bölümde, Mevcut Düzenin Tutsağı Olarak “Sorumlu Ben” in Özgürlüğü’nü Behçet Bey ve Cemal, Hikmet Benol, Cennet’in oğlu-muhtar-bekçi gibi karakterler merkezinde incelenecektir.

Behçet Bey hem Mahur Beste’de hem de Sahnenin Dışındakiler’de var olan bir karakterdir. O, her iki romanda da kendinden beklendiği gibi ya da döneminin adamı gibi olmayıp beğenilmemeyi göze alarak mevcut hali ile varoluş kahramanına daha yakın biridir. Bu durum onu varoluşsal kavramlar bakımından daha özel yapar. Behçet Bey kendisi için varlık olma yolunda özne olarak sorumluluk kavramı ile geç tanışır. “Sartre, insanın insan olmak adına sonuna kadar direndiği bir dünya özler. Bu direniş onun özgürlüğünü gerçekleştirmesinin de koşuludur. Özgür olmak direnmektir bir bakıma.” (Timuçin, 2001:406) Sartre’ın etik yaklaşımında dayandığı bağlanma ve sorumluluk kavramlarından bağlanma, diğer öznelerle kurduğu irtibat bakımından daha geniş bir anlam alanına sahiptir. Öznenin kendini aşması ve böylece diğer öznelere bir yolla ulaşmasıdır. Bu bireyle toplumun buluşma noktasıdır. Behçet Bey, kendinde varlık haline gelemeyen, bu nedenle de başkası ile irtibatı güçlendiremeyen bir kişidir. Direnmeyi erken bırakır. Öyle ki onun mücadele verdiği tek bir an bile yoktur denilebilir. En acı ve çarpıcı tepkisi ölüm döşeğindeki karısının ağzına vurmaktır.

Sahnenin Dışındakiler romanında Cemal ise varoluş döngüsünde daha yavaş dönüşümün görüldüğü eksik bir karakter olarak kalacaktır. Kişilerin ve olay örgüsünün önceki romanın devamı, sonraki romanın başlangıcı olma özelliği ile karmaşıklaştığı romanda, varoluşsal suçluluğun nedenlerinin bireylerin öznel tarihinde verildiği görülür. Her biri birbirini etkileyen domino taşları gibi her karakterin yaşadığı bunaltı-bulantı iç içedir. Huzur'da bu karmaşıklık Mümtaz ekseninde toparlanmaya çalışılır. Mümtaz, romanın başında “insan denen bu saz parçası...” derken insanın varlık içerisindeki makûs talihini Mesnevi'ye yaptığı gönderme ile vurgular. Buna göre bu dünyada insan saz parçası gibi koparılmış, yalnızlaşmış bir varlıktır. Mümtaz içindeki özlerin etkisini duyuş ve algılayış olarak en iyi hissettiğinden ne istediğini bilir. Ancak başka varlıkların hayatında üstlendiği rol, o kendine koştukça yoluna çıkmaktadır. Onun kişiliğini belirleyen yalnızlık ve felaket korkusunun temellerinde çocukken yaşadığı olaylar yatar. Babasının ev sahiplerine düşman olan bir Rum tarafından ev sahibi sanılarak yanlışlıkla bir cinayete kurban gitmesi, bunun üzerine annesiyle buldukları yeri terk etmeleri, yolda ilk cinsel tecrübesini yaşaması Mümtaz'da bir varlık suçluluğu yaşatacaktır. Çünkü bu gelişmeler karşısında çocuk Mümtaz'ın mevcut duruma uymak dışında seçeneği yoktur. Belki de bu sebeplerle İhsan'ın hastalığı için koşuşturduğu günlerde kendini her zamankinden daha fazla her şeye küskün, etrafa kapalı, gökten yalnız felaket bekleyen bir mahlûk gibi görür. Yine sınır durumundadır ve sınırı aşamayacağını bilir. Mümtaz'ın bu arada kalmışlığını romanın sınırı aşan karakteri olarak Suat fark eder.

Suat, Mümtaz'la aralarında geçen bir konuşmada ikisini karşılaştırır. Bu karşılaştırma bir anlamda Mümtaz'la Suat'ın varlık sorgularının hususiyetlerinin özeti gibidir:

“İhsan'ın coşkun tarafına rastgeldim, dedi. Fakat Mümtaz sen yine bu hikâyeyi yaz!

Mümtaz ilk defa söze karıştı:

-İyi ama, niçin benim yazmamı istiyorsun da kendin yazmıyorsun?..

-Gayet basit. Sen hikâyecisin. Yazmaktan hoşlanıyorsun. Rollerimiz ayrı. Ben sadece yaşıyorum!

-Ben yaşamıyor muyum? Bu suali Mümtaz en yumuşak sesiyle, yoksa öldüm mü? der gibi sormuştu.

-Hayır yaşamıyorsun; yani benim gibi değil. Sen bir noktaya çekilmiş orada yaşıyorsun. Geniş ve parlak hayallerin var. Zamana hükmedeceğim diyorsun. Kendine

yarayacak hiçbir şeyi kaybetmemek için çırpınıyorsun. Bu bana yarar, bu yaramaz, diye ayırıyorsun. İsteddiğine bakıyor, istediğine bakmıyorsun. Adeta kendi kendine konuşuyordu. İkide bir öksürüyor, her öksürükten sonra aldırmağın geçer... der gibi başını sallıyordu. -Senin behemehal kendinin olmasını istediğın bir dünya var. Yapmacık da olsa onda kalıyorsun. Ben senin gibi miyim? Ben sefil, maddi, ayyaş, vazifesinden kaçan bir adamım. Benim ömrüm biçare bir israftır. Su gibi akıyorum. Hastayım, içki içiyorum; evlat babasıyım, yüzlerini görmek istemiyorum. Kendi hayatımı bir tarafa bırakmışım, her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum. Bir hırsız, bir katil, bacağını sürükliyerek yürüyen bir zavallı, hepsi, her gördüğüm canlı mahlûk, benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar yahut ben onlara vücudumu açıyor, fark etmeden içime yerleşiyorlar, elimi, kolumu, düşüncemi zapt ediyorlar, korkuları, vehimleri, benim korkularım, vehimlerim oluyor, geceleyin onların rüyasını görüyorum. Onların azabıyla uyanıyorum. Sade bu mu? Bütün inkâr edilenlerin azabını içimde yaşıyorum. Her düşüşü tecrübe etmek istiyorum. Bizim bankanın kasasını, bana emanet edilen kasayı kaç defa soydum biliyor musun?" (Huzur, 290)

Görüldüğü gibi Suat'ta kendi varlığına yönelik suçlama kompleks bir genişlik gösterir. O bir kez değil defalarca sınırı aşmıştır. Mümtaz ise mevcut düzenin içinde hem düzenin bir parçası olarak hem de geçmişinde problem yaptığı yaşanmışlıklarıyla suçluluk duygusundan arınamaz. Ya da bu varoluşunu kabullenerek kendi içine tümüyle dönemez. Suat kendini mevcut düzenin dışında bırakılabilecek düşüncelere sahipken daha özgür hisseder. Nitekim Nuran'a yönelik ilgilerinde Suat dışarıda kalan, Mümtaz, ilişkiye dâhil olabilir. Reddedileceğini bile bile sevdiği kadını ifşa etmesi mevcut düzene tutsak olmadığını gösterir. Böyleyken Suat'ın intiharla gelen ölümü bile özgürce bir seçimdir.

Bir Düşün Gecesi, 70'li yıllardaki Türk toplumdan verdiği kesit ile değişik siyasî anlayıştan insanların bulunduğu panoramik sahnesinde yalnız ve güçsüz kalmış Tezel'in mevcut düzenden özgürlüğe kaçışını anlatır. "Yahu bu gece günah çıkaran Katolik rahibeye döndüm be." (Bir Düşün Gecesi, 63) diyen Tezel mutsuzdur. Mutsuzluğu onu arayışa sürükler. Ailesine ve kendine karşı sorumluluktan kaçınmaktadır. Ancak bir çocuğunun olması onu mevcut düzenin içinde tutmaya zorlamaktadır. Resmi bir görevlerden uzak yaşamış olan Tezel'in dünyada bulunan ona ait tek şeyidir bu çocuk. Fakat Tezel'de annelik sorumluluğu yerini pişmanlığa bırakmıştır. Bunamadan ölme isteği ve beklentisiz yaşaması çocuğuna karşı görev bilincini öldürmektedir. Resmi ve özel

sıfatlardan bu kadar arınık bir halde olan Tezel ciddi bir zeminsizlik durumu ile iç içedir. Yalom, zeminsizlik kavramını özgürlük kavramı ile açıklar. Bir kaygı kaynağı olarak aktardığı, özgürlük, korkuya yapışık durumdadır. Varoluşçu anlamda “ özgürlük” dışsal yapının yokluğuna gönderme yapmaktadır. Her zamanki deneyimin tersine, insanoğlu, doğasında bir modeli barındıran iyi yapılandırılmış bir evrene girmemekte (ve çıkmamaktadır) Daha çok, insan kendi dünyasından, hayat tarzından, seçimlerinden ve hareketlerinden tamamen sorumludur -yani, bunların yazarıdır. Bu anlamda “özgürlük” ürkütücü bir anlam taşımaktadır: altımızda bir zeminin olmadığı anlamına gelmektedir. - altımızda hiçbir şey yoktur, sade bir boşluk, bir uçurum vardır. O halde, anahtar durumundaki varoluşçu dinamik, zeminsizlikle karşı karşıya kalmamızla, zemin ve yapı için duyduğumuz arzu arasında çelişkilidir. (Yalom, 2013 18-19) Tezel, dışsal yaşantısında zorunluluklara rağmen ne kadar özgür ise içsel olarak o kadar zeminsizlikle karşı karşıyadır. Bunu yenmek için alkole sığınmanın yanında, etrafındakileri küçümseyerek ve onları temsil etmediğini ifade edencesine aykırı davranışlar sergileyerek gösterir. Ablası Aysel'deki karmaşık kaygı kaynakları Tezel de sorumsuzluğa yerini bırakmıştır. Ablası kaygı kaynakları ile mücadeleyi seçerek öz varlığını yüceltmeye ve varoluşsal güçlülük haline geçerken, Tezel ise bastırma, inkâr yolunu seçmiştir. Ancak buna rağmen ikisi de dönem dönem düzenin tutsağı olmaktan kaçamamıştır. Bu tutsaklığı Aysel, ölmeye yattığı gün fark eder ve mevcut düzene “hayır” diyerek yataktan kalkar. Sınır durumunda olduğu yatakta saatin durmuş olduğunu fark ederek zamanı öldürdüğünü düşünür. Tezel, ne ölmeye yatabilmiş ne de hayır diyebilmiştir. O, kaçmayı seçmiştir.

Tezel gibi roman karakterlerinden bazılarının yaptığı (Ayşen, Ömer, Ayşen'in annesi) sarsıcı iç konuşmaları bu zeminsizliğin kişilerden öte döneme yansımış dramatik bir durum olduğunu ve Yalom'un verdiği papaz yorumunda olduğu gibi mutsuz insanlar tablosunu okura gösterir. Ama yalnız sınırı zorlayan, kaçmayı başaran Tezel'dir.

Heidegger “Metazifik nedir?” diye sorduğu bir yazısında kaygının baskı hissedilen bir sonuçla öznedede görünür kılındığını söyler. Umursamazlık uçurumu dediği bir çukura düşmektir baskının sonu. Tutunacak bir şey kalmadığında özne, varlığının kaydığını duyumsuyor ve asılı kalıyor. Tezel'in tutunma noktası Aysel'i olacakken, Aysel varlığının karşısındadır. Bu varoluş onu umursamazlık uçurumuna yaklaştırır fakat o da ölmeyi beceremez. Kimileri, Tezel gibi, “bazı durumlarda acıyı tercih ederler, yüceltirler ve onu lezzetli bir yemek, tükenmez bir zevk kaynağı gibi görürler. Acıyı eski ya da yeni bir tavrın, kendilerini suçlu gördükleri bir yaşam biçiminin telafisi gibi görürler ya da belirgin

özelliği kuşkulu olan bir çocukluk deneyimini yeniden yaşarlar acılarında.” (Le Breton, 2010: 45) Tezel'in Aysel'e özellikle üçlemenin son kurgusunda biçtiği kurtarıcı anne rolü onun bu çocukluk deneyimini yeni baştan yaşama isteği ile ilgilidir. Ama öncesinde acı ile barışık bir ruh hali hâkimdir.

Tezel'in kaçtığı mevcut düzende ablasının kalarak mücadele etmesi hatta ölmekten vazgeçip yaşamına devam etmesi imrenilecek bir şeydir.

Aysel düzene karşı kendini seçmiş, Tezel ise arada kalmıştır. Aile bağlarından uzak yaşamış olsa da o giriştiği mücadeleden Aysel kadar keskin bir sonuç alamamıştır. Ölmeyen Aysel'in karşısında Tezel ne ölen ne diri kalan pozisyonundadır. Aysel'den ne istediğini sorguladığı ona kızdığı dönemlerde bile kendini yalnız bırakışına hayıflanır. Aysel'in dürüst itiraflarla kendine koşan kararlarına karşın o, kendine yalan üstüne yalan söyler. Ümitsizliği ümit edinir. Tek varoluşsal kazancı, mutsuzluğunun bilincinde olduğundan duyduğu derin haz, mutluluktur. Sınır durumunda kalabilmenin hazzını yaşar.

Aysel, otelden çıktıktan sonra duvar dibinde iki çiçek görür. Bu basit ama önemli ayrıntı ona yalnız Ömer'le, Engin'le hesaplaşmasının yeterli olmadığını düşündürür. Desteğini esirgediğini düşündüğü çocukluk arkadaşı Ali, kavuşamadığı, samimi davranamadığı küçüklük aşkı Aydın vardır. Bütün iç konuşmalara ve geriye gidişlere rağmen hala nedenini bilmediğim diyerek dile getirdiği o gizli suçluluk duygusundan arınması için onlarla da hesaplaşması gerekmektedir. Oysa Tezel'in rol model aldığı ve hesaplaşmak istediği tek kişi ablasıdır. Ne çocukluğu ne eski eşi ile yaşadıkları onu bu derece etkileyecek düzeyde değildir. Düğüne gelmeyen Aysel, ona altından kalkılamaz bir suçluluk yükler. Bu suçluluk hissi için Tezel, Aysel'e, “üstüme altından kalkamayacağım bir dünya yıktığını bilemeyecek. Bir insandan bu istenemez.” (Bir Düşün Gecesi, 96) der. Düzenin içindeki yerinde isyanlarıyla kalmaya devam eder.

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet, mevcut düzenin dışına gecekondü mahallesine taşınarak çıkar. Elbette bu sadece fiziki değişimden ibaret bir çıkma eylemi değildir. Hikmet, aynı zamanda benlik değişimiyle de mevcut düzenin tutsağı olmaktan kurtulmaya çalışır. Bu merhalede geliştirdiği savunma mekanizması oyundur. BÜYÜK OYUN bölümünde oyunlarının gerekçesini buna dayandırır:

“Ülkemiz büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca, biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahnenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Küçük topluluklar olarak, birbirimizden bağımsız davranarak ve birbirimizi seyrederek günlük oyunlarımıza başlarız. Ben, Hikmet IV,

zamanında –yani Hikmet I olduğum sıralarda- bu oyunu ciddiye almış ve bütün oyunları seyretmişim. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamaya karar verdim. İnsanlarımız, aynı piyesi yıllardır aynı biçimde oynamanın yorgunluğu ve gerçeğe bir türlü benzetememenin bezginliği içindeyken ben, bizlere bugüne kadar hiç yararı dokunmamış olan aklın –daha doğrusu, akıl olduğunu sandığımız akıl taklidinin- zincirlerinden kurtularak, bütün ülkeleri ve onların gerçek kişilerini içine alan büyük oyunun heyecanı içinde bulunuyorum.” (Tehlikeli Oyunlar, 348)

Hikmet, herkesin mecbur ve mahkûm olduğu düzenin dışına aykırılarak değil de delirme emareleri göstererek çıkar. Bu noktada delirme yönüyle Hikmet’le benzerlik göstermesi açısından Gölgeleler’de Cennet’in oğlu akla gelebilir. Delirme bu kurguda mevcut düzenin dışına çıkarak özgürleşmedir.

Gölgeleler romanında Hasan Ali Toptaş; şiirsel anlatım, masalsı kurgu, üst-kurmaca gibi geniş bir perspektiften yararlanır. Eserin asıl farklı tarafı ise varoluşçuluğu yerel imkânlardan yola çıkarak ele almasıdır. Gerçi romanın reel kabul edilebilecek asıl kurgusu, anlatıcının-yazarın bir berber dükkânında beklerken düşlere dalmasıdır. Fakat düşler-hayallerle genişleyen alt kurgu, bir Anadolu köyünden hareketle ölüm, hiçlik, varlık, yokluk, suçluluk, değişim/başkalaşım gibi varoluşsal izleklere odaklanır.

Gölgeleler’in masalsı alt kurgusu köy düzeninin içinde Cıngıl Nuri’nin kaybolmasıyla başlar. Burada muhtarın Nuri’nin kayboluşunu mesele haline getirmesi dikkat çekicidir. Köylüler her bir yana dağılır ve Nuri’yi arar. Mevcut düzeni temsil eden muhtarın bir kayboluştan bu denli etkilemesi aslında onun temsiliyle ilgilidir. Çünkü o, devleti temsil eder yani resmîyetin, statükonun kendisidir. Her tür şeye koşturduğu bekçi ise resmîyet ve statükoyu temsil eden görevlilerdir. Düzenin dışına izinsiz çıkılması doğru değildir. Varoluşunu aşma eylemi ve başka bir alanda hatta birçok değişik ben olarak görünür olan Nuri kendini aşan varlıktır. Muhtarı önce Cıngıl Nuri’nin, ardından Güvercin’in kayboluşunun bu denli etkilemesi ve nihayet onu kendini yok etmeye kadar götüreceği süreci tetiklemesi, yok olmanın aynı zamanda mevcut düzenin dışına çıkarak varolma anlamına gelmesidir.

Gölgeleler’de mevcut düzenin bir parçası olmasına rağmen asıl özgürleşen ‘ben’ ise delirmesi sebebiyle Cennet’in oğludur. O, tıpkı Turgut Özben yahut Hikmet Benol gibi delirerek mevcut düzenin istediği mantık kurallarının dışına çıkar. Nitekim muhtar, bunun da bir yok olma, yok olarak var olma biçimi olduğunu fark eder ve suçluluk duygusundan arınmak için tıpkı onun gibi olmak ister:

“İşte tıpkı böyle,” dedi yerinden, “sırrını çözdüm hergelenin!”

Bekçi, soran bakışlarla sözün gerisini bekliyordu.

Muhtar susmuştu oysa gözlerini masadaki mühür kesesine dikmiş, Cennet’in oğlunu düşünüyorsun. Artık ona göre o da bir yok’tu; hem de yok olma yöntemi şimdiye kadarkinden oldukça farklıydı. O ne Asker Hamdi ve ailesi gibi ansızın kaybolmuş, ne çerçi gibi gelip geçmiş, ne Aynalı Fatma gibi dağlara yürüyüp gitmiş, ne de Güvercin gibi uçmuştu... Hatta Cıngıl Nuri gibi ruhum sıkılıyor diyerek yolların arkasına da kaçmamıştı. Göz göre göre yok olmuştu o; kendi görünürlüğüne derinliklerine çekilmişti. Her gün her yerde karşılaşacaktı eskisi gibi, sesi işitilip kokusu duyulacak, ama sala ona ulaşamayacaktı. Herhâlde kendi varlığına karışarak yok olmak en akıllıca yöntemdi. Belki de bu yüzden delirmişti Cennet’in oğlu; kendi kendini gömebilmesi için delirmesi, delirmesi için de herkesten akıllıca davranması gerekmişti.” (Gölgesizler, 100)

Gölgeler’de mevcut düzenin asıl tutsağı ise bekçide temsil bulur. Çünkü muhtar, yani devlet kendini yok eder; oysa statükonun koruyucusu mahiyetindeki bekçi, hala düzeni sürdürmeye çalışır. Bu noktada roman, bir anlamda “Tanrı öldü!” yaklaşımı yerine “Devlet öldü, ancak düzen devam ediyor.” yaklaşımı getirir.

Görüldüğü üzere, bu bunaltı hem birey temelli hem de toplum temellidir. Çünkü dönem, varolma mücadelesi vermektedir. Savaşın yıkıcılığı ve bunun edebiyat da dâhil her şeye etkisi düşünüldüğünde, anlattığı zaman ve coğrafyanın stratejik önemi açısından rahatlıkla okunacak her iki romanın aslında daha büyük felaketlere gebe olan başka problemleri de anlattığı, varoluşsal eksende okunduğunda ortaya çıkar. Eserin çarpıcılığı, varolamayan bireyin varolan bir toplumun parçası olamayacağı gerçeğini gözler önüne sermesidir. Öznenin değersizleştirilmesi onun kendi içindeki gerilimini arttıracak ve kendi kendisinin mahkûmu olacak şekilde bir suçluluk hissini yetiştirmesine sebep olacaktır. Mevcut düzenin görünür görünmez baskı ile tetiklediği bu varoluşsal suçluluk hali karakterlerin bunaltısının ve hiçlik duygusunun artmasına da yol açacaktır. Ancak bu sonuç kişinin düzene resmi olarak bağlandıkları görevi/işi akla getirir. Bu nedenle karakterlerin yaptıkları işin onların özgürlük alanlarına etkisi incelenmelidir.

2.2.3.2. Benliği Tutsak Eden Ya Da Özgürleştiren Meslekî Algı

Heidegger’e göre, insanın dünya içinde olması “onun meslek içinde, ordu içinde, politika içinde, sevgi içinde varlık” (Magill, 1992: 50) olduğunu söylemektir. Ancak bu dünya içinde varoluş, başkalarıyla birlikte paylaştığımız dünyadır; “Dasein’in dünyası birlikte-dünyadır (mitwelt). İçinde varolmak demek, başkalarıyla birlikte olmak demektir.

Onların dünya-içindeki bizatihi varlığına birlikte-Dasein (mitsein) denir.” (Heidegger, 2008: 124)

Bu anlamda Dasein, dünya içinde her zaman başkalarıyla birlikte varolur. Onun yalnızlığı bile dünya içinde birlikte olmadır. Çünkü yalnızlık dünya içinde kendisini başkalarından ayırma anlamına gelir. Bununla birlikte, Dasein’in diğer Dasein’lerle ilişkisi el altında olmaya dayanmamaktadır. Onun ilişkisi itina göstermeklidir. Dolayısıyla başkası, “öncelikle ilgilenilen itina göstermeklik için de açılmış olur. (Heidegger, 2008: 130)

Varoluş romanlarında karakterlerin içinde büyüttüğü varlık sorunları ve bütün sorunlara hem kaynaklık etme hem de sorunların sonucu durumunda tekrar çıkma özelliği gösteren varoluşsal suçluluk durumu, sosyal hayatlarındaki uğraşlarına göre de değişiklik göstermektedir. Seçtikleri meslek ya da uğraş alanları bu suçluluk duygusunun bir neticesi olabileceği gibi bu duygu ile başlayan bir tatmin alanı da olabilmektedir. Varoluşçu romanlarda da yer alan varoluşsal suçluluk hissi taşıdığı düşünülen karakterler, ait oldukları toplumsal yapıya göre şekillendiği gibi uğraş alanı olarak seçtikleri, geçimlerini sağladıkları mesleklerinde, varlık oluşumuna katkı kadar meslekî deformasyonun etkisinde kalırlar. Bu durumu ele veren en önemli gösterge, oluşumları içerisinde gösterdikleri tavırlardır. Bu tavır yalnız yapılan mesleğe göre değil modern dönem sonrası oluşturulmaya çalışılan burjuvazi ile de ilgilidir. Özellikle daha sonra ayrıntılı olarak görülecek olan 1950 ve sonrası birçok romanın karakterlerinde neredeyse tamamında ortak davranış modelleri gözlenir. Özellikle Yalnızız romanındaki mirasyedi tipleri ile belirginleşen, zengin sosyal sınıf mantığı genişleyen ve yazar-kahramanların artması ile öz yaşam öyküsünden kurguya aktarılan karakterler, herhangi mesleğe dâhil olmanın ötesinde avare ama aydın profili çizmeye çalışmıştır. Bu açıklamaların ardından belirlenen romanlardaki belli başlı karakterlerin hangi meslek gruplarında olduğunu bilmek ve kümelenişin ne doğrultuda olduğunu tespit etmek sosyolojik bir araştırmanın ötesinde onların benlik algılarını etkileme derecesini belirlemek adına önemlidir.

Bu sosyal alandaki meslek çeşitleri farklı gruplarda sıralanabilir. 1. Memurlar 2. Araştırmacı-yazar/eser vermek isteyenler 3. Mirasyediler 4. Aylaklar/ Herhangi bir iş ile meşgul olmayanlar. 6. Öğretmen 7. Asker 8. Mühendis 9. Kendi işi ile meşgul olanlar (saat tamircisi/ciltçi/işletmeci) 10. Öğrenci.

Varoluş alanı içinde belirlenen bu meslek grupları ekonomik, kültürel boyutları ile kendi içinde de farklı etki değerine sahip olabilir. Ekonomik değer, konforun yanında

boşluk duygusunu çoğaltarak uğraşsız alanı artırırken, kültürel zenginlik yalnızlık hissini aynı, belki daha fazla çoğaltır. Veya mevcut kültürel zenginliğe uyum sağlamaya yetecek düzeye ulaşamayan bireyde de yine tek başnalık duygusu oluşur. Bunların dışında elbette ki cinsiyet, fiziksel durum gibi değişkenler kişileri, meslekleri ile çelişen, tamamlanamayan varoluş karakterlerinde, zıtlıkla beraber suçluluk hissini artıran haline çevirebilir. Anlatının alanı kapsamına giren diğer karakterlerle ilişkilerde meslekî konumu ve verimi etkileyeceğinden, kişide varlık sorunlarının daha belirginleşmesine neden olabilir. Bu nedenle meslekî deformasyonu belirlemeden önce mesleklerin kişinin varoluş aşamasındaki etki derecesini öğrenmek gerekir.

Romanlarda; memurlar kategorisi (Ömer, Nuri, Cemal, Osman Yaylagülü, Odalarda'nın adsız kahramanı), araştırmacı olanlar/eser vermek isteyenler (Mümtaz, Zahit İloğlu, Naci, Aysel, Tezel, Murat, Düzeltilen, Celal (gazeteci)), mirasyediler (Samim, Ferit, Behçet Bey, Sitare), aylaklar (Bay C, Cem, Murat, Emine, Demir ve Tezer Özlü'nün burjuva karakterleri), öğretmenler (Zahit İloğlu, Aysel, O), mühendisler (Turgut, Selim), avukat olanlar (Galip), askerler (Selim Pusat), kendi işi ile meşgul olanlar (Behçet Bey, Zebercet, Gölgesizler'in karakterleri çırak, Nuri, berber, muhtar) gibi karakterler etrafında, ele alınacaktır.

Karakterlerin meslekî deformasyonu aslında basit bir toplum bilimsel çözümleme gibidir. Varlık olarak üzerine yapıştırılan meslekî yafta onu kendiliğinden uzaklaştırabileceği gibi bazıları kişinin üzerine dikilmiş elbise gibi olabilir. Bu, yapılan işin özgünlük ve yaratıcılığa verdiği değerle de bağlantılıdır.

Dava romanının Avukat, Fabrikatör, Ressam bölümünde Kafka, okurlarına K.nın sıradan bir güne başlama sahnesini verir:

“K., bir kış günü kuşluk vakti –dışarının bulanık aydınlığında kar atıştırıyordu- sabahın erken saati olmasına karşın şimdiden alabildiğine yorgun, bankadaki odasında oturuyordu. Hiç değilse kendinden küçük memurlar tarafından rahatsız edilmemek için odacıya çok işi olduğunu söylemiş, kimseyi içeri almamasını tembih etmişti.” (Kafka, 2000: 107)

K.nın kurtulmak istediği alt düzey memurlar aslında Şato'daki ahmak memur gibidir. Varoluşlarının boşunluğu vurgulanırken görülmeye bile layık olmamaları da tanımlarının içine yerleştirilmiş olur. Memur anlayışı, insan varoluşunun sorgulanışına yeni boyutlar kazandırmıştır.

İçimizdeki Şeytan'da Ömer, felsefe öğrencisidir. Geçimini ailesinden gelen para ile tamamlamakta iken Macide ile hızla gelişen beraberliği onu bir işe girmeye zorlar. Ömer okumakta olduğu alanla ilgili olmasa da kısa süreli para ihtiyacını karşılamak için tanıdıklarının yardımı ile postaneye memur olarak girer. Memuriyetin kısılcasını daha ilk zamanlar hissetmeye başlayan Ömer, düzgün çalışsa bile daha sonra işten kaçmanın yollarını arar, para ihtiyacının artması onu gayrimeşru yollara sürükler. Veznedar Hafız Efendi'yi tehdit ederek ondan para alır. Ömer için iş ile ilgili bozulma böyle başlar. Aslında çalışkan olduğu düşünülen Ömer, yine, bütün suçu yüklediği şeytandan bahseder. Burada memuriyetten ziyade paranın sıcak yüzü ile temas eden Ömer'in bozulduğu görülür. Kendi ile çelişkiye düşme ve kendini suçlayarak çıkmaza düşme bu olaydan sonra artar genç adamda. Ömer'e bu yönde ilk uyarı daha önce arkadaşı Nihat'tan gelmiştir oysa:

“Hayata, realiteye, menfaatlerine dönüştüğün zaman içinde ne şeytan kalacak ne de peygamber... Vücudunun ve ruhunun ne kadar basit bir makine olduğunu öğren, istediklerini tayin et ve bunlara doğru azimle ilerle... Göreceksin!” (İçimizdeki Şeytan, 52)

Sahnenin Dışındakiler'de Cemal ise öğrenci olarak girdiği sahnede, emrivaki görevlendirmelerle işler alır. Bir nevi zorunlu memuriyet denilen işler onun hayatında sıkıntıya yol açan olaylara sebebiyet vermiştir.

“Hakikatte ben garip bir tembellik içinde idim. Uzleti, sükûnu, hülyayı arıyordum. Sabiha ile olan maceram, içimde bir şeyi yıkmıştı. Altı sene insanlardan uzak yaşamıştım. Ve bütün bunlar çok genç yaşımda olmuştu. Diğer taraftan İhsan'ın üzerimdeki tesirini hoş görmüyordum. O evvela ferdi saadetimi yıkmıştı; İstanbul'dan gidişim de biraz bu yüzdendi. Şimdi de zamanıma tasarruf etmeğe kakmıştı.” (Sahnenin Dışındakiler, 195)

İlk dönemin bu küçük memuriyetlerinin yanında asıl memur tipler modern romanın buhranlı havasında daha çok çıkar. Suçumuz İnsan Olmak romanında suç, memur olmak gibidir. Çünkü burada memuriyetin sıkıcı, tekdüze hayatı, Ömer'in şeytanı ile aynı işi yapar.

“Sanki suç işlemişti... Hep dıştan tanıdı baharı, içine giremeden. Baharlar ona ne bir umut getirdi, ne içinde ölen, hep ölmekte olan bir şeyleri diriltebildi. Sabah işine koştu, akşam eve... Bir karıncanın hayatı belki daha zengindi. Daha şiirli, daha serüvenli.” (Suçumuz İnsan Olmak, 13)

Nuri aslında bu tekdüzelikten kurtulmak için mücadele eder. Hayalleri olan, gölgeler peşinde koşan biridir.

“Sonuç: 300 lira aylıklı küçük bir memur. Nuri Kayalı, iki çocuk babası, gözü duvardaki saatte, kulağı paydos ziline bir insanoğlu.” (Suçumuz İnsan Olmak, 15)

Nuri bu yetmezliği, yaşadığı yasak aşk ile kırar. Nedret'te belki kişilerin birbirleri ile benzerliğini görmüştür fakat “yarın gene daire” bile olsa dünyaya ve kendine bakışı değişmiştir. Onun devrimi içine doğru olmuştur.

“Yıllardır bir saat gecikmeyen aile babası, sadık eş, o kör dolap beygiri, o basit karınca değildi artık. Başkaldırmış bir insan. Alışılmış düzeni çiğneyebilen, yürekli kişilerden biriydi.”(Suçumuz İnsan Olmak, 50)

Memur Nuri, iş yerinden dertlidir, yaptığı işi sevmemektedir. Bu tekdüzelik ev hayatında da benzer şekilde devam edince başka arayışlara girer. Ancak Nuri'de, Ömer'de olduğu gibi işine ihanet ya da gayrimeşru yollarla maddi kazanç sağlamaya yönelme yoktur. Ancak o, bu sıkıcılığı aşk hayatını canlandırarak delmeye çalışır.

Adalet Ağaoğlu'nun başkarakteri Aysel ise üniversite hocası olsa da memur muamelesi görerek iş hayatı, yapıp ettikleri kontrol altına alınmaya çalışılan kişidir. Aysel, etrafında kendi gibi düşünmeyen kişiler tarafından çeşitli suçlamalara maruz kaldığında yaptığı işten yakınır. Onun şikâyeti tekdüzelik değil koyulan sınırlamalar ve özgür söylemlerin engellemesi ile ilgilidir. Dar Zamanlar üçlemesinin bütün kurgusu çerçevesinde Aysel'e biçilen rol bu sınırların içinde mahkûm olma ve sınırları geçmeye çalıştığı noktalarda ise suçlamalara maruz kalma, memur olarak görülmedir.

Buzul Çağın Virüsü'nde Osman Yaylagülü uzun süre memuriyet yapmıştır. Sonra siyasete bulaşır. Ev arkadaşları da farklı mesleklerde insanlardır. Memuriyetin getirdiği bürokrasinin izlerini onda görmek mümkündür. Ev arkadaşı Kemal savcıdır. Savcı Kemal istifa edip avukatlık yapmaya başladığında arkadaşı Osman'a birlikte iş yapmayı önerir. Ancak onun için cazip olan şimdilik maddiyattır. Osman'a: "Açarız ortak bir yazıhane. Para kırarız, para! Hiç şaşma, başarının ilk koşulu, sırtı kalın olmaktır" (Buzul Çağın Virüsü, 143). der.

Odalarda'nın adı verilmeyen küçük memuru ise Gogol'un küçük adamı Akakiy Akakiyeviç gibidir. Gogol'un mühim adamının karşısında zıtlık unsuru olarak sunduğu tip, memurdur. Memur; mühim olmayan, sıradan adamdır. Öyle ki Odalarda'nın memurunun adı bile yoktur. Bu sıradan kişi, memur, devlet dairesinde yazı makinesinin başında oturur. “İşini düzenli yürüten, titiz bir küçük memur”dur. (Odalarda, 35) Memura biçilen bu sıradanlık hali varoluşçu romanlardaki diğer bütün memurlarda görülür. Odalarda'nın memuru da hayatını ev-daire-kahve üçgeninde geçirir. Düzenli bir işinin olması onu kirada

oturduğu evde bile huzura kavuşturamaz. Ev sahibi düzenli kirasını ödeyebilecek bir işe sahip bu memuru evden çıkarır çünkü bekârdır. Evli olmak memur olmaktan daha önemlidir. Oysa evlilik de ona mutluluk getirmez. Sıradan genç memur aynı zamanda saftır. Kendisine oda bulan adamın oyununa gelerek onun sevgilisi olan, aynı zamanda odanın ev sahibi kadınla evlenir. Geldiği oyunun farkına vardığında da sessiz kalır ve bir süre sessizce evden çıkar gider. Bu bilinmezlik okur için şaşırtıcı olmamalıdır. Çünkü o zaten adı olmayan, yaşadığı yer bilinmeyen silik biridir. Bu kadar belirsizlik içinde varolma mücadelesi olan odalara kaçış hikâyesi bile yine bir bilinmeze çıkışla sonuçlanmıştır. Zaten varolmayan hatta çevreye verdiği zarardan utanıyormuşçasına yaşadığı suçluluk hissi ile itiraz hakkını kullanmaz ve çıkar gider. Düzenli işi vardır fakat hiçbir şeye ait olamamaktadır. Sıkılmayı ülkesi kabul etmesinin sebebi, bu aidiyetsizliğin verdiği yabancıktır. Girdiği işte aidiyet duygusunu bulamayacağı ilk fiziksel tepkilerinden belli olur.

“Ellerimi nereye koyacağımı bilemiyordum; sonunda iki yanına yapıştırmayı uygun buldum. Sayfalar çevriliyor, çevriliyor, ama müdür bey bir türlü başını kaldırıp da bana bakmıyordu. Orada ne kadar gereksiz, ne önemsiz biri olduğumu düşünmek hiç hoşuma gitmedi.” (Odalarda, 25)

Bu küçük memur kendini mevcut halinden bile uzak hatta köpek gibi görür. Köpek tıpkı işinde titiz memurlar gibi sadık ama önemsiz gelmiştir ona.

“Tam arkama dayanacakken kendimi öne çektim, ellerimi bitiştiirdiğim bacaklarımın üstüne koydum, bekledim. O anda birden kendimi, kuyruğunu altına alıp oturmuş, sahibinden korkan bir köpeğe benzettim. Sonra da bu ilgisiz benzetmeyi kafamdan kovdum.” (Odalarda, 27-28)

Yabancıliğin verdiği eziklik, suçluluk hissi onu başkaları karşısında dirayetsizliği, şekillendirmeye açık hale sürükler. Bu küçük memur bu sebeple küçük kalır.

“Çıktığımda daireler yeni dağılmıştı. Memurcuklar paltolarının, paltosuzlar ceketlerinin yakalarını kaldırmışlar, yağın altında, açık adımlarla yürüyorlardı.” (Odalarda, 20-21)

Bu kabulleniş onu kendilik sürecinde pısrıklığa sürükler:

“Bir bankada mı çalışıyorsunuz?” dedi.

“Hayır” dedim. “Bakın yanıldınız işte.”

“Önemli değil. Ama küçük bir memursunuz. İşini düzenli yürüten titiz bir küçük memur.” (Odalarda, 37)

Romanlarda herhangi bir işle uğraşmayan, bir nevi mirasyedi olarak geçimini devam ettiren tipler görülebilir. Ancak bu mirasyedilik durumunda bile kişiler bir uğraşla ilgilenmektedir. Mahur Beste’de Behçet Bey hayatına bir yön vermekten çok; ezikliğini toplumdan soyutlanarak, gözlerden uzak yaşamak için saat tamir etmek, kitap ciltlemek gibi tek başına meşgul olabileceği işlerle uğraşmıştır. Behçet Bey, eşyayı insana tercih ettiğini iş seçiminde de gösterir. Çünkü babası onun annesi ve dadısından yanlış eğitim alarak pısrık ve zavallı yetiştiğini düşünür. Hâlbuki oğlunun iş hayatındaki dirayetsizliği biraz da babasının gücü karşısında ezilmesinden kaynaklanır. Nitekim padişah fermanı ile Mekke'ye giden babasının ardından çeşitli devlet kalemlerinde çalışmış hatta başarıları ile takdir toplamıştır. Bu başarısını Atiye Hanım’la evlendirilerek ödüllendirmişlerdir. Bu irade-i seniyye sonucu gerçekleştirilen evlilik Behçet Beyi mutlu etmez. Yine saat tamiri, cilt işleri gibi insanla iletişimden uzak işlerle vaktini geçirir. Onun için yaptığı iş, meslek yalnızlığını paylaştığı ve içinde varolduğu alandır. Pısrıklığından duyduğu tiksinti, yalnızlığı ile beraber yürüttüğü bu işte varoluş anlamlandırmasına vurgu yapmaktadır. Tabiatının zayıflığından duyduğu varoluşsal suçluluk onu, yalnız kendi için çalışan biri haline çevirmiştir. Bunun yanında tembel tabiatının da etkisi yadsınmaz.

“Behçet Bey, bütün ömrünce, yerinden kımıldanmadan “Kaçmak, gitmek!” diye çırpınarlardı. Ömrünce bir kere, o da Adana’ya kadar, bin türlü telaş ve üzüntü içinde, şöyle bir gidip gelen bu adamın hayatı, rastladığı eşyanın, insanların, işittiği bir fikranın, hatırladığı bir adın telkiniyle başlayan seyahatlerle dolu idi.” (Mahur Beste, 17)

Mümtaz, Behçet Bey kadar olmasa da geçim derdi çekmeyen birisidir. Babasının ölümünün onu çalışmaya itmesi gerekirken İstanbul'daki amcaoğlunun ona sahip çıkması, para kazanmak amaçlı bir işte çalışmaktansa tarih alanında uzman olmaya uygun ortamı hazırlamıştır. Bu anlamda şanslı birisidir. Ancak Mümtaz'ın gerek İhsan'ın hastalığı gerekse Nuran ile yaşadığı aşk; meslekî anlamda geri kalmasına sebep olmuştur. Varoluşunu anlamsızlaştıran bu olumsuz gelişmeler karşısında tarih alanında yazmayı düşündüğü eser ona umut olacaktır. Sahnenin Dışındakiler romanında ise Cemal, önce bir öğrenci sonra ise emrivaki bir görev verilen kişi durumundadır. Geçimini ne ile sağladığını anlamayız fakat sonradan isteği dışında verilen görevlerin ona maddi kazanç sağlayıp sağlamadığını bilemesek bile Cemal'in belli bir mal varlığı ile yaşamını sürdürdüğü olasıdır.

Yalnızız romanında Samim ve ailesinin, dedelerinden kalan mal varlığı ile rahat bir hayat sürdükleri görülür. Çalışmaya ihtiyacı olmayan bu ailede bir şeyle meşgul olan kişi

Samim'dir. Görünür, gelir getiren bir iş değildir. Samim kitap okur ve hayal kurar. O Simeranya'nın yapılandırılması ile meşguldür. Zihinsel bir proje olan bu iş, gerçek hayat düzleminde yer alan kişilerin hareketliliğine bağlı olarak şekillenir. Bu tam bir iş, meslek olmadığından Samim de mirasyedi olmaktan kurtulamaz.

Aylak Adam'ın C.si de işsiz, güçsüz biridir. Hazır yiyicilik onda da görülen bir durumdur. C.yi annesinin ölümden sonra teyzesi büyütmiştir. Babasının teyzesine olan muamelesi ona karşı nefret duymasına sebep olmuş ve babası gibi bir komisyoncu olmamayı istemiştir. Babaya benzememek uğruna aylaklık bir tercih gibi değerlendirilebilir. Bu da bireyin kendini yapılandırmasında babanın yaptığı işin bile ne derece olumsuz çağrışıma sebebiyet vereceğini söyler. Öte yandan Bay C. bir mirasyedi olmaktan kurtulamaz.

Gül Yetiştiren Adam'ın hafifmeşrep kadını Sitare de çok para harcayan bir mirasyedi durumundadır. Ne kocası Çarlı'yi ciddiye alır ne de aslında onu seven diğer erkekleri. Sitare, geçim kaygısı olmayan fakat hayatı ciddiye almaz tavrının arkasında ciddi varlık sorgulamaları yapan bir aykırı kadın rolündedir.

“Okuyamadığı, okumaya fırsat bulamadığı ya da daha başından okuyamayacağını bildiği kitaplar aldı, masanın üstüne, etajere, şuraya buraya bırakıp unuttu gitti, yenilerini aldı, bir ressama poz verdi, şimdi evin içi kendi kocaman portreleriyle dolu (Gül Yetiştiren Adam, 12)

Romanlarda büyük eser arzusu özellikle başkışilerin kendi varlıklarını ispatlaması anlamında önemli bir yere sahiptir. Eser vermek ölüme kafa tutmaktır. Nietzsche'ye göre, ölümsüzlüğün bedeli oldukça fazladır. Bunun karşılığı olarak insan daha yaşarken birçok kez ölür.

“Büyük işin öç alması dediğim bir şey vardır: Her büyük iş ister eser olsun isterse dedim, bir kez tamamlandı mı, yaratıcısına karşı duruverir hemen o an. Yaratıcısı bu işi yaptığından güçten düşer, artık yapıtına katlanamaz olur, onun karşısına çıkamaz.” (Nietzsche, 2013: 96)

Huzur'da Mümtaz, yaşadıklarının vermiş olduğu ağırlık ile bir türlü belki de ilk defa kendi başarısı olacak bir şeyi, tezini bitiremez. Tezin sonu da tıpkı Mümtaz gibi muallaktadır. Zahit İloğlu ise ressamdır. Küçük yaşta resim yeteneğinin keşfedilmesi sonucunda Avrupa'da resim eğitimi almıştır. Ülkesinde resim öğretmenliği yapan İloğlu, büyük eser vermek istemiş fakat ortalama bir ressam olmaktan öteye gidememiştir. Henüz istediği başarıya ulaşmadan üç ay ömrü kaldığını öğrenmesi, onu kendi ile hesaplaşmaya

götürmüştür. Onda ölüm korkusundan çok, istediği başarıya erişememiş olmasının verdiği derin boşluk ve bu boşluğu doldurduğu evhamlar vardır. Onun varoluşunu tamamlamasını sağlayacak şey büyük eseri olacaktır. Bunu yapamamış olmanın verdiği suçluluk hissi ile anlamsız hayallerin peşinden gider.

İloğlu, eser verme konusunda Van Gogh'ı örnek alır. Sadece bu sonuç için bile onun gibi kan revan olmaya değer diye düşünmektedir. Hatta ona benzemek için, kulağını, yanağını doğramak yeter sanmıştır. Bunu yapamamasını evliliğine bağlayarak kendini rahatlatıp suçu başkasına yüklemiştir. Ancak eşinin erken ölümünden sonra da Van Gogh gibi olamaması onu kendi kendi ile bırakmış ve eser verememesinin suçluluğunu kendi varoluş sorunlarına bağlamaya başlamıştır. O gerçek ululuğa eremeyecek, kendi olamayacaktır.

“Kan görmekten neden korkardı bu kadar? Çıtkırıldım bir insan olduğundan mı? Hayır kendisine göre önemli bir açıklaması vardı bu korkunun. Çünkü kan, başlı başına hayatın kaynağıydı onun gözünde. Bir çeşit totemdi. İyilikler, kötülükler, ruh ve ölüm, onun öğeleriydi. Bu açıdan bakınca, Van Gogh'un kulağını kesişinde daha derin bir anlam bulmak mümkündü. Çünkü deha, Tanrı'dan çok Şeytan'ın eseridir. Gerçek ululuğa erişmek için, Şeytan'ın varlığıyla pislene kanı akıtmaktan başka çare yoktur. Ancak bu şekilde kurtulabilir insan, içindeki Şeytan'ın boyunduruğundan. Ama kolay bir şey mi bu? Yürek ister.” (Kedi ve Ölüm, 29)

Zahit İloğlu'nun kurtulamadığını şeytan Ömer'i de tutsak almıştır. Varoluşlarını zengin bir zeminde büyütemeyen bu karakterler yüreksizliklerini içlerindeki şeytana sığınarak yenmeye çalışmışlardır. Oysa son ana kadar İloğlu mücadeleyi bırakmak istemez. Yıllar sonra gençliğinde olduğu gibi bir güç geleceğini düşünür ve “yıllardır ancak yarı düşlerinde tatlı tatlı hayalini kurduğu o büyük eseri yaratabilirdi.” (Kedi ve Ölüm, 33) avuntusuyla yaşar.

“Biliyordu ne istediğini. Kimsenin yapmadığı, bir daha da kimsenin yapamayacağı, Tanrısal bir eser. Hayatı boyunca renk renk manzara resimleri, natürmortlar, modelsiz ezbere çizilmiş nüer yaparken bile düşünmekten geri kalmadığı, o kendisini ölümsüzlüğe eriştirecek büyük eser olduğu gibi kafasının içindeydi.” (Kedi ve Ölüm, 70)

İnsanın Allah'a ve kâinata karşı memuriyetine inanan Naci de yaşadığı dönüşümü büyük eserine yansıtma derdindedir. Bunalımının içinde iletişim kurduğu kadınlar, erkekler onda derin düşüncelere sebep olur. İnsana ve topluma bakışı değişir. Hazırlamakta

olduğu tezini şekillendiren bu unsurlardır. Fakat bir taraftan yaşadığı huzursuzluk ile bunu başarıp başaramamakta kararsızdır.

“Bir takım cemiyet meseleleri ve kavgaları içinde unuttur gibi olduğu eski hastalığı, şimdi, bire bin, tepmişti. Büyük huzur ve sükûnu, ne okuduklarından devşirebiliyor, ne de eserinde gösterebildiğine inanıyordu.” (Aynadaki Yalan, 168)

Hâlbuki kelimelerin üstüne çıkması gerektiğini düşünen Naci, diğer roman karakterlerinin tersine bu isteğinde muvaffak olur. Öyle ki yazdıkları ile ünü yurt dışına taşar. Ancak bu sefer de o, kendi eserine layık okuyucu konusunda idealisttir.

Ölmeye Yatmak romanında Aysel, çocukluğundan beri kendini önce ailesine sonra içinde yaşadığı topluluklara kabullendirme uğraşı içinde olmuştur. Özellikle çocukluğunda okula gönderilip gönderilmeme konusunda bile başkalarının iradesine mahkûm kalan Aysel, ileri yaşlarında yaptığı çalışmalar ile hür düşüncüyü yeşertmeye çalışır. Çünkü onun korkusu önemsiz bir toz parçası gibi üflenip gitmektendir. Aysel cumhuriyetin ilk nesil çocuklarından biri olarak kendini daima “görevli” hissetmektedir. Görevli olan Aysel meslekî anlamda azmini her zaman en üst düzeyde tutmuştur. Mesleğini böyle faydalı eserlere çevirmek onun varoluş koşulu durumundadır. Oysa işini bu kadar ön planda tutan genç kadının farklı istek ve arzularının olması da doğaldır. Bu nedenle hayatının hiç beklemediği bir zamanında, yasak aşkı olan Engin ile tanışır. Engin ile ilişkisi onun işini bir kenara ittiği bir döneme denk gelmiştir.

“Hiç kendimiz olduk mu? Görevlerin birlikte götürülmediği bir yerim oldu mu hiç? Engin'le doldurduğum son on saat görevsiz miydi acaba?” (Ölmeye Yatmak, 182) diyen Aysel, Engin ile yayına hazırladığı kitabının dizgisi esnasında matbaada tanışır. Engin'in Aysel ve sohbeti ile değişen, zenginleşen dünyası genç kadın için meslekî anlamda bir kazanç olmuştur. Bu durum onu, en sonunda okumuşluğunun bir işe yaradığı fikrine götürür. Aysel'in okumuşluğundan herkes bir fayda beklemektedir aslında.

Hayır romanında Profesör Aysel Dereli'yi ödüle layık görenler onun, bu güzel vatan için daha pek çok çalışma yapması dileklerini belirtirler. Oysa Aysel'in kendisine şu an yaptığı çalışmaları soran gazetecilere verdiği cevap oldukça ilginçtir. Aysel'in çalışmasının adı Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı adını taşır. İlginç olan, Aysel'in aydın olmak için o kadar uğraştıktan, mücadele verdikten sonra Aydın kimliği ile intiharı (bir anlamda kaçıışı ve yok oluşu) yan yana getirmesidir. Her ne kadar Aysel, intiharı, bir kaçış değil başkaldırı olarak nitelendirse de ilerleyen yaşında meslekî olarak bir dejenerasyona uğradığı söylenebilir. Çünkü onda meslekî anlamda bilinçliliğin artması,

varoluşu sorgulamanın kapısını açmaktadır. Bu kapı o anki toplum yapısında tehlikeli bir yola çıkmaktadır. Düzen, varoluş yollarını tıkadığından çıkış bulamayanlar teslim olmayıp ölmeyi tercih etmektedir. Max Scheler, insanı öz bilgisi ve gerçeklik deneyimi ile hayır diyebilen varlık olarak tanımlar. Öz ile varolmayı birbirinden ayırma yeteneği bu türden insanda vardır. İnsan olmak, olduğu olmak için, bu türden gerçekliğe “hayır” diyebilmektir (Scheler, 2012: 78-80) Hayır kelimesi bu anlamda daha da kıymetlenen bir anlama gelir. Hayır, çağın aydını tarafından yaşamın devamı fikrine karşı söylenmiş bir eylemsel anlam taşıyan cevaptır.

Hayır romanı aslında bütünü ile Aysel'in mesleğindeki aşağılanmalarının, başarılarının anlatıldığı bir romandır denilebilir. Özellikle ona karşı yapılan suçlamalar alçaltıcı niteliktedir. Üniversiteden atılınca bazı araştırma raporlarını beraberinde götürdüğü, bunun yanında erkek öğrencilere karşı da zaafı olduğu iddia edilmiştir. İşi ile ilgili bu suçlamaları bilmek, Aysel'in 'hayır'ının nedenini anlamak anlamında önemlidir. Onun için, düşünsel bir faaliyet olarak intihar Aysel'in kurmak istediği yeni bir dildir. Albert Camus bunu 'Sanatçı ve Çağ' isimli yapıtında şöyle aktarmıştır: “Sanat ne bütün bir rettir, ne de bütün bir kabul. Aynı zamanda ret ve kabuldür,... Sanatçı, her zaman bu iki anlamlılık içindedir. Bir yandan gerçeği inkâr edemez, öte yandan gene de sonsuz bitmemişlik sürdükçe gerçeği tartışmak zorundadır” (Camus, 1965, 44).

İnsanın özgür olduğu tek yer kabul edilen sanatı, iş olarak tercih eden bir diğer karakter Tezel'dir. Tezel resim yapmakta iken yaşadıkları sonucu oluşan fikirleri onu resimden uzaklaştırmıştır. O intihar edemeyecek birisidir. Bunun yerine başka bir ölüm olan içkiyi seçer ve hiç bir iş ile uğraşmamaya başlar. Fakat onun 'hayır'ı ile de kurgunun sonunda karşılaşırız. Tezel yaşamdaki hatalarını resme yeniden dönerek telafi etmeye çalışır. Onun için resim konusunda zirve eser annesinin portresi olmuştur. “Resim yapar. Seramik fırınlarına gider. Yeteneklidir de. Arada bir, bir sergi bile açar. Gazetelerde kendinden övücü cümlelerle söz ettirir.” (Ölmeye Yatmak, 185-186) diye, kardeşi Tezel'in kendilik çağrısına sonradan ket vuran Aysel, onun bu yönünü vurgular. Kardeşinin yalnız kendi 'ben'i ile derdi yoktur. Çünkü önünde ölmeyip başkaldırıcıyı tercih etmiş ablası vardır. Ondanda daha üst bir varlık alanı bulması gerekmektedir.

“Şöyle içimden gele gele, salt onun için, onun seveceğine, beğeneceğine iyice inandığım bir resim yapabilmişsem, alıp Aysel'e getirebilmişsem onu –çünkü elimden gelen bu– yüzünde, gözünde, hatta ellerinde bir sevinç patlaması olurdu. Resme sevindiği, kendisini düşünmüş olmam kadar, hayır ama bunlardan da çok, benim hâlâ iyi bir şeyler

yapmaktan caymamış bulunmama seviniirdi. Kaç zaman var, onu hiç sevindiremedim. Hiç sevindiremeyeceğim de. Kimse kimseyi sevindirmesin. Sevinmek yok. Yasak!” (Bir Düğün Gecesi, 47)

Meslekî olarak ilginç karakterlerden biri de Murat Kervancı'dır. Kervancı, karşılıksız zannettiği aşkının acısının yanında, ailesinin ondan beklediği doktorluk diplomasını alamamış olmanın yükünü de çekmektedir. Bu çift taraflı çaresizlik onu müziğe, kadına ve içkiye düşkün biri durumuna getirir. Aslında bu durum sığınaksız kalan 'ben'in çare arayışıdır. Ancak Kervancı bu çareyi büyük bestesi ile ölümsüzlüğe taşımak niyetindedir. Melankolik bir hayatın içindedir. Sadık olmadığını düşündüğü aşkı Hurrem'in yokluğu, ailesinin ondan beklediği bir mesleği anlamsızlaştırır. Okulunu yarıda bırakır. Yalnız bestesi ile değil tiyatro ile de ilgilenir. Hayatın acı gerçekleri karşısında kendisi yalan olmalı, bestesi ise sonsuza kadar onu yaşatmalıdır. Karakterlerdeki bu eser verme arzusu yalnızlığı yenmeye çalışmanın bir yoludur aynı zamanda.

Gece romanında ise karşımızda işçiler vardır. İşçiler, ikinci saatlerinde ortaya çıkarlar ve gecenin kente dağılmasını sağlamak için çukurlar açarlar. Bu işçilerin değişik özellikleri vardır. İşçiler dört köşe ekmek yerler. Elllerinde özellikle genç gövdeler üzerinde çalışmak için tasarlanmış aletlerle dolaşmaktadır. Bu aletler insanların üzerinde korku salmaktadır. Karasu'nun gecenin insanları veya başka bir isim seçebileceken işçi olarak roman kişilerinden bir bölümünü nitelemesi dikkate değerdir.

“Gecenin işçileri, hep altta kaldığı duygusuyla bunalmış insanlardan mı derlendi? Çocukluğundaki umacıardan kurtulamayan, sevdiklerini gönüllerince saramayan, etlerini istedikleri etle birleştiremeyen insanlar mıdır hep bu işçiler?” (Gece, 59)

Belli ki trajik bir öyküsü olan bu işçilerin başında, kim olduğu bilinmeyen bir görevli vardır. İşçilerin başı, insanların kendisinden korkmasından hoşlanmaktadır. Bir taraftan da kendi işçilerini ölüm korkusu ile tehdit etmektedir. İşçilerini alfabetik sıraya göre birbirlerine öldürtmektedirler. Bunlar yaşadıkları ölüm ürküntüsünden derin bir haz almaktadırlar. İşçilerin bir kısmı duvarlara yazılar yazarak her yerde olabileceklerini göstermekle görevlidirler. Onların nasıl yok edilebileceğini düşünen kişi Düzeltmen'dir. Aydını temsil eden bu düzeltmen, yeryüzünde ışığın sönmesini nasıl önleyebileceğini yani gecenin işçilerini nasıl durduracağını düşünmektedir. Romanda işçilerin garip görevleri olduğu görülür. Bu oldukça ilginç bir meslekî çalışma şeklidir. Gecenin İşçileri bir oyun oynarlar. Oyunda karşılarında gündüzcüler vardır. Ancak burada işçiler tarafından alınan ve verilen tek şey ölümdür. Tek işleri geceyi hazırlamak olan işçiler, çukurlar üzerinde

mutlak hâkimiyeti kurmak isterler. Çukurların artması hâkimiyet alanlarının arttığını gösterir. İşte gündüzcülerle oyun bu nedenle önemlidir. Kendilerine engel olmak isteyenler onlara göre ölümü hak edenlerdir. Gecenin İşçileri kendileri dışında başkalarına varoluş hakkı tanımayan, mevcut olanlarında istedikleri koşullarda yaşamasını isteyen işçilerdir. Bu anlamda varoluşsal bir probleme kaynaklık edenler işçilik yapan bu kişilerdir.

Kara Kitap'ta Galip avukattır. Ama Celal'in gazeteciliği ona her zaman daha cazip gelmiştir. Belki de okurun daha başta ulaştığı bu his nedeniyle Galip'in avukatlığının herhangi bir kurgusal değerinden bahsedilmese bile Celal'in gazeteciliği daha küçük yaşlardan itibaren Galip'i ve Rüya'yı etkilemiştir. Özellikle Galip, akrabası olan Celal'e yazılarından dolayı büyük bir hayranlık beslemektedir.

Varoluş sorgulamaları yapan karakterlerinin birçoğunda da aylaklık diye nitelenebilecek başıboşluk ile karşılaşılır.⁶⁷ Bunlar, çalışmak istemeyen, bir işe girse bile bu işte sebat gösteremeyen ya da sık sık iş değiştiren kişilerdir. Aralarında gelir getirmeyen işle uğraşarak boş durmasa bile çevresine faydası olmayanlar da olduğu gibi, babasından kalan işi devam ettirenler görülür. Ancak hepsini aylak karakter olarak ortak bir noktada birleştiren şey boşluğun da katkı sunarak vermiş olduğu garip hal ile kendileri ile çokça meşgul olmalarıdır. Varlıklarını sığdıramadıkları kalıplar kırılmaya başladıkça dengesi değişen bu kişiler, roman kurgusunda ilginç konumda kalırlar. Ömer, girdiği işte tutunamamış biri iken Behçet, Mümtaz, Cemal gibi Tanpınar'ın esas karakterleri herhangi bir işle meşgul olmadığı zamanlarda bile aylaklıktan uzakmış izlenimi verirler. Ama sanki işi gücü aylaklıkmiş ve bundan zevk alıyormuş gibi davranan karakterlerde vardır. Aylak Adam romanının Bay C si böyle biridir.

Hayatla hiçbir derdi yokmuş gibi bir izlenim veren Bay C. roman boyunca hayatına anlam verecek bir kadının arayışı içerisindedir. Öyle büyük bir bilinmezin içinde izlenimi verir ki okura, bir adı bile yoktur okunacak. Yazar ona Bay C. der. Babasından kalan evlerin kirasını aldığından geçim derdi yoktur. Her günü arkadaşı Sadık'ın resim atölyesi, civardaki kahvehaneler, restoranlar ve sokaklarda dolaşarak tüketir. Aylak aylak dolaşan bu adam tam olarak ne aradığını anlamlandıramasa da arzuladığı kadının peşinde koşarken kitap okumaya, film izlemeye, gözlem yapmaya devam eder. Erken yaşta annesini

⁶⁷Aylaklık toplumun kulağında olumsuz çağrışımlar uyandıran bir kelimedir. Dini inanışlar aylaklığı, şeytanlık ile yan yana getirmeye meyilli açıklamalar yapmaktadır. Lanetlenen aylaklık Hristiyanlığa göre yedi ölümcül günahın birisidir. Gurur, kıskançlık, oburluk, öfke, şehvet ve hırs ile beraber gösterilse de aslında bütün günahların sebebidir. Müslümanlık için de aylaklık aşağılanacak bir durumdur. Şeytan ile bağlantısı direk kurulan aylaklık, insan için kurulmuş bir oyundur. Aylaklık, tembellik ve kötü ahlakla artan bir süreç gösterir. Hristiyanlıkta olduğu gibi diğer birçok günahın başlatıcısı konumundadır.

kaybetmesi, babasının teyzesi ile olan münasebetsiz ihaneti, onu daha büyük bir çukura atmıştır. Bu yokluk ve ihanet onu acımasız yapar. Sevdiği kızı kaybetmesi de bu sebeple olur. O, kendisi gibi varlığı belirsiz birini aramaya devam eder ve bir gün yolda gördüğü kızın peşine takılır fakat ona yetişemez. Aylak Adam hiçbir zaman olması gerektiği yerde olamayan oysa olmak için uğraşan bir adamın hikâyesidir.

Bay C, sevdiği kadın Ayşe'ye varlığını tanımlamak için de 'aylak' ifadesini kullanır.

“— Ressam mı? diye sordu annem.

— Değil. Aylakmış; öyle diyor.

(Dün gece lokantada bira içerken sormuştum. '— Aylağım ben, demişti, param var. Hem benim yapacağım bir iş de yok.' Sonra yolda başım dönüyordu. Kapının kuytusunda öpüştük. 'Yarın evine götür beni' dedim. ' — Olmaz, dedi, evime bir giren bir daha çıkamaz.

Güveniyor musun kendine?" — bilmem.)” (Aylak Adam, 27)

Bay C. yalnız bir çocukluk geçirme pahasına sokağa bile seyrek çıktığı, sadece babasının gündüzleri evde kaldığı pazar günlerinin sıkıcılığı haricinde mutlu bir çocukluk dönemi geçirecektir. Ne var ki o mutlu dönemin diğer yanı aylak bir yaşam biçimini tercih ettiği yetişkinlik döneminde hep var olacaktır. Kadın düşkünlüğü sebebi ile sık sık hizmetçi değiştiren bıyıklı babasıyla rekabet mesleksizliğe sürükler. Bu nedenle büyüyünce aylaklığı tercih etmesi de yine babasına bir tepkidir:

“Okuldan suratımda çürükler, tırnak yaralarıyla döndüğüm günler babam, "— Görürsünüz, adam olmayacak bu çocuk," derdi. Konuşmazdım. Sevinirdim. Babam adamsa ben olmayacaktım. "Büyüyünce bıyık bırakmayacam" derdim kendi kendime. Ertesi gün daha çok dövüşürdüm. Ötekiler benden yıldılar. Öğretmenler babama yazarlardı. İyi ki okumamı istemiyordu. Yoksa ona inat okumazdım. "— Okuyup da ne olacak? İşadamı olmalı," derdi. Teyzem ona çıkışırken, ben işadamı olmamaya karar verirdim. Bazı kere teyzem bana büyüyünce ne olacağımı sorardı. "—Bilmiyorum," derdim. "Komisyoncu olmayacam ben." Gülerdi. Başını salları, "— Sen," derdi, "bu kötü adamın yüzünden azap çekeceksin." (Aylak Adam, 122)

İşte Bay C.deki asıl varoluşsal suçluluk babasına benzemektir. Belki bıyık bırakmamış, komisyoncu olmamış hatta “adam olmaz” bakış açısına nazire edercesine aylaklığı tercih etmiştir.

Şehir insanının varoluş sorununu başboşluk çerçevesinde işleyen romanlardan biri de Her Gece Bodrum'dur. Selim İleri, "küçük oba"yı temsil eden belli roman kişilerine odaklanarak toplum sorunlarını ihmal etmekle eleştirilmiştir (Mengi, 2009: 149). Fakat İleri, bireysel sorunlardan yola çıkarak yalnızlaşan toplumdaki bahsetmektedir. İletişimsizlik kaynaklı bir yalnızlık olan bu bireysel haller aslında, özgürlük anlayışı ile de bağlantılıdır. Belki de bu nedenle daha çabuk kabul edilen yalnız kalma, başboşluk özgür olmak ile denk görülür. Hâlbuki her birey mutlaka bir diğerine ihtiyaç hisseder. Öteki ile kendimizi sorgulama eylemimiz daha çabuk sonuç verebilir. Oysa aylaklık diyebileceğimiz meslekî yokluğun içinde roman karakterlerinin, belli bir işle meşgul olmadıkları gözlemlenir. Cem bu durumun farkındadır. Çevresinden kaçarak kurduğu yalnızlık dünyasını çözümlenmeye çalışır.

"Bir yığın arkadaşlık, bir yığın kimsesizlik! Ayrıca insan kimsesizliğini besleyebilir, ondan yeni sözcük, yeni bir dil yaratabilir. Böylece herkesin birbiriyle olan ilişkisi biter, tek başına kalmak bu ortamda bir onura dönüşürdü... bu çevreye, bu çevrenin insanlarına ve anlayışlarına dilediğimizce karşı çıkalım, yine de onlarla belirleniyorduk; böyleydi bu yüzden kolay değildi yalnız olmak." (Her Gece Bodrum, 32)

Yazar, Her Gece Bodrum'da yalnızlık, özgürlük ve bunların sağlanması için gereken şeyi aylaklık olarak tanımlar gibidir. Aylaklığı beceren, özgürlük bilincine sahip olan kişi kendini yapılandırmaya başlayan özgür bireydir. Varoluş sürecinde bu özgür ve aylak bireyler herhangi bir sebeple bağımlı kalmış bireyleri küçümserken diğer bireylerin aylaklığını kutsarlar. Özellikle Cem, Murat, Tarık, Emine; Aylak Adam'daki Bay C. gibi dış gerçekliğin gereğini reddeden, farkında oldukları şeyleri de yerine getiremeyen sağlıklı aylaklardır. Cem'in aylaklığı o dereceye ulaşır ki kendisine karşılık vermeyen Murat'a âşık olarak aykırı aşk anlayışının temsilcisi durumuna gelir.

Modern bireyin bir tercih gibi gösterdiği aylaklık aslında varoluş yapılandırmasında kişiyi tehdit eden bir unsur olarak yerini alır. Varoluş sorgulamasında daha çok sıkıntı kaynaklı başlayan aylaklık bireyin o anki hali ile devam eden bir durumdur. Buna *durum sıkıntısı* (bkz. Svendsen, 2008: 28-29) demek de mümkündür. Varoluşsal boşluk, kişisel geçmişin yıkıntısı üzerine yerleşmesi ile bireyde vurdumduymazlığa dönüşür. Aylaklık aslında anlam bulamama ve amaçsız kalmanın birey için hayatı anlamlandırma çabasıymış gibi gösterilir. Ontolojik ve ontik düzeyde bağlamdan kopan birey kaçar. Oysa belli meslek gruplarında yer alan roman karakterlerinde özellikle eser vermeye yönelik çalışanlar için aylaklık amaca dönüşmüş, başkalaşan bu aylaklık değer kazanmıştır.

Tutunamayanlar'da Turgut Özben ve Selim Işık ise mühendistir. Üniversite yıllarında okumaya hevesli olan Özben, iş hayatına atıldıktan sonra para kazanma amacıyla olur. Onu iş hayatının yalnız maddi amaçlı kısılcısından kendi gibi mühendis olan arkadaşı Selim'in intiharı uzaklaştırır. Turgut benliğini unutmasına yol açan bu işten uzaklaşır ve yalnız kendi iç sesinin peşinden koşarak hayata başka anlamlar yükler. Rahat bir hayatı olmasına karşın arkadaşının intiharı onu çıkışı zor bulunabilecek yollara sürükler. Ancak Turgut'un asıl eleştirisi bürokrasiyedir. Devlet dairelerine işi düşenlerin akıbeti onu romanda oldukça ciddi bir memur eleştirisi yapmaya itmiştir.

“Bütün memurlar daha gazetelerini okuyorlardı, çaylarını içiyorlardı, masalarını düzeltiyorlardı; ceket çıkarma talimatı henüz gelmediğinden ceketleriyle oturuyorlardı, adamı yakalamışlar bizim zamanlardan bir haber yok dün akşam başıma gelenleri sormayın diyorlardı; hademeler, kapıların önünde iş sahiplerinin evrakını masadan masaya odadan odaya taşımak için bahşişlerini bekliyorlardı. Ceket kollarının sürtünmeyle paralanmasını istemeyen bazı titiz memurlar kolluklarını takmak üzereydiler; daktilo kadınlar makyajlarını tazeliyorlar, dudaklarını yalıyorlar, kırmızı tırnaklarını törpülüyorlardı; orta yaşlı ve gençliğine düşkün olanlar parmaklarıyla alın derilerini geriyorlardı; yaşları kırk beşten büyük olanlar son zamanları tenkit ediyorlar, küçük olanlar da masalardaki tozdan şikâyet ediyorlardı. Daire, o battal kütle, yavaş yavaş geriniyor, uyanıyordu: şefler daha otobüs duraklarında vasıta bekliyorlardı, müdürler hiç gelmiyorlar, evlerinde öteberi tamir ediyorlardı. ... Her sabahın, bütün sabahlar gibi bir sabah olması bekleniyordu.” (Tutunamayanlar, 291)

Bu sakin ortamda o, artık mevcut durumu hazmetmese de anlamış, alışmış rolü oynayarak davranır. Turgut'un, korunmasını bilen bir iş kovalayıcısı olduğu söylenirken kastedilen budur. Arkadaşı Selim'in sabredemeyip cinayet bile işleyeceği sıkıcı evrak işlerinde o, kendini yatıştırmasını öğrenmiştir.

Hakkâri de Bir Mevsim romanında “O” bir denizcidir. Fakat romanda onun denizci olması dışında denize dair hiç bir bilgi yoktur. Düştüğü yere vurguyu artıran figür olarak denizcilik seçilmiş olabilir. Karla kaplı dağların başında bir köye gelmiş olan bu kişinin oraya göre zıtlığını anlatacak en iyi özellik olarak deniz-kara karşıtlığı kullanılmış gibidir. O, aslında öğretmen anlatıcı rolünde kurgu boyunca ilerler.

“Hanın dört odasından biri boştu.

Han sahibi, Eğer bir müşteri gelmezse tek başınıza geceleyebilirsiniz, dedi.

Odaya doğru ilerlediğimde, ardından, Pir. Köyünün yeni öğretmenisiniz, değil mi? diye sordu.

Tanrım! Herkes tanıyor beni bu kentte.

Ya da herkes herkesi tanıyor.

Ben hariç.” (Hakkâri’de Bir Mevsim, 37)

O, bir sürgün gibi yaşadığı köyde ve yakın çevrede de öğretmen olarak tanınmaktadır. Diyalogun akışından anladığımız kadarı ile kendisini henüz öğretmen olarak nitelemekten uzaktır. Fakat burada da farklı bir durum söz konusudur. O, dışarıdan gelen biri olduğu için hem öğrenme hem de öğretme durumundadır. Yazar burada öğretmenlik gibi bir mesleği alegorik unsur olarak kullanarak kent-köy, deniz-kara ikileminin ötesinde roman boyunca kişileri öğreten-öğretilen şeklinde yerlerini değiştirerek sahneye çıkarır. Ayrıca öğretmenliğin roman boyunca icra edilmiş şekli sebebi ile öteki ile kendi arasındaki uçurumları azaltmada da bir geçiş mesleği konumuna sokulur. Bürokrasi ile arasındaki iletişimde mesleğinin belirlediği materyaller etrafında şekillenir.

“Ve içeri bir yabancı girdi.

Vali Bey sizi istiyor, dedi.

Vali mi? dedim. Olur gelirim.

Adam yerinden kıınıldamadı.

Söyleyin kendisine birazdan gelirim, dedim.

Adam yerinden kıınıldamadı.

Sesimi yükselterek, Sen git, ben gelirim, dedim.

Adam yerinden kıınıldamadı.

Belli ki beni almadan gitmeyecekti.

Sesimi yükselterek, Sen git, ben gelirim, dedim.

Vali Bey sizi alıp gelmemi istedi, dedi.

Kitapları ve mührü kaldırdım. Haritayı sardım.

Valinin habercisi önde, ben arkada, çıktık.” (Hakkâri’de Bir Mevsim, 38)

Üst ses olarak öğretmen tonundaki *gelirim* cevabı yalnız köy insanı olan öteki ile değil farklı işleyen, aslında kendinden olan fakat mesleğin ötekileştirdiği insanlarla da bağları ortaya çıkarır. Düşülen bu yer varolamayanların, kendini arayanların bulunduğu bir yerdir. Köyün sokakları, buyur edilen yabancıların aslında şüphe edilen varlığı, eskiye özlemi yok eden içsel boşluk duygusu, anlamı silen çocuk yüzleri ve kelimelerde

buluşulamayan iletişim çözülmesi gereken bir varlık sorunu gibi öğretmenin kendi ile mücadelesinde ön plana çıkar.

Görüldüğü üzere karakter ile meslek arasında varoluşu etkileyen karşılıklı bir ilgi söz konusudur. Bir taraftan kişi, karakter özelliklerine göre bir mesleğe yönelme ihtiyacı duyarken diğer taraftan mesleği ondaki kişilik özelliklerini etkiler. Çoğu zaman otantikleşmesini engelleyen cenderelere sokar. Belki de bu durum, kişilerin zaten istedikleri mesleğe sahip olmaması neticesinde varlıklarında oluşmuş boşluğun tesiriyledir. Bu nedenle varoluşsal sorunlardan suçluluk hissi kendine bu boşluğu yuva yapar ve karakterin özgür varoluşunu kısıtlar. Mevcut düzenin tutsağı olmak zorunda bırakılan, meşguliyetleri ile kendine yaklaşırken zorunlulukları ile otantik varoluşundan uzaklaştırılan karakterler düzenin boyunduruğundan kurtulsa bile kendi içindeki sahte ben'lerden kurtulamamaktadır. Bu nedenle sahte ben'lerin tutsağı olanların özgürlük arzuları da incelenmelidir.

2.3.Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Karakterlerde Bunaltı

Felsefede varolmama durumu olarak belirtilen hiç kelimesi anlam itibari ile namevcut olmayı ifade eder. Bu anlamı ile felsefede kavramsal bir değer kazanan hiçlik varlığın eksikliği, bulunmayışı olarak ontolojik sorun düzleminde belirir. Felsefedeki bir başka anlam karşılığı ise isyan ve inkâr ile gerçek durumların, özelliklerin ortadan kalkması şeklindedir.⁶⁸ Hiçlik anlam kargaşası sebebi ile felsefede ve dini literatür de

⁶⁸“Hiççilik ile ilgili değişik tanımlar yapılmıştır. Felsefedeki değişik bakış açıları etrafında oluşan bu tanımlar etikte, bilgi teorilerinde, siyasal felsefelerde ve varlık felsefesinde karşımıza çıkar. Hiççilik akımları diye de adlandırılan bu akımları bir kavram olarak hiçlik'i benimsemiştir. Hiçlik hiçlikten gelir diyen, Tekçilik ekolünden Parmenides, Parmadies'i dikkate alarak felsefi anlayışlarında onun fikirlerinden faydalanan Sokrates ve Platon, Leicuppus ise Tekçi yaklaşımdaki boşluk (vakum) olmadan hareketin olmayacağını kabul etmiştir. O dönemde kullanılan boşluk (vakum) kavramı, varlığın zıddı olarak düşünülüyordu ve tekçi yaklaşımda göre aynı anda aynı yerde iki varlık olamayacağı için bir varlığın hareket edebilmesi için önce gideceği hedefin boş olması gerektiği kabul ediliyordu. Aristo, Parmenides'in madde ve boşluk görüşlerinden yola çıkarak karşı görüş oluşturur. Parmenides'e göre boşluk, *hiçlik* ama bu hiçlik sadece varlıkların yer işgal etmesi için kullanılan kaplardır. Oysaki Aristo'nun anlayışına göre gerçek anlamda hiçlik, bu boşluktan daha farklı bir kavramdır ve Aristo bu boşluk düşüncesini *hiçlik* algısının dışında tutmaktadır. Hegel ise, bilim mantığını üç aşamadan oluşuyor olarak görür. İlk aşama tez (mutlak ve saf varlık) aşamasıdır burada bir esas konur. İkinci aşamada antitez (mutlak yokluk) üretilir. Son aşamada ise tez ve antitezden sentez (mutlak'ın varoluşu) oluşturulur. Gerçek bütün sürecin, tez, antitez ve sentez olarak parçalara bölünmesi ile tek başına anlam ifade eden bir cümleye indirgenemeyeceği için, bu aşamaların tamamı (yani tez, antitez veya sentez) tek başına doğruyu ve gerçeği ifade etmekte yetersizdir. *Yokluk* kavramı, Hegel'in Mantığının başında yer alır. Berkeley ise bilginin kaynaklarını araştırırken tümel kavramların ne bilinçte ne de bilinç dışında bir gerçekliğinin olmadığını gösterir. Bir nesnesin bizdeki idesi ikincil nitelikler dediğimiz türden duyumlardır. Bu nesnenin idesini oluşturan görme, dokunma, tatma, koklama duyu verilerini silersek geriye o nesneden ne kalır? Kocaman bir Hiç. Berkeley bu noktadan sonra insanın tüylerini diken diken eden bir sonuca varır. Eğer 'uzam' ve 'durum' yoksa bunlar filozofların kuruntuları ise, 'madde'de soyut niteliklerin bir araya getirilmesi ile oluşturulan o 'genel' nesne yoktur; o da bir hiçtir.” (Tuğcu, 2000: 507-508).

tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Varlığın kendi yokluğunu da kapsayabilecek bu kavramı anlaması, algılaması ve anlatması zordur. Nihilist bakışla anlatılabilecek hiçlik bireylerin çıkışsızlığı bulduğu nokta gibidir.

Nihilizm kavramı, değerlerin insan hayatında önemini kaybetmesi sonucu ortaya çıkmıştır. İnsan değerlerini kaybettiğinde içsel sesini daha net duymaya başlar. Öze dönüşün başlangıcını insanı sınırlayan dinsel ve ahlakî değerlerden uzaklaşma olarak kabul eden nihilizm, insana aykırı bir yaşama biçimi sunar.

Sartre, Varlık ve Hiçlik eserinde hiçlik kavramını ayrıntılı olarak izah etmiştir. Ona göre, insan sürekli kendisini yaratan olarak hiçlikten varolma (ex nihilo) halindedir. Sartre kitabında Heidegger'in Varlık ve Zaman'da anlattıklarından yola çıkarak hiçlik kavramının izahına şöyle devam eder: İki tür varlık vardır. Birincisi taş ve ağaç gibi varlığın kaba maddeleridir. İkincisi ise bilinç seviyesinde olan varlıktır. Bunun yokluk olduğunu söyleyerek, yokluğun kaba bir maddeye dönüşmeyeceğini iddia eder. Bu anlayış daha sonra Lacan gibi filozofları da etkileyerek ateist felsefenin temellerinden birini oluşturmuştur. Sartre, bilinci varlığa bağlamakta ve oluşumuzu ona dayandırmaktadır. Varlığa bağlı olarak doğan bilinç, hem kendisi olmak hem de kendisinden kurtulmak yani bir diğer varlığa geçmek ister. Diğer bir anlatımla, kendisi-için, kimliğini ve konumunu koruyarak varlık hüviyeti kazanmak ve kendisinde-varlık sahibi olmak istemektedir. Çünkü Sartre'a göre "Niçin varlık vardır?" sorusu dışlanırken, "Niçin bilinç vardır?" sorusu öne çıkmaktadır. Ona göre bilinç, varlıktan devamlı ayrılma veya uzaklaşma yoluyla var olmaktadır. Hatta bunu daha da ileri götürürsek bilinç, ancak bir olumsuzlama veya hiçlik süreci yoluyla varolur.

Afife Tansel, Sartre'da özgürlük, sorumluluk ve yabancılaşmadan bahsederken hiçlikle bağlantı kurar: Ontolojik boyutta 'kendisi-için-varlık', varlık karşısında bir eksiklik ve bir hiçlik'tir. Çünkü 'kendisi-için-varlık', kendinde ve kendi varlığının eksikliği olandır. Onun arzusu, kendisinde olabilmeyi gerçekleştirmektir. Dolayısıyla bilincin en büyük amacı, kendi kendisine adapte olmayı istemek ve kendi yokluğundan, kendi varlığına sığınma zorunluluğunu göstermektir. Sartre'a göre, başlangıçta var olan nesnelere yalnızca 'Kendindeliği' vardı. Bu varlık kitle halindeydi, sağlam, yuvarlak, hareketsiz, yarıksız (aralıksız), bölümsüzdü. O zaman, bu temelsiz varlık kendini temellendirmeye çalıştı. Bunun için kendi kendisiyle bir çeşit bağlantı kurması gerekmektedir. Bunu yapabilmek için ilkin kendini aşip hiçliğe doğru adım atması

gerekiyordu. Sonradan bu hiçlikten yeniden kendi kendine dönebilmesi için kendini hiçlemesi, yadsıması gerekir.

Sartre felsefesini⁶⁹ somutlama adına, karakterlerini yaratırken hiçlik kavramını nasıl ele almıştır? Bu sorunun cevabı, cumhuriyetle beraber yeni bir döneme giren, batılılaşmayı yalnız iktisadî sahada değil kültürel ve sosyal her türlü alanda hızla hayata geçiren yeni Türkiye'nin modern dönem eserlerine de ışık tutacaktır. Oldukça hızlı bir değişim sürecinde yaratılan karakterlerde hiçlik kavramının ardında yatan felsefî bakışın döneme etkisinin olup olmadığını anlamak için bunu bilmek gerekir.

Gaeton Picon, "Sartre'in yarattığı kişilerin hürriyeti nedir?" diye sorar. Picon'a göre; "Bu kişilerin gücü dünyadan kaçmakta, kendinden kopmakta, baskı yapan şeylerden sıyrılmakta, onları yok etmekte görülür. Ama kopmak gerçekte bir kurtuluş olmadığı gibi, bağısız olmak bir kaçış değildir ki. Hem, insanın kopup kurtulduğu bu dünyada —kişiyle sıkıntı arasında— yalnızca hiçlik, yalnızca özgürlük yokluğu mu vardır? İkisi arasında yalnızca bir boşluk bulunduğu nasıl doğrulanabilir? Hiçlik ile boşluk kavramları Sartre'da burada birleşir. Özgürlüğü bir kurtuluş olarak yaşamamız için Sartre'in bu boşluğu ne ile dolduracağımızı bize göstermesi gerekirdi; istememek ve inkâr etmek özgürlüğüne "inanmak ve bağlanmak" özgürlüğünü de eklemesi gerekirdi. Yazık ki Sartre bunu yapmaz. Nitekim Sartre'in kişileri bir şeye bağlanmazlar. Kendi özgürlüklerinden çok başka şeylere inanırlar: Sevmek ve hareket etmek için değil, seçmek için seçerler. Oysa bulantıyı yenmek için değerden yoksun bir özgürlükten başka şeyler —sözgelimi, özgürlüğün bağlanabileceği değerler— bulmak gerekir." (Sartre, 1961: 25) İnsanın hiçlikle karşılaşmasını toplumsal üretim ile bireysel mülkiyet düzeni arasındaki ilişkiye bağlaması bir anlamda Urry'nin görüşlerini de doğrular niteliktedir. Varoluşu Marksist açıdan

⁶⁹Yabancı bir yerde olmadan insan kendi yurdunu tam bilemez (tanıyamaz) Sartre'a göre. Varlığın yabancı da hiçliktir. Bu ayrılık olmadan varlığın bilgisine erişilemezdi. Bu ayrılma, bu yarılma ile birlikte varlıkta bir delik açılır, bu delikten de 'kendisi-için-varlık', kendi bilincine erişen varlık ortaya çıkar: 'Hiçlik' varlığın deliğidir, kendindenin çökmesiyle kendisi için meydana gelir. Şimdi, Sartre 'da varlıkta açılan delikle/hiçlikle, 'kendisi-için-varlık' belirliyordu. Bu 'kendisi-için-varlık' böylece kendindenin (kendinde-varlığın) bilgisi içinde suyun yüzüne çıkar. Ama bu 'kendisi-için-varlık' yeniden kendini temellendirmek ister, bundan dolayı da yeniden kendini aşip hiçliğe atılır: böylece de bilinç doğar. Bilinçte kendini haklı çıkarmak ister ve üçüncü kez hiçliğe adım atar; bunu da kendini buradan kuşbakışı görebilmek için yapar: böylece de kendi kendinin bilinci, kendi üzerinde bilinç doğar. Ona göre bilinç hiçliktir. Varlığı bilinç hiçleyebilir.

O nesnel ve evrenseldir fakat zorunlu olarak 'kendisi-için-varlık'a bağlıdır. O halde, hiçlik insanla dünyaya gelmiştir. (Tansel, 2006: 33). Fakat Sartre, makinenin getirdiği toplumsal üretim düzeniyle bireysel mülkiyet düzeni arasındaki çelişmenin kişiyi tedirgin ettiğini iki düzen arasında bir uyum sağlanamamasının insanı kendine yabancı, saçma, ezici, güvensiz, anlamsız bir ortamda —hiçlikle karşı karşıya- yaşamak zorunda bıraktığını söyler. Bu durum bireyin gittikçe kişiliğinden olmasına, toplumda yabancılaşmasına, yalnızlaşmasına ve bunalmasına sebep olduğunu ekler (Sartre, 1961:5).

açıklayan yazar şöyle der; İnsan hiçtir olsa olsa zamanın enkazıdır. Modern bir kozmosa giriş yapan köylü kahramanlar kendi hiçliklerin ilk fark edişlerinde büyük bir yıkım yaşarlar. Daha sonra varlıklarının emek ve zamanla ölçüldüğünü görmeleri ile kendilerini bu biçimde var etmeye çalışırlar. (Urry, 2015: 17). İlkinde hiçlikle karşılaşma değerinde hiçliği hemen kabulleniş görülen insan algılayışında çatışma alanının oluşması doğaldır.

“Hiçliğin insanda oluşsan anlamsızlık duygusu ile bağlantısı önemlidir. Bu nedenle anlamsızlık sonucuna götüren kaygı durumları hiçliğe ulaşmak için önemlidir. Yalom varlık problemi yaşayan bireyde çatışmalı güçleri oluşturan dört temel nihai kaygı durumundan bahseder. Ölüm bireyde en göze çarpan ve ölümlü olduğunun bilincinde olduğu anda peşi sıra birçok kaygıyı getiren bir duygudur. Özgürlük, nihai zeminin bakış açısından görülen bir duygu olarak korkuya yapışık durumdadır. Varoluşçu anlamda “özgürlük” dışsal yapının yokluğuna gönderme yapmaktadır. Her zamanki deneyimin tersine, insanoğlu, doğasında bir modeli barındıran iyi yapılandırılmış bir evrene girmemekte (ve çıkmamaktadır) Daha çok, insan kendi dünyasından, hayat tarzından, seçimlerinden ve hareketlerinden tamamen sorumludur -yani, bunların yazarıdır. Bu anlamda “özgürlük” ürkütücü bir anlam taşımaktadır: altımızda bir zeminin olmadığı anlamına gelmektedir. -altımızda hiçbir şey yoktur, sade bir boşluk, bir uçurum vardır. O halde, anahtar durumundaki varoluşçu dinamik, zeminsizlikle karşı karşıya kalmamızla, zemin ve yapı için duyduğumuz arzu arasında çelişkilidir. (Yalom, 2013: 18-19) Yalıtım ise özgürlüğün olumlu anlamsal değerini yok eden bir kaygı durumudur. Özgürlük yalıtımı getirir. Ancak yalıtım zeminsizlik, askıda kalma halidir. Birbirimize ne kadar yaklaşırırsak yaklaşalım en sonunda arada kapatılamaz bir boşluk kalacaktır; her birimiz var oluşa tek başımıza başlarız ve varoluştan tek başımıza ayrılmalıyız. Bu nedenle varoluşsal çatışma, mutlak yalıtımımızın farkında olmamızla, bağlantı kurma, korunma ve daha büyük bir bütün olma arzumuz arasındaki gerilimdir. (Yalom, 2013: 20)

Anlamsızlık⁷⁰ ise üç kaygı durumu ölüm, özgürlük ve yalıtımın toplu sonucudur. İnsan ölmek zorundaysa ve kayıtsız bir evrenin içinde tek başına kalmış bir köksüzlük

⁷⁰Anlamsızlık varoluşçu bakışa göre cevapsız kalma durumu olarak tanımlanabilir. Kişi birey olarak varlığını kendi ile sorgulaması sonucunda çoğu zaman tutarlı cevaplar veremez ve bu durum varoluşsal sorunlara yol açar. Bu duruma aporetik bir hal denilebilir.

Aporia: Antik Yunan felsefesinde nesnenin kendisinde ya da kavramındaki bir çelişkiden ileri gelen, çözülmesi güç bir probleme, bir düşünce faaliyetinde söz konusu olan aşılabilir çelişmeye verilen ad.

Aporetik: Düşüncede ya da tartışmada ortaya çıkan bir problem ya da güçlükten dolayı sonuçsuz kalma durumu (Cevizci, 2015: 37).

içindeyse hayatın anlamı bulanabilir mi? Bu kavramlara hayatında tam bir karşılık bulamayan karakter anlamsızlık ve hiçlik ile karşılaşır.

Stefan Zweig, Satranç⁷¹ romanında, insanın suskunluğunun siyah okyanusunda cam fanuslu bir dalgıç yaşadığını söyler. Kendisini dış dünyaya bağlayan halatın kopmuş olduğunu ve o sessiz derinlikte hiçbir zaman yukarı çekilmeyeceğini ayımsayan bir dalgıç gibidir, der.

“Yapacak, duyacak, görececek hiçbir şey yoktu, her yerde ve sürekli hiçlikle çevriliydi insan, boyuttan ve zamandan tümüyle yoksun boşlukta. Bir aşağı bir yukarı yürürdü insan, düşünceleri de onunla birlikte bir aşağı bir yukarı, bir aşağı bir yukarı yürüyüp dururdu. Ama ne kadar soyut görünürlerse görünsünler, düşünceler de bir dayanak noktasına gereksinim duyarlar, yoksa kendi çevrelerinde anlamsızca dönmeye başlarlar; onlar da hiçliğe katlanamaz. İnsan sabahtan akşama kadar bir şey olmasını bekler ve hiçbir şey olmaz. Bekleyip durur insan. Hiçbir şey olmaz. İnsan bekler, bekler, bekler, şakakları zonklayana dek düşünür, düşünür, düşünür. Hiçbir şey olmaz. İnsan yalnız kalır. Yalnız. Yalnız.” (Zweig, 1997: 45) diye devam ederek hiçlik düşüncesinin insanı nasıl sardığını izah eder.

Hayatın anlamı yoksa her kişi kendi bir anlam evreni oluşturmalıdır. Yalom bunun zorluğunu vurgulamak için modellemenin yokluğundan bahseder. Birey için önceden planlanmış bir model yoksa kişi kendi seçtiği anlamı ya da hiçliğini taşıyacak kadar sağlam mıdır? Boşluk, anlam verememe kurgusal karakterlerin dünyasında nasıl bir varolma gayretini ortaya çıkarır?

İnsan psikolojisinde varlığının farkına varma ve kendine karşı dürüst olma önemli ve bir o kadar da zorlu bir süreci gerektirir. Sosyal psikoloji süregiden zamanda bunu topladığı örneklemelerle araştırıp ortaya koyarken kurmaca dünya da okur için daha geniş zaman, mekân ve kişi panoraması sunan roman türünde karakterin geçirdiği ruhsal süreçler takip edilebilir.

⁷¹Romanda yazar, New York'tan Buenos Aires'e yolculuk yapan bir deniz vapurunda yaşananları anlatır. Bir grup yolcu, gemideki kurgusal satranç şampiyonu Mirko Czentovic'i partiye davet eder. İlk partiyi beklendiği gibi rahatlıkla şampiyon kazanır. Yine kaybedilmekte olan rövanş partisinin ortasında, oyuna Dr. B. adında bir başka yolcu daha katılır ve bir beraberlik kurtarır. Bunun üzerine yolcular tarafından Czentovic ile Dr. B arasında bir müsabaka organize edilir. Müsabaka başlamadan Dr. B. kitapta hikâyeyi anlatana satrancı nasıl öğrendiğini bildirir.

Türk romanında başkişi konumundaki karakterlerin ontolojik sorunlarının modernlikle ve oluşturuldukları dönemin siyasî atmosferi ile beraber daha belirgin olarak ortaya çıktığı görülür. Dış dünyadaki uyumsuzluk bireyin varlık olarak içsel yaşantısında da bir dengesizliği getirdiği ve kişinin kendi kendi ile bile çatışmaya, çelişkiye düştüğü görülür. Bu dış ve iç uyumsuzluk üzerinden ortaya çıkan model Oğuz Atay'ın tutunamayanlarına karıştır. Bu anlamda kendini tanıma derdinde olmayan bir kişi portresinde olan İçimizdeki Şeytan'ın Ömer'i, kendinden çok hayatın anlamsızlığını vurgular. Ömer beklenen düzeyde bir farkındalığa sahip olmadığından daha sonra psikolojik olarak kendinden uzaklaşmasına neden olacak olumsuz yönlendirmelerden kaçamaz. Geçmişleri ve şimdileri ile çatışan, hayal ettikleri bir geleceğe sahip olamayan bu uyumsuz öncü örnek gibi diğer modern roman karakterlerinin birçoğu da, sonu gelmeyen bir hiçlik duygusunun esiri olmaktan kendilerini kurtaramazlar. Hiçlik, hep ile yer değiştiremediği gibi kişilerin bir uyum arayışından çok kendiliklerini pekiştirecek anlamın peşinde koştukları görülebilir. Bu bağlamda özellikle anlam arayışını sınırsız özgürlük anlayışı ile eş değer gören roman karakterlerinde öz yaşamlarını ortaya koyan içsel konuşmaların ağırlıklı olarak yer aldığı ve kendi kendini sorgulayan seslerin sıkça duyulduğu ortaya çıkar. Bu sorgulamalar roman karakterlerindeki varoluşsal izlekleri açığa çıkarırken derin suçluluk duygusunun belirginleştiği fark edilir. Suçluluk hali, kişinin varlık ve kendisi karşısında tavrını netleştirir. Anlatı kahramanlarının yaşadıkları temel sorun uyumsuzluktur. Bu uyumsuzluğun sonucu çoğu zaman kaçıştır. Kaçış daha çok ölümü seçişteki özgürlüktür. Çevresine ve kendine yabancılaşan kişi, ortak seçimlerin getirdiği bir hayatı yaşamaktansa kendi seçimi olan bir ölümü tercih etmektedir. Çünkü uyumsuzluk yalnız yabancılaşmanın değil yalnızlığın, hiçlik duygusunun, yerine koyacak bir şey bulamamanın, fiziksel uzaklaşmanın ve ruhsal teklüğün sonucu ortaya çıkan bir varoluşsal durumdur. Bu kişinin kendinden uzaklaşması ile de alakalıdır. Kendinden uzaklaşan varlık hiçliğe düşer ve kendine karşı bir suçluluk duygusu ile tekrar karşı karşıya kalır.

Modern Türk edebiyatında kurgularını karakterin yaşadıkları boşluğun izdüşümü olarak hiçlik ile karşılaşmaları üzerine temellendiren yazarlar vardır. Hiçlik karşısında karakterin varlık olarak aldığı tavrı anlatan yazarların bu kurgularında trajik deneyimlerden bahsedilir. Sorgulama ile başlayan, hiçlik ile karşılaşılan hayat hikâyelerinde bireyler duydukları tiksinti ile sonlu bir varlık olmanın bunaltısını yaşarlar. Yok olup gitme kaygısı ile baş edebilmek için kurulu hikayeden çıkarak gerekirse hikayesiz kalmayı ya da hâkim

oldukları bir ben ile yaşama devam etmeyi isterler. Varoluş karakterlerinde incelenecek kayıtsızlık durumu da hikâyesine hâkimiyetten mahrum kaldığı için ontolojik güvenliğini tehlikede gören kişinin yaşam karşısındaki tavrıdır. Çünkü hiçlik ile karşı karşıya kalınması, ardından gelen tiksinti hissi ve boşluk bunaltıya sebep olur. Birey hem kendine hem de çevresine karşı uyumsuzlaşır.

Varoluş romanlarında karakter, yaşıyor olmanın sınırlılığı ile mücadele etmektedir. Bu savaşın tarafı olan ve uyumsuzluğa doğru giden kişiler sonraki bölümlerde incelenecektir.

2.3.1. Hiçlik ve Tiksinti Hali

“Varoluş, insanın imkânsız serüveni olarak, aynı zamanda bir çıkmaz sokaktır. İnsanı, kendinde-varlığa karşı daima karşıt olan ve onunla daima bağlantı içinde bulunan kendisi için varlığın özgürlüğü ile tanımlar. İnsan, belirlenimden belirlenime dolaşmasına, hiçlik içinde çözülmesine, ortadan kalkmasına imkân tanıyan özgürlüğün sahibi değildir; bu özgürlük tarafından sahiplenilendir. Hiçlik demek ki kendisi için ile kendisi arasında değildir, varlığın hiçliğinin bizzat kendisidir veya hiçliğin varlığıdır.” (Hyppolite, 2013: 251) Varoluşu yok hale getiren bu anlayış birey için kaygı doğurur. Çünkü “kaygı”, korkudan farklı olarak “hiçlik” düşüncesiyle beraber ortaya çıkar. Bu durumda kişi, neden korktuğunu bilmeyerek kendisini korktuğu “şey” karşısında tükenmiş ya da çaresiz kalmış olarak görür ve “hiç”i, “boşluk”tan başka bir anlamda kavrayamaz. Ciddi bir hastalığın da belirtisi olan bu durum, beraberinde “umutsuzluğu” getirmektedir. Soren Kierkegaard Türkçeye “Kaygı Kavramı” adıyla çevrilen kitabında, anksiyete yani sebebi belli olmayan korkuyla savaşılması gerektiği üzerinde durur. Bunun için “hiçbir şeyden duyulan dehşet”in “bir şeyden duyulan korku”ya dönüştürülmesi gerektiğini ifade eder (Kierkegaard 2013: 13). Roman karakterlerinde de bu kaygılı hale modern hayatın getirilerinin yanında bir olumsuz değer olarak sıklıkla rastlandığı metinlerde okunur. Karakterlerin varlıklarına anlam verememe durumları, niye bu dünyada olduklarını kavrayamamaları ve mevcut zamanlarından ötesini hayal edememeleri hiçliğin içinde olduklarını ve bunun korkuya dönüştüğünü gösterir. Bunu kaygılı hal takip eder. Kurgusal alan nasıl bir olay akışı ile karakteri bu korkulu psikolojik atmosferden kurtarır?

Korkmuş olduğu şeyin adını belirleyerek neden korktuğunu bilen insan, hiçliğin dehşetinden kendisini uzaklaştırarak dünyadaki varoluşunu da anlamlandırmaya çalışır. Bu anlamlandırma sayesinde o, hayatın ne olduğuna ilişkin “bilinçlenme anı”nı, diğer bir ifadeyle “farkındalık süreci”ni yaşamaya başlar. Bu süreçte insan, Martin Heidegger’in iki

farklı varoluş biçimi olarak tanımladığı; “*var olmayı unutmama*” durumundan “*var olmayı düşünme*” (Huhnerfeld 2002: 62) durumuna geçer. Var olmayı unutmama durumunda yaşayan kişi, madde dünyasında yaşayan ve hayatın sıradanlığı içerisinde kendini oyalayan kişidir. Bu insan için, korku, özellikle ölüm korkusu, bir tükenişin ifadesidir. Bu alanda olan, “*yaşamak*”la “*yaşayıp gitmek*” (İnam 1999: 74) arasındaki ayırımında, hep ikinci tarafta durmak zorunda kalır. Heidegger’in ifadesiyle “Korku”, “*var olmayı düşünme*” durumunda olan insandaki “*Hiççi açığa çıkarır*” (Soykan, 1999: 49). Fakat burada beliren “hiç”, tükenişin ve çaresizliğin değil “Var Olma”nın bir ifadesidir. Hayatın anlamı karşısında, korku sayesinde bu şekilde bilinçlenen insan, gündelik kazanımların peşi sıra koşup tükenip gitmekten de kurtulmuş olur.

Dışa bakarak içi keşfetme çabası bireyi ele alan diğer anlatılarında hâkim yoludur. İnsanoğlunun hayat karşısındaki tavrını ortaya koyan bu yol ile varoluşa ilişkin birçok ayrımı görülebilir. Ama ilk ve başlatıcı sorun olarak bireyin kendi ile başlayan ve çevresi ile devam eden sonra ise bütün dünyada kendini gurbette sanma şeklinde ilerleyen varoluşsal sorun yabancılaşma kabul edilebilir. Albert Camus, bir insanın öldürülmesi için her zaman nedenler bulunabileceğini söyler. Buna karşın, “onun yaşamasını haklı çıkarmak olanaksızdır. İşte bu yüzden suçlu her zaman avukatlar bulur, masum ise bazen.” (Camus, 2013: 79) diyerek kendini boşlukta hisseden insanın soru sormakta ve cevap bulmakta yaşadığı zorluğu vurgular. Boşluk varoluşsal suçluluğun sonucudur. Kişi kendini değersiz, yabancı olarak hisseder. Romanlarda bu ruh halini taşıyan karakterlere incelenen dönem aralığında oldukça fazla rastlarız.

2.3.1.1. Hiçlik ile Yüzleşme

Çağdaş Gerçekliğin Anlamı kitabında, Franz Kafka ve Thomas Mann’ın kurgu eserlerinde gerçekçiliği ele alışları karşılaştırılır. Kafka’nın ayrıntıları kullanışı gerçekçi herhangi bir yazardan farklı değildir. Onun gerçekçi yazardan ayrılığı, temel tutumunu, ayrıntıların seçimini ve sıralamasını belirleyen ilkeleri gözden geçirdiğimiz zaman ortaya çıkar. Kafka’da bu ilkeler onun aşkın bir (Hiçliğe) olan inancı olarak görülür. İnsanların birer nesneye indirgendiği sömürgeci kapitalizm dünyasının yarattığı korku, aslında öznel bir yaşantı olan bu korku, nesnel bir varlığa dönüşür. Bir çarpıklığın yansıması çarpık bir yansıma olur. Kafka’nın benimsediği bu sanat yöntemi dünyayı göstermeye yöneliktir. Dünya aşkın bir Hiçliğin alegorisidir (Lukacs, 1979: 59). Bu nedenle Kafka, karakterlerini hiçlik ile karşı karşıya getirmekten çekinmez. Romanlarda kendi olamadığını anlayan, acı çeken fakat kendi olmak için verdiği mücadelede başarısız olan bu karakterleri

benliklerinin içinde yok olduğu derin bir hiçlik çukuruna girdikleri gözlemlenir. Bu karakterler var olamaz.

İçimizdeki Şeytan romanının derinlerinde yatan düşünceler Ömer ile arkadaşının karşılıklı konuşması ile başlayan ilk sayfalarda kendini gösterir. Ömer, benlik oluşturmaya kendini sorgulamadan öte dünyayı sorgulayarak başlamaktadır. Burada sorgulama hali neyin sorguladığından daha önemli bir durumdur. Çünkü Sartre’ın anlayışına göre bir gerçeğe yönelmeyen her olasılık öğretisi, hiçlik içinde yok olup gider. Olasılığı tanımlamak için gerçeği ele geçirmek gerekir. Bu ancak soru sorarak mümkündür. Yani, yaklaşık bir gerçeğin var olması için, ortada mutlak bir gerçeğin bulunması gerekir. Bu mutlak gerçek ise basit, varılması kolay, herkesçe kavranabilir bir gerçektir: İnsanın bir aracıya başvurmaksızın kendini anlaması, özünü bilmesi gerçeği... (Sartre, 1961: 51) Ömer, ne yaşadığı evreni ne de kendi gerçeğini anlayamaz.

Toplumdaki eksikliklerin bilincine varmadan kendilik değerini irdilemeden varılan bu sorgulama düzeyi Ömer’i derin bir atalete sürüklemiştir. Miskinliğini dünya ve hayat hakkında vardığı kararlara bağlamaktadır. Hayatın anlamını bulamama Ömer’in yaşam sevincini götürmüştür. O dünyaya ne yapmaya geldiğini bilememektedir. Fırlatılmışlık fikrinin belki Türk edebiyatında ilk yankısı Ömer’in bu anlayışı ile ortaya çıkar. Heidegger insanın yani dünyada olan, bulunan anlamında kullandığı Dasein’in yeryüzüne kendi isteği ile gelmediğini, fırlatıldığını söyler. Fırlatılmış hissi ile vicdanın ben’e yaptığı çağrısı anlamak, Dasein’in kendisinin yani benim kendi Dasein’imin, “suçlu” olduğunu kavramak demektir. Suçlu olmak bir temel kaygı bileşenidir. Var olmak için, “fırlatılmış” olanı kendi sorumlu Varoluşunun üzerine almayı “hiç” tasarısının “hiç” temeli yaparak Dasein, vicdanın ileriye ve geriye işaret eden ve insana “suçlu olduğu”nu fark ettiren çağrısıyla bir “birçokları gibi biri” olarak kendi kayıp durumundan çekilip çıkarılacaktır. İnsan ancak kendisini suçlu olmanın saklı imkânına doğru tasarladığında kendi saklı Varoluş imkânına açık olabilir ve varoluşsal anlamda “kendisini seçebilir”. (Heidegger, 2008: 120) Ömer’in varlığını anlamsız bulduğunu belirten konuşmalarında okura kendini takdim etmesi aynı zamanda vicdanının suçluluğa yönelik çağrısının da işaretidir. Romanın sonunda Ömer’in yalnızlığı seçişi de daha sonra üzerinde daha ayrıntılı durulacağı üzere varoluş imkânının kapılarını açması ve kendisini seçmesinin bir tezahürüdür. Ömer arkadaşına şunları söyler:

“Hiçbir şey istemiyorum. Hiç bir şey bana cazip görünmüyor. Günden güne miskinleştiğimi hissediyorum ve bundan memnunum. Belki bir müddet sonra can sıkıntısı bile hissedemeyecek kadar büyük bir gevşekliğe düşeceğim. İnsan bir şey yapmalı, öyle bir

şey ki... Yoksa hiçbir şey yapmamalı. Düşünüyorum elimizden ne yapmak gelir.? Hiç!... milyonlarca senelik dünyada en eski şey yirmi bin yaşında... Bu bile biraz palavralı bir rakam. Geçen gün bizim felsefe hocasıyla konuşuyordum. Lafı gayet ciddi tarafından açtım. Dünyada ne halt etmeye geldiğimiz sualine o da cevap veremedi.” (İçimizdeki Şeytan, 14)

Ömer miskinleşen ve bu durumdan memnun olan birisidir. Çünkü dünyaya geliş anlamsızdır. Amaçsız bir bulunma halinde iken çaba içerisinde olmak anlamsızdır. Bu anlamsızlık ya da rahat vaziyetinde bulunma hali huzurlu olma durumu ile eş değerde görülmemelidir. Aksine Ömer, dünyanın anlamsızlığı karşısında kendilik bilincine ulaşamayacak dolayısı ile bir başkası için yaşayamayan ve bunu vicdani yük olarak taşımaktansa kendini seçerek ötekini reddeden bir hale sürüklenecektir.

Ötekini reddetme durumu Camus’un 1948 yılında yayınlanan Sıkıyönetim kitabında Nada’nın da yaşadığı bir haldir. Tarihsel olarak kötülüğün konu edildiği oyunda Veba ve sekreteri ölüm, Cadiz şehrini ele geçirir. Bu kötülüğe karşı insan sevgisinden kaynaklı başkaldırı yükselir. Ancak Nada’nın hiçlik algısı dikkate değerdir.

“NADA- Her şeyin, güzelim, her şeyin! Ne kadar çok temizlik yaparsan, işler o kadar iyi gider. Her şeyi yokettin mi, tamam, dünya cennete döner! Örneğin şu sevdalılar! İğrenirim sevdalılardan! Önümden sevdalı bir çift geçti mi, hak diye suratlarına tükürürüm. Suratlarına dediysem, yanlış anlamayın sakın, arkalarından yaparım tabii bu işi, kimisi pek öfkelidir çünkü. Ya çocuklar, o pis veletler! Sonra o salak görünüşlü çiçekler, ömürleri boyunca fikir değiştiremeyen ırmaklar! Yok azizim, yok! Yokedelim, temizleyelim hepsini! Benim felsefem budur! Tanrı dünyayı yadsıyor, ben de Tanrı’yı! Varolan tek şey olduğuna göre, yaşasın hiçlik!

BN. YAZMAN - İyi ama, nasıl yokedeceğiz bunca şeyi?

NADA - İçerek, ölene dek içerek, o zaman her şey yok olur!

BN. YATMAN - Kötü bir yol bu! Bizimki daha iyi! Ne senin adın?

NADA-Hiç.

BN. YATMAN- Anlamadım?

NADA-Hiç.

BN. YAZMAN - Adım soruyorum sana.

NADA-Adım hiç.

BN. YAZMAN - Bak hele! Böyle bir adla çok işimize yararsın sen! Geç bakalım şu yana. Bizim krallığa memur olacaksın.” (Camus, 1971: 56)

Ömer'in derin bir anlamsızlık duygusu taşıyan sözleri ile başlayan kurguda varoluşsal dinamikler, dört kaygı bileşenin açılımını yapacağına dair sinyalleri vermiştir. Ömer de tezahürünü bulan temel argümanın romanın sonuna değin değişmediğini bilerek ana hatları çizilen dinamik suçluluk halinin açılımını yapmak gerekmektedir. Aslında bu varoluş karakteri yaşadığı yalıtım ve anlamsızlık ile nasıl bir uçurumun kıyısında durduğunu henüz anlamamıştır. Hayatın sıradan işlerle vakit geçirilemeyecek bir düzen olduğunu düşünmektedir. Ona göre keşfedilmesi gereken başka şeyler vardır insan dışında. İnsandan kendini soyutlamakta evren ile bağ arayışındadır.

“Her şeye yeniden başlamak gerekmektedir: İçinde birdenbire yalnızlık ve hiçlik boy gösterir.” (Bataille, 2014: 32) Ürkütücü özgürlük duygusu varoluş karakterlerini sarar. Ömer örneğinde olduğu gibi roman karakterlerinin tamamının ruhsal dünyasında ciddi bir boşluğun olduğu, kendilerini insana ya da mekâna bağlayamayan tipler oldukları görülür. Kişiler sonsuzluk duygusu taşısa da içinde buldukları şey hiçliktir. Daha sonraki anlatılarda bu duygu derinleşmiş ve karakterlerde daha belirgin görülmeye başlanmıştır.

Gürsel Aytaç'ın varlaşma-yoklaşma⁷² ifadeleriyle birer karşıtlık şeklinde ele aldığı kavramlar, aslında, doğrudan varoluşçu felsefenin ilgi alanıdır. Peyami Safa, temel karşıtlığı dip zıtlıklar olarak nitelendirir. Bu aynı zamanda Safa'nın kutupluluk ilkesidir. Yalnızız romanının Samim'i ortaya koyduğu ütopyasında dip zıtlıklardan ne anladığını açıklamaya çalışır. Ömer'in yaşamın anlamsızlığı olarak hemen hüküm verdiği durum için Samim acele etmez. Samim, mantıktaki karşıtlık ilkesinden yola çıkarak Eflâton'dan Hegel'e kadarki karşıtları barıştırma eğiliminin gelişimine, diyalektiğe değinir. Alman romantik şair ve düşünürü Novalis'in karşıtlıkları bileşime ulaştırma önerilerine de yer veren Safa, insan hayatında temel karşıtlıklardan doğma bir varolma ve bir yoklaşma kutuplarından söz ediyor. Romanda Safa, bu kavramları doğrudan kullanarak söz konusu felsefî anlayıştan etkilendiğini gösterir:

"İnsanın varlaşma hamlesinden ebedîlik hayali ve neşesi doğar. Bu özleyiş bütün cesaretini imkândan almaktadır. İnsan mümkün olmayan şeyi istemek için kendini yormaz ve paralamaz. Kendi fani ve geçici benliğinin üstüne sıçramak, kendi kendini aşmak için yaptığı bütün fedakârlıklar (her türlü aşk ve kahramanlık), varolma hamlesinin devamıdır. Söylemeye hacet yok ki, bu ruh hamlesi ve hareket halinde bir ebedîlik prensibidir.” (Yalnızız, 109)

⁷² Varlaşma ve yoklaşma, Peyami Safa'nın Yalnızız romanında doğrudan kullandığı iki kavramdır. Var olma yolunda ilerleyen ya da varlığını gerçekleştirme yerine geriye giden anlamlarında bu iki kavramı tercih edilmiştir.

Samim “olmak” dramını anlatarak bahsettiği varolma ve yoklaşma hamlelerinin çatışmasını, karşıtlıkların sebep olduğu felaket ve kederler şeklinde açıklıyor. İnsan, ölümsüzlük özlemi gibi ölümlülük duygusunu da karşıtlıkların belirtileri olarak yorumlar. İnsanda iki benlik vardır, der. İlkinde aşk ve fedakârlıkla kendini aşıp sonsuzluk değerlerine eğilirken insanlık ve Tanrı aşkına ulaşıyor. Sosyal ve kutsal değerler bu benliğin etkinlik alanına girer. İkinci benlik, insanın biyolojik hayata, doğaya ve içgüdülere bağlı geçici değerlere eğilimli özelliklerinin tümüne verilen addır. Safa, insanlık tarihinde ikinci benliğin gelişip zamanla birinciye üstünlük sağladığı görüşündedir.

"İnsanın yoklaşma hamlesinden fanilik ve geçicilik duygusuyla birlikte onun büyük sıkıntısı doğar. İnsan bu sıkıntıya en büyük felaketlere karşı mücadeleyi tercih edebilir, çünkü bu çarpışma insanda varolma hamlesini kırbaçlar ve onu yoklaşma hamlesinin korkunç sezgisi içinde bunalımdan kurtarır." (Yalnızız, 109)

Yalnızız, sözü edilen hamleler sonunda bunalımdan kurtulanlar ve kurtulamayanlar temeli üzerine kuruludur. Gerçi romanın kalabalık şahıslar kadrosu içerisinde birçok karakterin bir varlık arayışı yahut varoluşsal suçluluk içerisinde bulunduğu görülür. Fakat bu hamlelerin nihyeti yönünden iki karakterin öne çıktığı söylemek mümkündür: Samim ve Meral. Samim bunalımı ütopyası ile aşmanın, Meral aşamamanın birer örneğidir.

Samim, Yalnızız'da Peyami Safa'nın hemen her romanında kendisini yansıtan karakterlerinden ona en yakın olanıdır. Romanın anlatı düzlemi içerisinde onun hayali yahut ütopyası olan Simeranya önemli bir yer teşkil eder. Simeranya bir ütopya olması vesilesiyle idealize edilmiş bir yaşamdır. Samim'in böyle bir ütopyik dünya kurması muhakkak reel dünyadan kaçma gayretidir. O, her ne kadar romanda bu süreç ayrıntılarıyla verilmemiş olsa da yaşadığı varoluşsal suçluluktan kurtulabilmek için hayal ettiği yere sığınmıştır. Nitekim Besim, Meral'e; "Samim'den daha trajik mahlûksun sen. Hiç olmazsa onun bazı gevşek ve mızımız hassasiyet anları var da, içindeki trajedi barutunu lakrimal bezelerinde ıslatıyor." (Yalnızız, 28) sözleriyle Samim ile Meral'i karşılaştırır ve Samim'in yaşadığı varoluşsal suçluluğun ipuçlarını verir. Meral de ablasına, "Simeranya'ya falan kulak asma. Her caninin içinde temiz bir dünya vardır. Simeranya'ya kaçış kendi kendinden nefret ifade eder." (Yalnızız, 35) diyerek Samim'in mevcut mekânda yaşadığı boşluğa dikkat çeker. Yarattığı Simeranya ile o, varolma hamlesini kırbaçlamış, yoklaşma hamlesinin korkunç sezgisinde bunalımdan kurtulmuştur. Zamanla çevresindeki insanların varlık durumunu da görmeye başlayacaktır. Samim hiç olmaktan kurtulmaya çalışmaktadır. Burada yeniden doğuş kavramı akıllara gelebilir. Yok olup gitme korkusu

insanın harekete geçmesine sebep olur. Samim’de karanlıkta kalan yanlarını aydınlatacak mekân olarak Simeranya’yı seçer. Carl Gustav Jung’un “*yeniden doğuş*” (Jung 2013: 53) olarak adlandırdığı bu aydınlanma dönüşümde, maddi anlamda bir büyümenin olmasa da hayal âlemin de başkalaştığı bir durum söz konusudur. Simeranya’da kendi olacağına inanan Samim etrafındakileri de bu varoluş alanına çekmeye çalışır. Kız kardeşi ve onun kızı Selmin’in varoluşsal suçluluktan kaynaklı zeminsizliklerini de fark etmesi, bahsedilen dış-görüşlerden birisidir:

"Endişe ile beslenen ruhların üzüntüye ne kadar muhtaç olduklarını bilirdi. Kızkardeşinde bu ihtiyacı her zaman görmüştü. Sınır hekimlerinin sempatik otonik deyip çıkıverecekleri feveranlı ruhlarda iç mücadele zevkinin şüphe, korku, hınç, öfke ve kuruntu gibi düşman hislerle kendi dinamizminin gıdalarını aradığını ve bulamayınca, ansızın bomboş kalan ruhun dayanılmaz bir sıkıntı içinde kıvrandığını, şimdi bir kere daha, fakat bu sefer en kuvvetli tecelli içinde görüyordu. Bu da Samim'in "olmak dramı" adını verdiği dip zıtlığın, varlığın temellerini sarsan büyük ıstıraplarından biriydi." (Yalnızız, 173)

Samim'in aksine hiçlik hissinde Meral kaybedendir. Meral bu yönüyle romanın ikinci bölümünde öne çıkmaya başlar. Bölümün daha başında itibaren yarım kalmışlığını "Bana öyle geliyor ki, bizim ikincilerimize ihtiyacımız var. Birincilerimiz onlar sayesinde yaşıyor. Sen bir şeyin zıddıyla var olduğunu söylemez misin?" sözleriyle Samim'e itiraf eder. (Yalnızız, 192) Yine devamında "Öldür beni, yeniden yarat ve yeni idealine göre bana bir ruh yapısı ver." diyerek yarım kalmışlığını bir başka varlıkta, sevgili olunan karşı cinsten tamamlama arayışı içerisinde olduğunu gösterir. Meral, bu yönüyle Ömer'i ve Mümtaz'ı hatırlatır. Onlar da yaşadıkları hiçlik duygusunu sevgili olunan karşı cinsle doldurmaya çalışacaklardır. Fakat Meral'in arayışının nihayeti Mümtaz'a değil Ömer'e yakındır. Çünkü Ömer, o tamamlanmayı reddederek Macide'yi başından savarken Mümtaz, Nuran'la varlığının tamamlandığını görecektir, asıl boşluğa da Nuran'ı kaybettikten sonra düşecektir.

Samim, varoluş karakterlerinin analizi niteliğinde olan bir açıklama yapar. Elbette bu maddeler varoluşsal suçluluk yaşayan ve hiçlik içerisinde bulunan bütün karakterleri birebir karşılamaz. Ama içine düştükleri boşluğun art alanını anlamak bakımından önemlidir. Samim, Meral'in içinde bulunduğu boşluğu şu şekilde tespit etmiş ve sıralamıştır:

"Paris'e karşı zaafi malûm. Cazibenin konservatuardan ibaret olmadığı da muhakkak. Paris güzel bir dekor, bir masal şehri ve şans merkezi. Paris veya başka bir yer.

“İkinci”yi gıdıklayan daha derin arzular var. Onların hepsini cinsiyete toptan bağlamak doğru değil. Zihnime bir vuzuh ziyafeti çekmek için, bazı inceliklerin feda edilmesi pahasına, bu arzuları saymaya çalışayım:

- “1. Bütün şanları denemek imkânı veren bir hürriyete kavuşmak arzusu,
- “2. Kendi kendisinin tam ölçüsünü bulma arzusu,
- “3. Kendi kendisini değiştirme arzusu,
- “4. Muhitini değiştirme arzusu,
- “5. İnsan temaslarını zenginleştirmek arzusu,
- “6. Tecrübelerini zenginleştirmek arzusu (Hâdise olarak),
- “7. Kireçlenmiş itiyatları kırıp yeninin meçhulüne yönelen ruhta yaratıcı hamlelere serbest zemin hazırlamak arzusu,
- “8. En son haddinde iyi giyinip güzelliğinin azamisini kendi kendinin hayranlığına arz etmek arzusu (narsisizm).
- “9. Başkalarının hayranlığını son haddine vardırmak arzusu,
- “10. Kendi nefesine karşı bir şahsiyet ve irade zaferi kazanıp aşağılık duygusundan kurtulmak arzusu,
- “11. Bu zaferi başkalarına da göstermek arzusu,
- “12. Aşka ve benden gelen tesirlere isyan ve mukavemet imkânlarını çoğaltan yeni alâka ve cazibe merkezleri bulmak arzusu,
- “13. Bu uzaklaşmanın bende uyandıracığı ıstıraptan heyecan ve acı duymak arzusu,
- “14. Aynı zamanda benim ıstırabımdan keyif duymak arzusu(Sadizm),
- “15. Benimle mücadelesinde sırf mücadele zevki duymak arzusu,
- “16. Kendi nefsiyle mücadelesinde sırf mücadele zevki duymak arzusu. (Yalnızız, 196-197)

Meral açısından Samim'in kendini bu denli iyi anlamış olması tedirgin edici bir durumdur. Çünkü aslında çok iyi anlaşılmalı olmak da 'ben'in varlık hürriyeti önündeki bir engeldir. İnsanda isyan duygusunun körüklenmesi engellerin etkisiyle ortaya çıkar. Bütünüyle özgür bırakılmış 'ben' varlık anlamlandırması noktasında saplanıp kaldığı kimi uçarı isteklerinden kurtulacaktır.

Bir başka hiçlik hastalığına yakalanan ruh ise Dar Zamanlar'ın Tezel'idir. Ancak Tezel'den önce, ablası Aysel ve onun kocası Ömer'in hiçlik ile karşılaşması görülür. Ömer aydın biridir. Sivil inisiyatif sahibi olması onu her türlü biçimlendirici sisteme karşı olumsuz yargılar beslemeye sürüklemiştir. Onun bu hali Aysel'i etkiler. Aysel de

belirginleşmeye başlayan hiçlik duygusu artar. Kendini güçlü hissettiği temelin çekildiğini hissetmektedir.

“İnsan varoluşuna bir anlam verememesinden gelen o “boşluk”, “hiçlik” duygusunun, asker ocağında nasıl doldurulduğunu da örnekleriyle, çok somut biçimde gösterdiği zaman, -incelemesi ancak iki yıl sonra yayınlanabilmişti- kuşlar havada iyi kötü süzülmekte. Ortalıkta görece bir özgürlük... Üstünde kendini farklı ve güçlü duyduğu temelin altından çekilmesine kim izin verir... *İnsan, varoluşuna bir anlam kazandırmaya çalışırken, yaşadığı dünyada iki ana yüklemenin baskısı altında kalır: Maddi ve manevi güçlülük değerleriyle yükleme.*” (Hayır, 69-70)

Aysel gülümseyişin çoktan solduğunu ve karşısına çıkan hiçlik duygusu ile artık aynada bir şey görmediğini düşünmektedir.

Aysel’in bu ağır yükler altında üstelik temelinin kaydığını hissederek yalnız başına olmasına rağmen yaşamaktan ve mücadeleden vazgeçmemesi kız kardeşi Tezel için şaşırtıcı ve inanılmazdır. Bazen ablasının rol yaptığını bile düşünür. Oysa Aysel’in bu tavrının altında yatan sır kendi olmasıdır. Düğün gecesi varlığını sorguladığı oğluna karşı bile Aysel’in direnişini şimdi yeniden yorumlar ve ona merhamet besler. Tezel ise daha derin bir hiçlikle yüzleşmektedir. Yaşadığı dönemin siyasî anlayışına ters düştüğü için ülkesinden ayrılmak zorunda kalan Tezel’de hiçlik gurbetin içinde gizlidir. Gurbet yalnızlığı peşi sıra getirdiğinden Tezel’in kurgu boyu iç diyaloguna çok sık rastlanır.

“Yirmi beşlerinde çiçeği burnunda, elinden en iyi gelenle insanlığını ve ülkesini beş parmak yüceltmeye çalışırken sınırdışı edilmiş, yersiz yurtsuz bir vatandaşı –ne vatandaşı canım–, sınırdışı edilmiş bir HİÇ olarak duydum kendimi. Hiçbir yerde oturma vizem yok. Nüfus kâğıdım yok. Pasaportum yok. Hiçbir şey yok. Sonu gelmez bir yolculuk... Geldin mi Aysel’in sözüne?”

“Son diye bir şey yok ki Tezelciğim...” (Bir Düğün Gecesi, 55)

Aysel, küçük kardeşi Tezel için idealizmin ve doluluğun simgesidir. Ölüme karşı koyabilmiş ve dilediği gibi yaşamayı becerdiğini düşündüğü ablasının tercihleri onu hiçlikten bile kuşkuya düşürmektedir.

Amaan, her şey hiç. Gitmek de, gitmemek de. Adını andıklarımı geride bırakmak da, adını andıklarımın doğru yol almak da. Umarım Aysel de düğüne gelir. Gelmez. Gelmezse, beni hiçlikten bile nasıl kuşkuya düşürdüğünü hiç bilmeyecek. Umarım Aysel düğüne gelir.

Aysel düğüne gelmezse, bana altından kalkılamaz bir suçluluğu yüklediğini, üstüme altından kalkamayacağım bir dünya yıktığını bilemeyecek. Bir insandan bu istenemez. (Bir Düğün Gecesi, 96)

Aysel'in aydın kimliği ile doldurduğu boşluk birçok roman karakterini boğuntu hücrelerine hapseder. Camus, boğuntu hücrelerinde pineklemeyi şöyle anlatır:

“Boyun eğmek ve suçluluğu kabul etmek gerekiyordu. Boğuntu hücrelerinde yaşamak gerekiyordu. Her Allah'ın günü, bedenini uyuşturan o hareketsiz baskı altında mahkûm, suçlu olduğunu ve masumluğun keyifle gezinmek demek olduğunu öğreniyordu. Kaldı ki, hiç kimsenin masum olduğunu kesinlikle söyleyemeyiz, oysa herkesin suçlu olduğunu kesinlikle onaylayabiliriz. Her insan başkalarının suçuna tanıklık eder, inancım ve umudum bu benim.” (Camus, 2013: 78)

Roman, yazar için bir varoluş biçimidir. Bu bağlamda Tezer Özlü'nün eserleri ne kadar öz yaşam öyküsü olarak değerlendirilse de genel anlamda insanın var olma mücadelesinden bahsettiği söylenebilir. Kurullarla arası hoş olmayan, sınırların önemine inanmayan, Kafka tarzının kendi toplumunu kavrayan bir durum olduğuna inanan ve birbirinden çok kendine yabancılaşan bireyin acılı hikâyesidir onun yazdıkları. Belki de bu nedenle önce soru sormaktansa mevcut çağın sorularına yönelik yazma eyleminin gerekçesini anlattığı bir cevap arar.

Neden yazılır? Dünya acılı olduğu için yazılır. Duygular taşıdığı için yazılır. İnsanın kendi zavallılığından sıyrılması çok güç bir işlemdir. Ama insan bir kez bu zavallılıktan sıyrılmaya görsün, o zaman yaşamı kendi egemenliği altına alabilir. İşte böylesi bir egemenliği bir iki kişiye daha anlatmak için yazı yazılır. (Ya da kendi kendine kanıtlamak için). Çünkü insanın kişisel özgürlüğü, kendi dünyasına egemen olmasıyla başlar. Dünyasına egemen olan insan, acıları coşkuya, bunalım yaratmaya, sevgisizliği sürekli aşka dönüştürebilir. (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 10)

Lukacs'a göre boğuntu, elbette ki, dış dünyadaki bir yaşantının ürünüdür. Fakat bu yaşantı da özü gereği öznel bir özelliktedir. Gerçekliğe belli bir açıdan bakmanın sonucudur bu yaşantı. Bu yaşantının yalvacı olarak Kierkegaard şöyle der: Boğuntunun nesnesi olan Hiçlik yavaş yavaş bir varlık kazanır. Aynı zamanda boğuntunun bir sonucu da olan Hiçlik, birbirini yansıtan ve giderek kişiyi içine alan bir korkular bileşimidir. Lukacs'ın ve Kierkegaard'ın boğuntu/hiçlik tariflerinde kişinin bakış tarzının hatta seçimlerinin etkin olarak sonucu belirlediğini görüyoruz. Boğuntu, kaostan önce gelir. Kaos boğuntunun bir sonucudur; boğuntu da toplumsal yaşantının bir ürünü, özellikle

emperyalizmin toplumsal yapısının burjuva aydınları üzerindeki etkisidir. Bir çıkar yol olarak sosyalizmin reddi demek, kişinin geleceğe kapamaması demektir. Birey bu durumda boğuntu ve kaosu peşinen kabul etmiştir (Lukacs, 1979: 83). Özlü, Yaşamın Ucuna Yolculuk romanında, Zaferler de, yenilgiler de insan ölümleri üzerinden geçiyor (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 63) der. İnsanın tüm yaşamının güneş altında oynanan bir oyun olduğunu Pavese'den esinlenerek söyler. Bu oyun, kişinin seçim hakkının olduğu ve belirlediği yaşantıya göre oynadığı bir oyundur. Oyun sorumluluk demektir. Pavese'nin bir başka ülkede bir başka zaman diliminde vardığı sonuçların onunki ile aynı olmasının sebebi yazgının ortak oluşundandır. Varoluşsal bir imge olarak boğuntunun sebep olduğu yalnızlaşma ve ardından gelen kaos roman karakterlerini kendi ben'i ile hesaplaşmaya götürür.

“İnsanları öldüren kader, onları görebilmemiz ve gözlerimizi bu cesetlerle doldurabilmemiz için bizi de sorumlu kılıyor. Korku, alışlagelmiş korku, kaçış değil. İnsan, gerçeği kavradığı için utanıyor -işte gerçek önümüzde: Her ceset sen, ben ya da biz olabiliriz. Arada hiç fark yok. Eğer yaşıyorsak, bunu bir başkasının kirletilmiş cesedine borçluyuz. Bu nedenle her savaş bir iç savaştır. Her şehit, yaşayan canlıya benzer ve ondan ölümünün hesabını sorar.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 77)

Tezer Özlü'nün karakteri, ürkütücü bir boğuntu karşısında ne yapacağına karar vermiş olmanın rahatlığı ile ölüme gider. Genel anlamda yaşam ve ölümle hesaplaşmaya dayalı bu yazma eyleminin altında Kafka tarzı toplumu tanımak adına yapılan dışsal yolculuklar kadar içsel yolculuklarda etkilidir.

Tezer Özlü, Yaşamın Ucuna Yolculuk romanında karakterine “Ben hiçliğin sınırında.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 53) dedirtir. Hiçliğin sınırında olmak Camus'un boğuntu hücreğine psikolojik açıdan girmeye hazırlanmaktır. Bu boğuntu hücresi modern zamanların insanı hapsettiği standartlar olarak kabul edilebilir. İnsan bu ortamda kendinde değildir. Zamanın oyuncağı olmuş ve dışarının getirdikleri ile hayatını doldurmaya çalışmaktadır. Hiçlik insanın bunu fark etmesi ile görünür hale gelir. Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yıllarında toy, tecrübesiz zannedilen Ada, müzmin aşığı Selim ile konuşurken savunmasızlığını kabul etmiş olduğunu ve hiçliği kucaklamanın gerekliliğini anlatır.

Bütün bu dünya, bütün bu kent seni alıp bir yerlere götürüyor. Sana varoluşunun diriliğini duyuran her şey hep dışarıdan gelmedi mi? Seni gelip bulan şeyi yaşayacaksın Selim. Boğazına kadar yükselen dalgaları göğüsle. Kaçacağın bir yer yok: Seni gelip bulan

ölüm de olsa, aşk da olsa, yoklukla kaynaşan kollarını hiçliğe dolayan bir aşk da olsa, iyi karşılayacaksın onu.’ (Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, 104)

Ada, bu kabullenilmiş hali roman boyunca okura aktarır. Onun yaptığı hiçliği kabulleniş kendini sorumlu hissetmenin bir parçasıdır. Selim’e Milano’dan yazdığı bir mektupta, Gülgün adlı bir arkadaşından bahseder. Aslında iki insanın benzer acıları yaşamaması, yaşıyor olsa bile bunu kolaylıkla dile getirmesi zordur. Fakat Ada, Gülgün ile benzer acıları yaşadığını söyler Selim’e. Bu acı, inanacak 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 bunaltıdır. “İşte hepsi bu.” der Ada. “Rest nihilo. Hiçlikten hiç doğar.” (Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, 126)

Bilge Karasu’nun Gece romanında “hiçolum” kavramı ile karşılaşırız. Romanın özellikle ikinci bölümünde, insanın yakın ve uzak ilişkileri irdelenerek, insani anlamda güvensizlik vurgulanır. Bugün dost olan yarın düşmandır. İnsanın böylesi bir kuşku ortamında boşluğa düşmemesi için onlar gibi olması ya da öyle görünmesi gerekir. Burada adı “O” diye geçen kişi ilk bölümde anlatılan kişiye “N” der. O, N’yi izler. Hatta adamlarından onun hakkında rapor alır. N.nin Bilgiler Sarayı’ndan sağ çıkması, buraya gitmesi vb. hepsi O sayesinde. Bilgiler Sarayı aslında Güneş Hareketi’nin düşünce merkezidir. Fakat N. bunu asla bilmeyecektir. O, N.nin en son, arkadaşının evi civarında görüldüğünü öğrenir. Oysa N.nin arkadaşı da önceleri bu hareket içindeyken sonraları uyuşmazlık olmuş, ayrılmıştır. N.nin gördüğü kişi, arkadaşının maskesini taşıyan bir Hareket elemanıdır. O’nun N ile ilgilenmesinin sebebi N’nin içinde bulunduğu ruhsal durumdur. Varoluşsal bir hiçolum içinde yalnızdır. Yabancılaşmış N, Güneş Hareketini oluşturan “yenilmeği, ezilmeği kabul eden insanın bir alt-yaratık” oluşturduğu ve bununla mücadele edilmesi gerektiği düşüncesini bilmemesine rağmen bir alt-yaratık değildir. Çünkü N. için “yenilmek, yenmek kadar olağan”dır. N, yenilgiyi umursamaz. Eğer N. yenilgiyi kabul ederse O, intihar edecektir. “Yenilgiyi kabul ederse, gözümde kendi kendini yıkan babamı gönlümde de yıkacağı için, kendimi öldüreceğim.” (Gece, 44) der. Eğer N. yenilirse onu, kendisini göstermeden öldürecek ve ölürken de gözlerinin içine bakacaktır. Fantastik bir üslupla ele alınan hiçolum kavramında Karasu, sembolik değerleri benimser. Ancak hiçolum kavramı insanın varlık olarak sunulu değerler karşısındaki değersizliğini hissetmesinden kaynaklanır. Varlık nedir ki kendini değersiz hissetmesine neden olacak bir duygu ile donatılmıştır?

Heidegger'in yeniden ortaya attığı 'varlık nedir' sorusu, onun insan varoluşunun, yani şimdi ve burada olan, şimdi ve burada olduğunun bilincinde olan Dasein analitiğinde ortaya çıkar. Bu bağlamda Dasein'in belli zorunluluklarla birlikte bu dünyaya fırlatılmış bir varlık olduğu ortaya çıkmıştır. Bu zorunluluklardan en önemlisi ise Dasein'in sonlu bir varlık olmasıdır. Sonlu bir varlık olarak Dasein, kendini gerçekleştirebilme veya gerçekleştirememeye kaygısına, bu dünyanın temelsiz oluşu karşısında ve en nihayetinde hiçlik karşısında bir kaygıya düşer. Bu kaygı genellikle an'lık olarak ve sınır durumları adını verebileceğimiz durumlarda kendini açığa vurur. (Aşar, 2014: 91) Varoluşun açığa çıkması, görünür olması için hiçlik duygusunu yaşamak kadar bulantıyı da sınır durumunda yaşamak gerekir. Çünkü bulantı varlığın kendi olmasını engelleyen bütün her şey karşısında hissettiği şeydir. İnsan bu kendi olamamaktan kaynaklı varoluşsal suçluluk halinde özgürlüğün bilincine ulaşır.

Romanların varoluş karakterlerinde iç daralmasının özgürlük isteği ile bağlantılı olduğu görülür. Fiziksel bir yok oluştan öte bu karakterler varlık olarak değersizleşmelerinin acısını yaşarlar. Anlaşılmamak onlarda korku ve kaygı dolu bir ilişkiler ağına neden olur. Oysa asıl kaygılı durum kişinin kendi ben'i ile yüzleşmesi sonucu ortaya çıkar.

Hakkâri'de Bir Mevsim romanında sürgün olarak bir kente giden kişi yalnız tanıdık olmayan bir mekâna giriş yapmaz. Sartre'ın bahsettiği hiçlik ile yüz yüze gelme anı, mekân olarak her karakterde farklı yerlere tekabül eder. Ancak adı geçen romandaki karakterin sürgünde karşılaştığı hiçliği onun hem daha önceki kendini hem de ona öğretilen 'öteki'yi yeniden sorgulamasını sağlamıştır. Hiçlik ona, "yaşamak, yaşamayı sürdürebilmek için kişiliğini bulmak zorundasın." (Hakkâri'de Bir Mevsim, 20) dedirtir. O nedenle hikâye peşinde değil kendinin takibindedir.

Heidegger ve Sartre, Kierkegaard'ın açmış olduğu bu çizgiden yürüdükleri çok açık görülmektedir. Ancak fark şu ki; Kierkegaard'da kaygı, Tanrı karşısında duyulan bir kaygıdır. Ancak Heidegger ve Sartre'da böyle bir durum söz konusu değildir. Heidegger için insan kaygısı uzun bir iç sıkıntısıdır ve ölümüne kadar onun peşini bırakmayacaktır. Çünkü kişi bu dünyaya fırlatılmıştır, yani yapayalnızdır. Bununla birlikte yine belli bir zamana ve belli bir çevreye atılmıştır, yani belli zorunluluklar içerisindedir. Tüm bunlar içerisinde ölüme doğru giden, sonlu bir varlıktır. Bu anlamda kaygı, ölüme doğru giden bir varlık olarak her zaman noksan olan ve her zaman şöyle ya da böyle olabilme imkânına sahip olan insanın, bu fırlatılmışlığı ve zorunluluğu içinde hissettiği derin bir huzursuzluk

ve iç sıkıntısıdır. Buradaki kaygı insanın bu dünyanın anlamsızlığı karşısında, kendi temelindeki hiçliği keşfettiği zaman yaşadığı kaygıdır. Kısaca kaygı, Tanrı karşısında değil, hiçlik karşısında ortaya çıkmaktadır. (Aşar, 2014: 97)

Heidegger'in Sartre üzerinde derin bir etkisi vardır. Bu etki, özellikle Dasein'in, özgün Dasein olabilmesi için üstlenmesi gereken sorumluluk kavramında ortaya çıkar. Çünkü birey olabilmenin şartı olarak sorumluluk kavramı, Sartre'in varoluş felsefesinin temeli sayılabilmektedir. Yine Heidegger'de olduğu gibi Sartre için de bulantı veya iç daralması, Tanrı karşısında duyulan bir korku değildir. Ancak buradaki bulantı yine kaygıyla ve iç daralmasıyla eş değer nitelikte olmakla birlikte Heidegger'den biraz farklı ele alınmıştır denilebilir. Çünkü insanın fırlatılmışlığı içinde ve bulunduğu çevredeki zorunluluklarına rağmen özgürlüğe mahkûm oluşu, insana şunu söyler; “her şey mubahtır çünkü Tanrı yoktur. Ve Tanrı olmadığı için her şeyden sen sorumlusun.” Bu anlamda insan, yapayalnızlığı içinde özgür seçimlerde bulunmasıyla üzerinde büyük bir sorumluluk hisseder. İnsandaki bu büyük sorumluluk ise onda bulantıyı oluşturur. Çünkü insan sadece kendisi için seçmez, o bir yasa koyucu olarak herkes için seçer. Bu anlamda özgürlük ve sorumluluk beraberinde bulantıyı getirir. Çünkü sorumluluk insana ahlaksal bir varlık olma yükümlülüğü getirir. Yine burada da bir hiçlik söz konusudur ancak Heidegger'in belirttiği gibi varlığın temeli değildir. Buradaki hiçlik insanın olanaklarıdır, yani insanın henüz olmadığı şey'dir. Bu anlamda hiçlik, var değildir ve ancak kendisi için varlık olan insan tarafından hiçlik hiçleştirilir, yani varlığa getirilir. Sonuç olarak Heidegger ve Sartre'in varoluş felsefelerinin temeli insana ve onun varoluşsal durumlarına dayanmaktadır. Bu durumlardan en önemlisi ise Heidegger'de kaygı ve Sartre'da bulantı olarak kendini gösterir. Ancak daha önce de belirtilen gibi her iki kavram da aynı durumu işaret eder. Son olarak kaygı veya bulantı, insanın bu dünyada anlam arayışında, kendini gerçekleştirmesinde ve ne olacağını belirlemesinde bir ‘uyarıcı’ olarak kendisini göstermektedir denilebilir (Aşar, 2014: 98). kurgusal edebî metinlerde de kaygı ve bulantının eşlik ettiği hikâyeler belirgin bir biçimde işlenmiştir.

2.3.1.2. Anlamın Kaybı ve Tiksinti

Varoluşçuluk geleneksel felsefeye karşı isyanla başlayan bir harekettir. Varlık hakkında kendinden öncekinden farklı bir yorum koyan felsefeci tanımladığı ve irdelediği “varlığın kendisi olarak” “ötekenden” rahatsızlık duymuştur.⁷³ Akımın temsilcilerinin bu

⁷³“Varoluşçular arasında ortak görülebilecek tek şey onların birbirlerine karşı duydukları rahatsızlıktır. Varoluşçuluğun en temel özelliği inanç ve düşünce sistemleriyle birlikte salt akademik ve yaşamdan uzak,

halleri bile kendisi ile savaşıyan bireyin dünyadan kopma halini örneklediklerini gösterir. Varoluş roman karakterleri de derin bir hiçlik duygusunun ardından hem kendine hem de ötekine tahammül edemez hale gelir. Camus bu tahammülsüzlüğü insanın oynamaya başladığı yargıçlık rolüne bağlar. “Böyle olunca, mademki hepimiz yargıcız, o halde hepimiz birbirimize karşı suçluyuz, hepimiz berbat tarzımıza göre İsa’yız, bir haça gerilmişiz, ama yine bilmeden.” (Camus, 2013: 82) ifadesi ile kişinin kendi ve ötekine karşı suçluluğunu da vurgular. Bu tiksinti hali yalnızlık ile kendini daha iyi belirginleştirir. İnsan, koptuğu diğer insana “öteki” ne karşı yargılayıcı özelliği olan bir seyirci durumundadır. Roman karakterlerinin bu seyir halinde kendi içlerinde barışık olmamaktan kaynaklı bir tiksinti halinin ortaya çıktığı görülür.

Ölmeye Yatmak romanında Aysel, ölümü seçme ve ölümden vazgeçme eylemleri ile varoluşsal bir gücün temsili durumunda iken üçlemenin diğer kitabı Bir Düşün Gecesi’nde kardeşi Tezel varoluşsal güçlülüğün çok ötesinde bir haldedir. Zaman zaman ablasına, “Bize ne oldu?” diye serzenişte bulunan Tezel, kendine yönelik yargılayıcı tutumu ile tiksinti duyduğu şey zaman zaman kendi ezikliği olur ve kendi kendine konuşur:

“Aa, tadını kaçırıyorsun Tezel! Ne oluyorsun be? Bu ne biçim eziklik taa yüreğinin kökünde duyduğun?” (Bir Düşün Gecesi, 47)

Tezel’in ablasının kendi ben’ine olan saygısı ve güveni o hadde ulaşmıştır ki, kardeşiyle beraber mücadele isteği bile Tezel’in gururuna dokunur. Bunu, kendi ezikliği karşısında bir alay farz eder.

“Acıyı yenmeliyiz Tezelciğim. Acının bizi yenmesine izin vermemeliyiz.”

Biz... Böyle de alçakgönüllü Ayselcik. Sırasında acıya yenilmenin de bir erdem olabileceğini bile bile, kendinden önce beni ayakta tutabilmek için –Allah benim bin belâmı versin!– yüreği benim için titreye titreye, gerçekten severek beni, ama gerçekten, tökezlemelerimden kendi tökezlemelerinden öte üzünç duyarak sordu durdu: “İyi misin? İyi misin ha?” Kendimi koyverdiniz mi, koyvermedim mi? Hep geleceğe dönük mü yüzüm? Yoksa sallanıyor muyum? Sallanıyorsam bu kendi güçsüzlüğümde değil de, pisliğin fazla güçlü olduğundan mı? (Bir Düşün Gecesi, 376)

geleneksel felsefenin soğukluğuna karşı alınan tavidir. Aynı anda St. Augustinus, Aquinas, Pascal, Spinoza, Fichte, Nietzsche, Kierkegaard, Jaspers, Dostoyevski, Kafka, Camus varoluşçular olarak betimlenebilir. Varoluşçu felsefenin en büyük yapıtı Varlık ve Zaman\ (927) Martin Heidegger yazdı. Heidegger böyle olmasına rağmen: "Ben bir varoluşçu değilim" der. Varoluşçuluğun en özlü tanımını Jean Paul Sartre "varoluş özden önce gelir" düşüncesiyle "ben bir varoluşçuyum" diyerek yaptı." (Bal, 2007: 30)

“Allah belamı versin” diyen Tezel’de kendisine uzatılan abla elini reddetmiş olmanın pişmanlığı vardır. Ancak varlık sorunları olan karakterlerde yalnız kendini bu boşluktan çıkarmaya çalışan yakınlarına karşı değil herhangi bir insana karşı bile tiksinti oluşur.

Odalarda romanının kahramanı olan adsız memurun gözü gittiği kahvehanede bir ara bitişik masada oturan çökük yüze takılır. Bu çökük yüz, yanındaki adamların saygılı gibi görünen –sonradan ona alaycıymış gibi gelen- sorularına kısa, kesin yanıtlar verir, onları küçümsediğini, önemsemediğini her haliyle belli etmektedir. Memur çok açık bir itiraf ile “bu çökük yüze karşı –neden bilmem- içimde bir tiksinti büyümeye başladı.” (Odalarda, 33) der. Tiksinti’nin Türk edebiyatına girişi bu cümle ile başladı demek elbette doğru değildir. Ama bir karakterin nedensiz yere sadece bir kez görme ile bir başkasından tiksinti duyması daha önceki karakterlerde başlayan hiçlik duygusunun bir ileri aşamasıdır.

Tezer Özlü, Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde etrafındakilerden sürekli şüphe duyar. Varlığından duyulduğunu zannettiği rahatsızlıktan kurtulmak ister. “Gözlerimi kapayınca öleceğim/artık uğraşacak kimseleri kalmayacak/istedikleri ne.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 52) der. Benzer kaçış Yaşamın Ucuna Yolculuk romanında da vardır. Burada da yazar-kahraman “Bir gün daha. Bir gün daha kendi kendimin tutuklusu kalacağım. Sonra kendimi de, içimdeki “ben”i de kurtarmış olacağım.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 55) der. İlk romanda kaçış ötekenden iken burada kendinden kaçış söz konusudur. Ancak romanlarda yer alan her iki kaçışın arka planında da kişinin kendi mevcut halinden duyduğu tiksinti hissedilir. Bununla birlikte herkes Tezer Özlü’nün otobiyografik romanlarında olduğu kadar karakterine şans tanımaz. Kaçış yapmak bir seçim hakkına sahip olmaktır.

Odalarda’nın memuru da kendi ile anlamsız yere uğraşılmasından hoşnut olmamasına rağmen kaçamaz. Annesinin ölümünün ardından kendisini oturduğu kiralık yerden çıkarmaya çalışan ev sahibesine isyan doludur. Ancak bunu dışsal bir öfke ile gösterip, evi bırakıp gidemez.

“Yüzümü ateş basmıştı. Yer dönüyordu altımda. Neler söylemiyordu iğrenç kocakarı. Artık söylediklerini de duymuyordum. Kulaklarımda patlayan çirkin sesi içimde bulantıya benzer bir şeyleri yoğurup duruyordu.” (Odalarda, 48)

Memurun, ev sahibesi kocakarıya duyduğu tiksinti bu noktada bulantıya döner.

Demir Özlü’nün Bir Küçük Burjuva’nın Gençlik Yılları romanında burjuva Selim’in tiksindiği şey ise “kendisinden uzakta yaşayan” kendisidir.

“En tiksindiğim şey yaşadığının bilincinde olmamak, hayatını göstermelik kalıplara göre düzenlemek,” der Selim. “En çok canımı sıkan o.” (Bir Küçük Burjuva’nın Gençlik Yılları, 132) diye bir dönem sevgiye benzeyen bir şeyler hissettiği kız arkadaşı Ayşe’ye bir nevi kendisini şikâyet eder. Ancak onda da kaçış fiziksel olarak değildir. O kendi ülkesinde kurduğu bir azınlık bölgede ‘kendi gibi olabildiği bir alanda’ yaşamayı bir kaçış gibi görmektedir. Kendisinden ve çevresindeki diğer varlıklardan tiksinti duyan karakterler için aidiyet sorunu had safhaya çıkar. Bu nedenle hiçlikle karşılaşan, kayıtsızlaşan birey hissettiği tiksinti ile olmak uğraşısı vereceği bir mekâna bağlılığın peşinden gider. Bu mekân sanıldığı aksine kişiyi karakteri kendine bağlayan yer manasında değil tam tersine onu zorunluluklardan kurtaran bir mekân arayışdır.

2.3.2. Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Karakterin Aidiyet Sorunu

Gasset, “olmak” teriminin insanın varoluşunu tanımlarken yetersiz kaldığını söyler. “İnsan varoluşunun esası olanaklarıdır. Onun için varlık her zaman kendi kendini aşan varlık demektir. Varlığın kendisi geleceğe yönelik olduğundan, sürekli olarak kendi kendisinin önündedir.” (Akt. Pappenheim, 2002: 20-21) Buharlaşıma eyleminden yola çıkılacak olursa insanın bir varlık olarak boşlukta kalması, bağlanmadan uzak yaşaması onun kendine ulaşma çabasında bir avantaja dönüşebilir. Belli bir aidiyet halinden uzak yaşamayı tercih eden, sabit olmayan roman kahramanlarını bu anlamda varoluş karakteri olarak adlandırmak yanlış olmaz.

Sıradan bir birey için boşlukta kalma, zeminsizlik sıkıntı verirken varoluş karakterleri için özgürlük kapısıdır. Karakter böylesi bir durumda seçim yapabileceği seçenekleri görebilir. Bu seçim özgürlüğü, karaktere bir sorumluluk yükler. Bir tarafta Sartre’in kendisini özgür olmaya mahkûm hissetme dediği şeyi yaşarken öbür tarafta koştugu bağlayıcı unsurların yokluğuna katlanması gerekmektedir. Bağlı halde kendisinden uzak olan kurgu karakter bir yığın sahteliğin içinde yaşamaktadır. Bunu fark ettiği anda huzursuzluk ve suçluluk hali baş gösterir. Pappenheim, insanı dünyada yabancı olarak tanımlarken varoluşçu felsefe çağımızın en temel deneyimlerinden birini formüleştirmektedir. Heidegger, bir zamanlar şöyle yazmıştır; “Evsizlik, evrensel bir kader haline geliyor.” (Pappenheim, 2002: 23)

Bu manada zeminsizlik, boşlukta kalma “evsizlik” olarak varoluş karakterlerini nitelenmek için kullanılabilir. Bu hem bilinen manada evden kopuşu hem de kişinin artık ait olmadığı bir alana çekilişi ifade eder. Modern Türk edebiyatında da evsizlik, özellikle varoluşsal sorunların irdelendiği romanlarda sık sık görülür.

2.3.2.1. Muallâk Taşı Olarak İnsan

Varoluş romanları çoğu kökünden koparılmış, geçmişe sitemle öykünen, gelecek hayali kurmayan, günü ile dertli kişiler etrafında kurgulanmıştır. Kendini fark ettiği ana kadar bu karakterler adı başkalarınca konulmuş bir düzenin içinde ilerlemektedir. Varoluş şoku dediğimiz kendi ben'i ile karşılaşmasının ardından ise başkalarınca yabancılaşmakla suçlanmıştır. Oysa kişi bu varolma vurgununu yendikten sonra içinde olduğu hale yani mevcut olan kendisine karşı bir ihaneti kabullenmiştir. Bu onu evsiz ve boşlukta bırakırken varoluşsal suçluluk girdabında sürüklemiştir.

Kierkegaard, kendini önemsiz hisseden ve yalnızlaşan bireyin çaresizliğini anlatırken, Nietzsche'nin üstinsan tanımlaması ile bu çaresizliğe güçsüzlüğü ekler. Ancak insan boş durmaz. Kafka, roman karakterlerinde insani ilişkilere dâhil olmak isteyen bireyi anlatır. Ancak bunu başardıklarını söylemek özellikle Kafka'nın karakterlerindeki sosyal hayat içerisindeki ezikliklerini görmemek demektir. Bu başarısızlık ve yukarıda onu niteleyen eziklik, çaresizlik kişileri boşluk hissine düşürür. Boşluk hiçlik ile karşılaşma ve sonrasında hissedilen tiksinti'nin kişiyi evsizlik bunaltısına sokmasıdır. İncelediğimiz roman karakterlerinden birçoğunun suçluluk hissini sebeplerinden birinin bu boşlukta kalma, muallâkta kalma hali olduğu görülecektir.

Kedi ve Ölüm romanında Zahit İloğlu hayatı boyunca gel gitli bir hayat tarzının sahibi olmuştur. Kızı ve karısının ölümünden sonra bir dönem dine yönelmiş ardından eski berduş hayatına dönmüştür. Bütün insanlar Zahit'e göre yalan söyler, kendini kandırır, kaç kişi çıkar insanlar içinde hayatını pişmanlık duymadan geçiren. Bunların nedeni insanların zamanı idrak edemeyişidir. Zamanının sınırlı olduğunu tam olarak anlayamayan insan ortaya koyduğu eserleri kusurlu oluşturur.

“Tasasız, heyecansız, huzur içinde bir yaşayış mı, hayatın bütün zevklerinden, bütün heyecanlarından doyasıya faydalanmak için tam bağımsız bir ömür sürmek mi, yoksa ölümden sonra da yaşayabilmek umuduyla, kendini dine vermek ya da bir eser bırakabilmek umuduyla çalışıp didinmek mi? Hangisi doğrudu bunların?” (Kedi ve Ölüm, 35)

Okur, ressamın geçmişi ile bu yüzleşmedeki derin duygunun zeminsizlik kaygısı olduğunu hisseder. Ancak “ölümün peşi sıra geleceğini bildiği” bir kaygı durumu ile anlatıcı/yazar, ressamın ölümsüzlüğü arayışından çok vicdani problemlerine yer vermiştir. Hissettiği pişmanlık duygusunu hafifletmek için kendi olamamış olmanın ağırlığını yaşar. İloğlu, ne geriye dönüp hatalarını telafi imkânı bulacaktır ne de bugünü istediği gibi

yaşayacaktır. Hatta arada kalma hali onu en yakınlarından bile kuşkulandırmaya götürecektir. Zamanın insan ruhunda tahrip edici bir etkisi modern çağ ile beraber daha fazla gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. İnsan sürekli yeni arayışların içerisine girmektedir. Varoluşsal boşluk, bunaltı kavramlarının kişileri soktuğu kaygılı durum, varlığın bir boşlukta birdenbire kendini buluvermesi, yeniden dünyaya gelmesi gibi bir duygudur. Kişinin kaygıları ile karşılaşması ve ontolojik anlamda kaygılarına neden bulamaması onu bunaltıya sürükler. Zahit İloğlu'nun hastalığının onu adım adım zamanı belirlenmiş bir ölüme götürmesi bunaltısını artırarak romanın çoğu yerinde gerçek olup olmadığının kestirilemediği bir kedi ile mücadeleye dönüştürecektir.

Suçumuz İnsan Olmak romanında da, bunaltıya düşmüş bir karakter olan Nuri ile karşılaşılır. Zamanın tahrip edici unsuru onun karakterinde belirgin görülür. O, dönemin bağlayıcılığını daha çok memuriyet kavramı etrafında aktarır. Memuriyet zorunlulukların adıdır. Varoluş karakterlerinin yaptıkları işin bunaltılarını artıran yönleri meslekî deformasyon bölümünde anlatılmıştır. Ancak Nuri'de yalnız memuriyet değildir onu kısıtlayan alan. Nuri'nin her gün aynı saatte eve dönmesini gerektiren düzenli bir evlilik hayatı vardır. Bu düzen içerisinde eşinin ve çocuklarının beklenti içinde olduğunu düşünmek onu bunaltıya sürüklemektedir.

“İnsanın hayatında bir an gelirdi ki, değerli bildiği ya da öyle diye bellediği bütün ölçüler yitip giderdi. İnsanoğlu bir başına kalakalırdı. Alışılmış düzenden, inançlardan, bağlardan kopmuş, uzaklaşmış... Hayatını yeniden kurar, yeniden bir kişilik edinmeye başlardı. Şimdi Nuri uçsuz bucaksız bir boşlukta duyuyordu kendini. Nereye dönse tutunacak bir yer yoktu. Elini ne yana uzatsa bir şeye dayanamıyordu. Çevresi sonsuz bir yokluktan ibaretti. Yalnız o yokluğun ötesinde bir insan vardı.” (Suçumuz İnsan Olmak, 51)

Yalnızlar romanının sonunda ise Doktor ile Hurrem'in arasında geçen konuşma yaşadıkları boşluğu yeniden bir yapılanma içine girmek için fırsat olarak görmekte olduklarını ispatlar. Bu boşluğun onları arketip olarak Âdem ile Havva'ya kadar götürmesi varoluşsal kaygının boyutunu ortaya koyar.

“- Şimdi külrengi bir boşluk içerisinde geçilecek çok uzun bir yolumuz var. Dürüst ve çok cesur olmamız lazım. Hazır hiçbir şeyimiz yok. Hiçbir şeyimiz kalmadı: Adem ile Havva gibi.

Sustu. İçini çekti. Sonra;

- Bütün duyguları yeniden keşfetmemiz, yeni bir dünyanın... ve hayatın ameleliğini yapmak zorundayız. Âdem ile Havva gibi.

Kendisini –hiç istemediği halde- tutamadı, gene içini çekti:

- Renksiz sınırsız bir boşluk! Bir boşluk içindeyim, dedin. Renksiz, sınırsız... ve... elbette, korkunç bir boşluk. İkimiz için de. Ve bir hiç için. Bizi saran ve içimizi kaplayan bu boşlukta el ele... dürüst ve cesur... yeniden olmak için!” (Yalnızlar, 237-238)

Genç âşıklar bu boşluğu varoluşsal deneyimi artırmanın yolu olarak görmektedir. Burada bunaltının çözüme kavuşturulma gayreti vardır. Yeniden olmak anlayışı üstelik bu yapılanmanın içlerini kaplayan boşlukla mümkün olacağına inanmak önemli bir noktadır.

Dar Zamanlar Üçlemesi’nde kurgunun hâkimiyet alanı da geçiş dönemindeki insan çeşitliliğinden hiçbiri ile uyuşamayan, kendi olmanın yadırgama yolu ile cezalandırıldığı bir psikolojik alana işaret eder. Özellikle Bir Düşün Gecesi birçok karakterin varlık sorunlarını kendi ağzından dile getirmektedir. Ancak bu karakterin merkezinde Aysel’in kız kardeşi Tezel gelmektedir. Hiçlik ve tiksinti halinde, onun çılgılığı daha derindir ve yarası daha büyüktür. Ne ablası gibi varoluşsal güçlülük gösterebilir ne de ölümü seçecek kadar cesur davranabilir kendine karşı.

“Boşluk. Hiçlik. Gecenin karanlığı. Değil. Yeterince karanlık değil. Gece dediğin katran gibi olmalı. Denizde yalpalayan ışıklar, gelip geçen art arda bir kuyruk oluşturan araçların farları... Böylece işte, ne gece ne gündüz. İkisi arası bir şey. Benim gibi. Ben de bir şeyin ikisi arasıyım. “Tant de bruit pour une omlette!” Onca kışını yırt, sonuç... Bunu düşünüyor olarak bile; (bunu düşünüyor olarak bile, deyince hele) boşluk hapı yutuyor. Hiçlik piç oluyor. Puşt Ruslar–! Onlar da adam kandırdılar. Onların düşünürleri de, yazarları da, sanki her bir şeyi ve her bir kişiyi tek tek yaşamışlarmış, YAŞAMIŞLARMIŞ gibi ya şu, ya bu deyip çıktılar... Ne o, ne bu. Bu inançsızlığın, o bunalımın ve yorgunluğun, bezginliğin sonu bilmem nereye varırmış... Niye varmadı peki? O sıralar üç buçuk duyarlı aydının mı vardı yoksa kendini asabilecek? Sıra kendine gelince de, Allah'a sığın, paçayı kurtar. Oldu mu şimdi? Bir inançtan kaç, ötekine tosla. Bizde böylesi çok. Her zaman çok. Kendini asan hiç yok. Haa, o çocuklar mı, o çocuklar çağdaş birer müntehir, öyle mi? Çünkü her şey geliyormuş, her yöntem de... Evet geliyiyor, evet geliyiyor. Yukardakine hiç selâm çakmadan ve çağdaş bir müntehir de olmadan, yaşama ölümlü kılmak canını. İşte benim gelişmiş okulum da bu. Belki tam gelişmiş bir okul değil daha. Ya da geri kalmış devrimcilerimizin en ilerisi kadar gelişmiş. Neden başka türlü olsun ki? (Bir Düşün Gecesi, 36)

Kendini asacak kadar yürekli aydın yetiştiremeyen toplumda bunaltıya düşmekten ve yalnızlaşmaktan başka çaresi yoktur Tezel'in. O, ne ilahi varlığa sığınarak teselli olabilir ne de bahaneler ardına sığınacak kadar aciz olabilir. Bu nedenle mutluluğu başka yerde yine kendi içindeki bunaltıda arar. Kendi ben'i ile konuşarak teselli olur.

“Benim asıl ümidim ümitsizliğimdir! Mutluluksa mutsuzluğun bilincinde olmaktır! Ne güzel söylemiş adamlar, ne güzel! Yoksa benim kendi buluşlarım mıydı bunlar yahu? Neyse ne, işte Tezel'in özdeyişleri, işte artık her yana bağıra bağıra söyleyeceğim sloganlarım! Herkes bir dua uydurup peşinden gidiyor. Ben de artık bu dualara amin diyorum: Ümidim ümitsizliğimdir. Mutluluğum mutsuzluğumdur. Nokta. Şu an çok mutluyum. Çünkü çok mutsuz bir düğüne gidiyorum.” (Bir Düğün Gecesi, 45)

Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları romanında otuzuna yaklaşmış fakat henüz hayatına kesin bir yön verememiş olan Selim'in etrafındaki boşluk ve bu boşluğu yutan diğer insanlar anlatılır. Selim'in aşkla karışık bir duygu beslediği Bayan M., erkek arkadaşı ile içinde bulunduğu durumu konuşur.

“Biliyor musun?” dedi Bayan M. “Hiçbir şey yapmadan, yaşayıp durmak ne kadar zor. Korkunç can sıkıntısı içindeyim. Kendimi gereksiz biri sanıyorum. Çalışmaya iyice karar verdim. Çalışmak için de bir şeyler öğrenmeliyim. Küçük bir diploma falan...”

“Çalışmaya gereksinmen yok ama” dedi Selim.

“Öyle ama bu boşluk duygusunu bilemezsin.” (Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, 21)

Selim'in kendisinin de aynı durumda olmasına rağmen idrak edemediği şey bu boşlukta kalma hissidir. Romanın genel olarak bütün kadınlarında (Bayan M., Ada, Ayşe...) daha belirgin olarak görülen bu his Selim için telafisi maddiyatla mümkün olan bir şey kabul edilir zaman zaman. Oysa Bayan M.nin acısı artık yalnızlığın, hiçbir şey yapmadan, yapamadan, sadece kendi kendiyile yaşamının verdiği, sanki nesneleşmiş bir boşluk içinde sürüklendiği hissini kuvvetini gösterir.

Hiçlikle karşılaşan ve boğuntu hücrelerine girerek kendisiyle yüzleşen birey, kendi olamamanın cezasını yaşadığı varoluşsal suçluluk hissi ile öder. Ancak çıkış ve çözüm yolu arayışı bilincin bir köşesinde yer aldığından anlatılarda da bireyin bu arayışlarına rastlarız. Özellikle cinsellik varoluş romanlarında aşk ilişkisindeki yerinin dışında kişinin sapkınca bağlandığı bir duygu olur.

2.3.3. Varoluşçu Roman Karakterinin Kendini Değerli Hissetmek İçin Kullandığı Cinsellik

Romanlarda cinselliğin kurgunun içerisine eklemlenmesini tek boyutlu olarak ele almak hem edebî ifadenin sembolik ifade gücüne hem de karakterlerin çözümlenmesi gereken katmanlı kişilik yapısına karşı haksızlıktır. Alfred Adler cinsellik konusunda, “cinsel libido da insan kaderinin çok güçlü yaratıcısını yaşatan, insanlara bilinçaltındaki cehennem deşetini ve ilk günahıta "suçluluk duygusu"nu dikkatle anlatan psikanalizle beraber bir psikolojik Rönesans meydana geldi. Göğün unutulması sonrası, bireysel psikolojide "ideal" tamlık amacı ve "ideal ben" ile telafi edildi. Bu anlamlı çaba, hayat stiline, bireyin dinamik çizgisinin ve hayatın manasının bulunması için öne atılmış bir adımdı.” (Adler, 2002: 26) der. Bu nedenle yalnızca eylem olarak yansıtılmış cinsellik anlayışının öncesinde yalnız istek, arzu düzeyinde kalmış cinsellikte önemlidir.

Oğuz Cebeci cinselliği sanatçının ortaya çıkmasında bir iç dinamik olarak kabul eder ve cinselliğin kimlik duygusunun gelişmesi ile nesne ilişkilerinde oynadığı rolün önemine değinir. Bu konuda annenin davranışlarının çocuğu mühürlediği anlayışı ile “Lichtenstein, “benlik”i, bir bireyin kimliğinin, bu bireyin kimlik temasıyla uyum içinde olabilecek bütün gerçekleşme potansiyelleri olarak tanımlar.” (Akt. Cebeci, 2009: 95)

Cinselliği eyleme geçmemiş hali ile araştırmak, eylemsel durumda incelemek karakterlerin varoluşsal sorunlarının düzeyini belirlemek açısından önemlidir. Bunların dışında saplantı boyutunda, şiddetle eşdeğer uygulanan cinsel haz bu sorunların arka planında neler olduğunu okura gösterebilir. “Karen Horney’in kadın psikolojisi adlı kitabında nevrotik sevgi ihtiyacı hakkında söylediklerinden yola çıkarak varoluş roman karakterlerinin cinsellik algısı daha iyi anlaşılabilir. Nevrotik sevgi ihtiyacı, bazen kendisini, “büyük ölçüde ya da hepten cinsel alanda açığa vurur.” diyen Horney, “cinsel arzuların zorunlu olarak her zaman gerçek cinsel ihtiyaçları dile getirmediğini”, “öteki insanlarla olan coşkusal ilişkiler ne denli bozulursa, nevrotik sevgi ihtiyacının da o kadar cinsel kılığa bürünmeye yatkın olacağını” belirtiyor. Horney bu durumda cinselliğin “insanlara ulaşan birkaç köprüden birisi ya da belki de tek köprü” olduğunu ifade ederek şunları söylüyor: “Nevrotik sevgi ihtiyaçlarını cinsel terimlerle dile getiren insanların, bir zorlanımın etkisi altındaymış gibi birbiri ardı sıra cinsel ilişkilere girmeye başlamaya eğilim göstermeleri anlaşılır bir şeydir. Çünkü öteki insanlarla olan ilişki öylesine bozulmuştur ki, bu ilişkilerin farklı bir düzleme aktarılması zorunludur” (Akt. Dündar, 2004: 77)

Cinselliğin baskın olduğu bütün anlatılarda günah kavramı akla gelir. Kierkegaard, kaygı kavramından bahsederken sık sık mevrus günaha değinir. Hatta Mevrus günah'ı ileriye dönük açıklayan bir kavram olarak kaygıyı görür. Yazara göre insana cinsellik, günahkârlık ile açıklanmıştır. Cinselliğin başlaması insan türünün de başlamasıdır. Kaygı bu durumda Mevrus Günah'ın sonucu ya da tek bir kişideki mevcudiyetidir. Kaygı artık insanlık için olumsuz bir hal değildir aksine, ne kadar derin ise insan kökenine o kadar yakındır. İnsanın bu noktada günahkârlığı kendine mal etmesini bekler Kierkegaard. Çünkü Âdem için salt hayvan olduğu durumda kaygıyı hiç hissetmediğini söyler. (Kierkegaard, 2013: 47)

İnsan, varlık olarak ben'ine yaklaşmak için kaygıya koşar. Kaygıyı başlatan günah ise cinselliktir. Burada yasak bir halin mi suçluluğa sebebiyet verdiği yoksa suçluluk hissinin kaygı ile beraber insanı kendine yaklaştırarak cinsellik ihtiyacına sebep olduğu romanlardan seçilen aşk ve cinsellik bağlantısından bulunmaya çalışılacaktır. Bu tema içerisinde “ Başka bedende yeniden varolma duygusu olarak cinsellik” ve “ Çarpık cinsellik ve çöküş” başlıklarında bireyin kendi varoluşunu tamamlamak için cinsel kimliğini değerlendirme süreci ele alınacaktır.

2.3.2.1. Başka Bedende Yeniden Varolma Duygusu Olarak Cinsellik

Varoluşsal sorunların anlatıldığı romanlarda cinsellik bireyin iç dünyasını görmede önemli bir ayrıntıdır. Cinsellik bireyin yalnız insanî bir tatmin duygusu olarak değil aynı zamanda soyutlandığı toplumun içinde varlaşması adına da önemlidir. Bu nedenle varlık için cinsellik mutluluk ile bunaltının arasında kalır. İbrahim Şahin, “Tanpınar şiir ve tahkiyesinde, haz ile azap arasında gidip gelen öznenin yaşadığı paradoksun bir yerinde daima günah vardır. Haz ile günah arasında salınan Tanpınar kahramanları ve dili –askıda kalma durumu- bu gūnahtan arınmanın yollarını da doğal olarak arayacaktır.” (Şahin, 2012: 385-386) der. Huzur romanında bu arayış vardır. Mümtaz'ın küçükken yaşadığı ten tecrübesi onun aynı zamanda kendi kendine varlığının farkına varmasını sağlarken aynı zamanda farklı bir duygu ile tanıştırır. Şahin, bu sahnenin Mümtaz'daki bütünlük (tamamlanmış kendilik) algısını bozduğunu, bu bakımdan bu sahnenin günahının Tanrı'ya, yaratılıştan gelen tanrısal kendilik algısına karşı işlendiğini söyler (Şahin, 2012: 389). Mümtaz yıllar sonra bu sahnede bıraktığı bir eksikliğini farkına varacaktır ve Nuran'a da onda bulduğu tamamlayıcılık yönünü itiraf edecektir. Bu eksiklik fizikî olarak kendini yoksun hissetmedir. Genç âşık, sevdiği kadına; “-Öyle diyordum. Seninle değişti. Artık zihnimde değil senin vücudunda düşünüyorum. Şimdi vücudun düşüncemin evidir.”

(Huzur, 180) diyerek kendini ait hissedemediği dolayısı ile düşüncesini içinde yeşertemediği alandan vazgeçerek başka bir beden içinde varolacaktır.

Bu hal Mümtaz'ın aşkı keskin bir ölüm ve günah duygusu ile beraber algıladığını gösterir. Mağluptur. Freud ise bunu erotik tatminin de engellenmesi ile saldırganlığa dönüşen suçluluk duygusu diye devam ettirir. Ama böyle olunca da suçluluk duygusuna dönüşen şey bastırılan ve üstbene atılan saldırganlıktır yalnızca. Psikanalizin suçluluk duygusunun türetilişine ilişkin olarak buldukları saldırganlık içgüdüleriyle sınırlanırsa (Freud, 2013a: 95) âşık karakterlerin yaşadığı gerilimin varoluşsal problemlerle ilişkisi daha güzel sergilenebilir. Tanpınar'ın Mümtaz için kullandığı varlık şuurunun esiri olmak, vicdanının sesinden kaçamamak sözleri Nuran'ın bedeninde düşünme isteği ile benzerlik gösterir.

Kadının bedeni ile derdi olan bir başka kişi Suçumuz İnsan Olmak romanının Nuri'sidir. İnsan olmanın suçlu olmaya yeteceğini düşünür. Kendi ile derdi bitmeyen Nuri kadına bakışında da farklıdır. Bütün kadınları benzer kategoriye toplama şeklinde sonuçlanan bu bakışı onu daha fazla yalnızlığa iter.

“Şu açık mayolu, şu sarışın dilber. ... Acaba hangi dünyaların yarattığı? Nasıl da divana uzanmış, bacakları gergin. Birini gözü ısırtıyor. Özel kalemdeki o kocaman gözlü kız soyunup dökünse buna benzemez mi? Çifte kapılı odanın ötesinde memurlar, iş güç sahipleri beklerler. Müsteşar Beyin hayalleri çalışır durur. . (Suçumuz İnsan Olmak, 10)

Cinsel eğilimi daha yoğun olduğu için kolaylıkla zaafa düşüreceğine inanılan erkeğe göre kadının bu sıradanlığı dikkat çekicidir. Mümtaz'ın belli bedende varolabileceğine dair inanç burada her kadında yaşanabilecek duyguya dönüşür.

Kierkegaard'a göre ise kadın, erkekten daha çok kaygı içindedir. Bu onun fiziksel güçsüzlüğünden değil, erkekten daha şehvanî olmasından kaynaklanır. Cinsellikten bahsederken kaygıyı özgürlük açısından değerlendirir. Çünkü “kadın bütün yaradılış anlatılarında özgür bir birey olarak değil, erkeği baştan çıkaran biri olarak anlatılmıştır. Bazılarında yılan, Âdem'i kandırmak için Havva'yı kullanmıştır. Bu erkeğe üstünlük atfetmiştir.” (Kierkegaard, 2013: 61) Erkeğin varlık olarak özgül ağırlığını koruduğu fakat kadının ancak cinselliği yolu ile varlık kazandığı durum bilinçli ya da bilinçsiz metinlerde kullanılmıştır.

Nedret bir kadın olarak cinsellikle varolmaya çalışan ilginç bir karakterdir. Her gün kocasını işe yollayan, sonra onun için yemekler hazırlayan ve günü onu bekleyerek bitiren Suçumuz İnsan Olmak romanının Nedret'i, bir süre sonra çamur içinde bir hayatı

yaşadığını düşünür. Bu hayat, “Umulmadık olayların beklenemeyeceği bir hayat. Umudun, hayalin yer almadığı. İnsanın saplanıp kaldığı bu sıkıntılı bataktan kendini çekip sıyrılmadığı bir yaşayış”tır. (Suçumuz İnsan Olmak, 35) Nedret bu bataktan kendini kurtarma yolu olarak aşkı görür. Ancak bu aşta arzulanan bedendir. Kendi bedenini kullanarak yeniden varolmaya çalışır.

Kadının vücudu doğuştan kazanç olarak getirdiği bir değer olarak görüldüğü sürece ötekinin algısında kadının kaybedeceği tek şey kadınlık durumudur. Oysa Kierkegaard, bu konuda farklı bir sonuca ulaşır. Ona göre, “şehvanilik günahkârlık değildir. Masumiyetteki şehvanilik, günahkârlık değildir, ama yine de şehvanilik oradadır.” (Kierkegaard, 2013: 75) Romanlarda cinselliğin bir kısım varoluş karakteri tarafından masumiyetteki şehvanilik olarak kullanıldığı görülürken bir kısmında bunun şeytani bir şehvaniliğe kaydığı görülür. Özellikle duygusal gerilimin aşk ile birlikte yer aldığı Mümtaz/Nuran, Murat/Hürrem gibi ilişkilerde henüz cinsellik masumiyetten kopmamıştır. Bu kopuşa neden olan aslında kişiye birey olarak kendi olma fırsatını vermeyen ötekidir.

Varolma ile özdeş görülen ve kadına taşıtılan bu şehvani fiziksel durum Mümtaz için, masumiyet isteğinedeniyle “düşüncesinin evi” olmuştur.

Dar Zamanlar’ın Aysel’i de onca ‘Hayır!’a rağmen kendisini yenmek için cinselliğe koştuğu gerçeğini kabullenmek durumunda kaldığı anları yaşamıştır. Henüz genç bir kız iken yakın erkek arkadaşlarından biri ile sokakta görülmesi bile onun varoluşunu ispatlayan bakir durumundan şüphelenilmesine yol açmıştır. Annesi, babası tarafından sorgusuzca kabullenilen bu bakirliğini yitirmiş olma hali ona da artık kaybedecek bir şeyi olmadığını hissettirerek masumiyeti öldürmüştür. Aslında, büyüklere bakılırsa kaybedilecek her şeyini kaybetmiştir çünkü. Ancak cinselliği ile varolunduğuna dair inanış ve bunu kaybettiğine ilişkin ön kabul Aysel’in asıl ben olarak ortaya çıkmasını sağlar. Nitekim yazar onun için, “kaybedecek hiçbir şeyi kalmadığını anlayınca yüreklendi.” (Ölmeye Yatmak, 305) der. Bu özgürleşmedir. Nietzsche, Ecco Homo kitabında bunu tehlike olarak görür. Aslında, özgürleşen kadınlar, “ebedî dişilik” ülkesinin *anarşistleridir*; kuyruk yarısı vardır onların, oç alma isteği vardır gizliden gizliye. (Nietzsche, 2013: 60)

Ölmeye Yatmak romanının Aysel’i küçüklüğünden beri babası tarafından erkek olarak dünyaya gelmemesinin acısı çektirilerek büyütülmüştür. Özellikle okul hayatında sürekli engellemelerle karşılaşan Aysel, bakireliğin bozulması ve kadınlığın reddi ile gerçek özgürlüğe kavuştuğunu düşünmektedir. Freud, penis imrenmesinin özsever bir olgu kabul edilmesinden yola çıkarak erkeklerde olduğu gibi kadınlarda da bu tarz bir cinsel

eğilim olduğunu söyler. Penis imrenmesi kadınların karakter gelişiminde önemli bir etken kabul edilerek cinsel anlamda kadın rolünün reddi bakireliğin bozulmasından sonra açıkça ortaya çıkabilir. Varoluşsal açıdan bu tarz bilinçaltının etkilerini Aysel’de görmek mümkündür.

Aysel için varoluşsal suçluluğun kaynaklarından birisi de kız olarak dünyaya gelmesi ve bu nedenle kendi olamamasıdır. Aysel’in ilk ve en önemli başkaldırısı cinsiyetine karşıdır. Cinsellik suçluluk bağlamında kötü anlamlar yüklenilerek kadının kendinden uzaklaştırılmasında kullanılan bir figürdür.

Aysel’de cinsellik aslında insanlar karşısında uğradığı haksızlığın öfke ile intikama dönüşü gibidir. Bilinen manası ile kişinin kendini yok saymaya ve başkasında varolmaya kadar giden melankolik bir durum değildir bu. Dorith Binkerth’e göre melankoli bir acının ya da yas durumunun sindirilmesi sürecidir, sağlıklı bir sonuca ulaşır, geçicidir. Melankoli kadının doğasındaki çevrimsellik açıklanır. Bu çevrimsellik bir kızın ilk menstruasyonunda, kızlıktan kadınlığa adım atışta, çocuk doğurma ve menopozda yaşamın çift değerliliğiyle karşılaşması, bunu atlatması ile açıklanır. Kızlıktan kadınlığa geçiş bir başka bedeni tanıma olanağı sağlarken erkekle kadın arasındaki engeli ortadan kaldırır; hem acı hem zevk vermektedir. Dünyaya getirilen çocuğa aynı zamanda oluşumun kapısı aralanmaktadır. Menopoz yeniden bakireliğe dönüş olarak nitelendirilmektedir. Duyguların kuvvetli hissedildiği bir durum, güçlü bir ruhsal etkinlik olarak melankoli, algılamamanın merkezindeki her şeyin dönüşmesini içerir ve *‘hem yaşam hem ölüm’* anlamını barındırdığı için kadına özgüdür. Binkert, bir felce uğrama ve duygusuzluk durumu olan depresyonu, değişim mümkün görünmediğinden, dönüşebilirlik bilincinden yoksun bulur. Depresyon *‘ya yaşam ya ölüm’* yapısından dolayı erkeğe özgüdür. (Binkert, 2001: 146-150) Bu nedenle Aysel’in yataktan kalkarak daha güçlü adımlarla otel kapısından dışarı çıkması şaşırtıcı görülmez. Onun melankolisi varoluşsal olarak daha fazla güç kazanmasını sağlamıştır.

Aysel bu yokoluştan çıkardığı kazancı daha sonra tekrarlayacak ve öğrencisi Engin ile yeniden kaybettiğini sandığı kendine/bakireliğine dönecektir.

Kadının erkeğe göre cinsellikle değer biçilme durumu başka örneklerde de görülebilir.

Milan Kundera, Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği romanında kadın karakteri Tereza’yı türlü talihsizliklerin yanında bir de kadınsı özellikler ile sınanan biri olarak anlatır:

“Elbette Tereza, annesinin, babasının kulağına, 'Dikkat et' diye fısıldadığı gecenin hikâyesini bilmiyordu. Suçlu vicdanı 'ilk günah' kadar belirsiz, bulanıktı. Ama vicdanından kurtulmak için elinden geleni yaptı. On beş yaşında onu okuldan çekti aldı annesi; Tereza garsonluk yapmaya başladı, eline ne geçerse annesine veriyordu. Annesinin sevgisini kazanmak için her şeyi yapmaya hazırdı. Evi çekti çevirdi, kardeşlerine baktı, bütün pazarını ev temizlemeye harcadı, çamaşır yıkadı. Yazık oluyordu, çünkü sınıfının en parlak öğrencisiydi. Daha yükseklerdeydi gözü, ama yaşadığı küçük kasabada ulaşabileceği daha yüksek bir şey yoktu. Ne zaman çamaşır yıkasa, banyo küvetinin yanbaşında bir kitap olurdu. Sayfaları çevirirken, çamaşırın suyu damlardı üzerlerine. Evde, utanmak diye bir şey yoktu. Annesi evin içinde çamaşırlarıyla gezer, bazen sütyen takmaz, bazen de, sıcak yaz günlerinde çıplak dolaşır. Üvey babası çıplak dolaşmazdı, ama Tereza yıkanırken hep banyoya girerdi. Bir keresinde içeriden kilitlemişti de annesi köpürmüştü. "Sen kendini ne sanıyorsun, bana baksana? Isıracak da güzelliğinden parça mı kopacak sanıyorsun?" (Kundera, 2015: 24)

Bu olay, annenin kızına duyduğu nefretin kocasına duyduğu kuşkuya galebe çaldığını açıkça gösteriyor. Kızının kabahati sonsuzdu ve kocasının sadakatsizliklerini de içeriyordu. Tereza'nın başına buyruk olma ve haklarına direktme arzusu -kendini banyoya kilitleme hakkı gibi- Tereza'nın annesinin gözünde kocasının Tereza'ya “sulanması” olasılığından daha sakıncalıydı.

Cinselliğin aile ilişkilerinin önüne geçtiği bir diğer kuşkulu karakter Zahit İloğlu'nda vardır. Aslında onun için evlilik fiziksel yetersizlikle beraber başlayan bir süreçtir. Cinsel yetersizliğinin önünde bir engel olan çirkinliği sebebi ile herkes evlendiği kıza acır. Çirkinliğin bu kadar vurgulanmasına rağmen evlilikten kaçmaz İloğlu, çünkü cinsel istekleri baskındır.

“Daha basit ve belki daha doğru sebepleri de vardı bu evlenmenin. Çirkindi, genç yaşına rağmen göbektinin biriydi ama cinsel istekleri güçlüydü. Kadınsız yapamazdı. Evleneceği kızda somut ayrıcalık olarak güzellikten başka bir şey aramamış olmasının gerçek sebebi buydu.” (Kedi ve Ölüm, 25)

Zahit İloğlu, evliliği cinsel tatmin için zorunlu bir şey olarak görmektedir. Çünkü evlenmemesi durumunda çirkinliği nedeniyle hayat kadınlarının dışında hiçbir kadının kendisine ilgi duymayacağını bilincindedir. Varoluşsal bir sorunun kaynağı olarak düşünülmüş olması sebebi ile çirkinlik ve cinsellik bağlantısı Kedi ve Ölüm romanında vurgulanarak anlatılmıştır. Zira ikinci evliliğini yapan İloğlu genç ve güzel karısını öz

oğlundan kıskanmıştır. Bu kıskançlığın altında yalnız yakında öleceğini bilmesinden öte çirkinliğinin olduğunu daha önce yapılan bu vurgudan anlaşılabilir.

Cinselliğe ben'ini değerlendirmek için koşan bir diğer kadın karakter Tezer Özlü'nün karakteridir. "Tek Günah, insanın kendi yaptığını kavrayamamasıdır." (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 60) diyen Tezer Özlü'nün genç kız karakteri de cinselliği küçüklüğünden beri varolma mücadelesinin bir parçası olarak kullanmıştır. Özellikle küçüklüğünde edindiği cinsel deneyimler ve yolculuğa çıktıktan sonraki kısa soluklu cinsel hazlar onun aşktan öte bir başka şeyin peşinde olduğunu gösterir.

Onun bir erkekten istediği aşk ya da her an yanında olmasını istediği bir manevî destek değildir. Çok yakından tanımadığı bir kişi ile bir gecelik bir cinsel tatminin ardından şunları söyler:

"Sabaha dek elimi tuttu. Demek onun için büyük bir sevgiyim. Böylesi bir sevgiye gereksinme duyuyorum muyum? Hayır. Yalnızca bir erkeğe gereksinme duyuyorum ve artık yanımda bir erkek olmadan uyuyamıyorum. Bu adamla yatınca eksiksiz bir boşalma duyuyorum, ama sonunda salt bir boşluk. Bir anda karamsarlığa düşüyor, mutsuzlukla baş başa kalıyorum. Sevişme yolculuğu, coşkusu, ölüm isteğiyle bitiyor. Bunun için ondan kaçmalıyım. Ama ailemle de kalamam ki." (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 42)

Adı verilmeyen bu kaçak genç kız, yalnız başına çıktığı yolculukta farklı milletlere ait olduğundan başka hakkında fazla bilgi verilmeyen farklı kişilerle gecesini geçirmektedir. Bu birlikteliklerin anlatıcı karakter için önemi kiminle olduğundan çok neye hizmet ettiği. O varolmayı, bu kutsal anlara borçlu olduğunu düşünür.

"Sabaha doğru yeniden yatıyoruz. ... İki insanın birleşmesiyle kutsallaşan bu an. Sonsuzluk. Varoluşun tüm zamanlarını uzlaştıran bu an. İki insanın birleşmesindeki sonsuzluk özü olmalı insan yaşamının." (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 64)

Bu anlatıcı karakter için erkekler, yalnız varoluşunu hatırlamanın bir aracıdır. Yazar Yaşamın Ucuna Yolculuk romanında yine benzer bir beraberlikten sonra şunu söyler:

"Bu sabah, Trieste'deki üçüncü otel odasında baş ağrılarının yansıdığı yüzümü aynada gördüğümde, bütün erkekleri aynı o Yunanlı gibi yanımda yedek bir canlı olarak taşıdığımı algıladım." (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 92)

Yanımda taşıdığı yedek canlılar, isimsiz erkeklerdir.

"Çocukluğundan, ailesinden, hatıralarından kaçan kadının gitmeyi istediği yer kendi ben'idir. Ölümüne duyduğu özlemde mevcut durumundan uzaklaşma ve ölüp-dirilme

eylemleri ile yeniden varolma hayalidir. Ancak bunu yapmak kolay değildir. Bu nedenle yeniden cinselliğe sarılır ve onunla varoluşuna anlam kazandırır. Yanındaki erkek sanki yoktur. O an, sabaha doğru beraber yatılan o an, iki insanın birleşmesiyle kutsallaşan bir andır. Burada kaçışın adı sonsuzluk olur. Madem ölemiyor, madem mutsuzlukla baş edilemiyor o zaman, varoluşun tüm zamanlarını uzlaştıran bu an kendi ben'ine ulaşması için tek limandır. İki insanın birleşmesindeki sonsuzluk özü olmalı insan yaşamının.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 64)

Metropol hayatının yabancılaştırdığı, kentin kokuşmuş ilişki ağına takılıp kalan samimiyetten yoksun insanların anlatıldığı bir diğer roman Gül Yetiştiren Adam'dır. Bu romanın hikâyesinde geleneğinden uzaklaşmış, batıyı taklitle övünen, yabancı kelime kullanmayı marifet kabul eden, gayri meşru ilişkileri normal kabul eden modern insanların mutsuzlukları anlatılır. Romanda anlatıcı/karakter Yavuz ile Sitare arasındaki ilişkide böyle normalleştirilen çarpık bir ilişkidir. Öyle ki Sitare'nin kocası Çarli, etraflarındaki herkes gibi bu ilişkiyi bilir ve ses çıkarmaz.

“Çarli biliyor mu Yavuzun Sitare'nin sevgilisi olduğunu? Herkes bildiği kanısındadır.” (Gül Yetiştiren Adam, 15)

Romanlarda yalnız kadınlar değildir cinsellik ile kendine dönme yolunu açan karakterler. Yalnızlığını paylaştığı kadın ile pekiştiren Hakkâri'de Bir Mevsim'in adsız karakteri geriye döndüğünde aldığı hazdan çok yalnızlığın acıtıcı varlığını hatırlar.

“Ama her sevişmeden sonra, sende konakladığım günlerin, gecelerin yatakları, o yataklarda yaşanan yalnızlığın kara düşleri çıkageliyordu.” (Hakkâri'de Bir Mevsim, 11)

Sürgün öğretmen/denizci, yenedünyasına konumlanmaya çalışırken cinselliği sahici olmayan bir dünyaya ait görür. Yataktaki yalnızlık, sürgün olduğu yerde hissettiği yalnızlık gibidir.

İnsan sahici varlığını ortaya çıkarmak için kendi ben'ini tanımaya yönelik eylemlere girişir. Özellikle fiziksel olarak beden ile kurulan ilişki yalnızca aynada kendini görmekle sınırlandırıldığından kişi bedenini başka bir bedende duyumsamaya çalışır. Cinsellik bunun en yalın halini oluşturur. Kişi kendi varlık alanı içerisinde geliştirdiği normal ilişkiler ile peşine düştüğü ben'i, “değer” verme yolu ile sağlayabilir. Normalliğin Deliliği kitabı “insanın kendi kendine saygı duyma ihtiyacıyla, boyun eğerek iktidarla işbirliği yapma eğilimi arasındaki çelişki” (Gruen, 2003: 255) halinden bahseder. İnsandaki yıkıcılık eğilimlerinin sebeplerini açıklamak için yapılan bu yorum, birey cinsel kimliğini oluştururken de dikkate değer bir yorum olarak algılanabilir. Zira bundan sonraki bölümde

değınileceği gibi, birey ben'ine değer vermek için giriştiği bu cinsel hayatında şiddeti içeren yönlere de sapabilir.

2.3.2.2. *Varoluşsal Güçlenme İçin Kullanılan Cinsellik*

Varoluşsal suçluluk halinin yoğun bir duygu durumu olarak hayatlarını yönlendirdiği karakterlerde, birçok ilişkinin normalden farklı gelişim gösterdiği görülür. Bu varoluş romanları cinselliğin bireyi ne kadar derinden etkilediği ve kişinin varlaşabilmek için cinselliği kullanmıştır. Bu bölümde ise cinselliğin bireyin kendilik değerini kazanırken karşısına çıkan engelleyici unsurlar nedeniyle nasıl çarpıtıldığı, yozlaştırılarak bireyi ele geçirdiği ve cinsel sapkınlığı uç duruma getirdiği ortaya konulacaktır. Varoluş karakterlerinin hemen hemen hepsinde cinsel sapkınlık yalnızca tanımadıkları kişilere karşı değil aksine en yakınlarındaki hatta nikâhlı oldukları kişiler ile ilgilidir.

Gereksinimler ve hedeflerle bunları gerçekleştirmenin olası yolları arasında geçici bağlantılar kurmak, bir sentez işlevi görebilir. Bu sentez işlevi roman karakterlerinde kadın ve erkek için farklı uygulanmıştır. Normalin dışında algılanan ve uygulanan cinsel hayat erkek için zaman zaman varoluşundan dolayı hak kabul edilirken kadın karakterler için varolmayı sağlayan bir ilişki biçimidir. Bu nedenle erkek karakterlerde görülen bu farklı algılayışı ayrı başlıklarda incelemek gereği ortaya çıkmıştır.

2.3.2.2.1. *Varoluşsal Güçlülüğün Sonucu Olarak Cinsellik*

Yalnızız romanında Besim'e göre, benimsediği Epikürcü felsefe yararcı bir anlayıştır. Onun sofrada yemek yiyişi ve çeşitli durumlarda takındığı tavırlar bu anlayışın şekillendirdiği karakterini bize çok rahat aksettirmektedir:

“Platonik aşk bana, aç bir adamın önündeki piliç kızartmasına şiir söyleyip açlıkta ısrar etmesine benziyor. Al yahu kendi payını tabağına ve afiyetle ye. Başkaları da yerler. Sen ne yemek, ne de yedirmek istiyorsun. Soğuyor be piliç. Kadını başka türlü anlamıyorum. Ne konuşulur bu mahlûklarla, prens hazretleri? Bir şey öğrenmek ve başkalarına satmak için ağzının içine bakarlar, başkalarından öğrendiklerini de sana satarlar. Bütün dünya tarihinde orijinal bir fikir söylemiş tek kadın tanıyor musun? Alman romantizmi olmasaydı, Mademe de Stael olmazdı. Misalleri sen daha iyi bilirsin. Anima ve Animus hikâyesi,...” (Yalnızız, 244)

Besim kadınları fikir üreten bir varlık olarak kabul etmekten öte yalnızca cinsel obje olarak görmektedir. Cinselliğin çarpık bir yapılanma olarak görüldüğü bu anlayış ile Besim aşktan öte bir cinsel haz isteği yaşar. Genç adamın bu duygularını sınırsızca

gerçekleştirebileceği kişi evlerinde bulunan hizmetçileridir. Hasibe, evlerinin hizmetçisidir. Hasibe'nin fizikî özelliklerinden diğer karakterler gibi pek bahsedilmese de birkaç yerde kilolu olduğuna dikkat çekilir. Anlatıcı, Besim gibi, her mânâsıyla aç bir adam için, “tombalak Hasibe'nin esmer ve yağlı teninde yabana atılmayacak lezzetler...”(Yalnızız, 67) olduğundan bahseder.

Çarpık cinselliğin en tipik örneklemesini Anayurt Otelinde yakalarız. Zebercet, eski bir otel kâtibi hüviyetiyle yalnızlığı temsil ettiğine göre, o, insan kalabalığına dâhil olup onlardan birisi mi olacaktır yoksa kendi olamamış olmanın intikamını mı alacaktır? İşte Anayurt Otelinde kırılmanın başladığı asıl nokta burasıdır.

Romanda kırılmanın başladığı gün olduğunu anladığımız, pazartesi günü aslında eylemsel olarak değişen bir şey yoktur. Yalnızca günün sonunda Zebercet'in bir başka yönü ortaya çıkar: O, bir röntgencidir. Otelinde kalanları anahtar deliğinden izler, kapıları dinler. Ancak salı günüyle beraber ondaki cinsel tutkunluk öne çıkarılmaya başlanır. Bu noktada Zebercet'in Aylak Adam romanının Bay C.si ile örtüştüğü söylenebilir. Her ikisinde de cinsel anlamda farklı takıntılar vardır. Fakat Bay C. birlikte olduğu kadınların bacağına yönelik bir fetişistken Zebercet, daha sapkın duygulara sahiptir. Burada mekânın birey üzerindeki etkisi görülebilir. Babası ona oteli emanet edip bir odayı boş olarak ayırırken muhtemelen burada beynelmilel ilişkilerin olacağı öngörüsünü hesap etmiş gibidir. Zira oğluna her otelde boş bir odanın kalması gerektiğini öğütler.

Anayurt Otelinde, Zebercet'i, sahip olamadığı birliktelikleri röntgenlemek arzusuna sürüklemiştir. Öte yandan onun da yıllardır cinsel ihtiyacını giderdiği ortalıkçı kadın vardır. Ondaki değişimin ilk belirtisi de salı sabahı yıllardan beri ilk kez o sabah ortalıkçı kadının odasına girmemesidir. Zaten kadın da uyandığında bu duruma şaşıracaktır. Aynı günün gecesi otelde çıkan bir tartışma ve bu tartışmanın bir adamla onun sevgilisi durumundaki oğlan arasında aldatma meselesinden çıkmış olduğunun anlaşılması, Zebercet'in karakterinde önemli bir yere sahip oteldeki ilişkileri göstermesi bakımından önemlidir.

Perşembe günü, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelde kalışının üzerinden bir hafta geçmiştir. Sabahleyin tıraş olması, yıkanması ve on sekiz treninin sesini beklemesi Zebercet'in bir beklenti içerisinde olduğunu gösterir. O, meçhul kadını beklemektedir. Bu meçhul kadın onu hayatın ve cinselliğin normalleşmesi, varoluşunu anlamlandırması için çıkış yolu gibidir. Bay C'de benzer şekilde kendini gerçekleştirebileceği bir meçhul kadının peşinden gitmektedir. Zebercet, cuma gecesi,

kadının kaldığı odaya girecektir. Buraya kadar duygularından çok da açık vermeyen Zebercet'in kadına âşık olduğu ya da sevgi duyduğu şüphesi vardır. Ancak ona ulaşamaması hastalıklı ruhuna yeniden dönmesine neden olur. Odaya girişini de bu anlamda sevgi duygusundan hareketle ana rahmine dönüş isteğinin tezahürü şeklinde yorumlanacakken hiç de öyle olmaz. Cinsel sapkınlık, Zebercet'in, kadının kullandığı havlu üzerinde cinsel tatmine ulaşması ile ortaya çıkar. Yüce Aydoğan, Aşk ve Profanlaşma: Bir Anayurt Oteli Konaklaması yazısında beklentinin tersine çıkması sadece kurgunun değil yazarın tavrının da göstergesidir diye düşünerek hep gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gelme işlevselliğine ve aşkı çağrıştırdığına değindikten sonra Yusuf Atılgan edebiyatı hakkında genelleme yapar:

“Atılgan edebiyatında; aşk, serttir, yumuşaktır, ılıktır, sıcaktır, kıvrımlar yaratır, deler, böler, yaralar, yani aşk bedenden kat eder, aşk bedensel olarak gelir, fakat nesnel bir bedensellik değildir bu. Uzamsal bir bedenle ilgisi yoktur aşkın, bu başka bir bedendir. Bu ettir. Yusuf Atılgan etin yazarıdır. Biyolojinin, tıbbın, psikiyatrinin ya da sosyolojinin üzerinde çalıştığı beden değildir et. Doğuştan bedenimiz bildiğimiz ve içinde bireyliğimizi kişiliğimizi arzularımızı yaşadığımız fiziksel bedenin bir parçası da değildir et. Et, aşkın mekânıdır, aşk ette duyulur, bu nedenle de et fiziksel dünyanın, varlık ekonomisinin ve mevcudiyetin dışındadır. (Aydoğan, 2013: 18)

Cinsellik, aşk ve bedenin et ile ilişkisi, Yalnızız romanının Besim'inde görülür. Besim de fiili olarak görülmeyen bu ilişki, Zebercet'te eyleme dönüşmüştür. Hasibe'nin tombul bedenine karşı duyduğu istek Zebercet'te meçhul kadında baş gösterir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, Zebercet'i ben'i ile bedenini uyuma yaklaştırarak etleştirir. Zebercet çok spesifik bir dokunma, duyumsama rejimi içinde yaşar.

“Yusuf Atılgan edebiyatı, geniş bir dokunmalar kataloğu sunar: Okşamaktan boğmaya, sürtünmekten dokunmamaya kadar dokunmanın hemen her biçimini görürüz orada. Fakat tüm bu dokunma biçimlerinin ufkunu, etin dokunuşu, et olarak dokunuş oluşturmaktadır. Etin dokunuşu, aşkın dokunuşudur: Namevcut olarak verir kendini, kendini kendisinin sonsuz geri çekilişinde, ele avuca gelmezliğinde verir. Dokunmanın imkânı, fiziksel bedenin aktifliğini aramaz, etin pasifliğini arar. Bu pasiflik, bedensel ya da arzusal bir eziklik, bir iktidarsızlık olarak değil, özneye ait olmayan ama kişiyi aşk içinde et olarak var kılan olumlayıcı bir güç olarak görülmeli. Bu pasiflik ve dışarıya, öteki'ye, öteki ete sonsuzca açık olma hali, Zebercet'in yaşama rejimini belirler. “Elini burnuna götürürken bir gören varmış gibi çekti.” Hâlbuki o anda görünürde kimse mevcut

değildir, ama zaten Zebercet'in asıl teyakkuzu, mevcut-olmayandan, namevcut olarak gelenden kaynaklanır. Zebercet, hep bir gören varmış gibi yaşayacaktır; bu, bir öz-disiplinin sonucu değil, dışa sonsuz açıklığın bir semptomudur. Zebercet bu açıklığı hiç kapatmayacaktır, hep bir çatlak kalacaktır ve bu çatlak yetecektir aşkın geçişine.” (Aydoğan, 2013: 19)

Kadının odasındaki tavırlarıyla Zebercet, değişimde geriye gitmiştir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, onda bir aşk duygusu yerine bastırılmış arzularının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Peki, kadın tekrar gelseydi ne olurdu? Böyle bir durumda duygunun cinsellik merkezli oluşundan hareketle, değişimin yönünün yine geriye doğru olacağı söylenebilir. Onun bastırılmış arzularını sergilemeye başlaması onun bilinçaltına yöneldiğinin de göstergesidir. Artık egonun değil idin tahakkümü altındadır. Dolayısıyla tavır seyrinde bir kopma olacaktır. Sonraki haftanın salı gününden itibaren Zebercet'in otele müşteri almamasına da idin etkisi bağlamında bakmak gerekir. Çünkü (Freud'un yaklaşımından hareketle) otel, babadan miras kalması yönüyle süper egoyu temsil eder. Zebercet'in bir kâtip olarak normalliği ise egodur. Onun otele müşteri almaması bir yalıtım belirtisidir. Zaten rutin bir hayatın yalıtımına mahkûm olan Zebercet, o rutinliğin de içinde kendini yalnızlaştırmakta, tümüyle bilinçaltına/ide yönelmektedir. O gece yatmadan önce duvarda yıllardır asılı kalın çerçeveli kadın resmiyle konuşması ve hayalinde diriltmesi, reel düzlemde sürrealizme bir geçiştir. Nitekim Atılğan, bu anı daha iyi hissettirmek için modern anlatının imkânları dâhilinde bilinçakışı tekniğine yönelir:

“Uzun yatardı altında uzun boylu kadın memelerini öpeyim mi istersen öp boynunu da öpücem öp ya öp derdi yetişemezdi boynuna gecikirse gelmekte gecikirse kadın ustaca oynatırdı kıcımlı kaldıra indire kaldıra indire üstünde sallana sallana tavan arasındaki beşikte...” (Anayurt Oteli, 43)

Bu tek cümle adeta Zebercet'in bilinçaltının özeti gibidir: Cinsel arzu, boyunun kısalığından duyulan eksiklik ve suçluluk, geç kalma korkusunu hissetmesi yönüyle kendine güvensizlik, hep kadından beklenmeyen bir edilgenlik ve çocukluğuna dönme isteği... O, yatakta bile birleşmeyi yönetebilecek denli öz güvene sahip değildir. Cinsel açıklığını röntgenleyerek, gizlice kendini tatmin ederek ya da ortalıkçı kadın uyurken ona yaklaşarak gidermektedir.

Sapkınlık derecesinde işlenen cinselliğin en can alıcı sonucu ortalıkçı kadının hikâyesinin sonunda gizlidir. Zebercet, altıncı gün, oteli bütünüyle kapatır. ortalıkçı kadın da köye gitmek için izin istemektedir. İzin vermek için yarını beklemesi bilinçaltından

neler geçtiğinin belki de ilk işaretidir. O gün çarşıya çıktığında Zebercet'in bilinçaltında yatan bir başka gizli arzu daha ortaya çıkar. Horoz dövüşü izlediği sırada yanındaki kendi boyunda genç bir oğlandan cinsel anlamda etkilenir. Bu etki birlikte sinemaya gittiklerinde de sürer. Ayrılırken onu otele davet etmeyi düşünür çünkü daha önce otelde benzer türde eşcinsel ilişki yaşanmıştır:

“Kavşakta durdular. Çağıracak mıydı? ‘Anahtarım da var’ demişti. Yüreği çarpmaya başladı; dilinin ucundaydı: ‘Gidip bir çay içelim istersen.’ ‘Bu gece konuğum ol benim.’ ‘Yarın gece...’ Söylenecek, yapılacak ne çok şey vardı. Birini seçmek gerekti. Oğlanın yüzüne baktı; ondan bekledi. Kirpikleri uzun, burnunun ucu az kalkık, dudakları ayırıktı. Bir erkekle otele gelenler gibi değildi; yakınlığı, sokulganlığı kuşkusuzdu, içtendi. ‘İyi geceler’ dedi; karşıya koştu. Kaldırımı çıkınca baktı: oğlan duruyordu; güldü. Zebercet elini salladı; dönüp yürüdü. “Altı adım sonra bakarım; gene oradaysa çağırırım. Bir... beş, altı... yedi, sekiz, dokuz, on.” Durup baktı: oğlan yoktu.” (Anayurt Oteli, 53)

Onun bu yönü, Uğurlu'nun ifade ettiği üzere kadınsılaşıma isteğinin bir belirtisidir. Kendi bedeninden sadece fiziki görünüm itibarıyla değil cinsiyet bağlamında da memnun değildir. Bu da ondaki bedeninden dolayı hissettiği suçluluğun göstergesidir. Fakat yine edilgendir ve o kimliğini açık etmek için bile karşı tarafın girişimini bekler.

Zebercet'in cinsel sapkınlığının temelinde geçmişi önemli bir etkileyici unsurdur. Özellikle askerde iken yaşadığı eziklikleri hatırlar. Ortalıkçı kadın hakkında söylenen dedikodular, Zebercet'in ona olan bakışını küçültür. Zebercet, ortalıkçı kadına dayısının öldüğünü söyler. Kadının köyünden gelenlere otelinde oda vermez. Bu kadını kendi yalnızlığına çekmek içindir. Oteli kapatması kadını da işten çıkaracağı ihtimalini ortaya çıkarsa bile Zebercet öyle yapmaz. Yine sıradan bir gün gibi kadının odasına girer ve onunla ilişkiye girmek ister. Zebercet için kendi ben'ini ispatlama yolu olan bu başarı yenilgi ile sonuçlanır. Bu durumu hazmedemez ve kadını boğarak öldürür.

Öfke ile uyumsuzluğun görünür hale geldiği Hikmet'te dikkat çeken bir diğer husus röntgencilik yanıdır. Anayurt Oteli'nde Zebercet, hemen yanı başında yaşanmasına rağmen içlerine dâhil edilmediği yaşantılara o anları gizlice gözetleyerek dâhil olur. Hikmet de karısının arkadaşlarıyla hayalinde sevişir; bir anlamda o kadınlardan doğal biçimde görmediği ilgiyi hayalinde yaşayarak görmüş olur. Elbette bunda Sevgi'nin çirkin olması ya da Hikmet'in onu çirkin kabul etmesinin etkisi büyüktür. Aynı şekilde bunu Sevgi'den intikam alma yöntemi olarak kullanmış da olabilir. Öte yandan kendisinin de kabul ettiği bu sapıkça ilişki anlayışı onun edilgen kişiliğine de uygundur. Zaten ondaki eksik ve suçlu

karacterin kökeni de daha çok bu edilgenlik üzerine kuruludur. O yüzden geçmişin öfkelerini halledememiştir ve o yüzden kalıp mücadele etmek yerine gecekonduya kaçmayı tercih etmiştir.

Aylak Adam romanında da daha önceki bölümlerde değindiğimiz baba ile teyze arasındaki cinsel ilişki vardır. Babanın yalnız teyze ile değil evde işe alınan bütün hizmetçilerle de cinsel boyutta bir ilgi kurması olayı daha içinden çıkılmaz hale sokar. Bay C. böyle cinsel sapkınlığın etrafında geçirdiği çocukluğu kadın bacaklarına ilgi ile gün yüzüne çıkarır. Babasının cinsel sapkınlığı yalnız kadın bacaklarında değil hiçbir kadında mutluluğu bulamaması ile de sonuçlanır. O kendine gelmesini, normale dönmesini sağlayacak ulaşılamayan bir kadın aramaktadır.

Kedi ve Ölüm romanında Ressam Zahit'in eser oluşturma konusundaki tatminsizliği cinsel hayatına da yansımıştır. İlk gençlik yıllarından beri gerçek aşkı tatmadan sadece insani haz peşinde koşan Zahit ölümün kendisini bu kadar net bir şekilde çağırdığı zaman bile duygularını gerçek aşka yönlendirememektedir. Ondaki cinsel istek de aşkın bulaşmadığı bir duygudur ve masumiyetten uzaktır. İloğlu, “Kim bilir, ölümdede bir kıızı okşarken duyulan o hafif, uçucu şehvet duygusuna benzer bir tat vardı belki. Hayattan ölüme geçiş sırasında ne duyulduğunu kim bilebilirdi ki? Belki dayanılmaz bir acı, belki duygusuz bir uyuşukluk..” (Kedi ve Ölüm, 75) derken ölme anı ile cinsel birleşmeyi birbirine benzetmektedir.

Demir Özlü'nün küçük burjuvası Selim'de ise çoğul aşk ve cinsellik ağır hâkim duygudur. Selim yaşadığı cinsel ilişkilerde tümüyle duygusuz değildir. Beraber olduğu kadınlar tensel birleşmeden önce hissedilen, görülen, beğenilen kadınlardır. Hayatına dâhil ettiği bu kadınların fiziksel özellikleri onda cinsel istek uyandırır. Ancak Selim zaten bedensel temasa yatkın biridir. Yaşadığı çağ ile uyumsuzluğunu yalnız kendi olabildiği dar bir mekân ile sınırlarken cinsel kimliğini yoğunlaştırarak bu dar mekânda çoğul aşk ilişkileri ile yaşamaya çalışır.

“Gençlik yıllarının, gövdede ateşlerin yandığı dönemin, en olgun çağında duyuyordu kendini şimdi Selim. Ankara'da, Ada'yla geçirdiği aşk gecesinden sonra, ilkbahar aydınlığının ışıttığı kaldırımlarda dolaşırken başını döndüren bir sarhoşluk içindeydi. Yaşadığı şey: Sevgiyle, cinsellikle dolu korkunç yarış, az rastlanır nitelikte bir şey gibi görünüyordu ona. Ayşe ile yakın bir cinsel sevgi yaşıyorlardı. Sevişmelerle dolu bir yaşam... Sonra, ardından dönüp gelen Ada'nın varlığı, o kumral, hemen her zaman güneş yanığı ten.” (Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, 107)

Aynı anda birden fazla kadına âşık olabilmek ve aynı zamanda her birinden farklı cinsel hazzı alabilmek bireyin içinde bulunduğu çelişkinin göstergesidir. Bu anlamda Aysel'in kadın olarak aşksız yaşadığı tek gecelik ilişki ve ölmek üzere olan birine karşı hissettiği cinsel istek kadar Selim'in çoğul haz ilkesi çarpık bir varlık durumunu yansıtır. Ben'ini konumlandırmakta zorluk çeken bir diğer kişi “yalnızlığını bir kadının hayali ile yatakta paylaşan” Odalarda'nın memurudur. Sevdiği hatta “formalite bile olsa” evlendiği kadınla aynı evde yaşar. Karşı cins ile olması gereken bir yakınlığı paylaşamayan bu kişi, perdelerin altından bahçedeki sevdiği kadını, ev sahibesini seyrederek. Çünkü ona gereken kadının fiziksel olarak yanında olması değildir. Hayali ile kendi yalnızlığını bastırıp yine kendisiyle kalabilmektedir.

“Yaklaşık perdenin altından bakıyor, ama o güzel kadının belden aşağısını göremiyordum. Kendimi yatağa attım. Yastığa sarılıp onun o çiçek açmış görüntüsüyle boğuştu durdum. Hoyratça ezdim onu altımda, öptüm, kokladım, öldüm onunla.” (Odalarda, 70-71)

Bir kadının hayali ile ölmek ancak ona olan sınırsız bağlanma ve hayranlıkla olabilecek bir şeydir. Öyle olmasaydı kendi giremediği yataktan bir başka erkeğin çıktığını görünce aciz ve bir suçlu olarak eşikte durup onları seyretmezdi. Bu adsız memurun sevdiği kadının karnında taşıdığı çocuğun asıl babası bu adamdır. Aciz ve silik memur, ben olamamanın güçsüzlüğü ile kendisine sunulan bütün tekliflerin sorgusuz kabullenicisidir. Kadına sahip olmanın varlığını keskinleştirdiğine inanan bu adam, Odalarda'nın küçük memurunun karısının karnındaki çocuğa sahip çıkmasını ister. Şehvetle baktığı kadının hamile olduğunu kendisinin de doğacak olan çocuk babasız kalmasını diye kullanıldığını ancak o zaman anlayan bu memur afallar. Adam “çocuğun babası sen olacaksın” diye buyurduğunda ancak ne demek istediğini anlayamayacak kadar şaşkındır.

“Ne demek istediğini anlamamıştım.

“O benim de kadını,” dedi. “Anlamışsındır herhalde.”

Sesi çok kararlıydı. Sarhoşluğuna verdim.

“O bizim kadını,” dedi. “İkimizin kadını.” (Odalarda, 156)

Paylaşılan kadın fikri onu çok fazla etkilemez. Zaten fiziksel birliktelikten çok sadece yalnızlığını paylaşacağı bir hayale ihtiyacı vardır. Onun için cinsellik kiminle olduğu önemli olmayan bir ihtiyaçtır. Bu aciz ve küçük memur cinselliği kendi ben'inin varlığını kabul etmek ve kabul ettirmek için kullanır. Bu nedenle roman çarpıcı bir sonla biter. Ben'i için koştugu cinsellikte aklına daha önce borç para aldığı müdürü aklına gelir.

Müdür, verdiği borç para kendisine ödenirken bu zavallı memura cinsî birleşmeyi teklif eder. O zaman şaşkınlıkla fakat çok fazla yadırgamadan geçiştirdiği bu teklif, baba olduğu fakat kadınsız kaldığı dönemde yalnızlığını paylaşması ve kendi ben'ini ispatlaması için fırsata dönüşür.

“Birden aklıma müdürüm geliyor. Ne zarif, ne ince bir insan. Bütün çirkinliklerin içinde ansızın onu hatırlamak ne hoş, ne güzel. Ellerimi tutuşu, “Bir gün birlikte olalım...” deyişi. Yarın bayram tatili bitiyor. Daireye gidince bir fırsatını bulup yanına çıkmalıyım. Umarım beni unutmamıştır. Nasıl birlikte olacağımızı sormalıyım ona. Belki de beni evine davet edecektir; ben onu buraya, bu sefil odaya davet edemeyeceğime göre.” (Odalarda, 163)

Selim İleri'nin Her Gece Bodrum romanı adı ile bile okura tek gecelik ya da bir mevsimlik ilişkileri hatırlatabilir. Bir grup arkadaşın yaşadıkları bireysel sorunlardan kaçmak için geldikleri şehir onlar için yeni sorunlara gebe. Özellikle Cem'in kimlik bunalımı dikkate değerdir. Çünkü Cem, Murat'a âşıktır. Eş cinsel bir ilişkinin habercisi gibi görünen bu durum Murat'ın Cem'i sevmemesi nedeniyle ileri boyutlara gitmez. Ancak Cem Murat'tan vazgeçmez. En azından onunla dostluğunu koruması bu aşk için tesellidir. Murat'ın sarsıntılar içinde olduğunu düşünen Cem fedakârlık için hazırdır.

“Bu dostluğu yürütmem gerekiyor. O da acı çeker gibi. Oysa dostluk değildi bu, bağımlılıktı, kölelikti. Bağımlılığına sevgiyle yaklaşılmasını istiyordu Cem. Murat'a gelince, özgürlüğüne susamıştı sanki bağımsızlığa; sert, kaya gibi, güneşin yakıcılığında.” (Her Gece Bodrum, 16)

Murat'ın kendi aşkına cevap vermemesine gerekçe olarak Murat'ın özgürlük arzusunu görür. Kendi arzuları ise Murat'a yönelikti. Murat'ı kayaların üstüne uzanmış olarak gördüğü anda onun bedenine olan tutkusu daha belirgin olarak ortaya çıkar.

“Cem, Murat'ı, orada, kayaların üstünde ilk kez görmüştü sanki. Kımıldamadan, kimseye aldırmaksızın, başına buyruk yatıyordu bütün gün güneşin altında. Kayanın sivriliklerine, düzlüğüne, eğimine uyduruyordu gövdesini. Doğayla kendisi arasında şaşırtıcı bir özdeşlik kuruyordu. Bu denli rahat, kaygısız, çevresiyle anlaşabilen ya da çevresine aldırış etmeyen birini sevemezdi insan; sevmemeliydi.” (Her Gece Bodrum, 17)

Anayurt Oteli'nde şiddete dönüşen cinsel tatminsizliğin bir başka şekli ile Gece romanında karşılaşırız. Bu romanda da şiddet ile cinselliğin iç içe geçtiği görülür. Beden üzerinden süregiden şiddet cinselliğin yaşandığı sahnede belirginleşir. Kişinin savunmasız kaldığı an olan bedenlerin birleşme anı, romanın kurgusunda, varoluşu yok edici bir darbe

ile acıya döner. Vücuda alınan bıçak darbeleri, karakterin ölümüne sebep olmasa bile varoluşsal olarak varlığın ne kadar korunaksız olduğunu cinsellik yolu ile okura gösterir. Zaten romanın başından inen gece ile beraber insanlar mecazî olarak soyunmaktadır.

“Sonra soyunmaya başlayacak insanlar. Gecenin açtığı yaralar biraz daha acısın diye.” (Gece, 15)

Bu soyunuş yerini gerçek çıplaklığa ve etin acımasına bırakır yerini. Gece'nin fantastik kurgusu cinselliğinde böyle bir düzlemde sunulmasını sağlar.

Buzul Çağın Virüsü romanında da yasak aşk söz konusudur. Osman ile arkadaşının karısı Şükufe arasındaki ilişkinin cinsel boyutta sapkınca ayrıntıları romanda yer alır. Osman ve Viola bir sevişme sırasında aralarında geçen diyalog bu ilişkinin aşka dayalı bir şey olmadığını gösterir. Osman, Viola'ya: "Hızımı kesmesene kaltak! Haça gerildim bile, soğuk terler boşandı sırtımdan, hınç bu, istek değil, sezdi çabucak, çekti kendini tüm gücüyle. ‘Durma güzelim! Unut, şaşırma, suçlama, çekinme, hadi, beni düşünme yalvarırım, hadi kullan küçük orospucuğunu" (Buzul Çağın Virüsü, 164) der.

Buzul çağın virüsü olan Osman, Viola'yı bir varolma alanı olarak görmektedir. Osman, Viola'yı "...usluken ateşli bir kancık özlemi yüzünden tavlı çeliğe dönüşen mürdüm eriği gözlerini imgeleyebiliyorum" (Buzul Çağın Virüsü, 163) diyerek tasvir eder. Bu tasvirde bile genç kadının aşığı olduğunu sandığı adam için varoluşunu dönüştüren bir kişiden başkası olmadığı görülebilir.

Cinselliğin kişinin kendini tanıması ve kendini horlaması ile yakın bir ilişkisi vardır.

Cinselliğin belki de en sapkınca hallerinden biri Gölgesizler romanıdır. Orada anlatılan normalliğin ötesine taşmış bir şeydir. Yasak ilişkiler romanın ana mekânı durumundaki köyde de yer alır. Yasak aşk ağında muska yazma bahanesi ile Cıngıl Nuri'nin karısını ayartan imam, Reşit'in karısı Hacer ile bekçi vardır. Gülbahar'ın iki erkek kardeş ile beraber olması da bunlara eklenebilir.

Yasak aşk sınırında bile aşkın masumiyetini kaybetmiş olan bu ilişkiler şiddet eğilimi yüksek, mazoşist türdendir. Yazarın "... sevişiyorlar mı dövüşüyorlar mı bilinmiyor. Çılgınlık işitiliyor arada bir, yalvarışlar sızıyor duvarlardan..." (Gölgesizler, 66) diyerek tasvir ettiği bu cinsel birleşme anının öznelere Asker Hamdi ile Aynalı Fatma'dır. Aynalı Fatma aslında zaten fahişelik yapan bir kadındır. Kurtuluş Savaşı zamanında birçok askeri eğlendirmiştir. Asker Hamdi'de şehvet bakımından Fatma'yla denk düşer. Cinsellik her ikisi için sapkınca bir eylemin adı olur. Aslında romanın tek

mazoşistleri onlar sayılmaz. Bekçi'nin, Reşit'in karısı Hacer ile samanlıkta yaşadıkları da cinselliğin bireyi nasıl kendi varlığından çıkararak dönüştüreceğini örnekler niteliktedir.

“Dizlerinin üstünde ilerleyerek pantolonunu sıyırmaya çalışan bekçi o anda bekçi değildi oysa; gözlerinde ışıldayan cellât gözleriyle uzun boylu bir Azrail'di. Hacer'in bacaklarını okşarken ansızın koparırcasına sıkıyor, kıpırdadıkça samanlıktaki karanlığı dalgalandıran iri kalçalarına tırnaklarını gömüyor, meme uçlarını hırsıyla dişliyor ve acıyla kıvranan kadının çığlıklarını işittikçe hazdan kuduruyordu. Kuduran yalnızca o değildi gerçi, altta kıvranan Hacer de kendinden geçip öfkeli bir köpek gibi saldırmaya başlamıştı.” (Gölgesizler, 106-107)

Öfkenin cinsellik olarak kuşatıcılığı yalnız insanlar arasındaki ilişkilerde görülmez. Hasan Ali Toptaş, cinselliğin oldukça farklı bir varolma boyutunu insan-hayvan ilişkisinde de gösterir. Varlığın bütünlüğünü duygusal anlamda bağlayan, bütünleyen bu hal birkaç örnekte anlatılır. Olağan dışı bu aşklar atın Ramazan'a sevdalanması ve ayının Güvercin'i kaçırarak ondan çocuk sahibi olmasıdır. Pelin Aslan, berberin ayıyı öldürmesi ve Güvercin'in doğum yapması ile ilgili olarak şu yorumu yapar:

“Güvercin bir ayı doğurmuştur! Önüne yayılan dağ kokularından esinlenen yazarı dinlememiş doğurmuştur ayı. Olmaz demeyin. Bu dünya, gerçeğin olabilirlik demek olduğu postmodern bir dünyadır. Yazar postmodern anlatıda yine çokça kullanılan bir ögeyi, fantastiği kullanarak farklı bir varlıksal düzeye işaret etmektedir.” (Aslan, 2006: 65) Yazarın cinselliği varlığın olabilirlik dairesinin dışında bir gerçek olarak kullanması bu sıra dışı örneklerde görülür.

Alaattin Karaca, “gayr-i meşru cinsel ilişkiler, mazoşist eğilimler ve şiddetin Gölgesizler romanında dikkati çeken başlıca yan temalardır...” (Karaca, 2011: 557-558) der. Romanda şiddetin cinsellekle birleştiği bir olaya rastlarız. Burada da ölüm vardır. Ancak bu sefer şiddetin uygulayıcısı bir hayvandır. Ramazan'a sevdalanan at dörtnala kalkar ve Ramazan'a saldırır.

“... at çoktan dikilmişti tepesine, şahlanıp şahlanıp ön ayaklarını Ramazan'ın üstüne indiriyor ve bundan insanların anlayamayacağı hayvansı bir tat alırcasına (belki de şehvetle) uzun uzun kişniyordu. Köy meydanı kemik çatırtılarıyla dolmuştu. Öyle ki havaya saçılan bu kanlı çatırtıların üstlerine dökülmeye başladığını gören çocuklar avlu kapılarına doğru kaçmışlardı. (...) On beş yirmi adımlık bir alan gelincik yapraklarına benzeyen kan lekeleriyle dolmuştu. (...)Hacer'se Ramazan'ın göğsünden fırlayan kaburga

kemiklerini, yanağından görünen dişlerini ve pıhtılaşmaya başlayan kan gölünün üstündeki sinek sürüsünü...” (Gölgesizler, 140 -141)

Cinselliğin sapkınca ve çarpıkça kullanıldığı örneklerde, şiddetin de yer aldığı görülür. Bireyin kendi olamamaktan duyduğu acı huzursuzluk olarak ortaya çıkmaktadır. Huzursuzluk bireyin her türlü özel ve sosyal hayatına yansımaktadır. Ancak öyle derin bir benlik ikiliğinin içinde birey, cinsellik gibi en özel yaşanan insani durumlarda gerçek benliğin hâkimiyetinde farklı bir karaktere bürünmektedir. Bu denli zihinsel karmaşa ve huzursuzluk bireyin bir başka insanın canına kastetmesi gibi trajik olaylara bile sebep olmaktadır. Yalnız bedene acı verme ya da bedeni yok etme değildir cinselliğin çarpıklaştığı durumlar. Bireyler karşı cins ile uyum sağlayamadıkları durumlarda karşı cins ile varoluşlarına anlam katmaya çalışmışlardır. Bu eş cinsel eğilim tam anlamı ile cinsel birleşme sahnesi ile okura verilmemiş yalnızca karşı cinsin bedenine duyulan istek ile okura hissettirilmiştir. Şiddetin, hem cinsler arasındaki haz duygusunun ya da farklı cinslerin birbirine temayülünün çok ötesinde bir şey insan-hayvan ilişkisidir. Cinselliğin türleri aşan ve varoluşun özünü oluşturan bir durum olduğunun en bariz göstergesi bir ayının kız kaçırmayı, bir atın bir erkeğe sevdalanmasıdır. Cinsellik bu noktada kullanılan anlamı ile varlığın kendini tanıması, eksikliğini hissettiği şeyleri tamamlaması ve kendini yeniden yapılandırması aşamalarında önemli bir özel alandır.

2.3.2.2.2. *Özgürleşme ve Başkaldırı Biçimi Olarak Cinsellik*

Yalnızız romanında yoğun cinsel dürtüleri ile bu konuda kendini kullanan kadın karakter Meral'dir. Benlik çatışmasını en yoğun yaşayan kadın karakterlerden biri olarak benlik çatışması bölümünde bahsedilen Meral'in varoluşunu anlamlandırmak için kendi bedenini kullanması dikkat çekilmesi gereken bir kurgusal durumdur. Onun bu tarz eğilimleri arkadaşı olan gösteriş meraklısı Feriha'dan geçmiştir. Meral'e ikinci kişiliğin en belirgin özelliği olarak yapışan bu davranış istediği hayatı yaşamak için etini satmadır. Aslında Meral romanda gayrimeşru ilişkiler ortasında gösterilmemiştir. Ancak kendine denk olmayan bir adamın cinsel ihtiyaçlarına boyun eğerek onunla beraberliği kabul etmiş ve Paris'e yerleşmiştir. Bu nedenle Meral hakkında çözümleyici açıklamalar yapan Samim, cinselliği kullanan Meral'in sahici kişiliği olmadığını söyler. Meral bunu idrak ettiğinde ise çok geç olduğunu anlar. Meral'in kendi gerçeği ile karşılaşması gibi bir başka duygu yıkımı Aylak Adam romanının meçhul kadını B. de görülür.

Bay C.nin aradığı kadın olmasına rağmen küçük rastlantılar sebebiyle bir türlü karşılaşmadığı B.nin de aşk ve cinsellik hakkında erkeklere karşı eleştirel tavrı olumsuz bir tecrübe ile ortaya çıkar.

Meçhul kadın B. Erhan'la yakınlaştığı sırada, isteksiz davranmasıyla ondan gördüğü tepki, erkekle aynı düşündüğüne inandığı aynı zamanda toplumsal yaptırımla kişiliğinin biçimlenmesine başkaldırı gibidir:

“— Ne o, yoksa kız mısın?”

Önce şaştı. "Ah, bu kadar fazla..." İçinde yıkıcı, acı verici bir deprem başladı. Dönüp baktı. Şu yakışıklı erkek işte buydu. Artık tanıyordu onu. Şiirlerin, kitaplardan kapma büyük sözlerin yapma süsünden sıyrılmış; beylik yargılarla dolu, bayağı. Böyleleri için en önemlisi kızlıktı. Oysa B.'nin ona vermek istediği şeyin yanında kızlık neydi ki? Yarın gidip onların bu kızlık dedikleri şeyi tanımadığı bir erkeğe verecekti. (Hey gidi öfke, sen insan aklına daha saçma düşünceler bile getirebilirsin.) Yanındaki erkek bunu almanın sorumluluğundan korkar. Biliyor, korkaktır o. Ona sarılmaktan, onunla öpüşmekten tat aldı diye kendini hor gördü. "Bulaşık bezi. Vıcık vıcık..."(Aylak Adam, 33)

Cinsel sapkınlığın genellikle erkek cephesinden anlatıldığı romanların aksine Ölmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi ve Hayır romanında bir kadın gözü ile cinsellik arzulanan, vurgulanan bir öge olur.

Ölmeye Yatmak romanında öğrencisi Engin ile varolma adına duygusal bir zemine oturmayan cinsel beraberlik Aysel için acıyı da beraberinde getirir. Bu yasak ilişkinin acısını suçluluk duygusundan arındırmak için kocası Ömer'e itiraf eder. Ancak asıl derdi acıdan ve dürüstlükten öte kendi iledir. Acı burada sadece hissedilmesi gereken bir duygu olarak kalır. Oysa, "Acının, güvenilir bir gerçeklik rolü oynadığı belirtileri üretmeye yönelik başka koşullar da vardır. Özellikle yetişkin insanda cinsellik, suçluluk ya da tiksintiyle yaşandığında acı, eyleme geçme korkusunu meşrulaştırır ya da bir suçluluk duygusunu hatta cinsel güçten kuşulanma duygularını yansıtır." (Le Breton, 2010: 40) Bu nedenle Aysel'in aşk denilemeyecek tek gecelik bu yasak ilişki bir yanılğı ile duygularına yenik düşmekten kaynaklanmaz. O, bu ilişki sonrası hissettiği acı nedeniyle değil öncesinde kendi olamamaktan kaynaklı acı duygusuna yenik düşmüştür. Benzer bir yasak ilişki Aşk-ı Memnu romanında davardır.

İlk okumada duygusal bir yasak aşk düzleminde yorumlanabilecek Aşk-ı Memnu romanında kurgunun gidişatından ciddi bir varlık sorununun olduğu ortaya çıkar. Annesinin etkisi ile yaşamını sürdürmek zorunda bırakılan Bihter için olması gereken

dışında özgür seçim alanı yok gibidir. Adnan Bey ile evlenmesi bile bu sebeple zorlama bir durumdur. Oysa Behlül genç kadının kendi içinde yaşattığı ayrı ben'in duygularına karşılık gelen, bu içindeki ben'i ortaya çıkararak bir yetkinlik alanıdır. Nitekim Behlül'e karşı kullandığı cinsel yetkinlik genç kadın için geçerli bir şey olmaktan çıkınca duygular değişmeye başlar. Behlül'ün Nihal'le evlenmeyi kabul etmesi bu yetkinliğin kalktığını gösterir. Behlül sınavından sonra yalnızca kendi kendi ile kalan kadının davranışlarını Selim İleri yorumlar: “Bihter bir an önce yemekten kalkmak ister. Yalnızlığa, odasının gizliliğine, bütünüyle kişisel bir ortama ihtiyacı vardır. Bir yıllık evliliği boyunca –garip bir rastlantıyla, tam da evlilik yıl dönümünün akşamında- ilk kez kendi benliğini dinlemek ister ve benliği ona hep bilinçaltına ittiği gerçeklikleri söyleyecektir.

Bihter şimdi kendi kendisiyle ödeşen, yaptıklarının anlamını kavrayan, kendine karşı karar veren insandır. (İleri, 1999: 236-237)

Ölmeye Yatmak romanının Aysel'inin, kocası Ömer'e Engin'le ilişkisini itiraf etmesi artık kendi benliği ile baş başa kalmasının başlangıcıdır. Ben gelişimi Aysel'de ivme kazanmaya başlayacaktır. Ancak Bihter'de henüz bireyin özellikle kadın olarak bireyin ben gelişiminin hızlanması dönemi gereği mümkün olmamıştır. Ondaki hesaplaşma içinde hala iki kişi arasındaki kararsızlık sürer. Bu nedenle İleri, Bihter'in bu durumunu şöyle izah eder:

“Büyük hesaplaşma güçlü ben gelişimden uzaktır. O tercihleri arasında kalmıştır. Ne yalından ne de Behlül'den vazgeçememektedir. Öte yandan biz Bihter'de, Anna Karenina'nın kendisini 'alçaltacak' hiçbir 'uzlaşmaya' yanaşmayan 'gözüpek' kişiliğini, o ortalama, sıradan beysoylulara bütünüyle ahlakdışı görünen tutkusunu sonuna dek yaşayabilme 'erdemini' asla yakalayamayız. Bihter, nihayet, kocasını 'gizlice' aldatan bir kadındır. Anna Karenina gibi sivrilerek, bütün bir topluma, beysoylular topluluğunun sahteliklerle dolu ahlak yaşantısına ve yaşama biçimine meydan okuyamaz. Tersine Behlül'le ilişkisinde gizli kapaklı kalmayı kabullenir ve son intihar sahnesine dek yaşadığı ilişkinin bayağı görünümüne ses etmez. Zaten Bihter'i canına kıymaya sürükleyen de son birkaç çözümlenme dışta tutulursa- yasak aşkın gizli kapalılığından duyduğu bunalım değil, Behlül'ün Nihal'le evlenmesi durumudur.” (İleri, 1999: 262-263)

Behlül'ün gözünde Bihter nasıl herhangi bir kocasını aldatan kadın ise Engin için de ilk zamanlar Aysel'in çok farklı bir anlamı yoktur. Bihter'in kendini fahişe gibi hissetmesi ve uçurumun kenarında olduğunu düşünmesi aşk zannettiği duygulara yüklediği anlamla ilgili iken Aysel bunu sadece özgürleşme kabul eder. Engin, Aysel'i sorgulamaz ve

cezalandırmaz. Tek çatışma sayılabilecek sınıfsal fark, onların birlikteliği ile sıfırlandığı noktada biter. Oysa “Behlül’ün gözünde Bihter kesinlikle mahkûm edilir. Bihter’in istekleri, duyarlılığı, Behlül’le ilişkisinde –en azından bu ilişkide- bütünüyle yeni bir ahlak üretmeye çabalaması kavrayışsızlıklarla kirletilir. Behlül, Bihter’in aşk ve bağlılığını onursuzlukla değerlendirir. Genç kadın onursuz, dirençsiz ve her türlü küçülmeyi hak etmiş bir yaratıktan başka bir şey değildir.” (İleri, 1999: 281)

Ölmeye Yatmak’ta Aysel, kurgunun daha ilk satırlarında niyetini okura belli eder. Onun bu intihar ile ortaya koyduğu başkaldırı biçimi daha özgür bir çağrışım alanı oluşturur. İntihar kişisel bir seçimdir. Bihter’de de öyle olmuştur. Bireysel seçim bir diğer ifade ile bireysel başkaldırı söz konusudur. Ancak Bihter yasak aşkının öğrenilmesinden sonra insanlarla yüzleşmekten kaçınmıştır. Aysel ise kısa süreli bile olsa yasak ilişkiyi bizzat kendisi eşine anlatır. Yüzleşmekten korkmaz. Onun yaşadığı dönem ve insanların da böylesi bir durumda takınacağı hoşgörüsüz, insanı kavramayan aksine yaralamaya çalışan tavrı Bihter’in bulunduğu çevrenin tavrından farklı değildir. İkisi de bu yadırganan ilişki durumunun verdiği suçluluk hissi ile değil böylesi bir toplumda bulunuyor olmanın azabından doğan suçluluk hissini yaşamaktadırlar. Aysel’e göre varoluşsal problemlerini göğüsleme konusunda güçsüz olan Bihter, İleri’ye göre en azından diğer roman kişilerinden farklı olarak kemikleşmiş değildir. Aysel ise geleneksel otoritelerin arasında kemikleşmemek için direnenler ile beraberdir.

Varolma sürecinde pasif direnişe sahip olan kurgu karakterlerin yanında Aysel, eylem kadınıdır. Freud, kadını edilgen durumlara getiren toplumsal örgütlenmelerin yanlışına değinerek dişilikle dürtüsel yaşam arasındaki bağlantının bu edilgen pozisyonu tehlikeli yerlere çekeceğini söyler. “Toplumsal kurallar ve onların özel yapıları, kadını, saldırgan içgüdülerini bastırmaya zorlamaktadır ki, içeri doğru yönelmiş yıkıcı eylemleri erotikleştirmeyi başaran mazoşist eğilimler bundan ileri gelmektedir.” (Freud, 2001: 149) der ve mazoşist eğilimlerin dişil olduğunu söyler. Bu tarz eğilimli erkekleri ise dişil yanları olmakla tanımlar.

“Evet. Bir kez yattım öğrencimle. Bu yatıştan kısa süren, değişik bir tat aldım. Burası gerçek. Bedenimden çok beynimde kurulan bir imparatorluğun şehvetiydi belki. İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin altında yatmalıdır.” (Ölmeye Yatmak, 43) Bu eylem anlayışı Engin’le ilişkisini de duygusal ve masum bir gönül ilişkisinden uzaklara götürüp temelinde varoluşsal sorun barındırdığını gösterir.

Bihter'in ayna karşısında kendi bedeni ile kurduğu ilişki sonrası çatışan platonik aşk ile cinsel aşk çatışması burada da vardır. Selim İleri yalnızlığın zamanla Bihter'i nerdeyse kendi kendine cinsel doyuma vardırır derken kastettiği gibi aslında Bihter'de acıya dönen fakat Aysel'de özgül güçlülüğe evirilecek olan bir hal alır. Aysel'in de cinselliği aşamayan bir düzlemde başlayan ve biten Engin'le ilişkisi kısa süreli mutluluğun ardından, varoluşsal güçlülükten önce, gerçek bir varoluş sancısına götürür. Buna acı demek uygun düşmeyebilir. Bihter'in intiharına Behlül'ü kaybetmenin acısı biraz düşmüş ise de Aysel de ahlak olarak bile acı ilişkiyle bağlantılı olarak bulunmaz. Halbuki acı kavramı üstünde ağırlığını hissettiren ahlak dini olmayan insanlarda da etkisini hissettirir.” (Le Breton, 2010: 94) Her iki kadın da böylesi bir acı yoktur ancak tıpkı Camus'nun Veba romanında bir kahramanın çocuklara işkence yapılan bu dünyayı sevmeyi ölünceye kadar reddedeceğini söylemesi gibi Bihter ve Aysel de varlığın seçimlerini özgürleştirmesini engelleyen dünyayı sevmemektedir. Ahlaksal acı olamayan bu suçluluk hissi nedir? Burada bahsedilen “düşmüşlük” halidir bir bakıma. Kendini zorlayan düzene karşı başkaldırı niteliğinde olan bu ilişkide Engin kullanılmıştır. Aysel'in, “O sıralar Ömer'den çok Engin'i gördükçe bir suçluluk duygusuna kapılıyordum.” (Ölmeye Yatmak, 314) demesi Engin'in kurguda masum erkek rolünü ispatlar. Yalnız Engin değildir suçluluk hissi doğuran. Otele kibar bir fahişe gibi girmeden önce yolda jandarma erinin kendisine attığı leylak dalı onun suçluluk hissini artırır.

“Cezaevinin oralarda ince, irak sesleri duymuştum. Pek güzel. Adı Zor Yıllar olan filmde, buna benzer bir sahne mutlak vardır. Ama orada kadın kahraman her halde daha yürekli davranmış, elindeki leylak dalını tutuklulara fırlatmıştır. Ardından da kendi özgürlüğünün değerini bilip, hayata dönmüştür. Eh, ne yapalım? Benim durumum öyle olmamış işte Leylak dalını kendi tutukluluğuma ayırmış, buraya değin taşımışım.” (Ölmeye Yatmak, 44)

Bu yasak aşkın yeniden doğuşa, varolmaya yaptığı gönderme de önemlidir. Engin'le yaşadığı cinsel ilişki Aysel'in kadınlık durumuna dikkati çeker. İlk cinsel deneyim ile geri dönüşsüz sanılan fiziksel değişim bile aslında varlığın kendi kendini yeniden bütünlemesine güzel bir örnektir. Bu ilişkinin onda kazanımı fiziksel olarak kendini bütünleyen bir organ gibi insanın da yok oluş zannettiği bir ölümle yeniden varlık kazanacağı fikridir.

“Yalnızız. Çoğalana dek birlikte olmalı...”

Öğrencime bunu söylediğimde onunla yatmaya hazırdım. Kendimi yok saymaya. Gömleği kanlandı. Ona yeniden yırtılan kadınlık zarımı sildim. Kimse inanmayabilir. Ama ben gördüm, biliyorum: Kadınlık zarı yıllar sonra yeniden pekişiyor. Hiç değilmemiş gibi oluyor. Bütün tutsaklık perdelerini yırtıyorsun, yırtıyorsun; sonra bir de bakıyorsun hiç el değilmemişlik. Hiçbir şeye başlanılmamış sanki. Hiçbir şey eskimemiş. Yeniden eskitmeye başlamak. Aynı şeyi hep yeniden yeniden denemek. Kendine yeni hiçbir şey katmadan ve üstelik usanmadan, usanmaya kendinde hak tanımadan. Kadın olmadan önce insan olduğunu kendine bile unutturarak. Kendini yeniden pekiştirerek, sonsuza dek hep aynı yerde dönerek, dönerek... Kim bilir, bu belki de derimizin altına zorla tıkkıştırılmış bir hastalıktır.” (Ölmeye Yatmak, 45-46)

Kadının cephesinden vurgulanan ve bir ritüeli andıran hareketle, erkeğin gömleğini kirleten kanın, Engin cephesinden ne değerde olduğu verilmez. Onda, Bulantı'nın kahramanındaki gibi *tatlı, kanlı bir kız bozma arzusu* belirmemiştir.

Engin için toplumsal sınıfı eşitleyen bu cinsel ilişki Aysel için farklı anlamlar ifade eder. Bu nedenle ilişki devam etmez. Aysel'in evlilikte de vazife bilincini pekiştiren Ömer'e karşı duyguları da isyan yüklüdür. Kendisi gibi bilim insanı olan kocası için evin kıyıda köşede unutulmuş bir eşyası olduğunu hissederek içinde onarılmaz bir kırıklık duyar. Adnan Bey de gerçekleri öğrendiğinde Bihter'i bulmak ve onu affetmek istemiştir. Aysel için Engin, kadınlığını ispatlayacağı bir fırsattır. Eşi tarafından birey olarak fark edilme isteği eline geçen fırsatı değerlendirmesine sebep olur ve Engin'le yatar.

“Böylece, kendisinin de bir kişi olduğu akıllarda yer etmeli. Yer etmeli. Yer etmeli. Hiç çıkmamasıya...” (Ölmeye Yatmak, 213-214) diye düşünerek bu yasak ilişkiye sebep olma sorumluluğunu onu “geçmişten bugüne vazifelendirenlerle” paylaşır. Otel odasında battaniyenin altında yatarken kendini ayırt eder. Her şey aynı durmaktadır, değişen şey Aysel'in kendini duyumsadığı noktadır.

“Dışardaki bir pürtüklü sesin bana ettiği oyun bu: Alain'i düşünmeye zaman kalmıyor. Bir yargıcın karşısındaymışım gibi kendime karşı savunmaya yelteniyorum. Hani her şeyin dışındaydım? Hani ölü bir deri parçasına bakmıştım öyle? Hani omuzlarım, hani görevlerim...”(Ölmeye Yatmak, 222)

Aysel'de yaşanan bu değişim esrik yıkıcılık diye adlandırılabilir bir durumdur. İşte burada suçluluk hissinden kaynaklanması beklenen acı varlığını duyumsadığı noktada önem kazanır. Nihayetinde Aysel'in cinsel paylaşımı dönüşecek ve diğer kurgularda bir başkaldırı biçiminin başlangıcı olarak tekrarlanmayan bir eylem olarak korunacaktır.

Hayır romanında Aysel, Ölmeye Yatmak ve Bir Düğün Gecesi romanlarının genç kadını değildir artık. Bir başkaldırı olarak gördüğü cinselliği Hayır'ın kurgusunda bedensel haz isteğinin dışında iki karşı cinsin tek beden olarak birlikteliğine çevirmiştir. Ancak onun da geçmişte kalan, kurduğu ben'indeki boşluklara denk gelen bir duygusu vardır.

“Kendini yokluyor; evden çıkarken dik tuttuğu gövdesinde bir kendini bırakmışlık algılıyor. Artık hiç cinsel istek duymuyor mu, yaşlı bir Müslüman olarak? Ah evet, daha sekiz ay kadar önce, Aydın ölüm döşeğinde iken, elini tutup öptüğü zaman, yanına uzanıp ona sarılmak istemişti. Aydın'ın bakışları, bu çok sevdiği dünyayı bırakıp gitmekten ötürü öyle kederliydi ki... Yok, bu herhalde cinsel istek değildi, sevecenlikti!” (Hayır, 151)

Aysel bilinçaltında dillendirdiği bu hatırasında bile gerçek isteklerini reddetme eğilimindedir. Onda kadın olarak kaybedilmeye hazır olan ve bunun bir değerini yitirme olduğu cinsellik halen suçluluk hissettirir.

Cinselliği varoluşsal bir sorun olarak ele alan farklı romanlarda vardır. Ancak bu romanlardaki kadın karakterlerden hemen hemen hiçbiri cinselliği Dar Zamanlar'ın Aysel karakteri kadar asıl sorunun hareketlendiricisi olarak kullanmamıştır. Cinselliğin kişinin ben'ini değerli hale getirmesinde kadın karakterler daha çok nesne işlevi görmektedir. Varoluşsal suçluluk yaşayan bireylerin kendileri ile savaşımında nesne olan bu kadınlar ancak Tezer Özlü'nün tanımadığı erkeklerine karşı ve Aysel karakteri ile özne olabilmıştır.

2.3.4. Varoluşsal Suçluluk Halinin Roman Karakterini Uyumsuzlaştırması

Uyumsuzluk, Camus'un saçmalık deyimiyle aktarılan felsefesidir. Camus varlığın saçmalığı öğretisiyle insanın evreni usa aykırı, saçma, uyumsuz algıladığını söyler. Rastgele yaratılan bu evren hiçbir sağlamlığa dayanmamaktadır. Ve insan bu evrende son olarak aynı kaderi paylaşarak sadece ölür gider. Bunu fark eden için ya kendini öldürmek ya da evrenin ötesini umut etmek kalır. Camus, bu seçeneklerin ikisinin de anlamsız ve uyumsuz olduğunu söyler. Bilinçli bir varlık olan insan umut etmeden yaşamayı bilir. Bu uyumsuz insan modelinde bir meydan okuma özelliğidir. Bu meydan okuma alışkanlığı hayatın kendisine karşı bir başkaldırı niteliindedir.

Camus'un felsefesine göre uyumsuz insanın ikinci özelliği hayattan başka her şeye karşı ilgisiz olmaktır. Filozof burada bir ölüm cezasının sabahın erken saatinde hapishanenin kapılarının açılması ile yaşadığı duyguyu ve tanrısal duruşu örnek olarak gösterir. Bu cezalı kişide yaşamın kendisi dışında bir ilgi odağı yoktur. Kendince düzene koyduğu bir değerler sistemi, bir seçme yoktur. Camus'a göre insan için suçluluk yoktur. Ona göre sorumluluk vardır. Suçluluğu kabul etmez. Camus ancak suçluluk yerine

sorumluluk kelimesini kullanır. Bu suçluluk durumunda Camus'un deyimi ile sorumluluk durumunda bir kişinin koşulları değil, yenilgileri kendisini yargılar. Yazar, Sisifos Söyleni eserinde hayat oyununu oynayan dört uyumsuz insanı anlatır. Donjuan, aktör, fatih ve sanatçı diye adlandırılan bu kişiler aydınlanmış kişilerdir ve uyumsuz olarak gösterilirler. Mutludurlar çünkü bilmeyen ve umut etmeyen kişilerdir. Meydan okuyan uyumsuz insan, özgürdür ve çeşitliliği sever. Bu dört kişi, üç niteliği de taşır. Aşkta, oyunda, fetihle karşılarına çıkan ölümcül olan yol bilincinin farkındadırlar. Hayatın uyumsuzluğunu fark ettiklerinden her şeye kolaylıkla dalabilirler. Ölümün kaçınılmazlığı dışında her şey mutluluktur ve özgürlüktür. Hayatın gerçeğine herkes kendi dramını yaşayarak ulaşabilir. Sisifos çarpıtıldığı cezayı bu sebeple kabullenir ve meydan okuma davranışının en bariz örneğini uyumsuz bir insan olarak gösterir. 'Uyumsuz insan nasıl olunur?'un cevabı hayatı olduğu gibi kabul etmek ve daha fazlasını umut etmekten uzak yaşamaktır. Bu nedenle Camus intiharı kabul etmez. Çünkü "Yaşamın anlamsızlığının yok edilemeyeceğinin bilincindedir fakat bununla savaşmaktan kaçınmaz." (Camus,1998: 4)

Camus'un felsefesinde intiharın meydan okumaya aykırı olduğu sonucu çıkmaktadır. Uyumsuz insan toplumsal bağları zayıf görünmesine rağmen böyle bir yolu tercih etmez. İntihar sorumluluktan kaçmaktır. Uyumsuzluğun sorumsuzluktan farklı olduğunu anlamak, çekilen acıyı, Beckett gibi, yaşamının farkındalığını sağlayan unsur olarak görmek gerekmektedir. Acısını, cezasını ve hayatı kabul eden kişi bir uyumsuz olarak duracağı yeri kendisi belirler. Seçebilmiş olmanın rahatlığı onu sorumsuzluktan ayırır.

Mengüşoğlu insanı, "Bilen, yapıp eden, değerleri duyan, tavır takınan, önceden gören ve önceden belirleyen, isteyen, özgür ve tarihsel bir varlık olan, ideleştiren, bir şeye kendisini veren, çalışan, eğiten ve eğitilebilen, inanan, sanat ve tekniğin yaratıcısı olan, konuşan, disharmonik, biyopsişik bir varlık" (Mengüşoğlu, 1988: 49) olarak tanımlar. Bu tanımda geçen disharmonik kavramı; uyumsuzluk, çatışma halinde olma gibi anlamlara gelir. Daha çok fiziki bir terim olan harmoni, ortalama özellikler gösteren anlamında kabul edilirse disharmonik, ortalama dışında olan demektir. Ortalama dışında olan sadece insan değildir. Süregiden tarihin içinde gerilerde kalan ve değişmeye kendini kapatan, ortalama dışında kalan uygarlıklarda vardır. Daryush Shayegan bu duruma zihin çarpıklıkları der. Yaralı Bilinç kitabının önsözünde anlattığı bu durumu, birbirini iten ve karşılıklı olarak biçimsizleştiren bağdaşmaz dünyalar arasındaki çatlağa benzetir. Geleneksel toplumlarda belirlenmiş yaşantıya alışan insan, farklı bir medeniyet ile tanışınca parçalanmaya

uğramıştır. Bu durum, algı karmaşasına sebep olur. Yazarın ontolojik uyumsuzluk diye adını koyduğu bu parçalanmışlık hali, medeniyetlerin sunduğu paradigmaya rağmen modern dünyayı temsil eden medeniyet karşısında insanın ortak ontolojik farklılaşmasını vurgular. Yazara göre, son asırların insanı yaşadığı değişimle birlikte artık ne üretim biçimlerinden doğan toplumsal ilişkilerdir, ne ‘kendinde şey’dir, ne de zaman içinde mutlak Tin’dir. O, “bakışının yukarıdan aşağıya kayması” halini yaşamaktadır. Dindar insanın gönül gözüyle gören bakışı modern insanın görsel bakışına dönüşmüştür anlamının çıkacağını düşünür (Shayegan, 2012: 41-42). Parçalanmış bu insanı Mengüşoğlu’nun, disharmoni kavramının içine yerleştirmiş olması, insanda uyumsuzluk ve çatışma halini medeniyet değişikliklerine göre doğal bir özellik kabul ettiğini gösterir.⁷⁴

İnsan varlığının kurgusal bir yansıması olan roman karakterlerine bakıldığında disharmonik yönlerinin ön plana özellikle çıktığı görülür. Bu biraz da ben merkezli romanlarda çatışmanın zorunlu unsurudur. Olay örgüsü temi üzerine kurulu kurgularda başkalarıyla münasebetler doğrultusunda dış çatışmaların olması doğaldır. Bireyin kendine odaklandığı bir kurguda ise o başkasının yerine kişinin kendi karşıtlığı geçecektir. Karşıtlık hali, suçluluk hissinin ağır bastığı karakterlerde bir uyumsuzluk aracı olmakla birlikte kimi karakterler, suçluluk hislerine rağmen kendilerine uyumlu bir çizgide yürüyebilirler. Kendine uyumluluk da aslında Camus’nun ‘uyumsuz insan’ tanımına uymakla bir paradoks yaratır. Bu aşamada potansiyel benlik de etkisini gösterecektir. Gerçi bireyin toplum içindeki diğer insanlardan çok, belli biri yahut birilerine göre uyumu veya uyumsuzluğu söz konusudur fakat ötekine uyum-uyumsuzluk da disharmonik fenomenler arasındadır.

Nietzsche’nin Zerdüşt karakteri, kendini en yüksek varoluş biçimi saymaktadır. Zerdüşt’ün kendini tanımladığı anlatımında “aslanan olarak kabul ettiği kendisi”

⁷⁴Nitekim disharmoninin insan için gerekliliğini şu şekilde ifade eder:

“İnsandaki disharmoni fenomenini, bunun insan başarılarıyla yeteneklerinin gelişmesindeki etkilerini gören ve gösteren ilk filozof Kant olmuştur. Gerçi Kant, “disharmoni” terimi kullanmıyor, fakat aynı anlama gelen “antagonizm” kavramını kullanıyor. Kant’a göre doğa insanı antagonist niteliklerle donatmıştır, yani insan bir yandan doğa varlığı, öte yandan bir akıl varlığıdır. Başka bir deyişle insan hem iyi hem de kötü niteliklerle donatılmış olarak dünyaya gelir. Fakat eğer insan antagonist niteliklerle donatılmasaydı, otlattığı koyunlar gibi yalnız iyi huylu bir varlık olsaydı, o zaman insanın yetenekleri gelişmeyecek, onun yetenekleri tıpkı koyun gibi doğanın kendisine verdiği düzeyi aşamayacaktı ve insan şimdiki başarılarının hiç birisine sahip olamayacak, insanla koyun arasındaki fark da ortadan kalkacaktı. Öyleyse insan kendisini disharmonik bir varlık olarak yarattığı için doğaya teşekkür etmelidir. Ancak böyle bir donatımdır ki insan kendisinden, kendi durumundan hiçbir zaman hoşnut olamıyor. Bu donatım, insanda bir gerginlik yaratıyor; insan bu gerginliği gidermek istiyor. Bunun için de didinmek, çalışmak, yaratıcı olmak zorunda kalıyor.” (Mengüşoğlu, 1988: 289)

dir.⁷⁵ Kendine uyum, kişinin pozitif yönleri kadar negatif yönleriyle yüzleşmesi, belki çatışması, sonunda kendiyile barışması şeklinde değerlendirilebilir. Bu, psikoloji disiplininin kabullenilmiş çaresizlik, atalar kültürünün ise kaderine razı olmak şeklinde ifade ettikleri bir vazgeçmekten ziyade kendini olduğu gibi kabuldür. Kişi son aşamada ideal benliğini yadsımak durumunda kalsa bile potansiyel benliği ile mevcut benliğini büyük oranda örtüşürecektir.

Uyumsuzluk ise, kendisiyle yüzleşen bireyin aradıklarını kendinde bulamamasıyla ortaya çıkar. Fakat ele alınan Türk romanları örneklerinde de görüldüğü üzere benlik çatışması uyumsuzluk üzerine kuruluyken karakterin daha sonra uyumluluğa dönüşmesi de vakidir. Öncelikle bu tür örnekler kısaca değerlendirmek doğru olacaktır.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit, kendisiyle uyumsuzluk sürecinde sosyal hayatına uyguladığı yalıtımla tamamen benliğiyle yüzleşir ve aldığı yardımlarla hem inancı bulur hem de kendisiyle uyumlu hale gelir. Ferit'i Peyami Safa'nın önceki romanlarındaki çatışmalı karakterlerden ayıran en önemli özellik de zaten onun kendisiyle olan uyum sorunudur. Önceki romanların çatışmalı kadın karakterlerinin uyumsuzluğu kendilerinden ziyade toplumdur. Yalnızız'da Samim'in her ne kadar Simerenya öncesi iç çatışmaları derinlemesine ele alınmamış olsa da karakterin böyle bir ütopya sığınağına, onun, kendisiyle uyumsuzluktan uyumluluğa geçişini gösterir. Böylelikle ideal benliğini yaşama geçiremeye de onu eserleştirir. Ferit'te olduğu gibi Aynadaki Yalan romanının Naci'si de dine yönelerek kendisiyle uyumlu olma yolunu bulacaktır. Yalnızlar'da ise öne çıkan iki karakterin de aslında uyumsuzluktan uyumluluğa geçişi anlatılır. Murat Kervancı'nın uyumsuzluğu, ideal benliği ile potansiyel benliklerinin çatışmasıdır. İdeal benliğinde büyük besteler yapmak varken potansiyel benliğiyle toplumun bir parçası olacaktır. İdeal ile potansiyel arasındaki bu uçurum onda suçluluğu doğuracak ve Kervancı suçluluğun tesiriyle ideali potansiyele dönüştürmek için yalnızlığa çekilecektir. Ne var ki uyumluluk noktasında aksadığını, hatta bu aksamanın karakterin dışında kurgunun bir temel sorunu olduğunu söylemek mümkündür. Roman iyimser bir havayla bitmesine karşın Murat Kervancı ideali potansiyel haline getirmeyecek, o büyük besteyi yapamayacaktır. Oysa asıl

⁷⁵“En uzun merdiveni olan ruh, en derine inebilen, en geniş, en büyük ruh, kendi içinde en çok dolanıp gezebilen, yolunu en çok şaşırabilen, o en zorunlu olan, seve seve atılan rastlantının içine, o varolan ruh, oluşu isteyen, varlıklı ruh, istemeyi ve açlığı isteyen,- kendi kendinden kaçan, en geniş çevrelerde yakalayan kendini, en bilge ruh, kulağına çılgınlığın en tatlı şeyler fısıldadığı, kendini en çok seven, içinde tüm şeylerin ileriye ve geriye aktığı alçaldığı, kabardığı- varlık” (Ecco Homo, 2013: 99) der. Bu anlatımda kendini bu kadar iyi bir tanıma biçimi vermesine rağmen, tanıdığını söylediği kendi ben'i -yine tanımdan yola çıkılarak- kaçmayı iş edinen, çelişkilerle dolu biridir. Buna rağmen Zerdüşt, kendi ile uyumsuz fakat kendini tanıma durumu ile oldukça uyumlu olan iyi bir örnektir.

suçluluk ve uyumsuzluğun da bu noktada başlaması beklenir. Hürrem’de de benzer bir durum söz konusudur. Uyumsuzluk sürecinde oldukça potansiyel bir eylem ve çatışma görünümü varken uyum noktasında edilgenleşir ve silikleşir.⁷⁶

Kurgularda uyumsuzluktan uyuma geçişten farklı olarak sürekli seyreden kendine uyumsuzluk izleği roman türü olarak daha derin bir çatışmayı getirir. Suçumuz İnsan Olmak’ta Nuri, kendisiyle uyumsuzluğun getirdiği suçluluktan kurtulmak için arayışlara girer, kendisi gibi varoluş sorunları ile yüzleşen Nedret ile ilişkisinde “sahici olan Nuri” olmayı arar. Onları uyumsuzluğun eşiğine getiren mevcut benlikleri kadar İkinci Dünya Savaşı’nın yaşandığı dönem koşullarıdır. Her gün aynı iş yerine gitmek, eve ekmek götürmek, akrabalık ilişkileri gereği gezmeye gitmek insanı modern köleliğe sürüklemektedir. Kölelik insanı isyana teşvik eden bir kısıtlamanın adıdır. Bu isyanın en tehlikesiz olanı kişinin olur olmadık hayallere dalmaya başlamasıdır. Bu hayaller rutinliği yırtmak için kaçıştır. Bu nedenle romanın karakterlerinden Nuri, memurluğun ve iki çocuklu baba olmanın baskısından, kurduğu hayaller ile uzaklaşır. O, hayali kendi olması gereken gerçekliği ile aynı görmekte, bununla da mevcut sahte düzenin dışına çıkmaktadır.

“Nuri için hayalle gerçek birdi. Ya gerçek diye bir şey yoktu. Bütün hayat, bütün olaylar, insanlar birer hayal oyunuydu. Ya da hayaller yaşamakla, şu gündelik hayatı sürdürmekle birdi.” (Suçumuz İnsan Olmak, 11)

Reel olanın dayatması karşısında bireyin arayış içerisine girmesi, kendini kurtaracak birtakım izolasyon şartları yaratması hem insan doğasının tabii bir refleksidir hem de bu refleks, bireye odaklanmış romanlarda okurun karşısına sıkça çıkarılır. Kendini üstün kabul ettiği bir başka varlığı taklit etmesi veya onunla bütünleşip bütünüyle yok olması, kendine ütöpik bir dünya yaratarak gerçekliğin dayatmalarından kaçması, fiziksel temastan uzaklaşıp varlığına bir nevi yalıtım uygulaması bireyin arayış ve kurtuluş çabalarından bazılarıdır. Nuri’nin hayalleriyle oyalanması da bu anlamda bir çabadır. Fakat bu çabanın niteliği arayıştan ziyade avuntuya yakındır. Öte yandan avuntu bile olsa Nuri,

⁷⁶Gerçi bu gerçek Tarık Buğra’nın kadın karakterlerinin geneli için de söylenebilir. Nitekim Yıldray Bulut, Buğra’nın kadın karakterlerine aynı bağlamda şu eleştirileri getirir:

“Buğra’nın romanlarındaki kadınlar, erkeklerden daha güçsüz müdür? Bu soruya verilmesi gereken yanıt olumludur. Çünkü Buğra’nın romanlarındaki kadınların çoğu basiretsizdir. Hayat karşısında tam anlamıyla belirleyebildikleri bir amaçları yoktur. Hep daha fazla huzura kavuşmayı hayal ederler; ancak bu hayalleri için bir türlü harekete geçmezler. Eylemlerinin başında gösterdikleri güdülenme ve motivasyon, eylemlerinin devamında bir balonun sönüşü gibi sönüverir. Çoğu zaman bu sönüşün belli bir sebebi bile yoktur. Bu sebepten, sonları da çoğunlukla trajik ya da ucu açık olmuştur. (Yalnızlar – Hürrem) Oysaki kişilik özellikleri, bu huylarının dışında son derece idealizedir. Ailesi temiz, kendileri namusludur. Fedakâr ve sadıklardır. Hayatlarını adeta ailelerine adarlar. Kocalarının aldığı zor kararlarda daima yanındadırlar ve onun başını dik tutması için en önemli güdümlenicilerdir. Hatta denilebilir ki bazı erkeklerin kişiliklerini, birlikte oldukları kadınlar oluşturur ve şekillendirir. (Osmancık- Malhun Hatun)” (Bulut, 2014: 213)

bütünüyle dayatmaları kabullenmiş bir görüntü sergilemez. O, gerçek hayatın içerisinde yer alan işlerin baskısı ve zorlayıcılığı karşısında kendini suçlu gibi hisseder. Yine, Nuri'nin evine giderken tesadüf eseri bodrum katındaki evinin mutfağında yemek yaparken gördüğü ve “Yerüstünde sayısı milyonları aşan mutsuz, sıkıntılı, yalnız bir hayatı yılların uzunluğunca sürdürmeye mahkûm kadınlardan biriydi. O kadar...” (Suçumuz İnsan Olmak, 25) ifadeleriyle hayatı özetlenebilecek Nedret de benzer sorunları yaşayan bir kadındır. Muhasebeci kocası tekdüze hayatın sebebidir. Bu hayatla uyum kuramayan Nedret, kocasına bağlı olsa bile onu sevmemektedir. Yani Nedret için de arayış ve hayal söz konusudur. Çünkü Nedret ancak bir dergi yaprağından, bir resimden, bir roman parçasından, bir gramofon plağından, bir bulut gölgesinden hayatın dışına çıkabilen bir kadındır.

Uyumsuz kadın olan Nedret'te, hayal yanında başka bir varlığa bağlanarak onda kendi varlığını anlamlandırma gayreti de görülür. Onda hayatın dışına çıkmanın yollarından biri de kendisi için varoluşun bütün anlamı olan arkadaşı Sevim'dir. Özünü bu arkadaşında yansıtan Nedret varoluşsal bir bağlanma ile arkadaşından kopmamaktadır. Çünkü Sevim, onunla benzer şartları yaşıyor olsa bile kendine ait bir yol çizmiştir. Sevim de evli fakat başka bir erkekle, Nedim'le cinselliğe dayalı bir aşk hayatı yaşayan kadındır. Fakat Sevim ve Nedim'de Nuri ve Nedret'te olduğu gibi uyumsuzluk sonucu varlıklarını sorgulama durumu yoktur. Onlar herhangi bir suçluluk hissi taşımadan yasak aşklarını yaşarlar. Oysa Nuri ve Nedret için böyle bir ilişkinin başlaması kolay değildir. Çünkü aslolan aşk değil kendi ben'leri ve öteki ile uyumsuzluğu telafi etmektir.

“İkinci Dünya Savaşı'nın en zor yıllarını yaşıyorlardı. Sıkıntıların içinde hayata pencerelerin arkasından gülüyorlardı. Ne ekmek sıkıntısı, ne savaş endişesi vardı onlarda. Birinde kaba gerçeğe yakından yakına bağlı, birinde gerçekle hiç ilgisi bulunmayan istekler, hayaller yaşıyordu.” (Suçumuz İnsan Olmak, 21)

Anlatıcının bu paragrafta kullandığı "hayata pencerelerin arkasından gülmek" ifadesi tam da savaşa girmemiş bir toplumun yıkımı algılayış ve ondan etkileniş biçimini yansıtır. Pencere edilgen bir hayat görüntüsü sunar. Oradan bakarken hayata dâhildir fakat müdahil değildir. Orhan Pamuk, Pencereden Bakmak hikâyesinde eylemi, "Pencereden bakmak öylesine temel bir alışkanlıktı ki, televizyon Türkiye'ye geldiğinde ona pencereden dışarı bakar gibi bakılmaya başlandı." (Pamuk, 1999: 21) ifadesiyle televizyona bakmakla ilişkilendirir. Televizyon karşısında da seyirci, ona sunulanlara vakıftır fakat sunumun

seyrine müdahale şansı yoktur. Bu edilgen hal, İkinci Dünya Savaşı'nın edilgen farkında toplumunun uyumsuz hale gelen insanın da kendini olanca gerçekliğiyle gösterir:

“Sokaktan yorgun argın insanlar geçiyordu. Bitkin adımlarla bir evi bir yuvaya giden insanlar... Hiçbirinde mutlu görünüş yoktu. Sanki hepsi de bir felaketten artakalmışlar! Bir yangından, bir depremden kurtulmuşlar. Öylesine bezgindiler, perişandılar.” (Suçumuz İnsan Olmak, 27)

Pencerenin önündeki yahut televizyon karşısındaki edilgen seyirci, ya içine dâhil olsa da değiştiremeyeceği hayat karşısında kendine bir kaçış yaratacak ya da pencereyi kapamak, televizyonun fişini çekmek suretiyle gerçeği yadsıyacaktır. Suçumuz İnsan Olmak'ta karakterlerin ilkini tercih ettikleri görülür. Benzer bir durumun Anayurt Otelinde Zebercet'te, Tehlikeli Oyunlar'da da Hikmet Benol'da olduğunu söylemek mümkündür. Fakat her iki karakter de bunu Nuri'den farklı olarak sapkınca bir zevk arayışıyla gerçekleştirirler; bir anlamda sahip olamadıkları hayatlara ve zevklere dışarıdan katılarak ortak olmaya çalışırlar. Zebercet otele gelen insanların isimlerini bile irdeler.

“Çarşamba gecesini başka bir erkekle gelmişti kadın. Kalkıp deftere baktı. 6 numarada Saliha Alakaş ile Ahmet Alakaş yazılıydı. Defteri kapadı. Günlük fişte 6 numaraya aynı adları yazdı. Bunlardan önce gelen adama bir ad düşündü. Kırk yıldır bir tek Zebercet bile kalmamıştı otelde. 5 numaraya Zebercet Gezgin yazdı. Yandaki odadan bir cızırtı geliyordu. Koştı; ocağı söndürdü. Çay yanmıştı; içilmezdi. Çaydanlığı yıkayıp çıktı. Gene Emekli Subay'ın yerine oturdu. On bire değin ikişer ikişer dört kişi daha geldi yatak arayan. ‘Yerimiz yok’ diye savdı.” (Anayurt Otel, 40-41)

Oğuz Atay'ın günlüklerinde olumsuz uyumsuz kabul ettiği Hikmet Benol, yazarın Tutunamayanlar'da başlattığı bir uyumsuzluk sorununu devam ettirir. Gerek Tutunamayanlar'da gerekse Tehlikeli Oyunlar'da karakterlerin uyumsuzluklarını oyuna çevirerek onu aşmaya çalıştıkları anlatılmıştır. Ancak Hikmet Benol'un albaya söylediği: “Siz gerçekten doğru söylüyorsunuz albayım; başkalarını zehirlememeliyim. Dama çıkıp ulumalıyım kurtlar gibi.” (Tehlikeli Oyunlar, 258) cümlesi onun kendi ile derdi olduğunu, uyumsuzluğunun yeniden vurgulanması gerektiğini gösterir.

Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar'da karakterin kendi ile uyumsuzluğunun Selim'in intiharı ile başlaması Camus'un saçma kuramından onu uzaklaştırır. Camus'un tarif ettiği sorumlu/uyumsuz kişisi ancak Selim'in sirayet ettiği farz edilebilecek Turgut'ta baş gösterir. Atay, asıl sorumlu/uyumsuzluğu vurgulamak ister gibi bir gerçekleşmiş intihar olayının ardından benzer ancak yaşamayı seçen bir karakter kurmuştur. Nitekim

Turgut, Selim'in geçmişini irdelerken karşısına hep kendi hayatı çıkacak ve bu hayatın sahteliğini daha iyi fark edecektir. Kişiliğin uyumsuz hale gelerek oluşmasında etkili olan faktörlere ışık tutularak Selim'in, Turgut'un ve Hikmet Benol'un içinde yitip giden birbiri ile uyumsuz başka başka Selim'ler, Turgut'lar, Hikmet'ler keşfedilir.

Buzul Çağın Virüsü romanında da kendi ben'i ile uyumsuzluk roman karakterleri vardır. Anlatıda Osman Yaylagülü ve Yaşar bütün tersliklere rağmen yaşamına devam etse bile arkadaşları Faik intihar eder, Kemal akıl hastanesine yatırılır. Camus, *Sisifos Söyleni* adlı yapıtında "Yaşamın yaşanmaya değip değmediği" konusunu tartışarak, yaşadığımız dünyanın absürd bir dünya olduğunu söylemiştir." (Camus, 2010: 15) Camus'un sınırsız özgürlüğü yakalayamayan bireyi başkaldırı gibi "absürd ve uyumsuz" olarak yaşar. Absürd insan, yaşamın saçmalığının bilincine varan kişidir, aslında özgür olmadığını anlar. Absürd insan durumunun bilincinde olan insandır. Osman Yaylagülü, "Sen hep yanılı ve yenilgilerden oluştuğun için yaşayabilensin" (Buzul Çağın Virüsü,37) denilen biridir. Romanın yazarı karakterinin adını açıklarken; "Topal Osman'a topallığın yakıştırılması boşuna değil. Bu yaşamın daha doğrusu sınırlı bilincin getirdiği bir şey, bir öge. Yani yenilgiye, yanılıya, yazgılı olmak" (Ağan, 1984: 21) der.

Uyumsuzluğu bir yaşam biçimi olarak benimseyen, kendine hayatın anlamı nedir gibi sorular sormayarak Oblomovlaşan⁷⁷ Osman için hayatın anlamını araştırmaya gerek yoktur. Direnme ve yenik olma Osman'ın hemen kabulleneceği durumlardır.

Hikmet Benol, görünürde, benliğini diriltmek için kozasına çekilmiştir. Oysa kozasını ileriye dönük yeni hayaller, fikirler yerine geçmişle örmeye kalkar. Bu yüzden kozasından çıktığında kanatlanıp uçmak yerine yere düşer. Onun ölümü bu anlamda bir intihardan çok tabii devinimini sağlayamamış olmasıdır. Turgut gibi burjuva hayatının dışına çıkmış ama Selim gibi ölümü hayatının anlamsızlığına bir tepki olarak gerçekleştirmemiştir.

Hikmet sahnededir ama anın dışındadır. Bu onu kendiyle uyumsuz hale getirir. Bir yönüyle değil her yönüyle geçmişindedir. Ana odaklanmak ve anı yaşatmak da varoluşsal suçluluk yönüyle değerlendirilebilir. Geçmişte yaşamak, geçmişinde yaşamak ve geçmişini yaşamak gibi farklı seçimleri bulunan bu tercihlerin hepsini bir eksiklik duygusuna bağlamak doğru olmayacaktır. Geçmişte yaşamak 'ben'in andan ziyade dönemine uyum

⁷⁷Rus eleştirmeni N.A. Dobrolyubov bütün Oblomovlar için şu tür bir saptama yapıyor: "Oblomovka'da hiç kimse kendine söyle sorular sormazdı: Niçin yaşıyoruz, hayat nedir, hayatın anlamı, önemi nedir?" (Dobrolyubov, 1987: 41).

sağlayamaması ya da tepki duymasıdır. Gerçi Kara Kitap'ta geçmişte yaşadığı için değişim karşısında aşağılık kompleksleri geliştirecek bir toplum kimliği de varlık suçluluğu bağlamında yer alır. Öte yandan Mahur Beste'de İsmail Molla'nın, Huzur'da kısmen İhsan'ın geçmişin zevklerini aramaları onlardaki bireysel eksiklik duygusundan ziyade dönemin Batı kökenli zevklerini kabullenememelerinden kaynaklanır. Geçmişini yaşatmak ise 'ben'in yaşantılarında mutlu bir geçmiş olduğu, anın sıkıntıları karşısında o mutlu geçmişe kaçmaya çalıştığını gösterir. Geçmişinde yaşamak, diğer iki geriye dönüşten başkadır. Çünkü 'ben' hala halledilememiş sorunlara takılmıştır. Öfkesini yansıtamamamın bunalımındadır. Bu tür ana odaklanamama durumunda bir çıkış yolu zordur. Nitekim bunalım, 'ben'i çıkmazın sonunda fiziksel ya da fikri boyutta gerçekleşmiş intihara sürükler. Turgut Özben, her üç bağlamda değerlendirdiğinde uyum konusunda aslında ana odaklı karakterdir. Geçmişini sorgular fakat bunu anın içinde yapar.

Hikmet Benol geçmişini yaşatır. Ana ya da ileriye değil de eksik kalmış kişiliğine, dışarıya yansıtılmamış öfkelerine odaklanır. Nurhayat Hanım'ın askerdeki oğluna mektup yazarken, Albay Hüsametdin Tambay'ın mutfağına çay koymaya giderken, sürekli, kendi geçmişinin izleriyle anın uğraşlarını yapmaya çalışır. Fromm'un karakter analizleri çerçevesinde bakıldığında Hikmet'in, Alıcı Yönelişten Biriktirici Yönelişe geçtiği ilgisi kurulabilir. Aynı zamanda kendi ben'i ile uyumsuzluğu da vurguladığının düşünülebileceği Fromm'un ifadesine göre "Alıcı Yönelişte, bir insan "her türlü iyi şeyin kaynağı"nın kendisinin dışında olduğunu hisseder ve ister maddî bir şey olsun, isterse sevgi, aşk, bilgi ya da zevk olsun, istediği şeyi elde etmenin tek yolunun onu bu dış kaynaktan almak olduğuna inanır. Bu yönelişte sevgi problemi, sevmek değil de, yalnızca "sevilmek"tir." (Fromm, 2003: 82-83) Hikmet'in iç konuşmalarında "Yan rollerde kayınpeder ve özellikle trajedideki koronun yerini tutan baldızlar görevlerini yaptılar. Bu senin hayatındı oğlum Hikmet. Böyle bir oyun üzmedi mi seni?" (Tehlikeli Oyunlar, 31) diyerek kendine yönelik acımalarına Albay'ı da dâhil etmesi, "Beni sevseydiniz, şimdi yanımda olurdunuz gene. Beni bir türlü bırakmazdınız." (Tehlikeli Oyunlar, 32) diyerek eşine ve onun akrabalarına muhatapsız sitemini yaparken, "Damat sevgisi, albayım, insan sevgisine oranla çok kısa sürüyor." (Tehlikeli Oyunlar, 32) derken ironik bir yaklaşım sergileyerek aslında sevginin kaynağını hep dışarıda aradığı, kendini sevmeye ve sevdirmeye çalışmaktan çok takdir duygusu beklediği anlaşılır. Fromm, Biriktirici Yöneliş ise şu şekilde açıklar:

"Biriktirici tipten olan bir kimse insanlara, hatta hatıralara karşı çoğu zaman özel bir bağlılık gösterir. Duygusal oluşları yüzünden, geçmişi bir altın çağ olarak görürler;

geçmişe tutunurlar, geçip gitmiş duygularının ve yaşantılarının hatıralarına gömülürler. Her şeyi bilirler, ama hiçbir şey ortaya koyamazlar ve yaratıcı bir şekilde düşünemezler. ... Biriktirici tip, nesnelere, düşüncelerde ve duygularda düzenli olmak ister, ama tıpkı hatıralarda olduğu gibi, bu düzenlilik katı, yani esnekliği olmayan ve hiçbir olumlu sonuç vermeyen bir düzenliliktir. Eşyaların yerinden oynamasına, yerli yerinde olmamasına katlanamaz ve onları otomatik olarak tekrar yerine koyar. Ona dış dünya, kale duvarları ile çevirdiği dünyasına zorla girecekmiş gibi gelir; böyle bir zorla girme tehlikesini önleyebilmek için, dış dünyada her ne varsa yerli yerine koyarak ve yerli yerinde tutarak dış dünyaya egemen olmak ister: Onun için düzenliliğin anlamı budur, içten gelen bir zorlama ile titiz oluşu, dış dünya ile teması kesmek ihtiyacının başka bir ifadesidir.” (Fromm, 2003: 86-87)

Fromm’un ikinci tip analizinde Biriktirici Yönelim daha çok geçmişini temsil eden nesnelere noktasında bir bağlanma içindedir. Fakat nesnelere kadar hatıraların da geçmişini temsil etmesinden hareketle Hikmet’in, her şeyi bilmesine rağmen birşeyleri ortaya koyma aşamasında varoluşsal suçluluk duygusunu biriktirici yönelimle yansıttığı izlenimi edinilebilir. Uyumsuzluğunu nesnelere uyumu ile yenmeye çalışır. O da eşyalar konusunda titizdir, mutfaktaki eşyaların yerlerini daha mutfağa girmeden düşünerek aklından geçirir. Çayı koymadan süzgeci yıkamaması için demliğin içindeki çayı çöpe boşaltıp demliği ondan sonra yıkamayı tasarlaması da aynı doğrultudaki tavırlardandır. Gerçi böyle bir tavır sıradan bir durum olarak da değerlendirilebilir. Hikmet’se hayatın içerisinde bu kadar basit ayrıntıları bile planlarken görevleri ve hayata dair hayallerinde eksik kalmıştır. Geçmişini değerlendirirken bile hala küçük ayrıntılara takılıp kalmıştır. Oysa çocukluğunda adam olmak hayali olmuştur ve adam sayılmak da istemiştir. Gecekonduya taşınırken çocukların ilgisi için de “‘Bütün gözler ona çevrilmişti.’ diye yazarlar ya kitaplarda romancılar, ben bir yere girince öyle bakılsın isterim. Çocuklar bunu anladılar; hepsi de yeni bir ‘adam’ geldiğinin farkındaydı. Ben de onların yaşındayken ‘adam’ olmak hayata atılmak istiyordum.” (Tehlikeli Oyunlar, 33) şeklinde düşünür. Bu düşünce onda takdir duygusunu dışarıdan beklemek kadar kendince adam olamamanın, uyumsuzluğunun da eksikliğini taşıdığını gösterir.

Hikmet Benol’un gecekondu döneminde kurduğu yaşantı için gerçeklikle örtüşmüş bir yaşantı yaklaşımı getirmek yanlış olur. Geçmişin izlerinden kurtulamadığı için ana odaklanamayan Hikmet, bu dönemin imkânlarına uyum noktasında da başarısızdır. Bir

yönden meyhanedeki at yarışı oynayan, hayalle avunan bir çevrenin içinde yer alır fakat onlarla da mesafelidir.

Roman karakterlerinde bir özne olarak gerçeklik durumu duygusal eylemleri ile kendilerine dönük yönelişin artmasına neden olur. Çok katmanlı olan uyum süreci bireyin kendini algıladığı nokta ile ilgilidir. Uyumsuzluğun sebepleri fiziksel özellik, anlayış farkı, cinsiyet, aile, aşk olabileceği gibi tamamıyla anlamsız bir sebep ile de olabilir. Zahit İloğlu, mevcut hali ile uyumsuz olmuş böylece huzursuzluğu yaşamı boyunca çağırması, ölümüne yakın ancak bunun farkına varabilmiştir.

“O, huzur için yaratılmış bir insandı. Durmadan kendine huzursuzluk sebepleri yaratmış olmasına rağmen, özlediği, beklediği tek şey ebedî bir huzur içinde yaşamaktı.” (Kedi ve Ölüm, 30)

Oysa kişinin huzuru bulması için, kendi ben'i ile dengeli ve uyumlu bir gerçeklik ilişkisi kurabilmesi gerekmektedir. Bunun içinde kendine karşı dürüst olmalıdır. Hoşnut olmasa bile gerçek ben'i ile yüzleşebilen kişi de uyum mutlaka olması gereken/beklenen bir sonuç değildir. Fakat bu yüzleşmeden kaynaklı uyumsuzluk bireyin sahicilik değerine bir katkı sağlar.

Gece romanında kurguya hâkim olan fantastik örgünün yanında kişinin kendi ben'i ile en yalın halini ortaya koyarak yüzleşmesi bağlamı da kurulabilir. Romanda geçen, “Herkesi aldatmış, aldatmayı iş edinmiş bile olsak, kendimizi aldatmamak gerekmez mi?” (Gece, 223) sorusu kişinin kendine karşı dürüst olmamasının bedelini ortaya koyar. Kişi ancak bu dürüstlük sayesinde uyumsuzluğunu yenebilir. Aksi durumda uyumsuzluk kişiyi “ben” ile süregiden bir kavgaya götürür.

İstirap, uyumsuzluğun hem sebebi hem sonucu iken suçluluk hissi de buna eşlik eder. İnsana böylesi bir durumda tam da Camus'un saçmasına uyan bir sorumluluk başkaldırısından fazla bir seçenek sunulamayabilir. Gece'nin anlatıcısının, yargısına karşı kişi bazen samimiyet ile başkaldırıcıyı eş düzlemde götürmelidir. Ölmeye Yatmak romanında intihardan son anda vazgeçen Aysel, Dar Zamanlar üçlemesinin son romanı olan Hayır'da Aysel bu başkaldırıcıyı başlatabilmiştir.

“İnsan, aklıyla akıldışılığa ulaştırdığı bu dünyada artık yalnızca kendine başkaldırmak durumunda kalmayacak mı?” (Hayır, 107)

Hartmann, uyum sürecinin hem çatışma hem de çatışmasız alana ait süreçler içerdiğini (Hartmann, 2011: 23) söylerken kişinin kendi benine yönelik görünmeyen başkaldırıcıyı vurgulamış olabilir. Nitekim Aysel'in asıl başkaldırdığı kişi yine kendisi olmuş

ve sınırlarını zorlayarak en olmadık bir ilişki ile sahici Aysel'e yaklaşmıştır. Hartmann devam eder: “Ben’in çatışmasız alanının ele alınması, bizi gerçekliğe hâkim olma, yani uyum görevleriyle az çok yakından ilişkili işlevlere götürür. Uyum kavramı, basit görünmekle birlikte, birçok sorunu içinde barındırır. (ya da ham haliyle kullanıldığında gizler)” (Hartmann, 2011: 33) Kendine karşı dürüstlikle varoluşsal suçluluğa ulaşan bireyi bu sorunlar yine kendi cehennemine götürür. Öfke ile perçinlenen, iç dengenin yitimi ile zirve noktaya ulaşan uyumsuzluk başkaldıran insanın en temel özelliğidir. Aysel, bundan sonra, “cehennem başkaları değil. Cehennem, artık kendimiziz.” (Hayır, 277) der.

Tezer Özlü'nün her iki romanının karakteri doğrudan bir uyumsuzlukla yolculuğa çıkan, soğuk geceleri anımsamak istemeyen kaçak bireydir.

“Öfkesi durgun, huzursuzluğu durgun. Kendi içine doğru yaşıyor, kendi içine doğru seviyor.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 40)

Adı geçen romanda fiziki bir yolculuktan bahsediliyor olsa bile asıl kaçış kişinin kendi geçmişinden olmak istediği ben'e karşıdır. Özlü'nün, “kendimden uzaklaşmam gerek.” (Özlü, Yaşamın Ucuna Yolculuk, 44) demesi bu tezi haklı çıkarır. Bu kaçış motifi işlevsel olarak gerçekleşmez ise birey otantik olamamanın yaşattığı suçluluk ile içine hapsolür.

“Hep öyle değil mi? Sevgilerimizi duyguların yükseliş ve alçalış dalgalanmalarını kendi kendimize algıladığımız biçimde bir başka insana akıtmak istediğimizde tümüyle içimize hapsetmiyor muyuz?” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 43)

Özlü'nün kurgusundan yola çıkarak karakterinin uyumu sağlamak gibi bir derdi olmadığı görülür. Aksine uyum denen şeyin zaten saçma olduğunu anlatmaya çalışır. “İnsan yirmi yaşında ya toplumun akılla bağdaşmayan düzenine girer ya da var olur. Uyum istemiyor, var olmak istiyor. Gidiyor. Sınırlarını zorluyor. Ben de gidiyorum. Henüz uyum duyacağım hiçbir şeyle karşılaşmadım.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 48) diyerek kaçışın, uyum istememenin özgür bir tercih olduğunu söylemek ister gibidir. Bu yolcuğa çağrı, her birey tarafından benzer bir olumlu çağrı olarak anlaşılabilir. Kendini kendinin cehennemi olarak gören Aysel'den sonra içindeki sesi iblisin sesi zanneden birey bu kendilik çağrısına kulağını tıkar. Hakkâri’de Bir Mevsim romanının sürgün öğretmeni:

“iç hesaplaşma baskın olmaya başlar süre uzadıkça.

Bir ses, artık kendini düşünmez gibisin, diyor.

Düşünüyorum, kendimi unutmadım, düşünüyorum, bu kez yalnız kendimi değil, tüm yaralıları, diyorum.

Sonra: Sen sus, iblisin sesi, diyorum.

Kimi yerde, kendi sesini bile yadsıması gerekebilir insanın.

Dayanası kalmadığı kendi sesini.”(Hakkâri’de Bir Mevsim, 89) der.

Ömer’in içindeki şeytanın sesi onu kendine ve diğerlerine ne kadar yabancılaştırarak uyumsuzluğun sesi olmuşsa Hakkâri’de Bir Mevsim’in kazazedesi de bu iblisin sesini duyarak yaban olduğunu yeniden hatırlar. Yabanlık etrafındaki insanlardan aykırılığı dolayısı ile uyumsuzluğu simgeler. Bu uyumsuz bireyin, ölümler, cinayetler, işkenceler varlığını isyanla donatır. Benliğinin ilgisizliğini kendine yontar, edilgenliğinden utanır. Dolayısı ile sürgün olarak gittiği bu şehirde kendiyse küs, suçluluk hissi içinde yaşama yeniden başlar.

Her Gece Bodrum romanının kahramanlarında da Tezer Özlü’nün kahramanı gibi fiziki bir yolculuk hali vardır. Ait oldukları mekândan başka bir yere giden arkadaşlar kendileri ile olan uyumsuzluğu burada da telafi edemezler. Ancak mücadeleden kaçmazlar.

“Hayır, sonsuz uyumu bulamayacaktı. İç içeydi her şey. Bir gemicinin seyir defteri değildi yaşam. Karmakarışık yollara girip çıkıyordu insan. En önemlisi sonsuz, olanaksız bir iç çatışmayla boğuşuyordu.” (Her Gece Bodrum, 74)

İç çatışma zaman zaman yerini karakterlerin tamam etmek istedikleri ben’i ile bağlantılı olarak başkaları ile uyumsuzluğa sürükler. Fakat buna rağmen bu romanda esas olan kişilerin kendilerinden kaçıştır. Ancak bu kaçış aynı zamanda ötekenden de uzaklaşmadır.

2.4. Varoluşsal Suçluluk Yaşayan Karakterlerin Ölüm Algısı

Varoluşçuluk genel anlamda kişinin kendi ben’i ile olan çatışmasından bahseder. Kişinin içindeki ben ile çatışması, içgüdüsel hislerin arzuları ya da başkalarının arzularının karşılığı olarak bireyi kalabalık içinde zora sokan bir çatışma değildir. Bu çatışma, tamamen kişinin varoluşunun sahici olup olmaması ile ilgilidir. İnsanın sahici olup olmadığını nasıl anlayacağını cevabı, kişinin yaşadığı varoluşsal suçluluğa sebep olan sorunlar bağlamında incelenmiştir. Bireyin benlik algısı, benlikleri arasındaki çatışma, yabancılaşarak yalnızlaşması, özgürleşme arzusu hep bu sahici olma özleminden kaynaklanmaktadır.

Kişisel düşünme ile birey gerçek ben’i ile yakınlaşabilir. Ancak bu düşünme ortamı insanın belli olgularla karşılaşması ile mümkün olmaktadır. Yalom bu olgulara “nihai kaygılar” bir diğer deyiş ile “derin yapılar” der. Yalıtım, özgürlük, yalnızlık diye ayırdığı kaygı kaynaklarının biriside ölümdür. Bunlardan edinilen deneyimler kişinin varlık olarak

sahici olanın yakınına yani yine Yalom'un deyişi işe "sınır" ya da "uç" durumuna gelmesine neden olur.

Ölüm, "en göze çarpan, en kolay korkuya neden olan nihai kaygıdır." (Yalom, 2013: 19) Varoluşçu psikodinamik olarak ölümün insan hayatını zenginleştiren yorumu birey için sahici olana yakınlaştıracı bir nitelik taşır. İnsanın bir gün öleceğini bilerek hangi değerleri, nasıl korur?

İnsan varlık olarak ölümle yüzleştiğinde kendini tanıma ve değiştirme gücüne yaklaşabilir. Çünkü sonsuzluk fikri varoluşu sıradanlaştırır ve kişinin ölümsüz olduğu bir evrende otantik olma lüzumunu kaldırır. Bu durum otantikliğin ölümüdür.

"Bizim temel ikilemimiz her birimizin hem melek hem de bir canavar olduğudur; kendimizin farkında olduğumuz için ölümlü olduğumuzu bilen yaratıklarız. Ölümün inkârı insanın temel yapısını inkârıdır ve artmış derecede yaygın bir farkındalık ve deneyim kısıtlılığına neden olur. Ölüm fikriyle bütünleşmek bizi kurtarır; bizi korku ya da kasvetli kötümserlik varoluşuna mahkûm etmekten çok, bizi daha otantik hayat tarzlarına atmak için bir katalizör olarak hareket eder ve hayattan aldığımız zevki artırır." (Yalom, 2013: 57)

Ancak ölümle yüzleşme öncesinde alışmış olduğu tarzda yaşamına devam ederken kendi bedeninin farkına varan kişi artık görünen ben'i ile tanışmış olur. Bu bireyin fiziki olarak kendini tanımasıdır. Roman karakterlerinin aynada kendi yansıması sonucu bedeni ile tanışması diğerleri ile benzerlik ve ayrılıklarını ortaya çıkardığı gibi kendi kendini yorumsuz tanımasının da yolunu açmış olur. Ancak bu her zaman olumlu sonuç vermez. Kişi fiziksel görünümünü beğenmeyebilir. Eksikliklerini varoluşundaki boşluklarla beraber değerlendirerek kendini anlamsızlığa sürükler. Bu nedenle roman karakterlerinde ölüm algısını ve kişinin kendi bedeninden vazgeçmesi olarak intihar olgusunu incelemeyen önce karakterlerin bedenleri ile tanışmaları ve ayna karşısında kendi kendilerini sorgulamalarının varoluşsal suçluluk açısından öneminin gösterilmesi gerekmektedir.

2.4.1. Kişinin Kendi Bedeni İle İlişkisi: Aynadaki Ben

İnsanın bedensel gerçekliğinin ve ruhunun duygu değerinin anlaşılması için; edebiyat, mitoloji, felsefe ve inançlarda ayna metafor olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla varoluşçu metinlerde karşılaşılan önemli bir ortak figür de aynadır. Ancak varoluşçuluktan önce de ayna, simgesel olarak değeri yüksek bir işleve sahiptir.⁷⁸ Dünyanın görüntüyü

⁷⁸“Dünya gerçekliği, bir görüntünün temsil edilmesi ve insanın şeyleri algılama biçimiyle ilişkilidir. Bakışı dünyanın sihiriyile biçim değiştiren, gönül gözüyle gören insan, şeyleri, Gutenberg'in büyüsü bozulmuş

yansıtma rolünden, aynaların insanı yansıtma aşamasına geçişi kolay olmamıştır. İlk zamanlar her şeyi kolektif düşünen insanoğlu baktığı her şeyde yaratıcının yansımını aramıştır. Kendi ile karşılaşması yani artık benliğinin farkına varması ise modern zamanlara denk düşer.

Varoluşsal açıdan aynanın önemi kişinin kendi ile ilişkisini sağlamak bakımından önemlidir. İnsan zaten varlık olarak hayatı ve çevresindekileri yansıtan bir yapıya sahiptir. Fr. Paulhan, Ahlakın Ahlaksızlığı kitabında insandaki çelişmeden bahseder. Çelişme insanlığı birbirine karşı değil kendine karşı ayaklandırır. Bu ayaklanmada ahlakın var oluş nedenini gören yazar, bireysel ben ile toplumsal ben arasındaki tutarsızlıkların ben'in oluşumunu engellediğinden bahsederek ilginç bir örnek verir. Bireysel ben ile toplumsal ben arasındaki çatışma insanda görülür zira arılar ve karıncalarda toplumsal hayat bireysel hayatı yenmiştir der. Telafi ve tanzim noktasında ise ben'de bütün toplumun görüldüğünü iddia eder. "Eğer bütün bir cemiyet bizde görünüyor veya bütün bir cemiyet bizim içimize girmiş ve oraya yerleşmiş ise "Ben"imiz artık soyundan ayrılmış, tek ve orijinal bir şey olarak kalmaz, "ben"imiz çevresindekileri yansıtan, kendi kendine var olan bir aynadır. Bundan başka bir ayna ki, bütün yüzleriyle bir başkasınınkine aynıyle benzemez ve eşyayı taklit olunamaz bir tarzda reforme eder." (Paulhan, 1969: 12)

Bireysel ben'in değişen şartlar ile belirginleşmeye başlaması varoluşun dolaysız yansımaları aynanın bir metafor olarak ortaya çıkışına neden olmuştur. Romantizmle içe dönen insan kendi içindeki ben'ini yansıtmaya başlamıştır. Felsefî arka plan ile çoğalan akımlar aynanın değişik dönemlerde bu yansıtma anlayışını farklı yorumlamıştır. "Pragmatizmi yeniden yorumlayarak relativizm yaklaşımıyla değerlendirdiği post yapısalcılığın Amerika'daki en önemli temsilcilerinden birisi kabul edilen "Rorty için felsefenin tarihi, esasında Grekler tarafından icat edilen, Descartes, Locke ve Kant'ın felsefelerinde doruğa ulaşan ve analitik felsefede farklı bir kılık altında yeniden karşımıza çıkan bir metaforun tarihidir: ayna metaforu." (Gürsoy Kaya, 2006: XXVI- XXVII) Rorty'nin felsefe tarihinin temel metaforu kabul ettiği ayna, doğrudan ayna sözcüğünün Latince karşılığına odaklanmasa da ilk çağ filozoflarının geliştirdiği yansıtma kuramlarının temel hareket noktası olmuştur. Özellikle epistemolojiyle modern bir yorum kazanan görüşün kaynağı mimetik kavramına dayandırılabilir ve Aristo'nun mimetik kavramıyla

galaksisinde yaşayan görsel insanla aynı biçimde görmez. Zira Walter Benjamin'in dediği gibi, görüntünün gözden düşmesi halenin yitilmesiyle eş değerdedir. Bu hale kaybıyla nesne, törensel ve tapınaksal değerini yitirir ve kullanım değeri ile sergilenme değeri haline gelir. Öyle ki, tek'in tekilliğinin yerine, kopyaların teknik olarak çoğaltılabilirliği gelir. Bakışın niteliği, görüntünün işleviyse, bu işlev de bir desteğe bağlıdır. Bu destek aynadır, yani dünya." (Shayegan, 2012: 115)

sanatın hayatı göstermesi bakımından bir anlamda aynaya benzetilebilir. Narsisimde de aynanın önemi kişinin kendini fark edişi ile ilişkilendirilerek ayrıcalıklı bir unsur olur. Ayna evresi ile Lacan ve ‘aynalama’ kavramı ile de Kohut gibi psikanalistler aynayı çocuk anne ilişkisi ile birbirine bağlar. Anneden yansıyan çocuk bütünsel imge ile bütünleşir.

Lacan’ın ayna kuramına göre birey Oidipal evreden önce kişisel bütünlüğünü tanıyabilmek için annesinin görsel imgesiyle ya da aynadaki kendi bütünsel imgesiyle özdeşleşme yolunu seçer. Böylece ben ve öteki ayrımını kavramaya başlar. Henüz öteki ile ayrımını yapamamıştır. Çünkü öteki imge annedir. Anne gerekli dikkati göstermezse çocuk narsisim ile karşılaşır. (Turan, 2010: 200) Bilinçaltı araştırmalarında bu ayna kuramı kullanılmış ve psikanalistik edebiyat incelemelerinde önemli bir kaynak olmuştur.

Varoluşçulukta ayna bir yüzleşme aracıdır. Kişinin kendi benliğiyle tanışmasına aracılık eder. Dolayısıyla aynaya kendini görmek için bakılır. Fakat Latince’de ayna anlamına gelen mirror sözcüğü ‘mirrare’den gelir; bu sözcüğün anlamı da ‘bak’ fiilidir. Buradan ayna bağlamında varoluşçuluğun bireyin kendini görmesini isterken arkaik temelde kendine bakmasını salık verdiği sonucuna ulaşılabilir. Anne-çocuk ilişkisinden yola çıkarak sağlıklı bir kişileşme süreci geçirmeyen bu sebeple de varolmanın olanaklılığının azlığına değinen “Lichtenstein’de, ayna imgesinin ruhsal sorunları olan kişilerin yaşamlarında oynadığı rolden yola çıkarak, yansılama olgusunun kimliğin belirlenmesindeki rolüne dikkat çeker. Buna göre, aynaya bakma, aynayla ilgili törenler, psikotik hastaların animistik inançlarını, kaybolan benliğin aynadaki imge aracılığıyla geri alınabileceğine ilişkin bir yaklaşımı ifade eder.” (Akt. Cebeci, 2009: 101)

Kurgusal eserler felsefî temelli bu akımların nesne algılayışlarını en iyi yansıttıkları alanlardır. Romanların bu alandaki rolü gerçekliği yansıtmak olduğu kadar yeni gerçekliklerin, sahici ben’in korkusuzca sergilenmesi de demektir. Sahici ben’in aynada yansımaları motifi edebî eseri büyüştiren bir özelliktedir. Her bakıştan farklı olan nedir bu bakışta? İnsan bedeninin dışında ne görmektedir? Bireyin ontolojik olarak bedeninin varlığını fark ederek kendinin öz bilincinin yansımaları görmesi varoluş için kriz anı gibidir. Romanlarda da bu kriz anı karakterin diğer karakterlerden farkını da ortaya koymuş olur. Karakter için kriz anı aynanın önündeki subje ile objenin birbiri ile bütünleşmesi ihtimalidir. Kişi, gerçeklik ve sahtelik arasındaki uçurumu azaltmak hatta bu

arayı kapatmak ister. Ancak aynanın bu bütünlük ihtimalini yansıtmadan önce edebiyat açısından kullanım değeri farklı olmuştur.⁷⁹

Ayrıca ben ile öteki arasındaki ayrım, ayna karşısında belirginleştirilir.

“Aragon’un Theatre/Roman adlı romanındaki karakter aynada kendisini seyrediyor. Fakat bu seyir metinde kişinin özseverlik durumuna düşmesine neden olmaz. Karakter şöyle der: *“Ben olan öteki çok az bana rastlıyor, buluşuyordu... Geleceğim olduğumu düşündüğüm öteki... bunun beni kendi geçmişimden yoksun bıraktığı izlenimi uyanıyordu... bu yerimi alan kişi beni siliyordu...”* Aynada seyrettiği kişinin imgesi, aynanın, yani romanın yansıttığı imge, onun kendi konusunda sahip olduğu imgeden son derece farklıdır. Bu farklılık ona acı verir. Bir başka deyişle aynanın karşısında yaşlı adamın imgesinin özlediği genç adam imgesinden uzak olmasından acı duyar. Özseverlik romanda, yazarın kişiliğinin ötesinde, genel olarak bir kendini gösterme sorunu olarak ortaya çıkar. Bu nedenle yaptığı işin gereğine uygun olarak, yazar gibi, kendinden başka biri olmayı kabul eden oyuncuda ve yazarda özseverliğin sürekli olarak başarısızlığa uğradığının işaretleri görülür.” (Aktulum, 2002: 89-90)

⁷⁹Pala, ‘ayine’ kavramının Divan edebiyatında ele alınışını şu şekilde ifade eder:

“Aynanın edebiyatta kullanılış sebeplerinin başında bir süs malzemesi oluşu gelir. Güzeller, aynaya bakarak kendi güzelliklerinin farkına varırlar, yine ona bakarak süslenirler. Aynanın karşısındakini gösterme ve yansıtmaya özelliği, gerçekte aslı olmayan bir şeyin bir hayal misali ortaya çıkmasıdır. Ayna aydınlık, parlak, lekesez ve pas tutmamış olduğu zaman iyi gösterir. Sevgilinin yüz aynasında bütün bu özellikler vardır.” (Pala, 2003: 57)

Burada dikkati çeken husus, aynanın sadece bir nesne olarak işlevidir. Kişinin fiziksel özelliklerini yansıtmaya dışında bir özelliğinin olmamasıdır. Yani benlik değerlendirmesinde bir fonksiyonu yoktur. Aynanın yine Divan edebiyatı temelli bir başka özelliği de diğerini göstermesidir. Modern yorumda söz konusu işlevin bir karşılığının olmaması, diğerini göstermesi işlevinin dayanağını mitlerden almış olmasına bağlanabilir. Divan şiirinde İran temelli giren bakış açısına göre bazı özel aynalar, gaybi gösterme özelliğine sahiptir. İskender’in aynası da bunlardan birisidir. “Ayine-i âlem-nüma (cihanı gösteren ayna” olarak da bilinen bu ayna hakkında çeşitli rivayetler mevcut olup bunların birçoğu nakledilir. İskender, İskenderiye şehrini kurduğu zaman orada bulunan hâkimlerden Belinas, Hermis ve Valines birer ayna yapmışlar ve yüksek bir yere koymuşlardı. Güya bu aynada oraya gelmekte olan gemiler daha bir aylık yolda iken görülebilirlermiş.” (Pala, 2003: 58) Tabii bu anlayışa göre televizyon gibi modernizmin getirdiği mahiyetindeki teknolojik ürünlerin birçoğu rahatlıkla ayine-i cihan-nüma sayılabilir.

Kurgunun görselleşmesi anlamında sinema kuramlarında da aynanın farklı olarak ele alındığı örnekler vardır. Nitekim Umut Tümay Arslan, psikanalitik film kuramı çerçevesinde ayna kuramına şu şekilde bir yaklaşım getirir:

“Oysa sinema deneyiminin de kurucu unsuru olan bakış, nesne olarak bakıştır ve ilânihaye bir yabancılığı içerir; çünkü aynanın sunduğu koordinatlandırılmış, tam ve bütünlüklü beden imgesinin bedeli, bünyevi bir yabancılaşmadır. İnsanın kendi bedeniyle kurduğu parçalanmış ve kısmi deneyimle, aynanın sunduğu imge arasındaki mesafenin hiçbir zaman kapanamaması ama daha da önemlisi aynanın sunduğu imgeyle insanın hiçbir zaman özdeş olamaması nedeniyle ayna evresi yabancılaştırıcıdır. Elbette ayna, egonun yapılanması için gerekli imgeyi sunar; bunun bedeli ise egonun her zaman dışarıdan yapılanmasıdır. (Arslan, 2009: 27-28) Bu açıklama ile beraber Gerek Latincedeki karşılığı gerekse sinema türünde ele alınışı bakımından aynanın bir anlamda diğerini temsil ettiğini söylemek de mümkündür. Edebiyatın da bu noktada her iki görüşle örtüştüğü görülür. Aynanın kişiyi ya da ötekini yansıtmaya hep nesne özelliğinden kaynaklanır. Bu nesnel işlevi ile özellikle romanda ayna, bir anlamda kişinin kendisini diğerlerinin görünüşüne göre değerlendirmesi görevini üstlenir.

Bu örneklerden yola çıkarak söylenebileceği gibi özseverliği geliştiren, ben bilgisini çoğaltan ve değişim, başkalaşımın başlatıcısı rolünü üstlenen ayna imgesi kişinin kendi ile birebir ilişkisinin gelişiminde önemli ayrıntılar verir.

Orhan Pamuk, Manzaradan Parçalar kitabında ayna ile ilişkisini şöyle anlatır:

“Aynanın karşısına geçip yüzümü karıştırmak: bu aslında çocukluğumda değil, onsekiz-yirmi yaşlarındayken daha çok yaptığım bir şeydi. Bazen, yüzümdeki sivilcelere oynamak için. (Çok sivilcem yoktu.) Bazan da Sartre’cı, varoluşçu bir bunalım denemesiyle olurdu. Bu ikisi de aklımda kirlilik ve suçluluk duygularıyla birleşirdi. Felsefi bunalımın yarısı, öğrenilmiş kitabi bir sıkıntı ve nefretle besleniyordu. Diğer yarısı, ailemde, çevremde görüp yaşadığım sıradan burjuva hayatına nefretten, yapmacıklıklara duyduğum öfkeden alırdı hızını. Kirlilik duygusu, o zamanki yaygın inanışlara uygun olarak, yüzümdeki sivilceleri otuz bir çekmek ile kafamda birleştiriyordu. Ortaokul çağındayken hakkında çok konuşulan bu suç, kafamda, kendilerini bir hazza çok fazla vermiş tiryakilerin zayıflığı ve düşkünlüğüyle birleşirdi hep.” (Pamuk, 2010: 22)

Kendi imgesi ile tanışan yazarın hissettiği haz ile suçluluk duygusunu birleştirmesi önemli bir noktadır. Bu suçluluk duygusu ile aynanın kişiyi mutlu etme görevini yerine getirmemesi karakteri kendine yabancılaştırır. Gerçekliğin görünür olması karaktere daha nesnel olması imkânı yanında acımasız olma hakkı da tanır. Burada özseverlik ile suçluluk duygusunun aynı imgede birleşmesi ortaya çıkar. Her iki durumda da değişim/başkalaşımın bir parçası mahiyetinde kişinin ayna aracılığıyla kendiyi yüzleşmesi bir anlamda bu yüzdendir.

Ancak varoluş sorunları çerçevesinde asıl ayna, kişinin kendi fiziksel beni ve özü ile yüzleşebileceği aynadır. Zira birey, varlık olarak bedenini, bunun değerini ve olmak istediği kişi olup olmadığını ancak aynaya bakarak algılayabilir.

“Tanpınar’ın hep bir kimlik bunalımıyla birlikte, bu bunalıma çözüm aranırken hatırlanmasında elbette bir okuma alışkanlığının payı vardır. Ama bunu aşan bir şey de var. Tanpınar yüzünü geçmişe dönmüş, bölünmüş olduğumuzu söylemiştir bize. Öte yandan, bu bölünmüşlüğe rağmen, kendi içinde tam, anlam dolu bir hayat doğmuştur yokluktan. Şu soruyu sormuştu Tanpınar: “Neden geçmiş bizi bir kuyu gibi çekiyor?” nerede olduğunu hatırlayamadığım bir yerde Nietzsche söylemişti sanırım: “İnsan bir kuyuya bakarsa, kuyu da ona bakar.” Suyu çekilmiş, kurumuş bir kuyu olmalı Nietzsche’ninki. Tanpınar’ın kuyusunun dibinde ise hep bir su birikintisi vardır; tıpkı bir ayna gibi, bakana kendi yüzünü yansıtır.” (Gürbilek, 2002: 398-399)

Gürbilek'in, Tanpınar'ın eserlerinden yola çıkarak, kuyu ve ayna benzeştirmesinde olduğu gibi varoluşsal sorunların ele alındığı romanlarda da ayna imgesinin oldukça sık geçtiği görülmüştür. Ayna karşısında oluş kişinin kendini diğerinden ayırt etmesi için gereklidir. Aynada görünenin bireyin varoluş dinamikleri üzerindeki etkisi roman karakterlerinde gösterilecektir.

2.4.1.1. Karakterlerin Varlık Olarak Aynada Görünüşü

Varoluşsal sorunlar insanın zaman ve zemin içindeki durumuna ışık tutar. İnsan, toplum içindeki varoluşu ile birey olarak varoluşu arasındaki ayrımın farkına vararak zihinsel bir bölünme yaşar. Hayatındaki bu bölünme birleştirilmesi imkânsız taraflarda ilerlediğinden kişinin mevcut benliğinde çatlama başlar. Bu çatlağın bilincinde olmak kişi için hayati bir önem değerindedir. Roman karakterleri için bu çatlağın görünür olması ya da hayatının başka bir anına yansiyarak ortaya çıkması yazar için kolay bir yöntemle halledilemeyebilir. Bu nedenle yazar çoğu zaman gerçek bir aynanın yardımına başvurur. Roman karakterleri ya ayna karşısına gönüllü çıkar ya da istem dışı olarak evinde, yolda, bir mağazanın vitrin camında görüntüsü ile karşılaşır. Ancak bu, kişinin yalnızca fiziki görünüşü ile karşılaşma değil içindeki başka bir ben'i fark etme anıdır. Bu yönüyle ayna, modern edebiyatta daha çok kişinin kendisiyle yüzleşmesine aracılık eder. Yine geleneksel edebiyatta aynaya genellikle güzeller güzelliklerini daha iyi görebilmek için bakarken modern edebiyatta ayna, kişiye gerçekliği kadarını gösterir. Dolayısıyla eksiklikleri göstermesi ve “bu ben miyim” sorusunu sormak bakımından varoluşsal suçluluğun önemli parçalarından birisidir. Özellikle roman türünde yazarların, rüya motifiyle birlikte aynayı kurguya dâhil etmeleri, kahramanın kendisiyle yüzleşmesinde yazara da imkân sağlaması yüzündendir. Yani yazar ya aynaya bakarak kendinin farkına varıyor ya da görünenin kendi ben'i olmadığını fark ederek benlik çöküşüne doğru gidiyor.

Gürbilek, Tanpınar'ın roman imgesellerinde aynanın temel unsur olduğunu söyleyerek ekler: “Mahur Beste'de Behçet Bey kendini her gün otuz aynada seyreder. Huzur'da Mümtaz bir yığın aynadan oluşmuş bir kâinata yaşar; hepsinde “kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görür. Nuran yüzünün Mümtaz için bir aynaya (bir mazi aynasına, bir “billur kadehe”) dönüştüğünü, Mümtaz'ın Nuran'la birlikte “bir aynanın içine iki kişi girip oradan tek bir ruh olarak çıkma arzusunu, nihayet Nuran'la Mümtaz'ın ellerinin “aynanın sularında” birleştiğini ilk anda akla gelenlerdir.” (Gürbilek, 2014: 116-117)

Kadın erkek ilişkisi bağlamında anlatılan bu ayna imgesi özellikle Tanpınar'ın Âdem ile Havva hikâyesinde, varoluşsal rolünü net olarak ortaya koyar. Bu bilinçli kullanımı Mehmet Kaplan yazarın bir hikâyesinden örnek vererek açıklar. “Âdem, Havva'ya “Kimsin” diye sorduğu zaman, Havva:

“-Benim, senden bir parçayım.” der. Bu kıssaya uygun, basit bir cevaptır. Kadın kendisinin ne olduğunu bilmez. Sadece, korkar gibi Âdem'e sokulur. Tanpınar, kadının bu tavrı ile “fazla bilmek için büyük bir iştihası yoktu” diye tatlı ve ince bir şekilde alay eder. Melekler bu soruya:

“- Yalnızlığın aynası”, diye cevap verirler. Ayna kelimesi Tanpınar'ın şiirlerinde ve nesirlerinde sık sık geçen bir semboldür. Ayna, varlığı aksettirir. Fakat varlık aynada hayal haline gelir. Aynadaki akis, sanat eseri gibi hayal ile hakikati birleştirir. Bilindiği gibi mistikler varlığı aynadaki hayale benzetirler.” (Kaplan, 2002: 159)

Mahur Beste'de dramı anlatılan Behçet Bey, saat ve ayna meraklısı biridir. Gürbilek'in söylediği gibi kendisini her gün en aşağı otuz aynada seyretmektedir. İnsan enkazına dönmüş bu adamı sahiciliği ile yansıtan yalnız aynalar değildir. Bir müzik eseri olarak Mahur Beste de yapıldığı günden beri Behçet Beyin tıpkı bir ayna gibi talihini göstermektedir. Sahnenin Dışındakiler'in müzmin ve talihsiz aşığı Cemal de bu bestede kendini görmektedir.

“Yine kendisinden, annemden, Behçet Beyden bütün çocukluğum boyunca dinlediğim bu güzel eser sanki talihimin aynasıydı. Bu aynada ben, sanki demin karşı tepelerin üstünde bir şahdamarı kopmuş gibi dört tarafı kan rengine boyayan o talih çehreli akşamın kızılığında Sabiha'yı ve kendimi görüyordum.” (Sahnenin Dışındakiler, 179)

Behçet Bey, Cemal'e ortak talihi paylaşmanın öngörüsü ile belki de, Talat Beyin kendisine hediye ettiği bir aynayı vermiştir. Behçet Bey aynayı değil aynaya bakma ihtiyacını da Cemal'e miras bırakır.

Cemal, Behçet Beyden yalnız aynayı değil o ayna ile beraber kendisini bekleyen yalnızlığı da devraldığının farkındadır. Ancak onun acısı yalnız kendi ve Sabiha ile ilgili değil memleketinin yaşadığı huzursuzluk ile de ilgilidir. İşgalin insan ruhunu rahatsız etmiyormuşçasına etrafındakilerce normal görülmesi onu tiksintiye sürükler. Bireysel karmaşası ile dönemin huzursuzluğu arasındaki koşutluklar suçluluk hissine sebep olur. “Normalde kendilik duygusundan, kendi benimiz duygusundan daha sağlam hiç bir şey yoktur insanın kendisi için. Bu ben, kendi başına ayakta duran, bütünlüklü, diğer her şeyden kesin biçimde ayrılmış bir şey olarak görünür.” (Freud, 2013a: 27) Oysa ne Cemal

ne de Mahur Beste'nin Molla Beyi kendini toplumdaki soyutlayamaz. Başkalarının huzuru bireysel huzurun anahtarı gibidir. Bu, mesuliyet duygusunun yeniden anılması gerektiğini de gösterir. Mesuliyet, sorumluluk kendinden önce başkaları üzerinde konuşulurken kullanılması gereken bir sözcük gibi işlemiştir zihinlere.

Huzursuz karakterlerin romanı Huzur'da ise ayna başta Mümtaz olmak üzere karakterlerin bütün mücrim hareketlerini gösteren sihirli bir güce sahiptir. Nesnelere bu kadar merkezi bir yer tutarak eşyanın hayata dâhil edilmesi yazarın, varlığı her şey ile beraber ele almasından kaynaklanır. Nuran'ın "azaplarını geçmişe bağlayan suretini" aynada göreceğini düşünmesi ve aynalardan korkması ilginçtir. Mümtaz için birleştirici olan sevdiği kadın ile bir aynanın içine girip tek bir ruh olarak çıkmak şeklinde algılanan bu motif Nuran'ı kendisi ile yüz yüze getirmektedir. Nuran, aynaya girmektense, kendi olmayı istemektedir.

Mümtaz ile Nuran'ı aynı potada eriten İstanbul'dur. Çünkü "Şehrin kendisini bir ayna olarak görmüştür Tanpınar. İstanbul sözcüğünden taşan aydınlık, şehrin kendi yüzeyinden yayılan bir ışık olmaktan çok, "kendi ruh haletlerimize göre seçtiğimiz, mazi hatıralarının, hasretlerin aydınlığıdır." İstanbul, "büyüye çok yakın bir muhayyileyi" ayakta tutan, bize ruhsal çehrelerimizi gösteren bir aynadır. Bursa için de geçerlidir bu. Orada su sesleri, mevsimlerin ve düşüncelerin ezeli aynası"dır. Yine suya, suda kendini seyreden varlığa, kendi imgesiyle büyülenmiş Narkissos'a dönüyoruz burada. Beş Şehir'in yazarı Tanpınar gibi, Huzur'un Mümtaz'ı da kendi imgesini seyrederek şehirde." (Gürbilek, 2002: 400)

Ancak ne Behçet Bey ne Cemal ne de Mümtaz bu aynalarla dolu kurguda kendilerini göremez ve bulamazlar. Sahici benliklerine yaklaştıklarını düşündükleri her an onları önceki varoluşsal zeminlerinden daha geriye gönderir. Bu kendinden uzaklaşma onların varoluşsal suçluluk duygularını artırır.

Fiziksel olarak kendini yeterli görmeyen birey ayna ile yüzleşmesinde bu gerçeği daha iyi kavrar ve kendini değiştirebilecek maskeler düşünür. Bu kendinden kaçma isteğidir. Yalnızlar'da da Rıza Candaş'ın aynada bedenini incelediği ve karşısında beliren görüntüye göre kendini yargıladığı görülür.

"Bir kadeh konyak içti. Yandaki salona geçerek boy aynasının karşısında durdu:

Gözleri çakmak çakmak, alınına çizgiler düşmüş, saçları kırışmış, ama gene de dinç ve canlı hayaliyle, bu tek dostu ile konuştu:

Bu gece ne tuhaf! Bakıyorum, içimde rakiplerimle uzlaşma istekleri beliriyor. Onlarda birtakım kuvvetler görmüş gibiyim. Aslında ise, onlar hep böyle idiler. Olsa olsa sen kendini zayıflamış buluyorsun. Demek, kırkıktan sonra buna alışmalı!" (Yalnızlar, 102)

Murad Kervancı'da da yabancılaşma, yalnızlaşma, acı-endişe doğrultusundaki süreç onu, suçluluk hissine götürecektir. Burada suçluluğun ilk dayanağı aslında ben olayım derken benini kaybetmiş olmasıdır. Doktor Rıza ile benzer bir şekilde aynada yüzüne baktığında bu suçluluk kendini göstermeye başlayacaktır. "Sepetliğin altındaki aynada uzun uzun yüzüne baktı; yıllar ve yıllar sonra gördüğü bir yüzü çıkartacak hatıraları bulmaya çalışır gibi." (Yalnızlar, 134) cümlesinde de ifade edildiği üzere Murad'ın aynada gördükleri içinde çatışan benlerden çok kaybettiği benidir.

Oktay Akbal, aynanın ifade ettiği göndermelerden yararlanır. İnsan Bir Ormandır'da, "Ara verildi. Bir sigara yakıp dolaşyorum. Yüzler yabancı. Bir aynada kendimi gördüm. Şakaklarım açılmış, göbük belirmiş, pantolon ütüsüz, ayakkabı boyasız. Bu benim. Şimdiki ben. (İnsan Bir Ormandır, 32) ifadelerinde ayna, kişinin fiziki görünümünü yansımasıyla, yani somut gerçekliğiyle geçer önce. "Karşıda büyük bir aynalı dolap. Film o aynanın içinde geçer. (İnsan Bir Ormandır, 35) cümlesi ise cismin yansıtma eylemi özelliği yanında sembolik anlamlara açık bir özellik kazanır. Hayatın bir film olarak ifade edilmesi, aynı zamanda ayna ile sinema perdesi arasında bir ilişki de kurmuş olur. Değişik rollerin temsil edildiği bu hayat filminde de birçok ben'i vardır insanın.

"Ben derken herhangi bir 'ben'i anlamalı. Nice 'ben'ler var. Geçmişte kalanlar başka biri gibi. Yabancı bana. Başka biri gibi hatırlıyorum onları. Aptallığıyla, gülünçlüğüyle. Oysa karım hep bir tek 'ben' var sanır. Hep o ben'i alır karşısına, koynuna. Ne iyi onun sandığı gibi olsa! Rahat, huzurlu olurdu o tek ben. Bilirdi hangi yolu tutacağını. Çoğul kişiliğinden kurtulurdu." (İnsan Bir Ormandır, 32)

Suçumuz İnsan Olmak romanında da kendine yönelme durumunda olan kişinin iç dünyasına giden yola fiziksel görünümünden hareket ederek çıkar ve aynalara yönelir. Nuri'nin ve Nedret'in ayna ile ilişkisi önemlidir. Yoldan geçerken anlık bir görünüşünü yakalayan aynalar ya da kendini seyretmek üzere baktıkları aynalar onlara iç dünyalarının nasıl içinden çıkılmaz hal aldığını gösterir. Dünyanın görünür, acımasız alanından aynaların sihirli dünyası ile çıkarlar.

Nedret, Nuran gibi aynaların içinde kaybolmaktansa kendi olmayı istemektedir.

“Aynada yalnız kendisi yoktu. Sokaktan geçen bütün taşıtlar, bütün insanlar vardı. Teker teker ve tümüyle. Yaşamın bütün anlamı oradaydı. Aynadaki insan değişti.” (Suçumuz İnsan Olmak, 42)

Nedret, yaşamın bütün anlamını değişim olarak kabul eder. Arkasından, ayna ile film ilgisini kuracaktır:

“Nedret aynadan kendilerini bir filmde görür gibi seyrediyordu. Ama çirkin bir filmdi bu. Aynadaki kadınla erkek, aşkın güzellikleri dışındaydılar. Bir erkek bir kadını kollarına almıştı. Dudaklarını öpüyordu. Kollarını sıkıyordu. Bir yana doğru çekmek istiyordu. Kendi dışındaymış gibi Nedret o kadına yardım etmek istedi. Aynadan ıslak bir bakış gördü.” (Suçumuz İnsan Olmak, 136)

Nedret o aynada güzel anıların bile dışında bırakılmış olduğunu görmüştür. Bu bakış açısı bir anlamda fırlatılmışlık hissini farklı bir yorumdur.

Kedi ve Ölüm’de Zahit İloğlu’nun içinden birçok kez aynadaki suratının üstüne beyaz boya çekip ona yeniden bir biçim ve renk verme isteği geçmiştir. Bu istek onun görünen kendinden memnun olmadığını gösterir ve yeni bir ben arzusu isteğinden kaynaklanır. Kendini değiştirme isteğinin bir başka tezahürü de hayranı olduğu Van Gogh gibi kendini belirginleştirmek amacı ile yapılan kulağını kesme arzusudur.

“...Van Gogh’un kulağını kesişinde daha derin bir anlam bulmak mümkündür. Çünkü deha, Tanrı’dan çok Şeytan’ın eseridir. Gerçek ululuğa erişmek için, Şeytan’ın varlığıyla pislene kanı akıtmaktan başka çare yoktur. Ancak bu şekilde kurtulabilir insan, içindeki Şeytan’ın boyunduruğundan. Ama kolay bir şey mi bu? Yürek ister?” (Kedi ve Ölüm, 29)

Aynanın farklı bir işlevi Aynadaki Yalan romanında bulunabilir. İslamiyet’te insan Allah’ın halifesidir. Temsil gücü düşünüldüğünde halifelik ağır sorumluluk isteyen bir insani adlandırma olarak düşünülebilir. Halifelik, insanı, “İnsanda Allah’ı Teâlâ’nın isim ve sıfatlarının toplanması insanı o’nun sıfatlarını yansıtan bir ayna hükmüne sokar.” (Uluç, 2007: 135)

Aynadaki Yalan romanında Naci, Mecnun gibi beşeri aşktan ilahi aşka geçtikten sonra bu halifelik rolüne yaklaşır. Varlık/nesne ilişkisi roman boyunca ayna ile kendini gösterir. Ayna burada da ilk önce insanın fiziksel görünüşünü yansıtan bir nesnedir. Fakat bu görünüş ancak aynanın boyutu ölçüsündedir. İnsan da ancak ilahi kudretin verdiği imkân kadar görebilir. Hem ayna hem insan, verilen nispetinde paylaşımında bulunabilir.

“Ve aynada kendisini seyretmeye koyuldu.

İnsan... Yüzünü bile tam görebilmekten aciz mahluk... Öyle ya; ayna da sağ sola ve sol sağa geçtiğine göre gördüğü tam kendisi mi? Ancak birbirimizi görebiliyor yahut gördüğümüzü sanıyoruz. Bir eksiğin daha büyük eksiği de aynada tecelli ediyor. Aynada yahut bütün mücella satırlarda... Demek kendimizden bile gizlenmişiz...” (Aynadaki Yalan, 95)

Aynanın manevî olarak kişinin zihin yapısında Allah’a yönelişini hızlandıran bu ifadeler Naci’deki değişimin habercisidir. Ancak bu değişimi Naci kendi ile baş başa kalarak gerçekleştirir. Özellikle kadınlar onda değişimin tetikleyicisi değil benlik oluşturma sürecinde birer yan figür olarak kalır.

Aylak Adam romanında ise başkarakter Bay C. için kadın varlığı ile ilgili bütün değişikliklerin ana elemanıdır. Bay C. Ayşe’den bir yanlış anlama sonucu uzaklaşacaktır. Bu defa hayatına ikinci bir kadın, Güler girecektir. Güler’le tanışmaya giderken tıraş olmak bile Bay C.nin kendisinden iğrenmesine neden olur. Çünkü tıraş olmak, aylaklığın aksi yönünde yer alma anlamına gelen herkes gibi olma, klişelere göre hareket etme gereklilikleri arasındadır. Kendisinin tıraşlı halini bir kunduracı vitrininde seyretmesi ilginçtir. Benzer bir sahne Tutunamayanlar’da yaşanacaktır. Turgut Özben kendini arama arayışı öncesi “tereddüt” içerisindeyken Ulus’ta bir vitrin camı önünde duracak, yine daha sonra yayınlanan Kara Kitap’ta Celal Salik, Milliyet’teki bir yazısında kendini bir vitrin camında nasıl seyrettiğini okurlarına anlatacaktır.

“Akşamüstü Fındıklı’da, önünde durduğu kunduracı vitrininin yarı-aynalaşan camında, kendini böyle pırıl pırıl görünce irkildi. Tüm bu tıraşlar, bu yıkanmalar, bu saç yatırma uğraşları salt bugün onunla konuşacağı için miydi? Bilinçsiz biri olduğundan başka görünme isteği miydi bu? Başkalarında en çok iğrendiğini yapmıştı. Elini yüzünde gezdirdi; kulağını kaşdı. Belki bu da babadan kalmaydı. İnsanlara bütün çıkış kapıları kapalıydı. Kişi bilmeden de yapıyordu.” (Kara Kitap, 53)

Vitrin camı romanda kısa bir paragrafta geçmiş olsa da önemlidir. Vitrin, birey merkezli anlatılarda karakterin kendisiyle yüzleşmesi aşamasında sık sık karşılaşılan aynayı temsil eder. Tanpınar’ın nerdeyse bütün anlatılarında kahramanın karşısına aşılmaz bir kader, bir huzursuzluk alameti gibi aynanın dikildiği (Gürbilek, 2014; 142) kanaatindeki Gürbilek, Tanpınar’ın Huzur’da sarf ettiği “her arzunun annesi ve aynası” ifadesi için kullandığı dipnota aynanın, narsisim literatürünün temel kavramlarından biri olduğunu hatırlattıktan sonra Lacan (“ayna evresi”) ve Kohut (“aynalama”) gibi psikanalistlerin çocuğun annesinden yansıyan bütünsel imgesiyle özdeşleştirdiği

dolaylımsız ilişkinin ayna imgesiyle anlatıldığını ifade eder. (Gürbilek, 2014; 117) Bay C. toplumsal yaptırımlar yerine kendi doğrularıyla hareket etmesi yönüyle narsisist olmakla ne derece ilişkilendirilebilir; bu, muğlak yahut öznel bir değerlendirme olsa da karşılaştığı tüm kadınlarda bir anlamda annesi yerine koyduğu teyzesini araması, annesiyle aralarındaki dolaylımsız ilişkinin aynayla sembolleşmesinin bir göstergesidir. Zaten ayna yerine geçmiş vitrin camında, Bay C, yine babasını hatırlayacak, bu hatırlayıyla, annesinden sonra teyzesiyle evlenmiş babası arasında bir ilgi kuracaktır.

Aylak Adam Bay C.nin, vitrin camında gördüğu bir başka önemli ayrıntı aslında herkes gibi olabilmis olduğunu fark ettiği halidir. “Bilinçsiz biri olduğundan başka görünme isteği miydi bu?” ifadesi, onun kendisi tarafından aylaklık olarak nitelendirilmiştir. Ancak, onu yalnızlığa iten yaşam anlayışından, aylaklığından suçluluk duymaması, bunu bir eksiklik kabul etmemesidir. Öte yandan aynı gösterge tam aksi bir ihtimalle varlık suçluluğunun nedeni de olabilir.

Pamuk’un özellikle Kara Kitap’ında gömlek değiştirmis bir toplumun başkası (Batılı) gibi olmak gayretiyle toplumsal bir suçluluk belirtisi olarak sayacağı başkası gibi olmak, Bay C.de, başkası gibi olmaktan ziyade herkes gibi olmaktır.

Bay C.nin Güler’le buluşmaya giderken bir vitrin camında kendisini görünce irkilmesi, anlatının sıradan bir parçası gibi gözükse de aslında Aylak Adam’ın temel çekirdeği durumundadır. Adeta yazar, bu anın tasvirini yaptıktan sonra Bay C.yi oraya getiren sebepleri ve sonrasında olacakları çekirdeğe eklemiş gibidir. En azından Türk romanında varoluşsal suçluluk temelinde yaklaşılmış bir çalışma argümanı için bunu söylemek mümkündür. Çünkü Bay C.nin kendi varlığıyla ilk korkusu o vitrin camında olanca realitesiyle yer bulur. Bu ilk korku, *herkes gibi* olmaktır. İkincisi ise, tikidir. Elini kulağına götürüp kaçması, engelleyemediği bir davranışdır ve resim atölyesinde tamamlanan portresini Sami gösterdiğinde portredeki yüzünden önce kahverengi kulağa uzanmış bir el görecek, insanların huylarıyla ilgili asıl davranışlarındaki ayrılığın yalnız tiklerde olduğunu Sami’nin bildiğini düşünerek utanacaktır.

Fiziksel özellikleri ile ayna bağlantısının yer aldığı bir diğer roman Anayurt Otelidir. Başkarakter Zebercet’te kendine yönelik sorgu, gecikmeli Ankara treninden gelen kadının gittiği sabah başlayacaktır. İlk aynaya bakacak, ardından çok az ayrıldığı otelden ayrılarak berberin yolunu tutacaktır. Burada Aylak Adam’da Bay C.nin babasının etkisiyle nefret derecesinde bir takıntı duyduğu bıyık ortaya çıkar. Tıpkı baba etkisi gibi bıyık da Atılgan’ın ikinci romanında dönüş yaptığı ayrıntılardan birisidir. Zebercet

bıyıklıdır ve bıyıktan berberde kurtulur. Berberden çıktıktan sonra bir mağazada kendine yeni giysiler alır. Bu merhalede dikkat çekecek iki husus vardır. Bunlardan ilki gerek berberin, “Bıyığımı kesiverin.” İsteği üzerine “Çok şakacısınız.” (Anayurt Oteli, 21) demesi ve mağazada onda yardımcı olan genç satıcının biraz alaylı ve gülümsemeli yaklaşımıdır. Hatta buna, kucağında paketlerle kaldırımdan inip karşıya geçerken atlattığı kaza sırasında şoförün gülümsemesi de eklenebilir. Her ikisinden gelen tepkiden yola çıkarak Zebercet’in, diğer insanlar tarafından da küçümsendiğini, yeterince ciddiye alınmadığını bilir. Diğer dikkat çeken husus ise Zebercet’in aynada gördüğü görüntüden kurtulmak istemesidir. Başta bıyığını kestirmesi ve kendine yeni kıyafet ve ayakkabı alması bunun bir göstergesidir. Nitekim otele döndüğünde yine aynanın karşısına geçecek ve berberin tepkisini düşünecektir.

Kara Kitap’ta Celal ise kendi varlığına duyduğu acımayı bir yazısında şu şekilde ifade eder:

“Kalabalık bir caddede yüzlere ve insan lekelerine baka baka yürürken bir dükkân vitrininde ya da bir dizi mankenin arkasındaki geniş aynada kendimizi görür de, nasıl bir an şaşırırsak, kendimi dışarıdan seyrederken de sürekli aynı hayrete kapılıyordum. Ama tıpkı bir rüyadaki gibi dışarıdan seyrettiğim bu kişinin 'ben, kendim' olmasında pek şaşılacak bir yan olmadığını da biliyordum. Şaşılacak şey, o kişiye duyduğum inanılmayacak kadar yumuşak, tatlı, sevgi dolu o yakınlıktı. Ne kadar kırılğan, ne kadar acıklı, ne kadar zavallı, ne kadar çaresiz ve kederli olduğunu seziyordum: Bir tek o kişinin gözükteği gibi olmadığını biliyor, bir baba, hatta tanrı gibi bu dokunaklı çocuğu, bu kulu, bu zavallı ve iyi yarattığı korumak, kanatlarımın altına almak istiyordum.” (Kara Kitap, 122)

Yazar, Celal için böyle bir karakter biçimi oluştururken aslında romanda metafor sayılabilecek sıklıkta kullanılan ayna nesnesiyle de bağlantı kurmuş olur. Nasıl ki aynaya bakan yüzün görüntüsünde aynada görülemeyecek sırlar varsa aynanın da o parlak görüntüsünün arkasında bir 'sır'ı vardır. Öte yandan Pamuk’un asıl Kara Kitap’tan önceki romanı Beyaz Kale’de ayna anlatının belirleyici unsuru olarak kendini gösterir.

Bir deniz savaşı sırasında esir düşmüş Venedikli ile İstanbullu Hoca’nın değişim/başkalaşım izleklerini konu edinen Beyaz Kale, “Ben kimim?” sorusuna odaklanır. Birbirlerine fiziksel anlamda tıpatıp benzeyen farklı dinlere ve kültürlere mensup iki kişinin, zamanla benlikleri bakımından da benzeşmeleri anlatılır. Önce mesafeli bir ilişkiyle ve kısmen nefret ve öteki olmayla başlayan değişim sürecinde, Venediklinin

Hoca ile ilk karşılaşmasında bile anlatıcı, aynaya gönderme yapar. Çünkü fiziksel benzerlik dolayısıyla diğerine bakmak, aynada kendini görmek gibidir ve kişinin kendi eksiğiyle yüzleşmesine ayna gibi aracılık eder:

“Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın! Göz göze gelince selamlaştık. Ama o şaşırmaşa benzemiyordu pek. O zaman bana öyle çok benzemediğine karar verdim, sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de, ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi.” (Beyaz Kale, 19)

Beyza Kale’de ayna, özellikle Hoca’nın “Niye benim ben?” sorusuyla öne çıkmaya başlar. Bu soru aslında sadece Hoca’nın benliğiyle alakalı değildir. Aynı zamanda Hoca’nın kimliğinde Doğu temsil edilir. Venedikliden “ne yapması gerektiği sorusu karşısında aynaya bakması tavsiye” alan hoca sinirlenecektir. Öte yandan üç gün sonra aynı Venedikliden, Batıların aynaya baktıklarını öğrenecektir:

“Onların aynaya baktıklarını, hem de, buradakilerin yaptıklarından çok daha fazla aynaya baktıklarını söyledim. Yalnız kralların, prenseslerin, soyluların sarayları değil, sıradan insanların evleri de, özenle çerçevesiz, duvarlara dikkatle asılmış aynalarla doluydu; ama bir tek bundan değil, durup durup kendilerini düşündükleri için de bu işte ilerlemişlerdi. “Hangi işte?” diye sordu beni şaşırtan bir merak ve saflıkla. Söylediklerime kelimesi kelimesine inandığını düşündüm, ama sonra gülümsedi: “Demek, sabahtan akşama kadar aynaya bakıyorlar!” Ülkemde bıraktıklarıyla ilk defa alay ediyordu. Öfkeyle canını yakacak bir söz aradım, düşünmeden, inanmadan hemen söyledim: Ne olduğunu insan ancak kendisi düşünebilirdi, ama Hoca’da bu işi yapacak cesaret yoktu.” (Beyaz Kale, 21)

Venediklinin abartılı ifadesinde ayna bir kendini tanıma aracıdır. Oysa Hoca’da kendi eksikliğiyle yüzleşme aracı olacaktır. Hatta onun öncesinde Hoca’nın verdiği bir ceza mahiyetinde Venedikli de asıl kendini aynalar karşısında görecektir. Hoca’da “Aynaya bakarken nasıl görünüşünü seyrediyorsa insan, kendi düşüncesinin içine bakarak da özünü seyredebilirdi.” (Beyaz Kale, 57) noktasında, ayna aynı zamanda kişinin kendi ile uyumsuzluğunu fark etmesinde önemlidir. Nihayetinde ikili, sonraki süreçte benlikleriyle yüzleşirler ve yüzleştikçe birbirlerine daha çok benzemeye başlarlar. Bu süreçte birlikte

aynaya bakmak da onlardaki değişim/benzeşme izleğinin önemli merhalesidir. Hatta onlardaki değişim Padişah'ın bile dikkatini çekecek, "İşte böyle, aferin. Siz hiç birlikte aynaya baktınız mı? diyerek aynaya bakarken, hangimizin kendisi olmaya ne kadar dayanabildiğini sorardı." (Beyaz Kale, 102) diye hatırlayacaktır.

Gece romanında Karasu, "Hangi ayna kendimizi gösterecektir bize?" (Gece, 112) sorusunu sorar ve hayat sahnesinin yaşandığı dünyayı bir lunaparka, aynaları ise lunaparkın insanı eciş bücüş gösteren aynalarına benzetir. Kişinin kendini böyle bir yerde aynalar aracılığıyla doğru değerlendirmesine imkân yoktur. Çünkü kendi algısında kendinden yalan da olsa "bir pehlivan, bir kahraman" yaratmıştır. Hayatın durmadan devam eden sürekliliği içerisinde aynaların bir değerlendirme ve kişinin kendini tanınmasına yardım etme ihtimali zor görünür. Karasu, elbette aynaların insanın kendini tanımada üstleneceği fonksiyonun da farkındadır. Ama bu ancak kişinin yalnız kalıp, yalnız kalmasa bile kalabalıklar içinde dahi kendine yönelmesiyle mümkün olacaktır:

"Bu iş nereye kadar sürer? Herhalde yalnız kalıncaya dek. Bütün aynalarda kendinizi görünceye dek... Daha doğrusu, önlerinde durmasanız da aynaların hepsi bizi gösterinceye dek; gönüllerinde olmasanız bile insanların gözleri sizden duydukları korkuyu yansıtmaktan başka bir işe yaramaz oluncaya dek... Her şey, eninde sonunda, onu anlatanın (yani onu başkalarınınca da özümlebilir kılanın), o tek kişinin, o tek usun gördüğü, düşlediği, düşündüğü değil midir? Her şey gelip buna dayanmaz mı?" (Gece, 223)

Aynanın hayatın gece yüzünü yansıtmaması gibi bir karşıtlıkta anlatıcı aynalar içinde gezdiğini itiraf eder. Gece karanlıktır, ayna ise ışığın kırılması ile görünürlüğü sağlar. Bir anlamda geceye muhalif bir sembolik değerdir. Sahici olanı açığa çıkarmakta faydalı olacak ayna nefretin odağı olur. Romanda O diye bahsedilen karakterin babası oğlunun kitap okuduğunu gördüğünde aynayı kırar. Kırılan ayna varlığı çok sayıda gösterir.

Ölmeye Yatmak'ta Aysel, onu kriz anına⁸⁰ ve bu kriz anında ölüm düşüncesine sürükleyecek eylemi, Engin ile sevişmelerini, hatırlarken "Bir yerde kırık bir ayna da vardı. Ama nerdeydi? Şimdi bilemiyorum." (Ölmeye Yatmak, 225) ayrıntısını da hatırlar. Aysel, aynayla ilgili başka bir düşünce geliştirmez. Oysa o kırık aynanın nerede olduğunun tam olarak hatırlanamaması altında güçlü anlamlar aranabilir. O anın içinde onca ayrıntı Aysel'in zihninde belirgin şekilde kalmıştır. Aynanın yerinin unutulması ise o eylem sırasında dahi Aysel'in benliğinin kendinden taviz verdiğinin farkındalığını ve bundan

⁸⁰Bu ifade Jale Parla'ya aittir. Parla, yazarın Ölmeye Yatmak'ta Aysel'i açıkça bir kriz anında otele kapadığını ifade eder. (Parla, 2002: 305)

duyduğu suçluluk hissini gösterir. Benliği, kendiyle yüzleşmeye aracılık edeceğinden aynayı görmezden gelmeye çalışmıştır; bu yüzden Aysel ölüme yattığında aynanın yerini tam olarak hatırlayamaz.

Kendi bedenini tanıyan ilk kadın roman karakteri Bihter ile Aysel'i birleştiren bir başka motif ise aynadır. Her iki kadın karakter kendilerini aynada seyrederek.

Aşk-ı Memnu romanında Bihter, bir gece odasına çekilir ve yalnız başına aynada kendini seyreder. Birden hayattan ne istediğini çok iyi anlar. Aynanın karşısında soyunur. Uzun ince bacaklarına, beyaz tenine, güzel göğüslerine, beline, kömür karası saçlarına, gözlerine hokka burnuna, etki dudaklarına bakar. O an, kendisinin yaptığı gibi, varlıklı biriyle evlenmedi diye kızdığı kardeşine özenir. Onu tutkuyla sevecek ve onun tutkuyla sevebileceği genç bir adam ister. Behlül ile tutkulu bir şekilde yaşadığı aşk böyle başlar. Aysel'in öğrencisi Engin ile tutku ile başlayan kısa süreli aşk deneyimi de böyledir. Engin'in kullanılmışlığının ardından Aysel'e bedenini hatırlatmıştır bu aşk.

“Bütün gövdemden ince bir sızıyla soğuk bir ter süzülüyor. Sanki büyük bir sancı da birlikte süzülmekte içimden. Hafifim şimdi. Gözlerim kendiliğinden açılıyor. Banyoyu görüyorum. Banyonun aynalarını. Aynaların içinde çıplaklığımı. Her şey göçüyor. Yarım yamalaklık ayakta sallanmaktan cayıyor sanki.” (Ölmeye Yatmak, 104)

Bihter de daha yalın bir fiziksel barışıklık anlatılırken değişen toplum yapısına uygun olarak Aysel'in fiziksel barışıklığı daha geç varılan bir noktadır. Aysel bedeni ile sağlıklı iletişim kurduktan sonra yaşamı kavrayışını ve sahici benliğe gidişini güçlendirir.

“Banyodan türkülerle çıkışım da bundan olmalı. Omuzlarıma bir havlu koydum. Yine yatak odasına, aynanın karşısına koştum. Odalarda çırılçıplak dolaşmayı o sabah öğrenmiştim demek. Az önce içerideki banyoda çıplaklığımı nasıl bir alışkanlıkla, nasıl bir rahatlıkla baktığımı düşünüyorum. Gövdemin bunca yıl benden bu denli kopuk oluşu nedendi acaba?” (Ölmeye Yatmak, 183)

Aysel'in, ayağından kopan nasırına bakarak ölümü beklemesi kendisi ile ilgili farkındalığının o güne değin ne kadar az olduğunun ispatıdır.

“O sabahtan başlayarak ilk kez gövdemin elle tutulur, bakılıp görülür somut bir şey olduğunu anladım. Ama o sabah henüz çekingendim. Kılları alınırken bile kendi gözümde bir kadın bile hep bir fikir yığını haline gelmiş olan bu başı, bu boynu, bu kolları, bacakları hemen yeniden var saymakta bocaladım. Ellerimi belime, kalçalarıma koydum. Giyinirken öylece önden, arkadan seyrettim kendimi. Bir an soyunup aynanın karşısında çırılçıplak

durmak istedim. Bu isteğimi aynadaki görüntümü azarlayarak yendim. Yine saçlarıma sığındım. Saçlarımı yeniden ve bir dolu fırçaladım.” (Ölmeye Yatmak, 182)

Aynada kendini azarlayan Aysel bedenine yabancılaşmasını henüz aşabilmiş değildir. O güne kadar kişisel bakımı için yaptıklarının sebebini başka yerlerde aramak ister. Sağlık için yapılmış olan bakım ona bunların ardından, “Acaba hiç kendim olmuş muydum? Hiç kendimiz olduk mu? Görevlerin birlikte götürülmediği bir yerim oldu mu hiç? Engin’le doldurduğum son on saat görevsiz miydi acaba?” (Ölmeye Yatmak, 182) diye sordurtur. Engin’le geçirdiği saatler, kendisini tanımak için fırsattır. Bu yüzden Aysel bunu itiraf edemese bile bu cinsel deneyim ile kadınlığını hatırlamıştır. Genç, idealist ancak fikirsel temelde yeterli temsil yeteneği olmayan ve nitekim daha sonraki kurgularda siyasî sığınmacı olarak İsveç’e kaçacak olan Engin için ise hocası ile cinsel ilişkisi toplumsal tabakayı eşitleyen bir birlikteliğin olabileceğini gösterir. Bunu Aysel şöyle dile getirir:

“Aynanın önünde soyunmaya hala cesaretim yok. Koridora çıkıp orada soyundum. Sonra, alaca karanlık bir banyoda kendimi düşün altına attım. Ilık su gövdeme değdikçe büyük tat alıyordum. Buradan hiç çıkmasam. Bütün tortuları akıtsam üstümden. Gövdeme ilgim arttıkça artıyordu. Bu ilgiyi az önce Caudwell’in özgürlük Düşüncesi üstüne yaptığımız tartışmayı içimden yineleyerek sürdürmeye çalışıyordum. Caudwell’in düşüncesini biraz daha ileri götürmüş, “Toplumculuğun en ileri aşaması, insanı bir kişi yapmaktır” demiştim de birden ayağa fırlamış: “Bu, bireyciliktir! Toplumcu bir felsefeyi, bireycilikle nasıl bağdaştırabilirsiniz? Böyle düşünüyorsanız siz de gerçek bir toplumcu değilsiniz” demiş, bana karşı üstünleştirmek için de, “bu bir sınıf sorunudur” deyip geri oturmuştu.” (Ölmeye Yatmak, 182)

Romanın, Engin cephesinde daha fazla ayrıntıya inmediğini hesaba katarak genç adamın çok az duyulan sesinden onun da bir varolma savaşımının parçası olduğu çıkarılabilir. Ancak hocasının kendi beni ile onu otel odasına getiren süreçte de ayna ile isyankâr bir çatışması devam etmektedir.

“Aynaya omuz silkiyorum. Hiçbir şeyi doğrulamaya çalışmadığım için artık, artık denenecek hiçbir şeyim olmadığı için ve belki de ölerek hala tek başıma haklı olmaya çalıştığım için, arsızca silkiyorum omuzlarımı. Omuzlarım. Beni üst yanımda hala genç tutan. Yüklendiklerinden övünç duyan. Daha çok yüklenme gerekliliğini hep duymuş olan.” (Ölmeye Yatmak, 107)

Aysel, Engin ile ilişkisinde keşfettiği fiziksel olarak varlığı daha net ifade ile kadınlığı ile barışık halinden kopmaya başlar yeniden. Engin yurt dışındadır, Ömer, Ayşen ile beraberdir. Aysel ise kadınlığı ile baş başa kalmıştır. Aydın kimliğini pekiştirmek isterken farklı ilişkiler ağında yer alacak olan Aysel, yine bedeni ile çatışma içine girer. Artık giydiği kıyafetleri kendine yakıştırmamaktadır. Bu sefer ayna onu memnun etmez. Aynada kendini değil ona bu kıyafetleri satan kızların alaycı yüzlerini görür.

“Eşarbi bu kez de yakanın içine sokuşturuyor; aynada artık onu değil, yüzünde beliren alaycı gülümseyişi yakalıyor. Bu, Ömer'den, çeyrek yüzyıldan fazla birlikte yaşadığı adamdan kendisine bulaşmış bir gülümsemeye benziyor. Bu ocağı daha iyi tanıyasın diye, üniversitedeki kürsünden uzaklaştırılmamış, Anadolu Kulübü'ndeki düğün daha sona ermeden, kendini askeri bir cipin içinde gözaltına götürülürken bulmamış mıydın?” (Hayır, 69-70)

Hakkâri'de Bir Mevsim romanı ise nasıl ki bir aydının kendi halkıyla yüzleşmesini anlatırsa, bu yüzleşme sırasında ayna da araç olarak temsil bulur. Anlatıcı karakter, önce kenti çevreleyen dağların bu kenti yansıtan bir ayna olduğunu düşünür. Kentte yaşadıkları karşısında şaşkına dönen kazazede kendini bile tanıyamaz hale gelir. Yüzüne bakmak ister. Fakat ayna bulamaz. Sorular beynini tırmalamaktadır. Kendini bulmak için çıktığı yolculukta ilk planı “kendini keşfetmek için” bir ayna bulmaktır. Ayna bulma isteği o kadar yoğun bir iç hesaplaşmanın konusu olur ki kişi ayna bulmayı kendisine verilmiş bir söz kabul eder. Gün boyu bu amaç için dolaşır ve ayna karşısında kendi kendini tıraş eden bir berberin yanına gider. Amaç tıraş olmak değil kendine bakmaktır.

“Bu arada, bir punduna getirip, arkasına geçtim ve uzaktan da olsa, yüzümü aynada seyretme imkânı buldum.

Ne korktum, ne sevindim.

Ne umduğum gibiyim (ne umuyordum ki?), ne de korktuğum gibi. Herhangi bir insan yüzü. Ama gene de burdaki insanlara benzemeyen bir insan yüzü.

Kocaman bir kafa. Beyaz bir yüz. Uzun, sarı saçlar. Kızıla çalan bir sakal, bıyık. Düzgün bir burun. Etlı dudaklar. Çıkık elmacık kemikleri. Çekik gözler.

Demek ben buydum.” (Hakkâri'de Bir Mevsim, 49)

Hakkâri'de Bir Mevsim'in sürgün öğretmeni varoluşunun anlamını hem kendi hem de yaşadığı toplumla kurduğu bu geç diyalog ile bulmuştur. Ancak bazı romanlarda kişinin kendi ile hesaplaşması daha farklı düzeyde ve düzlemde ele alınmıştır.

Odalarda romanında başkarakter olan silik memur fiziksel özelliklerini ayna ile keşfeder. Ancak bu gördüğü şey onda memnuniyet oluşturmaz.

“Birden odanın ortasında, yerde çırılçıplak olduğumu fark edip kendimden utandım. Dört gündür bu odada çırılçıplak mıydım ben? Ama niye? Niçin çırılçıplaktım? Kalktım, hızla giyindim. Ortası karanlık sırları dökük aynada sakalları uzamış çökük yüzümü gördüm, hiç sevmedim.” (Odalarda, 164)

Ayna insana beğenmeyeceği, sevmeyeceği kendi ile karşılaşma imkânı sunan bir araçtır. Bunun tersi durumlarda olmamış değildir.

Selim İleri'nin, Her Gece Bodrum'da ayna, önce varlık mekânının da algısal aracılığını yapar:

“Kocaman bir haritaya dağılmışlardı, geçmiş yüzyılların ressamı gibi birer ada armağan etmişti hepsine bu haritada, 'Yalnız sizlerin olsun.' İşte bir aynada yansıyor yüzleri, oradan oraya sesleri çarpıp duruyordu.” (Hakkâri'de Bir Mevsim, 3)

Tezer Özlü anlatılarında kendinden kendine kaçan bir karakterin hikâyesini anlatmıştır. Bu yolculukta karşısına çıkan insanlara çoğu zaman kendini yansıtan ayna gözü ile bakar:

“Bu sabah, Trieste'deki üçüncü otel odasında baş ağrılarının yansıdığı yüzümü aynada gördüğümde, bütün erkekleri aynı o Yunanlı gibi yanımda yedek bir canlı olarak taşıdığımı algıladım.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 92)

Her Gece Bodrum'un kurgusunda da sabit noktaya yolculuk vardır. Yeni mekân kişilerin aynaya bakmak için gittikleri bir yer olarak değerlendirilebilir. Arkasından ayna, temsili anlamlarına değinilmemekle beraber, romanın ilk kısımlarında kendine yer bulur. Bu, aynı zamanda karakterlerin tanıtılmasının öncelikli kısımlar da olması nedeniyle önemlidir. İleri, bir anlamda karakterlerini kurgu sahnesine çıkarmada aynanın, kişinin kendini tanımasında üstlenebileceği fonksiyondan yararlanır. Yazar, en azından, kendini karakterlerinin aynaya bakmasını bildiklerini işaret eder:

“Yatağından kalktı, gerindi, bir tokayla topladığı saçlarını çözdü, küçük bir el aynasında baktı yüzüne, eşyanın boyutları küçülür teknelerde, gülümsedi sonra kendine, beğendi kendini...” (Her Gece Bodrum, 19) ifadesi ve “Kendine baktı Cem bir zaman kenarı kırık aynada (keskin bir bıçak gibiydi aynanın kenarı) Süzülmişti yüzü; bu süzülme sözü de ne gülünçtü! Gözleri irilemişti.” (Her Gece Bodrum, 21-22) ifadesi aynı doğrultudaki yaklaşımlardır.

Bir Küçük Burjuva'nın Gençlik Yılları romanında başkarakter Selim'in bir ara sevgilisi olmuş Bayan M.nin Selim'e gönderdiği mektubunda da ayna geçer:

“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 istemiştım. Giysilerin tümünü atarak, göğüslerimi, her yerimi görmek. Kendi kendimi okşamak. İsteğim kursağımında kaldı.” (Bir Küçük Burjuva'nın Gençlik Yılları, 30)

Burada ayna, Odalarda romanında olduğu gibi kişiyi çıplaklığıyla gösteren bir araçtır. Bayan M.nin aynaya bakmadan önce orada bulmak istediği kendisidir. Oysa karşılaştığı manzara ona fiziksel özellikler açıdan bile olsa kendini tanımadığını gösterir. Karasu'nun Gece'de ifade ettiği gibi Bayan M. de yalan da olsa bir kahraman yaratmıştır. Oysa lunapark aynasından sıyrılıp yalnız başına aynaya baktığında sahip olduğu vücudun, ideal vücut tasavvurlarıyla örtüşmediği görmüştür.

Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanında da ayna önemlidir. Kurguda gerçeküstü olaylara yer verirken masalsı üslubu ve aynalı kuşlar anlatımı ile Mantıku't-tayr'a göndermelerde bulunur. Cıngıl Nuri'nin öyküsü romanda gidiş gelişler ile anlatılır. Bu arayışın en çarpıcı yanlarından biri ayna yüklü kuşların ardı sıra yaptığı arayış/kayboluş yolculuğudur.

Gölgesizler romanı aslında ayna çerçevesinde dönmektedir. Yazar-anlatıcı aynanın karşısında tıraş olmak için bekler. Bu ayna sayesinde şehirdeki ve köydeki olayları takip eder. Köyde Güvercin ile başlayan birçok kayboluş hikâyesi vardır. Alaattin Karaca;

“Bu kaybolmalarla birlikte köyde bir kaybolma düşüncesi hâkim olur ve insanlar bu durumdan kaygı duyarlar... Bu şekilde anlatıdaki varlık sorunsalı da açıkça ortaya konur. Bu sebeple de anlatı kişilerinin çoğunun gölgesi dahi yoktur. Varsa bile bedenleri ile gölgeleri farklı mekânlardadır: “Onlar yalnızca konuşur, anlatırlar... kendilerinden söz etmeyi sevmezler, birer sözden, söylemden oluşmuş gölge varlıklardır ki, gölgesizdirler.” (Karaca, 2011: 22) der.

Ayna üzerinden devam ettirilen hikâye de Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin aşkı devreye girer. Cıngıl Nuri'nin kaybolduğu bir zaman Dede Musa, Aynalı Fatma'nın hikâyesini anlatır. Eski zamanlarda Kurtuluş Savaşı yapılırken köyde bütün askerlerin annesi, karısı, kardeşi görevini üstlenmiş bir kadındır Aynalı Fatma. Bu kadın, askerlerin bütün ihtiyaçlarını giderir. Asker Hamdi'de bu askerlerden biridir. Ancak birçoğundan daha güçlüdür ve üstelik evli ve çocukludur. Fatma ile Hamdi günlerce evden çıkmazlar.

Nice zaman sonra köylüler Aynalı Fatma'nın köyden gittiğini söyler. Dede Musa'ya göre kuş oluş uçmuştur Fatma.

“Aynalı Fatma aynalı bir kuştur,” diye tekrarladı Dede; “ben de bilmem onu... Hiç görmemişimdir. Gene de gözleri iki tas pekmez gibi hep aklımdadır.” (Gölgesizler, 65)

Aynalı Fatma kuşa dönüştü diye kabullenilmişken Asker Hamdi'nin cesedi Fatma'nın evinde bulunur. Oysa memleketine haber şehit düştü diye gider. Muhtar Hamdi'nin bu kayboluşuna kendince anlam vermeye çalışır.

“Yoksa, o Hamdi; cephedeki Hamdi'nin aynasına vuran görüntüsü müydü? Fatma nereye gitti peki, nerede yaşlandı, nerede öldü? Gel gör ki bu soruların hiçbirine yanıt bulamıyorum muhtar... Yıllardır bulamıyorum. İstersen sana başka bir soru sorayım. Dokuz karısından bir avlu dolusu çocuğu varmış Hamdi'nin... Sence kim onlar.” (Gölgesizler, 67)

Bu varoluş şüphesi o kadar büyür ki, muhtar Aynalı Fatma hikâyesinin bile gerçekte yaşanmadığını aklına getirir. Çünkü gerek Aynalı Fatma hikâyesi gerek Güvercin'in durumu insani olabirliklerin ötesine kaymıştır. Dede Musa, Fatma'nın kuş olduğunda kararlıdır.

“Aynalı Fatma aynalı bir kuştur, dedi giderek uzaklaşan sesiyle; ola ki Güvercin onun aynasındadır...” (Gölgesizler, 65)

Pelin Aslan ise Gölgesizler'in tamamını bir ayna olarak değerlendirir.

“Aynada gördüğümüz öteki aynı anda hem tanıdık, hem tuhaf olan bilinmeyen öznedir. Belki de, yazar insanın kendisi olabilmenin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyesinde kaybolmasına bağlı olduğunun hikâyesini yazıyordu.” (Aslan, 2006: 66)

Romandaki olay örgüsü nedeniyle anlatının kişilerin kendine dönük bir ayna olduğunu iddia eder ve ekler: “Yazarın hikâye yazarak kendini aradığını söyleyebiliriz. Yazar, başkalarının kimliğine girip varlığını anlamlandırmaya çalışmış, dünyanın kavranabilirlik koşullarını bulmayı denemiştir. Aynalarda kendini yansıttak ötekini aramıştır.” (Aslan, 2006: 67)

Görüldüğü üzere ayna, modern Türk romanında sık tekrarlanan ortak motiflerden birisidir. Bu kadar sık kullanılmasının başında da aynanın nesnel olması gelir. Bir anlamda kişi, ayna karşısında ideal benliği ile potansiyel benliği arasındaki uçurumu yahut örtüşmeyi görür. Camus, Düşüş romanında “Görüntüm aynada gülümsüyordu bana, ama gülümseyişim bana çifteleşmiş gibi geldi...” (Camus, 2013: 32) ifadesini kullanır.

Camus'nun yaklaşımı, kişinin aynada kendine ötekileşebileceğinin bir işaretidir. Kendine ötekileşebilme, kendini tanımada ve sonrasında kendini gerçekleştirme girişimde başat davranış ögesi olmalıdır. Gerçek hayatın aynası aynı zamanda acımasızdır. Masallarda Pamuk Prenses'i kıskanan cadının çirkinliğini, söylediği yalanlarla saklasa da gerçeklerin aynası, karşısında ne duruyorsa onu söyler. Böylece tasavvur edilenin aksi çıktığında kişiyi, Don Kişot'u acımasızca yere savuran yel değirmeni gibi, varlık sahnesinin ortasında kendisiyle baş başa bırakır.

Varoluşsal suçluluk açısından ayna roman karakterinin sahici benliğinin sistematik temellerinin atılmasında çıkış noktasıdır. Roman kurgusunda karakterin sık sık kendisi ile karşılaşma anlarını arzuladığı göz önüne alınacak olursa aynanın yansıtma özelliği sayesinde önemli bir nesne olduğu görülür. İşte bu nedenle kişinin kendi kendisi ile bağlantısını sağlayan ve otantik benliği içsel bir durum olarak surete yansıtan bir nesnedir.

2.4.2. Fiziksel Erksizliğin Sonuçları

Fiziksel görünümle karakter özelliği arasında ilgi üzerine geçmişten günümüze birçok düşünce ileri sürülmüş, insan yüzünün biçiminden hareketle karakterleri hakkında bir çıkarıma ulaşmak eski zamanlardan bu yana var ola gelmiştir.⁸¹ İnsanın, karakter yapısı ile fiziki görünümü arasında bir ilginin olduğu bu tarihsel bilgi akışı düşünülmüş ve söylenebilir. Ne var ki bu ilgi, anatomik özelliklerden ziyade kişinin fiziki görünümünden yola çıkılarak geliştirdiği potansiyel benlik biçimi şeklinde yorumlanmalıdır. Kişinin kendi varlığının eksikliğinden kaynaklanan varlık suçluluğunda da bu anlamda fiziki görünümün yetersizliği rol oynayacaktır. Bu anlamda, fiziksel yetersizliğin kişinin kendisiyle yüzleşmesini sağladığı için avantaj sayılabileceği yaklaşımı getirilebilir. Zira dış görünüşün önem kazandığı toplumsal yaşamda fiziksel bakımdan güzel olan birisi gördüğü ilgiye kapılıp kendiyi yüzleşme imkânı bulamayabilecektir.

⁸¹Fiziki görünüm ya da genel anlamda fiziksel özelliklerin insan davranışları üzerine etkisi üzerine ileri sürülen düşünceler, ilk çağ filozoflarından Aristoteles'e kadar uzanır. Latince kökenli bir ifadeyle fizyognomi adı verilen bu yaklaşımın, Doğu kültüründe de kıyafetname adıyla örnekleri vardır. Bu tarz çalışmalardan biri de Erzurumlu İbrahim Hakkı'ya aittir. İbrahim Hakkı'nın Marifetname adlı eserinin ikinci kitabı anatomiye ayrılmıştır. Yazar, daha girişte anatomi ilmini bedenlerin aynası kabul eder. Kitabın İkinci Bahis Beşinci Bölüm Üçüncü Maddesinden itibaren ise bölümler halinde uzun bir nazımla insanın fiziki görünümü ile karakter özellikleri arasında ilgi kurar. Buna göre mesela boyu uzun olan tatlı dilli, boyu kısa olan çok hileci, boyu orta olan akıllı ve hoş huylu olur. Yine noktalı göz ok olur, o yüzden değmesi (göz değmesi) de çok olur. Tek gözlüye yakın olmamak gerekir, zira bakışı güvenilir değildir. Şaşıya bakmamak gerekir çünkü şaşı insan eğri bakar. İbrahim Hakkı, yüzdeki bütün organların her bir özelliğini bir karakter ipucuna yorumlar. Ardından bedeninin diğer bölümlerine geçer. Bu kısımlarda en mahrem ayrıntılara kadar indiği görülür. Elbette başta İbrahim Hakkı olmak üzere bu tarz kıyafetnamelerin bilimsel olmadığı konuşulmuştur. Kıyafetnelere halk içindeki olası yaşanmışlıklar neticesinde oluşmuş tecrübelerin derlenmesi yaklaşımı getirilebilir.

2.4.2.1. Görünümünden Rahatsız Olan Varoluş Karakterleri

Romantik romanda iyi ile kötünün, güzel ile çirkinin kategorize edilmesi anlayışı nedeniyle kötünün sadece davranış özelliklerine göre değil görünüş itibarıyla de çirkin tasvir edildiği görülür. Realist romanda ise tasvir başat unsurdur. Karakterin dış görünümü kadar onu biçimlendiren etmenlerin başında çevrenin geldiği anlayışıyla çevre tasvirleri de geniş yer tutar. Elbette hem romantik hem realist roman için bir genelleme yapılamaz. Fakat her iki akımın bilinen birçok örneğinde bu durumla karşılaşılır. Burada romantizm, kötü olanın kötülüğünde fiziki özelliklerinin eksikliğinin bastırılması yahut toplumca ötekileştirilmiş olmanın dışı vurumu noktasında olası etkileri görmezden geldiği için eleştirilebilir. Realist anlayış ise kötüyü ele alırken karakterin fiziksel özelliklerinden ziyade çevreye odaklanır. Dolayısıyla iyinin çirkin olabilmesi veya güzelin kötü olabilmesi ihtimallerinde daha tutarlı bir yol takip ettiklerini söylemek mümkündür. Bireye yönelen modern romanda ise zaman zaman karakterin fiziksel özellikleri onun benliğini oluşturan etmenlerden birisidir. Tabi güzel olmanın avantajlarından ziyade, fiziksel eksikliğin dezavantajlarını ele almak ağır basar. Bu bölümde Samim, Behçet Bey, Kudret Bey, Zahit İloğlu, Bay C., Zebercet, Aysel, Odalarda'nın ve Hakkari'de Bir Mevsim'in anlatıcıları gibi karakterler etrafında fiziksel eksikliğin benlik çatışması ve varoluşsal suçluluk üzerindeki etkisi incelenecektir.

Tanpınar'da ise fiziksel özellikler karakter oluşumunda daha öne çıkar.⁸² Özellikle Mahur Beste'de Behçet Beyin fiziksel özellikleri, onun maruz kaldığı ötekileştirmenin en önemli sebeplerinin başında yer alır. Behçet Bey yalnızdır, beğenilmez, çünkü olmamıştır. Molla Beyin oğluna yönelik suçlayıcı bakışı sadece onun tabiat özelliklerinden ibaret değildir. Behçet'in fiziki özellikleri bile babası tarafından beğenilmeyecek bir durumdur:

⁸²Rauf Mutluay, Cumhuriyet gazetesinde 26 Haziran 1975 tarihinde yayınlanan yazısında Tanpınar'ın bir mektubundan örnek verir: Mektubunda Tanpınar Hoca, tam kendisine yakışan bir sanatçı saflığıyla şöyle der: "...Sana Ankara'daki kızdan bahsetmiştim. Üsküdar'da bir müddet dolaşmama rağmen kendisini görememiştim. Çarşamba günü Maarif müdürlüğünden çıkarken rastgeldim. Bir müddet konuştuk. Kıza epeyce serzeniş ettim, beni pekâlâ beş on sene bekleyebilirdi, acelesi ne idi? ...Dün Beyoğlu'nda ona gene rastladık. Yanında kısa boylu bir adam vardı; kocasıymış.. Herif o kadar çelimsizdi ki, önünde durduğumuz tütüncü dükkanının aynasında uzun müddet ve hiç de mütevazı olmayan bir hazla kendi yüzümü seyrettim..." demektedir. Mutluay, Tanpınar'ın aslında hiç de yapılı olmayan biri olduğunu söyler. Buna rağmen bahsettiği kızın kocasının yanında kendini hayranlıkla izlemiştir. Ancak bu durumun romancı muhayyilesi ile karaktere dönüştüğünü ve yazarın kendini bir yana bırakarak ilk romanı olan Mahur Beste'nin çelimsiz adamının dramını yazmaya giriştiğini ekler. Bkz. Mutluay R. (2002). Mahur Beste "Bir Gül Bu Karanlıklarda" –Tanpınar üzerine yazılar-. Hazırlayanlar: Abdullah Uçman/Handan İnci. İstanbul: Kitabevi. s. 258.

"İsmail Molla, cinsinin asilliğinden gurur duyan bir hayvan insiyakıyla, boyu kendisinden en aşağı kırk beş santim küçük olan bu cılız omuzlu, sakat çocuğu bir türlü beğenmiyor, onda kendi levent, atılgan, uçan, çapkın ve gerçekten efendi hayatının hiçbir tarafının devam etmeyeceğini anlıyordu." (Mahur Beste, 28)

Behçet Bey, babasının olmasını istediği kişi olamadıkça yani bir nevi dönüşüm halinde bir böcek gibi ezilmeye hazır kaldıkça babasının öfkesi devam etmekte fakat bunu çaresizlik izlemektedir. Zamanla İsmail Molla oğlunun fiziksel özelliklerini suçlamaktan vazgeçecek, hatta onun ürkek pırıltılı bakışlarla, "Babacığım, bunu ben de biliyorum, böyle doğdum." Mahur Beste, 32) demek istediğini anladığı andan itibaren vicdan azabı da duyacaktır. Onu yine de sevemeyecek fakat bu her şeyi bilip anlamasına rağmen kaderinin kendisini hapsedtiği çemberden çıkamayan zavallıyı kırmamak için elinden gelen gayreti sarf edecektir.

Mahur Beste'de suçluluk hissinin merkezi bir yer edinmesinden çok "olamama halinin" dış dünya ile ilişkileri ne derece sıradanlaştırdığı ve sonradan hikâyesi unutulmuş bir karaktere dönüşme durumunu getirdiği görülür. Bu dönüşememenin verdiği sancılı süreç yalnız Behçet Bey ile babası arasında geçmez. Behçet Beyi karısı da olduğu gibi kabullenmede zorlanmakta ancak ona duyduğu acıma hissi sebebiyle kayın babası ile ortak bir noktada buluşmaktadır.

Behçet Beyin fiziksel yoksunluğu ve bundan kaynaklanan ezikliği Sahnenin Dışındakiler'de Kudret Beyde de vardır. Molla Beyin oğlunda gördüğü budalalığın, beceriksizliğin Kudret Beyde de farklı bir şekilde bulunduğu görülür. Fakat Kudret Beyde Behçet Beyde olmayan bir şey daha vardır. O da Tanpınar'ın oldukça ironik bir dil ile anlattığı burundur. Yazar, Kudret Beyin burnunu hem ona ait olduğunu vurgulayarak hem de aslında müstakil bir varlık olarak kabul edilebileceğini söyleyerek anlatır. İnsanın kendisi ile bedeni hatta bedeninde bulunan bir uzvu ile giriştiği amansız bir mücadeledir bu burun. Sanki varoluşsal olarak Kudret Bey böyle bir buruna sahip olduğundan kendisi değildir. Burun varsa Kudret Bey, Kudret Bey varsa burun yoktur adeta. Hâlbuki burun vardır:

"Kudret beyin, kaşlarının arasından bir küçük kabarıkla başlayan ve gittikçe artan bir hırs ve iştiha ile ve üstünlük iddiasıyla çehresini evvela iki ayrı kısma ayıran –mütevazı bir burun daima birleştirir- ve sonra da sanki bu ikiliğe dayanamayarak bu çehrede mutlak bir hüküm süren bu burun, dudakların üstünde küt, bütün hayata ve her nevi yaşama isteğine dargın bir veto gibi birdenbire biterdi. Onun Kudret beyin dudakları üzerindeki

asılışını görüp de dostumuza acımamak mümkün değildi. Sanki, “ben varken sizin konuşmanıza lüzum yoktur...” der gibiydi.

Bilmem söylemeye hacet var mı? Kudret Beyin burnu hayatında belli başlı bir trajedi unsuruydu. Kudret Bey, okuyucularımızın anladığı gibi idealist bir insandı; burnu ise inadına realist, hatta büyük bir ihtimalle existentialist bir burundu. Evet, bunu yanılmamızdan korkmayarak iddia edebiliriz ki bu burun existentialist bir burundu. Çünkü existence, yani varlık başlangıcından beri mevcut olan mevcut olan bir şeydir. Bu itibarla Kudret Beyin Jean Paul Sartre, Jaspers, Gabriel Marcel gibi bu felsefe mektebinin muasır filozoflarından çok evvel doğmuş olması yahut Heidegger ve Kierkegaard gibi onlardan daha evvelkilerini tanımış olmaması burnunun tam bir existentialist olmasına bir mani teşkil etmez.” (Sahnenin Dışındakiler, 103)

Bir uzvun kişinin kendisinin önüne geçtiğini belirten bu pasajda da vurgulandığı gibi Kudret Bey, sanki kendi olarak değil burnu olarak vardır. Burun olumlu bir varoluş örneğinin ötesinde, ait olduğu bedeni çevresi ile yabancılaştıran bir özelliktedir. Hayatı boyunca kendisini mutlu edecek bir kadın özlemi ile eş arayan Kudret Bey burnunun hezimetine uğrar. Tanpınar bu durumu yine mizahi bir üslupla anlatır:

“Buna mukabil hususi hayatınızda burnunuz sizi daima korumak istedi. İlk evlenmenize tek itiraz eden o idi. Her gün “Yapma Kudret’ciğim, vazgeç bu işten! Ben varken seni hiç bir kadın beğenmez!” diye tekrarlardı.” (Sahnenin Dışındakiler, 108)

Burnu ile barışmadan, hissettiği varoluşsal suçluluk duygusundan kurtulamayacaktır. Romanda Kudret Beyin kendi burnundan tiksinişi ve onu kendisi ile arasında bir engel kabul etmesi ve Behçet Beyin kendisinden iğrenmesi varoluşsal kavramlardır. Kişilerin değiştiremeyecekleri fiziksel bir özellikleri nedeniyle duydukları tiksinti beraberinde varoluşsal gerilimi getirecektir. Kenan Gürsoy, insan ve evren ilişkisi bağlamında değerlendirdiği bulantı⁸³ kavramında insanın bu durumlarda yaşadığı anlamsızlık duygusuna vurgu yapar. Birey bir yandan varlığın tüm ağırlığını üzerinde hissederken bir yandan da bu varlığın anlamsızlıktan ibaret olduğunu algılamaktadır. (Gürsoy, 1991: 79-80)

⁸³“Sartre, kaygı durumunu belirtmek için Heidegger gibi kaygı (Angst) terimini kullanmaz. O, daha çok bu durumu karşılamak için bulantı (Nausea) veya iç daralması terimlerini kullanır. Ancak her iki terim de aynı durumu karşılar. Çünkü iki filozofun da kullandığı iki farklı kavramın ortak ifadesi insanın iç sıkıntısı (ki buradaki iç sıkıntısı gündelik olmayıp hiçbir zaman tamamlanmayan, yani natamam olan insanın kendi sonlu zamanı çerçevesinde kendini oluşturması hareketinde ortaya çıkan bir sıkıntıdır) olarak değerlendirilebilmektedir. Bu anlamda iki kavram da sadece insanda ortaya çıkan bir durum olup aynı zamanda insanın öyle ya da böyle olmağını belirleyen bir nitelik kazanacaktır.” Bkz. (Aşar, 2014: 85-99)

Yalnızız'da Peyami Safa, fiziki özellikler bağlamında daha çok realist anlayışa yakın bir yol benimser. Samim, fizikî özellikleri pek belirgin olmamak ile birlikte zayıf, geniş ve gergin alınlıdır ve manevî değerleri temsil ettiği için fizikî özellikleri pek vurgulanmamıştır. Ancak fizikî özellikleri ruh hâllerine göre değişiklik göstermiştir. Yani yazar Samim'in ruhî durumuna göre tahlil yapmıştır.

“Zayıf ve karanlık yüzünde kaşları, göz kapakları ve bütün çizgileri düşüktü. Gölgede kalan gözlerinin zeki parıltısı görülmediği için, onu yalnız geniş, gergin, aydınlık ve saltanatlı alnı çirkin olmaktan kurtarıyordu.” (Yalnızız, 32)

Gözleri elâ rengindedir ve yazar, Samim'in iç dünyasından geçenleri anlamada gözlerin durumunu da bir ipucu sayar:

“Elâ gözlerinde devamlı bir şüphe ve dikkatle karışık, cesur ve gururlu bakışı, ince dudaklarının etrafındaki tatlı gülüşün verdiği tevazu intibaında yumuşuyordu. Onun, kendisinden istenen şeyi anlatmaya razı olduğu zaman aldığı bu poz derhâl alâka uyandırır ve yarattığı sessizlik ortasında bütün dikkatleri toplardı.” (Yalnızız, 34)

Kedi ve Ölüm'de Zahit İloğlu da fiziksel eksikliğiyle yüzleşenlerdedir. Zahit İloğlu, varlığıyla yüzleştiğinde fiziksel çirkinliğini fark edecektir. Bu onda var olan eksiklik duygusunu körükleyecektir:

“Gözü karşısındaki cama ilişti, oturur oturmaz. Gözkapaklarının yağlı derisi üstünde ter damlalarının kirli birikintisini, toparlak yüzünün biçimsiz şişkinliğini, çarpık sarı dişlerini, geriye kayan hasır şapkasının altından fırlayan ağarmış yağlı saçlarını dikkatle inceledi. “Çirkinim” diye mırıldandı hüznle.... Kaç kez aynadaki suratının üstüne beyaz boya çekip ona yeniden bir biçim ve renk geçmişti içinden.” (Kedi ve Ölüm, 20-21)

Zahit İloğlu'nun fiziksel portresiyle karakteri arasındaki ilişki pek de fizyognomi yaklaşımlarıyla örtüşmez. Zahit İloğlu, yuvarlak yüzlüler grubuna girer. Fizyognomiye göre onun şu karakteristik özelliklere sahip olması beklenir:

“Yuvarlak yüz yapısı: Bu yüz yapısına sahip olan kişiler iyi kalpli, yumuşak karakterli ve barışçıldır. Çok ender hallerde böyle kişiler nefesine düşkündürler. Onlar konfor ve eğlenceyi severler. Şöhret tutkuları yoktur. Fakat, belli ölçüde kibirlidirler.” (Aleskerli, 2008: 56)

Elbette zaten tartışmalı bir yöntem fizyognomi yaklaşımlarıyla edebî bir karakteri tahlil etmeye çalışmak bilimsel bir yöntem uygun sayılmaz. Yukarıda böyle bir atfın hatırlatılması sadece edebî bir karakterden hareketle söz konusu yaklaşımın tutarsızlığıyla ilgilidir. Nitekim yuvarlak yüzle ilgili dayanak gösterdiğimiz aynı kaynaktan yer alan,

Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın genellemesiyle Zahit İloğlu yuvarlak yüzlü olması münasebetiyle aydan daha nurluyken⁸⁴ kel olduğu için yaklaşılmaması, sakınılması gereken kötü huylu birisidir.⁸⁵

Yine de Zahit İloğlu'nun varlık problemlerinin ana kaynağının fiziksel yetersizliği olduğunu söylemek güçtür. Tıpkı genç karısı ile yaşıllığı ve hastalığı arasındaki tezat, oğlu ile karısını arasında onda uyanan bir ilişki şüphesi gibi fiziksel çirkinliği de varlık suçluluğunu körükleyen yan unsurlardır. Asıl yetersizlik duygusu, bir ressam olarak, büyük eserler verip unutulmayacak bir isim olma hayalleri kurmasına karşın ölümüne sayılı günler kala bunu başaramamış olmasıdır. Vücudunda bir yere zarar vererek farklı olma yahut en azından bu farklılıkla fiziksel çirkinliğini örtme düşüncesi sırasında bir ressam olan Van Gogh örneğinin aklına gelmesi bile ondaki eksik kalmış yaratıcı hayalin göstergesidir.

Bu iç hesaplaşma yeni başlamamıştır. “Bir gün aynada suratının çirkinliğini seyrederken başlamıştı her şey.” (Kedi ve Ölüm, 96) ifadesinden de anlaşılacağı üzere onda bir eksiklik duygusu hep var olagelmıştır. Son hesaplaşmada da önceki diğer tüm kayıpları gibi yine kaybetmeye mahkûmdur ve üç aylık iç hesaplaşması ölümle sonuçlanmıştır.

Aylak Adam'da Bay C.nin yakışıklığı olduğu söylense de onun kabul ve değerlendirmelerinde fiziki görünümün önemli yeri vardır. Bay C. takıntılı derecede bıyıktan nefret eder. Çocukken mutfakta hizmetçi kadınla uygunsuz bir şekilde yakaladığı babasının bıyığı onda, rahatsız olduğu her durumda adeta bir metafor olarak ortaya çıkar. Murat Belge, Aylak Adam'ın bu yönüyle inandırıcılığının zedelendiği kanaatindedir:

“Romanda psikolojik tutarlık var, ama psikolojik tutarlıktan kişiliğe yer kalmıyor. Sanki yazar bir doktor, aylak adam da hasta. Doktor, hastasının yalnız nevrozuyla ilgili özelliklerini inceliyor uzun uzadıya, kahramanın kişiselliklerini anlatmaktan, kişiliğini anlatmaya zaman bulamıyor. Atılgan'daki aksaklık, Freud kuramının belli bir roman kişisine uygulanmasıyla o kişinin bir gerçeklik ve yaşarlık kazanacağını sanmak yanılığı. Çocukluk komplekslerinin üzerinde o kadar fazla, hatta eserin tasarlanmış bildirisini zedeleyecek oranda, duruluyor ki, zaman zaman, bir hastanın klinik raporunu okur gibi oluyoruz.” (Belge, 28-29: 1998)

⁸⁴“Vechi müdevver gerek/ Bedrden enver gerek” (Erzurumlu, 1985: 405)

⁸⁵“Ekra'a olma yakın/ Bed huy olur pek sakın” (Erzurumlu, 1985: 404)

Bay C.nin kişiliğinin olumsuz yönünü bıyık temsil eder. Onun, belki geçmişiyile yüzleşebileceği bir Sek'i, olumsuz tarafını somutlaştırabileceği bir Oldric'i yoktur. Fakat bıyık; Beyoğlu'nda dayak yediği terzilerden birinde, sarhoşken helaya yığıldığında, hatta sinemada Bay C.yi arayan-bekleyen Ayşe'nin yanına gelen genci fark edişinde, yılbaşı gecesi Ayşe'nin atölyesinde yalnızken Ayşe'nin yanında gördüğünü hatırladığı oğlanda, yola dikkatsiz çıktığı için ona bağırarak şoförde; bir şekilde tasavvurlarının içinde yer alır. Elbette bunun sebebi babasının bıyıklı oluşudur.

Anayurt Oteli'nde Zebercet'te ise fiziksel yetersizlik, eksiklik duygusunu körüklemesiyle daha belirgindir. Nitekim Zebercet'te dikkati çeken ilk özellik fiziksel tasviridir. Yazar da kahramanından nasıl bir akıbet beklemeleri gerektiğini ifade etmek ister gibi, kurgunun içinde yeri geldiğinde belirtmek yerine, Zebercet başlığı altında onun fiziksel özelliklerini ifade eder:

“Orta boylu denemez; kısa da değil. Askerliğindeki ölçülere göre boyu bir altmış iki, kilosu elli dört. Şimdilerde, otuz üç yaşında, gene don-gömlek kantara çıkarsa elli altı ya da elli yedi kiloyu bulur. İki yıldır karın kasları gevşemeye baladı. Başını bedenine göre büyükçe, alını geniş; saçları, kaşları, gözleri, bıyığı koyu kahverengi; yüzü kuru, biraz aşağıya çekik ama gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gittiği sabah aynaya baktığı kadar değil. Elleri küçük, tırnakları kısa; omuzları, göğsü dar.” (Anayurt Oteli, 12)

Bu tasvirden hareketle Zebercet'in ideal bir vücut yapısına sahip olmadığı söylenebilir. Kısa boylu, zayıf birisidir. Fiziki özellikler bireyin karakter oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Mahur Beste romanında Behçet Beyin fiziksel bakımdan yetersizliğinin onda uyandırdığı eksiklik ve suçluluk duygusuna yol açmış, babası tarafından sürekli hakir görülmüş, karısı Atiye'ye gerçek manada sahip olamamıştır. Behçet Beyin Sahnenin Dışındakiler'de bir şüphe şeklinde belirtilerek karısı Atiye'yi boğarak öldürdüğü dedikodusu vardır. Peki, Zebercet için de onu hizmetçi kadını öldürüp kendini intihara götürecek çözümlerde fiziksel özellikleri kaynaklı bir eksiklik hissinden söz etmek ne derece mümkündür?

Bu soruya eser dışında yazar merkezli bakıldığında fiziksel yetersizliğin kişiyi yalnızlığa iteceği ihtimalini zayıflattığı görülebilir. En azından Yusuf Atılgan'ın ilk romanı Aylak Adam referans alındığında bu sonuca varılacaktır. Çünkü Bay C. yakışıklıdır. Yine de bir türlü mutlu olamamış, geçmişine takılıp kaldığından anı gerçekleştirmenin gerisinde kalmıştır. Fakat salt Anayurt Oteli merkezli düşünüldüğünde Zebercet'in fiziksel yetersizliğine de mahkûm olduğu görülür. Bunun ilk belirtisi gecikmeli Ankara treniyle

gelen kadının gittiği sabah aynaya bakıp kendini incelemesidir. O kadın onda değişimin başlamasını temsil eder ve aynada gördüğü suret hem yetersizdir hem de Bay C.nin nefret edeceği üzere bıyıklıdır. Dolayısıyla Zebercet'te bir varlık suçluluğundan öte kendine yönelik nefretin ilk sebeplerinden biri fiziksel yetersizlik ve eksikliğine yönelik kanaatidir. Aylak Adam'dan bağımsız düşünüldüğünde, yani yazarın bıyığa yönelik ilk eserinden kalma tavrı dikkate alınmadığında, Zebercet'in bıyığını kestirmiş olması sıradan bir olay olmalıdır. Oysa Zebercet aşağıya indiğinde Emekli Subay ona bakar ve gençleştiğini söyler. Bıyık, hala kurgunun içerisinde. Akabinde önceki gece otelde kalan cepler yüzüne bakarlar ve bıyığını kestiğini fark ederler. Atılgan, Zebercet'i "Bu bıyık sorununu kolayca kapayamayacaktı demek. Sorması gereksizdi; adam kesinlikle 'vardı' ya da 'yoktu' dese bile durumu aydınlatmayacaktı." (Anayurt Oteli, 24) şeklinde düşündürürken bıyık konusundaki ortak tavrını da ortaya koyar: Bıyık eskinin temsilidir. Bay C. babasını hatırlatan bıyık yüzünden geçmişin izinden kurtulup bir türlü tam manasıyla kendisi olamamıştır. Zebercet ise bıyıkla birlikte eskiden kurtulmuş, bir değişimi başlatmıştır. Bu andan itibaren merak konusu, değişimin ne yönde seyredeceğidir.

Ölmeye Yatmak'ta, doğrudan fiziksel eksiklikle ilgili olmasa da Aysel'in ölmeye hazırlandığı son anlarda bile fiziksel özellikleriyle ilgilenmesi, fiziki görünümün benlik üzerindeki etkisinin güzel bir örneğidir:

"Başparmağım ile işaret parmağım arasında sarımsak sert bir deri parçasıyla bunları düşünüyorum. Nerdeyse öleceğimi unutmuş gibiyim. Bu odanın içinde nasıl olsa öleceğim. Bu yüzden odaya ilk girdiğim zamanki aceleliğim de yok şimdi. Kopardığım nasırıma baka baka ölümün gelmesini bekliyorum.

Dinginim. Ağır ağır soluduğumu sanıyorum. İlk savaş bitti. Pürtüklü bir kumaşla kaplı boz renkli bir koltuk üstünde anadan doğam oturuyorum." (Ölmeye Yatmak, 184)

Odalarda romanında karakter, fiziksel özellikleri bakımından kendisiyle barışık değildir. Eksiklik duygusuna neden olan özelliklerinden birisi, ensesinin uzun olmasıdır. Kendisi bu durumun farkındadır ve uzun ensesini gizlemek için ceketinin yakasını yukarı kaldırır. Fakat asıl kendisiyle yüzleşme, bu durumun başkaları tarafından da fark edilmesiyle ortaya çıkar:

"Çok iyi tanıyorum sizi," dedi. "Bakışlarındaki eziklikten, oturuşunuzdaki ürkeklikten, çekingenlikten, yüzünüzdeki -ne bileyim- bu sığınma özleminden, -kızmayın ama- ensenizin biraz uzunca oluşunun size verdiği rahatsızlıktan, sürekli yüzünüzle

oynayışınızdan, daha bir sürü özelliğinizden sizi içimde bir yerlerde saklamış gibiyim. Buralı değilsiniz, öyle değil mi?”

“Hayır” dedim. Oturduğum iskemlede doğruldum, kendimi toparlamaya çalıştım.

“Ama sizi tanıyorum,” dedi.

Demek ensemin uzun oluşundan... Sinir bir tipti.

“Sizi tanıyorum. Kendinizi gizleyemiyorsunuz,” dedi.

Sıkılmıştım.

“Hiç değişmemişsiniz,” dedi.

Artık söylediklerinden hiçbir şey anlamıyordum. Ensemin uzun oluşunu –ne kötü- şimdi, burada, yan masada otururken görmüş olamaz mıydı?

“Bakın bakın, yine her zaman yaptığınız gibi omuzlarınızı kaldırıp ceketinizin yakasını yukarı atmaya çalışıyorsunuz,” dedi.

Yüzümün yandığını biliyorum.

“Ensenizin uzunluğunu gizlemek için hep yakanızı kaldırarak dolaşırsınız, değil mi?” dedi.” (Odalarda, 34)

Karakterin fiziki görünümüyle ilgili ensesinin uzunluğu dışında da takıntıları vardır. Yüzünün sivilceli olmasını ergenliğinde sorun etmesi, her ne kadar inkâr etse de dışarıdan, üstelik yıllar sonra fark edilecek bir takıntıdır:

“Sonra sık sık elinizi yüzünüze götürüyorsunuz. Bu da öyle sanıyorum ki ergenlik döneminde yüzünüzün sivilcelerle kaplı oluşundan geliyor. Yüzünüzdeki küçük çukurlardan da ergenlik döneminizin çok sivilceli geçtiği anlaşılıyor. Sivilcelerinizi sıkıp patlatırdınız, değil mi?”

Doğru söylüyordu. Elimi yüzümden çekip,

“Hayır,” dedim.

Güldü.

“Siz bilirsiniz beyefendi, “ dedi. “Kendinizi gizleyemiyorsunuz. Yüzünüz içinizin aynası gibi.

...

“Sonra, kendinizi olduğunuzdan çirkin sanıyorsunuz.” (Odalarda, 38-39)

Fiziksel özelliklerin diğeri tarafından algılanış biçiminin, benlik algısının yorumlanması üzerinde etkisi büyüktür. Kişi, istemediği sosyal yaptırım nedeniyle hem kendilik bilincine varamaz hem de bunun eksikliğini yaşar. Nitekim Odalarda'nın karakteri, nihayet boyunun uzunluğunu bir suç algısı şekline getirecektir. Bunda elbette

başkalarının olumsuz tepkilerinin etkisi büyüktür. Karakter, fiziksel algısının gölgesinde kalarak benlik algısına bile tam olarak yoğunlaşamaz:

“Hem de bir köpek gibi kovulmuştum. Aşağılanmışım. Tanrım, o cadaloz mahalle karısı ne çirkin şeyler söylemişti bana. Hem de yüzüme karşı. Boynumun uzunluğunu bile başıma kakmıştı. “Ördek boynu gibi o uzun boynunu koparırım,” demişti. Böyle bir kusuru bir suç gibi hayatım boyunca taşımaktan kurtulamayacak mıydım?” (Odalarda, 50)

Hakkâri’de Bir Mevsim romanında fiziksel özellikler, diğer romanlardan farklı bir yönüyle dikkat çeker. Burada anlatıcının bakımlı yüzü onu, diğerlerinden, yani köylülerden ayırır. Genel anlamda bir aydın-halk yüzleşmesini konu edinen Hakkâri’de Bir Mevsim’de karakterin fiziksel anlamda tamlığı, tam ters istikamette eksiklik duygusuna yol açar. Söz konusu eksiklikle eleştirilen, şehrli aydının dış görünümüne önem vererek iç özellikleri bakımından eksilirken köylünün, bakımsız dış görünümüne rağmen insanlık yönünden daha olağan bir seyir takip etmesidir:

“Bu arada, bir punduna getirip, arkasına geçtim ve uzaktan da olsa, yüzümü aynada seyretme imkânı buldum.

Ne korktum, ne sevindim.

Ne umduğum gibiyim (ne umuyordum ki?), ne de korktuğum gibi. Herhangi bir insan yüzü. Ama gene de buradaki insanlara benzemeyen bir insan yüzü.

Kocaman bir kafa. Beyzi bir yüz. Uzun, sarı saçlar. Kızıla çalan bir sakal, bıyık. Düzgün bir burun. Etli dudaklar. Çıkık elmacık kemikleri. Çekik gözler.

Demek ben buydum.” (Hakkâri’de Bir Mevsim, 49)

Görüldüğü üzere fiziksel görünüm, kişinin benlik algısından yaşam tepkisine, onu oluşturan içsel özelliklerde belirleyici etmenlerden birisidir. Eksiklik duygusu, Behçet Beyde olduğu gibi karakteri içine kapanmış biri haline getirebilirken, Zebercet örneğinde görüldüğü üzere karakterin gizlediği şiddet hislerinin açığa çıkmasını da tetikleyebilmektedir. Bu noktada varoluşsal bağlamda fiziksel eksikliğe, yine de olumlu yaklaşmak gerektiğini söylemek mümkündür. Zira kişi bu sayede kendisiyle yüzleşme fırsatı bulur ve eksikliklerinin farkına varır.

2.4.3. Varoluşsal Suçluluğun Bir Kaynağı Olarak Ölüm

Ölüm varlığın kendisi için belirlenmiş kaçınılmaz bir son olmanın ötesinde anlamlar içerir. Ölümün bu değiştirilemez olması insanda derin kaygılara sebebiyet vermektedir.

“Psikolojide insanın yaşadığı bir ruhsal durumu ifade eden kaygı kavramı ilk olarak Freud tarafından egonun bir işlevi olarak tanımlanmıştır. Önceleri biyolojik bir kavram olarak kabul edilen bu kavram Freud ile birlikte psikolojik literatüre girmiştir. Freud’un öncülüğünü yaptığı Psikanalizm’de Freud’un ardıllarının da işlediği önemli kavramlardan birisi haline gelen kaygı kavramına, insanın yaşadığı bir ruhsal durumdan öte anlamlar da yüklenerek kavram daha da genişletilmiştir.” (Manav, 2011: 202)

Ölüm üzerine düşünen bir diğer kişi Bauman’dır. Bauman’a göre postmodern zamanın en önemli özellikleri arasında müphemlik, geçicilik yer almaktadır. Bauman geçiciliği vurgulamak üzere iki stratejiden söz eder. Bunlar onun modernite ve postmoderniteye bakışını daha iyi anlamamızı mümkün kılacak olan modern ve postmodern ölüm stratejileridir. Modern strateji tipik olarak ‘ölümlülük’ün yapısını sökme dürtüsü ile hareket eder. Bunu bir nevi ölümlülükten kurtulma, ölümsüzleşme çabası, ebediyet ve süreklilik arayışı olarak yorumlanabilir. Fakat ölüm kaçınılmazdır. Ölüm ve ölüm düşüncesi baş edilemez sorunlar olarak görünmektedir. Onun için modernite baş edemeyeceği ve çözemeyeceği bir sorun olarak ölümün yerine tek tek baş edilebilir hastalıkları ve sorunları koyar, onlarla mücadeleye girer. Böylece ölüme karşı mücadele sorunu tek tek hastalıklara ve yaşama dönük başka tehditlere karşı giderek büyüyen ve tükenmeyen savaşlar olarak çözülür. Fakat bu aslında ölümü uzak görülen ufkundan alarak (çünkü insanlar genelde ölümü kendilerine yakıştıramazlar; örneğin bir akrabası yola çıkan birinin aklına trafik kazası ihtimali gelirken, o kişi kendisi yola çıktığında bu ihtimali hep aklından uzak tutmaya çalışır) günlük yaşamın merkezine oturtur. Artık her şey, ufak tefek hastalıklardan tutun fazla kilolara kadar her şey ölümle ilişkilendirilerek hayat bunlara karşı bitmez savunmalarla, mücadelelerle doldurulur. Postmodernitenin stratejisi ise *ölümsüzlüğün* yapısını sökmektir. Burada kastedilen ise sürekli bir ölüm halinin yaşanmasıdır. Yani sürekli olarak geçiciliğin hâkim olması, hiçbir şeyin uzun süre kaim olamaması, devamlı ve hızlı bir değişim halidir. Bir başka ifadeyle, kalımsızlığın kalımı, yani geçiciliğin sürekliliğidir. Bu da devamlı olarak bir şeylerin doğması ve ölmesi anlamına geliyor. Postmodern ölüm stratejisine göre ise ölüm sürekli bir haldir. Bu nedenle geleceğe dair planlar yapmaktansa an’ın tadını çıkarmak gerekir. Bağlılıklar, verilen sözlerde bu noktada anlamsızlaşır (Kodal, 2003: 28-31).

Modernliğin ölümle mücadele özelliği ile postmodernliğin ölümden kaçışın imkânsızlığı anlayışı varoluşçuluğu etkilemiştir.

Varoluşçu felsefede temel kaygı kaynaklarından birisi de ölümdür.

“Varoluşçu felsefe, insanı bireysel orijinalitesi ve somut tecrübeleri ile ‘kendine özgü’ bir varlık olarak değerlendirme, somut olana dönme, soyutlamalar, kavramlaştırmalardan uzaklaşma eğilimindedir. Soyut düşüncenin, insanı varoluş yolundan uzaklaştıracağı fikriyle yola çıkan varoluşçu filozoflar için insan yaşamının anlamlılığına katkıda bulunması ya da -farklı bir bakış açısıyla- insan yaşamının anlamsızlığına dikkat çekmesi ve onun değersizliğini gösterebilmesi açısından en temel problem ölümdür. Kişinin kendi ölümüdür. Dışımızdaki nesnel ya da kamusal anlamıyla değil, bizzat kendi ölümümüz.” (Koç, 2009: 246)

İşte bu bizzat kendi ölümümüz kaygılı durum ile bağlantılı olarak kişinin ben’i ile meşgul olmasını sağlar.

Yalom, varoluşçu psikoterapide, kaygıya sebebiyet veren etmenlerin başında ölümü sayar. Kitabında ölümü, iki temel önerme etrafında inceler. Bu önermelerden ilki, hayat ve ölümün birbirine bağlı olması, aynı anda var olmaları, birbirine ardışık olarak değil de ölümün hayat perdesinin gerisinde sürekli olarak sesini duyurması ve yaşantılar, davranışlar üzerinde etkisi ilkesidir. İkinci önerme ise ölümün ilk anksiyete kaynağı ve bu sıfatla ilk psikopatoloji kaynağı olmasıdır (Yalom, 2013: 51-52). Yalom, ölümle ilgili diğer birtakım ileri sürülmüş görüşleri değerlendirdikten sonra, ölüm gerçeğinin var olma çabasındaki insan için önemini şu şekilde ifade eder:

“Ölümlere karşı şehvet duyan bir mezhebe katılmak ya da hayatı inkâr eden bir hastalığı savunmak istemiyorum. Fakat şu unutulmamalıdır ki, bizim temel ikilemimiz her birimizin hem melek hem de bir canavar olduğudur; kendimizin farkında olduğumuz için ölümlü olduğumuzu bilen yaratıklarız. Ölümün inkârı insanın temel yapısını inkârdır ve artmış derecede yaygın bir farkındalık ve deneyim kısıtlılığına neden olur. Ölüm fikriyle bütünleşmek bizi kurtarır; bizi korku ya da kasvetli kötümserlik varoluşuna mahkûm etmekten çok, bizi daha otantik hayat tarzlarına atmak için bir katalizör olarak hareket eder ve hayattan aldığımız zevki artırır.”⁸⁶ (Yalom, 2013: 56-57)

Yalom ve diğer temsilcilerde görüldüğü üzere varoluşçuluğun bir kaygı anksiyetesi bağlamında genelleştirdiği ölümün, insan realitesinde gerçekliğinden ziyade bir kavram görüntüsü kazandığını söylemek mümkündür. Stalin’e atfedilen “Bir kişinin ölümü trajik, bir milyon insanın ölümü istatistik.” sözünde de olduğu gibi bu gerçeklik

⁸⁶Bunun yanında ölüm düşüncesinin kendinin de zevk alması durumu vardır ki ölümseverlik şeklinde adlandırılır. Fromm, Jung’ın bu türden bir ölümsever olduğu kanaatindedir. Ölümünden sonra yayımlanmış belgelerden hareketle Jung’ın, düşlerini bile cesetlerle, kanla, öldürmeyle dolduğunu söyler. (Fromm, 1990: 41)

genellendiğinde bireyler üzerindeki etkisinden uzaklaşacaktır. Elbette felsefe disiplininin bu trajik etkiyi merkeze koyması beklenemez. Nitekim “Bay Kierkegaard’ın sorusu şudur: Bireysel ölüm olarak değil, bir varoluşsal boşluk olarak ele alındığında var olmama korkusundan nasıl kaçınacağız.” (Giddens, 2014: 143-144) Ölümün insan üzerindeki bireysel etkisi sanatın ilgi alanıdır ve başta müzik olmak üzere sanat türlerinin geçmişten günümüze, aşkla birlikte en fazla üzerine eğildiği konu ölümdür. Özellikle edebiyat, ölümün birey üzerindeki yarattığı trajik etkiyi sadece anlatmakla kalmamış, yaşatmaya çalışmıştır. Sözlü kültürde ağıtın, evrensel şiirde dramatik şiirin, Divan edebiyatında mersiyeğin ortaya çıkışı, hep, ölüm acısını somutlama gayretiyle ortaya çıkmıştır. Tabii edebiyatın ölüme odaklanırken öldürmeyi yücelttiği de olmuştur.

Modern romanda ölüm, aşk izleğinin bile önüne geçer.⁸⁷ Şiddete dayalı öldürme eylemlerinin de zaman zaman ele alındığı örneklerde ölüm, insan varlığı üzerindeki trajik etkisinden ziyade var olma probleminin bir parçasını temsil eder. Ölümün ölümsüzlüğü modern zamanda kişinin varoluşunun yitirilmesidir.⁸⁸ Yine de modern Türk romanında ölüm gerçeğiyle yüzleşen benliğin gerek kendi ölümü gerekse o benliğe etki etmiş başka ölümleri modern anlatının sağladığı ifade genişliği içerisinde olgun örneklerle anlatmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Burada öne çıkan izleklerse başka birinin ölümüne sebebiyet vermenin suçluluk duygusu, ben’in suçluluk duygusuyla kendi ölüm gerçeğiyle yüzleşmesi ve başka ölümlerin etkisini üzerinden atmamış suçlu benliklerdir.

2.4.3.1. İçindeki Cesetler/Ölüme Sebebiyet Verenler

Gerçek suçlulukla varoluşsal suçluluk arasındaki temel ayırım eylemdir. Gerçek suçlulukta fiziki bir eylem vardır. Bu eylem, haklı yahut haksız içten gelen tepkilerin dışı vurumudur. Herhangi bir geçerli sebep olmasa bile kişi, işlediği suç için kanun önünde veya kendi vicdanında birtakım bahaneler üretecektir. Varoluşsal suçluluk ise somut bir eyleme dayanmaz. Burada geçerli olan asıl eylemin yaşamın ve insan olmanın kendisidir. Birtakım alt unsurlar bu temel eylemi körükler. Yine gerçek suçlulukta benlik ayrımı yoktur. Aniden ortaya çıkan bir tepki olduğu için fiziki suçun işlenmesinin önüne geçmek

⁸⁷Aslında bu noktada popüler romanda da ölümün diğer izleklerin önüne geçtiğini görmek mümkündür. Fakat modern roman ölümü başlı bina bir varlık problemi şeklinde ele alırken popüler roman, güncel okurun şiddet isteğini yerine getirmek amacıyla ölüm düşüncesine değil ölüm eylemini öne çıkarır. Popüler roman üzerine bir eleştiri için bkz. Tosun N. (Aralık-2013) “Edebiyatın “Acun”ları”. Ankara: Hece Dergisi. S. 197.

⁸⁸“Artık ölümlü hale gelen ölümsüzlüğün kendisidir... Şeyler yalnızca bir süre için gözden kaybolur; bu süre uzun olabilir, ama bir olasılıkla bu süre sonsuza dek değildir. Ölüm yalnızca bir askıya almaktır, geçiş aşamasıdır.” (Bauman, 2000: 228)

çok olası değildir. Kendi vicdanında ve toplum nezdinde iyi bir insan da umulmadık bir anda gerçekleşen bir olaya verdiği tepkiyle suç işleyebilir. Kendini gerçekleştirmenin bir aşaması sayıldığında varoluşsal suçluluğun ise varoluş şokuyla karşılaşmış, benlik sorgusuna düşmüş, kendi eksikliğini fark etmiş, kendince çözüm yolları geliştirmeye çalışmış disharmonik yönü ağır basan benliklerde görülmesi beklenir. Dolayısıyla fiziki eylem bağlamında öldürme eylemini gerçekleştirmiş bir insanda vicdan suçluluğu, üretilen bahanelerle ötelenmeye çalışılırken bir ölüme istemeden de olsa sebebiyet vermiş biri, mevcut bahaneleri bile görmezden gelerek kendini suçlamayı sürdürür.

Huzur'da romanın ana olay zamanı, İhsan'ın hastalığı eksenlidir. Fakat varlık sorgularında bu hastalıktan ziyade başka hayatlara ait ölümlerin önemli rol oynadığı görülür. Mümtaz, babasının ölümü ile hissettiği suçluluk duygusunu, İhsan'ın hastalığında günün bütün zamanını ona çare olacak ilaç aramakla telafi etme gayretinde olacaktır. İlacı, yalnız İhsan'ın hastalığı için değil kendi varlığındaki yaraları telafi etmek için de kullanacaktır bir yerde. Küçüklüğünden beri yaşadığı şeyler, onda değişik Mümtazların doğmasına sebep olmuştur.

“Bir Mümtaz, belki en mühimmi, talihten en çok korkan, düşüncesini gizlemeğe en fazla çalışanı; orada, evde hastanın başı ucunda, onun dalan gözlerine, kuruyan dudaklarına, inip çıkan göğsüne bakıyordu. Öbürü Nuran'ın şu dakikada bulunması ihtimali olan İstanbul'un her köşesinde onunla beraber olabilmek için parçalanıyordu; sanki her rüzgâra kendisini parça parça dağıtıyordu. Bir üçüncü Mümtaz demin tramvayı durduran kıt'anın peşine takılmış, bilinmeze, talihin haşin cilvelerine doğru yürüyordu.” (Huzur, 46)

Çocuk Mümtaz'ı, ölümü ile suçluluğa sürüklemesi dışında babası ile ilgili çok fazla bilgiye sahip olamasak bile İhsan, Mümtaz için baba yerine konulabilecek biridir. Sahiplenici, yol gösterici tavrı ve Mümtaz'ın düşünce dünyasını şekillendirecek bilgeliği ile romanın varlık sorunlarına yenilmemiş tek karakteri gibidir. Her ne kadar kızının ölümünde payı olduğuna dair hisleri olsa da İhsan “inanan adamdır” ve bu inanç onu kaderini şekillendiren başka bir gücün altında olduğu duygusu ile kendini sorgulamadan ve kaderle hesaplaşmadan uzak tutar. Öte yandan üç karakter (Mümtaz, Nuran, Suat) karanlığı en derin yaşayan kişilerdir. Birbirine bağımlı kaderleri onların bir zincirin halkaları gibi aynı zamanda var olma sebepleri haline de getirmiştir. Nitekim geriye dönük olaylarda Suat'ın ölümü en büyük kırılma noktası olacak, Mümtaz-Nuran birlikteliği bu ölümle Mümtaz'ın arzulamadığı şekilde sonuçlanacaktır. Bir anlamda İhsan'ın hastalığı ve bu

hastalığın ağırlığı, bireylerde ölüm hissini uyandırmasıyla birlikte başka hayatların ölümlerinde kendilerine yönelik suçlamaları da uyandırmıştır. İhsan'ın hastalığıyla birlikte evin bütünüyle alt üst olmuş atmosferinde her zaman hareketli Sabiha'nın durgunluğu bir işarettir. Benzer bir durgunluğun Ahmet'te yaşanmasına şaşırılmaz. Zira Ahmet zaten doğumundan itibaren kendini suçlu kabul etmiş ve durgun bir karakteri aynı suçlulukla kabullenmiştir.

"O, kendini kabahatli bulan bir adamdı. Bilhassa, doğuşunun hazin tesadüflerini öğrendiği günden beri -kimden, nasıl? Bunu hiçbiri bilmiyordu. Belki de komşulardan biri söylemişti;- daima köşesinde, daima evi yadırgar olmuştu. O kadar ki, biraz fazla şımartılmak istense, hatırımını alıyorlar düşüncesine kapılıyor, gözlerine yaş birikiyordu. Bu, her yerde tesadüf edilen şeylerdendir. İnsanlar bazen doğuştan mahkûm olurlar, saz parçası kendiliğinden kırılırdı." (Huzur, 14)

Ahmet'te böyle bir suçluluğun kaynağı, doğumu esnasında hiç tanımayacağı ablası Zeynep'in ölümüne sebebiyet vermektir. Hastanede yatan annesine aldığı hediyeyi evde unuttuğunu fark eden Zeynep, hediyeyi almak için çıktığında kaza geçirerek ölür. Sonrasında daha doğum esnasında kazayı öğrenen Macide akli melekesini kaybeder, dolayısıyla Ahmet, annesinin de akıl sağlığını kaybetmesine sebebiyet verdiğiğine inanır. Gerçi aynı felaket İhsan'da ve evin diğer bireylerinde de bir suçluluk hissi yaratır:

"İhsan, karısını, gerçekten ağır araz gösterdiğini söyleyen doktorlara kapılarak hastanede doğurmağa kandırdığı için kendisini hiç affetmemişti. O, felaketi olduğundan hemen iki dakika sonra, daha vücut kan içinde ve sıcakken görmüş, çocuğunu kolları arasında içeriye taşımış, son ümitlerin iflasına şahit olmuştu.

Talih bu felaketi o şekilde hazırlamıştı ki, ortada kabahatli kimse yoktu. Macide, kızının hastaneye gelmesini bir kere olsun istememişti. İhsan'ın annesi, kızın ısrarlarına ve ağlamalarına iki gün karşı gelmişti. İhsan vaktinde hastaneye yetişebilmek için bir türlü araba bulamamış, tramvayla gelmişti. Hatta yolda boş bir araba bulabilmek için tramvayın basamağında beklemişti. Onun için herkes bu felaketten kendini mesul tutuyordu. Fakat en fazla onu kendine mal eden, onunla yaşayan Ahmet'ti." (Huzur, 16)

Bir başkasının ölümünden kendini mesul tutmak ve bu yüzden yaşıyor olmanın suçluluğu hissetmek Mümtaz'da, başka karakterler üzerinde de kendini gösterir. Mümtaz'ın yaşadığı suçluluk duygusunun nedenleri arasında, yalnız babasının ölümüne sebebiyet vermiş olma şüphesi yoktur. Mümtaz, Suat'ın intiharı sonrasında da bir suçluluk hissedecektir. Onu bu ölüm o denli etkilemiştir ki sokakta yürürken bile bu duyguyla yaşar.

Nitekim kendisine çarpıp geçen birisini Suat'a benzetir, uzaktan ona benzeyen birinin gülümseyerek baktığını görür. Mümtaz, ölüleri bu kadar mı fena gömdükleri tereddüdüne düşüren intihar olayında, birinin ölümünden suçluluk duyma noktasında bu defa yalnız değildir. Nuran'ı da Suat'ın intiharından mesul tutar. Hatta o duygu halinde Suat'ın tesadüf ettiği bir kıza suçlama yükleyecek durumdadır.

"Bir felaketle alay etmek bana yakışmaz. Kaldı ki ölümünden az çok ben de mesulüm. Hatta yalnız ben ve Nuran. O anahtarı bulup evimize gelmeseydi; burnunun dibinde o kadar gürültü yapmasaydık." Fakat yalnız kendileri değildi. Bir üçüncü insan daha vardı. Son gece Suat boğaz iskelesinde tesadüf ettiği bir küçük kıızı da evine getirmişti. Ve bu küçük kız, onu hayatı üzerinde düşünmeğe mecbur etmişti. Mektubunda "O zaman birdenbire hayatımı gördüm ve iğrendim" diyordu. Genç olmaktan, hayat tarafından henüz çiğnenmekten başka bir kabahati olmıyan bu kızcağıza da bu ölümden bir mesuliyet düşünüyordu. "Birdenbire Allah'ı aradım. Ah, inansaydım, herşey o kadar kolay ve tabi olurdu ki..." Fakat Suat niçin Allah'ı bu kadar çapraşık yollardan aramıştı. Neye doğrudan doğruya ona gitmemişti?" (Huzur, 341)

Bu türden bir suçluluk hissinde şu soru gelir akla: Acaba kişi bir ölüme sebebiyet vermiş olmaktan duyduğu suçluluk yüzünden mi kendisini sorgular yoksa zaten kendi varlığını sorgulayan karakterin suçlama evrelerinden biri de bir ölümden kendini mesul tutmak şeklinde midir? Meseleye Mümtaz merkezli yaklaşıldığında kişinin kendi varlığını gerçekleştirememiş olmasının daha ağır bastığı görülür. Çünkü Mümtaz, sadece babasının yahut Suat'ın ölümleri noktasında değil, genel anlamda birçok yönden kendisine yönelik bir suçlama içerisindedir. Mümtaz zaten bir varlık boşluğu yaşamaktadır.

Ruh Adam'da da Şeref'in intiharı Selim Pusat'taki döneminin değişimine yönelik isyancı ruhun kendisine yönelmesine neden olur. Dolayısıyla bir başkasının ölümünden kendini sorumlu hissetme ve bunun suçluluğunu yaşama, başlı başına varlık suçluluğu olduğu kadar kişinin kendi benliğine yönelik yeni suçlamalarının da önünü açar.

Şeref, "Tiyatro bitti. Beklemeye lüzum görmüyorum!" (Ruh Adam, 50) notunu gönderdikten sonra intihar eder. Pusat, yeryüzünde başka kimsesi olmayan arkadaşı için hiçbir tören yaptırmaz. Para ile tuttuğu üç kişi ile en yakın mezarlığa Şeref'i defnettikten sonra kabre konulan tabutun üzerine bir bayrakla bir kitap bırakır. Mezarın başucuna diktiği tahtada da sadece "Arkadaşım Şeref" yazılıdır. "Arkadaşım Şeref" kelimeleri Pusat için arkadaşlığın sürdüğünü göstermesi kadar Şeref'in de Selim'den başka kimsesinin

olmadığını gösterir. Oysa Selim'in hayatında başkaları da vardır ve o diğerleriyle münasebetlerinde Şeref'in ölü varlığı kendini hissettirecektir.

Selim, kendini haksızlığa uğramış birisi olarak kabul eder. Tanrı bile o eşsiz rahmetinden onu mahrum bırakmıştır. O bunalım anlarında Şeref'in "Tiyatro bitti. Beklemeye lüzum görmüyorum..." notunu hatırlar ve kendisinin neyi beklediği sorusunu sorar. "İçinde anlaşılmaz bir duygu vardı ki ona bir şey beklediğini söylüyordu. Bunun ne olduğunu düşünüyordu. Bazen de bir sesin kendisine "Belanı bekliyorsun!" dediğini duyar gibi oluyor, sonra iradi bir cihetle bunun tesirinden kurtularak harb tarihine, gezinmesine veya kederine dalıyordu." (Ruh Adam, 65) ifadeleri, kaynağı Şeref'in ölümü olmak kaydıyla Selim'in varlık boşluğunda sınır durumuna geldiğinin işaretidir. Ondaki döneme ilişkin isyan, okulundaki albaya yönelik sözleriyle ortaya çıkarken kendine yönelik sorgunun temeli Şeref'in intiharında yatar. Nitekim sonraki süreçte Şeref'in duvara asılı fotoğrafı, sorgulamalarının içinde bir şekilde yer alır. Selim, ağlama korkusuyla resme bakmaktan bazen çekinse de bir kez takılınca gözlerini oradan ayırmayı bile Şeref'e saygısızlık kabul eder duruma gelir.

"Selim bir öteki hayata inanmıyor, Şeref'in artık bir şey duymadığını, duymayacağını biliyor, fakat hatıralara saygı göstermenin insanları insan yapan bir üstünlük olduğunu da kabul ediyordu." (Ruh Adam, 159)

Bu süreçte Selim, eşi ve oğlu olmasa kendisinin de intihar edeceğini düşünür. Ayşe ve Tosun, onun bütünüyle suçluluk duygusuna kapılmasına ve tiyatroyu bitirmesine engel olmuşlardır. Ne var ki Şeref'in varlığı bütünüyle Selim'in bilincini kaplamaya başlar ve resme baktığı birgün ona yaklaşan Ayşe'ye bile Şeref gibi davranır. Bu an, Ruh Adam'daki sürreal düzlemin ilk işaretini de verir. Çünkü Ayşe, resimdeki Şeref'in gözlerinin nemli olduğu hissine kapılır. Yine böyle resimlere bakarken bu defa Şeref dirilecek ve romanda sürreal düzlem başlayacak ve Şeref, Selim'i suçlayacaktır:

"Biliyorum. Geçmişini hatırlamadığın için ıstırap çekiyorsun. Seninle Tanrıkut Mete'nin ordusunda birer yüzbaşı değil miydik? Sen o zaman da aşk yüzünden Tanrıkut'un buyruğuna karşı gelerek, bugün başka bir hüviyetle önüne çıkan sevgiline ok atmamak için idam olunmamış idin? Pusat! İçinden gelen bu aksi dürtüş nedir? İki bin yıl sonra da aynı delişmenlikle yaşamak sana yakışır mı?" (Ruh Adam, 208)

Dirilişle birlikte Şeref'in Selim'in bilincinin yerine geçtiği görülür. Çünkü çatışma içerisindeki Selim'in karşıt bilinci Şeref temsiliyle çatışmanın içinde yer alır. Fakat kurgu sürreal düzleme geçtikten sonra Selim bu defa Şeref'le yüzleşir. Mezarı başında Şeref onu

yine mittik geçmişiyile suçlar. Kurgunun bu evresinde, Selim'deki suçluluk hislerinin onu gerçeklik temelinden iyice uzaklaştırdığı izlenimi uyandırır. Kaybolan gerçeklik izleğiyle birlikte Selim, nasıl ki tasavvur bir benlik mahiyetindeki Yek'i yaratır, ölümünden kendini sorumlu hissettiği Şeref'i de tasavvur bir varlık olarak yeniden dirilterek onda, benliğinin makul olan yanını temsil ettirir. Oysa tam bu evrede okurun beklentisiyle hiç uyuşmayan bir gelişme yaşanır. Ayşe de Şeref'in fotoğrafının gözlerini yaşlı görür. Bu gelişmeyle beraber yeni akıl yürütmelerinin önü açılır: Başlıca iki ihtimal vardır ortada. Ya Selim Pusat gibi Ayşe de Şeref'in ölüsünü kendi içinde yaşatır ve bu ölüm olayının etkisiyle gerçeklik temelinden uzaklaşır ya da baştan bu yana ortada sürreal değil fantastik bir düzlem vardır. Yek ve Şeref, tasavvur bir benlik mahiyetinde değil fantastik yönü ağır basan kurgunun karakterleri olarak vardır. Ruh Adam'ın sonraki bölümlerindeki olaylar, bu ihtimallerden ikincisinin ağır bastığını ortaya çıkarır. Selim Pusat, Şeref'in ölüsünü sadece içinde yaşatmamıştır; o ölü, fantastik kurgu düzleminde sahiden dirilmiştir.

Bir başka ölüme sebebiyet verme Anayurt Oteli'nde vardır. Zebercet, ortalıkçı kadını boğarak, ardından, odadaki kedinin başına tava vurarak öldürür.

Zebercet, kadını niçin öldürmüştür? Cinayetin ilk sebebi olarak kadının Zebercet'in geçmişini temsil ediyor olması şeklinde değerlendirilebilir. Nasıl ki eskiyi temsil eden bıyığından kurtulmuş, onu bir mekâna tutsak eden oteli kapamışsa o eskiye ait ortalıkçı kadını da öldürmüştür. Oysa cinayetten sonra otelin kapısı çaldığında, ihtimaller arasında, gecikmeli Ankara treniyle gelebilecek kadın da varken kapıyı açmaya inmeyecektir. Dolayısıyla değişim tetikleyicisine bile artık duyarsızdır. Bir diğer sebep ilişki sırasında cinsel gücü bulamamasıdır. İktidarsızlığı karşısında duyduğu suçluluk onu kadını öldürmeye itmiştir. Fakat daha önceden belki de farkında bile olmadan yaptığı kimi davranışlar bu ihtimali de zayıflatır. Kadından, onun dayısının öldüğünü saklaması, o köyden gelenleri geri çevirmesi, önceki gün oteli kapamasına rağmen kadına köye gitmesi için izin vermemesi gibi etmenler, zaten böyle bir öldürme tasarının olduğu kanaatini uyandırır. Tasarı ide ait olduğundan ancak bilinçaltına yönelim süreciyle eylem haline dönüşmüştür. Yine her iki ihtimalde de kedinin de ortalıkçı kadını hatırlatmasıyla eskiye ait olması ve cinayete tanıklık etmesine rağmen öldürmüş olmasının tam bir açıklaması kurguda anlatıcı tarafından açıklanmamıştır.

Zebercet'in ortalıkçı kadını ve ardından kediyi öldürmüş olması ile içindeki şiddet açığa çıkmıştır. Şiddet, kişinin kendiyile ilgili suçluluk hislerinin dışı vurumundan birisidir. Benzer bir durumun Yusuf Atılgan'ın bir diğer romanı Aylak Adam'da da görülür. Bay

C.de terzilerle, şoförlerle kavgaya tutuşur. Zebercet'ten farkı bunu dış hayatta ve dengi durumlarda ortaya çıkarmasıdır. Bir anlamda tepkiselliğinde toplumsal bir art alan vardır. Zebercet ise hem eşit olmayan karşıtlara yönelik şiddet sergilerken, eylemi, tüm hayatı gibi gizlidir. Bu da ondaki suçluluk ve yetersizlik duygusunun baskınlığının göstergesidir. Tabi Ağır Ceza Mahkemesinde bir duruşmaya katılıp kendini ve dayısını sorguladıktan sonra parkta karşılaştığı adamdan duyduklarından hareketle akrabalarında da birini boğmak, kendini asmak gibi eylemlerin var olduğu anlaşılır. Bu anlamda ondaki şiddetin sebepleri arasında genetik bir yatkınlık da mevcuttur.

Fromm, insanda yıkıcılığın evrensel mahiyette bir varoluş olgusu olarak varlığı kanaatindedir. Buna göre "Kişi, kendi kanını ya da bir başkasının kanını akıtarak, yaşam gücüyle ilişkide bulunur; bu, başlı başına, arkaik düzeyde kendinden geçirici bir deneyim olabilir ve tanılara sunulduğu zaman, en kutsal bağlılığı sergileyen bir eylem olabilir; bu eylemin güdüsünün yok etme özlemi olması gerekmez. (Fromm, 1995: 9) Fromm, yıkıcılığın çeşitlerini de sıralar ve bunlardan birisi esrik yıkıcılıktır:

"Esrik Yıkıcılık, güçsüzlüğünün ve soyutlanmışlığının ayırıcılığı olmaktan acı çeken insan, kendinden-geçme durumuna benzeyen bir esrime ("vecde gelme") durumu gerçekleştirerek varoluşsal yükünü omuzlarından atmaya, böylece de kendi içinde ve doğayla birliğe yeniden ulaşmaya çabalayabilir. Bunu gerçekleştirmenin birçok yolu vardır. Çok kısa süren böyle bir durumu cinsel eylem yoluyla doğa sağlar. Bu yaşantının, eksiksiz yoğunlaşma ve anlık kendinden geçişin doğal ilk örneği olduğu söylenebilir. Bu yaşantı, cinsel eyleme katılan her iki eşi de kapsayabilir; ama çoğunlukla, birbirlerine verdikleri (ve genellikle aşk olarak duyumsanan) hazdan dolayı karşılıklı şükran duygusu besleyen eşlerin her birisi için özsever bir deneyim olarak kalır." (Fromm, 1995: 15)

Zebercet'te ortaya çıkan şiddet duygusunun ve bunun eyleme dönüşmesinin de esrik yıkıcılığa örneklik teşkil edeceği söylenebilir. Fiziksel yetersizliğinden kaynaklı güçsüzlük, toplumsal statüde söz sahibi olmaktan yoksunluk ve sonuncu olarak her ikisine eklenen cinsel güçsüzlük onda şiddeti ortaya çıkarır. Bir otel kâtibisi olarak da zaten soyutlanmıştır. İnsanları sadece isimleri nispetinde tanır, o isimler de çoğunlukla sahtedir. Fakat bütünüyle Fromm'un esrik yıkıcılık şeklinde adlandırdığı şiddet türüyle eş doğrudur değildir. Çünkü bu tür yıkıcılıkta varoluşsal yükünü omzundan atmaya, doğaya dönme çabasına ve aşka ulaşma gayretine bir dayandırma vardır. Oysa Zebercet, değişim sürecinden çözülme evresine geçecektir. Bu evrede sadece varoluşsal suçluluğun değil gerçek bir suç işlemenin yükü de omuzlarındadır.

Otelde kalan emekli subayın da, kızını boğmuş ve sahte adla otelde kalmış bir katil olduğunu öğrendikten sonra dışarı çıkar ve AĞIRCEZA mahkemesine gider. Böyle bir karar noktasında ego boyutunda yaşadığı akla gelebilir. İşlediği suçun ve alacağı cezanın farkında olarak kurtulmaya çalışmakta olması ihtimaller arasındadır. Öte yandan hala ide boyutundadır ve mahkeme salonuna gidişi de benzer bir suçun yargılamasında kendisiyle yüzleşmektir:

“- Neden öldürdüğünü söylemeyecek misin gene?

Önüne bakıyordu. Sol eli ceketinin eteğini tutmuş, sımsıkıydı.

"Kıstırmışlar seni... doğrusu kendin kızmışsın ne vardı dayına gidecek dağdan yana gitseydin bir ip alsaydın yanına az daha ben de... "

- Doktor kız oğlan kız dedi. Babası kızının üstüne erkek sinek kondurmadığını söyledi. Neden öldürdün onu?

"Babası mı babası çoktan ölmüş sonra evermişler bozuk çıktı diye sabaha karşı geri göndermiş sabaha karşı çıplaktı yatakta gözleri ağzı açık yorganı üstüne çektim... "

- Anlatmazsan kötü olur senin için. Söyle! Neden öldürdün?

"Kimbilir belki de iyi olur yalnız uzatılmasın böyle polisler sorgu yargıçları savcılar avukatlar yargıçlar doktorlar nedenine gelince beş gündür..."

- Ağır bir söz mü söyledi sana? Vurdu mu?

"Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak bir şeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracık bir bölümüne sığdırmak nasıl da Emekli Subay'a benziyor tuhaf kızını ya da karısını boğsaydı... " (Anayurt Oteli, 74-75)

Zebercet'in duruşma esnasında hissettiği varoluşsal suçluluk biçiminden gerçek suçluluk biçimine yakındır. Kanunlar nezdinde bir yaptırımı bulunan bu türden bir suçluluğun her zaman için vicdani bir yükü ve bahanesi vardır. Zebercet'tin de kısmen 'keşkeleri' vardır. Horoz dövüşünü seyrettiği gece tanıştığı oğlanı otele davet etmesi, ortalıkçı kadının dayısı onu kıstırdığında yanına bir ip alması o 'keşkeler' arasındadır. Her iki durumda da böyle bir eylemin engellenmesi ihtimali doğacaktır. Dolayısıyla onda bir pişmanlığın olduğunu söylemek mümkündür. Kanunen uygulanacak yaptırıma da razıdır. Sadece soruşturma evresiyle işin uzamasını istemez. Bu isteksizlik de ondaki edilgen kişiliğin ve eylemiyle yüzleşme korkusunun göstergesidir. Yine de durumu başkalarının yargısına bırakmayı istemez. İçinde hala şiddet isteği vardır. Bu defa işin içine başkaları da gireceğinin, kadının ölüsünü bulacaklarının endişesini taşır. Kestanecinin "-Ne dikildin

orda ulan, yol üstünde maşatlık taşı gibi. Bas git hadi!” (Anayurt Oteli, 83) lafı ve buna birisinin gülmesi üzerine bilinçaltından geçenler ondaki öfkeyi gösterir. Engellenmiş öfkelerinin etkisiyle ortalıkçı kadını öldürmesine rağmen artık dışa vurmaktan çekinir. Çünkü böyle bir durumda işin yargılaması başkalarına kalacaktır. Nitekim Bay C.de olduğu gibi o da sarhoşken gördüğü rüyada başkalarının gözünden kendinin yargılandığını görür:

(Süngülü iki candarmanın arasında elleri kelepçeli Ağırceza'nın ardına dek açık kapısından girerken kapının yanında duran yaşlı bir adam içeri girmek isteyen sinekleri inceliyor dişileri bırakıyor erkekleri kovuyor kızı içerdeymiş bunun diyor biri tahta parmaklıklılı bölmede kelepçeyi çıkarırlarken kürsünün ardında oturan üç yargıçtan ortadaki Emekli Subay gülümsüyor işler tıklarında diyor avukat sandalyesindeki Dişçi Bey dinleyici sıralarında birörnek giyinmiş kara bıyıklı dört adam gelip elini sıkıyorlar ömrün uzun olsun diyorlar yerlerinize geçin diye bağıyor Yargıç savunma günü bugün Avukat ayağa kalkıp çantasından birkaç kâğıt çıkarıyor okuyor sayın yargıçlar sonsuz bir boşlukta bir ışık günü öteden iş hanının kösesindeki kestanececinin mangalından sıçrayan bir kıvılcım gibi görünen ateş parçasının çevresinde ağır ağır dönen bir toprak yığını üstünde ne yaptıklarını bilmeden kıpırdayan birbirlerini öldürmeseler de öleceklerini bilen sorular soran varlıklardan Yargıç kürsüye vuruyor savunmanızı öldürme hakkı üstüne kurduğunuz anlaşılıyor bu konu burada tartışılmaz burada bir eylem yasaların bir bölmesine sığdırılır diyor Avukat elindeki kâğıtları çantasına koyup başka kâğıtlar çıkarıyor okuyor sayın yargıçlar durumunu sizin yargınıza getirince savunmasını üstüme aldığım sanığın önce bir erkek olduğunu göz önünde tutarak son iki haftalık kesinti dışında on yıldır çoğu geceler olduğu gibi otuz Ekimi otuz bir Ekime bağlayan çarşamba gecesi bu kolayca uyanmayan kadının odasına girerek onu yarı uyur yarı uyanık soyduktan sonra af buyurun üstüne vardığında Yargıç elini kaldırıyor savunmanız kadının ölümüyle ilgili anlaşılır diyor evet sayınbaşkan Emekli Subay oysa sanık kadını değil kediyi öldürdüğü için yargılanıyor deyip göz kırptırıyor Avukat elindeki kâğıtları çantasına koyup başka birini çıkarıyor bütün olasılıkları olanakları önceden düşünmek yararlıdır deyip okumaya başlarken yeter diye bağıyor arkalardan biri dayısı bu ayağa kalkmış ak ketenden giysileriyle ince-uzun anası babası da oradalar ne işin var senin buralarda diyor salon karışıyor Savcı atın şunu dışarı diye bağıyor candarmalar kapıdaki adam dinleyiciler koşuyorlar kargaşalıkta gürültüde Yargıç'ın sesini açıkça duyuyor yirmi sekiz Kasıma bırakıldı) (Anayurt Oteli, 94)

Yirmi Sekiz Kasım tarihî Zebercet'in bilinçaltına yerleşmiştir. Fakat mahkeme tarihinin sonraki duruşmasını beklemeyecektir. İnsan için değişmez tek edim nasıl olsa ölümdür.

“Bedenin dayanma gücünü zorlamak da bir çeşit kendini öldürmek değil miydi? Soğuk odada, hasır üstünde bir kıl örtüyle yatarak, oturarak, yıkanmadan, biraz ekmekle zeytinden başka bir şey yemeden yirmi iki gün dayanabilmişti demek.” (Anayurt Oteli, 100)

Görüldüğü üzere roman karakterleri çoğunda doğrudan etkileri olmasa bile yaşanmış bir ölüm gerçeğinin etkisinden kendilerini sorumlu tutmayı da benimsemişlerdir. Elbette bunun tersi örnekler de vardır. Yani karakter, sorumlu olduğu bir bölümün suçluluğu noktasında eksik kalır. Kara Kitap'ta Galip, Celal ile Rüya'yı öldüren kişiyi olay yerine getirmekle cinayete tesir etmiş olsa da bunun suçluluğunu o kadar derinden hissetmez. Çünkü o aslında asıl eski Galip'i öldürmüş ve bir gölgesi durumunda bulunduğu Celal'in yerine geçmiştir.

Batı merkezli varlık suçluluğunda hüznün şiddet patlamasına yol açacak bir eksiklik duygusuna neden olabileceği çok da olası değildir. Yazarın, bu eksiklik duygusunun nedeni olarak hüznü olmayı göstermesi dikkat çekicidir. Ne var ki Pamuk, Doğu kültürünü oluşturan aşk ve sevginin gerisindeki hüznü şiddetin kaynağı gösterir. Bu da Pamuk'un birey değerlendirmelerinde bile toplumcu tutumdan geri kalmadığını gösterir. Varoluş romanlarında başkasının ölümü ile özdeşleşen ve içinde yaşattığı ölümler ile yaşamla ilişkisini ayarlayan karakterlerin yanında ölümün başka soğuk yüzleri ile karşılaşarlarda vardır.

2.4.4. Varoluşsal Suçluluktan Çıkış Yolu Olarak “İntihar”

İnsanlık tarihî içerisinde intiharin geçmişi, bakış açısına göre farklılık arz eder. İntiharı olumlayan yaklaşım, antropolojik veriler ışığında, tarih öncesi ilkel insanın tabu sayılan yiyecekleri yediğinde diğerleri tarafından intihara zorlandığı görüşüne sahipken, olumsuzlayan yaklaşım, ilkel insanın intihar etmediğini, dolayısıyla söz konusu olgunun bir modernleşme problemi olduğu görüşünü ileri sürer. Eylemin tarihî dayanağı kadar tanımı da farklı bakış açılarının değerlendirmelerine göre değişir. Çeşitli fiziksel yahut sosyal etmenler yüzünden ölüme mecbur kalmış olmanın getirdiği intiharla, ölümü isteyerek intihar etmenin eş doğrultuda değerlendirilip değerlendirilemeyeceği, öleceğini bilerek riskli bir eyleme girişen kişilerin durumu veya bir onur göstergesi olarak intihar; başta felsefe olmak üzere psikolojiden sosyolojiye ve hatta hukuka değişik görüşlerin

ortaya atılmasının önünü açmıştır. Özellikle modern felsefeyle birlikte intihar önemli izleklerden biri haline gelmiş, varoluşçulukla birlikte en önemli izlek görünümü kazanmıştır.

Psikolojik ve sosyolojik temellerinden kültürel kabullere, ruh sağlığının bozukluğundan zorlamalara intiharın sebebi bağlamında farklı değerlendirmelerin olması doğaldır. Müritlerine intiharı salık veren tarikatlar, özellikle namus tabusu ekseninde bir yaptırım mahiyeti kazanan töre, bir cinnet anının ardından kişinin kendine yönelmesi gibi örnekler, bu katmanı daha da genişletir. Elbette filozofça bir intiharı da katman genişliğine dâhil etmek gerekir. Filozofça intihar denildiğinde de Sokrates'in ölümüne⁸⁹ bakmak gerekir. Bu intihar aynı zamanda aydın bunalımının kaçınılmaz sonuçlarından biri haline de gelmiştir.

Sokrates'in ölümü elbette bir cezadır ve söylencelere eşine yönelik, "Haklı olarak ölüyor olsam daha mı iyiydi?" şeklinde geçtiği üzere haksızcadır. Sokrates, dostlarının telkinleri ve yardımları sayesinde kaçmayı kabul ederek kurtulmak yahut kaldığı takdirde ölmek ikilemi arasında seçimini ölümden yana kullanmıştır. Öte yandan Sokrates'in ölümü seçerek gerçekleştirdiği intiharı, aynı zamanda bir tutarlılık göstergesidir. Burada bir birey olarak Sokrates'i eylemini kabul edilebilir hale getiren iki temel unsur vardır. Bunlardan

⁸⁹Platon'un Sokrates'in Savunması adlı eserinde anlattığı kadarıyla Sokrates, şehrin tanrılarına inanmamak onların yerine başka tanrılar koymak gibi fikirleri ile gençliği zehirlemekle suçlanır. Atina'da, otuz yaş üzeri mülk ve köle sahibi erkekler arasında kurayla seçilmiş 501 Atina Yurttaşları tarafından kurulur. Atina'da kamu davası bulunmayıp kişisel suçlama sistemi vardır. Sokrates'in savunmasında suçlayıcılar; Meletus, Anytus ve Lycon'dur. Ancak Anytus ve Lycon, Sokrates aleyhine oy toplamaktadır. Sokrates ile asıl muhatap olan ve suçlamalarda bulunan Meletus'dur. Sokrates savunmasını iki bölümde yapar. Birinci bölümde, o anki suçlayıcıların iddialarını konu alır. İnsanları eğitmek için hiçbir şekilde para almadığını söyler ve buna kanıt olarak fakirliğini gösterir. Meletus'a sorular sorar, kendisinin kötü olmadığını, bilerek gençleri ifsat etmediğini, bilmeyerek yapmış ise de bunun dava konusu olamayacağını, yalnızca Meletus'un uyarması gerektiğini belirtir. Yeni Tanrılar uydurmadığını, tanrılara inanmayan birinin Tanrının çocuklarına ve kâhinlerine de inanamayacağını açıklar. Kendisinin insanları bu kadar sorgulamasının da Tanrıların emri olduğunu söyler. İkinci bölümde ise Atinalıları kendisi aleyhine eskiden beri tahrik edenlere karşı savunma yapar. Savunma sonunda Beşyüzler Meclisi'nde oylama yapılır ve 30 oy fark ile Sokrates suçlu bulunur. Meletus ölüm cezası önerir. Sokrates'e ne ceza önerileceği sorulur. Yaptığı fiilin ancak bir ödüle (Devlet tarafından bedava bakılma gibi) layık olabileceğini belirterek, sürgün istemediğini çünkü Atina'dan başka yerde istese de yaşayamayacağını, hapis cezasına ve köleliğe yaşlı olması sebebiyle dayanamayacağını, fakir biri olması sebebiyle de ancak bir mina ödeyebileceğini anlatır. Sonra arkadaşlarının kefilliğini göstererek 30 mina para cezası önerir. Bunlardan hiçbirisi kabul görmez ve Sokrates hakkında ölüm cezasına karar verilir. O dönemde Atina'da infaz işlemi 24 saat içinde uygulanır. Ancak Sokrates'in ölüm cezasının infazında mahkemenin bir gün önce Atinalılarca kutsal sayılan Delos Görevi'nin yıldönümü olması sebebiyle devlet kadırgası Girit'e Apollo Tapınağına yola çıkmıştır. Bu süreçte infazlarla şehri kirletmek yasaklanmış olduğundan Sokrates bir ay kadar hapisanede bekletilir. Sokrates bu müddet içerisinde dostları ile eskisi gibi görüşür ve tartışmalar yapar. Dostları kaçması için tüm tedbirleri alır; fakat o, devletin kanunlarına uymak gerektiğini ileri sürerek kabul etmez. Son gün akşama kadar sakin bir fikir havasında geçer. Vakti geldiğinde Sokrates'in öğrencisi ve dostu Kriton yanında kölesine işaret eder. Köle dışarı çıkar ve zehri verecek olanla geri gelir. Zehri veren ne yapması gerektiğini söyler. Sokrates kadehi eline alır almaz, irkilmeden, tiksinden son damlasına kadar içer. (Evlice, 2014: 44-47)

ilki kendini öldürmeyi seçerek tanrıların emirlerinin dışına çıkacak olması; ikincisi, ölmekle yücelttiği insanî kanunlara boyun eğdiğini göstermesi. Dolayısıyla aslında her iki unsur da birey olarak Sokrates'in dışındaki etmenlere bağlıdır. Oysa modern insanın intiharı, bireyin dışındaki edilgen etmenlerden ziyade iradesinin özgür istencine dayalıdır. Çünkü ne modern kanunlar ne de belli başlı dinlerden hiçbirisi, intihar eylemini salık vermez. Bu noktada intihar, kişinin ilahi ve insani kanunlara isyanı gibi görünse de aslında geliştirilmiş üçüncü bir kişisel kanunun neticesidir. İşte bu kişisel kanun, genelleme yapılacak olursa, kişinin asıl varoluş sahasının üretimidir.⁹⁰

Varoluşçulukta intihar yok olma ile değil aksine sorumluluğu üstlenme ve özgürlüğe geçişle ilişkilendirilmiştir. Varlık bu savaş alanından çıkışın kapısını da aralamıştır. “Savaş alanı, her yaratığın bir başkasının ölümüyle yaşadığı yaşam alanının simgesidir. Kaçınılmaz yaşam suçunu işlemek, Hamlet ya da Arjuna gibi kalbi öyle hasta edebilir ki, yaşamı sürdürmeyi reddedebilir insan.” (Campbell, 2000: 271) Yaşamını sürdürmeyi reddeden insan maskelerden sıkılmıştır. Toplumsal kabul nedeniyle ideal benliğinin ötesinde başka benliklerde var olmak ağırlığı ile suçluluk duygusu geliştirmiştir. Ancak Freud burada da intiharın kişileri sahteliğe düşürebilecek yönüne vurgu yapar.

“İnsanın kendine yarı kasıtlı zarar verme olgusunun gerçekliğine inanan herkes, bilinçli ve kasıtlı intihar olgusundan ayrı olarak, cana kast eden, kendisine bir kazar süsü vererek sakarlık maskesi takan ve bilinçaltından gelen bir itkinin harekete geçirdiği yarı kasıtlı intiharı da kabul etmiş demektir... Kişinin ölümü ile sonuçlanan intihar girişimlerinde, suçlu kişi bu eğilimi uzun zaman boyunca bilinçaltında saklar. Bilinçli olarak intihar etme eğilimine sahip olanlar bile fırsatını kollar ve intihar aracını seçer. Buna uygun olarak, bilinçaltı eğilim, gerçek nedenlerin yerini alabilecek ve kişinin kendisini koruyan güçleri etkisi altına alabilecek bir bahane bekler. (Freud, 2013b: 196)

⁹⁰İnsanlık tarihinin bir gerçeği olarak intihar, doğal olarak edebiyatın da çok eski zamanlardan bu yana ele aldığı konular arasında yer alacaktır. Eyleme yönelik bakış açısının değişmesiyle birlikte edebiyatta da intihar, farklı şekil ve bakış açısıyla yansyacaktı. Gerçi Batılılaşma eğilimi öncesinde Türk edebiyatında intihar, görmezden gelinen bir olgudur. Bunda toplum üzerinde ağırlığını hissettiren din hâkimiyetinin söz konusu eylemi günah kabul etmesi kadar kültürde, intihar eylemi anlatıldığında intihara meyilli kişileri eyleme teşvik edeceği yönündeki inanışın da etkisi vardır. Halk edebiyatında kimi ağıt örneklerinde intihar edenlerin ardından hissedilen duyguların yansması ve bazı anonim anlatılarda bir cezalandırma biçimi olarak intihara rastlansa da burada eylem sadece olay yönüyle dikkat çeker. Eylemi hazırlayan bireysel gerilim yahut çatışmayı, genel anlamda intiharın dışındaki olgu ve olaylarda da bireyin iç dünyasına odaklanmamış bir edebiyat geleneğinden beklemek elbette doğru olmayacaktır. Oysa modernleşen yahut Batılılaşan Türk edebiyatının daha ilk yıllarından itibaren intihar, edebiyatın ilgi alanına girer. Çünkü insan varoluşunun sorunlarının gün yüzüne çıkmaya başlaması çözümsüzlüğün olduğu noktada veya çözüm olarak ölümün çıkış kabul edilmesi durumunda intiharı gündeme getirir.

İnsan yaşamında olduğu gibi ölümünde de sahtelikten kurtulmalıdır. Kurgusal dünyanın konuların özgürce anlamlandırılmasına olanak sağlayan metin alanı intihar olgusunun estetik boyutlarda ele alınmasına fırsat tanır. İntihar edebiyatta aşk, onur, çaresizlik, varoluş sıkıntısı gibi farklı nedenlere dayanır ve günah, suç, bireysel hak, tek çıkar yol, başkaldırı gibi anlamlar yüklenirken metinlerin üretildikleri dönemlerin değer dünyasıyla şekillenmektedir.

2.4.4.1. *Korku/Çaresizlik/Kurtuluş Zincirinde Modern İnsanın Son Sığınağı*

İntihar yani bireyin kendi varlığından vazgeçmesi varoluşçulukta farklı anlamlar yüklenen bir varolma olayıdır. Ancak böyle olması bireyin bu olgu hakkında korku ve kaygı duymasını engellemez. Diğdem Siyez, ergen intiharlarına odaklandığı çalışmasında, intihar üzerine toplumda yerleşmiş mitleri ergenleri temel alarak bir araya getirir. Bu mitler arasında intihar edecek kişinin ölüm hakkında konuşmaması da vardır. Her ne kadar toplumda bu yönde yanlış bir inanış oluşmuşsa da aslında “En önemli uyarı sinyallerinden birisi kişinin devamlı ölüm hakkında konuşmasıdır.” (Siyez, 2006: 418) Dolayısıyla intihar, eylem öncesinde bir düşünce olarak da kişinin bilincinde vardır. Elbette varoluşsal açıdan bu düşünceye ve düşüncenin eyleme dönüşmesine farklı anlamlar verilmiştir. Fakat psikolojik açıdan intihar baş edilemeyen bir kaygı sonucu oluşan son olarak kabul edilir. Fromm’un yaklaşımıyla zaten “ölmek zorunda olan bir varlık” olduğundan ölüm düşüncesi insanın bilincindedir ve onu derinden etkiler. Üstelik ölüm düşüncesi hiç de yaşlılık döneminde değil gençlikten itibaren oluşmaya başlar.⁹¹

Psikolojik açıdan bir kaygı sebebi olan intihar saplantısı yahut intihar korkusu, romanlarda da yer bulur. Bir genelleme yapmak gerekirse intihar korkusu yaşayan karakterler intihar etmezken intihar edenlerin bu korkuyu yahut saplantıyı yaşamadıkları görülür. Söz konusu ikilem, ilk sahnede görülen silahın oyunun bir yerinde mutlaka patlaması gerektiği anlayışına terstir ve ilk bakışta bu durum, intihar edecek kişilerin ölüm hakkında konuşmaması mitiyle örtüşür. Fakat bu durumun sebebi toplumsal bir kabulden ziyade ele alınan romanların varoluşçuluk zemini üzerine kurulması veya varoluşçuluktan kısmen de olsa etkilenmesidir. Karakterler ya Suat’tan Selim Işık ve Hikmet Benol’a zaten hayatı anlamlandırmayı yahut hayata tutunmayı denerler ya da Zebercet gibi bütün çıkmazlarını bitirdikleri yerde intihar ederler. Onların temel kaygı izlekleri arasında ölümden ziyade hayatın kendisi vardır aslında. Bu yüzden intiharın saplantı düzeyindeki

⁹¹Yörükoğlu, gençlerin en sağlıklı döneminde ölüm ve sonrası hakkında kaygılar taşımasının oldukça şaşırtıcı olduğunu ifade eder. Bkz. Yörükoğlu A. (1990). Gençlik Çağı. İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.

düşüncesi yerine intihar dışındaki olanakların anlamına yoğunlaşırlar. İntiharı temel kaygı kabul edenlerde ise mevcut olanın anlamından ziyade nihai olanın korkusu vardır.

Fromm, gerçek bir sapıklık olarak nitelendirdiği ölümseverliği şu şekilde ifade eder:

“Ölümseverlik temel bir eğilim oluşturur; bu eğilim, yaşama verilen ama ona bütünüyle karşı olan tek yanıttır; insanın yaşama karşı gösterebileceği eğilimlerin arasında en hasta, en tehlikeli olanı budur. Gerçek bir sapıklıktır bu: Yaşarken yaşam değil ölüm, gelişme değil yıkım sevilir. Ölümsever kişi duygularının bilincine varmayı göze alabilirse, "Yaşasın Ölüm!" demekle, benimsediği yaşama ilkesini dile getirdiğini anlayacaktır.” (Fromm, 1990: 42-43)

“Ölümseverlik’in aksi yönünde yer verdiği ‘yaşamseverlik’ için de şu ifadeleri kullanır:

“Yaşamı tümüyle seven bir kişi yaşam sürecine, her alandaki gelişmeye ilgi duyar. Elindekileri öylece tutmaktansa onlarla bir şey kurup yaratmayı yeğler. Her şeye şaşırarak bakabilme gücü vardır onda; eski şeylerin getirdiği güvenlik duygusunun yerine yeni şeyler aramaktan hoşlanır. Kesinlik yerine yaşama serüvenini seçer. Yaşama yaklaşımı mekanik değil, işlevseldir. Yalnızca parçaları değil bütünü, sayısal toplamlardan çok yapısal bütünlüğü görür. İnsanları cansız nesnelermiş gibi şiddet kullanarak, parçalayarak, örgütsel kurallarla yöneterek değil sevgisiyle, aklıyla ve kendi kişiliğiyle etkilemek, biçimlendirmek ister. Salt heyecan duymak yerine yaşamdan, yaşamın her türlü belirti ve görüntüsünden zevk alır.” (Fromm, 1990: 45)

Burada görülen odur ki yaşam yahut ölüm sevgisi olumlu veya olumsuz girişimlerin, eylemlerin tetikleyicisidir. Kişiyi hayattan vazgeçme bunalımından ve eksiklik duygusundan korur. Ölmeyi arzulamak kendini yokluğa götüren yalnızlık, köksüzlük ve ontolojik güvensizlik duygusundan kaçış sayılabilir. Ölüm, farklı değerlendirmeler bağlamında insanın son çıkmazı yahut anlamsız hayata anlam katan yegâne son merkezi olarak ele alınır. Oysa ölüm ilgisi salt bir sevmeden ibaret değildir. Veya zaten sevilen hayatı bitireceği endişesi dışında da değerlendirilebilir. Ölüm, temel kaygı kaynağı olduğunda yaşam gücünün ve bireysel edimin önüne geçecektir. Böylece varlığın anlamı, ölümün anlamı karşısında ikinci plana düşecektir.

Kurgu bile olsa anlatılardaki bu bunalımlı karakterler aynı zamanda yazarının ruhsal çıkmazları hakkında da bilgi verebilir. Bu da insan psikolojisi hakkında daha değerli bilgiler edinilmesini sağlar. Normal hayatta bu kadar değerli bilgilere uzun gözlemler

sonucu ulaşılabilecekken roman sunduğu insan psikolojisi ve sosyal bağlarla bunu daha kolay ortaya koyar. Bu nedenle varoluşsal bir izlek olarak intiharın 6nemi bir kez daha ortaya çıkar. Belki de bu nedenle modernleşme ile başlayan romanlarda yazarlar intiharı kullanmışlarıdır. Bu anlamda Samipaşazade Sezai'nin Sergüzeşt romanı ile Küçük Şeyler içerisinde yer alan Pandomima adlı 6yks ilk kabul edilebilir.

Servet-i Fnn romanında 6zellikle Aşk-ı Memnu'da Bihter'e yazarın belirlediği sonla temsil bulan intihar, aynı d6nemin bağımsız sanatçısı Hüseyin Rahmi Görünür'ın da sık ele aldığı bir konudur. Fakat intiharın asıl varoluşsal bir izlek olarak ele alınışı, 1940 sonrası varoluşçuluk etkisinin g6rldğ romanlarla birlikte başlayacaktır.

İçimizdeki Şeytan romanının başkarakterleri 6mer yaşadığı gerilimlerle zaman zaman sonu dşlemektedir. Bu son, 6lmdr. Nihai kaygı kaynaklarından olan 6lm, en korkutucu olandır.

“Bana 6yle geliyor ki, hakikaten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da 6lmek. Bak, bunu yapabiliriz ve ancak bu takdirde irademizi tam bir Şey yapmakta kullanmış oluruz. Ben ne diye bu işi yapmıyorum diyeceksin! Demin s6yledim ya, müthiş bir gevşeklik içindeyim. Uşeniyorum. Atalet kanunu icabı sürüklenip gidiyorum. Eeeh.” (İçimizdeki Şeytan, 14)

6mer'in zaman zaman 6zm olarak g6rdğ intiharı eyleme eviren karakter Huzur romanının Suat'ıdır. Bu noktada Huzur romanında Suad'ın intiharını bir ilk kabul etmek mümkündür. Ancak bu intiharı da tam anlamı ile protesto kabul etmeyen araştırmacılar olmuştur. Fethi Naci'ye g6re Suat'ın intiharını eviri intihardır:

“Dostoyevski'de intihar, topluma bir başkaldırma biçimidir; başka türlü bir Şey yapmak imkânı olmayan insanın kendini yok etmesi biçiminde ortaya çıkan bir kafa tutma, bir protesto biçimi. Stavrogin'de sosyal anlamı olan bir hareket, Suad'da bireysel bir k6tlk biçimine d6nşyor. Nedeni açık: Suad'ın intiharı bir eviri intihar olmaktan 6te gidemiyor.” (Naci, 1990: 78)

Berna Moran, daha 6zel ayrıntılarla Fethi Naci'yi doğrular:

“Fethi Naci, Suat'ın intiharı için “eviri intihar” diyor ki, belki tahmininden de daha doğrudur bu yargı. Çünkü gerçekte Suat'ın intiharı A. Huxley'in Point Counter Point (Ses Sese Karşı) romanındaki Spandrel'in intiharından esinlenme. Spandrel 6lrken plakta Beethoven'in La Mineur D6rtls'n almaktadır; Suat da Beethoven'in keman konçertosunu dinlerken asar kendini. Bu benzeyişin bir rastlantı olmadığı besbelli, çünkü

Tanpınar Huzur'da Ses Sese Karşı'nın bu son sahnesine değinir ve Huxley'in, Mümtaz'ın çok sevdiği bir romancı olduğunu da söyler.” (Moran, 2001: 283-284)

Suat'ın intiharına yönelik bu çeviri olma yaklaşımı, intiharın da Türk romanına moderniteyle birlikte Batı etkisinde girdiğini doğrular. Fakat meselenin yazar cephesinin dışına çıktığında Suat, varlığını varlık suçluluğuna kurban ederek bir anlamda Türk romanında filozofik tür intiharın kapısını açmıştır.

Suat'ta dikkati çeken ilk husus fırlatılmışlık duygusu içerisinde olmasıdır. Fırlatılmışlık ve yurtsuz kalma hali bireylerin kimisinde kendinden vazgeçerek ruhsal bir yokluğa, kimini de bedenlerinden vazgeçecek derecede intihara sürükleyebilir. Erime metaforu bağlamında intihar da önemli bir izlek teşkil eder. Erimeyi reddeden anlayışın karşısında Suat ölümü seçerek erimiştir. Fakat bu kolay gelinen bir son değildir. İhsan ile farklı zamanlarda yaptıkları konuşmalarda 'bilge adam' İhsan, Suat'ta sezinlemiş olduğu bu hali iyileştirmek ister. Tanrı'nın yeniden icadı ile başlayan, onun varoluş dünyasında Müslümanlık, bireye verdiği saflık duygusu ile medeniyetin önemli bir ayağıdır. Özellikle ilk günah kavramının olmaması, insanın mücrim değil melek olarak dünyaya gelmesi onun kendini bıraktığı boşluktan çıkarmasını sağlayacak bir hadisedir. İnsan hayata bu günahsızlık duygusunu koruma mesuliyeti ile başlar. Mesuliyet anlayışlarının çatıştığı noktada İhsan, çekilen ıstırapların algılanışından yola çıkarak konuyu ölüme getirir. İmana ve ıstırapa sarılan bir var olan olarak insan “yalnız talihinin mahpusu olabilir” (Huzur, 291) der. Ölüme kaçmak ise yalnız bu mesuliyetten kaçmaktır.

Huzur'da Mümtaz, yaşadığı ikilemlere rağmen gerçek mahiyette bir yüzleşmeye hemen giremez. Çünküyalıtım halindedir. Yalnızdır ama yalnızlığını meşrulaştırmaktan korkmaktadır. “Yalnızlıktan korkuyorum” derken ne Suat'ı hayatından çıkarmaya ne de kendi olabilmeye savaşına girmeye cesareti olduğunu anlatır. Suat'ın ölümü ile kendini bu zavallı adamın katili gibi hissedecektir. Nuran ise onca mücadeleye rağmen pes edecek, bir anlamda suçladığı kendi benine dönecektir. Bu Nuran'ın 'sultanîyegâhın, mahur'un, segâh'ın' ikliminde mahpus olması demektir aynı zamanda. Oysa Suat, o suçlu varlığa bir ceza belirler ve intihar eder.

Tanpınar, Sahnenin Dışındakiler'de de intiharı yoklar. Cemal, sorumluluk yükünden yorulduğu zamanlarda intiharı düşünür. Suat kadar reddedilmiş olmaması ve içindeki Allah'ı Suat gibi öldürmemesi onu bu sondan alıkoysa bile yok oluşu çıkış olarak görmeye de devam eder.

“Belki de bu evden çıkar çıkmaz ilk rastgeldiğim تنها koyda kendimi denize atar yahut da ilk elime geçirdiğim tabanca ile beynimi patlatırım.” (Sahnenin Dışındakiler, 179)

Huzur’la birçok benzer özelliğin bulunabileceği Yalnızlar’da Doktor Rıza Candaş, göreve geçişinin ilk yıllarında arkadaşı Rahmi’nin ölümcül hastalığına şahit olmuş ve onun bu ölüme gidişindeki hazzı, intihara açık hayatına hiçbir müdahalede bulunmamıştır. Seneler sonra bunun vicdan azabını hissetmemek için kendi beynine izin vermekten bile korkmuştur. Rıza’nın kurgu içerisinde varlığı, diğer karakterlerin kendilerini sorgulamalarına bir araç olma misyonuna bağlıdır. Aynı şekilde Huzur’da ve Yalnızlar’da intihar motifinin kullanılmış olması dikkat çeker. Tabi Suat’ın intiharı ile Şükriye’nin intiharı arasında hazırladıkları son itibarıyla farklılıklar söz konusudur. Huzur’da Suat’ın intiharıyla birlikte çözülme, hatta varlık sorgusu başlar. Şükriye ise intiharıyla zaten huzursuz varlıkların kendilerini sorgulamalarına vesile olmuştur.

Erhan Bener’in Kedi ve Ölüm romanı ise temelde iki noktada Yalnızlar romanıyla örtüşür. Bunlardan ilki ölüm diğeri eser verme izleğidir. Aslında genel mahiyette romanlarda kişilerin varlık sorgularına yönelmelerinde ölüm izleğinin yeri bir şekilde vardır. Huzur’da Mümtaz’ın kendi varlığını sorgulamasında Suat’ın intiharı, Ruh Adam’da Selim Pusat’ı bir varlık karmaşasına itmede arkadaşı Şeref’in intiharı benzer doğrultudaki sebep-sonuç ilişkisini teşkil eder.

Kedi ve Ölüm’de ise bir başkasının ölümü değil bizatihi romanın ana karakteri Zahit İloğlu’nun kendisinin üç ay sonra öleceğini öğrenmesi üzerinde bir varlık sorgusuna girişecektir. İloğlu, zaman zaman bu fiziksel ve ruhsal acılara katlanmaktansa bir kurşun sıkıvermeyi daha iyi bulmakta fakat bunu yapamamaktadır. Ne tam anlamı ile bir koca ne de oğluna iyi bir baba olabilmiştir. Çirkin ve yaşlı olmasına rağmen çaresiz bir genç kadın ile evlenmesi bile kendini suçlamaya yetmektedir. Üstelik büyük eser verememektedir.

“O anda, cehennemden çıkıp gelen bir ölüm zebanisiyle karşı karşıya bulunduğu samimiyetle inanıyordu Zahit. Söz konusu olan kendi alinyazısıydı. Roma Coloseum’da, imparatorlarının önünde ölüm kalım savaşına girişen gladyatörlere benziyorlardı. Bu savaştan en çok bir kişinin sağ çıkması mümkündü. Kurtuluş ancak böyle kanlı bir çarpışmadan zaferle çıkabilene bağışlanacaktı.” (Kedi ve Ölüm, 91)

Peyami Safa intihar izleğini ilk kez, 1924’te yayımlanan Mahşer romanında ele almıştır. Üstelik kurgunun içerisindeki bir yan unsurdan ibaret de değildir. Romanın temel çatışması, Muazzez tarafından terk edilmesiyle beraber Nihad’ın intihar düşüncesi üzerine kuruludur. Gerçi Nihad intihar denemesinde başarılı olamayacaktır fakat yazar, intihar

düşüncesinde zaman zaman Nihad'ı kendine bırakarak Yalnızız'da Meral'in intihar düşüncesinin ipuçlarını verir. Yine de Mahşer'de, yazarın temsil bulduğu Kerim Beyin tespitlerinde olduğu gibi, Nihad'ın fikr-i sabit haline gelmiş intihar düşüncesinin kaynağı şahsi ıstıraplar yanında toplumdur. Safa, Yalnızız'da ise bambaşka bir intihar izleğini işler. Meral'in intihar teşebbüsü, dışarıdan gelen etmenlerden yanında, kendi 'ben'inin problemlerinden ve kadın kimliğinden kaynaklanır.

Meral, içine düştüğü varlık boşluğunda yalıtıma, yalnızlaşmaya sürüklenmiştir. Fakat bu, yazarın bir başka karakteri Ferit'te olduğu gibi münzevi bir çekiliş değildir. O, kalabalıklar içerisindeki yalnızdır. Mücadelesinde mağlup olması yüzünden intihar etmeyi yegâne kurtuluş görecektir. Bıraktığı intihar notuyla bir anlamda eylemini mevcut değerlere ve değerleri benimsemiş kişilere isyan suretinde gösterecektir. Burada muhatap olarak eril bir dünyayı hedeflemesi sadece Meral olarak kendi 'ben'ine yüklenmiş anlamlara değil bir kadın olarak da toplumsal yargılamayı biçimlendirmiş ataerkil anlayışın 'kadın'a yönelik yüklediği anlamlara da bir isyandır:

"Buyurunuz Ferhat Bey, Samim Bey, cemiyet bey, ahlak bey, namus bey, buyurunuz yazıyorum işte:

"İntihar ediyorum. Kendi kendimden nefretim çevrelediği ve çirkinleştirdiği bir dünyada yalnızım." (Yalnızız, 423)

Samim, Meral'in intiharıyla Nietzsche'nin "Trajik insanlar olma cesaretini taşıyınız, çünkü böyle kurtulacaksınız." sözünü hatırlayacak ve Meral'de bu trajik iradenin varlığını inanılmaz, korkunç bir sürpriz olarak görecektir. Meral, Samim'e göre, "Kendi iç dünyasının mahpusu halinde şifasız bir yalnızlığa mahkûm." dur. (Yalnızız, 445-446) Üstelik Meral, sosyal bir insan olmasına rağmen yalnızdır. Bu sosyal 'ben'in nasıl yalnız kaldığını Samim'e cevaplayacaktır:

"İşte, insanın dramı buradadır. Çünkü onun bu yüksek şuur tabakaları somatik yapısının tesirlerinden kurtulacak kadar gelişmemiştir. "Sosyal ben", ötekinin, yani biyolojik ben'in emri altındadır, tamamıyla kendi kendisi, yahut sosyal olamadığı için yalnızdır, köleliğinden iğrenir. Meral'in nefreti budur. İnsanı intihara veya haberi olmadan birçok hastalıklara hazırlayan günah kompleksi böyle bir iç mücadelenin düğümüdür. Eğer Meral kendini öldürmek istemesiydi, bir ay veya on beş sene sonra hastalanabilirdi. Nevrasteni, verem, afra kesesi iltihabı veya kanser, ne olursa olsun, bu hastalığın kökü şuuraltında saklanan günah kompleksi olacaktı." (Yalnızız, 448)

Anayurt Otelinde Zebercet'te intiharı seçen bir başka roman karakteridir.

On Kasım tarihinde boynuna çamaşır ipini geçirir ve intihar eder:

“Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkarabilir, Bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük. Ayaklarıyla masayı itip aşağıya yuvarladı; bir boşluğa düşerken durdu. Gözleri, ağzı açık, bacakları gerilerek, çırpınarak sallanırken kollarını kaldırıp başının üstünden ipi tutmaya uğraştı. (Ne oldu? Yapmayı unuttuğu bir şeyi mi anımsadı birden? Ya da yeryüzünde tek gerçek değer kendisine verilmiş bu olağanüstü yaşam armağanını korumak, her şeye karşın sağ kalmak, direnmek olduğunu mu anladı giderayak? Yoksa bilinçsiz canlı etin ölümüne kendiliğinden bir tepkisi miydi bu?” (Anayurt Oteli, 108)

Karakterinin bu son anı için yazarın sarf ettiği ifadeler, bir anlamda intihar yahut ölümle ilgili tavrını ortaya koyar. Karamsar bir yazar görüntüsü göstermesine karşın aslolanın yeryüzünde kendisine verilen gerçek değer mahiyetindeki yaşam armağanını korumak olduğunu ve direnmeye davet etmesi gerektiğini söylemesi bunun göstergesidir. Bu ifadeyle Atılgan, Camus'nun Sisifos Söyleni'nde ileri sürdüğü intihar yaklaşımıyla koşut bir tavır sergiler. Camus, “Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar.” (Camus, 2010: 15) cümlesiyle başladığı eserinde yaşamın amacını genel olarak “Yaşamak uyumsuzu yaşatmaktır. Uyumsuzu yaşatmak her şeyden önce ona bakmaktır.” (Camus, 2010: 58) şeklinde belirler. Ölümü özgürlük olarak kabul etse de intiharı çözüm olarak kabul etmez:

Bu özgürlük yolu üzerinde, atılacak bir adım daha var. Yaratıcı ya da fatih, bu akraba kafalar için son çaba giriştikleri işlerden de kurtulmasını bilmektir: ister fetih, ister aşk, ister yaratım olsun, yapıtın da var olmayabileceğini kabul edebilmek; böylece her türlü bireysel yaşamın derin yararsızlığını sonuna kadar götürmek, tüketmek. (Camus, 2010: 119-120)

Peki Zebercet neden intihar etmiştir? Ondaki ölüm seçimi bir özgürlük tutkusu mudur yoksa çıkmaz içine düşmek mi? Ya da daha somut bir ifadeyle Zebercet, işlediği bir cinayetin vicdan yaptırımıyla mı intihara sürüklenmiştir veya onda intihar, varlık suçluluğunun götürdüğü çıkmazda bir seçim midir?

Ece Çetin, Zebercet'i intihara sürükleyen sebeplerin başında yaşadığı dönemin koşullarını gösterir:

“Zebercet'in otel parasından çalması, polise düzenli verilen fişlere hayalî müşterileri kaydetmesi, kendini emekli subay olarak tanıtan adamın aslında kızını öldürmüş bir katil olması, mahkemesi görülen gencin eşini öldürmek suçuyla yargılanıyor

olması, Nail Beyin pamuk çekirdeğine kum karıştırarak satması, Zebercet'in okul arkadaşı Ömer'in kardeşi tarafından vurulması, kumarhanenin işletmecisi Nazlı İbo'nun Çakır Hasan'ı yaralaması üzerine Çakır Hasan'ın iyileşip Nazlı İbo'yu öldürmesi ve Zebercet'in akrabalarının pek çok kavgaya/cinayete karışması, otelden havluların ve terliklerin çalınması gibi çoğu doğrudan Zebercet'le ilgili olmayan ama Atılğan tarafından ustaca romanın her köşesine yerleştirilmiş örnekler Zebercet'in yaşadığı çevre ve dönem hakkında fikir sahibi olmamızı sağlıyor.” (Çetin, 2013: 18)

Bu anlamda onun intiharı yaşadığı döneme bir başkaldırıdır. Yine Çetin'e göre bir diğer sebep cinsel arzularının yaşattığı karmaşa ve fiziki özellikleriyle dalga geçilmesidir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın da çözülmeyi başlatmasıyla temel sebepler arasındadır. Çünkü babası Zebercet'e otelde bir odayı olur olmaz kimselere vermemesini salık vermiştir. Zebercet, kadını, babasının söylediği odada misafir edecektir. Bu anlamda onu olur olmaz kişilerden kabul etmemiştir. Oysa sonradan öğrenecektir ki kadın konusunda yanılmış, bir anlamda babasına ihanet etmiştir. (Çetin, 2013: 19)

Sonuç itibariyle Zebercet, dönem koşullarının etkisi kadar fiziksel, duygusal yetersizliklerinin etkisiyle intiharı seçmiştir. Bay C. ile kıyaslandığında Bay C. aradığı kadını ebediyen kaybetmesine rağmen susmayı tercih ederken Zebercet, başka hayatlara da zarar verecek eylemlere sapmış ve sonunda ölümü seçmiştir. Belki bunda Bay C.nin zaten kalabalıklar içinde bir yalnızken Zebercet'in kalabalıkların bile dışına itilmiş tecrit bir hayata mahkûm olmasının da etkisi vardır.

Yusuf Atılğan her iki eserinin, varoluşsal suçluluk ve varoluşçu izlekler bakımından ele alındığında oldukça zengin bir argümana sahip olduğu bu örneklerde görülür. Bunda, yazarın ele aldığı konular kadar psikolojik/felsefi metinlerden de ardıl gönderge olarak faydalanmasının etkisi büyüktür. Bir anlamda Atılğan; başta Camus, Kafka olmak üzere bireye odaklanmış yahut doğrudan varoluşu sorgulamış Batılı birçok ismin ortaya sürdüğü düşünceleri örnekleyen eserler ortaya koymaya çalışmıştır.

Anayurt Oteli'nde Zebercet, fiziki yetersizliğinden toplumsal iletişimsizliğine kompleks olumsuz benlik temellerinin onu götüreceği çıkmazda intiharı seçecektir. Gerek Anayurt Oteli'nde gerekse Aylak Adam'da modern Batı felsefesinin nerdeyse ortaya koyduklarını hepsini romanlarında birer argüman olarak ele alan Atılğan, Zebercet'e böyle bir son hazırlayarak modern Batı felsefesinin intihar izleğini de kullanmış olur.

Aynadaki Yalan'da Naci, felsefe fakültesinde asistandır ve doçentlik tezini hazırlamakla meşguldür. Naci, romanın daha ilk bölümlerinden itibaren huzursuzluğun

temsilcisi olarak görülür. Askerlik vazifesi sırasında konakladıkları köyde, elinde bir ince değnek, yere atar yatmaz kolaylıkla uyuyuveren askerlerine bakacak ve onların bu rahatça kendilerini kaybedişleriyle kendi gecelerini karşılaştıracaktır. Bu karşılaştırmada, bir tarafta yorgunluğun sonunda bayılıp çöküvermeler varken diğer tarafta her gece uykuyu korkunç bir ormanda av peşinde gezercesine arama vardır.

Naci'yi, askerde iken karşılaştığı bazı olaylar kendi yaşamını sorgulamasına yol açmış ve onda ölüm, büyük bir problem halini almıştır. Bu sorguda akıl merkezli yürüdüğünü fark etmiştir:

“Ölüm... Ondan büyük problem tanımıyor... Batı edebiyatının cins kafaları içinde (Şekspir), (Paskal), (Tolstoy), (Moris Materling) gibilerin, bu karanlık kuyuya, yukarıda, güneş gören yerdeki çığırğa bağlı bir kovayla inip epey derinlere daldıklarını görüyor ama, boşuna zahmet... Bunlar, belli başlı bir derinlikte, çıkırıktakilere imdat işareti verip kendilerini yukarıya çektirmekten başka bir şey yapamıyorlar... Hep akılla gidiyorlar. Akıl, kendi kendisini patlatmaktan başka hangi güce sahiptir ki?” (Aynadaki Yalan, 18)

Yaşam ve ölüm kişinin referans aldığı fikirlere göre farklı anlamlandırılmaktadır. Hatta fikirlerden öte inançlar yaşam ve ölümü anlamlandırmada en önemli belirleyicilerdendir. Varoluşçuların insanın yegâne özgür seçimi olabileceği için yücelttiği ölümü bazı Mevleviler başta olmak üzere bazı İslami mutasavvıflar için Allah'a kavuşma sayarlar. Aynı şekilde varoluşçularda bir dayatma olan yaşam, aynı mutasavvıflara göre gurbettir. Aynadaki Yalan'da yazar, bu farklı ölüm algılarını Naci'nin bir şekilde ilişkisi bulunduğu kadın karakterler aracılığı ile okura verir. Sol referanslarla hayata bakan Mine, Naci'nin yaşamaktan ne anladığını sorar. Naci'nin Mine'nin sorusuna verdiği cevap Heidegger'in yaşam ile ilgili bakış açısına yakındır.

“Yaşamın manasını soruyorsun? Sana göre bir cevap vereyim: Her işde ölümü unutmak faaliyetinden başka bir şey değil... Evet, size göre yaşamak bu!...

“Yok da ne demek? O bir “var” olmak gerek... Tam yokta, yokta yoktur. Öyleyse “yok” bir “var”ın var ettiği var... Bir “var” ki, yalnız o var, gerisi yok, yok da yok... Yok da o “var”ın icadı...” (Aynadaki Yalan, 19)

Benliğin sorguya çekildiği her romanda intiharın izine rastlanır. Burada da Naci'nin intiharından annesi korkmakta hatta oğlunun tabancasını saklamaktadır. Annenin bulduğu bir diğer çare oğlunu hocaya götürmektir. Büyük sıkıntılar, daralmalar içindeki oğlunun derdini hocaya anlatır. Naci hoca ve annesi karşısında kendi yalnızlığının dipsizliğini bir kere daha anlar.

“Naci fikirlerin hiç birine cevap verebilecek takatte değil... Katıla katıla, yorganı ısıra ısıra ağlıyor. Son hezimetini müthiş...” (Aynadaki Yalan, 35)

Kara Kitap'ta Celal, Alâeddin'le konuşmalarını anlattığı yazısında "...aslında yaşlı, mutsuz, huysuz ve yalnız olduğumu ve ölmek istediğimi anlattım." (Kara Kitap, 49) der. Celal o isteğine öldürülerek ulaşacaktır fakat bir varlık sorunu yaşayan başka karakterlerin o sonu kendilerinin gerçekleştirdiği, anlatılarda görülen bir durumdur. Üstelik eylemin sadece olay yönü değil, bireyde yatan temeli üzerinde de durulur.

İçimizdeki Şeytan'da Ömer sahneden çekilmiştir; Huzur'da Mümtaz, varlık sorgulamasının başladığı yerde, tam sahnenin ortasında bırakılmıştır; Aylak Adam'da By C. hep sahnenin içindedir fakat sonunda, teslim olmayı seçmiştir. Tutunamayanlar'da oyun, başat bir unsur olarak sürekli vurgulanır. Turgut Özben için sahnenin içinde yahut dışında yaklaşımı sergilenemez. Çünkü varlık sorgusunda o, zaten sahnenin kendisidir.

Peki, sahnenin dışına çıkmış Selim Işık için varlığını sorgulama süreci nasıl gelişmiştir? Şayet Selim, Günseli aracılığıyla Turgut'a günlüğünü ulaştırmış olmasa onun 'ben' sorgusu yine diğerlerinin –buna Turgut'un kendisi de dâhildir- bakış açısı oranında ulaşma mümkündür. Tabi Selim günlüğünde bizatihi kendini sorgulama ve 'ben' olma sürecini anlattığından, ondaki varlık suçluluğunu Turgut'un arayışından bağımsız olarak, doğrudan kendi anlatımıyla ele almak doğru olacaktır.

Selim Işık, günlüğünün 12 Şubat 19... tarihli ilk bölümünden itibaren hem arkadaşlarını sorgular hem de onu bir tutunamayan olmaya ve akabinde intihara götüren eksiklik duygularını, suçluluklarını, yanlış anlaşılmalarını anlatmaya başlar. Selim'in arkadaşlarıyla ilgili yargısı, sürekli yanlış anlaşıldığı yönündedir. Onunla birlikte olduklarında genellikle gelen bu arkadaşlar, onun eski aptalca bir sözünü hatırlayıp yine gülerler ve Selim'i, böyle aptalca bir söz söylediği için utandırır. Şarkılarda hep başkaları adına utanmış Selim'in artık kendisi için de utanmaya başladığı anlaşılır. “Akli başında bir insan, beni bu arkadaşlarımdan öğrense kim bilir ne can sıkıcı bulur. Ben de öyle buluyorum.” (Tutunamayanlar, 591) diyerek bir anlamda ölüm sonrası onun hikâyesinin peşine düşmüş Turgut'un aslında o arkadaşlardan yanlış anlatılan Selim'i öğrendiğinin bilgisini verir. Selim, güldürmek isterken gülünç olmuştur ve böyle acıklı durumların yalnız onun başına geleceğini düşünmektedir. İnsanların anlayışsızlığı yüzünden yorgunluğunu kimseye anlatamamıştır zira diğerleri yakınmalarında ince bir alay görecekle endişesi taşır. Turgut'un arayışı sırasında sürekli sorduğu, Selim'in neden kendisine gelip anlatmadığı sorusunun yanıtı da bu düşüncede gizlidir. Gerçi Selim,

Turgut'u diğer arkadaşlarından farklı değerlendirir. Fakat bir zamanlar başta evliliği olmak üzere hayatına fazla karıştığı için aralarında mesafelerin oluştuğu, bu yüzden de ona açılmayacağı kanaatindedir.

Günlüğün 16 Şubat tarihli bölümünde Selim, artık sonunun yaklaştığı düşüncesindedir. Her zaman kendini açıklamaktan korkan Selim'in artık korkmasına gerek yoktur çünkü tükenmiştir. "Yalnız kaldığımda kendimi kötülemeden edemezdim." 594 itirafı onda, kendine yönelik bir suçluluk hissini önceden bu yana var olduğunu gösterir. Üstelik arkadaşlarına karşı da kötülükler düşünmüştür:

"Ben kötüyüm; sizlere karşı kötü duygular besledim içimden. Beceriksizliğimden uygulayamadım kötü düşüncelerimi. Sizleri kıskandım, küçük gördüm, bayağı buldum: bana yapılmasını istemediğim kötülükleri sizlere yapmak istedim. Fırsat bulunca da yaptım. Dün gece rüyamda biri beni öldürdü. İçimin boşaldığını hissettim. Ben de ne işkenceler düşünmüşümdür bana kötülük edenler için. Beni de öldürmelerini istiyorum artık. Çünkü, artık olduğum gibi kalmaya dayanamıyorum. Yalnız, beni öldürürseniz kötülüklerim gene gizli kalacak. Onları bir sır gibi mezara götüreceğim: gene aldatacağım sizleri. Gelin, hep birlikte, önce yaşarken öldürelim beni. Aklıma geldiği zaman bile ürperdiğim yaşantılarımı ortaya koyalım: didik didik edelim. Ondan sonra ölümün bir anlamı olur benim için. Sizin de işinize yarar: benim gibilerden sakınırsınız bundan sonra." (Tutunamayanlar, 595)

Selim'in bu cümlelerine salt intihar öncesindeki kompleks ruhunun dışı vurumu şeklinde bakmak eksik kalır. Asıl, bu düşünceleri nedeniyle intihar seçimi yahut seçimsizliğine sürüklenmiştir. O, çocukluğundan itibaren büyük görevler yüklenmenin sorumluluğunu taşımak zorunda kalmıştır. Bu ağır yükün altında ezilmiş, kendi olma, kendini olduğu gibi sergileme gayretleri başarılı bir öğrenci olmasının gölgesinde kalmıştır. Ailesinin, çevresinin ve sonrasında toplumun dayatmaları yüzünden asıl Selim hep yanlış anlaşılmıştır. Bu gerçeğin yönlendirmesiyle bakıldığında onun intiharı bir sürüklenme değil seçimdir. Zengin bir kızla evlenmesini isteyen babası başta olmak üzere dayatmalarla boğuşmaktan artık yorulmuştur. Günlüğünün 1 Mart tarihli bölümünde bu yorgunluğun gelişimini sorularla özetler:

"Bu duruma nasıl geldim? Neden bana yaşamasını öğretmediler? Neden bana, bizden bu kadar gerisini sen bulup çıkaracaksın dedikleri zaman isyan etmedim? Hayata atılmak gibi bir çılgınlığı nasıl yaptım? İnsanların dünyasına atılmayı nasıl göze aldım? Ben insan değildim ki. Yaşamadığım bir hayatın içine nasıl atıldım? Beni nasıl gürültüye

getirip de bu soğuk bakışlı mimar gibi insanların karşısına çıkardılar? Onlar da bilemezdi: görünüşümle insana benziyordum. Denemelerden geçmişim. Onları aldatmayı başardım. Sonumu kendim hazırladım. Her an ne yapacağımı söyleyemezlerdi bana. Beni aldattılar; gene de suçluyum. İnsanların en verimli olduğu çağda tükendim. Her anı, ne yapmam gerektiğini düşünerek geçirdiğim için çabuk yoruldum. Bana müsaade.” (Tutunamayanlar, 607)

Beş gün sonra, 6 Mart'ta sorularına yine kendisi yanıt verecektir.

“Beni kötü yetiştirdiler. Annem de, babam da bana gerekli eğitimi vermediler. Yaşamak için demek istiyorum. Bana yaşamasını öğretmediler. Daha doğrusu, bana her şeyin öğrenilerek yaşanacağını öğrettiler. Yaşanırken öğrenileceğini öğretmediler. Ben de kolayca razı oldum bana öğretilen bu yanlışlara. İnsan, kendi bulmuş doğru yolu. Ben bulamazdım. Bana, başkalarına gösterdikleri basmakalıp yolları öğrettiler. Başka türlü bir itinayla tutmalıydılar beni. Daha fazla değil, farklı. Normal bir insan olmaya zorladılar, bana boş yere vakit kaybettirdiler. Olmayınca da, anormal dediler. Ben de kendimi anlamadım: bütün hayatım boyunca normal bir adam olmaya çalıştım. Arkadaşlarla geneleve gittim, müstehcen romanlar okudum ve sokakta genç kızların peşinden gittim. Hiçbirinde tutarlılık gösteremedim. Bunun üzerine anormal olduğuma karar verdiler. Onlara biraz olsun benzeyebildiğim ölçüde kendimi mutlu sayıyordum. Kendimi onlardan ayırmasını beceremedim.”

O, normal olmadığı niçin anormal olan bir çocuktur. Fakat ondaki suçluluk kaynağı ona hayatın öğretilmemesinden ziyade kendi olmayı sürdürememektir. Hatta o sıra onu hayata bağlayan günlüğü bile istediği gibi yazamamasının eksikliğini yaşar. Hiçbir işi istediği gibi bitirememesinden utanç duyar. Burada onun bir zamanlar tutunmaya çalıştığı, o çabalarından bile şimdi utanç duyduğu sonucuna ulaşılabilir. Çocukluğunda süt kuzusu diye alay edenlere nispet onların arasına girmeye çalışmış, fiziksel eksikliği nedeniyle gülünç duruma düşmüştür. Okulda başarılı bir öğrenci olması suç gibi görülmüş, haylaz öğrencilere yaklaşıp bu suçluluğunu örtmeye çalışmıştır. Artık ölüm düşüncesiyle baş başdır fakat günlüğünü kaleme aldığı sıra bu kararını bile uygulamayacağını korkularını yaşar.

Suçlu insanın bahanelere sığınmaya çalışması evrensel bir kaderdir. Selim bile kimi zaman kendinin sürüklenmesine bahaneler bulmaya çalışır. Bu noktada Selim, Freudçu yaklaşımın baba psikozuyla babaya yüklenmek yerine annesine yönelir. Onun kendisini gereksiz şımarttığı düşüncesi bunlardan birisidir. Annesi, onun başka türlü oluşunu yanlış

yorumlamıştır. On yedi yaşına kadar onu yıkamış, bütün imtihanlardan önce sabaha kadar anlattığı dersleri dinlemiştir. Bu yüzden yalnız başına çalışma alışkanlığı edinememiştir. Ayrıca kalıtım nedeniyle de annesine kimi zaman çatmıştır.

“Mendel yasalarıyla hırpalarım onu. Daha akıllı, daha kabiliyetli, daha becerikli olsaydın, ya da beni doğurmasaydın, diye yüklenirim ona. Eksik yönlerini düşünseydin; bunların çocuğuna da geçeceğini düşünerek evlenmeseydin. Liseyi bitirdiğine göre, sana da Mendel yasalarından bahsetmişlerdir. Ayrıca, babamla bu kadar farklı bir temel yapıya sahip olduğun halde, neden onunla evlendin? İkiniz, aşırı çelişik uçlarda bulunan karakterlerinizin bana nasıl etki edeceğini, benim hücrelerimi nasıl bir çıkmaza sokacağını hiç düşünmediniz mi?” (Tutunamayanlar, 645)

Selim, bu suçlamalarında bile annesi tarafından yanlış anlaşılacaktır. Annesi onu başka annelerin çocuklarıyla karşılaştıracak, hangisinin oğlunun annesini Mendel yasalarına dayanarak suçladığını düşünerek Selim’le gurur duyacaktır.

Selim’in odasına kapanması bir yalıtım izleğidir. Matmazel Noraliya’nın Koltuğu’nda Ferit’in, Ruh Adam’da Selim Pusat’ın kendilerine yalıtım uyguladığı süreçte dine yönelmeleri yahut dini bir çıkış noktaları bulmaya çalışmaları gibi Selim Işık da yalıtım sürecinde din kitapları okuyacaktır. Çocukluğundan bu ana beğendiği İsa-Mesih’e yönelik de yine kendini gösterir. İncil okur, İsa-Mesih’in özelliklerini merak eder. Fakat Selim’in bu yönelişini bir çıkış gayreti olarak yorumlamak mümkün değildir. O, artık ölümün öncesindedir ve yaşarken anlatamadığı öfkelerini toprağa götürecek olmanın suçluluğunu yaşar yalnız. Sadece ölümü beklemek zordur. Ölüm gelmediği için de ölümcül düşünceleri gelişmektedir. İsteği, hep birlikte tutunamamaktır. Fakat kimi suçlayacağını bilemez. “Görünüşümde öyle bir saflık vardı ki yaşayışıma herkesin karışabileceği izlenimi bırakıyordum.” (Tutunamayanlar, 665) derken yine kendisini suçlar. Benzer bir suçlama da Turgut’la ilgilidir.

“Kimsenin yaşantısını beğenmedim: kendime uygun bir yaşantı da bulamadım. Turgut’u da hor gördüm bu arada. İsteddiği gibi yaşamasına karşı koydum. Sonunda uzaklaştı benden. Ona Burhan’lık yaptım. Evlenmesine karıştım. Sonra evlerine gitmedim. Şimdi gitmek isterdim. Özür dilemek, kendimi olduğu gibi bırakmak isterdim. Ne yazık bütün bunları gerçekleştirecek gücüm yok. Düğümler, istenildiği anda çözülmüyor. Bir söylemekle açılmıyor kapılar. Soracaklar, anlattıracaklar. Neden önce öyle diyordun da şimdi böyle... Beni gene çileden çıkaracaklar sonunda. Yenilginin bile tadına varamıyor

insan. Bütünüyle teslim olmanın keyfini süremiyor. Olduğu gibi kabul etmiyorlar Selim’i.” (Tutunamayanlar, 667)

Bu ifadeler, Turgut’a Selim tarafından o mektubun gerçekte gönderilmemiş olduğu kanaatini güçlendirir. Muhtemelen göndermek istese bile Turgut’a karşı hissettiği suçluluk yüzünden bunu yapmamış fakat Turgut, Selim’in intihar sürecindeki ilgisizliğin suçluluğuyla kendisine böyle bir mektubun gönderildiğini tasarlayarak arayışa başlamıştır. Selim Işık intihar ederken bir kurban değildir. O, isteyerek seçmiştir kendi sonunu. Dolayısıyla varlık suçluluğundan ziyade diğerleri hazırlamıştır böyle bir sonu. Onun;

“Bence suçlu, bana görevleri verendir. Altından kalkamayacağım bir yükü beni ezendir. Hiçbir zaman bu görevleri yapmaya gönüllü olmadım. Kimsenin istekli olmaması üzerine ve o sırada orada benden başkasının bulunmaması yüzünden kabul etmek zorunda kaldım. İnsanlar, bu görevleri kabul etmemenin utancını yaşamalarını diye (bu utancın çok korkunç bir duygu olduğunu tecrübelerimle biliyordum) onları bu acıdan kurtarmak istedim.” (Tutunamayanlar, 692) düşüncesi aynı zamanda suçluluğu ilahi bir temele dayandırma göndermesini de barındırır. Hayranı olduğu İsa-Mesih gibi, bir Peygamber gibi başkalarının sorumluluğunu üstlenmiştir.

Turgut’un başkalaşımıyla Selimleştiği Selim budur. Bir anlamda Turgut da başkaları adına Selim’in bilinmeyenini aramaya koyulmuş, başkalarını bu görevi kabul etmemenin utancından korumuştur. Fakat sonunda Selimleştiğine göre onun üstlendiği görev Peygamberlikten ziyade havariliktir. Nitekim İsa-Mesih öldürülürken havarilerinin yaşaması gibi o da sonuna kadar gitmeyi tercih etmiştir. İntiharını seçen Selim Işık, Sartre’nin özgürleşmiş insan tipinin örneğiymiş Turgut Özben, Camus’nun uyumsuz insanı olmayı tercih etmiştir. Fakat uyumsuzluk sürecinde sahnenin dışına çıkmış/çıkarılmıştır. Belki de Tehlikeli Oyunlar’da Hikmet Benol’un sahnede yer almaya başladığı nokta tam da bu süreç midir sorusu gelmelidir akıllara. Soru cümlesinin başında ‘Belki’ sözcüğü yer almalıdır zira Hikmet Benol, sonu itibarıyla Selim Işık’la birlikte de düşünülebilecek bir karakterdir.⁹²

⁹²Nitekim Gürbilek bu doğrultuda şu ifadeleri kullanır: “Hikmet Benol hem Selim Işık’tır hem Turgut Özben, hem inançtır hem soytarıklık. Artık karşı çıkılan, inancı köstekleyen şey dışsal bir nesne olarak görülememektedir. Kendini anlamayan topluma öfke duyan, her şeye rağmen kibrini ve temizliğini koruyan Selim’in tersine Hikmet kendisini onun içine atar; tangoların, alaturka şarkıların, duvarlarına takvim asılan, pijama giyilip terlikle dolaşılan evlerin, yağsabuntozter kokularının, bakkal defterlerinin, kira kontratlarının içine.” (Gürbilek, 2005: 38)

Hikmet Benol, taşındığı gecekondulu mahallesiyle bir anlamda tanıdığı insanlardan kaçmıştır. Dolayısıyla Benol'un ilk intiharı budur. Burjuva hayatından vazgeçmiş olmasıdır. Aynı bağlamda, Turgut'un da sembolik bir intiharı temsil ettiğini söylemek mümkündür. Öte yandan Benol, geride bıraktıklarını bütünüyle de silmez. Onlardan birisinin gelip kendisini bulmasını ister, oysa bulunabileceği bir adres bırakmamıştır. Buradan çıkarılabilecek sonuç, Hikmet Benol'un amaçlarından birinin de kendini gerçekleştirmek, bu gerçekleştirmeye ötekilere göstermektir. İdeal benliğini mücadele ederek potansiyel benlik halinde sergilemek yerine kaçmayı tercih etmiştir. Böyle bir tercih, her ne kadar önceki Hikmet'i sadece H olarak nitelendirse ve yok saysa da aslında bir varlık olarak kabul ettiğini gösterir. Kaçarak varlığının boşluğunu başta karısı olmak üzere diğerlerinin fark edeceğini umar. Oysa durum umduğu gibi gerçekleşmez. Bilge'nin gecekonduya gelişi, kendi yeni kurmaca dünyasını alt üst eder. Bu noktadan itibaren fiziki eylem şeklinde intihar düşüncesi ve eylemi girer devreye. Ondaki bu yönde yer alan düşünce, Camus'nun "İnsanlar gösterdiğiniz nedenlere, içtenliğinize ve acılarınızın ağırlığına ancak siz öldüğünüzde inanırlar." (Camus, 2013: 54) yaklaşımıyla örtüşür. Albaya yazdığı mektuplardan birinde geçen şu ifadeler onun, intiharıyla olsun boşluğunu fark ettirmek isteğini hissettirir:

"Fakat Allah kahretsin, insan anlatmak istiyor albayım; böyle budalaca bir özleme kapılıyor. Bir yandan da hiç konuşmak istemiyor (...) Ben de susarım o zaman. Gecekondumda oturur, anlaşılmayı beklerim. Fakat albayım, adresimi bilmeden beni nasıl bulup anlayacaklar? Sorarım size: "Nasıl?" Kim bilecek benim insanlardan kaçtığımı? Ben ölmek istiyorum sayın albayım, ölmek. Bir yandan da göz ucuyla ölümümün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum. Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan; bir yandan da kılına zarar gelsin istemiyor." (Tehlikeli Oyunlar, 259).

Hikmet, oynayacağı o oyunun ne olduğunun ipuçlarını aslında daha önce vermeye çalışmıştır. "Her gün yeni bir oyun çıkarıyorsun." "Sonunda hepsi birleşecek albayım. Sonunda herkese birden tek bir oyun oynayacağım" (Tehlikeli Oyunlar, 347) şeklinde belirttiği oyun, gerçekte intihardır. Neden intihar edeceğini de daha romanın başında söylemiştir: "ölmek istiyorum. Güzel kalmak için yapabileceğim tek şey bu," (Tehlikeli Oyunlar, 15) Bu anlamda Hikmet'in intiharı oyunun bir parçası, hatta finalidir. Hikmet, "Benim oyunlarda ancak 'Ölüm,' sonunda biraz ilgi uyandırabiliyor seyircilerde albayım," (Tehlikeli Oyunlar, 305) diyerek, finalin ölüm olacağını da işaretlerini vermiştir. Böyle bir tespit, söz konusu eyleme yadsınma korkusunun yahut kendine yönelik nefretten

kurtulma isteğinin ötesinde bir derinlik kazandırır. Hikmet, intihar etmekle kurguladığı oyun metnini sonlandırmıştır. Kurguyu yazarak değil, yaşatarak göstermiştir. Birgül Oğuz, Hikmet'in intiharını bu sebeple varoluşçu bir intihar değil edebî bir intihar kabul eder:

“Kendi sonunun bilinciyle konuşan bu ses, bile isteye gerçekleştirilecek akılcı bir intiharı aslında daha en baştan kurmaktadır. Ancak, onun intiharını gerçek anlamda yıkıcı bir politik söyleme dönüştürecek olan, bu içerik değildir. Hikmet, dünyayla kurduğu bilinç ilişkisi onulmaz bir kopuşa uğradığı için değil, hep yarım kalmış yaşantıların kahramanı ve yarım kalmış anlatıların yazarı olmak yazgısına dayanamadığı için değil, başladığı metni bitirmek için intihar eder. Bütünüyle tersine işleyen bir süreç. Onun intiharı Selim'inki gibi varoluşçu değil, edebî bir intihardır. Gerçeklik karşısında tuzla buz olan kurmaca dünyasını, bu sefer başka bir gerçeklik düzleminde onarma çabasıdır. Hikmet Benol “oyunumuzu kanımızla yazalım,” (Tehlikeli Oyunlar, 262) derken, bu ağdalı ve ağdalı olduğu kadar ironik dil zırhının ardına saklanmakla birlikte, yazarlığının varacağı nihai noktaya da işaret etmektedir aslında. Hikmet oyununu gerçekten de kanıyla yazar. İntiharcının ardında bıraktığı veda mektubu nasıl ancak intihar gerçekleşikten sonra dilsel bir iktidar kazanıyorsa, Hikmet'in yazısı da bu yolla geçerlik kazanacak ve okurunu bulacaktır. “Sözün hiç mi hükmü yok?” sorusuna verilen yıkıcı, unutulmaz, canavarca bir yanıt bu: Sözün hükmü vardır, evet, hatta yalnızca sözün hükmü vardır.” (Oğuz, 2009: 70-71)

Oyunun nihai noktası bile olsa Benol, intihara giden süreci tüm ruhuyla yaşar ve aslında o yaklaşan sondan korkar, kurtulmak, kurtarılmak ister. Albaya, “Artık hiçbir şey yapmak istemiyorum. Gerçekten hiçbir şey yapmak istemiyorum. Hiçbir şey yapmak istemiyorum. Korkuyorum. Hiçbir şey yapmak istemediğim için kötü bir şey yapmaktan korkuyorum.” (Tehlikeli Oyunlar, 461) şeklinde seslenir. Arkasından gelen “Beni hemen anlamalısın, çünkü ben kitap değilim, çünkü ben öldükten sonra kimse beni okuyamaz, yaşarken anlaşılmaya mecburum, ben Van Gogh'un resmi değilim, öldükten sonra beni müzeye koyamazsınız.” (Tehlikeli Oyunlar, 318) ifadesi, ruhunda taşıdığı yadsınma duygusunun dışı vurumudur. “Artık çok geç, geriye bakamam. Bütün hazırlık bozulur. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Gözlerini kapa. Buraya takıldım kaldım. Beni duymuyor musunuz? Bir şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum.” (Tehlikeli

Oyunlar, 462) sözleriyle albaydan son bir kez yardım bekler. Ama zaten bir tasavvur olan albaydan elbette yardım gelmeyecektir.⁹³

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet'in bu son sözlerinden sonraki Bölümün adı 'Albay Girer'dir. Hikmet kendini balkondan atmıştır ve kalabalık toplanmıştır. Bu bölümde biraz da ironik bir üslupla bir ölüm sonrası hatırlatılır. Albay Hüsamet'in gazeteye yazdığı mektup da bu bölümde yer alır. Albay, Hikmet'in yarım kalmış eserinden, bu eserin içeriğini bildiğinden, kendisinin tamamlayacağından bahseder; gazetenin eseri basmasını ister. Ölüm ilanı da mektupta yer alır. Odadan çıkmadan önce "İfade edemediğim bir eksiklik hissi var içimde, Hikmet oğlum. Sanki her şey başka türlü olabilirdi; başka türlü oynanabilirdi." (Tehlikeli Oyunlar, 474) der.

Tüm bu ayrıntılara rağmen Hikmet'in fizikî olarak intiharı muallâktır. Bir başka ifadeyle Hikmet, balkon aşağı atlayarak canına kıymamış fakat gecekonduya dirilttiği ikinci Hikmetlikten de vazgeçerek sembolik bir intiharı yaşamıştır. Onda eksiklik duygusunu oyunların yazarı mahiyetindeki 'ben' de giderememiştir. O ikinci 'ben'den, kendi kurgusu Albay karakterine dönüşerek kurtulmuş, tamlanmıştır. Bu durumda Hikmet'i Turgut veya Selim dışında Galip'le ilişkilendirmek daha olasıdır. Selim'in intiharı zaten fizikidir. Turgut Özben'se olumsuz özellikleri temsil ettiği için Olric'e dönüşememiştir. Oysa Galip, Celal Salik'e dönüşecektir. Albay, Hikmet'in Sevgi üzerinde hiçbir zaman uygulayamayacağı otoriteyi, yani Hikmet'in en önemli eksik yanını temsil eder. Böyle bir kabulde, Hikmet'in ölümünün nasıl anlatıldığı sorusu akla gelebilir. Oysa Albay bölümünü anlatan da yine Hikmet'in kendisidir. Bir taraftan olası intiharının sonrasını hayal eder, bir taraftan da artık öldürdüğü ikinci Hikmet'e yabancılaşarak bakar.⁹⁴

Adalet Ağaoglu, Dar Zamanlar üçlemesinin üç kitabında da intihar izliğine odaklanacaktır. Zaten üçlemenin ilk kitabı olan Ölmeye Yatmak, daha adıyla bile izleğin

⁹³Oğuz, "Ölmeden hemen önce Albay'a bu tümcelerle seslenen Hikmet, son bir umutla varsayılan okuruna seslenen yazardır aynı zamanda." (Oğuz, 2009: 73) diyerek Hikmet'in kişiliğinde yazara, Albay'ın kişiliğinde okura temsil kazandırır.

⁹⁴Kardeşler, Albay'ın Olric'i temsil ettiğini belirttikten sonra, farklı bir yaklaşım getirir: "Tutunamayanlar'da Turgut'un hayali hizmetkârı Olric, Tehlikeli Oyunlar'da 'komşu albay' olarak çıkıyor karşımıza. Kitap boyunca acaba albay gerçek mi yoksa Hikmet'in kafasında yarattığı bir karakter mi diye düşünüp durdum. Sanırım gerçekten Hikmet'in böyle bir komşusu var, ancak kitaptaki diyaloglar, daha doğrusu monologlar gerçekten albayla gerçekleşmiyor. Hikmet karşısında albay varmış gibi kendi iç sesiyle konuşuyor aslında. Tutunamayanlar'dan en büyük farkı da bu bilinç akışı zaten. Okuyucu hangi diyalogların gerçek hangilerinin Hikmet'in şizofrenik iç sancuları olduğunu anlayamıyor. Karışık bir anlatım tarzı ama yine de bir bütünlük var kitapta." (Kardeşler, 2015: 21)

habercisidir. Kurguyla birlikte bir diğerk dikkat çeken husus da Aysel'in ölüme yatmak için bir otel odası seçmiş olmasıdır. Yalıtıma girmiş kahramanın kendi kabuğuna çekilmesi birçok romanda karşılaşılan durumdur. Aysel'in de böyle bir tercihten hareketle anne karnını temsil eden balık karnı göndermesiyle ilişkisi akla gelebilir. Fakat Selim Pusat örneğinde olduğu gibi balık karnı, kişinin özeli mahiyetinde olmalıdır. Oysa Aysel'in ölüme yattığı oda kiralanmış bir otel odasıdır. Dolayısıyla daha en baştan, ölüm seçiminde çekildiği oda tercihiyle bile Aysel kendine yönelik suçlayıcı tavrın izlerini verir. Bir anlamda aslında en özgür seçimi olan ve bu yönüyle yüceltilmesi gereken intiharıyla özel olanı kirletmemiş, verilen para karşılığında tek kalabileceği bir otel odasını seçmiştir.

Ölmeye Yatmak, minimal zaman kurgusu içerisinde, Aysel'in Ulus'ta bir otelde ölüme yatmasını konu edinir. Tabi kurgunun zenginliği saat 07.22'de başlayıp 08.49'da biten o kısa zamanda yaşananlarla değil de Aysel'in hatırlamalarıyla genişler. Bu hatırlamalarda öncelikle modernleşmenin sancılarını yaşamış bir kadın kimliği vardır ortada. Aysel, okulda dayatılan modernlik algısıyla yetiştiği ailenin tutuculuğu arasında bir bunalım ve çatışmayla kimliğini oluşturmuştur. Söz konusu bunalım ve çatışmalar onda güçlü bir karakterin, mücadeleci bir kişiliğin oluşmasını sağlamıştır. Bu anlamda bir otel odasına çekilmiş olması ilkin çelişkidir. Oysa Aysel, o an hissettikleriyle yaşam yükü karşısında yenilmeyi, pes etmeyi kabullenmiş bir görüntü içerisinde:

“Şu odaya girdiğimden bu yana bu denli ağır solumanın, solumanın ardından artık başka bir şey gelemey miydi? Ne gelebilir ki? Hep aynı çizgide boy atmak, büyümek, yaş almak, sınıf geçmek, değişmeyen kurumlarda değişmiş kişiler bulmayı ummak, tek başına değişmeyi ummak, buna inanmak hatta hatta suçlamak ve yakınmak... Yakınmak ve bir gün bir cami imamının sizi yönettiğine nerdeyse şaşmak... Çocukları unutmak... Unutup çocukları ölüme yatmaları bile suçlamak...” (Ölmeye Yatmak, 189)

Geçmişe dönük hatırlamaların zamanı yatma zamanına yaklaştıkça Aysel'i böyle bir tercihe götüren asıl sebepler ortaya çıkar. Aysel'in üniversiteden öğrencisi olan Engin'le bir gecelik ilişkisi olmuştur. Onu ölüme yatıran aslında bu ilişki de değildir. Fakat Aysel, temsil ettiği yahut ona yüklenmiş olan kadın kimliğinin tesiriyle yasak bir ilişki yaşamış olmanın kirlilik duygusundan dolayı ölüme yatmayı seçmez. O, Aysel kendisi olamadığı, yani bireyleşemediği için ölmeye yatmıştır. Öğrencisi Engin'le yaşadığı ilişkiyi de bu kendisi olamama sorunsalıyla ilişkilidir. (Apaydın, 2006: 22)

“Bedenimden çok beynimde kurulan bir imparatorluğun şehvetiydi belki. İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa,

kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır. ‘Özgür bir Türk kadını’ oluşumu onunla kanıtladım. Yirmi beş yaşında bir delikanlı ile kanıtladım.” (Ölmeye Yatmak, 43)

İntihar böyle bir psikoloji sonucunda Aysel için yeniden doğmak olur. Nitekim otel odasına insanın doğumdaki hali ile çıplak bekler ölümü. Çıplaklık ve kendine ait olmayan bir mekânda, bir otel odasında perdelerin kapalı olması önemli bir mekânsal seçimdir. Aysel’in anlatışı dikkatli bir okuru bu otel odası ile ana rahmi benzerliğine götürebilir. Varoluş rahmi ana rahmi gibi yeni bir bireyin müjdecisidir. Bu duruma “tecrit hali” (Ayaz, 2009: 38) de denilebilir. Ancak Aysel’in otel odasındaki hali yok oluşa kapı aralamak için gidilen bir varolma savaşıdır. O çıplaklığına yeni giysileri kendi eli ile dikmek istemektedir. Yanılmıştır Aysel, kendisine biçilen roller zorlama olmuş, seçtikleri ise zamansız olmuştur. Bu nedenle kendini öteki olarak gördüğü bir anda diğerlerinin yanıldığını düşünür. İntihar yanılmış olduğunu anlamanın riskli ama keskin bir sonucudur.

“Yanılmış olmanın acısını anlamıyorlar. Umulmadık bir anda yanılmış olmanın acısını. Bundaki dayanılmazlığı...” (Ölmeye Yatmak, 353).

Aslında bu ölüm şeklide ona anlamsız gelir ve beceremez. Ölemeyen Aysel, diğer kurgularda da birey olma ideali etrafında farklı sorgulamalara devam eder. Yataktan kalkarak harekete geçmesi bunu gösterir. Arınma isteği de bedenini ve sonrasında varoluşunu yenilemek için önemlidir. Varoluş rahminden doğamadan çıkan Aysel, mevcut dünyada arınarak kendi özünü yapılandırır.

Aysel o odadan intihar etmeden çıkacaktır. Onu taşıdığı bir şüphe, hamile kalmış olma ihtimali yaşama kaldıracaktır. Öte yandan Ağaoğlu, üçlemenin ikinci kitabı olan Bir Düşün Gecesi’nde Tezel merkezli bireyin intihar düşüncesine odaklanacaktır.

Bir Düşün Gecesi romanı da bir kadının intihara yaklaşan ölüm isteği ile başlar. Aysel’in küçük kardeşi Tezel, yeğeninin düğününe gelmektedir. Yolculuk esnasında kendi ile hesaplaşması ve düğün esnasında etrafındaki yakın ve uzak çevresi ile diyalogu onun da varoluşsal sıkıntıları olduğunu gösterir. Aysel’in bir otel odasında kısa bir zaman dilimine sığdırdığı hesaplaşmasını Tezel’de bir düşün gecesi kadar sürede verir. Tezel’in, ablası Aysel gibi fiili olarak bir ölüme yürüyüşü yoktur ancak o, ölememiş bile olmanın acısını kendini alkole vurarak açığa çıkarır. “İntihar etmeyeceksek içelim bari!” (Bir Düşün Gecesi, 7) diye başlayan kurgu Tezel’in intihar eşiğini aştığını gösterir. Aysel’in, otel odasında düşündeki ben, düşündeki durum ve oradaki durumu arasında bulunan çizgideki hali, Tezel’in düşündeki halidir. Her iki kadın için bu çıldırtıcı bir çizgidir. Ne o olabilirler ne de bu.

Bir Dügün Gecesi'nin temel karakteri durumundaki Tezel, Aysel'in kardeşi olarak ablasının mutsuzluğunun tanığı olan bir bebektir. Üçlemenin son kitabı Hayır'da başka bir ülkeye yerleşmiş ve hayatına çeki düzen vermiş ressamdır. Oysa Bir Dügün Gecesi'nde devrime, sanata inancını yitirmiş gençlik dönemini yaşar. Aslında Tezel, Aysel'in bir zamanlar yaşayamadığı özgürlüğün sınırsızca verildiği bir benliktir. Bu yönüyle adeta Aysel'in olamadığı diğer benliği temsil eder. Ne var ki özgürlüğün verdiği kontrolsüzlük yüzünden özellikle evliliklerinde mücadele etme gereksinimi yerine vazgeçmeyi tercih etmiş, bu tercih de onu güçsüz düşürmüştür. Düştüğü boşlukta sarıldığı resim de onu, açtığı serginin başarısızlığı nedeniyle onda travmatik bir sona götürmüştür. Tüm olumsuzlukların bir araya gelişiyle anlamsızlık derinleşir ve Bir Dügün Gecesi'nin daha ilk cümlesinden ondaki intihar düşüncesini ve alkole kendini verişini gösterir:

“İntihar etmeyeceksek içelim bari!” (Bir Dügün Gecesi, 7)

Tezel'de öncelikle toplumsal bir öfkenin geliştiğini söylemek mümkündür. Sanatçı kişiliğiyle ona yönelen fiziki şiddet dolayısıyla karşı tarafa öfkeli. Öte yandan Aysel gibi mücadeleciler kişiliği olmaması münasebetiyle o öfkeyi yansıtamayacaktır. Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet Benol, geçmişine yönelik öfkelerini muhatabına yansıtamamanın eksikliğiyle oyunlar icat edecektir. Tezel öfkesini yansıtmaya noktasında sanatı kullanmaktan da mahrumdur. Çünkü o zaten sanatı yüzünden tepki görmüştür. Mücadeleden yoksunluk duygusu beraberinde onda eksiklik hissini doğuracak ve intihar düşüncesi içerisine düşürecektir. Ondaki öfke ve mücadeleden yoksunluk duygusu, romanın daha başlarında verilir:

“Bize ne oluyordu peki öyle, acilen, burunlar altı karış havada, özgürüz, özgürüz artık diye, Boğaz kıyılarında, Kumkapı meyhanelerinde, Akademi avlularında; gündüzleri denize karşı hep, geceleri kuytu, karanlık köşelerde, vatana yeni doğmuş hür çocuklar pozuyla ve daha ana rahminin karanlığı silinmeden üstümüzden, dünyanın bütün aydınlıklarını gülcüklerimizde taşıyarak?.. Bunalımcılar ise bunalımlarından sıyrılmazlar mı? Ah, bütün suç onlarda zaten! Bu denli çabuk cayacak ne var? Ne var böyle çarçabuk ferahlıklara garkolacak? Sonra da geri alamadılar kendilerini işte. Kolay mı? Sınırdışı edilirdin valla. Tıpkı benim gibi. Sınırdışı edilmek, yersiz yurtsuz kalmak için birkaç yılcık bunalımcılık munalımcılık bile oynamamışken, şu başıma gelene bak sen. Korkaklar! Dirensediniz bunalımlarınızda –rol kesmekle olur mu, bunalan bitirir–, bak o iki piç kurusu, Maçka'nın oralarda alanı boş bulup da öyle, bir sanatçının üstüne

çullanabilir miydi? Münteher cesetleriniz bile yeterdi be önlerine barikat kurmaya; ayakları biraz takılırdı da durup bakarlardı şöyle...” (Bir Düğün Gecesi, 57)

Tezel, temsil ettiği hayat çizgisi bağlamında Aynadaki Yalan’da yer alan Mine’yle birlikte düşünülebilir. Naci’yle ilişkisinde solcu olması vurgulanan Mine’nin Naci cephesinden değerlendirilmesiyle Bir Düğün Gecesi’nde odaklanılmış Tezel, iç dünyaları bakımından apayrıdır oysa:

“Bir gün solculuk çılgını Mine, ona sormuştu:

-Söylesene kuzum, senin yaşamak dediğin nedir?

Biliyordu ki, o kafada olanlara göre hayat, yatmak, kalkmak, yemek, içmek, görmek, tutmak, koklamak, çiftleşmek, pençeleşmek melekeleri gibi zorlamaya yanaşmaz, ötesini kabul etmez içgüdüler toplamından ibarettir. Fikir diye bildikleri şey de, biricik hakikat fert hakkını, cemiyet isimli yalana kaptırmaktan ibaret... Halbuki ölen, fert; ve tek gerçek fertte... yoksa ferdin binbir aynadaki hayaline nasıl vücut tanınabilir? Asıl ölenin hakkını veriniz!

Mine’ye şöyle demişti:

-Yaşamamanın manasını mı soruyorsun? Sana göre bir cevap vereyim: her işde ölümü unutmak faaliyetinden başka bir şey değil... evet, size göre yaşamak bu!” (Aynadaki Yalan, 19)

Bir kurgu karakterden ziyade, Necip Fazıl’ın sesi hissedilen bu değerlendirmeye, Tezel karakteriyle bir başka yazar sesinin ne derece karşılık vermeye çalışıldığı bilinmez. Ancak Tezel, bu toplumda hiç kimsenin hiç de önyargılarda kurban edildiği gibi bir iç dünyasının olmadığını farklı bir söylemidir.

Bir Düğün Gecesi’nin bir diğer alt karakteri olan Aysel’in yeğeni Ayşen de yalnızdır ve onda da yalnızlık intihar düşüncesini tetikler. Uğur’a duyduğu sevgiye karşılık ondan en fazla acıma görmesi şeklinde bir ilişkileri olmuştur. Şehrin kalabalıkları içerisinde sessiz yalnızdır Ayşen:

“Hızla bir sona doğru kaydığımı duyuyorum. Burada yalnızlıktan içim kazanıyor. Bir parkın kızgın beton duvarı ise canımı almaya yetmiyor.

Karanlık. İyice karanlık şimdi. Eve gitmeyeceğim. İntihar etmeyeceğim. Arkamdan gülmelerini istemiyorum. Ölmekten değil, en çok arkadaşlarımın arkamdan gülmelerinden korkuyorum. Ağlayan yine annem olacak. Bunu istemiyorum.

Aysel hala, çok mu geç? Şimdi sana gelemez miyim? Tanışamaz mıyız? O telefonumda olduğu gibi değil, kendim istediğim için, kendim seçtiğim için seni arayamaz mıyım?” (Bir Düğün Gecesi, 301)

Ayşen’in intihar düşüncesi sırasında dahi hala diğerleriyle ilgili olması önemlidir. Belki de onca intihar izleğine rağmen Dar Zamanlar Üçlemesi’nde Adalet Ağaoğlu’nun kahramanlarının sonunu fiziki intiharla sonuçlandırmaması, bireyin ötekiyle bağıni koparmaması yüzündendir. Yazar, bireyin kendi sorgulamasını başat vurgu olarak ele alırken aynı bireyin kendini toplumdaki veya en azından yakın çevresinden büsbütün soyutlamaması gerektiği tezini işler. Nitekim öldükten sonra Ayşen’in hala arkasından birilerinin güleceğini düşünmesi ve en çok annesinin ağlayacağı için buna üzülmeye bu bakış açısı doğrultusundadır. Daha önce Tezel’de de aynı doğrultuda kaygılar vardır:

“Sahi be, bu Aysel’i öldürebilseydim, kökünü kazıyabilseydim, kendim de o, bir türlü tamamlayamadığım hiçlik tahtına kurulup rahat ederdim ya. Geride artakalan küçük bir kuşkuyla hâlâ “Ne olduk, ne olacağız?” diye –çok derinlerden– sorup durmazdım kendi kendime. İkide bir, hadi yaşlı anamı üzme yemim, hadi bunca uğraşı arasında Aysel’i bir de ben uğraştırmayayım, gibisinden mıymıntılıklara yakalanmazdım –çok derinlerden–. Onun her şeyini biliyorum. İcığına cığına dek. İnançsızlığımı tam pekiştireceğim, düğümü atıp noktayı konduracağım, bir de bakıyorum, gözlerimin önünde suya batmış bir ördek gibi yeniden silkelenip doğruluyor. Bu da benim çok canımı sıkıyor. Şeytanım diyor, bastır şunu suya, boğulana dek bırakma ensesini. Kalsın çamur çökek içinde. Bir daha hiç silkinip doğrulamasın. Hah, şimdi nasıl silkinecek, doğrulup dikilecek bakalım.” (Bir Düğün Gecesi, 38)

Tezel’in, “Çünkü bunamadan ölmeye kararlıyım. Ben, kendi anamı bile alıstırdım benden bir şey beklememeye.” (Bir Düğün Gecesi, 34) düşüncesi ölüm düşüncesinin hayatına kattığı anlamı gösterir. Ölümün anlamı da kaybolduğunda yerine bunaltı, ümitsizlik, vazgeçişler geçecektir.

Aysel’in intihardan vazgeçışı Tezel için ciddi bir umutsuzluktur. Aysel’in değişimi, onu kendi yargıcı yapmıştır. Hatta Tezel’in yeğeninin düğününe gelmeyi kabul etmesi ve Aysel’in bu geceye katılmaması da onun için yıkımdır. Çünkü yalnız düğüne gelip gelmeme değildir bu tercihin altında yatan gerçek. Aysel kendi olmayı tek kalmayı göze alacak kadar güçlü iken, kendinin yargıcı olan kız kardeşi bu tercihle yenikliği kabul etmektedir. Varoluşçulukta yargılama genişliği yadsınamaz bir gerçektir. Fakat Tezel bunu

taşıyacak güçten uzak kaygılarla örülüdür. Kendinden uzak kalarak varoluşunu gerçekleştiremeyeceğinin farkındadır.

Üçlemenin son kitabı Hayır'da da Aysel tarafından hissedilen benzer bir kaygının varlığı yine göze çarpar:

“Şimdi herkes ne der? Prof. Dr. Aysel Dereli, sahtekârlığının ortaya çıkmasından ötürü intihar etti, derler. Hayatlarımız ne kadar başkalarına bağlıysa, ölümlerimiz de başkalarına bağlı. Aysel de, o an'ı yaşayan işte bu başkalarıymış gibi, bir hayat kadar ölüm de yanlılara garkolmasın diye, başkalarının değerlerine boyun eğip, kendini öldürmekten cayıyor.

Hiçbir etki yapmıyor bu satırlar üstünde; onu yalnızca gülümsetiyor. Başkalarına ne kadar yabancıysa, kendini de kendine o kadar yabancı kılma dürtüsüyle, söz ettiği kimse başka biriymiş gibi yazısına gülüyor.” (Hayır, 81)

Öte yandan üçlemenin son halkası Hayır'da intihar, varoluşsal bir reçete olduğu kadar bir kaygı izleğidir de:

“Aydın'ı o zaman da kıskanmıştı. Şimdi ise birden içi burkuluyor. Bir an, onun ölümünde kendi ölümünü görüyor. Aysel'in bu cenazeden sonra da, “Ah, keşke...” dediğini. Bundan ürkmesi gerektiğini mi, buna sevinmesi gerektiğini mi bilemiyor. Kaosu aş. Kaosu aş, beynindeki kaosu...” (Hayır, 275) intihar bir kaosken “İntihar etmekten korkuyorum. Çünkü büyük olmaktan korkuyorum. İmza: Nikolay Stavrogin Dostoyevski.” (Hayır, 302) ifadesiyle artık korku kaynağıdır. Nitekim düşünce eyleme dönüşmek yerine “Düşünsel birikimin yeterli bulunmadığı bir yerde, düşünsel faaliyet olarak intihar da askıda kalmaz mı?” (Hayır, 309) mantık çıkarımıyla sonuçlanmayacaktır.

Jale Parla'nın Don Kişot'tan Bugüne Roman adlı çalışmasına aldığı “Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: Dar Zamanlar” adlı makalesinde, “kriz anları”ndan bahseder. Bu kriz anlatılarının anlatıdaki yerini insanın varoluşundaki vurguladığını söyler. Ağaoğlu da yaşamla ölüm arasındaki hesaplaşma kabul eder. Parla'ya göre Hayır, Aysel'in bilinmeze gidişini reddedişle değerlendirir. Bu kriz anları Aysel'in bireyselliği yakalama çabalarını tetikler. Aysel, *Ölmeye Yatmak*'ta dayatılan “hazır kimlik”i, *Bir Düğün Gecesi*'nde beklenen “uzlaşma”yı, *Hayır*'da ise “mit'e kaçıışı” reddederek “son” a varır (Parla, 2002: 310-311).

İntiharın erdemli haliyle sürekli olumlandığı Hayır romanının öncesinde yer alan olayları anlatan iki romanın aksine intihar gerçekleşmiş bir eylem olarak görülmez. İntihar bir direniş biçimi olarak sık anılan fakat yaşam karşısında varolmayan bir olgudur. Gerçek

hayatta yaşamak kadar ölümlerde başkalarına bağlıdır çünkü. İnsanın özgür iradesi ile ölümü bile seçemediği bir yerde intihar ancak roman kahramanları aracılığı ile aktarılabilir. Tasarlama daha denetimsizdir çünkü. İnsan ne kadar özgür olduğunu düşünse de ölümünü seçerken bile denetime tabidir.

“Tasarlama süreci, daha denetimsiz, gerçek gerçeğe çok yakın biçimde ancak roman yazarlarının kahramanları aracılığıyla bize aktarılabilir. İntihar olgusunu en çok sorgulayan Dostoyevski, bu sorgulamayı Cinler, delikanlı gibi romanlarındaki kahramanlar yoluyla çok daha özgür biçimde dışlaştırmıştır. Hayatla uyum sağlama, yani hayatı sürdürme dürtüsü, yokoluşla varoluş arasındaki gel-gitli ve çelişkili durum nedeniyle, birçok nedeniyle, birçok sanatçı, birçok yazar, ertelenmezliğin özgürlüğünü ancak yapıtlarında yaşayabilmiştir.” (Hayır, 50-51)

Denetim diye bahsedilen zorlayıcı güç yalnız dış etmenlere bağlı olarak ve isteksiz bir şekilde insanı kavramaz. Ömer yakında doğacak çocuğunu düşündüğü için iç denetim sonucu ölümden vazgeçer, Aysel ise intiharı sonrası hakkında yapılacak yorumlardan özellikle intiharı kaçmak olarak algılayan zihinlerden dolayı cayar. O zaman insan başkalarından önce kendine başkaldırmalıdır. Bir zamanlar genç sevgilisi ile yaşadıkları da başkalarına benzemeyen tek yaşantısıdır. Bu başkaldırını gerçekleştiremeyen yalnız kendi olabilirliğini değil başkalarının olabilirliğini de yok eder. Engin hem Aysel ile ilişkisi sonucu hem de okulda ki siyasî tercih nedeniyle oluşan yalnızlığı ile başkaldırını gerçekleştiremez. Bu yeniklik DR. Bernt tarafından fark edilir.

“Kendinizi sürekli savunu halinde tutuyorsunuz. Hep gerginsiniz. Diyor hınzır bir gülümsemeyle. Bence bütün insanların, doğum ve ölüm gibi, çok ortak bir yanları daha var. Hiçbir koşulun farklı kılamadığı bir yanları. Tarihte hiçbirimizin gerçek bir başkaldırısı olmadı. Özgürlükler hep belli sınırlar içinde arandı. Özgürlük diye, din değiştirildi, tarikat değiştirildi, tiran değiştirildi. Bu sınırlar içinde ileri geri oynamalar uygarlık-ilkellik, kölelik-özgürlük sayıldı. Bu sınırlar dışına çıkanlar, gerçekten kendini özgür kılanlar yalnızca sanatçılar ve deliler. Onlar dışında kimse, yönetenin dayattığı sürü hayatının güvencesinden yoksun kalmak istemiyor. Yönetilmek rahat. Bu kolayımıza gidiyor. ...herkes kendine bir efendi seçiyor. Kendisi, yalnız kendisi olmaktan korkuyor.” (Hayır, 235-236)

Aysel’in uzunca bir süredir çektiği içsel acı Engin de geç ulaşılabilen bir durumdur. Genç adam esas olanın insanın kendi gerçeğini kavramak olduğunu anlar fakat bunun yolunu bilemez. Yalnız bedensel bir haz ile kendini açığa çıkaran Aysel-Engin ilişkisi

varolma kaygısının bir sonucu üzerine başlasa bile devam ettirilmeyen fiziksel yakınlık kişilerin varolma serüveninde ulvi bir amaçla sürer. Engin uzun yıllar sonra karşılaştığı Aysel'e yalnız onun var olduğunu bilerek yaşamına devam ettiğini söyler. Karşılıksız eylemdir mutluluk Aysel'e göre. Engin'den beklenti içinde olmamıştır.

Adalet Ağaoğlu Dar Zamanlar üçlemesinde varolma düşüncesi üzerine yoğunlaşır. Düşünce romanının, bireyin iç dünyası ve çevresiyle çatışmalarını sorun ettiğinde, derinlik katmanlarını da kendiliğinden çoğalttığı görülür. (Gümüş, 1996: 14) İlk romandan itibaren kurulu olan ve öğretilen düzene karşı isyan sayılabilecek aykırı bir ilişkinin ağır sonucu ile başlayan romanda erdemli bir başkaldırı ile son romanı tamamlar.

Semih Gümüş bu derinlik katmanlarının başkaldırı ve intihar olduğunu söyler. Bu derinlik katmanını okurun anlayabilmesi için romanları okumaya hazır olması gerektiğini de ekler. Varoluşçu romanlarda roman hakkında konuşabilmek için romanı olay ve kişiler düzleminden sıyrarak anlamaya çalışmak gerekir. Geleneksel bakış ve geleneksel değerler ile yapılan okumalar romandaki eylemleri anlamlı, açıklanabilir alana sokmaya çalışır. Aysel'in hem ailesine hem de topluma aykırı gelecek ilişkinin açıklamasını genel kabul gören ahlakî ilkeler ile açıklamaya çalışmak okura bilineni tekrar eden öğütlerden başka bir şey vermeyecektir. Hayır'da Aysel'in kendi ölümü seçişindeki bireysel çabadan uzaklaşarak aydın intiharlarını gündeme getirmesi manidardır. Burada intihar hastalıklı ruhları değil bilakis hasta olan toplum değerleri ile uyuşamayan kişilerin erdemini simgeler. Kendi olamayan tek özgürlük alanı olan ölümü seçer mesajı verilir. Ancak bu romanın mesaj verme kaygısından ortaya çıkan bir sonuç değil varoluşçu romanın şifrelerini çözen okurun anladığı şeydir.

Camus'un uyumsuz insanı gibi Aysel Dereli için de uyumlu olmak hakaretvari kabul edilebilir. Hayır diyemediği durumlarda bile "evet'i karşı tercih olarak görmez. Evet demek zorunda kalanların sonu da ölümdür. Hayır romanında Üner ve Layana da intihar eder. Ancak bu intiharlar erdemle doğrudan bağlantılı sayılamaz aksine bunlar bir yanı eksik kalmış aciz intihara daha yakındır. Çünkü onlar Aysel'in intiharı seçişindeki nedenlerin acısını henüz çekmemişlerdir. Bu bağlamda intiharın hangi düşüncenin sonucu olduğu önem kazanır. Belki de bu nedenle Aysel ölmeye yattığı otel odasından bedenini değil eski benini öldürerek daha diri çıkmıştır. Aysel buradadır ve o nedenle intiharla içli dışlı yaşamına devam eder.

Somut intiharların dışında adı intihar konulmayanlar vardır. Burada intiharın aydınların kendinden uzaklaşması sonucu yaşadıkları varoluşsal suçluluk duygusu ile bağlantısı eylemi olumlamaktadır.

“Oysa düşünürsen bir de cesetleri olmayanlar var. Sinmiş, ikiyüzlü bir hayatla uyum sağlamayanlar, bu uyumu sağlamaktansa, kendilerini ortadan silenler, silinişi, bu istençli seçimi bir reddediş olarak yaşayanlar var. Tarih, çoğunun hayatlarının nerede son bulduğunu yazmıyor. Kansere yakalananları, karaciğerini tüketenleri falan da seçilmiş bir ölüm olarak yazmıyor.” (Hayır, 272) der.

Kendi olamayan ve kendi olma cesaretini gösterenleri de yine olması gerektiği gibi yargılayan toplumun bu tavrı Aydın’ın cenazesinde kendini gösterir. Aydın, Aysel ve arkadaşları arasında dini anlayışını, inkârını haykırabilen tek kişidir. Buna rağmen yakın çevresi onu iman etmiş biri gibi görmek istemiş ve ona uygun gömmüştür. Aysel de Aydınla ilgili derin bir pişmanlık vardır.

En baştan beri Aysel’in ölmeyip sadece ölüme korkusuzca koşması da yeni kişiöğluna adaylığını gösterir. İntiharların artması akli başında insanların artmasıdır. Aysel Dereli de Aydın intiharları için aynı şeyi düşünür. Hatta aydınların yazdığı romanlardaki karakterlere kendi yapamadıklarını yaptırmaları da bundandır. Sanatçı bir büyücü gibi yeni kişiöğlunu ortaya çıkarmaktadır.

“Kendi üstünde deneyemediğini, şimdi roman kahramanlarından birine uygun görmekle de yetinemediğini...” (Hayır, 261)

Bu intihar anlayışı benlik oluşturmanın ağırlığına dayanamamak ya da kaçmak değil bilakis isyana benzer bir tavır alıştır. Aysel arkadaşı ile arkadaşının yazamadığı romanı hakkında konuşurlar.

“Ölümü ilk kez, enine boyuna o zaman konuşmuşlardı. Varoluşçu anlamda bir sonsuz özgürlük arayışı değildi üstünde durdukları. Eski şövalyelerin onur ve yiğitlik uğruna hançeri bağrılarına, namluyu beyinlerine dayamaları da değil. Kendi elleriyle kurup yüceltikleri makineler, silahlarla, teknolojik bir zamanın efendiliğiyle yüzleşmek gerekiyor. İnsanın kendi türüyle, kendisiyle, yalnız kendisiyle hesaplaşması... Tanrı kavramı altüst olduğu, onurun, kahramanlığın anlamı tepeden tırnağa değiştiğine göre, ölüm ve onu seçişin anlamı da...” (Hayır, 286)

Hayır, Aysel Dereli için bu isyanın sözlü biçimidir. Eylem olarak denenen intihar artık hayır diye haykırılarak sürmektedir. Bütün aykırılıkları burada da sürdürür çünkü mevcut düzen ile uyum içinde olmak ikiyüzlülüktür. İkiyüzlülük içinde yaşayan toplum

bireylerini kendi cehennemine atar. Aysel ve kuşağına giydirilen ülkü elbisesi de ikiyüzlü olmaya teşvik edicidir. Sahnede başkası olursun, olmak istemediğin başkası, ama alkışlar gelince olmak istediğin buymuş gibi algılatılır sana.

“Cumhuriyet’in ilk idealist kuşakları... “Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen...” Hiç de hazırlıklı olmayan omuzların onca görevi üstlenişiyle yıkılan kuleler, bozulan düşler ve artık ya bizden öncekilerde ya bizden sonrakilerde yeni bir güç aşısı arayıp duruşlarımız.” (Ölmeye Yatmak, 275-276)

Bu güç aşısı bulamayanlar krizle yüz yüze yaşarlar. Aysel bu nedenle ödül töreninde bile taltif edilmeyi sürüye katılmak ile eş değer görür. Defterine yazdığı son sözlerde sürüye katılmak istemediğini, özgür kimliğini korumak istediğini “hayır” kelimesi ile yineler. Ölümü fizikî yok oluştan ayırıp bir galibiyete dönüştürmesi sonuna kadar hayır diyebilme cesaretine kavuşmasını sağlar. İntihar eden aydınlar bu bilincin en üstüne çıkanlar olarak görülür. İntihar edemeyip, özgürlüğün kıyısında dolanıp duran, gerçek bir başkaldırısı olmayanları anlatmakta Aysel için önemlidir.

“Karısını, çoluğunu çocuğunu, çiftini çubuğunu bırakarak kaçan, gerçek ve doğru saymadığı her şeye karşı direnen bu yerli Tolstoy’u nereden bulup çıkardığını gerçekten merak ediyorum. Çünkü, genelde insanlar önünde sonunda hayatla uzlaşarak yaşayıp gidiyor. Gençlikte başkaldırı, bir yadsıyış kolay anlaşılabilir. Ama denenebilecek her şeyi denedikten, hayatın istediği bu sabrı gösterdikten sonra, ölüme beş kala 'Ben benim!' diyebilmek... Işığın sönmeye yüztuttuğu an’da asıl, sönen ışığa direnebilmek... Sen, ilk kez topluma aykırı, olağanüstü bir roman kahramanı tasarlıyorsun bence. Ya da, hayatta bulunmayı romanda gerçekleştirmek. Bu bir özlemin anlatımı olacak. Yanılıyor muyum?” (Hayır, 294)

Milli kimlik, din, aile kişiye verilmiş olandır. Uyumsuz insanın bunlardan vazgeçiş bir başkaldırıdır. Dolayısıyla milli intihar, dini intihar, aileden kopuş intiharı vardır. Globalleşmiş bir toplum intihar toplumu mudur? II. Dünya Savaşı ideolojilerin mücadelesidir. Acaba ideolojilerin insanlığı yıkıma götürmesi aydınlarda bir inanç, milli kimlik intiharına mı götürdü?

İntiharı başkaldırıya dönüştürecek etmen, bireyin, içinde yaşadığı bütüncül toplumun bağdaşık psikolojisiyle uyumsuzluğa düşüp o bütünü parçalamaya, en azından çatlatmaya yönelmiş olmasıdır. Ancak bu ütopya intiharı gerçek bir başkaldırıya dönüştürebilir. (Gümüş, 1996: 51) Albert Camus’nun uyumsuz insan dediği bu insanlar Gümüş’ün ifade ettiği gibi sonsuz ve sınırsız bir özgürleşme deneyimini seçerek kendi

canına kıyanlardır. Burada uyumsuz insan sıradan olmayan insandır. Yalıtılmış olanlar derin anksiyete hazzı ile yaşayan kendini seçmişlerdir.

“Varlığın -sonsuz özgürlüğün- teklifini seçenler: Sanatçılar, yazarlar, düşünürler, dolayısıyla bazı roman kahramanları; bütün seçilmiş ölümler, istençli silinişler ve reddedişler, yinelenişe ve uzlaşmaya “Hayır..” diyenler... Yarını şimdide, şimdii yarında yaşayanlar; şimdii şimdiden seçilebilir kılan bilinçler... Bilincin bu aşamasında bir nüfus artışı beklenmektedir. Fakat aynı nedenle de, bilinçlerdeki fazlalıklar hemen budanmakta, yaşanan güne uyum sağlamaktadır. Plaket töreninde buluşalım. Birer konyak daha içelim. Bekleyelim, neredeyse gelir...” (Hayır, 323)

Uyum sağlayamayanlar, unutarak yaşayamayanlar hayatın içindeki konumlarını sorgulayarak rengini yitiren yaşamanın içinde serbestçe hareket edemediklerini, özgürlüklerinin sınırlandırıldığını anlamıştır. Oysa insan “özgürlüğe mahkûm” olan bir varlıktır. Bu mahkûmiyeti onu kendi beninin dehlizlerinde yaşatır ve Aylak Adam'ın 'eli pakettiller' grubu gibi unutanlardan olmaz.

Varolma problemi, Dar Zamanlar üçlemesinin en önemli ögesidir. Romanlarda farklı açılardan vurgulanan intihar, aydınlar, aile ve sosyal çevre gibi etmenler varolma düzleminde bireyi olumlu-olumsuz etkileme oranına göre ön plana çıkmaktadır. Baskın öge olan intihar varoluşsal suçluluk halinin bir sonucudur. Bu sonuç hem Ölmeye Yatmak kurgusunun başında hem de belirsizlik biçimine dönen hali ile Hayır romanının sonunda görülür. Suçluluk psikolojisini bir aydın hali bağlamında ele alışı ile Dar Zamanlar'ı aydınlar özelinde varoluşçu romanlardan sayabilmek mümkündür.

Tezer Özlü'de intihar, sadece kurguda bir yazar tavrıyla değil yazar kimliği dışında da düşünce halindedir. On sekiz yaşında da intihar girişiminde bulunur. Bu girişimi ve sonrasını, öz yaşamsal biçimde dile getirir. "Ölümü denemekse on sekiz yaşında intihar ettin, güzel genç bedenini ile ölmek, cesedini bulacak kişileri korkutmak, alın bu acımasız yaşam sizlerin olsun demek istedin. İyileştirdiler” ifadesi bunlardan birisidir. Yaşamın Ucuna Yolculuk'ta yer alan “Duygular, duygular, duygular. Bırak kentleri, bırak yapıların görkemini, yoksulluğunu, bırak yolları, istasyonları, insanları, yabancıları, sevdiklerini, çocukluğunu, ölen uzaklardaki insanlarını, bırak, bırak, bırak içindeki seni kemiren seni bırak.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 46-47)

Özlü'nün karakteri, dünyanın genel gidişatından memnuniyetsizliğinin ipuçlarını verir. “Otuz iki yıl önce intihar eden bu yazar, sanki orada beni bekliyor.” (Yaşamın Ucuna

Yolculuk, 59) ifadesi ise memnuniyetsizliğin doğurduğu ümitsizlik anında bulabildiği çıkar yolunun ne olduğunu gösterir.

Özlu, Çocukluğumun Soğuk Geceleri'nde de öz yaşamsal bir anlatı oluşturur ve burada da ölüm/intihar düşüncesine bilinçli bir insan/aydın tavrı ile yer verir.

“Ölüm düşüncesi izliyor beni. Gece gündüz kendimi öldürmeyi düşünüyorum. Bunun belli bir nedeni yok. Yaşansa da olur, yaşanmasa da. Bir kaygı yalnız. Beni, kendimi öldürmeyi denemeye iten bir kaygı.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 12) ifadesinde intihar düşüncesinin benliğinde bir kaygı olarak var olduğunu söyler. Bu düşüncenin eyleme dönüşmesine dair tasarıları da şu şekildedir:

“Karanlık bir gecenin geç vaktinde kalkıyorum. Herkes her geceki uykusunu uyuyor. Ev soğuk. Çok sessiz davranmaya özen gösteriyorum. Günlerdir biriktirdiğim ilaçları avuç avuç tutuyorum. Kusmamak için üzerine reçelli ekmek yiyorum. Genç bir kızım. Ölü gövdemin güzel görünmesi için gün boyu hazırlık yapıyorum. Sanki güzel bir ölü gövdeyle öç almak istediğim insanlar var. Karşı çıkmak istediğim evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var. Bir haykırış. Küçük dünyanız sizin olsun. Bir haykırış!” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 12)

Törenselsel bir şekilde sunulmuş bu eylem sürecinden hareketle ilk başta kaygıdan söz etmek zor gözükür. Hatta kaygının yerine heyecanlı bir istençten söz etmek daha doğru olacaktır. Fakat hemen sonrasında gelen “İntihar düşüncesi peşimi bırakmıyor. Çoğunluk gibi doğal ölümü bekleyeceğim.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 13) ifadesi, anlatıcı karakterin yahut anlatıcı karakterde ses bulmuş yazarın, intihar düşüncesini bir çatışma halinde kaygı izleği haline getirdiğini gösterir. Hayatın tahammülsüzlüğü karşısında ölümü bir kurtuluş olarak görür ve “Evet. Ölüm. İnsanın Tanrı'sına kavuşması. O en kutsal an... Tanrı'ya ulaşılan en kutsal an. Varoluşun tek gerçek anı... Ölüm. Tanrı'yla birleşme.” (Çocukluğun Soğuk Geceleri, 20) diyerek onu yüceltir. Fakat düşüncüyü eyleme dönüştürmez ama aynı zamanda bu kaygıdan bütünüyle kurtulamaz da.

Demir Özlu'de Bir Küçük Burjuvanın Gençlik yılları romanında “Acaba bu toplumda yaşamamalı mıyım? Kendimi mi öldürmeliyim?” (Bir Küçük Burjuva'nın Gençlik Yılları, 76) diye aydınca düşünür. Ölüm düşüncesinin kaygı olarak yerleşmesinin nedenleri noktasında Tezer Özlu'yle örtüşür.

İntihar düşüncesi olmasına rağmen bunun eyleme dökülememesi fakat kaygı halinde sürüp gitmesinin nedenlerinden birisi de belki eylem sonrası ne olacağının bilinemeyecek olmasıdır. Nitekim Bir Düşün Gecesi'nde Tezel'in endişeleri arasında

ölümünün bir anlam uyandırmayacağı yine de böyle bir seçimle annesini üzecek olmasıdır. Şayet öldükten sonra geride ne olacağını bilmek imkân dâhilinde olsa, belki de intiharı kaygı sorunu haline getiren karakterler, bu düşünceyi eyleme de dönüştüreceklerdir. Camus, Düşüş romanında bu imkânsızlığa değinir:

“Eğer intihar edebilsem de sonra suratlarını görebilseydim, o zaman ürküttüğüm kurbağaya değerdi. Ama yeryüzü karanlıktır, aziz dostum, tahta kalın, kefen ışık geçirmez. Ruhun gözleri, evet kuşkusuz, eğer bir ruh varsa ve onun da gözleri varsa! Ama işte, emin değiliz, hiçbir zaman emin değilizdir. Yoksa bir çıkış yolu bulunurdu, insan kendini ciddiye alırdı en sonunda. İnsanlar gösterdiğiniz nedenlere, içtenliğinize ve acılarınızın ağırlığına ancak siz öldüğünüzde inanırlar. Hayatta olduğumuz sürece durumunuz kuşkuludur, ancak onların kuşkuculuğunu hak edersiniz. Bu durumda, manzaranın tadına varabileceğimize ilişkin tek bir inanç bulunsaydı, inanmak istemedikleri şeyi kanıtlayıp onları şaşkırtmak zahmetine değerdi. Ama kendinizi öldürüyorsunuz, o zaman size inanıp inanmadıklarının ne önemi var: siz orada değilsiniz ki, zaten uçup gidiveren şaşkınlıklarını ve pişmanlıklarını yakalayabilesiniz, her insanın hayal ettiği gibi, kendi cenaze töreninizde hazır bulunsanız, neyse. Kuşkulu olmaktan çıkmak için, düpedüz var olmaktan çıkmak gerekir.” (Camus, 2013: 54-55)

Gül Yetiştiren Adam romanında da Sitare ile romanın anlatıcı/kahramanı arasında gayrimeşru bir ilişki vardır. Zaten modern insanın meziyet saydığı yabancılaşmayı anlatan roman, Sitare'nin çıkmazları ile okuru karşı karşıya getirir. Maddi refaha rağmen yaşadığı hayatın kendini memnun etmemesi, değişmeyen mutsuzluk hali genç kadını ölüme sürükler. Romanın sonunda yine bir kaçış olarak intihar seçilmiştir. İnanma ve değerlenme ihtiyacı gibi varoluşsal boşlukları dolduramayan Sitare ölüme gider.

Buzul Çağın Virüsü romanının bir nihilist olarak anarşisti denilen Faik, hayat karşısında konumunu ayarlayamaz ve intihar eder. Kurguda Osman kadar önemli bir varoluş karakteri sayılabilecek olan Faik, ilginç bir kişiliktir. Ölümü seçmeyi becerebilen varoluşsal güçlülüğe sahiptir. Faik ile Osman'ın ilişkisi Turgut ile Selim'in arkadaşlık ilişkisine benzer. İntiharından önce Osman'a mektup yazar. Mektubunda: "başlamaktır önemli olan, ölüme yahut hayata! Şerefimize, saadetinize sıkacağım şu gücünden habersiz kurşunu tufeyli kalbime. (...) Onuru, mutluluğu, dalkavuk yüreğimi sevmedim! Daha ilk piyon sürüldüğünde, sonucu kestirebildiği için pes eden, pata kalmaktan hoşlanmayan usta satranççılara saygılar" (Buzul Çağın Virüsü, 148) der. Selim'in Turgut'a bıraktığı hayat hakkını Faik'te Osman'a bırakır. Faik'in intiharının bir diğer nedeninin Viola'ya aşkı

olduğunu, okur, Osman gibi sonradan öğrenir. Huzur romanında Suat, Mümtaz'la güzel bir aşk yaşayan Nuran'a âşıktır. Kendini asarak intihar eden yalnız kendi yok oluşuna değil Nuran-Mümtaz aşkının evlilikle son bulmasına da engel olmuştur. Faik'te intiharı ile Osman ve Viola'nın aşkına kurşun sıkır.

Semih Gümüş, Faik'in bu intiharı ile onun Osman'a göre tam bir uyumsuz olduğunu vurgulamasını Cezmi Koca doğru bulmaz. Koca'ya göre; Vüsat O. Bener yazınında "uyumsuz"u mutlaka Camus felsefesi çerçevesinde ele almak gerekiyor ve bu da intiharı reddetmeyi, yaşamın gerekliliğini öneriyor. Faik'in uyamadığı kesin; ama Faik'i bir (Camus'cu) varoluşçu olarak nitelemek doğru değil. Faik bir bireyci anarşist ya da nihilist olarak tanımlanabilir. Faik'in bu konumlanışı onu varlık sorununa farklı bakmaya iter. Anarşizan düşünsel yapı, bakışta olduğu denli eylemde de farklılığı beraberinde getirir. Faik, istediği gibi var olamayacağını bütünüyle düşünüp hissettiği anda yok oluşu seçer. Uyumsuz olan (en azından peşi sıra koşturup olmaya çalışan) Faik değil Osman'dır. (Koca, 2012: 25-26) Romanda intiharı değil de varoluşunu sorgulayarak yaşamayı seçen, buzul çağın virüsü olan Osman'dır.

Gölgesizler romanında da muhtar sırrını çözemediği olaylar karşısında intihar eder. Köylülerin ilçeye gittiğini sandıkları muhtar odasında günler sonra ölü olarak bulunur.

“Muhtarı ipin ucundan berber indirmişti.

Onun incelmış boynunu, göbeğine doğru sarkan dilini ve belermiş gözlerini görür görmez kapının önüne çöküp kalan bekçi hiç kıpırdamıyor, konuşmuyor, hatta yüzünü çevirip bakmaya bile cesaret edemiyordu.” (Gölgesizler, 193)

Muhtarın cesedinin kokusu köy meydanına kadar gelmiştir. Köydeki kayboluşlarına kendi yokoluşunu ekleyen muhtarın ölümü birçok kötü olayı da beraberinde getirir. En kötüsü Cennet'in oğlunun ölümüdür. Cennet'in oğlu, beline doladığı yılan tarafından sıkılarak öldürülür. Ancak öncesinde de o, köylüler özellikle çocuklar tarafından ölü gibi görülmeye başlanmıştır bile.

“Durmuştu Cennet'in oğlu, anasının dizi dibinde, belki haftalarca durmuş, sonra da tam unutulacağı sırada birdenbire ortaya çıkıp sokak sokak dolaşmaya başlamıştı. Tuhaf yürüyordu gene, peşine takılan çocuklara tuhaf tuhaf bakıyor ve ellerini düşsel bir çarşafı havalandırırçasına iki yana açıp sırtıyordu. Günler sonra çocukla, belki de bu davranışı yüzünden ona “hortlak” adını taktılar.” (Gölgesizler, 211-212)

Hortlak adı verilen genç, köy meydanında çocukların eğlencesi olmuştur. Bir gün hortlak, kendisine Allah tarafından gönderildiğini söylediği ve kemeri olduğunu iddia ettiği

yılanla çocuklara gösteri yapar. Bu gösteride beline doladığı yılan kendi kuyruğunu yutmaktadır. Bu gencin sonu olacaktır.

“Hortlağın belindeki yılanı hala kuyruğunu yutmayı sürdürüyordu. Hortlak dişlerini sıkmış, acı çekercesine kıvranıyordu artık ve çocuklar o kıvrandıkça bağıırıyordu. Her şey çocukların çığlığında kaybolmuştu sanki her şey tozdan çıkıp gürültüye, gürültüden çıkıp toza karışıyordu. Derken, alkış sesleri yükseldi; hortlak elini kolunu sallayarak anlaşılmasız işaretler yapınca alkış sesleri bir perde daha arttı, hortlak iki büklüm olunca bir perde daha arttı, sonra bir perde daha arttı ve köy meydanı havada yılan gibi kıvranan ıslık sesleriyle doldu. Kalabalığa doğru yaklaşan büyükler koşmaya başlamıştı o sırada telaşla, koşup bir an önce kalabalığa ulaşmak istiyorlardı.

Ama çocuklar ansızın sustular.

Hortlak, ağzından sızan yeşil sularla birlikte yere yıkılmıştı.” (Gölgesizler, 213-214)

Görüldüğü üzere genel anlamda intihar, özeldenyse varoluşsal intihar; modern Türk romanının ilgilendiği başlıca ortak konular arasında yer alır. Huzur’da Suat’ın intiharıyla başlatılabilecek bu ilgi, özellikle Atay ve Ağaoğlu romanlarında ana izlek durumundadır. Gerçi toplumsal baskı neticesi Yalnızız’da Meral’in intihar girişimi gibi karakter örneklerinde bir mağduriyet söz konusudur. Fakat bu romanlarda intihar çoğunlukla bir mağduriyetten ziyade bireyin son sığınağı şeklindedir. İdeal benliğiyle potansiyel benliği arasındaki uçurumun doğurduğu boşluk yahut hayatın anlamsızlığına dair inanç, o sığınağın temellerini oluşturur.

2.5. Varoluşsal Suçluluk Hissine Karşı Bilinçli Çözüm Önerileri

Varoluşsal suçluluk karakterin özgün benliğine yabancılaşmasını fark ettiği zaman ortaya çıkan bir psikolojik haldir. İnsanın bu yabancılaşmayı fark etmesi kadar bunu aşması da zor bir uğraştır. Romanlarda varoluşsal sorunlar bu arayış mücadelesi içinde olay örgüsüne işlerlik kazandırdığı gibi karakterin çözümlemesinde de derinlik katar. Varoluş karakterinin otantik olmak/kendisi olmak için yapması gereken nedir? Kendi kendisi ile savaşta başkalarına muhtaç mıdır? Bu soruların cevabı insanın bir varlık olarak kendini kaybettiği yerlere gönderme yapar. Öteki hayatımızı olmak istediğimizin ötesine taşır, oysa asıl bizi bizden uzaklaştıran kendimizizdir. Çünkü başkalarına karşı seçim şansımız olmasına rağmen kendimizin barındırdığı ben’leri seçemeyiz.

Kendini gerçekleştirmek, en kısa ifadeyle kişinin ideal benliğini potansiyel benlik haline dönüştürmesidir şeklinde tanımlanabilir. Potansiyel benlik kişinin başkalarına karşı

görünen ben’idir. Kişi burada zaman zaman sahteliğe düşer. Bu sahtelik süreklilik kazanırsa kişi kendinden gittikçe uzaklaşır. Oysa birey varlık olarak otantik olmak için ideal benliğine ulaşmalıdır. Yani ne zaman ki varlık ideal benliğini potansiyel benlik olarak kullanırsa gerçekleşmiş olur. Varoluşsal suçluluk hissinden kurtuluş ancak bu sayede mümkün olur. Kendini tanıyan insanın yapabileceği bu otantikleşme aşamasında kişinin bu savaştan kaçtığı ve zaman zaman bu suçluluk hissini başka nesnelere ve duygulara teslim ettiği görülür. Kendini bilmek ağır bir varoluşsal durumdur.

Berk Yüksel, Delphoi Tapınağı’nın girişinde yer alan “Kendini bil!” öğüdünü anımsattıktan sonra, kendini bilmeye; kendi düşüncelerini, ön yargılarını, tutumlarını, öz benliğini bilip kendini kontrol eden kişinin yola koyulduğu sonucuna ulaşır. Böylece kişi düşünce ve hareketlerinin tüm sorumluluğunu üstelenmiş olur. Yüksel, Hz. Muhammed’in “Kendini Bilen Rabbi’ni Bilir.” sözünü hatırlattıktan sonra bunun durağan bir süreç olmadığını ifade eder ve kendini bilmek bir süreç kabul edildiğinde aşamalarını şu şekilde belirler:

1. Kendini tanımak, idrak etmek,
2. Aradığını nerede bulacağını bilmek, araştırmak, çabalamak ve yüzleşmek,
3. Bulduğunun değerini fark etmek, farkındalık, uyanış, kavrayış,
4. Bulduğunu kendisiyle zenginleştirmek, katkı vermek, aradığını bulmak yolunda bedel ödemeyi göze almaktır. (Yüksel, 2011: 240-241)

Özen-Gülaçtı da “Kendi kendinin farkında olan insan, kendinin farkında olmayan insanlardan daha fazla dürüst, daha az keyfi olarak cezalandırıcı, daha çalışkan ve gayretlidir.” (Özen-Gülaçtı, 2010: 25) ifadesini kullanarak Yüksel’le benzer bir yaklaşım ortaya koyarlar. Oysa Nietzsche tam karşıt bir görüşe sahiptir. O da Yüksel gibi Delphoi Tapınağı girişindeki “Kendini Bil!” şeklinde çevrilen “nosce te ipsum” öğüdüne gönderme yapacağı kendini tanımak yorumunda şu yaklaşımı sergiler:

“Ödev, ödevin amacı, yazgısı ortalamanın hayli üzerindedir; bu durumda tehlikelerin en büyüğü, kendini de ödeviyle aynı zamanda fark etmek olacaktır. İnsanın kendisi olmasının şartı, aslında kim olduğunu bilmemesidir. Bu açıdan bakınca, yaşamdaki yanlış adımların, ara sıra sapılan farklı yolların, yanlış yolların, “alçakgönüllülüklerin, asıl ödevinin dışında harcanan çabanın; hepsinin de kendilerine göre bir anlamı ve değeri vardır. Bunlarda yüce bir akıl, belki de en büyük akıllılık gösterir kendisini: Yok olmaya götüren bir yoldur burada nosce te ipsum; oysa kendini unutmak, yanlış anlamak, değersizleştirmek, sınırlandırmak sağduyunun ta kendisidir.” (Nietzsche, 2013: 45)

Kişinin kendini bilmesi, ödevinin farkına vararak eş zamanlı olarak kendini tanıması bir anlamda kendini aşmaya çalışmasının ilk göstergesidir. Roman kahramanları ekseninde bakıldığında bu kendini bilme ve sorumluluk alarak kendini tanıma görüşleri karakterin kendini fark ettikten sonra ortaya çıkan varoluşsal suçluluk yükünü nasıl omuzladığı tespit edilerek ortaya çıkar?

Şüphesiz varoluşsal romanlar düşünüldüğünde her iki görüşün arkaik alanında dinin ve sosyal çevrenin belirleyiciliği söz konusudur. Bir tarafta varlığı ve felsefeyi inanca dair birikimlerle değerlendirmek anlayışı yer alırken diğer tarafta tanrıtanımaz bir anlayışın ortaya koyduğu görüş vardır. Yazar; gerek dünya görüşü gerek içinde yetiştiği toplum gerekse beslendiği edebî kaynaklar bağlamında, eserini oluştururken her iki görüşten de etkilenebileceği için aslında, roman merkezli bir incelemede kurgu karakterlere bu görüşler ekseninde farklı yahut aynı anda yaklaşılabilir. Fakat varoluşçuluk referans alınarak suçluluk izleğinin irdelendiği ve buna göre argümanların belirlendiği bir incelemede ikinci yaklaşımın ağır basması daha olasıdır. Zira dini inanç temelli bir kendini tanımak anlayışı, kişiyi günah kadar vicdani rahatsızlıktan da arındırmayı amaçlayan bir psikoterapi yöntemidir. Nietzsche'nin görüşü ise varoluşçuluğun izlekleri arasında yer alan suçlulukla birebir örtüşür. Dolayısıyla kendini gerçekleştirememeye olgusunda aslında kişi öncelikle kendisini tanıır. Çünkü kendi olamadığını fark edebilmek için bile kendi özelliklerinin farkında olması gerekir. Düştüğü varoluşsal boşluğa, eksiklik hislerine, belki intihar izleğine rağmen en azından sorgulama sürecine girmiştir. Uyum yahut uyumsuzluk, çıkış yolu bulma veya çıkışsız kalma ve buna benzer diğer izlekler bir sorgulamanın sonucudur.

Kendini gerçekleştirememiş ama bu durumun farkında olan 'ben'in önündeki seçim/seçimsizlik noktalarından biri de değişim/başkalaşım kavramlarıyla isimleştirilebilecek ötekine dönüşümdür. Bu dönüşüm kişinin İlahi olsun, beşeri olsun; başka bir benliği kendi benliği haline getirmesidir. Bir anlamda başka bir varlığın potansiyel görünümünü kendi ideal benliği haline getirmesidir. Şüphesiz kişinin böyle bir tercihi de onun suçluluk duygusunun göstergesidir. Zira kendi varlığında bir eksiklik görmeyen 'ben'in başka bir 'ben'e dönüşme ihtiyacı olamaz.

Kendini gerçekleştirme olgusunun Don Kişot'tan bu yana türün başat sorgularından birinin bu olduğu söylenebilir. Nihayetinde Don Kişot, okuduğu ucuz şövalye kitaplarının etkisinde kalarak kendi asıl benliğinden uzaklaşır; kurduğu hayali dünyada yarattığı düşmana, romansların şövalyelerini taklit ederek savaş açar. Fakat Don Kişot, iyi bir okurun kötü metinlerin etkisiyle kaybettiği varlığını sorgulamak yerine soylu emellere

yönelir; dolayısıyla Ortaçağ Avrupa'sının son demlerinde yok olmaya yüz tutmuş kimi erdemleri hatırlatma misyonu üstlenir. Oysa onun asıl soylu kişiliği düştüğü macerada ikinci planda kalmış, bu kişilik, hayali bir kahraman yahut tipin tekeline girmiştir. Gerçekte hayaldeki o şövalye görüntüsünün mimarı Don Kişot'tur.

Roman tarihindeki bir diğer önemli eser Sefiller'de de aslında bir kendilik sorunu vardır. Jean Valjean, toplumun onun geçmişine yüklediği bazı olumsuz anlamlar yüzünden Madlen adını kullanmak zorunda kalacaktır. Tabi burada bir varlık suçundan ziyade ahlakî bir suçun yaptırımlarının ağır basması söz konusudur. Fakat yazar, kahramanının bu ikili kişilikteki çelişkileri yahut sorguları yerine topluma kendi döneminin sosyal eleştirisini yapmayı tercih eder; Cervantes gibi o da bireyin geçmişi yerine erdemine inanılması gerektiğine odaklanır. Farklı bir uzlaştırma yolu olarak kabul edilse de benzer bir eleştiriyi karakterlerini terkip fikrinde birleştiren Tanpınar da yapmıştır. Yazar da kurgularında alışık olunmadık şekilde varlık sorunlarını açığa çıkarıp onları medeniyet birliğinde eritmiştir.

Yirminci yüzyılın ben'i merkeze alan romanlarında ise artık toplumun baskısı değil bireyin kendi sorgusu vardır. Kendi ben'ini gerçekleştirememiş, bir başka varlığın tahakkümüne girmiş, bu yüzden kendisi olamamış karakterler kendilik bilinçlerinin eksikliğini fark ederler. Başka bir varlıkta yok olma veya onu taklit önemli bir varlık problemidir. Zira zaten kendisi olabilmiş bireyin bir başkasına bu denli bağlılığına gerek yoktur, bağlansa bile bunu varlık sorunu haline getirmez.

Roman kahramanlarında zaman zaman karakterlerin bir başka karakterin etkisinde fazla kaldığı, diğerine yönelik hayranlığın öz sevginin üzerine çıktığı görülür. Elbette kurgunun imkânları dâhilinde yazar, her iki karakterin de özelliklerini göstermeye çalışır. Öne çıkarılan karakter ise dönüşüm sürecini yaşıyandır. 'O' olunan, zaten ya iç çatışma içerisinde değildir ya da iç çatışmasını sonlandıracak bir çıkış yolu bulmuştur. Bunun dışında, yani kurgu bir karakter haricinde, kendini, kusursuz kabul edilen Allah'ın bir parçası kabul etmek de aslında dönüşüm/değişim sayılabilir. Tasavvufî inanıştaki vahdet-i vücud düşüncesinin de aynı hareket noktasından ortaya çıktığı sonucuna ulaşılabilir. Böylece eksikliklerle dolu, hatalı, günahkâr, ölümlü ve tüm bu özelliklerinden dolayı eksik bir varlık olan insan, her türlü eksiklikten münezzeh İlahi varlığın bir parçası görülerek suçluluktan arındırılmaya çalışılmıştır. Varoluşsal suçluluğu telafi etme ve bu yükü paylaşma olarak kabul edilebilecek görüşler aşağıdaki başlıklar altında ayrıntılı olarak incelenecektir.

2.5.1. Varoluşsal Suçluluğu İlahi Bir Miras Olarak Kabul Edenler

Varoluşçuluk felsefesinde Tanrı tanıyanlar ve Tanrı tanımazlar şeklinde belli başlı iki gruba ayrılabilir. Din algısı, kabulleniş ve reddedişle ele alınan en temel unsurdur. Bunlardan ilki genel mahiyette, Tanrı tarafından yaratılan insanın dünyaya fırlatıldığı, dünyada unutulduğu ve ağır yaşama yükünü omuzlarında taşımak zorunda kaldığı düşüncesi etrafında şekillenir. Bu düşüncede elbette doğrudan Tanrı varlığını reddetmemekle birlikte sorgusuz bir kadercilik inancından da söz edilemez. Belki geri planında, insanlığın günahının bedelini kendi bedeniyle ödemek zorunda kalmış İsa inancının büyük etkisi olmuştur. İkinci yaklaşımda ise Tanrı fikri sosyal ve bireysel bir ihtiyaç neticesinde doğmuştur. İhtiyacın sosyal planında nizamı sağlamak adına emir ve yasaklarına uyulması gereken mutlak bir erk bulunurken bireysel temelde de kusurlu ve eksik insan varlığının kusursuz bir varlıkla bütünleşmesi anlayışı bulunur. Varoluşçuluk Batı temelli bir yaklaşım olduğundan her iki anlayışın temsilcileri de doğal olarak daha çok Hıristiyanlığı temel almışlardır.

Hıristiyanlıkta sakramentlerden birisi çeşitli maddi ve manevî yararları olduğuna inanılan ve dinen yapılması gerekli olan vaftizdir. Vaftiz olan kimse, İsa'nın yolundan gitmek yanında, Âdem'in ilk günahından sonra yeniden giydiği, eski yozlaşma ve günah elbiselerinden sıyrılmaktadır ve Âdem'in Cennetteki konumuna geri dönmüş olarak kabul edilmektedir. Kirillos "Ey harika şey. Herkesin gözü önünde, hiç utanç duymadan çıplaktınız. Bunun nedeni cennette hiç utanç duymadan çıplak olan ilk Âdem'in imgesini kendiniz de taşıyor olmanızdır." der. (Erdem, 1997: 113-114) Gerek Hıristiyanlarda gerekse Hıristiyanlık öncesi kimi inanışlarda görülen bu uygulama, insanı daha doğarken günahkâr kabul etme anlayışına dayalıdır. Burada insana yönelik suçlamanın nedeni kişisel bir seçim değil insan olma sorumluluğunu üstlenmesidir.

İlk günah konusunda ayrıntılar noktasında ciddi farklılıklar olsa bile eylemin varlığı noktasında Müslümanlık da benzer inanışlar içerir. Öte yandan Kuran'da varlığın, henüz ilk insan yaratılmadan önce bir suçlama ile karşılaştığı bildirilmektedir. Meleklerin, yeryüzünde bozgunculuk yaratacak bir varlık öngörüsü aslında bir suçlamadır. Yine şeytanın ateş yerine daha değersiz bir madde olan topraktan yaratıldığı için Hazreti Âdem'in önünde secde etmemesi de yine insan varlığına yönelik küçümseyici bir bakış açısını gösterir. Fakat dinde genel anlamda insanın günahkâr yahut suçlu olarak doğduğu şeklinde bir akait oluşmamıştır.

Çağdaş dünyada insan, Tanrı ya da din olmaksızın yaşanıp yaşanamayacağı gibi ciddi bir tecrübeyi omuzlamıştır. Nietzsche, "Tanrı öldü" diyerek modern Avrupa'nın bilim ve teknolojiyle gelişen kaderini kilise karşıtlığı ile ilan eder. Nietzsche'ye göre korkunç bir Tanrı tanımazlık modern uygarlığın başlangıcında mevcuttur. "Tanrı sadece ölmedi, Onu biz öldürdük" derken insan aklının kendine tam bir güven duygusu geliştirmesiyle maddi dünya üzerindeki keyfiyeti arttığına, Tanrı'nın insan için yararsız olduğu görüşünü savunur. (Umehara, 2008: 515) Peki gerçekte Tanrı'yı öldürmek bireye arzuladığı mutluluğu kazandırmış mıdır?

Tanrıtanımaz kaynaklı görüşlere göre zaten olmayan Tanrı, toplumsal bir ihtiyaç neticesinde ortaya çıkmıştır. İnsan kendinde var olan bir inanma içgüdüğü neticesinde bir Tanrı yaratmış, daha sonra kendi yarattığının kulluğuna tabi olarak varlık problemini çözmüştür.

Cumhuriyet Devrinin bireyi merkeze alan kimi romanlarında insanın suçluluğunu yaratılışa dayandırma örneklerine rastlamak mümkündür. Burada öncelikli soru bu dayandırmanın kaynağının neresi olduğudur. Acaba yazar dini kendince mi yorumlamıştır? Yoksa beslendiği Batılı kaynaklardaki Hıristiyanlık inancı göndermelerinden mi etkilenmiştir? Veya bu tamamen kişisel bir düşünceden mi kaynaklanır? Yazar, eksiklik hislerini İlahi bir kaynağa bağlamasa bile eksik karakterin inanışlarında da yazarın bir yansıması aranabilir. Karakterlerin varoluşsal suçluluk hislerini ilahi varlığa dayanma konusunda kabullenme ve ret duygularının karışık yaşandığını varoluş karakterlerinde görmek mümkündür.

Marcel'in Tanrının kendisine olmasa bile mevcut Tanrı fikrine, Hıristiyan inancınca yorumlamış Tanrı varlığına karşı çıktığı söylenebilir. Türk romanında varoluşsal suçluluğun kaynağını İlahi olana dayandırmak noktasında ise Türk yazarların, Nihal Atsız'da olduğu gibi kendi yaşantısında Allah inancıyla arasında mesafe olsa da kurguda, kabullenişten bütünüyle kopamadıklarını görmek mümkündür. Belki dönem koşulları ve hala toplum yapısının buna hazır olmaması, belki temsil buldukları ideolojilerin dini söylemlerinin arasında bulundurması gibi nedenlerle inanç fikrinden bütünüyle kopamamışlardır. Aslında dinin, varoluşu irdeleyen Türk romanlarında kısır olduğu da bir gerçektir. Batılı öncül örneklerde din belirleyici unsur olmasına karşın birçok örnekte Türk yazarı, din gerçeğini yok saymasa bile görmezden gelmiştir. Bu bölümde Selim Pusat, Zebercet karakterleri etrafında, ilahi olanı kabul eden ama suçluluğu O'na dayandıran kurgu karakterler incelenecektir.

Varoluş suçluluğunu İlahi bir kaynağa dayandırmak noktasında Ruh Adam'ın öne çıktığını görmek mümkündür. Nihal Atsız, bu yönüne pek dikkat çekilmese de romanlarında bir arayış içerisinde. Öte yandan Z Raporu'nda hem yaşayan dili kullanır hem de siyasî bir hiciv yaratma amacıyla ironik bir anlatımı tercih eder. Ruh Adam'daysa sürrealizmden yararlanır. Aynı şekilde en az olay örgüsü kadar karakter tahlili de Ruh Adam'da diğer romanlarından ayrılır.

Romanda, Selim Pusat, mittik ve reel zamanlı iki yönlü bir karakterdir. Meslekî hayat, değişimler karşısında gösterdiği direnç, özel hayatında yaşadığı aşk kadar mittik düzlemde de temsilcisi olduğu lanetli geçmiş onu çıkmazlara sürükleyecektir.

Cumhuriyet Devri'nde geçmiş olması Selim Pusat'ın varlık problemini mevcut şartların getirisine bağlamaz. O, eskide yaşayan/yaşamak isteyen bir kafadadır. İnançla bağlı olduğu askerlik sanatının bütün gereklilikleri, yalnız imparatorluk döneminde ortaya konulabilir. Bunu başaramamış olmak da onu büyük bir varlık problemine sürükler. Devamında arkadaşı Şeref'in ölümüne, daha doğrusu intiharına sebebiyet vermek, içine düştüğü çıkmazı körükleyecektir. Pusat, kralcı olduğu için albayla tartıştığı, ardından bu eyleminin cezasını çektiği süreçte arkadaşlarından yalnız Şeref kendisinin yanında yer almıştır. İki yıl hapis cezasının ardından tutuk evinden "mesleksiz" olarak çıktıktan sonra birkaç defa buluşmuşlar, dalgın bakışlarla konuşmadan oturmuşlardır. Kimsesi olmayan Şeref, Selim Pusat'a "Tiyatro bitti. Beklemeye lüzum görmüyorum." (Ruh Adam, 50) ifadesinin yazılı olduğu bir kâğıdı gönderdikten sonra intihar eder. Turgut Özben'in arkadaşı Selim'den aldığı mektup gibidir bu. Selim Pusat, romanın sürreal anlatı düzleminde Şeref'le de karşılaşacak, bir anlamda suçluluğuyla yüzleşecektir.

"- Suçludur! Diye söze başladı. Kalbime sıkılan tabancanın tetiğini ben çekmişim ama gerçekte beni öldüren en yakın arkadaşım Selim Pusat oldu. Felakete katlanamayacak kadar zayıf, soyu soppu belirsiz bir kıza esir olacak kadar iradesiz olduğu için beni öldürdü. Suçludur... En büyük suçludur." (Ruh Adam, 265)

Selim Pusat başka bir varlık yüzünden de suçluluk çeker ve bunun nedeni mittik bir durumdur. Pusat, iki bin yıl önce orduda tanınmış bir subayken büyük bir günah, suç işleyen bir subayın sonraki dönemlerde reankarne olmuş temsilcisidir. Eşinin ona okuduğu masala alaylı bir tavır gösterse de bir anlamda farkına varmadan kendi gerçeğini dile getirir:

"- Hakikat şu olabilir: Bugünden iki bin yıl önce, o zamanki Türk devletinin ordusunda tanınmış bir subay büyük bir suç ve yahut günah işledi. Bu günahı

işlemesindeki amil çok güzel bir kadındı. Bu subay, suçunun veya günahının cezasını çok pahalı bir şekilde, büyük maddi veya manevî ıstıraplarla ödedi. Fakat bu öyle bir vaka idi ki halk bunu asırlarca unutmadı. Subayın çektiği cezayı umumi vicdan kâfi görmediği için onun ruhunun da ıstırap içinde kıvranmasını ve dünyaya her gelişinde aynı cezanın tekerrürünü arzu etti.” (Ruh Adam, 14-15)

Selim Pusat, bu evrede eve kapanır. Gürhan Çopur, ondaki bu kapanışı balık karnına kapanma aşaması olarak ele alır ve Saffat Suresi 147. ayetten hareketle Yunus Peygamber'in menkıbesiyle ilişkilendirir. Buna göre kişinin kendisi olması kişiliğini tümlemesi için girilen balık karnı, anne rahmini temsil eder. Rahim kelimesini varoluş rahmi tamlamasına götüren sebepleri daha önceki bölümlerimizde söylemiştik. Çopur, Joseph Campbell'in balina karnı için, “Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür” ifadesinden hareketle, kendisini dünyadan soyutlayarak eve kapanan başkişinin; soyutlanan, ötekileştirilen, dışlanan bireyin yaptığı gibi balina karnına/evine kendisini hapsedtiğini söyler. Ev, Pusat'ın çökmüş ruh halini ve ruh adamın karanlığını yansıtacak şekilde solgun ve sessizdir.” (Çopur, 2012: 841) der.

Romanın bir başka düzlemi ise sürreal düzlemdir. Selim Pusat, sürreal bir düzlemde yaptıkları yüzünden yargılanır. Bu yargılama sırasında Pusat, bir 'ben' çıkmazına sürükleyecek eylemleri yüzünden melekler ve peygamberler tarafından suçlanır. Meleklerden Cebrail onu kendisini rahatsız etmekle suçlar. Görevini yerine getirmiş bir melek olarak kıyamete dek dinlenmek hakkıyken, Selim Pusat'ın ruhunda kopan fırtınalar yüzünden rahatsız edilmiştir. Ardından Mikail, Selim Pusat'ın tutulduğu aşk yüzünden ruhunda kopardığı nisan esintileriyle birlikte kendisine rakip olduğunu ifade eder. İsrail ise Selim Pusat'ın gönlündeki feryatların kendi surundan bile daha acı ve gürültülü olduğunu söyler. Selim Pusat, suçlamaların hepsini kabul eder ve bir savunmaya geçmez. Öte yandan heybetli sesin, kralcı olmasını kastederek sorduğu soruya verdiği yanıt, Ruh Adam'daki varlığa bakış açısının bir başka yüzünü gösterir:

"Heybetli ses üçüncü defa sordu:

- Ne diyorsun Selim Pusat?

-Doğrudur.

- Bütün bu olanların ilk sebebi senin kıralcı oluşun mudur?

- Evet!...
- Bunu ilk günah kabul ediyor musun?
- Asla!
- Neden?
- Bütün o muhteşem kıralları sen yarattın!" (Ruh Adam, 257)

Ruh Adam varlık problemini sadece ilahi bir kaynağa dayandırmaz. Aynı zamanda o kaynağı yargılar. Meleklerin suçlamaları kısmında Selim Pusat bir savunma geliştirmemiş olsa da peygamberlerin suçlamaları karşısında savunması yanında suçlamalarda da bulunacaktır. Işığın içindeki heybetli sesin "-Zerdüş! Ruhlar âleminde Selim Pusat'ın bütün hayatını gördün. Suçlu mudur?" sorusu üzerine peygamberlerden ilk suçlama Zerdüş'ten gelir:

"En büyük suçludur. Çünkü bir kıza gönlünü kaptırdı. Kadınların hepsi Ehrimen'in hizmetkârı, askerdir. Bir kadına tutsak olmak Şeytan'a kul olmak demektir. Hem de bu bir subaydı ve olgunluk çağındaydı. Kendisinden yirmi beş yaş küçük kıza esir olmakla Şeytan tarafına geçmeye gönüllü olduğunu gösterdi. Ne dünyada, ne de ruhlar âlemindeki hayatımda bundan daha suçlu insan görmedim." (Ruh Adam, 259)

Zerdüş'ün kadınlara tutsak olmayı şeytanlıkla eşleştirmesi İçimizdeki Şeytan romanını hatırlatır. Ömer'de Macide ile beraberliğinin ardından içinde beliren bir şeytandan bahseder. Yaptığı tüm kötü şeylerin sebebi olarak bu şeytanı görür. Ancak bu şeytanın yalnız kötülükle adının anılması ve karakterle diyalogunun olmaması onu tasavvur benlik yapmaktan uzaklaştırmıştır. Aslında ne olduğu belli olmayan (his mi, akıl oyunu mu?) bu varlığın cevabını Ruh Adam romanında Zerdüş verir. Ona göre bu şeytan Ömer'in Macide'ye tutkusu sonucunda ortaya çıkmış bir kötü arkadaştır.

Selim Pusat ise Zerdüş'ün bu suçlaması karşısında savunma durumuna geçerek doğrudan Tanrı'yı yargılar:

- "Işıktan ses geldi:
- Ne diyorsun Selim Pusat?
- Kabul etmiyorum.
- Neden?

-Kadınları neden Şeytan'ın kulu olarak yarattı? Yarattın da o kadınlardan peygamberi nasıl vücuda getirdin?" (Ruh Adam, 259)

Selim Pusat'ı bir çıkmaza sürükleyecek en önemli merhale, evli olmasına rağmen kendisinden küçük bir kıza âşık olmasıdır. Fakat bu yargılamada verdiği cevapla görülür ki

bu eylemi bir varlık problemi şeklinde ele alır fakat problemin kaynağını doğrudan Yaraticıya dayandırır:

"İkinci peygamber ilerledi. Avuçlarını birleştirerek baş eğdi. Diz çöktü:

- Ey ebedî Nirvanna! Ey başlangıçsız, sonsuz varlık! Ben Buda'yım, dedi.

Işığın sesi daha da heybetlenmişti:

- Buda! Sen fenalık diye bir şey kabul etmiyorsun. Selim Pusat fenalık yapmış mıdır? Günah işlemiş midir?

Buda'nın yavaş, yumuşak ve pürüzsüz sesi cevap verdi:

-Günah işlemiştir! Âlemin bir kuruntular âlemi, aşkın bir hastalık olduğunu anlamamış, ruhunu huzurun ışığından didişmenin karanlığına atmıştır. Böylelikle senden, ebedî Nirvanna'dan uzaklaşarak en büyük günahı taşımıştır. Ruhunu milyonlarca yıl azap cehenneminde yanmaya layıktır. Ancak ondan sonradır ki kuruntudan insanların sükûnuna kavuşacak, put diye taptığı kızın alelade bir yaratık, geçici bir hayal olduğunu anlayacaktır." (Ruh Adam, 259)

Selim Pusat yine karşı suçlamayla cevap verir:

"Selim Pusat öfkelenmişti:

- Bütün bu sözleri saçmalardan ibaret, diye bağırdı. Buda denilen bu adam tarih boyunca tek kumandan yetiştirmemiş, savaşı öğrenmemiş, yabancı tutsaklığını şiar edinmiş bir miskinler ülkesinin peygamberidir. Kuruntu ne demek? Sükûn yani barış ne demek? Âlemi savaşla yaratan sen değil misin? Savaşı yaratılış kanunu yapan sen değil misin? Güzel kızları yaratan sen değil misin? Sevmek için bize gönül veren sen değil misin? Hem o güzeli yarat. Hem onu bana sevdirdi. Ondan sonra da ruhumu milyonlarca yıl azap cehenneminde yak. Bunu bir Tanrı değil, ancak Tanrı kudretinde bir çocuk yapabilir!" (Ruh Adam, 260)

Yargılamanın devamında son peygamber, Selim Pusat'ı suçlar:

"- Ben son peygamber Muhammed'im, dedi. Bu dünyaya getirdiğim ebedî şeriata göre Selim Pusat suçlu ve günahkârdır. Küçük bir kızını sevmekle zevcesine ıstırap vermiş, meşru yol dururken gayri meşruuna sapmış ve hepsinden fena olarak da istenmediği halde bir kızın hayalinin ardından koşmuş, geceleyin onun evine girmeye kalkmış, yasak edilen içkiye dadanmıştır. Bir kadın ancak sevilir. Ona esir olunmaz. Bu, putperestliktir ve en büyük günahdır." (Ruh Adam, 260)

Selim Pusat yine kendine göre haklı olduğunu ileri sürer:

“- Ben kimseye kötülük etmedim. Kimse hakkında kötü düşünce beslemedim. Ümitleri kırılmış bir insan olarak avunmayı içkide ve bir güzeli düşünmede buldum. İçki fena ise üzümü neden yarattınız? Üzümünden içki yapılacağını neden Levh-i Mahfuz’ a yazdın? Son peygamberin arkadaşları namaz kılarken ayetleri yanlış okumasaydı içki yasaklanacak mıydı? Çöldeki Bedevi ile bir kurmay subayın içmesi aynı mıdır? Biri sarhoş olunca her türlü herzeyi söyleyebilir. Öteki sarhoşluğun son merhalesinde bile temkinli ve iradelidir. Küçük bir kız sevmek günahsa, son peygamber, Ayşe’yi neden sevdi de aldı? Tanrı adaletinin yürüdüğü bu mahkemede de böyle haksızlıklar yapılacaksa beni cehennem en kötü yerine atın. Atın ki, tek içimde insanlığın erdemine ait son kırıntılar da yok olup gitmesin.” (Ruh Adam, 261-262)

Yargılama sürerken eski krallar, gelecek zaman, geçmiş zaman, bugün, arkadaşı; Selim Pusat'ı suçlayacaktır. Suçlamaların odak noktası Selim Pusat'ın yaşadığı aşktır. Bir asker olarak aşka kapılması onu en büyük suçlu durumuna getirmiştir. Bütün bunlara göre; Ruh Adam'ı Türk romanı içerisinde asıl farklı kılan, suçluluk düşüncesinin dayanağının kaynağını İlahi olana dayandırmasıdır. Her ne kadar bu sahneler derinlemesine tahliller yerine mantık vurgusuna dayalı söz oyunları intibai yaratsa da konuya değinmesi bakımından önemlidir.

Varoluşsal suçluluğu İlahi olana dayandırmakta bir başka izlek de ‘fırlatılmışlık’ hissidir. Anayurt Otelinde Zebercet’in öncelikle fiziksel yetersizlikleri bakımından varlık suçluluğu çektiği görülür. Tabi bu, ondaki suçluluğun ilk sebebi değildir. Çünkü söz konusu merhaleye gelebilmek için aklının ermesi, ergenlik ve sonrasında kendini beğendirme duygularının oluşması gerekir. Oysa Zebercet, çok daha önce, aklının erdiği ilk anlardan itibaren haksızca da olsa dışarıdan gelen bambaşka bir suçlamayla yüzleşecektir; anasından yedi aylık doğmuş olması:

“Bu yedi aylık doğuş anasının, babasının sağlığında ara sıra başına kakılırdı:

1. Sabah. Okula gidecek. Salona iner. Babası o zamanlar salonda yakılan kömür sobasının külünü boşaltıyor.

Zebercet: Baba, yirmi beş kuruş verir misin?

Babası: Ne Olacak?

Zebercet: Defter alıcam.

Babası kürekteki külü kovaya döker; küreği gene sobanın deliğine sokar.

Zebercet: Hadi baba, geç kaldım.

Babası; Patlama oğlum; şu külü alayım. Ananın karnında yedi ay nasıl durdun?

2. Öğleyin okuldan dönmüştür. Yukarı çıkar. Anası mutfakta bir tabağa marul doğruyor. Tencere gaz ocağında.

Zebercet: Karnım acıktı.

Anası: Şimdi pişer yemek, sabret biraz. Ne oğlan! Karnımda bile sabredemedi dokuz ay.” (Anayurt Oteli, 13)

Zebercet’in bu şekilde ele alınması Yusuf Atılgan’ın Aylak Adam’da baba psikoza örneğinde olduğu gibi daha önceden ileri sürülmüş psikolojik yahut felsefî temelli görüşleri doğrulamak istercesine kurgular oluşturduğu tezinin bir başka örneğidir. Zira Zebercet, yedi aylıkken doğuşu ve bu yönde karşılaştığı suçlamalarla, varoluşçu psikolojinin algı alanına giren fırlatılmış hissine örneklilik teşkil eder.

Erich Fromm, sadece erken doğumları değil, bütün doğumları bir fırlatılma şeklinde ele alır:

“İster birey, ister tüm insan soyu olsun, doğumuyla, kesin olan, içgüdüler kadar kesin bir ortamdan belirsiz, kararsız ve açık bir ortama fırlatılır. Sadece geçmişe ilişkin kesinlik vardır. Geleceğe ilişkin çok uzaklardaki ölümden başka kesin olan bir şey yoktur.” (Fromm, 1985: 17)

Fırlatılmış hissi aynı zamanda gerek Hristiyan temelli varoluşçu yaklaşımlarda gerekse İslami tasavvufçularda örtüşür mahiyette Âdem’in Cennet’ten çıkarılışını da temsil eder. Çünkü anne karnı, güvenilir yegâne sığınak olduğu kadar Cennet’in de bir temsilidir. Oradan atılmış ‘ben’ bir anlamda Âdem’in suçluluk hissine mahkûmdur. Oysa ortada bir haksızlık vardır. Zira Âdem, işlediği günah yüzünden böyle bir uzaklaştırmayı hak etmiştir. İnsaninsa anne karnında herhangi bir günah işleme lüksü yoktur. İşte Yusuf Atılgan, Zebercet’le ilgili suçlamalardan sonra, anlatıcının üzerinde yazar sesiyle kurguda araya girerek özelde kendi karakterinin, genelde evrensel insan yazgısının bu haksızlığa uğramış olmasına dikkat çeker:

“(Bu doğumda gerçekten sabırsızlık diye bir şey varsa sabırsızlık edenin ana karnındaki dölüt olduğu düşünüleceği gibi anası olduğu da düşünülebilir. İkinci olasılık daha akla yakındır. Ana karnındaki dölütten doğmuş-büyümüş bir insan davranışı beklemek saçmadır; ama ilerlemiş yaşta, kırk dört yaşında gebe kalan bir kadın böyle bir sabırsızlığa kapılabilir; üstelik bu kadın bundan önce biri iki, biri iki buçuk, biri üç aylık üç çocuk düşürmüşse. Gene de, haksız da olsa, bu suçlamalar Zebercet’i olumlu yönde etkiledi: Büyüdükçe sabırlı, ağırbaşlı bir insan oldu.” (Anayurt Oteli, 13-14)

Atılğan, böyle bir tercihte bulunarak açıklamaya dayalı bir üslup kullanırken anne örneğiyle ne derece ilahi olanı kast etmiş ve insan varlığını bu anlamda sorgulamıştır bilinmez. Fakat değişik anlatım teknikleri deneyen yazarın bu tercihi, erken dönem Türk romanında başta Ahmet Mithat olmak üzere Tanzimat dönemi sanatçılarının kullandığı bir tekniği akla getirir. Yazar araya girmekte ve okura kendi düşüncelerini aktarmaktadır. Atılğan, Aylak Adam romanında da zaman zaman kendi varlığını hissettirmiştir. Güler'in B.ye yazdığı mektupta Bay C.nin arabada kendisini öptü şeklinde bir ifade kullanması üzerine “(Bunun yalan olduğunu biliyoruz. Neden yazdı acaba?)” (Aylak Adam, 98) diyerek varlığını hissettirir.

İnançsızlığı seçmekle varoluşsal suçluluğu ilahi bir mirasa dayandırma, ilahi olanı reddetmek noktasında aynı doğrultuda gözüксе de aralarında birtakım farkların bulunduğunu söylemek mümkündür. İnançsızlığı seçen ‘ben’in suçluluk kaynağı, doğrudan ilahi olanın kendisi değildir. Fiziksel erksizlik, yalnızlık, aydın sorunsalı gibi farklı sebeplerin sonucunda eksiklik duygusuna kapılmış ‘ben’ inancsızlığı seçer. Bu aşamada bir tepki olarak yok sayma olabileceği gibi bir inanç mahiyetinde de yok sayma aşamaları gerçekleşebilir. Varlık suçluluğunu ilahi mirasa dayandırırken ilahi olanı yok saymada ise ‘ben’ O’nun yok olduğunu kabul etmesine rağmen bu yokluğu bütünüyle kabullenemez. Akli ile ruhu arasında bocalama yaşar. İleriye ket vurma şeklinde ifade edilebilecek etmenler neticesinde içinde yetiştiği kültür ve aileden öğrendiklerinin etkisinden tam anlamıyla kopamayacak, dolayısıyla özgürleşemeyecektir.

Türk romanında, batılılaşma ile beraber ele alınan modernleşme eserlerinde, yazarların ilahi olanı reddetme noktasına kurgusal alanda fazla eğilmedikleri görülür. Elbette bunda toplum yapısının etkisi büyüktür. Bir anlamda muhafazakâr toplum yapısının, yazara bu yönde bir oto sansür baskısı uyguladığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla varlık suçluluğunu ilahi olana yüklerken O’nu reddetme örneğine doğrudan rastlanılmamıştır. Sadece Tutunamayanlar’da, Selim Işık’ta ve alt bir karakter olarak Selim Kargı’nın defterinde bu yönde yoruma açık bir izlenim edinilebilir.

Tutunamayanlar’da Selim Işık, çocukluğunda bir yaz dinle ilgilenmiş, sonrasında dinle arasına mesafe koymuştur. Fakat onun inanç anlamında bütünüyle özgürleştiği söylenmez. Selim’in Süleyman Kargı’yla oynadıkları oyunda üstlendiği bir rol de İsa’dır. Dinle ilgisi kısa bir yaz kaçamağından ibaret olsa da İsa’ya tutkundur. Kargı, ironik anlatısında biraz da onun oyununun bir parçası olarak İlahi muhataba yönelir:

“Allah'ım, onu neden yalnız bıraktın? Neden, yalnızlığının verdiği çaresizlikle can sıkıcı ilişkiler kurmasına izin verdin? Neden, geçirdiği her dakikanın hesabını sordun, içini ezdin? Neden, korkuyu göğsünden çekip almadın? Neden, suçluluk duygusunu üzerinden atmasına yardım etmedin? Neden, apartmanın bodrumunda saklambaç oynarlarken Ayla'yla yalnız kaldığı zaman kıza dokunacak cesareti vermedin ona? Oysa, bu çeşit küçük cesaretleri en değersiz kullarından bile esirgememiştir. İsa'yı neden bu kadar geç tanıttın ona? Neden, günahlarının yükünü taşıyacak gücü ona da vermedin? Selim de, kendi çapında, birkaç kişiyi kandırabilirdi senin yolunda. Meyveleri gösterdin de ağaca çıkarma becerikliliğini esirgedin. Neden küçük yaştan Latince, Eski Yunanca, Fransızca, İngilizce filan öğretmedin ona?” (Tutunamayanlar, 199)

Turgut Özben, Selim'in bilinmeyenlerini ararken Süleyman Kargı'da sorularına ne kadar tatmin edici cevap bulabilmiştir? Nihayetinde Kargı, Selim'i anlatmaktan ziyade onun şarkısı hakkında oluşturduğu kendi defterini okutmuştur. Defterden genel mahiyette çıkarılabilecek sonuç, Kargı'nın kendinde bir eziklik duygusu bulduğu fakat İlahi yargılamayla eksikliklerinin üstünlük haline dönüşeceği avuntusu içerisinde olduğudur. Gün gelecek İlahi yargılamada bütün ezilenler yargıç kürsüsüne geçecek ve ezenleri yargılayacaklardır. Yine de Kargı o yargılama anında bile asıl acınacak durumda olanların kendileri olacağına inanır:

“Her ne kadar bugün siz suçlu, biz yargıç sandalyesinde oturuyorsak da gene acınacak durumda olan bizleriz. Esasında, sizleri yargılamaya hiç niyetimiz yoktu; sizin dünyanızda, o dünyayı bizlerin sanıp yaşarken, hepimize hayrandık. Sizler olmadan yaşayabileceğimizi bilmiyorduk. Ayrıca, dünyada gereğinden çok acıma olduğuna ve bizim gibilerin ortadan kaldırılmamasının sizlerin insancıl duygularına bağlandığına inanmıştık.” (Tutunamayanlar, 225)

Turgut'un Günseli'yle karşılaşmalarından itibaren Selim'in Tutunamayanlar içerisinde temsili, bir başka çehre kazanacaktır. Aynı zamanda bu çehre 'ben'in suçluluğunu İlahi bir temele dayandırmak bakımından da önemlidir. Varlığı Hıristiyanlık inancı temellerine göre de değerlendirme bakış açısı, Selim'in kişiliği etrafında başta onun yazdığı şarkıda olmak üzere zaten vardır. Bunun dışında Süleyman Kargı'da defterinde onun bu yönüne sıklıkla göndermelerde bulunur. Yine Turgut'un Ankara'da iken Metin için kurguladığı oyunda İsa'nın bir Mesih olarak yeniden gelişine vurgu yapılır. Turgut, Selim'le ilgili düşüncelerinde de onun ikinci doğuşunu niteleyecek düşünceler içerisindedir. Tüm bu ilgilerden hareketle Selim, İsa'yı; Günseli, İsa'nın rivayetlere dayalı

bilinen sevdiği kadın Magdalalı Meryem’i temsil eder. Selim’in arkadaşları ise İsa’nın havarileridir. Nasıl ki havarileri İsa’ya ihanet etmişlerdir; Selim’in arkadaşları da onu intihara sürüklemişlerdir. Bu noktada Turgut’un görevi, İsa’nın intikamını almak, Selim’in arkadaşlarının gerçek yüzlerini ortaya çıkarmaktır. Nitekim Günseli’nin Selim’i anlattığı kısımda, intihar etmeden önce arkadaşlarının hepsine birer mektup göndermek niyetinden ve bu niyetinden vazgeçişinden söz eder. Turgut’a ise değer vermiş fakat değer verdiğini söyleyememiştir.

Elbette Selim’in tutunamayış öyküsünde din tek başına geçerli etmen değildir. Selim, başta arkadaşları olmak üzere topluma, oyunlara, iş hayatına, kısacası her şeye tutunmaya çalışmıştır. En azından bunu denemiştir. Din de çocukluğunda ilgileri arasında yer alır. Ne var ki aradığını karşılaştıklarının hiçbirinde tam olarak bulamamıştır. Fakat onlardan da bir türlü kopamamıştır. Arkadaşları da kopamadıklarının başında gelir. Zaten Tutunamayanlar’daki kurgunun birincil olay zinciri, Turgut’un bu arkadaşlarla tanışması ve onlardan Selim’i dinlemesi üzerine dayalıdır. İşte Selim’in diğer arayışlarının etkisini benliğinde taşımasını sürdürmesi onu hem yalnızlaştıracak hem de ideal benliğini potansiyel benliğe dönüştürme amaç ve uğraşından uzaklaştıracaktır. Suçluluk kadar umutsuzluğun getirdiği bir seçimle intihar edecektir. Din de bir dönem arayışlarında uğrak yeri olduğundan inançla bağını büsbütün koparamayacak, varoluşsal suçluluğu ilahi varlığa dayandırarak kendine bir İsa hayranlığı yaratacaktır. Bu durum varoluşsal sorunları olan karakterlerin dini bir suçlama mekanizması olarak görmeyebilecekleri fikrini akla getirir. Kimisi için ilahi olan suçlanacak değil kendi varlıklarını aklayacakları bir kurtuluş kapısıdır. Bu seçenek özellikle Aynadaki Yalan romanının Naci’si üzerinden dini bir diriliş mekanizması olarak görülerek incelenmiştir.

2.5.2. Dinsel Diriliş Umudu Olarak İlahî Varlığa Sığınmalar

Modern dünyada birey her geçen gün kendi kabuğuna çekilerek yaşamayı istemekte, kalabalıkların çoğalmasına rağmen yalnız insan sayısı artmaktadır. Kader haline gelen bu tecrit halinde yaşama bireyi mutsuz etmeye başlayınca onu başka arayışlara da sürüklemiştir. Çünkü yabancılaşma çevre ile sınırlı değildir. İnsan, benliğinde daha derin bir çukur açarak içe doğru ilerleyen bir yabancılaşmaya maruz kalmaktadır.

“Kierkegaard’ın etkisiyle, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılların iyimser inançlarından sapma eğilimi göstererek “yaşamın trajik bir bilinç anlamı”yla ilgili derinleştirilmiş bilinç yönünde hareket eden yönelime de uygundur. Bu düşünme biçimini benimseyenler, modern insanın, insan ile insan arasındaki ilişkilerde ve iş alanında

yaşadığı yabancılaşmayı, çok daha temel bir yönelimin belirtisi olarak görürler: İnsanın Tanrı'dan uzaklaşması. Bu yoruma göre tarihin her döneminde şu ya da bu biçimde varlığını sürdüren insanoğlunun düşüş efsanesi, insanın ilahi varlıkla başlangıçtaki birliğini yitirdiğinin farkına varmasını yansıtır. “Günahın özü” diye yazar Paul Tillich, “inançsızlıktır, Tanrı'dan uzaklaşma, O'ndan kaçış, O'na başkaldırıdır. Özü itibariyle Tanrı'dan uzaklaştığı için, insanoğlunun, varlığının her yönüyle günah işleyeceği kesindir.” (Pappenheim, 2002: 100-101)

Peki bu yabancılaşma sonlandırılabilir mi?

Kierkegaard'ın iyimser inancına göre din, bir öğretinin doğruluğuna ikna olmaya değil, öğretinin özüne ilişkin bir şeydir. Ernest Gellner, yazarın bu din algılayışından yola çıkarak, “Kierkegaard'a göre zihnimizi derinden derine yoran bir şeye inanarak kimliğimizi kazanırız. Bu, inancın anlaşılmasını çok, hem de pek çok zorlaştırır. Varolmak için inanmak zorundayız; üstelik inanması dehşet verici ölçüde zor bir şeye inanmak... Usa yatkın bir şeye inanarak varolunmaz. Kierkegaard'ınki, inancı kanıt yerine kimliğe bağlayan varoluşçu şaşkırtmacadır.” (Gellner, 1994: 16)

Varoluşçu şaşkırtmaca denilen bu ilahi olanla yeniden doğma ve arınmış olma hali/günahtan kaçış, suçluluk halinin hafifletilmesi olarak kimi zaman yeniden yaratıcıya dönülerek sağlanmaya çalışılmıştır. Bazı modern roman karakterlerinde de bu çıkışın kurtarıcı kabul edildiği görülebilir. Kutsalın kontrolüne girmek birçok soruyu silmenin en kolay yolu gibi görünebilir. Ancak kutsallık kimin ya da neyin kontrolündedir?

Kutsallık insanları belirleyici etkenlerin (devlet-iktidar-patron...) kontrolünde oldukça bu ilahi öz yalnız onların işini kolaylaştırmış, insanla arası açılan kutsal, yine insanın varoluşsal sorunlarına ışık tutamamıştır. Oysa birey için kutsalın yanında olmaya çalışmak, bunun bir üst aşaması diyebileceğimiz kutsal olmak, insanların anlam arayışı, yaşadığı dönemlerde uğradığı ya da içinde olmayı gerekli hissettiği bir durumdur. Bu gereklilik modernliğin istikrarsızlık yaratan darbeleriyle çökmüş ve insanı yalnızlığa sürüklemiştir.

Shayegan, Freud'dan yaptığı alıntı ile modern insanın hakikat algısını allak bullak eden üç temel darbeye maruz kaldığını söyler. İlk darbe tarihsel, doğal ve psikolojik, sosyo-ekonomik dengelere göre gelişen felsefi bakışların altında kalan ve insana dünyanın merkezini artık kendisi olmadığını öğrenmesini sağlayan “kozmogonik darbe”dir. İkincisi, insanın yuvasından kopmasına sebep olan “biyolojik darbe”dir. Bu darbe, şecerisinin peygamberlere ve mitolojik zamanlara dayanmadığı, insanımsı maymunların

soyundan geldiği ve de dünyanın temelini artık aklın doğal ışığı ile aydınlatılmadığını anlayan insanın kafasının dank etmesidir. Üçüncü darbe ise, benliğinin artık kendi evinin efendisi olmadığının, bilinçdışı ve akıldışı kuvvetlerden müteşekkil bir okyanusun üzerinde gezindiğinin ve “tarih” diye adlandırma alışkanlığında olduğu şeyin, ilkel ve birbiriyle uzlaşmaz içgüdülerin çarpıştığı fecaat sahnesinden ibaret olduğunun ayırtına vardığı “psikolojik darbe”dir (Shayegan, 2013: 24-25). Bu darbelere karşı modern insan kendini korumasını becerebilmiş midir? Kendi benliğini korumak adına insan hangi deliğe kaçmıştır? Kierkegaard’ın varoluşçu şaşkınlığına bu darbelere karşı savunma gücü kazanabilmek için mi sığınılmıştır?

Jung, Keşfedilmemiş Benlik kitabının Yaşama Felsefi ve Psikolojik Yaklaşım bölümünü şu soru ile bitirir: “Beni bir birey olarak, kalabalıkların içinde erimekten koruyacak dinsel bir yaşamım ve Tanrı ile doğrudan, yakın bir ilişkim var mı?” (Jung, 2013: 95) Jung, bunun her bireyin kendisine sorması gereken bir soru olduğunu düşünür. Çünkü dindar kabul edilen insan, bilinçdışından gelen reaksiyonun doğrudan etkisi altında olabilir. Ve bunu vicdanın işleyişi olarak niteler.

Genelde geleneksel, özelde toplumcu roman anlayışı bakımından konu değerlendirdiğinde bu görüşlerin haklılık payı yadsınamaz fakat modern ve modern sonrası Türk romanı imkânlarıyla ele alındığında ileri sürülen düşüncelerin, başta bireyselleşme olmak üzere suçluluk duygusu yönünden de Türk romancıları tarafından yetkin örneklerde irdelendiğini görmek mümkündür. Tabi burada yazarın kastının varoluşsal bir suçluluk değil de daha çok fiili bir suçun ardından vicdanen pişmanlık olduğunu belirtmekte yarar var. Öte yandan dinin, tıpkı adı geçen yazıda fiili suçun ardından hissedilen pişmanlığı engellemede bir araçlık teşkil etmesi gibi, varoluşsal suçluluğun çözümünde de araç olduğu, en azından kurgu örnekler cephesinden bakıldığında vakidir.

Kendini gerçekleştirememiş ama kendiyi yüzleşebilmiş bazı karakterler, ilahi olana yönelerek suçluluk duygularını telafi yöntemi seçerler. Elbette günlük hayatın bir parçası olarak dinin gerçek anlamda da böyle bir toplumsal yahut bireysel katkısı vardır. Ne var ki romanlarda söz konusu yönelimdeki karakterin kendiyi yüzleşen ve varlığının suçluluğunu taşıyan doğal beni mi yansıttığı veya yazarın dünya görüşü ve inancından hareketle temsili karakterler mi olduğu tartışmaya açıktır; tartışılmıştır. Yine bazı örneklerde mevcut olguya eleştirel yaklaşan kurgu karakterler için de benzer bir yaklaşım getirilebilir. Türk romanında dinin özellikle Matmazel Noraliya’nın Koltuğu, Yalnızlar, Aynadaki Yalan, Gül Yetiştiren Adam gibi örneklerde kurgu karakterlerin suçlu

'ben'inden ilahi olana yönelerek suçluluktan arınma isteğine aracılık ettiği görülürken Kara Kitap'ta ise bu durum bireyden topluma genişletilerek ele alınır. Bu bölümde Ferit, Hürrem, Naci, Celal, Gül Yetiştiren Adam gibi karakterler etrafında kişinin suçluluk duygusuyla ilahi olana yönelmesi ele alınacaktır. Bu karakterler arasında özellikle Naci'nin daha somut örneklerle ilahi olanı tercihi onun bu konuda merkezi bir karakter olmasını sağlamıştır.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda, ontolojik kayıtsızlıktan çıkarak varlık sorunları bağlamında özellikle öne çıkarılan karakter Ferit'tir. Ancak Matmazel Noraliya da dinsel dirilişe inanan önemli bir karakterdir. İleri, Peyami Safa'nın bu kadın karakter ile iki din arasında bocalayan bir hali ortaya koyarken fizik ötesi sorunları da yanıtlamaya çalışır.

"Matmazel Noraliya, umarsız hayatında ruh arınmasını tevekkülde ve gönül yalnızlığında bulacaktır... Ümitsiz geçen hayatından sonra Nuriye, tabiata karışmayı temenni eder. Son istek, ölüm olmakla birlikte, yeniden yaşamaya karışmak şeklinde bir ölümdür. Adada Çamlık'a, sabah vakti, mavi sisler içinde çıkan Matmazel Noraliya, Allah'a yakarır, zerrelere ayrışmak ister, zerrelere çam ağaçlarına "şebnem gibi" yağması için dua eder. Böylece "Allah aşkı", rüzgârlardan, yapraklardan geçecek, şifa bekleyen" hastalara ulaşacak, dört bir yana huzur ve iyilik getirecektir." (İleri, 1999: 318)

Ferit'in babası Batı hayranlığından ötürü bütün Avrupa münevverlerinin Allah'a inanmadığı düşüncesiyle inançsızdır. Ferit de babasının etkisinde kalarak toplumun sosyal ve dini değerlerinden uzak bir yaşam sürmektedir. Yazarın buradaki yaklaşımı, önceki romanlarıyla örtüşür mahiyettedir. Safa'da genel anlamda bir Doğu-Batı kıyaslaması, bu kıyaslamada Doğu'nun değerlerini öne çıkarma zaten var olagelmıştır. Fakat Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda tercihleri yüzünden bireyin sürüklendiği huzursuzluk önceki romanlarının biraz da zoraki sonlarından farklı bir yaklaşım sergiler. Ferit, zamanla nihilist bir anlayışla çevresinden kopar, toplumla sağlıklı ilişki kuramaz hale gelir. Bir pansiyon hayatına kendini mahpus ederek bir anlamda kendine yalıtım uygular.

Ferit, yalıtım sürecinde ilahi olanla tanışır. Bir zamanlar aynı pansiyona sığınmış ve burada Müslüman olmuş Matmazel Noraliya diye anılan kadının ruhu ile sürreal düzlemde temas kurar. Öte yandan onu bir başkası olarak babasının düşünceleri etkilemiş ve suçlu bir benlik duygusuna itmişken varlık arayışı sürecinde de yine bir başkasının fikirlerine bağlı olması ilginçtir. Ona, inanç noktasında Yahya Aziz yol gösterecektir. Moran'ın "Birinci bölümde Ferit'in duyduğu bunalımı hissedebilen okur hakikate onunla birlikte varacakken,

Ferit'in edilgen duruma geçmesi yüzünden bu paylaşma gerçekleşmiyor." (Moran, 2001: 254) şeklinde tespit ettiği üzere aslında Ferit, benlik arayışında yine edilgen bir pozisyonu üstlenir.

Yahya Aziz'in verdiği bilgiler ekseninde soyutlama sırasında nesnenin ve mekânın bireye ve o bireyin ruhuna etkisi kendini göstermeye başlar. Matmazel Noraliya bu evde oturmuştur ve yaşadığı huzursuzluktan burada inzivaya çekilerek kurtulmuştur. Yahya Aziz, Ferit'in kendi 'ben'ini bularak aynı zamanda mutluluğa kavuşmasını, Matmazel Noraliya'nın kendi ben'i ile olan mücadelesini kazanması ile ilişkilendirir.

“Benin Allah'ta yok olmaya koşması azizleri, insanlıkta yok olması dâhileri, millette yok olması kahramanları yaratmıştır. Fakat bütün ideallerde ortak olan şey ben'in fenasıdır. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu onun yalnız kendi benine değil, bütün benlere, mücerret bene isyandır.” (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 270)

Nesneyle insan ruhu arasındaki ilişki romana adını veren koltukla vurgulanır. Koltuk gerçekte isyanın sembolüdür. Matmazel Noraliya'nın isyanı başkası olmaktır. Başkalaşım isteği, varoluşsal suçluluk çeken bireylerin çoğunun ortak özelliğidir. Noraliya da Camus'nun “İster yükselsin, ister alçalsın, isyan eden adam, gerçek varlığının tanınması için ayaklanmış olmakla birlikte, her iki durumda da olduğundan başkası olmak ister.” (Camus, 2010: 86) fikriyle örtüşür mahiyette Müslüman bir baba ve Hıristiyan bir annenin kızı olarak başkası olmak ister. Başkalaşımın yönünün İslamiyet'e yönelik olması ve nihayetinde Nuriye adını alması ise Hıristiyan olarak yetiştirilmesidir:

"Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, onun yalnız kendi benine değil, bütün benlere, mücerret ben'e isyandır. Bütün dinlerin, fikirlerin ve politikaların tarihî bu isyanın tarihidir. Dinler, insanın-iştah, şehvet, kazanç, hırsı ve kibir halinde-kuduran benini Allah da eritmeye çalışmışlardır. Hümanizm onu insanlık idealinde uyuşturmaya savaşır. Nasyonalizm fena fil'millet'i emreder.” (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 280)

Ferit'in bir gece Matmazel Noraliya'nın ruhuyla temas kurup onunla konuşması, her ne kadar bu görüşme metafizik bir düzlemde gerçekleşmiş olsa bile Ferit'in benlik arayışında aksayan, onu edilgen kılan bir başka ayrıntıdır:

"Deminden beri bunun hayreti içindeyim. Sana söyleyecektim, dalmıştın. Bizi gören ve kendisi görünmeyen bir prensiple temas halinde gibiyim. Ruhumun mesamelerinden içeriye bir şeyler, mahiyetler kadar esaslı bir şeyler doluyor. Tabiatla her baş başa kalışında buna benzer, fakat daha belirsiz ve kaypak bir duygum vardı; hiçbir gün şimdiki kadar kuvvetli değildi." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 313)

Yalnızlar'da da Hürrem, Noraliya'nın çektiği sıkıntılara benzer bir durumdadır. Ancak o ilk zamanlar kendini avutma çabasıdır. Avuntularının yerini zamanla seçimleriyle duyguları arasındaki boşlukta kendi yalnızlık ve suçluluk duygusu alır. Bu noktada asıl iç sesini fark eder ve onun peşinden gider. Teyzesinin çiftliğine hiç bulamadığı huzuru aramak için gidecek ve orada iç huzuru önce tabiatta ardından tıpkı Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit'te olduğu gibi, Allah'a kavuşmakta bulacaktır:

“-Allah'a ve iç huzuruna giden yol tabiattan geçiyor. Allah, belki de tabiiiktir; gerçek büyüklükten, değişmez güzellikten gelen iddiasızlıktır.” (Yalnızlar, 103)

Bütün varoluş roman karakterleri Hürrem kadar şanslı değildir. Onun, kurgulayan tarafından önüne sunulan imkânlar kimi için acı bir haber ile karaktere verilir. Kedi ve Ölüm'de ise bedensel bir ölümle yüzleşen Zahit İloğlu, kendini bir amaca hasretmenin lüzumunu sorgularken aradığı çözüm arayışları içerisinde dini de değerlendirecektir. Zaten Zahit İloğlu, hayatı boyunca gel-gitli bir hayat tarzının sahibi olmuştur. Kızı ve karısının ölümünden sonra bir dönem dine yönelmiş, ardından, eski berduş hayatına dönmüştür.

“Tasasız, heyecansız, huzur içinde bir yaşayış mı, hayatın bütün zevklerinden, bütün heyecanlarından doyasıya faydalanmak için tam bağımsız bir ömür sürmek mi, yoksa ölümden sonra da yaşayabilmek umuduyla, kendini dine vermek ya da bir eser bırakabilmek umuduyla çalışıp didinmek mi? Hangisi doğrudu bunların?” (Kedi ve Ölüm, 35)

Zahit İloğlu'nun kendini gerçekleştirme alanı olarak seçtiği resim sanatı bile ölümle yüzleştiği anlarda ona yeterli tatmini vermez. Onda tam anlamı ile bir dine yönelişi görmek en azından ibadet ve dua boyutunda kurgu içerisinde gözlemlemek mümkün değildir. Onda sıkıntı ile başlayan bir iç huzur arayışı vardır.

Huzursuzluğun Kitabı'nda Fernando Pessoa, sıkıntının sebebi olarak, Tanrı'yı sahneden indiren ve onun yerine bireyi öne çıkaran, dolayısıyla kutsallarını yitiren bir çağı işaret eder; seküler olanın, yitirilen metafiziğin ve mitolojinin yerini dolduramadığını söyler:

“Sıkıntı... Belki de aslında, inançtan mahrum bıraktığımız derin ruhumuzun tatminsizliği bu, tanrısal oyuncağını elinden aldığımız biz hüzünlü çocukların çektiği, derin, büyük üzüntü (...) Sıkıntı... Tanrıları olan birini sıkıntı asla ele geçiremez. Sıkıntı, mitolojinin olmayışıdır. İnanç yoksa kuşku bile imkânsızdır, o halde şüphecilik bile şüphe duyma gücünden yoksun kalır. Evet, sıkıntı budur işte: ruhun kendine yalan söyleme yeteneğini yitirmesi (...)” (Pessoa, 2007: 262)

Ölüm, İloğlu'nun kendi kendine söyleyeceği yalanları bitirmiş hem kendi hem de gerçeklerle yüzleşmesine yol açmıştır.

Yalnızlar ve Kedi ve Ölüm'de ilahi olana yönelik kurgunun içinde değerlendirilen bir imkân yahut yan karakterin sığınağı şeklinde ele alınsa da Aynadaki Yalan'da, huzursuz ana karakter Naci'nin kendini gerçekleştirme şeklinde sunulur.

Naci bir ruh bunalımı yaşamaktadır ve en azından bunun farkında olması onun kendi varlığını sorgulamaya başladığını gösterir. 'Ben'in bir sorgu nesnesi olarak kendi öznesine yönelmesi, suçluluk belirtisidir. Camus'ya göre varlığını suçladığı için huzursuz olan insan ideal insandır. Burada varoluşsal suçluluğun yüceltildiği açıktır. Naci de ideal insan modelinin eşiğinde huzursuzluğa düşer ve yaşadığı ruh bunalımını adlandırır.

“Gecenin bu saatinde, karşısında cami, önünde musalla taşı, yine eski nöbetini tutuyor. Öyle bir nöbet ki, hiçbir termometre, ateşini ölçemez ve hiçbir göz onun madde üstündeki kıvrımlarını tespit edemez. Naci, her defasında aklı tükeniş noktasına sıçratan bu fikirlere “akrebin kısıkağı” ismini vermiştir.” (Aynadaki Yalan, 19)

Naci'nin yaşadığı bu hal, arayış halidir. Shageyan'ın “seyyah insan” diye adlandırdığı arayış halindeki kişiler romanlarda başka hangi çehrelerde çıkar?

“Bu dünyanın röntgenini çekmek için didinip durduğumuz vakit, ruhun kargacık burgacık yazılarla dolu parşömen kâğıdında aslında hiçbir şeyin yok olmadığının farkına varırız. Eşzamanlılık artardalığın yerini almıştır. Kutsalın geçirdiği başkalaşımın geleneklerin, bireylerin, kültürlerin keyfince çeşitlenir ve her kişi bir “sınır geçirici” haline gelir. Hepimiz hacılaştığımızdır, fakat bu hac yolculuğu özel bir güzergâhla sınırlı değildir. Arayışı korumuştur, fakat aradığımız artık sadece Kutsal Kâse değildir; üstelik bu arayış insanların manevî müdahalelerine göre değişikliğe uğrar: Kâh Budizmdeki ruhun sınırsız göçler çemberi olan samsâra, kâh Vedânta'daki dünyanın kozmik yanılması olan maya, kâh semazenlerin vecd içindeki dansları kılığına bürünür. Bir başka deyişle, kültürlerin melezleşmesiyle büyüyen tercih yelpazemiz, zaman ve mekânın ötesinde serüvene çıkmak için yorum bilgisinin dar çemberini kırar” (Shayegan, 2013: 26)

Aynadaki Yalan romanında Naci'nin mevcut benliği ile kabul gördüğü mekânlardan kaçışı hatta annesinin yardım teklifini reddederek balık karnından/varoluş rahminden çıkışı görülür. O başka karakterlerce yeniden doğuşun mekânı olan varoluş rahmini terk eden seyyah insandır.

Naci'nin askerde iken bölüğü ile mola verdiği köy, varoluş anlamını değiştirmesinde bir başlangıç olur. Köye gelmeden önce “Ve işte o mahut köye, ruhunda

kemikleşen bu musallat fikirle gitmiştir.” (Aynadaki Yalan, 27) ifadesinden de anlaşılacağı üzere ruhi bunalımın eşiğindedir. O, hayat karşısında kendini yenik zannetmektedir. Kadınlar ile münasebeti kendini böyle yenik hissetmesine neden olurken hayatındaki ilk kadın olan annesi karşısında ise yeniklikten ziyade suçluluk hissi taşımaktadır. Çünkü annesi Naci'ye karşı sonsuz şefkat dolu bir kadındır ve oğlunun yaşadığı sıkıntıları yalnızlığına yormakta ve onu evlendirmek istemektedir. Oysa Naci derdinin başka bir şey olduğunun farkındadır.

“Anne yapayım deme bunu! Ben hastayım! Kocakarı ilacı bana sökmez. Bırak ben kendi kendimi kurtarayım!” (Aynadaki Yalan, 39)

Naci, kadınlar aracılığı ile girmiş olduğu sorgulama sürecinde kendisini yılgın hissetmektedir. Varlığı ile yaşantısı arasındaki boşluğu doldurma ve bir anlamda kendini yeniden fethetme niyetindedir. Pappenheim'in “Husserl, özne ile nesne arasındaki uçurumu aşmak; ve bu boşluğu gidererek, insanın kendisinden ve içinde yaşadığı dünyadan uzaklaşmasını fethetmek” (Akt. Pappenheim, 2002: 111) diye tarif ettiği yeniden dönüş talebine uygun olarak Naci her şeyden kaçmaktadır. Bu yeniden dönüşü dinsel diriliş ile gerçekleştirmeye çalışır. Kadınlar bu süreçte Naci için hem mücadeleyi hızlandıran itici güç hem de engelleyici unsur olur. Bu ikilem içinde kalma Naci'nin suçluluk hissetmesine neden olur. Varoluş rahminden kaçışı bu nedenledir.

Naci'de suçluluk hissi daha çok ilahi bir hale bürünmüş ve artık nefis ile mücadeleye başlamıştır. Nefsi yenmek aynı zamanda başka bir dünyaya uyanmak, yeni bir hüviyete kavuşmaktır. Ancak bu sayede ruhu özgürleşecek ve suçluluk duygusundan kurtulacaktır. Zira Naci artık herkese tabii adam taklidi yapan biridir. Bu ıstırap kendisini insanlıktan çıkarmıştır.

“Ruhu bir tarla... Vehimlerden bu tarlaya kara bulutlar halinde çekirge... Gözlerini kapattığı zaman da kıvrım kıvrım beyni kaynıyor. Her fikir, bu kıvrımlar arasından akan bir kan damlası...” (Aynadaki Yalan, 47)

Suçluluk duygusundan kaçmak istemesine rağmen başaramayan Naci kendini gurbette kalmış, yalnız hissetmektedir.

“ Hayır, hayır, bu ıstırap dayanılır, çekilir gibi değildir. Düşünmemek için ne yapsın? En azından vücudunda bir yara açıp, onun maddi acısıyla manevî acısını dindirmeye mi baksın?...” (Aynadaki Yalan, 48)

Ondaki bu kaybedilmiş olma hissi yavaş yavaş hayatın bir parçası olmaya başlar. Sokaklardan insanların sakın sakın geçip geçmesine hayret ederken, elektrik direklerine

konulmuş levhada yer alan korsandaki kafatası göstergesinin üstündeki “Ölüm Tehlikesi” yazısını dahi kendine yorar. Yine de Naci’de hala bir arayış vardır “Seyyah insan” Naci karakterinin, Allah’ı arayışı ile somut örneğine kavuşur. Hatta tabiattan bile medet umar ve bazen Yalnızlar’ın Hürrem’i gibi tabiatla ruhunu rahatlatır.

“Masada akşamüzeri aynı noktada otururken açık pencereden acı bir rüzgar esiverdi. Tokuşan billurların bir ağızdan şarkısı... İçine öyle ılık bir his düştük ki, gözlerini yumup uçacağı geldi. Su şırıltısı, harp, flüt ve daha bilmem ne seslerinden senfoni... Bu senfoni, ruhundaki bilmeceyi sanki lif lif çözmekte, kelimelerin yetmediği yerde, izah edilmezlerin izahını vermektedir.” (Aynadaki Yalan, 51)

Naci’de değişim Belma’ya hissettiği aşkın giderek çaresiz bir noktaya sürüklenmesiyle başlar. Burada Mecnun’a dönüşen Kays’ın Leyla ile ilahi aşka yönelmesi gibi Naci’nin de varlığının ötesinde bir şeyler aramaya başlaması arasında ilgi kurulabilir. İnsanın mü’minleşerek kendine dönebileceğinin açık göstereni durumundadır. “Dini ve ahlakî gelişim içerisinde mü’min kişi, kendi benliği ve Allah’tan ibaret olan iki başvuru kaynağını birbiriyle uyumlu hale koyma zarureti ile karşı karşıya bulunur. Bu noktada bir benlik kimliği inşa etme hizmetinde, dini başvuru kaynağından irade dışı faydalanılır.” (Hökelekli, 1998: 110-111) İrade dışı yaşananlar Naci’yi çaresizliğe sürükler. Fakat asıl çarenin bittiği yerde değişimin başlaması önemlidir. Umudun bitmesiyle oyalanma da sona ermiş, birey, kendine yeni umutlar aramaya başlamıştır. Naci, bu noktada Camus’nun daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak açıklayıp örneklendireceğimiz “uyumsuz insan” modelinden ayrılır. Çünkü uyumsuz insan çaresizliğinin farkındadır ama çareye yeni umut kapıları aralamaz. Naci’de ise Belma bile yeni başlangıcın arifesidir.

“Aman! Şimdi her şey değişik... Sanki içinden ikinci bir Naci çıkmış, onu uzanamayacağı ufuklara çekiyor. O yazmıyor, öbürü yazıyor. Fikirleri istiklal ilan ediyor ve dönüp onu korkunç bir gerçeğe sürüklüyor. Ruhun atom çekirdeği gibi çatladığı öyle bir nokta ki, kıl payı içerisinde cinnet vardır.

Evet; ikinci hüviyetinin ona anlattığı mefkûreleştirilmiş kadın o noktada tükenmiştir ve verebileceği hiçbir şey kalmamıştır. Bu müthiş hakikati kendisine öğreten öbür kendisi ayağa kalktı, eline bir balyoz aldı, var kuvvetiyle ense köküne indirdi:

-Ne arıyorsun budala? Aradığının ötesinde Allah var!...” (Aynadaki Yalan, 43)

Naci, bu noktadan itibaren ruh rejimi için kendi hayatında değişikliğe gider. Fiziksel mekân değişikliği ve arayış bunların başındadır. Tasavvufa dalar ve mürşitlerin peşinde gezer. Bu var olma anlamında, diğer roman kurgularına göre izlenen farklı bir

yoldur. Kendine yetemeyen, yalıtım ve zeminsizlik duygusu ile baş edemeyen birey daha kolay bir yol bulur. Kendini ona tarif edecek, ne yapması gerektiğini söyleyecek bir ulu kişi arayışıdır bu. Zaten roman boyunca Naci'nin durumu var olma problemi şeklinde değil ruhi daralmalar diye tarif edilir. Ulu kişiye duyulan ihtiyacın altında toplumsal bir amaç da gizlidir. Naci'ye göre birey, kendi varlığını ön plana çıkardıkça toplumu çürütmektedir. Oysa insanın Allah'a ve kâinata karşı memuriyeti vardır. Kendi olmaya çalışmanın amacı da bu olmalıdır. Kendinden kurtulmadıkça birey var olamaz. Nietzsche'nin önce kendinden kurtularak kendine ödevli olarak dönem anlayışı Naci'nin ruhsal dönüşümünde anlam bulur:

“-Kendinden kurtul ve ol!

Olmak, işte bütün mesele!” (Aynadaki Yalan, 69)

Naci, mevcut varlığının eksikliğini hissettiği için kendini suçlamıştır ve bu yüzden varlığının amacını aramaya başlamıştır. Oysa burada takip ettiği yöntem de bir başka varoluşsal eksiklik göstergesidir. Çünkü bir mürşide ihtiyaç duyma, bireyin yetersizliği şeklinde yorumlanabilir. Bu noktada Naci, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'ndaki Ferit'le özdeşleşir. Ancak Selim İleri'nin şu tespiti önemlidir: “Matmazel Noraliya dinsel diriliş için bir mürşide ihtiyaç duymamıştır.” (İleri, 1999: 318). Oysa Naci bir mürşit beklemiş ve bulmuştur. O da kendine yalıtım uyguladıktan sonra bir başka varlığın telkinleriyle özünü hatırlayacaktır. Nitekim Kara Kitap'ta da Celal Salik merkezli, tasavvufun insanın eksiklik duygusundan kaynaklandığını, kendini eksik bulan varlığın önce kusursuz bir Yaratıcı tasavvur edip ardından vahdet-i vücud düşüncesiyle ideal varlığın bir parçası olmaya çalışmadan kaynaklandığı ileri sürülecektir.

Naci'nin bu evrede dini tecrübeye dayalı bir arayış içerisine girmesinin altında da bilinçli yahut bilinçsiz bir eksiklik duygusunun olduğu söylenebilir. Fakat Mustafa Kök, dini tecrübe evresini çok da mantıklı değerlendirmemek gerektiğini ileri sürer:

“Bazı araştırmacılara göre dini tecrübe kognitif (zihni) muhtevadan mahrum olmamakla birlikte duygu yanı ağır basan bir tecrübedir. Bu durumda mantıkî tutarlılıktan söz etmek de tuhaf kaçmaktadır. Vecd hali sona erip mantık geri geldiğinde ise tecrübe artık geçmiş olmaktadır. Bütün bunlar çerçevesinde dinî-mistik tecrübenin özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür: 1. Doğrudan doğruya yaşanmış olması, ani olup, uzun sürmeyişi 2. Tahlile elverişli olmayışı 3. Kişiye özel oluşu 4. Nihayet bir vusul (buluşma)dan söz edilişi.” (Kök, 2001: 175)

Kısmen Ferit'te olduğu gibi Batı menşeli bir öğrenim hayatında varlığını yüceltmesi gerektiği telkinleriyle işe başlayan Naci'de temel düşünce; tasavvuf aracılığı ile imanı kendinde olmamak, küfrü kendinde olmak anlayışına dönmüştür. Tabi Naci'yi bu yolda sebat ettiren yalnız tasavvuf doktrinleri değildir. Askerde iken uğradığı köyde karşılaştığı Hüsmen Ağa ve torunu Hatçe de ona yol gösterir. Hüsmen ağanın dervişane sözleri, Hatçe'nin saf aşkı onu şehrin yapaylığından uzaklaştırır. Bilindiği üzere Don Kişot da bu saf aşkın gücüne inanarak yoluna devam etmiştir.

“Siz bana ilk temasımızdan beri içimdeki gizli çıbanı patlatmakta vesile oldunuz. Torununuz da kimsenin öğretemeyeceğini öğretti. Öylesine öğretti ki, sonunda onu kaybetmem gerekli oldu. Beni, çektiği hasret yokuşunda bırakıp gitti.” (Aynadaki Yalan, 94)

Suçluluk hissi Naci'ye göre, insanoğlunun bu dünyadaki imtihanının önemli bir aşamasıdır. Huzura kavuşmaya bir anlamda kendini suçsuz ilan edebilmesiyle ve benliğinin üstünde bir varlığa teslimiyetiyle varılabileceğine inanır. Bunun için daha sonra tekrar Hüsmen Ağa'nın bulunduğu köye gitmek ister. Bu, “İki ayağı üzerinde kendini taşıdığına göre kendinden nasıl kurtulabilirdi?” (Aynadaki Yalan, 168) ifadesinden anlaşılacağı üzere kendinden kurtulmanın bir yolu gibi görünür.

Romanın ilerleyen olay akışında Naci bulduğu mürşit sayesinde kendine yeni bir yön çizer. Bundan sonra varoluşsal suçluluktan çok kendini tamamladığını düşünen ve etrafına tebliğe hazır bekleyen bir karakterle karşılaşırız. Birden üstinsan oluvermiştir Naci. Sonrasında varoluşunu tamamladığını düşünerek tezi aracılığı ile mücadeleye giriştiği ülkesinde, fikirlerini ispatlama yoluna gider. Bu nedenle Batı kaynaklarından örneklemeler sunar.

Aynadaki Yalan romanının varlığın problemine bakış açışı geliştirmesi bakımından öne çıkan yönünün kendin olmak-olmamak karşıtlığından yararlanmasıdır. Tasavvuf temelli bu düşünce, klasik felsefenin var olmak anlayışıyla büyük oranda zıttır. Descartes'in “Düşünüyorum öyleyse varım” önermesinin aksine ‘ben’ kendi düşünceleri sınırları dâhilinde değil bir mürşidin düşüncelerinde yok olduğu oranda varlığına ulaşacaktır. Bu aksi önerme, dayanağını inançtan aldığı için üzerine yorum yapmak salt bir edebî eseri değil genel bir anlayış yolunu hedef alacaktır. Böyle bir durumda araştırmanın dışına çıkılacaktır. Fakat inançtan bağımsız olarak edebî metin bir varlık, kurgu karakter gerçek bir ‘ben’ kabul edildiğinde Naci'nin, kendini sorgulama aşamasında tutarlıyken arayış aşamasında bir anlamda kısır döngü içerisine düştüğü görülür.

Naci'yi varlığa yönelme bakımından, Ruh Adam'daki Selim Pusat'ın tam aksi yönünde ele almak mümkündür. Selim Pusat asi bir ruhun buhranlarını yaşarken Naci, huzursuzluğu yüzünden bunalıma sürüklenmiştir. Selim Pusat, bunalımını İlahi olana isyan noktasına götürürken Naci, İlahi olanı bularak bunalımdan kurtulacaktır. Yapaylık noktasında ise her iki romanın da eksik kaldığını söylemek mümkündür. Ruh Adam'da reel düzlemler kimi ayrıntılarda bazen gereksiz uzatmalar varken romanın asıl başat unsuru mahiyetindeki sürreal düzlemin bir tiyatro üslubu içerisinde daha yalın geçtiği görülür. Duruşma, çok keskin sayılabilecek bir dokunmaza değinirken İlahi olan karşısında insanın durumu, felsefi derinlik kazandırmak yerine zekâ ve söz oyunlarından ibaret diyalog kisvesine bürünür. Aynadaki Yalan'da ise felsefi temelli sağlam bir karakterin kendine yönelik suçlamalarda yoğun çıkarımları vardır. Öte yandan kurgunun ortalarından itibaren kurgu karakter, yazarın bir sözcüsü vazifesini üstlenmeye başlar. Bu da Aynadaki Yalan'ın bir şairin kaleminden çıktığı için roman tekniğinin zayıf kullanılmasından değil de kendi arayışı içerisindeki tutarlı karakterin yerini, yazara bırakması yüzünden yarım kalmış bir eser hissini kuvvetlendirir.

Gordon W. Allport'un da belirttiği gibi her ne kadar insanlar çeşitli sebeplerden ötürü tam olarak hayatlarını ona göre tanzim etmeseler de bütün dinler, inananlarına yalın ve kapsayıcı bir dünya kavramı sunmaktadır (Gordon) ki bu, bireysel ve sosyal kimlik tanımlamalarından tutun da, dünyadaki her türlü hareket ve hedefleri yönlendirebilecek güçlü bir tesir ortaya koyma potansiyeline sahiptir (Allport, 2004: 37).

Kara Kitap'ta Orhan Pamuk ise suçluluk hissi karşısında ilahi olana yönelişi bireyden genişleterek toplumsal bir bağlamda, biraz da eleştirel bir bakış açısıyla ele alır. Celal Salik'in köşe yazılarında, insanın evrensel yazgısı eksiklik duygusudur ve bu eksiklik duygusu onda yetersizliğin kaynaklık ettiği suçluluğa sebebiyet verir. Yetersiz olan insan, kusursuz bir varlık hayal eder ve ona inanmaya başlar. Bu anlamda Tanrı, insanın kusursuzluk isteğinin tezahürüdür. Yetersiz olan ben, yarattığı kusursuz varlığı taklit ederek eksiklik ve suçluluk duygusundan arınır. Celal'in inanç noktasındaki düşüncelerinin bu doğrultuda şekillendiği görülür. Özellikle 'Göz' başlıklı yazı insandaki inancın nedenlerine, hangi problemleri çözdüğüne odaklanır:

“Kimdi bu 'O'? Harikalar âlemindeki gezimin bu noktasında, benzemek istediğim bu 'O'nun bana neden göründüğünü anladım önce. Uzun gece yürüyüşü sırasında O'na benzemek istemediğim, o sıra hiçbir şeyi taklit etmediğim için. Yanlış anlaşılmasın, insanın taklit etmeden, bir başkası olmak istemeden yaşayabileceğini sanmıyorum, ama o

aşam yorgunluktan, içimin boşluğundan bendeki istek o kadar düşmüştü ki, yıllardır buyruklarına uyduğum O'nunla ilk defa 'eşit' olmuştuk. ... Kendi iradem ve zaferimle değil de, yorgunluk ve yenilgimle elde ettiğim bir duygu da olsa, bu özgürlük ve eşitlik duygusu, O'nunla aramda senli benli bir yakınlığın kapısını açmıştı. ... Evet, kendi kendime konuşuyordum tabii, ama bu tür konuşmalar kendi içimize gömdüğümüz ikinci, sonra üçüncü kişiyle fısıldaşarak ahbablık etmekten başka nedir ki?" (Kara Kitap, 119)

Yazar her ne kadar doğrudan adres göstermiş olmasa da Kara Kitap'ta, Celal'in penceresinden İslam tasavvufuna yönelik düşüncelerini ifade eder. Buna göre tasavvufta yer alan Vahdet-i Vücut anlayışı aslında insanın varoluşsal eksikliğini fark etmesi ve bunu tamlaştırma kaygısından ortaya çıkmıştır. Eksik olan insan, Tanrı'yı taklit ederek O'nun gibi olmaya çalışmakta, bunun da adına Vahdet-i Vücut demektedir. Romanda Vahdet-i Vücut kavramı doğrudan geçmez. Fakat Celal'in 'Göz' başlıklı yazısındaki fikirleri, hatta O zamirini büyük harfle yazmasından hareketle kastedilenin bu kavram olduğunu anlamak mümkündür.

"Bu bakışla gözetlenmekten ve bu sayede kendine çekidüzen vermekten memnun, O'nu taklit ederek, O'na taklitle ulaşmaya çalışarak, birgün O olacağıma, en azından O'nun gibi olabileceğime inanarak yaşayıp gidiyordum." (Kara Kitap, 121)

Celal inançsızdır. İnançsızlığına rağmen düştüğü varlık probleminde Tanrı'dan medet ummakta ya da bir çelişkiyi yaşamaktadır. Onun Tanrı'nın varlığı noktasındaki inancı da Tanrıtanımaz temelli düşüncelerin ürettiği, inancın toplumda varlık sebebi üzerine düşüncelerle örtüdür.

..."Cami duvarına yaslanan ben O olmak istiyor," diyordum kendi kendime. "Kıskandığı 'O'na ulaşmak istiyor bu adam. 'O' ise kendisini taklit eden 'ben'in uydurduğu bir şey olduğunu bilmezlikten geliyor." (Kara Kitap, 121)

Celal'in O olmak isterken yaslandığı cami duvarı, Huzur-Kara Kitap ilgisini hatırlatır. Eğer Huzur'daki İhsan gerçekten Yahya Kemal'i temsil ediyorsa ve bu temsilin Kara Kitap'taki karşılığı Celal'se Celal'in cami duvarına yaslanarak bir inancın dışında kalması ama o inancın gerekliliğini bilmesi arasındaki çelişki ile iftar zamanı o sevinci paylaşamamanın üzüntüsünü yaşayan Yahya Kemal, benzer duyguları mı yaşıyorlardı? Ya da aynı caminin duvarına yaslanmak örneğini, bir caminin penceresinden içeri bakabilecek denli inanca yakın ve uzak Tanpınar'ın doğrudan kendisiyle ilişkilendirilebilir mi? Her iki soruya verilebilecek cevaplar bilimsel bir çalışmayla uyuşmayacak öznellikte olacaktır. Yine de merkezine edebî eserleri almış bir çalışmada araştırmacının aynı zamanda bir okur

olduğu, ideal okurluğunda kimi zaman metinler arası düşünceler gerektirdiği unutulmamalıdır. Bakış açısı tekrar nesnel bir bağlama yöneltildiğinde Kara Kitap'ta, Celal'in yaklaşımından hareketle tasavvufun, insanın düştüğü varlık probleminde ortaya çıkardığı bir kaçış noktası yahut çözüm arayışı olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Caner Işık, gerçekliği tanrısal olanın tezahür ettiği anların toplamı olarak tarif edip anlam konusundan bahsederken, anlam sorunu ve insanın kendisi ile savaşında 'gerçeklerin' net cevaplarının olduğu sonucuna varır. Bu cevaplara göre, yaratıcının yeryüzünde tezahür etmesine aracılık etmek anlamın kendisidir. Bu anlam onların asılları ile doğrudan ilişki kurmalarını sağlar. Tanrısal olanın deneyimlenmesine yönelik olan bu tutum, iyiliği bir tercih değil bir gereklilik olarak ortaya koyar; bu anlamıyla 'gerçekler' iyi ve güzelin yanında olmaya çalışırlar. Bu durum onların ruhsallığının yaşandığı ana odak olarak anlaşılmasını sağlar. Söz konusu anlayış ise bütün toplumun gözü önünde cereyan eden insanın kendisi ile savaşımıdır. Gerçek aslına uygun olabilmek için kendisi ile savaşır ve aslını yansıttığı anlarda 'gerçekliği' deneyimler, tanrısal olanı deneyimler ve 'gerçek' olur (Işık, 2009:141). Kişinin bu ana gelmesi için geçirdiği dönem olgunlaşma dönemidir.

Olgunlaşma süreci kişinin kendine hâkim olabildiği bir yaşam şeklini benliği ile bütünleştirerek tamamlayabileceği bir zaman dilimidir. Tolga İnel, Canın Gerilimi ve Düşman Yabancı Politeia'da Kişinin Savaşımı adlı bireyin gerilimsel yapısını, kendiyile savaşımı oluşturduğu yazısında şu sonuca ulaşır: "...insan tasavvuru ve tekâmülü anlayışına göre, insan için doğru olan doğruyu aramaktır. Doğruyu aramak, hakikati aramak manasına geldiğinden, insanın en iyi hali olarak belirlenen doğruluğa yaklaşması, kendisini ve dünyasını tanımasıyla mümkün olacaktır." (İnel, 2009: 61) İnel'in sonucundan yola çıkarsak insan en iyi haline kendisini tanıyarak varır. Kendisi tanıyan insanlar bu olgunlaşma sürecinde yaşadığı acılardan zaman zaman ilahi varlığa sığınarak kurtulmuşlardır. En belirgin olarak Naci'de görülen, Ferit'te tam bir sığınak durumuna gelen inanç; Kara Kitap romanının Celal'inde modern insanın bakışından görünür kılınır.

İncelediğimiz romanlarda manevî rahatsızlığını ilahi varlığa teslim olarak gidermeye çalışan en ilginç karakter Gül Yetiştiren Adam'dır. Onun kırgınlığı, küskünlüğü varoluşsal probleme dönüşecek bir sosyal-siyasî eleştiri ile başlar. Kurtuluş savaşında dindar insanların yeni rejim tarafından asıldığını görmesi onda kapanışa sebep olmuştur. Hem 'ben'ini ötekine, hem kapılarını diğer insanlara kapatmıştır. Evinden yıllarca çıkmayan bu adam kendini gül yetiştirmeye adar. Gülün, ilahi düzlemde peygambere denk gelen metaforik bir anlamı vardır. Gül yetiştirmek ontolojik direnişin sembolüdür.

Sekülerleşmeye karşı varlığını koruma yolu olarak gülü kullanan bu adamın ünü çevresindekilerce duyulur. Buna rağmen onu fiziksel olarak tanıyan azdır. Gül Yetiştiren Adam'ın yeniden toplum içine karışması ancak yeni bir umudun ve neslin simgesi olan küçük bir çocuğun, torununun varlığı ile mümkün olur. Elli yıllık ilahi sığınaktan, bir nevi tecrit hayatından yine ilahi kudretin evi, barınağı olan camiye gitmek için çıkar. Burada yaşlı adamın varlık olarak sığınağının çeşidini değiştirse bile aslını değiştirmedigi görülür. O, hangi çağda ve şartlarda olursa olsun benliğini korumak için ilahi varlığa sığınmaktadır:

“...içinizdeki İslam'ı gösterin. Çünkü İslam, sizin üzerinizde görünmek ister. İman gizlidir, İslam açık. İman kalptedir, İslam zahirde. İslam şeriatsa, şeriat sizin amellerinizde görünmek ister.” (Gül Yetiştiren Adam, 118)

Dinsel diriliş yolu birçok karakter tarafından denenmiş ve ontolojik diriliş toplumsal dirilişe göre kişiyi kendine karşı yabancılaşmadan kurtarmada daha etkili olmuştur. Ancak öteki ile arasında olan ve varoluşsal sorunların devamı niteliğindeki yabancılaşma devam etmektedir. Kurgusal düzlemde karakter ile diğerleri arasındaki boşluk ne yalnız din ile ne de başka kutsallık atfedilen değerlerle doldurulamamaktadır. İçinde yaşanan dünyadan ve varoluş karakterine dayatılan şeylerden uzaklaşmak, kendi 'ben'ine dönmek bazı zamanlar kurgusal ögeyi inançsızlığa sürüklemiştir.

2.5.3. İnançsızlığı Seçenler

Kendisi ile gerçeklik arasında bağ kuramayanlar bir labirentte dönüp dururlar. Kutsalla kurdukları ilişki ile kendi iç huzurlarını yeni bir dengeye oturtan karakterlerin dışında kalanların neredeyse hepsi, yol işaretlerinden mahrum kalır. Varoluşsal sorunlar, kişinin kendini seçmesi ve bunun bedelini acıyla yoğrulan haz ortaklığı ile ödemesini gerektirirken kişiler, bazen Allah'a inancı yitirmek ile anlam bulmaya çalışırlar. Varoluş şokunun ardından kendini tanıyan ve gerçekleştirme sürecine dâhil olan bireyin yaşadığı suçluluk duygusunu telafi etmek noktasında dine yönelme bir kurtarıcıyı temsil ettiği gibi, bireylerde tersine bir durum da ortaya çıkabilir. Nietzsche, Deccal kitabında inanma bağlamında Hristiyanlığı sorgular. İnançsızlığı kutsayan yazara göre “Kendine olan inanmaya devam eden ulus kendi tanrısına sıkıca tutunmuştur ve halen bu Tanrı'nın onların iyiliği için olduğuna inanmaya devam etmektedirler. Hristiyan ulusu kendi tanrılarının onları kurtaracağına, erdemlerinin onları mutlu edeceğine, Tanrıları tarafından zengin edileceklerine, kurbanlar veren insanların Tanrıları tarafından ödüllendirileceğine inanmaktadırlar. Din bu sınırlar içinde minnet duyulacak bir şekilde var olmaktadır. İnsan

var edildiği için minnettardır ve bu sonuçla bir Tanrı'ya ihtiyaç duymaktadır.” (Nietzsche, 2015: 23)

Bu, mevcut iman duygusundan uzaklaşmadır. Uzaklaşma, farklılıklar olmakla birlikte genel mahiyette iki yönlü seyredir. İlki, ‘ben’in ilahi olanı reddetmemekle birlikte suçluluk trajedisini ilahi olana yöneltmesidir. İkincisi ise ilahi olandan vazgeçip inançsızlığı seçmesidir.

Jung, Soğuk Savaş yıllarının kötümser bir eleştirisi bağlamında, inanç faktörünü şu şekilde değerlendirir:

“Kiliseler geleneksel ve kolektif inancı temsil ederler ve pek çok kilise mensubunun durumunda olduğu gibi, bu inanç artık kişinin kendi içsel deneyimine dayanan bir olgu değil, düşünmeksizin gelen bir inançtır. İnsan onu düşünmeye başladığı anda yok olmaya yüz tutar. İnancın içeriği o zaman bilgi ile çarpışmaya girer ve inancın mantık dışılığı çoğu kez bilginin akılcılığı ile boy ölçüşemez. İnanç, içsel yaşamın yerini tutmakta yeterli değildir ve içsel deneyimin olmadığı yerde güçlü bir inanç lütuf gibi mucizevi bir şekilde gelse de, yine mucizevi bir şekilde çekip gidebilir. İnsanlar inancın gerçek dinsel deneyim olduğunu zannederler ve onun aslında ikinci derecede bir fenomen, daha önceden içimize güven ve bağlılık aşıl原因 bir şeyin olmasıyla ortaya çıkan bir fenomen olduğunu düşünmezler.” (Jung, 2013: 62)

Jung’ın kilise merkezli yaklaşımı ilahiyat disiplini etrafında tartışmaya açık sayılabilir. Fakat kendi içsel deneyimini sorgulamaya başlayan insanın inancı da sorgulamaya başlayacağı vurgusu, en azından kurgu metinlerde ele alındığı haliyle bir gerçektir. Gerçi modern anlatının takip etmeye çalıştığı anlayış gereği, nasıl ki bireylerde din karşısında romantiklerde görülen epifanik bir uyanış yerine uzun bir sorgu dönemi mümkünse bireyin inançsızlığı seçmesi de başlı başına bir iç çatışma neticesidir.

Modern Türk romanındaki inançsızlığın ortaya çıkışının da eş doğrultudaki örneklerde bir sorgunun neticesine dayandığı görülür. Mümtaz, Suat, Selim Pusat, Doktor Rıza Candaş gibi karakterler etrafında kişinin, suçluluk duygusunun etkisiyle ilahi olanı reddetmesi ele alınacaktır.

Huzur romanının bilge karakteri diyebileceğimiz İhsan, bireylerden topluma ve toplumsal varoluşa gitmeyi hedefler. Kişi kendini tanımalı ve sevmelidir ona göre. Toplum ancak böyle kendi olabilecek, yani otantik varlıklar sayesinde medeniyet inşasını tamamlayacaktır. Heidegger’in otantiklik kavramının tarafları olarak sınıflandırdığı sahici olan ya da sahici olamayan birey örnekleri İhsan’ın etrafında kümelenir. Bunlar Tanrı-

toplum ve birey arasında sıkışmış kabahatli kişilerdir. İhsan, sahici olabilmenin ilk koşulu olarak Tanrı'yı bulmak gerektiğini söyler. Nietzsche'nin "tanrı öldü" anlayışının etkin olduğu hâkim yapıya cevaben İhsan "Hiçbir kabile tanrısız olmaz; biz tanrılarımızı yaratmak, yahut yeniden bulmak mecburiyetindeyiz." (Huzur, 247) der.

Mümtaz, İhsan'ın toplumsal hayatta bir vazgeçilmez kabul ettiği Tanrı'dan toplumsal meselelerde olmasa bile bireysel meselelerde kurtulma taraftarıdır. Mümtaz'da bulunan varoluşsal boşluk; Suat'ın intiharı ve Nuran'ın kocasına dönüşüyle büsbütün genişleyecek, İhsan karşısındaki edilgen durumunu değerlendirme noktasına götürecektir ve nihayet Mümtaz, pek de başarılı kabul etmediği günlük hayat çizgisinin sıradan işlerinden Tanrı'yı çıkarır:

"Evvvela güvercinlere baktı. Sonra dayanamadı, yem dağıttı. Bunu yaparken içinde bir taraf, çocukluğunda olduğu gibi Allah'tan bir şey istemesini söylüyordu. Fakat Mümtaz artık gündelik işleriyle içindeki Tanrı düşüncesini karıştırmak istemiyordu. O, insanda yıpranmamış, sağlam, her türlü tecrübeden uzak, yalnız hayata dayanmak için kuvvet veren bir memba gibi durmalıydı. Herkesin içinde sıkışık zamanlarında canlanan, kendisinde ise öteden beri bütün bir gölge taraf yapan batıl itikatlara karşı koymak için böyle düşünmüyordu. Belki bir zamandan beri kafasında dolaşan fikirlere sadık kalmayı istiyordu. Bir ay kadar olmuştu. Hayatın oldukça derinden sarstığı bir arkadaşı ona, cemiyete karşı içinin nasıl tepki ile dolduğunu, nasıl yavaş yavaş camiaya olan bağlarının zayıfladığını söylemişti. Tam bir isyan içindeydi:

-Yaşamaz ve yaşayamaz... diye gürlüyordu.

O zaman Mümtaz arkadaşına, behemehal yaşaması lazım olanla kendisine ait geçici haller arasında uydurduğu münasebetin manasız olduğunu elinden geldiği kadar anlatmağa çalışmıştı: - İşlerimiz iyi gitmiyor diye, tanrılara kızmayalım, demişti. İşlerimiz, bizim ye bize benzerlerin küçük sakatlıklarıyla, tesadüflerin ihanetiyle, her zaman bozulabilir. Hatta birkaç nesil için bozuk gidebilir. Bu bozulma, bu düzensizlik iç kıymetlerimize karşı vaziyetimizi değiştirmemelidir. İki ayrı şeyi birbirine karıştırırsak çıplak kalırız. Hatta zaferlerimizi bile tanrılardan bilmemeliyiz. Çünkü ihtimallerin cetvelinde mağlubiyet de vardır. Amcanın mahkemesinin uzamasıyla bu vatan üzerindeki tarihî haklarımızın, kızkardeşinin evlenmemesiyle Süleymaniye'de okunan sabah ezanının ve Müslüman bir babadan doğmanızın, paranızı dolandıran emlak tellaliyle iç çehremizi yapan kıymetlerin, bizi biz yapan büyük realitelerin ilgisi nedir? Bunlar sonu cemiyete dayanan realiteler olsa bile, bizi kendimizi inkâra değil, şartları değiştirmeğe götürmelidir." (Huzur, 43)

Mümtaz'ın bu inancı geliştirmesi aslında yeni varlık problemlerinin önüne geçmek içindir. “Hayır, Allah'tan bir şey istemiyeycekti artık. Onu kaderiyle veya ömrünün arızalarıyla karşılaştırmayacaktı. Çünkü istediği şey olmazsa kaybı iki misli olacaktı.” (Huzur, 44) ifadesinden hareketle; gündelik hayata Tanrı'yı soktuğunda, işlerin ters gitmesi yüzünden inancını da kaybedebileceği yahut eksikliğini ilahi bir kaynağa dayandırma korkusu yaşayacağı söylenebilir. Dolayısıyla Mümtaz eksiklik duygularını daha çok, olayların akıbetine ve kendi kişisel meziyetsiz oluşuna bağlayacaktır. Onda, varoluşsal suçluluk karşısında doğrudan inançsızlığı seçmenin söz konusu olduğu söylenemez. Fakat bireysel bir mesele olan benlik sorgusuna tanrıyı dâhil etmeme yanlısıdır.

Suat ise ilahi olana tepkilidir. Bütünüyle inançsızlığı seçmemiş görünse de Suat'ta Kara Kitap'taki Celal Salik'in “O’nu insanın kendi hayal gücünün var ettiği” fikriyle örtüşecek şekilde tanrı inancının insan varlığına muhtaç olduğu düşüncesi de vardır. İhsan’a karşılık “Sen velilikten bahsediyorsun; benim kahramanım velilik istemiyor. O hürriyet istiyor. Onu elde edince tanrılaşıyor.” (Huzur, 288) ifadesinde bu düşüncenin izlerini görmek mümkündür.

Huzur'da karakterlerin tanrıyla münasebetlerinde bir şekilde toplumsal izler bulunmasına karşın Ruh Adam'da Selim Pusat, doğrudan inançsızlığı seçmiş gibi keskin bir görünüm arz eder:

“Dün okuduğu satırlara hayâsız bir gazeteci şarlatanlığı diye bakmak ümidi, kendisinin vatan haini olduğu hakkındaki resmi tebliğle tamamen kırılmıştı. Pusat bunu okuyunca, en sez yerinden ölümcül yara alanlar gibi göklere bakarak Allah'ı aradı. Boşluktan başka bir şey yoktu. İçinde azgın duyguların şahlandığını hissetti ve milyonlarca insana karşı tek başına kudurmuşçasına dövüşmek için korkunç bir ihtiras duydu. Yazık, dövüşebilmek saadetinden de mahrumdu...” (Ruh Adam, 41)

Burada Selim, ilahi olanı reddetmek yerine haksızlığa uğradığı anda ilahi adaletten ve destekten mahrum kalmanın tepkisini de gösterir. İnsanı yaratan tanrının onu dünyada sahipsiz bıraktığı inancıyla örtüşecek bu bakış açısı, Ruh Adam'ın ilerleyen bölümlerindeki sürreal düzlemde bir kurgu karakter olarak da tanrının okurun karşısına çıkarılmasıyla daha da pekişir. Dolayısıyla Selim Pusat, varlık suçluluğunun etkisiyle ilahi olanı reddetmek yerine ona tepki geliştirmeye ve kısmen isyana yönelmiştir.

Yalnızlar romanına bakıldığında ise Huzur romanıyla karakterler bakımından örtüşme görülür. İki erkek arasında kalan Hürrem, sevdiği adam Mümtaz ile çocuklarının

babası arasında kalmış Nuran; kendini gerçekleştirme noktasında büyük çatışmaların eşiğinde olmasına karşın İhsan karşısında edilgen pozisyondan kurtulamamış Mümtaz ile büyük bir sanatçı olmak istemesine rağmen bunu başaramamış Murat Kervancı; hemen her şeyle savaşıp en sonunda kendisiyle yaptığı savaşı intiharla sonuçlandıran Suat ve hayat karşısındaki duruşu Suat'la örtüştürülebilecek Rıza Candaş arasında doğrudan bir benzerlik olmasa bile ilgiden söz etmek mümkündür. Hatta bu ilgi, Yalnızlar'ın kimi alt tahlillerinde de kendini gösterir. Nitekim Suat'ın Mümtaz'a yönelik tahlil girişimlerinin benzerini

Yalnızlar'da öncelikli olarak başkarakter olması münasebetiyle Murat Kervancı'nın içsel yolculuğuna odaklanılır. Murat Kervancı, çaresizliğinin ve hüznünün sorumluluğunu üstlenme gücünü ister. O, kendi olamadığı için değil kendi olmayı seçtiği için yalnız kalmıştır. Dolayısıyla kendisi olamamanın verdiği suçluluk onu yalnız olmaya iter.

Murad, insanların kendisine hep acı verdiğine inanmaktadır. Aldığı kararlar nedeniyle eleştirilmesi onu sarsmıştır. Özellikle kalabalık caddelerde dolaşırken bu duygu Murad'ı yıkar:

“Beyoğlu Caddesi'ni geçerken sinemaların başlama saatiydi. Ama o kaynaşan insanların arasında, ölümü özleten bir yalnızlık duyuyordu.” (Yalnızlar, 41)

Murad Kervancı, kendi olmayı seçerken sadece çevresindekilerden farklılaşmaz aynı zamanda kaderine meydan okur:

“Bu hal onda, bitkinlik ve bezginliğe rağmen, isyanı andıran veya isyanı özleten bir şikâyet, belki de bir sızıldanma isteği uyandırdı: Şimdi, kaderini çizen gücü veya güçleri bilmek, varlığını silikleştiren ümitsizliği için birisini veya birilerini, bir şeyleri suçlayarak bu halden kurtulmak istiyordu. Ama kimi, kimleri, neyi?

Allah'ı mı? Ama bu zayıf inancını büsbütün yok etmek için züppece bir gurur duymuş, kendisini kuvvetli sandığı günlerinde isteklerini ve eğilimlerini her türlü bağlantıdan kurtarmak için, hiç duraklamadan; “Kuvvetli olan, kederini kendi çizer” demeyi bir marifet saymıştı.” (Yalnızlar, 42)

Murad, Mümtaz gibi günlük işlerinden Allah'ı çıkararak inancının devamlılığını sağlamaya çalışır.

Yalnızlar'ın Rıza'sı, Murad'ın yaşadıklarını onun sanatçı yanına bağlar:

“Ama bütün bunlar, gene de, onun sanatçı yanı için kesin bir tehlike sayılmaz. Tarih; Balzak, Helmutz, Dostoyevski gibi sar'alı dehalarla da şereflenmiştir.” (Yalnızlar, 69)

Doktor Rıza Candaş'ın en büyük sorunu güven duygusudur. O, insanlara güvenini yitirmiştir. İnsani beklentilerin kaybolduğu ruhunda hırsın ve kazanmanın adeta putlaştırıldığı bir karakteri zevkle taşımaktadır. Yaşanmışlıkların getirdiği bir nefret duygusu ile insanlık süsü bütün duygularla, sevginin her çeşidi ile-dürüstlikle, hoşgörüle-alay etmektedir. Kişinin kendi varlığına küsmesi ile başlayan bu süreç büyük bir suçluluk hissini sonucudur. Terk ettiği duygular için şunlar söylenir:

“O zamanlar, yani gençliğinde ve delikanlılığında, bütün bunları insanlarda, mü'min Allah'ı arar gibi aramıştı. Bulduğu ise, sadece, hepsinin de narha bağlı tüccar malları olduğuna inanmıştı. Ve, acı hatıralarla beynine perçinlendiği için, söküp atmadığı bu çarpık inanış yüzünden, bütün mümkün mutlulukları -ve Hurrem'i- bu vahşi hazza satmak bahtsızlığına mahkumdu:

“İnsanlara yalnız onlardan aldığımı vereceğim!” (Yalnızlar, 93)

Burada Rıza Candaş'ın bir arayış içerisine girdiği fakat aradığını bulamadığını söylemek mümkündür. Çünkü “bunda, yoklukların ve hasretlerin sefaletlerle doldurduğu gençlik ve delikanlılığın öcünü çıkarmayı ummaktadır.” (Yalnızlar, 92) İntikam duygusu ile beslenen suçluluk hissi ortaya Doktor Rıza Candaş gibi bir duygu katilini çıkarmıştır. Geçmişinde bıraktığı pençesiz ayakkabılar, yıkanmamış-yamanmamış çamaşırlar ve bunların vicdanı aşağılayan baskısı vardır onda. İnsan olarak sevilip sayılamamak, kendi olmanın değerinin bilinmemesi onu hayata ve insanlara karşı maskeli dolaşmaya sevk etmiştir.

Varoluşsal suçluluk yaşayan karakterlerin diriliş eylemi etrafında toplandıkları görülür. Burada ele alınan diriliş varoluşsal diriliş, dinsel diriliş ve nihayetinde toplumsal diriliş şeklinde sınıflandırılabilir bir idealizasyonu barındırır. Kurgu karakterlerin bazılarının varoluşsal diriliş ile kendilerini fark etmelerinden sonra dine yöneldikleri ve bu sayede kendi ile sahtelik arasındaki uçurumu kapatmaya çalıştıkları görülür. Ancak bazı karakterler ise diriliş anlayışını bağlanma olarak kabul eder ve inanmayarak daha özgür varolacaklarını düşünürler. İnanmamak onları özel ve sosyal bağlardan kurtarmakta ve varoluşlarını yalnız kendi özleri ile anlamlandırabilecekleri noktaya taşımaktadır.

Türk romanında başka birçok örnekler bulunmakla birlikte belirgin mahiyette özellikle Tutunamayanlar'da Selim Işık'ın, Kara Kitap'ta Celal Salik'in inançsızlığı seçtiği görülür. Burada aslında irdelenmesi gereken temel soru şudur: Acaba kişi inançsız olduğu için mi boşluğunun içerisine girmiştir yoksa varlık boşluğunun ardından mı inançsızlığı seçmiştir? Bu sorunun cevabının her iki görüşü onaylayacak örnekleri roman

karakterlerinde görülür. Dediğimiz gibi yazarların yarattığı kurgu karakterler açısından her ihtimalin de örnekleri bulundurmasına karşın ikinci ihtimalin ağır bastığını söylemek mümkündür. Örneğin Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit veya Aynadaki Yalan'da Naci inançlarını kaybettikleri yahut inançları zayıf olduğu için varoluşsal suçluluk içerisine düşmüşlerdir. Öte yandan Suad, Rıza Candaş, Selim Işık, Celal Salik gibi karakterler bir sorgu aşamasının ardından inançsızlığa yönelirler. Her iki tip seçim örneklerinde önemli farksa ilk ihtimalin örneklerinin temsili karakter özelliklerinin ağır basmasıdır. Dolayısıyla kurgu içerisinde gerçeklik duygusunu zayıflatırlar. Ancak solgun suçlu olarak üstinsan tanımına kendi özlerini merkeze alarak yaklaşmış olurlar.

2.5.4. "Ben" in Nesneleşme veya Başka Bir Canlıya Dönüşüm Arzusu

Varlığın kaynağı ister teolojik bilgilere ister mittik olgulara isterse evrim teorisine dayandırılınsın, bulguları incelenebilen en eski zamanlardan bu yana insan eşyaya hâkim olmaya çalışmış, üretim çabasının bir sonucu olarak tahakkümünü sürekli arttırmıştır. Üretim odaklı insanlığın gelişimine bakıldığında Sanayi Devrimi'nin yaşanılmasının kaçınılmaz bir gerçek olduğu da bu anlamda olağandır. Peki, insanın eşyaya bütünüyle hâkim olması anlamına da gelebilecek modernitenin aslında bir anlamda eşyanın insana bütünüyle nüfuzu olduğu öngörülemez miydi? Çevre odaklı gelişime insan ruhunun uyum sağlanması beklenemez miydi? Gerçi daha 19. yüzyıldan itibaren 'ben'i bekleyen bu tehlikenin farkındalığı söz konusudur. Jung'un psikolojik, Foucault'un epistemolojik gözlemlenmeleri (Shayegan, 2012: 72); hatta Marx ve Hegel'in söylemleri arasında bu farkındalığı görmek mümkündür. Fakat nesnel alandaki seyrin görünebilir olmasına rağmen bilincin, dolayısıyla ruhun soyut gözlemlenemez oluşu ortaya bir çözüm koymayı imkânsız kılar. Shayegan, bu edilgenliği şu şekilde açıklar:

"Eğer bilinç, modernliğin başlangıcındaki bunalımlara tarihsel olarak katlanmış olsaydı değişimlere ayak uydurabilirdi; durum böyle olmayınca dayanak noktası bulamayan yeni fikirler, tarihsel olarak aynı ölçüyle ölçülemez olan bir zemine yamalanmaktadırlar; öte yandan bu zemin, bu fikirleri ağırlayamamakta ve kesinlikle benimseyememektedir; bundan ötürü çaresiz, bilincimize açık bir ara gibi duran uçurum ortaya çıkmaktadır." (Shayegan, 2012: 71-72)

Modernite eşyaya hâkim olan insanın aynı zamanda onun kölesi durumuna dönüşmesi noktasında belki öngörüsüzlüğün, belki toplumsal evrimin doğal realitesinin etkisiyle çaresiz kalmıştır. Henüz bu durumun insanın benlik kısmını bütünüyle köleleştirmedeği; en azından sosyolojinin önemli başlıklarından biri haline gelmeden önce

edebiyat, bazı öncül isimler aracılığıyla yaklaşan tehlikeyi görebilmiştir. Şüphesiz Kafka'nın Dönüşümü, Gregori Samsa'yı bir eşyaya olmasa bile böceğe dönüştürerek modernitenin yaptırımları karşısında insan varlığının düştüğü/düşeceği durumları gözler önüne seren en güzel edebî örnek durumundadır. Sonraki yıllarda George Orwell başta olmak üzere birçok isim benzer doğrultuda bakış açısına sahip örnekler vereceklerdir. Öte yandan modernitenin artık gerek toplum gerek birey üzerinde bütünüyle tahakkümünün gerçekleştiği İkinci Dünya Savaşı sonrasında modern anlatıyla birlikte, önceki dönemin yazarları tarafından insanı bekleyen tehlike bu defa kimi örneklerde bir kurtuluş olarak sunulmaya başlanacaktır.

Dostoyevski, Yeraltından Notlar kitabına okuyucularına niçin bir böcek bile olamayacağını anlatarak başlar: “Şimdi size niçin bir böcek bile olamadığımı anlatmak istiyorum. Şunu bütün ciddiyetimle belirtiyim, pek çok kez böcek olmayı istemişimdir. Ne yazık ki buna bile erişemedim. Baylar, yemin ederim, her şeyi fazlasıyla anlamak bir hastalıktır; hem de tam anlamıyla, gerçek bir hastalık.” (Dostoyevski, 1999b: 9-10)

Yazar bu hastalığına sebep olarak bilinçli olmasını gösterir. Kim bilir böcek olmayı başarabilse idi bu hastalık olan bilinçten kurtulup mutlu olabilirdi. Bilincin her türü ona göre hastalıklı olmanın sebebidir. Bu hastalık onda normal bir hal almaya başlamıştır.

Varlığın “olmak” olan ağır yükü karşısında ‘ben’in maddeleşme ve kendini gerçekleştirememenin sorumluluğundan insan dışı öteki olarak kurtulma isteği de kurgu karakterin varlık çıkmazında geliştirdiği çözümler arasında yer alacaktır. Bu bölümde Behçet Bey, Cemal, Hürrem, Zahit İloğlu, Gece'nin karakterleri gibi karakterler aracılığıyla Türk romanında Ben'in Nesneleşme veya Başka Bir Canlıya Dönüşüm Arzusu ele alınacaktır.

Tanpınar romanlarında insan dışı “öteki olmak” fikri, doğrudan bir değişim/dönüşüm örneği olarak sunulmasa da genel mahiyette soyut musiki etrafında şekillenir. Bir anlamda varlık boşluğundaki birey –belki de toplum- musikiye bir kurtuluş ümidi olarak sarılır. Nitekim yazarın ilk romanında esere ismini vermiş Eyyubi Bekir Ağa'nın Mahur Beste'si hemen her yerde “erimek” metaforuyla birlikte geçer. Kendini bulmak, asıl saadeti yakalamak, mucizeli terkibe geri dönmek de ancak bu erime sayesinde mümkün olabilmektedir. (Gürbilek, 2014: 111-112)

Sahnenin Dışındakiler'de ise Kafka'nın Dönüşüm'üne atıfla bu defa soyut musiki kadar somut bir dönüşüm izleği de kendini gösterir. Cemal kaldığı otel odasında duvarda gördüğü bir tahtakurusu eziğini fark eder. Böceği ezen adamın böceğin ezilişinde çıkan ses

ile nasıl çıldırmadığına şaşar. Kapalı mekânda yaşadığı buhran sokakta onu, mutlak boşluğa bırakır. Hiçlik ile mutlak boşluk benzer değerde kabul edilebilir. Cemal bu mutlak boşluğun sonsuzluk duygusundan daha şifalı olabileceğini düşünür. Duvarda ezilen böcek kendi benliğidir. Etrafındaki insanlar onun bu ezilişine değil çıldırmak, ezilişin/böcekleşmenin⁹⁵ farkında bile değillerdir.

Mahur Beste bağlamında Gürbilek, erime motifini her ne kadar olma hali ile ele almış olsa da Huzur romanında İhsan tam tersini düşünür. Ona göre fert her zaman kendisini muhafaza etmelidir. Kâinat içinde her ne sebeple olursa olsun kimsenin erimeye hakkı yoktur. Her üç romanda etkisi kişiler üzerinde büyük olan Mahur Beste'nin yıkıcılığına en büyük tepki, bu düşünceleri ile Huzur'un bilge adamından gelmiştir. Erimek yerine varlık kendi kabuğunda yeniden olmak için uğraşmalıdır. Henüz çocukken tabii ve iradî değişimden çok, çevresel etkiye maruz kalarak dönüşmeye başlayan Mümtaz'ın yaşadıkları onu henüz başkalaştıramamış olsa da sonraki kararlarında etkili olacaktır. Çünkü nesneleşerek değişmek ve dönüşmek tek taraflı olamayacak kadar ağır ve zor bir dönemeçtir. Sanayileşmenin varoluş üzerindeki yıkıcı etkisi bu dönemecin hız konusunda aldığı mesafeyi medeniyetlere göre değiştirmiştir.

Şaban Sağlık, değişimin unsurlarına odaklanarak: “Değişim olgusu iki unsur gerektirir: Değişen/dönüşen kişi, değiştiren/dönüştüren unsur.” (Sağlık, 2008: 51) der. Sanayileşme varoluşsal sorunlar bakımından ciddi bir değişen/dönüştüren unsurdur. Kafka'nın kahramanı sabah kendini bir böcek olarak bulur fakat Mahur Beste'de Behçet Bey bu kadar şanslı değildir. Gregor Samsa'nın böcek olması tamamen başka bir varlığa dönüşmesi, Batı toplumlarının kişiyi hızlı bir değişime mecbur tuttuğunun örneğidir. Çünkü değiştiren unsurlar sanayileşme ile daha etkili hale gelmiştir.

Behçet Bey, hiçbir zaman böcek olamayacak fakat kendini böcek gibi ezik hissetmekten ve böyle hissettirilmekten de kurtulamayacaktır. Aslında daha çok aile içi ilişkilerin varoluşa katkısının incelendiği bölümde değinilmiş olan baba-oğul ilişkisi bu dönüşüm konusunda da önemli bir etkiye sahiptir. Behçet Beyin varoluşunu küçülten böcekleşmeye dönüşememe beceriksizliği babasının gücüne dayanır. İsmail Molla fiziksel olarak oğlu üzerinde aslan etkisi bırakır.

“Behçet Bey, babasının sesini iştir iştir yerinden fırlar, duvarda asılı tanburunu alır ve ona yavaştan refakate çalışırdı. Gür ve kendisinden emin sesin peşinde bu korka

⁹⁵ Böcekleşme kavramı, Dönüşüm romanına göndermeli olarak ele alınan diğer başka romanlarda da kullanılıyor. Örneğin Adalet Ağaoğlu, Hayır romanında ‘böcekleşme’ kavramını kullanan yazarlardan birisidir.

korka ilerleyiş kadar onu çıldırtan şey azdı. Tıpkı bir arslan izinde yürüyormuş gibi, sıtmalılı bir halecan içinde, başı küçük kollarının bir türlü tam kavrayamadığı tanburuna eğilmiş, olduğu yerden bu sesin gece içindeki macerasını düşünür, onun Boğaz tepelerinde renkli bir uçurtma gibi süzülüşlerini takip eder, sonra da eritilmiş altın gibi, bir tarafta, durgun suda külçelendiğini zannederdi.” (Mahur Beste, 21)

Baba, bir aslan oğul ise onun takip eden bir sıtmalılı hayvan gibidir. Behçet Bey, aslında varlık olarak kendi değerinin farkındadır. O “eritilmiş bir altın”dır. Külçe halinde beklemekte, şekillenmeye çalışmaktadır. Bu şekillenme kendini gerçekleştirme aşaması olarak görülebilir. Oysa babası oğlunun bu varoluşunu güçlendirme çabasını görmez aksine zihninde oğlunu insan varlığından çok başka şeylere çevirir.

“Behçet, tavan arasında gerçekten çalışıyordu. Fakat bu çalışma hiç de Molla Beyin umduğu gibi değildi; sırtını geniş şehnişinden gelen aydınlığa dönmüş, elleri çiriş ve boya içinde, bir türlü çeviremediği kocaman bir mengenenin üzerinde, zayıf omuzları yukarıya doğru bir gölge gibi çırpınıp duruyordu. Sıcak yaz akşamında, iki kanadı birden açık pencereden dolan gölgeli ışıktaki, Molla Bey oğlunu, bir insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük, yaralı bir örümceğe benzetti.” (Mahur Beste, 29)

İsmail Molla ve Behçet Bey arasındaki baba-oğul ilişkisinde tarafların birbirini dönüştürdüğü varlıklar arasında ciddi bir güç problemi vardır. Varoluşsal güçlülükten mahrum olduğu düşünülen Behçet Bey gibi Mümtaz da erken suçluluk hissini aşmak için derin bir duygusal mücadeleye girecektir.

Mümtaz’ı küçük gören bir baba bakışı yoktur kendi içindeki dönüşüm ve değişim isteğinin sancısını çeker. Dönüşmeye çalışan kişi derin bir ruh halinin etkisini yaşamaya başlayacaktır. Daha çocukken başlayan kaotik ruh hali ilerde yetişkin bir birey olarak Mümtaz’ı kendi olmak için atacağı adımlarda hazır bulunuşluk durumunda tutacaktır. Onu aldığı kararlara iten şey de bu haldir. Mümtaz ya var oluşunda bulunan bu ruh halinin-babasının ölümü ile başlayan suçluluk hissini- varlığının tümüne müdahalesine izin verecek ya da benliğinin bu his ve dış engeller ile çatışmasını kabullenecektir. Her iki durumda da değişim kaçınılmaz gözüktüğü bile varoluşunun özellikleri onu Gregor Samsa gibi böcek ya da Behçet Bey gibi ezilmeye hazır duruma getirmemektedir. Buna rağmen kendi ile barış Mümtaz için zordur. Oysa ikinci hal, yani Mümtaz’ın yaşayacağı çatışmanın sonuçları galibi belli olmayan bir varoluşsal savaş açacaktır. Bu savaşta Mümtaz “müdafaasız adam” olduğunu kabul eder. O da Behçet Beyin böcekleşmeden ezildiği gibi böcekleşmeden yenik düşeceğini kabul eder. Çünkü insan varoluşunu anlamlandırarak tek

başına yaşamaktadır. Herkesin kanı herkesin eline bulaşmıştır. Mahur Beste gibi diğer sanat eserlerinde bile Mümtaz baskı altında tutulan, ezilen insanı görür. Cemal’de duvardaki tahtakurusunun ezildiğini aynı hassasiyet ile fark etmiştir.

Suat’ın mektubunda bahsettiği sözler Mümtaz’ın ezildiğini tam anlamı ile kabul etmeyen ruhuna tercüman olacak niteliktedir.

“Hayır, insan insanla meşgul. İnsanoğlu insana yüklenerek yaşıyor. Hatta sanatkarlar bile; senin o evliya ruhlu dediğin insanlar bile. O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim keman konçertosunda Beethoven bana nasıl yükleniyor? Hatta onlar, ötekilerinden daha fazla. Çünkü üst üste hastalıklarını bize aşıyorlar.” (Huzur, 343)

Sanayileşmenin modern Batı karakterlerine yaptığı baskıyı Suat ait olduğu medeniyetin kendisine ve etrafındakilere yaptığına inanır. Suat’a rağmen çatışmanın tarafları Mümtaz için kimi zaman tümlenmeye aday ruhunu bölen bir durum kimi zaman bir kişi ya da olay olacaktır. Bu süreçte, dönüşüm sürecine başlayan kişi/yüklenilen insan sonuç ne olursa olsun hiçbir zaman dönüşümden önceki kişi olmayacaktır.

Yalnızlar’da Murat Kervancı iç sesine kulak vererek okulu bırakır ve beste yapar. Onda dönüşmek istediği şey, insanın insana yüklenmesi olarak görülen bestedir. Bu tercih Hürrem’i ondan uzaklaştırmış olsa bile o, çocukluk aşkından vazgeçmez. Onda sevdiği kadın en az beste yapmak kadar bir tutku oluşturmuştur:

“Hürrem’le, Sultan Dağları’nın bir vadisindeki babadan kalma çiftliğinde, bütün bu insanlardan uzak, baş başa yaşamak ne büyük mutluluk olurdu. Hürrem’le ve kendi müziği ile; Hiçbir zaman açığa vuramadığı ve vuramayacağı bu iki... birbirini engelleyen bu iki tutkusu ile... ve boyuna sızlayan, kayıplarla dayanılmaz bir hal alan sıla özlemi dinmiş olarak!” (Yalnızlar, 14)

Murat Kervancı’da kendisi olma seçimi nedeniyle yabancılaşmanın ve yalnızlığın dönüşü acı şeklinde tezahür edecektir. Acı onda, ideallerini yöneten bir güç haline gelecektir. Zira kendisinden beklenenler ile seçimleri arasında kaldığında, sanki acıdan başka bir şey aramaz ve acılarının büyük olması Hürrem’e nişan hediyesi olarak sunmak istediği bestesinin de büyük olmasını sağlayacaktır. Nitekim acıyla birlikte yaşadığı bir diğer duygu olan endişe de aynı sebeplerle paralel doğrultudadır:

“Ve Murad, işte bu eserini tamamlamak üzere idi. Gece yarısı çoktan geçmiş, zaman yeni bir güne dönmüştü. Teslim olmak için son bir hamle bekleyen bitiş, müzikten

kaçmak, Murad'ın hayallerine ve düşüncelerine kapılmak tehlikesi gösteriyor gibiydi. Bu da konunun ihaneti olurdu.

Murad birden bire telaşlandı: Bir an bile rahat bırakmayan endişe acımasız bir tehdit halini alıyordu.... Endişe son imkânları da yok edecek, o çok iyi bildiği bitkinlik ve çöküntüyü getirecekti.” (Yalnızlar, 46)

Hürrem'se tabiatın karşısında bir böcek gibi küçüldüğünü görecektir. Onun, Murad'la bir diyalogları sırasında sarf ettiği “Rüzgârın ne olduğunu burada gördüm. Oysa İstanbul'da ne büyük lodolar eser. Ama onlar böyle değil. Burada, bu dağ başında, bu rüzgârla nasıl da küçülüyor insan... Böcek gibi.” (Yalnızlar, 207) ifadeleriyle yazarın, Dönüşüm romanıyla ilgi kurması dikkat çekicidir. Yazarın bilinçli bir ilgisi vardır zira aynı diyalogun devamında Hürrem “Onun dediği gibi: Don Kışot... kötü kalpli.” (Yalnızlar, 207) diyerek bir başka göndermeyi hatırlatacaktır. Asıl ilginç olanı kurulan ilgiden ziyade yazarın yaklaşım biçimidir. Dönüşüm'de Samsa karakteri büyük şehirlerin kısıkcı altında böceğe dönüşür ve böcekleşmek bir anlamda kendi olamamanın sembolünü oluşturur. Oysa Hürrem, İstanbul'da değil dağ başında insan olmak suretiyle varlığının böcek kadar küçük olduğunu fark edecektir. Yine bu ikinci böcek benzetmesi kendi varlığını idrak etmenin bir sembolüdür. Böcekleşme halinin geçtiği romanlardan biri de Karamazov Kardeşler romanıdır.

Karamazov Kardeşler romanında, Alyoşa ile Mitya arasında geçen şu konuşmada da insanın kendi benliğini ezişi ve böcekleşme hali ortadadır.

Mitya, Alyoşa'ya seslenir:

“Eh! Şiire paydos artık! Az önce ağladım; bırak ağlayayım... Bak senin de gözlerin sulandı. Varsın senden başka herkesin güleceği, alay edeceği bir budalalık olsun. Bu kadar şiir yeter. Sana şimdi 'böceklerden' söz etmek istiyorum. Tanrının şehvet bağışladığı böceklerden.

‘Böceklere şehveti...’

İşte sevgili kardeşim, bu böcek benim; bu söz sanki özel olarak benim için söylenmiştir.” (Dostoyevski, 1999a: 119)

Böceğin bir dönüşüm adı olarak kullanılmasının yanında kedi imgesi de kurgularda kişinin kendi ile savaşımını çeşitlendiren bir öğedir. Anlatılarda genellikle örtüşen unsur olarak ortada olan şey, varoluş karakteri olarak kabul edilen kişilerin hayat karşısındaki duruşlarına göre dönüşüm ve başkalaşımı sağlamaya çalışmalarıdır.

Yalnızlar ile Kedi ve Ölüm arasında karakterleri varoluşsal suçluluğa iten etmenler bakımından örtüşen noktalar bulunabilir. Bu noktalardan biri ana karakterlerin hayat karşısında kendilerini ifade ediş biçimi, daha doğrusu ifade etme çabalarıdır. Yalnızlar'da Murad Kervancı nasıl ki beste yapabilmek için kendini yalnızlaştırmıştır; Kedi ve Ölüm'de de Zahit İloğlu bir ressamdır ve kendine yönelik sorgusunun sebepleri arasında öleceğini öğrenmesi kadar bir sanatçı olarak elde edebildiklerinin hayal ettikleriyle örtüşmemesi de vardır. Meslekî durumun varoluşsal suçluluğa etkisi bağlamında daha sonra dönülecek olan bu iş/uğraş durumu kişinin insan ve tabiat karşısında nasıl nesneleştiğini de gösterir.

Varoluşçu karakterlerin ortak özelliklerinden biri ölümsüzlüğü elde etmek amacı ile eşsiz bir eser yaratma isteğidir. Eserleşmek böcekleşmekten daha anlamlıdır. Mahur Beste'nin içinde eriyen Tanpınar karakterleri, sonrasında başka sanat eserlerinin de insanı değiştirmeye ve kendi içinde eritmeye çalıştığına inanmıştır. Bu dönüşümün biraz irade dışı, başka bir varlık aracılığı ile olduğu ortadadır. Ancak sanayileşme ile büyük şehirde böcekleşen varolamayanlar sanat karşısında da eriyerek olmaya çalışırlar.

Bu dönüşüm halinin de muhatabına göre değişiklik gösterebileceğini örnekler. Nitekim varoluş karakterlerinden Ressam Zahit İloğlu da bütün dünyanın hayranlığını üstüne çekecek büyük bir ressam olma umudunu hayatının her devresinde istemiştir. Resimleşmektir onun böcekleşme isteği. Bir anlamda varoluşsal güçlülüğe evrilen bir dönüşüm arzusu. Bunun için gösterdiği çaba ilk evliliği ile zayıflamıştır. O nedenle Zahit, ilk karısının ilgisiz tavrına suçu yüklemeye çalışır. Öğrencilik yıllarının ardından ülkesine, Türkiye'ye dönmüştür. Ancak onu parlak bir sanat hayatını başlatacağı sosyal ortam değil aksine büyük bir hayal kırıklığını beraberinde getiren büyük ekonomik kriz karşılamıştır. Kimsenin sanata, resme aldırış etmediği o yıllarda Zahit'e düşen görev karnını doyurabileceği bir iş bulmaktır. Behçet Bey, babasının maddi imkânları ile cilt işini devam ettirir. İloğlu bunu yapamaz. Onun varoluşunu anlamlandırarak, kendini gerçekleştirmeye yarayacak olan sanatı onu geçindirmelidir aynı zamanda. Oysa o, kimsenin yapamadığı, bir daha da yapamayacağı tanrısal bir eser ortaya koymak istemektedir. Bir tek resim ile insanın bütün derinliğini, ölümü, tabiatı ve Tanrı'yı vermek istemektedir. Bunun adı ezilerek böcekleşme değil varoluşunu yücelterek nesneleşme eserleşmedir.

Murad Kervancı karakteri ile birlikte düşünüldüğünde sanatsal yaratının hem Murad'da hem de Zahit İloğlu'da dönüşümü tetikleyici bir unsur olduğu dikkat çeker. Fakat Murad, bir anlamda yüklenilen unsur olmak pahasına kendini gerçekleştirmeyi dener. Tıp fakültesinde okumayı kabul etmesi onu Samsa gibi böcekleştirilecek maddi

düzene karşı bir ön kabuldür. Ancak okulu bitirecek kadar direnç gösteremez. O kendisi olmaya doğru gideceği, varoluşuna katkıda bulunacak dönüşüme dönmeyi tercih eder ve okuldan ayrılır. Oysa Zahit, yurtdışından dönüşünde içine girdiği şartların olumsuz etkisiyle tam anlamıyla kendi olmayı denemeye bile girememiştir. Belki de ölüm gerçeğinin bu denli yakınındayken –İloğlu ölümcül bir hastalık halindedir- geçmişe yönelik suçluluk hislerinin tetikleyicisi pişmanlıktır. Çünkü yaratı anlamında ulaşabileceği doygunluk, birçok eksikliklerinin savunuculuğunu üstlenecek, o hatıraları ya hiç hatırlamayacak ya da kendini bu denli karşıt bir cepheden yargılamayacaktır. Hayatına bu dönemde yalnız ölüm gerçekliği girmez. Ölümle beraber ona bu duyguyu daha belirgin hatırlatan ve korkuyla eş gezen kedi girer. Maddi imkânlardan yoksun olması onu kapitalist sistemin karşısında eser değil böcek yapmıştır, sanatını da yine aynı şartlar gereği istediği doğrultuda götürememiş bu nedenle anlam arayışına cevap olan resimleşme haline geçememiştir. Bu dirayetsiz duruş onun karşısına “kedileşme” olarak çıkar. Bu sevimli bir kedi değildir zira.

“Kedi orada. Tam karşısında, iyice görüyor. Kocaman bir yaban tekir. Ürperdi. Tanıyordu. Kedi değil, kılık değiştirmiş bir düşmandı. İri, sivri dişleri, dik uzun bıyıkları ile..” (Kedi ve Ölüm, 41)

Kedi ve Ölüm’de ölüm gerçeği yanında daha romanın isminde vurgulandığı üzere ‘kedi’ başat metafordur. Federica Sgarbi, Kedilerin Felsefesi/Filozofların Kedileri kitabında kedilerin insanlarla ilişkilerine değinir ve Etik Üzerine Dersler kitabından notlar ekleyerek hayvan doğası ile insan doğasının benzeşen noktalarının olduğunu söyler. (Sgarbi, 2014: 28) Kurgu karakter olarak kedinin seçilmiş olmasının nedeni de insan doğasını yansıtan bir varlık olması olmalıdır. Ancak Kedi ve Ölüm’ün kurgusunda kedinin her zaman gerçekliği yansıyıp yansıtmadığını anlamak kolay olmaz. Zira zaman zaman sürreal bir düzleme geçen kurgu içerisinde kedinin tam olarak gerçekliği yahut simgeselliği bile belli değildir. Belki de zaten bu yüzden metafor tabirini kullanmak doğru olacaktır.

Kedi ve Ölüm’de elbette fiili anlamda Zahit İloğlu’nun bir kediyi öldürmesi kurgunun olay örgüsünden anlaşılır. Fakat kurgu içerisinde Zahit İloğlu’nda kedinin temsil ettiği anlamlar daha öne fazla çıkacaktır.

Zahit İloğlu, kedinin ölümüne sebebiyet vermenin gerçek suçluluğunu da yaşar. Onun rüya ve uyanıklık arasında geçen hayatında aslında sık sık karşısına kedi çıkmıştır. Bazen kendini dört ayak hayal eder. Fiziksel olarak karakter tarafından öldürülen kedinin, Zahit İloğlu’nun kendi kendinden intikam alma biçimi olduğu yorumu getirilebilir.

Hayatını sorguladığı bu süreçte suçluluk hissettiği her şey için vicdanında büyüttüğü unsurlardan birisi olabilir. Bu nedenle ölen, suçlanmış olan kendisidir. Çünkü zaman zaman bu fiziksel ve ruhsal acılara katlanmaktansa bir kurşun sıkıvermeyi daha iyi bulmakta fakat bunu yapamamaktadır. Tam anlamı ile ne bir koca ne de oğluna iyi bir baba olabilmıştır. Çirkin ve yaşlı olmasına rağmen çaresiz bir genç kadın ile evlenmesi bile kendini suçlamaya yetmektedir. Hayalleri ile hayatı arasındaki çelişkiler, yaşayacağı çatışmanın bir önkoşulu gibidir:

“O anda, cehennemden çıkıp gelen bir ölüm zebanisiyle karşı karşıya bulunduğu samimiyetle inanıyordu Zahit. Söz konusu olan kendi alinyazısıydı. Roma Coloseum'da, imparatorlarının önünde ölüm kalım savaşına girişen gladyatörlere benziyorlardı. Bu savaştan en çok bir kişinin sağ çıkması mümkündü. Kurtuluş ancak böyle kanlı bir çarpışmadan zaferle çıkabilene bağışlanacaktı.” (Kedi ve Ölüm, 91)

Öte yandan kedinin öldürülmesi sırasında eylemin tasvirinde yazar, oldukça realist bir üslup kullanır. Bu yönüyle bakıldığında kedinin yine kendi tarafından oldukça cani bir şekilde öldürülmesi, yok edilmesi; fiziki eylemin kendisini öne çıkaran yönlerdendir.

“İçi bulanır gibi oldu birden. Leğen elinden düştü ve tüylerini diken diken eden bir gürültü boşluğu sarstı, işte o anda hiç beklemediği bir şey oldu, kedinin bütün gövdesi titredi, sarsıldı, gerildi ve sanki bütün gövde ansızın havaya fırladı, o da aynı anda, sol elinde tuttuğu süpürge sapını bütün gücüyle hayvanın başına indirdi. Acayip, kof bir ses çıktı. Gövde belli belirsiz bir kez daha titredi, sonra büsbütün katıldı kaldı.” (Kedi ve Ölüm, 93)

Cemal'in, tahtakurusunu ezen insanın bu eziliş sesinden dolayı nasıl çıldırmadığı sorusuna bir cevap niteliğindedir İloğlu'nun tüyelerinin diken diken olması. O artık varlığın yokoluşunun ağırlığını duyacak hassasiyettedir. Zahit'in bazen kendini dört ayaklı hayal ederken kedinin yine kendi tarafından oldukça cani bir şekilde öldürülmesi, yok edilmesi ilginçtir. Benliği istediği gibi dönüşememiş ve ölmeyi hak etmiştir.

Bir Düşün Gecesi romanında Tezel, akrabalarına ve insanlara karşı tiksintisini kaçarak yok etmek ister. İnsanların arasında onlar gibi olmak, insan gibi görünmek tutsaklıktır. Bir otel odasında kuşku ve güvensizliğin resmine dönecek olan Tezel, yalnızlığın resmini boyadığını düşünür bu tutsaklıkta geçen zaman içinde Kafka tarzı bir istekle yine kaçış aramaktadır. Kafka'nın karakterindeki gibi bu dönüşüm kendiliğinden olmadığından yani Tezel böcekleşemediğinden bulantı hisseder.

“Ama şuramda bir bulantı. Gitmiyor, geçmiyor. İnsanlar arasında durmadan mikrop gibi yayılan bir hastalığın bulantısı bu. Kuşku ve güvensizlik. Bunları böyle böyle düşünmek zorunda kalışım... yoklaya yoklaya yaklaşmak herkese. Şu anlamda ya da bu anlamda...Adımları hesaplı atmak. Yürekleri hesaplı açmak. Açık olamamak. Her gün biraz daha kapanmak. Her gün biraz daha köstepekleşmek, tilkileşmek, böcekleşmek...” (Bir Düşün Gecesi, 85)

Gece romanında da başkalaşıma uygun kurgu ortamı vardır. Genel anlamda kendini bilen/bilmesi gereken bir varlık olarak insan bu romanda, daha atıl kalmış olarak anlatılır. Mücadeleden ve kaybettiklerini yeniden kazanmak için direniş ruhundan uzak insanlardır bunlar. Dolayısıyla kendileri gibi kalamazlar. Başkalaşım, varoluşsal kendilik özelliklerini kaybetmek onlar için kaçınılmazdır. Samsa'nın sorgulama yapmadığı için dönüştüğü böcek halini Karasu öngörerek şöyle der:

“İnsanlar, gitgide, istediklerine, dilediklerine inanmakla yetindiklerini, düşünüp tartmayı, ölçünmeyi, olanı biteni görmeğe çalışmayı yavaş yavaş bir yana ittiklerini daha fark etmiyorlardır belki de. Bunun farkına varmağa başladıklarında ise ortalık iyice kararmış olacak. Sabahları güneş yeniden doğar gibi olsa da, ortalık yeniden aydınlanır gibi olsa da, gecenin karanlığı bütün bütün dağılmayacak hiç” (Gece, 31).

Roman tümüyle “kendini kuran bireyliğin devinimi...” (Gece, 11) ni anlatmaktadır. Gecedan gündüze dönüşümün yol açtığı büyük değişiklikler gibi insanın başka bir şey olmaya çalışması ya da kontrolü dışında bu dönüşüme zorlanması varoluşu için büyük anlamlar ifade etmektedir. Yazar kurgunun içinde bunu şu cümlelerle ifade eder.

“...simgenin karanlık anlamıyla yüklüdü o, gecede eğleşen, düşlerde eğleşen herkes gibi de tehlikeli. Düşleri, her biri bir simge olan kişiler, hayvanlar, bitkiler, nesnelere şeneltir. Her biri güçlüdür bunların; bunları üreten kişi, kendini simgenin yerine koyduğunda da, bu gizemli güçten yararlanır. İmin gücü, düşün gücüdür....” (Gece, 11)

Zahit İloğlu'nun, Murat Kervancı'nın dönüşüm için eser verme (resimleşme-beste içinde erime) isteğinin gerçekleşmemiş olmasının bir örneği de Gece romanında kendini simgenin yerine koyamayan varlıklarında görülür. Gecenin işçilerinin dönüşümü engelleyen eylemlerine karşılık dönüşemeyenin sesi şöyle der:

“Bir yapıt yaratmak, büyük bir iş başarmak, iyi, dolu, güzel bir yaşam yaşamasını bilmiş olmaktan daha önemli sayılabilir mi hiç?

Oysa, yazdıklarım kusursuz olmadı; öyle, olağanüstü bir iş başardım sayılmaz. Buna karşılık güzel, iyi bir yaşam da kuramadım kendime. Hep yarım işler, yarım bir yaşam; vara vara vardığım sonuçlar, bunlar...

Bakıyorum da, gecenin işçileri bayağı bayağı başarılı oldu. Önce, bizleri, hepimizi saracak bir geceye boğma gibi bir işe yönelmeleri, herkese çılgınlık, çocukluk gibi göründü. Her düşünce, içine sokulduğu kalıbın, terimlerin boyutlarını taşır. Başkalarına aşırı, ölçüsüz gelen böyle bir isteği, bir dileği, onlar kendi deyimlerini kullanarak dile getirirken, kendi çaplarına uygun bir hale soktular. İstedikleri, herkesi bastırmaktı.” (Gece, 194-195)

Gecenin işçilerinin herkesi bastırma isteği, Suat’ın insanın insana yüklenmesi tespitinin modern akıştaki dönüşmüş halidir. Samsa’nın böcekleşmesi ile başlayan değişim/dönüşüm hali kurgu karakterlerde zorunlu olarak, kendiliğinden gelişen dönüşüm ve kurgu karakterlerde gönüllü dönüşüme doğru da ilerlemiştir. Gönüllülükte varlığı anlamlandırma gayreti vardır. Ancak ister böcekleşme ister erime ister ezilme şeklinde olsun bütün gerçekleşen ve gerçekleşmeyen dönüşümlerde varlığın birey olarak varoluşsal suçluluk hissi taşıdığı görülmektedir.

Kurgu karakterler için sıradan olana ya da başka bir nesneye dönüşüm arzusu sadece kendisinden kaçmanın, kendisi ile baş başa kalmaktan korkmanın bir sonucudur. Kendini ve kendi düşkünlüğünü görmekten korkan zihin kendisini başka bir varlıkta eritmeye hazırdır. Scheler bu durumun başkasının değeri nedeniyle olmadığını, salt onun “başkalığı” nedeniyle yaşandığını söyler. Özellikle kendinden hoşnut olmayan roman kahramanlarının başka bir ideal benlik dairesine girmek istemesi (Galip-Celal, Turgut-Selim hatta Mümtaz-İhsan, Tezel-Aysel...), onunla özdeşleşme isteği de gözlemlenir. Scheler bu hal için modern felsefi dilin diğerkâmlık kelimesini bulduğunu ifade eder ve ekler: Diğerkâmlık sevginin birçok modern ikamesinden başka bir şey değildir. Bu sevgi daha önce keşfedilen olumlu bir değere yönelik olmadığı gibi sevgi edimi içinde de bu türden bir değer doğmaz. Kendine sırtını dönen ve kendini başka insanların dertlerinde kaybetme yönündeki bir istekten başka bir şey yoktur. (Galip’in Celal’i araması, Turgut’un Selim’in intiharını çözmeye çalışması, Mümtaz’ın İhsan’ın iyileşmesi için koşuşturması...) Yazar, diğerkâmlık terimini samimi bulmaz, kendinden uzağa bakmanın sevgi ile karıştırıldığını düşünür. Ona göre aslında diğerkâmlık itkisi nefretin, kendinden nefretin bir biçimidir. Bu kendine yönelik nefret, kendi karşıtının sevgi kisvesine bürünüyordur (Scheler, 2004: 54).

Görüldüğü üzere insan dışı ötekinin, tahakkümün şekillendirdiği modern insan profili içerisinde o öteki benlik problemlerini yaratan en önemli etmenlerden birisi olduğu kadar, zaman zaman benlik çatışmasıyla varlık suçluluğuna düşmüş karakterin bir sığınış umudu da olmuştur.

2.5.5. Suçluluğu Yenmede Karakterin Başka Varlıkla Özdeşleşmesi

Gaston, “İnsan kendini zaman içinde tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile yitik zamanın peşine düşse, orada da zamanın akışını “durdurmak” isteyen varlığın istikrar bulduğu mekânlara saplanıp kalmasıdır” (Gaston, 2013: 38-39) der. Gölgesi olmayan insan kendini tanıdığı şey değilse kimdir? Bu yanılgıyı fark edip kendi gibi olamıyorsa olduğu ya da olmak istediği şey nedir? İnsan için başkalaşım isteği kendi olmadığını fark etmesi ile mi başka birisi gibi olmak istemesi ile mi başlar?

‘Başkası gibi olmak’ yahut ‘başkası gibi olmamak’ ilk romandan bu yana roman yazarlarının ilgilendiği konular arasındadır. Don Kişot’ta yazarın, öncül romansları hedef alarak kurgusunu şövalye hikâyesiyle oluşturması, başkası gibi, yani o ucuz romansların yazarları gibi olmamanın ve kahramanını da onlara benzetmemenin endişesi içerisinde olduğunu gösterir. Tabi ki ilk dönem Türk romanlarında yazar cephesinde benzer kaygılara pek rastlanmamakla birlikte ele alınan konu açısından ‘başkası gibi olmak’ çabasının sık işlendiği vakidir.

Medeniyet değişimi sürecinde kimlik değiştiren toplumun, Batılı gibi olmak isterken Batılılaşmayı yanlış anladıkları tezi, başta Ahmet Mithat olmak üzere dejenere karakterler/tipler üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Yine sonraki dönemlerde de benzer kaygı doğrultusunda eserler verilir. Yakup Kadri’nin Kiralık Konak’ta sembolize ettiği İstanbulun devri temsilcileri, Peyami Safa’nın özellikle ilk dönem romanlarında Batılı olmaya çalışan kadın karakterleri; hep aynı kaygı doğrultusunun örnekleridir. Fakat bu eserlerde yazarların genel olarak bir aydın tavrına soyunduklarını, toplumu öngörülen ilerleyiş formülüne uyarlamaya çalıştıklarını söylemek mümkündür. Birey merkezli ve başkası gibi olmak isteyen karakterleri anlamaya çalışan bilinçli yazarlara ise çok sonra rastlanacaktır.

Peyami Safa, son romanı Yalnızız’da bakış açısını karakteri daha anlamaya çalışan bir noktaya yaklaştırır. Meral’in, düalist bir kişilik bozukluğu arasında sıkışıp kalması başkası gibi olmak arzusunun önüne çekecektir. Orhan Pamuk’un Beyaz Kale, Kara Kitap romanlarında özellikle üzerine eğildiği bir konudur başkası gibi olmak olgusu. Tabi bu

eserlerden Beyaz Kale’de başkası gibi olmak medeniyetler bağlamında da yer alır. Kara Kitap ise hem toplumsal hem de bireysel başkası gibi olmak arzusu üzerine kuruludur.

Toplumsal değişimden ziyade “ben” merkezli başkası gibi olmak arayışının başında Huzur romanı dikkat çeker. Mümtaz, İhsan gibi olamamanın eksikliğiyle bir anlamda onun gibi olmaya çalışarak hayatını sürdürür. Varlık suçluluğu bağlamında bakıldığında bu tür bir başkalaşım isteği, kişinin kendi varlığından hoşnutsuzluğunun farkındalığını gösterir. Fiziksel özellikler, toplumsal statü, karşı cins intibasında algılanış, kültürel birikim bu farkındalığı belirleyen kıyas noktalarıdır. İsteğin kökeninde kıskançlık duygusu olsa da zamanla hayranlık kıskançlıktan ağır basmaya başlar ve karakterde değişim/başkalaşım süreci devreye girer. Ancak bu değişim/başkalaşım bir başka canlıya isteyerek ya da istem dışı geçme değildir. Burada ki değişim isteği kendi olamadığının farkına vararak ideal ben’ine en yakın bulunduğu varlığa yaklaşmak onunla özdeşleşme isteğidir. Şüphesiz bu durumda her zaman için sürecin olumlu bir sona ulaşacağından söz edilemez. Özdeşleşme yoluyla değişim isteği karakterde zaten eksiklik duygusuyla harekete geçmiştir ve o sona ulaştığında, özdeşleşme olduğunda yine kendisi değil, hayranlık duyduğu diğeri olacaktır.

Mümtaz’ın asıl varlık sorunu İhsan karşısında bulunduğu ikinci bir hayattır. Daha doğrusu Mümtaz, kendi içinde İhsan’a ikinci kez yaşama fırsatı tanır. Çoğu zaman onun fikirleriyle yaşar, yaşamının her bir anına onu yerleştirir. Hayranlıktan öte bir bağlılığı vardır. Bir benzerini Kara Kitap’ta Galip-Celal arasında kurulabilecek bu ilişki biçiminde Galip, Celal karşısında kendi varlığını Mümtaz gibi sorgulayacaktır. Ancak Huzur romanında Mümtaz bu sorgulamayı edilgen kişiliği nedeniyle dördüncü bölüme kadar yapamaz. Fakat bu sorgu sırasında da İhsan karşısında yine kaybedeceğini bilir:

“-İhsan, bana fikirden bahsediyor... Ben o kadar bedbahtım ki... Birdenbire İhsan’a karşı deminki hiddet ve kini yeniden duydu:

-Niçin hayatın üzerinde duranlar insanı anlamıyorlar?

Hayat ve insan ayrı şeylerdi. Biri ötekini etiyile, kemiğiyle, alın teriyle, düşüncesiyle yapıyordu. Fakat aynı şey değildiler. Birinden birini seçmek lazımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu.” (Huzur, 335)

Mümtaz’ın İhsan karşısındaki edilgen pozisyonuyla tam olarak örtüşmesine de bir başka özdeşleşme isteğiyle başkalaşım/değişim izleğinin görüldüğü roman Tutunamayanlar’dır. Romanda kurgunun temeli, Turgut Özben’in Selim Işık gibi olma süreci üzerine kuruludur ve bu değişim, yazar merkezli ve öznellik yönü ağır basacak değişim/başkalaşım süreçlerinden daha ön plandadır.

Turgut Özben'in peşine düştüğü soru Selim'in niçin böyle bir sonu tercih ettiği görüntüsündedir. Öte yandan başkalaşım kadar değişimin de ilk işaretleri Turgut'un zihninde belirmeye başlamıştır. Başkalaşım, temsil ettiği burjuva hayatıdır. Salonda gazete okuyan karısı Nermin'in yanındaki kanepeye giderken gözleri aynaya takılır, Mustafa Kemal gibi büyük mavi gözlerinin şişmanlayan anlamsız surat içerisinde kaybolacağını düşünür. Aptal gibi hissiz bir maske taktığında hep genç görünebileceğini, karısının makyajını, Nermin'i ilk gördüğünde müstehzi dudaklarını beğenmediği veya kendisinden başka kimsede istihzaya tahammül edemeyen Turgut'un o beğenişte bile dışına göre bir şey aradığı da düşündükleri arasındadır. Dolayısıyla Selim'in tahammül edemediği burjuva hayatından artık suçluluk duymaya başlamıştır. Değişim ise Selim'in annesine taziye ziyareti sırasında ilk kez sorularla zihninde belirecektir:

“Nasıl bu duruma geldik Selim? Bir arada olmanın kaçınılmazlığından başka bir neden yok muydu bizi yaklaştıran aramızdaki boşluğu nasıl doldurmalıyım? Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim?” (Tutunamayanlar, 89)

Turgut'un önündeki yolculuk bir kilitse “Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim?” sorusu bir anahtar işlevi görecektir. Böylece Selim'in varlığını öğrenmek isterken kendi varlığının boşluğunu görecektir. Fakat daha yola çıkmadan boşluk etkisini göstermektedir. Çünkü arayış artık başlamıştır. Bu sebeple Ankara'ya gelecek, Selim'in arkadaşlarını birbirleriyle tanıştırmaktan hoşlanmaması nedeniyle tanımadığı Süleyman Kargı'yı bulacaktır. Süleyman Kargı'nın okuması için verdiği defter, Turgut Özben'i Selim'le ilgili peşine düştüğü sorunun cevapları hakkında ipuçları taşır. Selim, DÜN-BUGÜN-YARIN adını verdiği manzumesinin ikinci bölümünde 215. dizeden itibaren, çocukluğunda ona yönelik hiç de takdir duygusu taşımayan bir eksikliğiyle yüzleşir:

“215 "Bu çocuk ne olacak böyle, Müzeyyen? Yaramaz
Olsaydı pısrık olacağına. Hiç kimseyle konuşmaz
Sınıfta. Tek başına koşar durur bahçede. Onu
Eve kapatmak doğru mu?
Çalışkan fakat korkak." Annem üzüldü
220 Fakat belli etmedi. "Öğretmenim" çok güldü
Çarpınca ağaca "Affedersiniz"
Dediğimi anlatırken. Annem sözü kısa kesti: "Dersiniz
Başlayacak. Vaktini aldım Rânâ.
İnşallah büyüyünce lazım olur vatana."

225 Olmadı kimseye lazım. Aranmadı.
Aramayınca.
Okul boyunca
Ne futbol takımına alındı, ne sınıf mümessili olabildi.
Nedense bir yönüyle -belki de her yönüyle-
saf kalabildi.

230 Yalnız bir korku kaldı kuşkuyla karışık;
Sonunda kötü bir şey olur korkusuyla yaşadı
Selim Işık

Hep olayı. Eski bir yara izi içinde sızladı, her eğilişinde
İnsanlara. Dünyaya bir daha gelişinde
Çocuk ve korkusuz yaşamak ister sürekli.

235 Büyüme, yalnız tutunanlara gerekli.” (Tutunamayanlar, 121-122)

Selim, eksiklikleri yüzünden başkası adına hep utanmış ve o eksiklikleri onların yüzüne söylemiştir. Turgut Özben de Selim’in onun yerine utandıklarındandır. Ondaki hangi eksiklikleri gördüğünü bilir. Kaba kuvveti sevmesi, kütüphanesinde asla okumayacak olduğu kitapları biriktirmesi, okumadan kitaplar hakkında ahkâm kesmesi, en nihayetinde rahat bir yaşama düşkünlüğü Selim’in eleştirdiği ve onun yerine utandığı eksiklikleridir. Daha önce ona yönelik eleştirilerden keyif almış olsa da şimdi, kendi adına da utanmaya başlamıştır.

Turgut’un Selim’in bilinmeyen yönlerinin peşine düşerken amacının ne olduğu pavyon oyununda ortaya çıkar. Belki de Selim’in gönderdiği ya da Turgut’un kendisine gönderildiğini hayal ettiği mektupta bu yazılıdır: Selim’in etrafını sarmış tüm o insanların gerçek yönlerini ortaya dökmek ve Selim’in intikamını almak. Pavyonda kurguladığı oyunda geleceğini söylediği o kurtarıcı, Selim’in İsa gibi tekrar yeryüzüne inmesini temsil etmek içindir. Bu sırada Turgut’un söylevi ise ondaki amacı ortaya çıkarır:

“Onu gülünç duruma sokanları rezil edeceğim. Ona vuranları parçalayacağım. ‘İntikam Kılıcı’nda baş rolü oynayacağım. Onu tanıyanları, onu ezenleri, hor görenleri, yakınlık göstererek eziyet edenleri, saklandıkları deliklerden bir bir çıkararak kahredeceğim. Evleri, meyhaneleri, parkları, kerhaneleri, sokakları, müzeleri, arabaları altüst ederek onları teşhir edeceğim. Bazılarının açıkça üstüne gideceğim, bazılarına kurnazca yaklaşacağım: tabiatın bana verdiği bütün ustalıkları, bütün marifetleri, bütün

maddi ve manevî kuvvetleri seferber edeceğim. Bu uğurda bütün nimetleri terk ederek gerekirse...” (Tutunamayanlar, 287)

Gerçekten Turgut Özben’e böyle bir görev verilmişse Selim’in amacı ne olabilir? Onu diğerlerinden farklı kılan nedir? Sonuçta diğerleri de onun gibi tutunmuşlardır ve ruhlarından ziyade akıllarıyla sahnededirler. Ya da Selim’in kendisi neden doğrudan herkesten intikam almaya girişmemiştir de intihar etmeyi seçmiştir? Veya intihar, zaten onlardan intikam almak amacıyla mı tercih edilmiştir? Bu sorular ekseninde bakıldığında Turgut’a o mektupta böyle bir görev verilmiş olması ihtimali azalır. Mektup gerçekten var ya da yok, görevi Turgut kendine vermiştir. Bunun da sebebi bir eksiklik duygusu ve suçluluk hisleridir. Pavyon temsilinin ertesinde yaşadığı bürokratik koşturmaca da onda bu türden hislerin ortaya çıkışını gösteren baskının ironik görüntüsüdür. Koridorda beklerken iç sesi aracılığıyla Selim’e bu minvalde seslenir:

“İnsanlar, yalnız kitaplarda şaşırırlar. Romancılar şaşırtır onları. Ölü denizdeki su zerrecikleri gibi birbirlerine tutunurlar: dalgalanırlar, bir yere gitmezler aslında. Aslında, kimse, kafasındaki hayallerle kimseyi bir yere götüremez kardeşim Selim! Belki biz, seninle ben, kafamızdaki hürriyetle bir yerlere gidebilirdik. ... Şimdi ne durumlara düştük ikimiz de. Sen öldün; ben de koridorlarda, anlamsız bekleyişlerin içinde ölüyorum. Gerçekten öldün mü Selim? Bu yalnızlık dolu koca dünyada bütün tutunamayanları öksüz bırakıp gittin mi? Bat dünya bat! Talih! İki gözün kör olsun da piyango bileti sat! Midem yanıyor: içkiden kurtarılacak ilk mide. Yangından kurtarılacak ilk mide. Benim midem. Benim kalbim.” (Tutunamayanlar, 297)

Öte yandan Turgut, Selim’in karşılaştığı her bir arkadaşıyla farklı bir Selim bulacaktır karşısında. İlk zamanlar onunla özdeşleşmeden öte ne yapacağını bilememenin programsızlığı içerisinde büsbütün dağılmaya başlayacaktır. Bu aşamada yaşadığı korku sadece Selim’in kayıp dünyasına ulaşamamak değil kendinin de o dünyada kaybolma ihtimalidir. Bir taraftan da korkuyla beraber o dünyada kaybolmak, bir anlamda diğerlerinin yanında anlamlandırılmış varlığından kaçarak kendine bir yalıtım uygulamak isteği gelişmektedir. “Duyguların zayıflıyor mu oğlum Turgut? İçindeki o tarifsiz, kuvvetli duygu başka duyguları körleştiriyor mu? İnsanlar! Neden kaybolup gitmeme seyirci kalıyorsunuz? Benden ne kötülük gördünüz? ... Belki de kaçmak istediğim bir işe farkına varmadan sürüklüyorsunuz beni. Oysa ne kadar korkuyordum beni tutmanızdan.” (Tutunamayanlar, 403) düşünceleri, Turgut’ta artık iyice ağır basmaya başlayan yalıtım eğiliminin içsel ifadesidir. Günseli’yle tanışmadan önce beden olarak hala işiyle, eviyle

meşgul görünse bile ruhen yalıtım evresi başlamıştır. “Sen bir saksı çiçeğisin Turgut Özben. Yapraklarını birbirine sürterek varlığını duyamazsın. Bir ormanda olmalıydın. Ölünceye kadar yerinden kıvıldamayacağını bilen bir ağacın rahatlığını duymalıydın.” (Tutunamayanlar, 408) düşüncesi ondaki hem kaçış isteğinin hem de suçluluk duygusunun iyice belirginleşmiş halidir. Kendinden ve yaşadığı dünyadan bu denli kopmadan selimleşmeyeceğini anlamaya başlamıştır.

Günseli sonrası ise Turgut için artık tam anlamı ile fiziksel olarak yalıtım evresine geçildiğini gösterir. Bu, ondaki değişim ve başkalaşımın tümüyle gerçeğe dönüşüdür. Yaşadığı eksiklik duygularının etkisiyle hayranlık duyduğu bir başkası gibi olmayı seçmiştir. O artık, Selimleşmiştir. Selim’in hor gördüğü burjuva hayatından kaçmıştır. Artık kendi burjuva hayatının eleştirisini tıpkı Selim gibi yapabilmektedir:

“Bir incelik olarak Selim’in sevdiği yemekleri yapardık. Pikaba da Chopin’in sonu cenaze marşı olan sonatını koyardık. Görülmemiş burjuva incelikleri gösterirdik. Günseli’yi çağırırdık. Bize gözyaşları içinde aşkını ve Selim’in son günlerini anlatırdı. Hep birlikte yapardık, hep birlikte. Her şeyi yaptığımız gibi elbette bunu da birlikte yapardık. Yalnız bir tek şey hariç: hep birlikte ölmezdik sonunda. O Selim’in işi. Bizler seyirciyiz sadece. Dünya bir penceredir; her gelen öldü geçti. Sonra oturur briç oynardık. Sonra pasta yerdik. Sonra gene okurduk. Sonra, bir aralık, hava güzelse, biraz Boğaz’a kadar uzanırdık üç araba halinde. Sonra geri dönerdik.” (Tutunamayanlar, 558)

Yine de bu başkalaşımında bir fark vardır. Selim ölmeyi seçmiştir. Turgut ise “Bir kişi de sonuna kadar gitmeli, ölümün bile yarıda bırakmasına izin vermemeli.” (Tutunamayanlar,537) düşüncesiyle, intihar etmek yerine tutunamayanlardan biri olmuştur. Bu yönüyle Turgut Özben, Camus’nun ifade ettiği gibi intiharı reddeden uyumsuz insan modelinin temsilcisidir. Değersizliğine rağmen yaşamı sürdürmeye, suçlu bir benliğe rağmen o benlikle yüzleşmeye devam etmiştir. Yaşamak istememesi, diğer insanların istediği gibi bir yaşamdan kaçıştır. Tıpkı Tolstoy gibi Orlic’le birlikte evinden çıkar. Çiçeklerin adlarını ona kimin öğreteceği gibi bir sorunun da cevaplanması gereken bu yolculuk, Don Kişot’un çıktığı yolculuğu anımsatır. Nitekim uğradığı kitapçıda aldığı kitaplar arasında Don Kişot da bulunan ve okumaya bu kitapla başlayan Turgut Özben’in, Sanço Panza’sını ise Orlic temsil edecektir.

Değişim ve başkalaşım tamamlanmıştır. Turgut Özben artık bir tutunamayan namzedi olarak Selimleşmiştir. Bir zamanlar aralarında olduğu insanların bedenlen yine arasında ama içsel yönden uzağındadır; tıpkı deliler gibi. Tren yolculuğu sırasında

karşılaştığı gazeteciye tuttuğu notlarla birlikte gönderdiği mektupta da zaten deliliğini belirtecektir:

“Eskiden deliliğin şeytanlarla ilgili bir hastalık olduğunu sanıyorlarmış. İsa da bir delinin bedenindeki şeytanları domuzlara göndererek bir mucize göstermiş. Bugün de içimizdeki şeytanlardan söz ediyoruz. Ortaçağlarda delileri bir gemiye bindirir, liman liman dolaştırırlarmış. Şimdi başka türlü davranıyorlar. Bir gün, belki biz de başka bir anlayışla ele alınırız, başka bir gözle inceleniriz. Biz derken gene bir çekingenlik kaplıyor içimi. Selim beni, günlüğündeki ansiklopedide “Süleyman Kargı”yla Hüseyin Bezenel arasında bir yere sıkıştırırsaydı mesele kalmayacaktı. Yapmadı, yapamazdı. Nasıl bahsedecekti benden?” (Tutunamayanlar, 718)

Turgut’un ifadeleri İçimizdeki Şeytan romanının açıklayıcısı gibidir. Romanda Ömer’in söyledikleri özellikle içinde barındırdığına inandığı şeytan yüzünden en yakın arkadaşları, sevdiği kadın bile onu çıldırmış gibi görmektedir. Oysa bu Turgut’un sözleri Ömer’in durumunu anlatır. Ömer ona göre de delidir. Ancak kendi kendine en yakın bir insan anlamında delidir.

Özdeşleşme şeklinde kavramlaştırılan başka bir varlıkta kaybolma izleği üzerine karakter kurgulayan yazarlardan birisi de Orhan Pamuk’tur. İlk baskısı 1985’te yapılmış Beyaz Kale romanında da baştan sona, kaptanın korkaklığı neticesinde Türk denizcilerine esir düşen bir Venedikli ile İstanbullu bir Hoca’nın, ‘Ben kimim?’ sorusuna aradıkları cevabın ‘ben’in aslında diğeri olması anlatılır. Bu romanda da varoluşlarını sorgulayan ve olmak istedikleri ben’i keşfederek varoluşsal suçluluk hissi ile tercih yapan iki kişi vardır.

Anlatıcı rolündeki Venedikli, değişimin başlangıcında her ikisinin konumunu şu şekilde ifade eder:

“Aramızdaki bilgi farkı, ona göre, yalnızca, hücremden getirip bir göze dizdiği ve benim hatırladığım ciltlerin sayısı kadardı. Olağanüstü çalışkanlığı ve zekâsıyla, sonraları daha da ilerleteceği İtalyancayı söküp, altı ay içinde bütün kitaplarımı okuyup, bütün hatırladıklarımı da bana tekrarlattığı zaman hiçbir üstünlüğüm kalmamıştı benim. Oysa kendisinde, çoğunun değersizliğini kendisinin de kabul ettiği kitaplarımı aşan, öğrenilmiş şeylerden daha doğal ve derinden gelen bir bilgi varmış gibi davranıyordu.” (Beyaz Kale, 28)

Bu eşitlik öncesinde Venediklide küçümseyici bir bakış açısı olmasına rağmen gerek ikilinin aynı mekânı yalnız paylaşmaları gerekse Hoca’nın gösterdiği gayretle aradaki mesafeyi kapaması, Venediklide küçümsemenin yerini öfkenin almasına neden

olacaktır. İlk zamanlar beraberliklerinde bu zıtlıklar örülüdür. Hoca sıkıntıyla evin içinde dolaşırken, oyalanacak birini bulmak amacıyla Venedikliden medet umarken diğeri hissettiği öfke nefret yüzünden ona beklediği sözü söylemekten uzak durur. Hatta Hoca'nın gururunu kırıp alttan alması bile bu zıtlaşma durumunu değiştirmez. Dolayısıyla başkalaşım yahut diğeri olmak noktasında süreç henüz başlamamıştır. Fakat söz konusu izleğin en azından sorgulama zeminini de işte böyle bir anda, Hoca'nın, "Niye benim ben?" sorusuyla başlayacaktır. Bu sorunun varlığı Hoca'nın varlığının eksikliğini fark ettiği ve onda varoluş şokunun başladığının göstergesidir. Aslı mesele, sonrasında ne olacağıdır. Hoca, kendini gerçekleştirmek için ne yapacaktır? Ondan daha önemlisi, henüz kendiyile yüzleşmemiş Venediklide benliğini tanımak noktasında bir değişim görünecek midir? İşte Beyaz Kale'de, ince hacimli bir roman olmasına karşın, bu çok derinlikli soruların cevapları aranır. Nasıl ki kendini sorgulama önce Hoca'da başlamıştır, başkalaşım da yine onda başlayacaktır.

"Gel birlikte aynaya bakalım." Baktım ve lambanın çiğ ışığı altında, bir daha gördüm ne kadar benzeştığımızizi. Sadık Paşa'nın kapısında beklerken onu ilk gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdiyse onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum. İkimiz birmişiz! Şimdi, bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu. Elim kolum bağlanmış, tutulup kalmıştım sanki. Kurtulmak için bir hareket yaptım, sanki benim, ben olduğumu anlamak için: Aceleyle elimi saçlarımin arasında gezdirdim." (Beyaz Kale, 72)

Venediklinin kendini tanınması ve kendisiyle yüzleşmesi Hoca'nın sayesinde olur. Hoca, onu öğrenmek isterken aslında Venediklinin de kendini öğrenmesinin önünü açar. Hatıraları, neler yaptığını yazdırırken, masaya bağlayıp ondan anlatmasını isterken Venedikli varlığıyla yüzleşecektir. Nitekim gençliğine yönelik suçluluk hisleri rüyalarında ortaya çıkacaktır:

"Sonraları, Padişah'ın bizi silahla birlikte Edirne'ye sefere çağırıldığını öğrenene kadar, sık sık aynı rüyayı gördüm: Karışıklığı İstanbul'daki eğlenceleri hatırlatan bir eğlencede, Venedik'te bir maskeli balodaymışız: Yüzlerindeki "bayağı kadın" maskelerini indirince kalabalıkta gördüğüm annemle nişanlımı tanıyarak umutlanıyor, ben de, beni artık tanısinlar diye, kendi maskemi indiriyordum, ama onlar benim ben olduğumu anlamıyorlardı bir türlü, sapından tuttıkları maskeleriyle, arkamdaki birini gösteriyorlardı; dönüp baktığımda, benim ben olduğumu anlayacak bu adamın Hoca olduğunu görüyordum. Beni tanınması için, bu sefer de ona umutla yaklaşınca, Hoca olan adam, bana

hiçbir şey söylemeden maskesini indiriyor ve altından, beni suçluluk duygusuyla korkutarak rüyamdan uyandıran gençliğim çıkıyordu.” (Beyaz Kale, 110)

Beyaz Kale’de fiziksel benzerliğin ve şartların zorlaması sayesinde Venedikli ile Hoca yer değiştireceklerdir. Gölgesizlik bağlamında diğerinin yerine geçme temelini diğer roman örneklerinden farklı olduğu açıktır. Huzur, Tutunamayanlar yahut Kara Kitap’ta kendini gerçekleştirmemiş bireyin başka bir varlığın bütünüyle etkisi altına girmesidir söz konusu olan. Fakat Beyaz Kale’de her iki ‘ben’in de eksiklik duygusuyla öteki gibi olmak izleği ağır basar. Belki Hoca’nın eksiklik duygusunun kaynağı kendi ‘ben’inden ziyade içinde bulunduğu toplumdur; belki, Venediklinin suçluluk hislerinin kaynağı Hoca’ya nazaran derinlik arz etmez. Yine de geçirdikleri onca zaman zarfında birbirlerinin varlıklarında yok olmaları ağır basar.

Daha önce kısaca değindiğimiz Huzur, adıyla zıt olsa bile huzursuz karakterlerin romanıdır. Bu yönüyle kendisi olmamışların kitabıdır. Türk romanında yayımlanış tarihleri arasında yaklaşık yarım asır olsa bile Huzur’la birçok yönden ilgi kurulabilecek önemli bir roman vardır: Kara Kitap. Konusu, bir mektupla karısı Rüya tarafından terk edilen Galip’in, Rüya’yı ve İngiliz televizyoncuların röportaj teklifi için amcasının oğlu Celal’i araması şeklinde sınırlandırılabilir Kara Kitap aslında, baştan sonra bir varlık arayışı zemini üzerine kuruludur. Galip’in hayranı olduğu Celal karşısındaki 'ben' sorgusu, Celal’in geceleri kıyafet değiştirmek suretiyle başka ben'leri taklit ederek kendinden kurtulmaya çalışması, ihtilal girişimi sırasında Celal’le işbirliği yapmış F. M. Üçüncü’nün her türlü sorun karşısında kendini hayranı olduğu gazeteci Celal’in yerine koyuşu, Belkis’in Rüya gibi olmaya çalışarak bir anlamda kendi varlığından uzaklaşması, Şehzade Osman Celalettin’in yirmi dokuz yıllık budala ve mutlu yaşanmış geçmişiyle müstakbel bir Padişah’ın nasıl olması gerektiği arasında bulunduğu tezat; bunların yanında Celal’in Mevlana-Şems ilişkisine getirdiği yorum, yine tasavvufta Allah’la hemhal olmanın Celal tarafından ele alınışı, toplumsal değişimler karşısında Türk halkının yaşadığı yıkım hem kişisel hem de toplumsal anlamda varlık sorgulamalarının göstergelerindedir.

Galip’te kendi varlığından hoşnutsuzluk iki farklı kutupta ilerler. İlki Rüya ile ilişkileri bağlamındadır. Çocukluktan itibaren birlikte büyüdükleri Rüya karşısında hep ikinci planda kalmıştır. Okul yıllarındaki fiziksel özellikleri, Rüya’nın başka birisiyle evliliği zaman zaman Galip’e kendi varlığını sorun haline getirmiştir. Romanda bu sorgu, Rüya evi terk ettikten sonra Galip’in evde yalnız kaldığı, Rüya’nın geride bıraktıkları arasında bir ipucu aradıktan ve hiçbir şeye ulaşamadıktan sonra kendini gösterir:

“Üç yıllık evlilikleri boyunca sabırsız ve sinirli oturan Rüya'nın bacaklarını sallayarak, saçlarını çekiştirerek, arada bir derinden derine iç çekerek ve hırsla ve zevkle sayfalarını çevirerek polisiye romanlar okuyuşunu seyrettiği bu koltukta, terk edildiği gece tek başına otururken, Galip'in aklında hep aynı görüntü vardı. Lise yıllarında, üst dudağının üstünde Galip'ten önce tüyler çıkan ve Galip'ten önce sigara içmeye başlayan sivilceli oğlanlarla, masalarında pervasız hamamböceklerinin dalgın dalgın gezindiği muhallebicilere ve pastanelere Rüya'nın gidişine tanık olduğunda ya da bundan üç yıl sonra, bir cumartesi öğleden sonra, onların katına çıktığı zaman (Sizde mavi etiket var mı diye gelmiştim!) annesinin döküntü tuvalet masasında, aynanın başında boyanırken Rüya'nın sabırsızca bacaklarını salladığını ve saatine baktığını gördüğünde ya da gene bundan üç yıl sonra, bu sefer hiç göremediği solgun ve yorgun Rüya'nın, çevresindekilerce çok mert ve fedakâr bulunan ve daha o zamandan Emeğin Şafağı dergisinde kendi imzasıyla ilk siyasî 'tahlilleri' yayımlanan genç bir siyasîyle, yalnızca siyasî olmayan bir evlilik yaptığını öğrendiğinde içinde yükselen değersizlik, yenilgi ve yalnızlık duygusunun görüntüleri (Yüzüm asimetrik, elim sakar, aşırı siliğim, sesim güç çıkar!) değildi, hayır, Galip'in aklındaki. Yalnızca, hayatın bir parçasını, bir fırsatı ya da bir eğlenceyi kaçırdığının resmi vardı Galip'in bütün gece gözlerinin önünde: Kar yağarken Alaaddin'in dükkânının beyaz kaldırırma vuran ışığı." (Kara Kitap, 58)

Evlendikleri ve üç yıl süren evlilikleri süresince de hiçbir zaman tümüyle Rüya üzerinde bir koca olma etkisi oluşturamamıştır. Dahası sadece kocalığı değil, tüm kendince gayretine rağmen Rüya'yı mutlu etmeyi başaramamıştır:

“Kaçırdığı hayat parçacığı neredeydi? Evliliklerinin ilk günlerinde, yıllar önceki ortak hayatlarının efsanelerini ve çocukluklarının anılarını daha da canlı tutmak heyecanıyla, Hale Hala'nın dairesinden alıp kendi yeni mutluluk yuvasının duvarına heves ve gayretkeşlikle astığı sarkaçlı duvar saatinin, yıllarca Babaanne'yle Dede'nin koridorunda sonsuzluk vaktini bekleyen sonsuz ve alaycı tiktaklarını içeriden işitiyordu şimdi. Üç yıllık evlilik hayatları boyunca, belirsiz bir yerdeki bir hayatın neşe ve eğlencesini kaçırmaktan şikâyetçi gözüken hep Rüya olmuştu, Galip değil.” (Kara Kitap, 59-60)

Galip'te kendi varlığıyla ilgili sorun, sadece geçmişin yaşanmamışlıkları, eksiklikleri, başka kişilerle kurulan ilişkiler ekseninde kendini göstermez. Romanın olay zamanı içerisinde de duygusal tutarsızlık örnekleri sergileyerek ortaya çıkar. Rüya ve Celal'i ararken peşine düştüğü ipuçlarının boş çıkması onu yine kendine, sorguladığı kendi 'ben'inden kurtulma isteğine sürükler:

“Sabah iyimserlikle dünyaya inanırken, sabırla çalışarak bu dünyanın kendisinden sakladığı temel bir sırrı çözüvereceğini saflıkla düşünürken, içinde başka biri olma özlemi yoktu hiç. Ama şimdi, dünyanın sırları kendinden uzaklaştıkça ve tanıdığını sandığı bu odadaki eşyalarla yazılar bilinmedik bir dünyanın anlaşılmaz nesnelere dönüştükçe Galip bütün dünyayı bu umutsuz ve sıkıcı bakışlarla gören kişiden kurtulmak istiyordu. (Kara Kitap, 269)

Kara Kitap, birçok açıdan Huzur romanıyla ilişkilendirilebilir. Mümtaz'daki İhsan'a yönelik hayranlık derecesindeki sevgi Galip'te Celal'e yöneliktir. Aralarındaki akrabalık ilişkisi, amcaoğlu olmaları bile bu benzerlikteki ilgi çekici özelliklerden birisidir. Rüya'nın evlenip ilk eşinden ayrılması da Nuran'ın eşinden ayrılmış olmasıyla benzerlik gösterir.

Galip, Rüya'nın kendisini terk etmesiyle başlayan arayışı sırasında Celal'in gölgesinde kaybolduğunu fark edecek, 'ben'inin bu yönüyle yüzleşecektir:

“Celal anlattıkça dünya anlamları, burnumuzun dibindeki 'gizli' gerçekler daha önce bildiğimiz, ama bildiğimizi bilmediğimiz zengin bir hikâyenin şaşırtıcı parçalarına dönüşür, böylece, hayat da, daha bir katlanılabilir olurdu. İran Konsolosluğu'nun bahçesindeki ıslak ağaçların parlayan dallarına bakarken Galip, kendi dünyasında değil, Celal'in anlattığı dünyada yaşamak istediğini düşündü.” (Kara Kitap, 98)

Galip'te bu durum, Rüya'yı ve Celal'i aradığı sırada, gittikleri dehlizlerden birinde gördüğü Celal'in mankeni karşısında bir sorun şeklinde dile gelir. Celal'in bir yazısında bahsettiği Bedii Usta'nın, geçmişte yaptığı mankenler bize benzediği için ilgi görmemiştir ve şimdi evlatları babalarının yolundan gitmektedirler. Dehlizlerdeki çeşit çeşit manken arasında Celal'in de bir tasviri bulunmaktadır:

“Galip, Celal'in şişman, kocaman gövdeli, yumuşak bakışlı, küçük elli mankeninin karşısında uzunca bir süre kıpırdamadan kaldı. "Senin yüzünden kendim olamadım hiç!" demek geldi içinden, "senin yüzünden beni sen yapan bütün o hikâyelere inandım." (Kara Kitap, 194)

Galip aslında, Celal'den bağımsız düşünüldüğünde kendinde eksikler bulabilecek, bu nedenle bir varlık problemine sürüklenebilecek özelliklerde değildir. İstanbul'un bir zamanlar zengin sayılabilecek bir ailesinin çocuğudur. Okumuş, avukat olmuştur. Sinemaya gitmek gibi kendince zevkleri vardır. Fakat "Hiçbir zaman inandıramadım seni kahramansız bir dünyaya neden inandığıma. Hiçbir zaman inandıramadım seni o kahramanları uyduran zavallı yazarların neden kahraman olmadıklarına. Hiçbir zaman inandıramadım seni o dergilerde resimleri çıkaranların bizden başka bir soydan olduğuna.

Hiçbir zaman inandırmadım seni sıradan bir hayata razı olman gerektiğine. Hiçbir zaman inandıramadım seni, o sıradan hayatta benim de bir yerim olması gerektiğine." (Kara Kitap, 341) şeklinde seslendiği Rüya'ya kendini kabul ettiremez. Çünkü Celal, Rüya'nın abisidir ve Rüya tıpkı Galip'te olduğu gibi Celal'e hayranlık derecesinde bir tutkuyla bağlıdır. Bir anlamda sadece erkekte değil herkeste Celal'i arar ve onun dünyasında yaşar. Nitekim birlikte kaybolup Celal'in akrabalarınca bilinmeyen bir evine kapanmalarından, kocası olmasına rağmen Galip'in haberi olmayacaktır ve Galip, Celal'le Rüya'nın öldürülmelerinden bir müddet sonra o evdeyken yine sorgulara gömülecektir:

"Hangi hikâyeler, hangi anılar, hangi masallar, hafıza bahçesinde açan hangi çiçeklerdi ki onlar, tadına, kokusuna, keyfine iyice varabilmek için Celal'le Rüya, Galip'i dışarıda bırakma zorunluluğunu duymuşlardı? Galip hikâye anlatmayı bilmediği için mi? Aşırı hayranlığıyla neşelerini kaçırdığı için mi? Bulaşıcı bir hastalık gibi çevresine yaydığı iflah olmaz hüzünden kaçtıkları için mi?" (Kara Kitap, 453)

Galip, Rüya'ya kendini kabul ettirememesi yüzünden 'ben'iyle sorunludur ve bunun kaynağı Celal gibi olamamasında yatar. Kara Kitap'ta aynı doğrultuda bir başka kişisel suçluluk Belkıs'ta kendini gösterir. Galip, Belkıs'la arayışı sırasında karşılaşır ve o, lisede aynı sınıfta olduklarına söylemesine rağmen Belkıs'ı hatırlayamaz. Oysa Belkıs, Galip'e âşıktır, onun da Rüya'ya âşık olduğunu bilir. Bu yüzden hep Rüya gibi olmak ister, kendisi gibi olamamanın hüznünü yaşar:

"İnsanın kendisi olmasının ne kadar zor olduğunu bilirim," dedi Belkıs, uzun zamandır hep aynı hikâyeyi düşünenler gibi birdenbire konuya girerek. "Ama, bunu otuz yaşımdan sonra anladım. Ondan önce, sorun bana yalnızca bir başkası gibi olabilme ya da basit bir kıskançlık gibi gözüküyordu. Geceyarıları sırtüstü uzandığım yatağında uyuyamadan tavandaki gölgeleri seyrederken o başkasının yerinde o kadar çok olmak isterdim ki, derimin içinden, eldiveninden çıkan bir el gibi sıyrılıp çıkabileceğimi, sonra sırf bu isteğimin şiddetiyle o başkasının derisine bürünerek yeni bir hayata başlayabileceğime inanırdım. Bazen, bu öteki insanı düşünmekten, kendi hayatımı onun hayati gibi yaşayamamaktan o kadar acı çekerdim ki, bir sinema koltuğunda otururken ya da kalabalık bir pazar yerinde kendi dünyalarına gömülmüş insanları seyrederken gözlerimden yaşlar fışkırırdı." (Kara Kitap, 207)

Kara Kitap'ta varlık sorgulamaları içerisinde Celal bir şekilde vardır. Galip'in düşündüğü her şeyin daha önceden Celal'in bir yazısında zaten söylediğini fark etmesiyle başlayan sorgulaması onu, Rüya'yı bile onun gibi olamamak yüzünden kaybettiğini

anlaması sonucuna ulaştıracaktır. Üçüncü hayatının her bir ayrıntısına nüfus etmiş Celal yüzünden boşluğa düşecektir. Romanda pek değinilmemiş olsa da belki Rüya'nın bile iki evliliğinde mutluluğu bulamamış olması, karşı cinste abisi Celal'i aramasıdır. Bu, Rüya'nın dişiliğine yapılan vurguların yerleştirilmesi ile doğrulayabilir. Celal onun için hem abi hem baba tipidir. Freud, uygarlık tarihinde kadınlara yüklenen narsisim suçundan bahsettiği kitabında sevmek gereksiniminin kadında sevimlik gereksiniminden daha yoğun hissedildiği söyler ve devam eder:

Toplumsal bağlantılar çoğu zaman, kadın tarafından yapılan hedef seçimini tanınmaz hale getirirler. Seçim, serbest olduğu yerde, sık sık narsis idealine uyarak yapılır; seçilen erkek, küçük kızın zamanında olmayı arzuladığı erkeğin benzeridir; yani kadın, oedipus Kompleksi'ni silememişse baba tipine uygun birini seçer.” (Freud, 2001:167)

Kurguda ne zaman Rüya'dan bahsedilse okurun gözünde daha çok küçük bir kız çocuğu canlanır. Yemek için seçtiği şeyler, ayaklarını sallayışı, mızızlanması, oyalanması için yanındakilerden yardım istemesi henüz büyümeyen bir kadınla karşı karşıya olunduğunu gösterir.

Varlık sorgulamalarının merkezindeki Celal'de de kendinden bir hoşnutsuzluk vardır. Celal, “Kendimden, her zamanki gibi, memnun değildim, ama yazımdan ve hikâyemden memnundum.” (Kara Kitap, 116) der. Hatta bu hoşnutsuzluk onun bir yaşam biçimi olur. Tebdil-i kıyafet ederek gezmeleri, hep başka bir kimliğe bürünme isteği bu durumun göstergelerindedir. Hemen her yazısında sosyal değişimle yaşadığı kimlik bunalımına, unutkanlıkla düştüğu bireysel korkuya, aynadaki görüntüsü karşısında kendi çaresizliğine bir vurgu vardır. Zaten Galip'e göre Celal, doğumundan itibaren birtakım şanssızlıklara sahiptir:

“Doğduğu günden bir başının çevresini bir uğursuzluk halesi gibi saran o amansız yalnızlık duygusundan, insanlara sokulamama hastalığından kurtulamayacağını anlamıştı artık; hastalığa kendini bırakıveren çaresiz hasta gibi, kimbilir hangi ücra odada, kaçamayacağı umutsuz bir yalnızlığın kollarına kendini tevekkülle bırakmıştı.” (Kara Kitap, 103)

Dolayısıyla Galip'in, eksik 'ben'inin suçluluğuyla yerine geçtiği diğeri mahiyetindeki Celal de aslında eksiklik duygusu yaşayan bir 'ben'dir. Fakat Parla bu 'iradi başkalaşımı' sunduğu imkânlar bakımından çekici bulur:

“Artık tam anlamıyla Celal'e dönüşmeye hazırdır. “İradi” bir başkalaşımdır bu. Çevresinin uğradığı başkalaşıma tanıklık etmiştir; şimdi kendisinin de deneyimleyeceği bir

başkalaşım ile yaşamını sanata dönüştürmenin formülünü bulmaya çalışacaktır. Ancak o zaman “Hiçbir şey hayat şaşırtıcı olamaz, yazı hariç,” sözünün hakkını verebilecektir. Hikâyelerden destek alarak gerçekleştireceği bu başkalaşım sayesinde yalnızca başka birisine değil, aynı zamanda sıradan, sıkıcı bir avukattan, ilginç, kurnaz, yaratıcı, piyresk ve vizyoner bir yazara dönüşecektir.” (Parla, 2012: 255)

Görüldüğü üzere hayranlığın verdiği suçluluk duygusuyla ötekine dönüşmek, Türk romanının başyapıtları kabul edilebilecek Huzur, Tutunamayanlar ve Kara Kitap'ta önemli bir izlek şeklinde görülür. Her üç eser ve bunlara ekleyebileceğimiz Beyaz Kale'de kendini sorgulayan karakterlerin diğerine dönüşürken ortak veya farklı yönlerinin olduğu görülür. Fakat tüm ortaklık ve farklılığa karşın söz konusu karakterler aslında, değişim/başkalaşım gösteren toplumun birer yansımaları belki de prototipleridir. Bu kurgu karakterler yaşadıkları varoluşsal suçluluk hissinden kurtulmanın bir yolu olarak bir başka varlıkla özdeşleşmeyi isterler. Ancak ne bu özdeşlik sağlanır ne de modern kurguda karakterlerin varoluşsal suçluluk hisleri “kendilerine dönerek” telafi olur.

2.5.6. “Ben”in Aşk ile Öteki Olma Arzusu

Modern Türk edebiyatında aşk olgusu geleneksel anlayışla ortak özellikler barındırır. Hele bu dönemin karakterlerin varlık sorunlarının irdelendiği örneklerinden bahsedilecekse aşk, kişisel maceraların önemli dönüm noktalarından biri halindedir. Öyle ki karakter bazen kendisinden değil sevdiği kişiden yola çıkarak otantik benliğine ulaşma macerasını yaşar.

Romanlarda aşk sahici olmanın sınırlarına yaklaşmak için kurgusal macerayı hareketlendirici unsur olarak yer alır. Fakat roman kahramanları açısından aşkın bir sığınak kabul edilmesi sadece modern romanda değil benzerlik bağlamında en erken dönem romanlarında bile yer alır. Hatta eksik ‘ben’in tamlama amacıyla aşka sığınışı için Don Kişot'a kadar gidilebileceğini söylemek mümkündür. Zira erdemli şövalye Don Kişot'un kendini gerçekleştirmek için çıktığı yolculuk öncesinde nasıl ki ironik bir dille ele alınmış da olsa zırhı, miğferi, mızrağı, atı varsa; nasıl ki hayali bir düşman tasavvuru ve onu yok etmeye yönelik amaçları varsa; bir de sevgilisi olacaktır. Aldonza Lorenzo, belki de bu tamlama arzusu sayesinde, hayali de olsa Dulcine adıyla mükemmel bir güzel sureti kazanacaktır. Modern romanda da toplumsal değişimin yahut bireyin benlik problemlerinin etkisiyle kendini gerçekleştirme yolundaki karakterin aşka bir kurtuluş sığınağı olarak yaklaşması örneklerine rastlamak mümkündür.

Modern romanın ele aldığı aşk izleğini, genelde bireyin ötekiyle iletişim biçimi şeklinde ele almak daha doğru olacaktır. Zira burada öne çıkarılan aşkın duygusal değerinden ziyade yalnız ‘ben’in en azından ötekiyle yalnızlığını açma sürecidir. Bu tür bir ilişkide önceki dönem romanlarının bir farklılık olarak romantik aşk ilişkisi ikinci plana düşer. Birey, arasında cinsel paylaşımın da olduğu ilişkiler ağında kendisine karşı cins aracılığıyla bir çıkış kapısı arar. Bir anlamda eksiklik duygusundan kurtulmaya çalışır. Kimi durumda yadsımaya aracılık etse de aşk ile bağlanılan öteki, varlığın eksikliğini daha derinleştirir. Bu bölümde incelenen romanlardan Ömer-Macide, Behçet Bey-Atiye Hanım, Cemal-Sabiha, Mümtaz-Nuran, Bay C.-B., Nuri-Nedret, Murat-Hürrem, Naci-Belma gibi karakterler başta olmak üzere Türk romanında Ben’in Aşk ile Öteki Olma Arzusu incelenecektir.

İçimizdeki Şeytan’da Macide’nin varlığı, Ömer’in varlığını anlamlandırmada zaman zaman Ömer’in benliğinin bile önüne geçer. Kurgusal öge olarak Macide’nin ortaya çıkışı Ömer’i hayattan biri yapar. Nitekim “Sartre göre başkasının ortaya çıkmış olması, ben’i ben olmaktan çıkartıp nesneye dönüştürür.” (Binbirçiçek Akdeniz, 2012: 39) Macide bir anlamda onun gözünü açar. Bu nedenle ilk başlarda Ömer, herhangi bir varoluşsal suçluluk hissi taşımaz. Ancak sonrasında adeta Macide’nin ortaya çıkışı şeytanı da doğurmuştur. Aşk ile Ömer teklikten ikiliğe çıkmış, iç sesinden uzaklaşmıştır. Aşk; varlığına karşı yansız davranmasını engellemiş, kendini olumlu ve olumsuz özellikleri ile çözümlenmemiştir. Bu uzun sürmez. Aşk ile sıradanlaşan Ömer bu sıradanlığın yükünü kaldıramaz.

Ömer, kendindeki ve toplumdaki eksikliklerin bilincine tam varamayan bir figür rolündedir. Bilmek ile istemek arasında kalır. Sevdiği kadınla resmi nikâhla evlenmeyi beceremeyen hatta bunun için hiç çaba harcamayan, arkadaşlarına hayır diyemeyen biridir. Bu anlamda örnek karakter olamayacağı belli iken denetleyemediği değişim ile hayatını gittikçe kaosa sürüklemektedir. Bu noktada Ömer’in keşfi olan tek şey varlığının derinlerine gizlenmiş şeytandır.

Ömer için Macide ile yaşadığı beraberlik yalnız duygusal düzlemde değil sosyal anlamda da karakterin benlik işleyişi için dönüm noktasıdır. Bu dönüşüm şoku, gereken ve beklenen hızla devam etmez. Aşkın getirdiği kendi sesine sağır olma hali kısa zamanda biter. Sorumluluğun ağırlığı Ömer’i içinde var olduğunu zannettiği şeytan ile tanıştırır. Şeytan burada varlığın suçluluk hissi olarak algılanabilir. Şeytan yani varoluşsal suçluluğun tetikleyicisi, değişemeyen karakterin kendini kabullenmesi için gereken

ortamları sağlar. Aşk saplantı halinde benliğin sırtına yüklenir. Macide ile karşılaşan Ömer arkadaşına şöyle der:

“Şurada gördüğüm genç kız, bana, daha dünyaya gelmeden, daha dünyanın, daha kâinatın teşekkül ettiği sıralardan tanıdığım biri gibi geldi.” (İçimizdeki Şeytan, 18)

Ömer hislerine yenik düşer ve kendi geçimini sağlamaktan acizken bir başkasının sorumluluğunu almaya çalışır. Macide'nin bir gece ansızın çıkıp gelmesine ve onun evine yerleşmesine hayır diyemez. Hayır diyememek ödül isteğinden değil hislerine yenik düşmesindedir. Çünkü Ömer'in anlamsızlığı keşfetmesi ile başlayan atalet döneminden çıkması için, bir güç gerekmektedir. Kurgusal öge olarak aşk, karakteri çarpma ve kendine getirme anlamında önemli bir aşama olabilecek hızla gelişen birliktelik tam tersi seyir izler. Genç kızı gördüğü anda tutkulu bir aşkla ona bağlanması Ömer'in iç dünyasında nasıl derin bir anlam verme ve bağlanma ihtiyacına sahip olduğunu gösterir. Benliği onunla bir anda özdeşleşmiştir. Genç kızla tanışmak için hemen harekete geçer. Ömer'in bu halini arkadaşı, Don Kişotça bir tavır şeklinde algılar. Arkadaşının biraz önce hayatın anlamsızlığı üzerine dem vururken şimdi hayatın en alelade Mecnunca tavrını takınması, çok büyük çelişki gelir. Daha sonraki konuşmalarının birinde de Ömer'in heyecanlı tavrına karşılık “Sen kafanın içindeki yokluğa o kadar saplanmışsın ki, derhal uğruna feda edecek bir şey arayarak ikinci bir yokluğa dalmak istiyorsun!” (İçimizdeki Şeytan, 45)” der. Ömer açısından aşk ile ötekine bağlanmak, onun benliğini anlamlandırması aşamasında bir araç olsa da onu sorumluluk duygusuyla yüzleştirerek varoluşsal suçluluğunun ortaya çıkmasını da tetiklemiştir.

Aşk acısının katlanılmaz ve zorlayıcılığı yanında iyileştirici yönü de roman karakterlerinde görülür. Özellikle kendi varlıkları ile özdeş kıldıkları, varoluşlarının amaç ve niyeti ile ortaya serdikleri bu iddialı aşk izleği kişileri, kendileri ile yüzleşmede derin bir uçurumun kıyısına getirmiş ve kavuşmanın olmamasından da suçluluk bağlamında etkilenmelerine neden olmuştur. Bir yandan sevdikleri kadının yokluğu bir taraftan bilinçlerini kuşatan “şifasız hüznün”, geniş anlamda mutsuzluğun kaynağıdır. Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu kitabında suçluluk duygusunun artışına bağlı olarak, her engellenmenin, her ketlenmiş içgüdü tatmininin suçluluk duygusunun artışına yol açtığı ya da açabileceği savını ortaya koyar. Varoluş karakterlerine bu sav doğrultusunda bakıldığında duygusal ketlenmenin ve fiziksel yok sayılmanın ortak bir özellik olarak ortaya çıktığı görülür. Nitekim Mahur Beste'de Behçet Bey cılızlığı sebebi ile eş

tarafından kakhaha ile küçük düşürülmektedir. Bu beklentileri karşılayamamamın verdiği suçluluk hissi onda saldırganlığın farklı düzlemde görülmesine neden olur.

Karısının bu alaylı kakhahaları Behçet Beyin onunla normal bir karı-koca ilişkisini bile engellemiştir.

“Behçet Bey, karısı soyunurken yardım etmek istemişti. Çocukluğundan beri en sevdiği şeylerden biri de annesine ve ablasına soyundukları sırada yardım etmektir. Eli kadın eşyasına çok alışkındır. Tülleri üzmeden, pembe atlasları büzüp buruşturmadan, kadifelerin ağır işlemlerini tırnaklarıyla bozmadan ceketleri iliklemesini, çözmesini bilirdi. Onlarla uğraşmaktan acayip bir haz duyardı. Fakat insan ruhunun o zamana kadar tanımadığı bir iklimden gelen bu kakhaha, onda kımıldamak imkânı bırakmamıştı. Yanına sokulmak, “Müsaade ederseniz size yardım edeyim.” demek şöyle dursun, karısının çıplak omuzlarını, beyaz kollarını, dağınık saçlarını gördüğü zaman, hakikaten güzel, hiç görmediği şekilde güzel bir şeyle karşılaştığını bile nerdeyse fark etmeyecekti. Hâlbuki ne kadar güzeldi! Bir insan teninin bu sedef parıltısını, bu mücevher cilasını bulabilmesi hakiki bir mucizeydi. Yazık ki ara yerde bu kakhaha ve onun kendisine yahut talihe karşı fırlatılmış kin ve isyanı, zehirli istihfâfı vardı. Ne kadar bitmez tükenmez şeydi bu... Hala devam ediyordu. Hala bu indirilmiş perdelerin kenarından bulanık bir ışığın şurasına burasına takıldığı bu odanın sessizliği içinde, karısının çıplak omuzlarıyla güzel kollarından kendisinde kalan son hayalle mücadele ediyordu.” (Mahur Beste, 56)

Yazar, aşk için, bütün mahcuplar gibi Behçet Beyin hayatındaki biricik rüya olduğunu söyler. Mahur Beste romanında Behçet Beyin eşi Atiye Hanım ile Doktor Refik Bey arasında geçen aşk hikâyesi de hazin sonu ile dikkate değerdir. Zira bu aşk hikâyesi taraflarından çok Behçet Beyin ruhunda yaralar açmış ve babasının fiziksel olarak gösterdiği baskıyı, ruhunda bu elde edemediği kadının sevgisi yapmıştır. Karakterin zaten bütünlenmeden uzak sahiciliği ile kabul edilmeyen varlığı bu yasak aşk ile tamamen kendinden uzaklaşmaya neden olmuştur. Sahnenin Dışındakiler romanında bu yasak aşk ifşa edilirken ancak beste ile ilgili son tespit ve değerlendirme bu üç romanın vardığı nihai noktası Huzur’da verilir.

“Behçet Bey, yirmi sene karısı Atiye Hanım’ı sevmiş ve kıskanmıştı. İlk önce Atiye’yi kendisinden, sonra İttihat ve Terakki’nin ilk azalarından Doktor Refik’ten kıskanmış, bu kıskançlık yüzünden Doktor Refik’i saraya jurnal etmiş, fakat onun ölümünden sonra da kıskançlıktan kurtulamamıştı. İhsan’ın kendisine söylediğine göre, genç kadının ölüm döşeginde Mahur Beste’yi mırıldandığını duyunca ağzına eliyle birkaç

defa vurmuş, belki de böylece bu ölüme sebep olmuştu. Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talat Beyin eseridir. Bu ve buna benzer birkaç hadise bu besteyi birkaç talihsiz evlilik ile çok genişleyen bu eski Tanzimat ailesi arasında uğursuz tanıtmıştı. Buna rağmen bu garip eser hafızalarda yerleşmiştir. Çünkü Mahur Beste küçük ve kısa şeklinde insanın tenine yapışan o acı çığlıklardan biriydi.” (Huzur, 56)

Bu aşkın mağduru durumunda olan aldatılan koca Behçet Bey, dinmeyen bir öfke ile uzaktan akrabası bir kadının ağzından ezikliğini devam ettirir. Bu kadın ondan “papaz effendi, şamama, mendebur cüce” diye bahsetmektedir. Fiziksel erksizliğin varoluşa etkisi, otantik olmayı engelleyici dolayısıyla varoluşsal suçluluğa götürüşü fiziksel erksizlik, Behçet Beyin zayıflığı, kısa boylu olması onun sevdiği kadına da layık görülmesini engellemiştir. Benzer bir durumla Sahnenin Dışındakiler romanının Kudret Beyinde karşılaşırız. Onun neredeyse kendi kafası kadar olan burnunu kabul edecek bir kadın olmadığı çevresindeki insanlarca düşünülür.

Sevmediği bir erkekle, Behçet Beyle, ölümüne kadar evli kalan Atiye Hanım'ın varlık mücadelesi yasak aşk ile gün ışığına çıkarken Sahnenin Dışındakiler romanında Kudret Bey ve Sabiha'nın kaderi de bu ikili ile benzerlik gösterir. Kocaman burnu ile Kudret Beyin dilediği gibi bir kadınla evleneceğine ihtimal verilmez. Sabiha da sevdiği adam olan Cemal'le evlenemez ve Muhtar adlı biri ile istemediği bir evlilik yapar. Muhtar, Behçet Bey gibi bir varoluş savaşından uzaktır. Kudret Beyin kendini sorgulayışı bile onda yoktur. Oysa Cemal sorguları ve varoluşu ile aşkın adamıdır. Vuslatı bir başka boyutu ile Behçet Beyden devralan Cemal, romanın sonuna doğru Sabiha ile görüşmesinin ardından elindeki, sevdiği kıza ait resmi odasına götürecektir.

“Pansiyona gelir gelmez Sabiha'nın resmini asacak bir yer aradım. Sonra, gelip gidenlerin görmesinden çekindim. Masamın çekmecesine koymak istedim. O anda gözüme başka bir resim, Atiye Hanımın resmi ilişti. Hummanın büyüttüğü apaçık gözlerle, sanki bana, her şeyi biliyorum, der gibi bakıyordu. Garip bir korku içinde Sabiha'nın resmini bu ölünün resminin yanına koymaktan vazgeçtim.” (Sahnenin Dışındakiler, 308)

Cemal, Tanpınar'ın aşkın biricik rüya olduğuna inanan mahcup karakterlerindedir. Ancak, romanda dikkat çekici yan karakterlerin biri Kudret Beydir. Kudret Bey ilk eşini kaybetmiş, tek bir adamdır. Behçet Beyin anasızlığı onda kadınsızlık ve bu yokluğun doldurulamaz oluşu şeklinde ortaya çıkar. Kudret Bey, “Eskiler böyle değildi. Annelerimiz, büyükannelerimiz, onların anneleri, büyükanneleri erkeğin yardımcısıydılar. Biz yalnızız şimdi. Yapayalnız!” (Sahnenin Dışındakiler, 88) derken ana yokluğunun,

kadın yokluğunun yalnızlıkla eş değer olduğunu anlatır. Ancak Kudret Beyin seçimleri onun seçilmesini sağlamaz. Ve kadınsızlığı/yalnızlığı devam eder. Çünkü aradığı kadın “kendini bulduran” bir kadındır. Bu bir karakter için çok net ve çarpıcı bir varoluşsal noktadır. Acaba anlatılarda karaktere kendini bulduran kadın kurgulanamamış mıdır?

Kudret Bey, bu sorunun cevabı olarak Sabiha’yı işaret etmiştir. Hayatına giren kadınlara, özellikle Sabiha’ya ayrı bir önem verir. Sabiha, İhsan’ın ifadesi ile “konuşurken karşısındakine kendini bulduran” (Sahnenin Dışındakiler, 119) biridir.

İhsan, küçük kızının doğumundan sonra Cemal ile konuşurken kızına neden Sabiha ismini verdiğini açıklar. Zaten Cemal, Sabiha’yı İhsan’dan kıskanmaktadır. Genç kadının İhsan’a hayran olduğunu bilir ve bunun bir aşka döndüğünü düşünür. Ancak Sabiha bunu reddeder. Buna rağmen ölümünden sonra isminin tam da şüphelendiği adam tarafından kızına verilmesi Cemal’i aynı şüphelere götürür.

Cemal:

“ Niçin bu adı verdiniz? diye sordum.

İhsan her zamanki açık kalpliliğiyle:

-Öbürünü hatırlatsın diye... cevabını verdi. Son zamanlarda onu unutuyorum diye korkmaya başlamıştım; büyük kızımın ölümünden sonra... İnşallah Sabiha’ya benzer...

-Talihi benzemesin! dedim.

İhsan yüzüme adeta Sabiha’nın bakışıyla baktı. Zaten deminden beri onun gibi kesik kesik, kendi içini adım adım yoklar gibi konuşuyordu.

-Evet, talihi benzemesin: Fakat kendisi benzesin! Bunu çok istiyorum... Onun gibi konuşurken karşısındakine kendini buldursun! (Sahnenin Dışındakiler, 119)

İhsan’ın yıllar sonra gelen bu açıklaması aslında kıskanıldığını bilen bir adamın itirafı olması yanında bir kadının hangi rolde olursa olsun bir erkeğin varoluşuna katkısının unutulmaz olacağını da ispatlayacak niteliktedir.

Huzur romanında da Behçet Bey gibi Mümtaz’da aşk anlayışı ile varoluşçu bir özellik gösterir. Aslında Nuran'a olan aşkı biraz bencilliktir. Abide Doğan Nuran’ın bu fonksiyonu için “Nuran aşkı, duygu ve düşünceleriyle romanın asıl kahramanı olan Mümtaz’ı tamamlamaktadır. Nuran’ın kurgudaki fonksiyonu sadece sevilen kadın olması değil, Mümtaz’ın sanat, şiir, musiki, tabiat ve eski kültürle ilgili görüşlerini ortaya koymasına da aracılık etmektedir.” der. (Doğan, 2004: 347)

Onun kendisini tamamlamasını beklemektedir. Kendini eksik hisseden, olmamış olduğunu fark eden ruhun yeniden doğma çabasıdır bu. Sabiha’nın devrettiği bir kendini

bulduran” ruhu aramaktadır. Ancak onun için kurtuluş yolu yalnız kadın değildir. O, kültüre de âşıktır. Kadını kültürleştiren bakışı, kültürü tıpkı varoluşunu anlamlandıran bir dişi haline dönüştür. Var olmasını sağlayan tek şey suretinde kültürü yansıtan aşktır. Fakat İstanbul, camiler, deniz, şiir, müzikle harmanlanan mekânlar ondaki bu eksikliği, olmamışlığı tam anlamı ile gideremez. Doğa ancak Nuran'a olan aşkı ile birleşince ve yazıyor olduğu kitapla beraber Mümtaz'a kendine yakın olma fırsatı vermektedir. Huzur onun için bazen dolaştığı yerlerdeki nereden geldiğini bilmediği su sesidir. Nuran ile bütünleşmede zirveye ulaşır ve Mümtaz'a evrende tekleşme hissi verir. Onun çocukluğunda ilk olarak farkına vardığı varoluşsal boşluk ve olaylardan kendini mesul tutma hali, suçluluk hissi bu bütünleşmeyi gölgeleyen bir şey olur. Bu sürekli yok oluş hali onu Sartre'in yıkıcı ve yok edici, bunaltı kokan varolma anlayışından Camus'un hüznü dolu varlık mücadelesine yaklaştırır.

Mümtaz yaşadıklarına isyan etmez. Aksine tıpkı babasının ölümünde hissettiği gibi Nuran'ın mutsuzluğundan da Suat'ın ölümünden de kendini sorumlu tutar. Kader onu, ağabey gibi sevdiği ve kendisine babalık yapmış birinin son günlerinde çare konumuna sokar. Camus, kişilerin toplum içinde acıyı azaltabileceğini söyler. Ne var ki Mümtaz, ağabeyi İhsan ile girdiği bu ailede de Nuran'ın aşkı ile edindiği yeni ailede de aradığı mutluluğu bulamaz. Aşkta mağluptur. Zaten Tanpınar mağlup ve mahcup karakterlerdeki aşkın biricikliğini Mahur Beste'de vurgulamıştır.

Roman kurgusunun tam da Mümtaz'ın kendilik bilincine yaklaşmaya başladığı yerde bitmesi biraz da Nuran'ı kaybetmiş olmasıyla ilgilidir. Çünkü "Nuran'ın varlığı ile kendi varlığını bulan" (Huzur, 130) Mümtaz, daha çocukluğundan itibaren içerisine düştüğü boşluktan, sevdiği kadın sayesinde bir nebze olsun kurtulmuştur. Onun ben'inde yeniden doğmuştur. Bir anlamda bu bütünselliktir. Aşk önemli bir izlektir varoluşçulukta. Normalde kendilik duygusundan, kendi 'ben' duygusundan daha sağlam hiç bir şey yoktur kişi için. Bu ben, kendi başına ayakta duran, bütünlüklü, diğer her şeyden kesin bir şekilde ayrılmış bir şey olarak görünür. Ancak, her ne kadar alışılmedik olsa da hastalıklı olduğuna hükmedilemeyecek bir durumda, benin bu tutumu değişir. Aşkın doruklarına ben ile nesne arasındaki sınır silinme tehlikesi gösterir. Âşık olan kişi, duyularının tüm tanıklıklarının aksine, "ben" ile "sen" in bir olduklarını iddia eder; bu birlik hakikaten bir olguymuş gibi davranmaya da hazırdır (Freud, 2013a: 27).

Mahur Beste'de kendisi ile daha ilk gecelerinde alay eden karısı Atiye'ye tutkun Behçet Bey, başka birisi ile evlenmesine rağmen Sabiha'sından vazgeçemeyen Cemal ve

Nuran'ı hastalıklı bir aşkla seven Mümtaz var olmalarında bir başkasına bağlılığın ne derece önemli bir rol üstlendiğini gösteren tutkulu âşıklardır. Behçet Bey aşkının karşılığını hiç göremezken Cemal ve Mümtaz kavuşamamış olmalarına rağmen sevdikleri kadın tarafından sevilmişlerdir. Ancak her üçünde de aşk, onları acı ile karşı karşıya getirmesinden ve yalnızlaştırmasından kurtaramamıştır. Bu tür varoluş karakteri ölüm izleğinin hâkimiyeti kadar aşk çemberinin girdabından da kurtulamamaktadırlar.

“Acı bizi üç yönden kuşatır: kaderi çöküş ve yok oluş olan, uyarı işaretleri olarak ağrı ve kaygıdan da yoksun kalmayan kendi vücudumuz; karşı durulmaz, acımasız, yıkıcı güçlerle bizi mahveden dış dünya ve son olarak da diğer insanlarla ilişkilerimiz. Bu son kaynaktan gelen acıyı belki de diğerlerinin hepsinden daha can yakıcı buluruz. Başka yerlerden kaynaklanan acılar kadar kaçınılmaz olsa da, bu acıyı gereksiz bir fazlalık olarak görme eğilimindeyiz.” (Freud, 2013a: 37)

Cemal, birbirlerini sevmelerine rağmen ömrünün sonuna kadar Sabihatsız kalmakta, Mümtaz ve Nuran ise Nuran'ın anneliği, Suat'ın “ölümüne aşkı” sebepleri ile bir türlü mutlu sona erememektedir. Mümtaz yalnız aşkının imkânsızlığının bedelini ödemez. Asıl sorun onun kendisi ile giriştiği savaştır. O, her türlü arızanın, başta kendisi olmak arzusunun kurbanı olmuştur. Bu ona göre insanoğlunun ıstırabıdır. Şuurla var olmayı istemek, gerçekten var olmayı istemek Mümtaz'ı olduğu gibi diğer bütün varoluş karakterini de önce vicdanlarında, sonra toplumda mahpus edecektir. Buna rağmen o, insana güvenir. İnsanın şartlarıyla döğüşme kudretini sevmektedir. Kadın ise annesinin ölümü, Macide'nin dostluğu, büyük yengenin şefkati ve Nuran'dır. Bu sorgulamaları pekiştiren şey ruh ikizi sayılabilen, sevilen varlık; bir tamamlayıcı işlevi görür ve kadına, erkeği tamamlayan bir rol verilir:

“...Mümtaz bu kâinatın kanlı bıçaklı devrinde tek bir aşka ve Fransızlardan bize geçen tabiriyle -küçük bir kadın vücudunun güzelliğinde kendisini hapsetmekten müteessir olmuyor, kendi iç âleminin bu aşkla taş taş kurulmasını seyrediyordu.” (Huzur, 208)

Nuran'ın en azından aşk hususunda kendini gerçekleştirmekten uzaklaşmasının başlıca sebepleri arasında kızı Fatma'dan daha çok büyük annesine bağlılığının hâkimiyeti kendini gösterir:

“Nuran içindeki didişmenin arasından kendi hayatına ve etrafına yeni bir gözle baktığı bu günlerde, bu garip aile yadigârının bütün iç hayatını idare ettiğini, ömrüne büyük annesinin hâkim olduğunu gördüğünü anladı.” (Huzur, 138)

Büyük annenin varlığı, daha doğrusu yaşadıkları sadece Nuran'ın değil ailenin bütün fertlerinin üzerinde etkisini gösterecek, fertlerin varlaşma özgürlüğünü engelleyecektir. Tanpınar, bu fertlerle ilgili örnekler verirken üçlemenin ilk kitabı Mahur Beste'ye; Behçet Bey, Atiye Hanım isimlerini kullanarak göndermelerde bulunur. Diğer isimlerin bazılarının hikâyesine ise Huzur'dan sonra yayınlanmasına rağmen üçlemenin ikinci kitabı mahiyetindeki Sahnenin Dışındakiler'de değinmiştir.

Ailenin diğer fertlerinin aksine Nuran, büyük annenin yaşadığı aşkın olumsuz tahakkümünden kendini kurtarmaya çalışır. O didişme anında, Mümtaz'la buluşup buluşmayacağına karar verme arifesinde, kendi iç sesiyle ailenin geçmişini konuşmuş olsa bile üç günün sonunda güçlü olmaya karar verir:

“Vapura binerken -Ne olursa olsun kendime mağlup olmayacağım!- dedi. Ve ancak bu kararın arasından aşka ve Mümtaz'ın hayaline gülümsedi.” (Huzur, 140)

Romanda benzer kaotik ruh halini yaşayan bir diğer karakter Suat'tır. Suat, fakülteden arkadaşı olan Nuran'a hastalıklı sayılabilecek derecede âşıktır. Öyle ki fiziksel olarak hasta olduğu günlerde Nuran'a “yalnız sen iyi edebilirsin beni” (Huzur, 219) şeklinde mektup yazmıştır. Bu samimi ve ne istediğini bilen âşık Suat'a rağmen onun insanlarda bıraktığı izlenim, rahatsız edici bir duygudur. Çünkü aslında Nuran'a karşı duygularında ne kadar samimi ise de kendi hayatında çelişkilerle doludur. Suat bu mektubu yazdığı zaman bir başkası ile evlidir ve Nuran ile Mümtaz'ın evlilik arifesinde olduğunu bilmektedir. Bu hal içinde tutkulu bir aşkla ısrarcı hatta hayata ve insana karşı değerleri sorgulayacak durumda olması dolayısıyla, Suat için, romanın asıl varlık problemleri karakteri ifadesini kullanmak doğru olacaktır. Mümtaz bu hastalıklı insanın sevdiği kadına tutkusunu öğrendiğinden beri ona büyük bir kin duyar; hatta Freud'un suçluluk öncesi saldırganlık tezini doğrular şekilde Suat'ın kemikleri çıkmış yüzünü yumruklamak ister. Cemal'in çevresindeki insanlara karşı duyduğu derin tiksinti hissi Mümtaz da Suat'a tiksinti şeklindedir:

“Hepsi iğrençti. Bu acıma, bu talih şuuru da iğrençti. Bu bağlamda bu şikâyet de iğrençti. Suat'ın birdenbire pencereden düşen taş gibi hayatının ortasına düşmesi, Nuran'a o mektubu yazması, kendisinin bu hasta adamı hayatının ayrılmaz parçası imiş gibi hiç durmadan düşünmesi hepsi iğrençtiler.” (Huzur, 224)

Görüldüğü üzere Tanpınar eserlerinde sık sık adlarını anarak etkisinde kaldığı varoluşçu düşünürlerin yücelttiği ‘ben’ kavramına benzer bir yaklaşımla bireyi önemserken insanı ait olduğu toplumdan ayırt etmez. Bu tek ‘ben’e inanç ona göre, insanlığı felakete

götürür. Sonsuz olabilirlik romanların tamamına hâkim olan yasak aşk gibi çapraşık ilişkilere götürecektir ve istenmeyen son, beklenen yıkımı getirerek ‘ben’in toptan kaybına neden olacaktır. Bireyin sahici olmak uğruna yaşadığı suçluluk duygusu, kendisini yalnızca toplumla özdeşleştirilmesi kadar sakıncalıdır yazara göre.

Aylak Adam romanında ise Bay C.nin kendi varlığını anlamlandırmasında yahut anlamlandırma arayışında kadın temel amaçtır. Karakter, baba psikozyuyla asla kendisi olamamasının çıkmazını karşı cinsle açılıma dönüştürme gayretindedir. Zaten kurgunun temel örgüsü bu arayış üzerine kuruludur. Ne var ki Bay C.nin arayışında kadınlar aşk eyleminin mefulü olmaktan ziyade cinsel kimlikleriyle öne çıkar. Bay C.nin özellikle karşı cinsin bacağına odaklanması baba psikozu kadar bacak fetişizminin de etkisiyledir. Nitekim Zebercet bağlamında Yüce Aydoğan’ın da eleştireceği şekilde Yusuf Atılgan romanlarında aşk daha çok duygusal yönüyle değil cismani tarafla vurgulanır. Tabii burada, Aylak Adam’da kurgunun Bay C.nin aynı zamanda kendi yarımlığını tamamlayacak kadını aramak üzerine kurulduğu da görmezden gelinmemelidir. Bay C.nin ifadesinde bu tamamlama eyleminin adı ‘tutamak’tır:

“Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaydaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kim zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine; sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğü fark etmez. Kağızman köylerinden birinde bir çift öküzüne tutunan bir adam tanıdım. Öküzleri besiliydi, pırıl pırıldı. Herkesin, “- Veli ağanın öküzleri gibi öküz, yoktur, ” demesini isterdi. Daha gülünçleri de vardır. Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğüne göreliliği, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın!” (Aylak Adam, 148-149)

Varoluş romanlarında, başkarakterler için kadının anlamının Sabiha örneğinden başlayarak kendini bulduran kadın olduğu bir kez daha görülür. Bu kadın tekleştiren, birlikte düşünen, duyan kadındır.

Bay C., tesadüfler yüzünden onun için ideal kadın olabilecek B.yi hep teğet geçecektir. Belki bu teğetlik evrensel bir insan yazgısıdır da. Kendi olmaya ve kendini gerçekleştirmeye çalışan ‘ben’ hep bir engel yüzünden tutamağını teğet geçecek ve hayat adı verilen İlahi kurgunun sonunda tıpkı Bay C. gibi kendi yazgısıyla baş başa kalacaktır.

Suçumuz İnsan Olmak romanında yasak aşk yaşayan evli iki çiftin hikâyesini anlatır. Hayatlarının tekdüzeliğinden ve günlük hayatın rutin sorumluluklarından bıkan insanlar arayış içerisine girerler. Demirtaş Ceyhun, romanda hemen fark edilen bu arayış motifini “mutluluk arayışı” diye değerlendirir. (Akt. Özçelebi, 2006: 444) Bu mutluluk arayışı yalnız beşeri aşk ile bulunabilir tezi, romanın tekdüze kabul edilmesine sebep olmuştur. Nuri'nin bir arkadaşının evinde ilk defa yalnız kalan ikili için bu buluşma bir dönüm noktasıdır. Çünkü burada Nedret, aslında insanların hep aynı olduğunu anlarken Nuri, hayatın kendisine değil kendisinin hayata uyması gerektiğini anlar. Bu kendi adına varoluşsal bir mağlubiyettir. Ancak suçluluk hissinin artarak devam edeceği bir karaktere de gönderme yapar. Varlığın yalnız beşeri aşk ile ortaya çıkarmaya çalışan Nuri için kendi olamamanın verdiği suçluluk hissinin iyi anlaşılabilmesi, bu sonucu ortaya çıkarır.

“İlk defa oluyordu bu. Nesi varsa hepsini uğruna harcayacağı, bir hayat yıkıp yeni bir hayata başlayacağı bir insandı. Bu, sanki o görmeden, o rastlamadan var olmayan, yaşamayan bir nesneydi. Nuri'nin sıkıntılı hayatına sert bir dönemeç çevirebilmek, ona yeni bir mutluluk, yeni bir yaşama isteği verebilmek için insan biçimi altında karşısına çıkan gerçekte var olmayan bir yaratıktı. Hayır, değil, boşuna karşı durmam. Boşuna karımda yeni bir şeyler aramam. Bulmaya çalışmam. Eski güzel anılara bağlanmayı denemem. Birkaç gün sürebilirdi bu aldığım, bu yanılsız. Benim için tek yön ona doğrudur. Nedret, dedi; Nedret benim için insanoğlu değil sadece, mutluluk, yaşamak, yeryüzü, sanat aşk, hepsi. Hepsini kendinde toplayan bir başka şeyin adı.” (Suçumuz İnsan olmak, 68)

Tutkulu aşk ilişkilerinde kadınlarında hemcinslerine karşı acımasız olduğu görülür. Bu acımasız kabulleniş bir erkeğe duyulabilecek bağlılığın ötesinde bir ezici güçtür. Nedret de Nuri gibi kendi olamadığı bir dünyada, tutunma ihtiyacı olarak aşka başlamıştır.

“Nuri'nin karısına, çocuklarına kötülük ettiğini bilmek istemiyordu. Sadece kendini düşünmek gereğini duyuyordu. İnsan, mutluluğu ancak kendi eliyle yakalardı. Ya sen, ya başkası! İkisi birden olmazdı. Biri ezilir, öteki ezerdi. Biri sevinir, öteki ağlardı. Biri kaybeder, öteki kazanırdı. Bu böyleydi. Böyle olması tabiatın işiydi. Kimsenin suçu yoktu. Olsa olsa belki insan olmaktaydı suç.” (Suçumuz İnsan Olmak, 115)

Nuri yaşadığı tekdüze gerilimi ya da yarımılığı karşı cinsle tamamlamaya çalışır. Bu çözümden çok, daha beter bir dipsizliğe sürükler onu. Varlığını sorgulayan en belirgin karakter olan Nuri, bu arayışın sonunda bulamadığı mutluluğu yaşamın iğrençliğine bağlar. Bu dünyada yalnız kendi değil sosyal çevresi ile uyumsuz hayatlar yaşayan herkes bu iğrençliğin içindedir.

Yalnızlar romanında Murat Kervancı dışında benlik arayışları ve bu arayışın nihayetsizliğiyle öne çıkan diğer iki karakter Murat ile üçlü aşk ilişkisi bağlamında değerlendirilebilecek olan Hürrem ve Doktor Rıza Candaş'tır. Hürrem, kısmen Peyami Safa'nın düalist kadın karakterlerini andırır. Murat Kervancı'yı sever. Hatta bu sevgi "Murad için her şeyi bırakabilirdi; Murad'ın da kendisi için her şeyi -aslında mizacını- bırakmasını ve istediği gibi olmasını istiyordu." (Yalnızlar, 21) denilebilecek düzeydedir. Fakat aşkı değil para ve ünü seçerek sahicilik sorunu olan bir başka karakter Doktor Rıza Candaş ile evlenir. Ancak bu evlilik öncesinde Doktor, Hurrem'in kendisini sevdiğinden değil sadece Murat'a karşı daha güçlü birini yenmek isteğinin yattığını söylemiştir. Hurrem evliliği süresince mutlu olamamış ve bu durumdan dolayı Murat'ı suçlamıştır.

"Üzülüyor ve Murad'a kızılıyordu. Çünkü Murad'ı ömrünün sonuna kadar hatırlamaya mahkûm olmaktan korkuyordu ve Murad'ı suçluyordu: Doktor onun yüzünden vardı... var olmuştu." (Yalnızlar, 19)

Ana karakter Murat Kervancı'yla çatışma içinde bulunması nedeniyle en az Hurrem kadar, hatta ondan daha fazla öne çıkan bir diğer karakter Doktor Rıza Candaş'tır. Kendisinden başka varlığın yaşamaya, gülmeye, kızmaya hatta sevmeye bile hakları olduğuna inanmayan bu adam Hurrem için nasıl bir hırs sonucu koca olmuş ise Hurrem de onun için bir ihtirasın sonucu eş olmuştur. Bir anlamda varlığının anlamı Murad'ın karşıtı olmasındadır. Böyleyken Murad'ın düştüğü bunalımı en iyi anlayan can düşmanı olabilecek kişi Doktor Rıza Candaş'tır. Doktora göre Murad, kişileşememiş ve kişileşemeyecek bir adamdır. Murad'sa başta Rıza olmak üzere ona yönelik kimi zaman alaylı eleştirilere zaten 'Ben buyum ve böyle olduğum için seçimlerimde özgürüm' merkezli yaklaşmıştır:

"Yaşayışım için arkamdan hüküm yürütmeye kalkışanlara sadece edepsiz derim. Hukukçuluk iddia etmedim ki, bu konu tartışılabilirsin. Ben ne oyum dedim, ne de bu. Ve ben ne oyum, ne de bu. Ben, sadece zamanını, yani hayatını devlete veya herhangi bir işe satmak zorunda bulunmayan mutlu bir insanım. Belki de bir serseriyim; ama, böyle de olsa, bunlar yalnız beni ilgilendiren meselelerdir." (Yalnızlar, 36)

Bu özgürlük anlayışı doktoru pervasız gösterirken en az Suat'ın gerçekçiliği kadar hayatın içinde biri gibi gösterir.

Aynadaki Yalan'da Naci, kendi ile imtihanında savaşı kadınlarla yapar. Zaten bu savaş "Dünyada harplerin en incesi, en girifti, strateji ve taktikte büyük kurmayı dehasına

en muhtaç olanı, kadınla erkek arasındaki gizli savaş...” (Aynadaki Yalan, 24) ifadesiyle evrensel bir nitelik kazanır. Bu savaşın şuurunu Naci'ye aşıl原因 Belma Hanımefendidir.

Romanlarda varlığı anlamlandırma çabasında kadın-erkek ilişkilerinin önemli bir yer tutması olağandır. Sadece yaşamı algılayış biçimi olarak değil var olma şekilleriyle de iki cinsin büsbütün ayrı olmaları, bir anlamda varoluş etkisinin görüldüğü yazarların elbette dikkatlerinden kaçmayacaktır. Çünkü, “kendiliğin amacı bireyin bütünleşme hedefini gerçekleştirmektir. Kendilik, benliğin aksine, hem bilince hem de bilinçdışına ait olanı içerebilir. Benliğin bilincin merkezi olması gibi, kendilik de kişiliğin birbirinden bağımsız unsurlarından ve bilinçdışı süreçlerden oluşmuş bir bütünlüğün merkezidir.” (Korucu, 2006: 44 vd.)

Nitekim kadın-erkek ilişkilerinde her iki cins kimi zaman karşıtlıklarıyla kimi zaman tamamlayıcılıklarıyla zeminsizliğin yenilmesini sağlar. Huzur'da Mümtaz'ın varlığını Nuran'la tamamlamasına, Suçumuz İnsan Olmak'ta her iki cinsin boşluklarını karşı tarafla doldurmaya çalışmalarına karşın Yalnızız'da Samim'le Meral karşıtlıklarıyla varlıklarının anlamını okura verirler. Aynı şekilde Yalnızlar'da Murat Kervancı ile Hürrem karşıtlığı hayata bakış açıları kadar cinsiyetleriyle de ilgilidir. Öte yandan Aynadaki Yalan'da yer alan kadın-erkek ilişkileri, daha özel bir ifadeyle, Naci'nin kadınlarla ilişkileri, her iki duruma yani karşıtlık yahut tamamlayıcılık durumlarına çok yakın durmaz. Her ne kadar Naci, bu kadınlarla çatışma içerisinde olsa da çatışma, dünyadaki harplerin en girifti sayılan evrensel kadın-erkek savaşından uzaktır. Yazar, kadın karakterleri bir temsil aracı olarak görür. Temsilin yönü Mine'de de görüleceği üzere bir kadın tipinden çok karşıt bir ideoloji üzerine kuruludur. Yazarın kadın karakterle bir temsil yöntemi tercih etmesi Peyami Safa'nın özellikle ilk dönem romanlarındaki temsili kadın karakterleri akla getirir. Dolayısıyla Aynadaki Yalan'ın içerik bağlamında yer alan ilişkiler yapay bir özellik gösterir.

Bu kadınlardan ilki Belma'dır. Belma, Mine'nin solcu söyleminin tersine siyasetten uzak, erkeklerle aşk oyunu oynamayı seven ancak kendisini tam olarak vermekten uzak bir kadındır. Bu durum Naci'nin sorgu sürecini artırır.

“Bilançonun ana kıymet hükmü şudur: Naci hezimetinde, Belma ise muzaffer... O. Naci'yi kendi kendisiyle ihtilafa sokmayı ve ikiye bölmeyi ve bir parçasını öbürüne yedirmeyi başaran kadın...” (Aynadaki Yalan, 25)

Mine ise Naci'nin tamamen karşıt cephesinde yer alır. Bu karşıtlığın tesiriyle onu yargılamada daha keskindir.

“- (Dülsine)yi apıştırmak için harcadığın bütün emekler ters netice verdi, yeniksin Naci Bey!...

- Ben her zaman yeniğim!..” (Aynadaki Yalan, 31)

Naci'deki bu yeniklik kabulü Mümtaz'ı hatırlatır. Mümtaz, müdafaasızdır. Başkalarının ondaki her şeyi alabileceğine inanır. Naci ise sadece müdafaasız değil yeniktir de. Fakat varoluşsal sahicilik mücadelesinde Mümtaz'la Naci karşılaştırıldığında Naci'nin en azından mücadele yönünün daha keskin olduğu görülür. Mümtaz değil mücadeleye girişmek kendi deyişi ile müdafaadan bile yoksundur. Öte yandan kazanma noktasında Mümtaz daha öndedir. Çünkü Naci hiçbir zaman bütünüyle Belma'ya sahip olamayacaktır. Mümtaz'ın ise Nuran'ın kendisine aşkı konusunda bir kaygısı yoktur. Ancak burada önemli olan kimin sevdiği kadını kazandığı değildir. Mühim olan karakterin sahici olan benliğini kazanmak için otantikleşme savaşımında aşkı doğru kullandığıdır. Mümtaz Nuran'dan ayrıldıktan sonra yenik görünen bir yalnızlık savaşımını kazanmışken Naci bir mürşidin kontrolünde aşkı, kadını ve kendine dair her şeyi silmiştir.

Naci'nin aşk anlayışı bulduğu mürşit ve erdiğini hissettiği insani merteye ile Matmazel Noraliya'nın Ferit'ine benzemektedir. Ferit, kaldığı pansiyonda yaşadığı olaylar sonucunda artık eski züppe Ferit olmadığını farkındadır. “Ferid'deki değişim, sadece inanç ve felsefe cephesinde kalmaz, onun manevî yönünü de değiştirir. Mesela daha önceleri “cismani” aşka inanan Ferit, değişim sonrasında “platonik” aşkın yüceliğini savunur. Bu konuda dikkati çeken iki ayrı davranış tarzı, ondaki değişimin nereden nereye geldiğini, somut bir şekilde dikkatlere sunar: Değişme öncesinde, Selma istemediği halde onu öpen Ferit, değişim sonrasında, bu kere Selma istediği halde öpmek istemez. Çünkü o artık, maddeci ve hodenist değil, mistisizme meyleden bir genç platonisttir.” (Tekin, 1999: 248)

Ferit bu davranışı ile cinsi duygularını yenmiş Naci gibi benliğin yabancı arzularından vazgeçmiştir.

Naci'de, değişimle birlikte kadın telakkisi de farklılaşır. Kadınlar onun için önceleri insanı kendisine ulaştırmada bir vasıttan ibaret iken sonradan bu anlayışı tam tersine döner. Kadın insanın varoluşunu sınırlandırır. En iyi aşk kadını yerine koyduğu köylü Emine kurguda öldürülür.

Cinsi farklılığın ötesinde kadın onun için bir fikirdir. Fakat felsefe doktorasını hazırlamakla meşgul, kadınlarla sürekli ilişki halinde bulunan Naci'de, kadınlar konusunda “Tevekkeli değil, Havva'nın Âdem'in kaburga kemiklerinden yaratılmış olması... O

kendisidir, kendinden kendisini isteyen bir şeydir; istediği nasıl verilebilir? Kadın ancak muazzam bir ruh rejimi içinde vasıta rolü oynayabilir; gaye olunca da gökleri erkeğin üzerine yıkar.” (Aynadaki Yalan, 52) noktasına varacak bir fikir değişimi görmek, biraz zorlama gibi durur. Bu düşüncelerin doğrudan yazara ait olup kendisini temsil eden Naci’ye düşündürmesi, Aynadaki Yalan’ı yapaylaştıran fakat varolma kaygısını ön plana çıkaran ayrıntılardan birisidir.

Naci, Belma sınavını geçmiştir. Fakat suçluluk hissi devam etmektedir. Belma’ya karşı “Bana kendi kendimi affettirebilecek misiniz?” (Aynadaki Yalan, 62) sözü bunu örnekler. Naci, varlığının bu ikinci evresinde zaman zaman geçmişte bıraktığı kadınlarla hatıraları aracılığıyla yüzleşecektir. Gerçi onu varlığının amacını arama gayretine iten, kadınlar olmuştur. Bu gerçeğin farkındadır. Bununla birlikte yüzleşme anlarında suçluluk hislerini yansıtmaya yapaylığına düştüğünü söylemek mümkündür. Adeta bilinçaltında, suçlu olanın aslında ‘ben’ olmadığı, kadının onu suçlu duruma düşürecek davranışlara ittiği göndergesi de hissedilebilir.

“Naci, ağır ağır indiği taş merdivenin son basamaklarında bir an durdu. Hatırına Belma gelmişti. Mine'nin “beni kendi kendimle boğuşmaya sürüyorsun!” derken Naci’ye hatırlattığı büyücü kadın... Onun bütün marifeti, yüzüne karşı da haykırdığı gibi, Naci’yi parçalamak ve kendi kendisiyle cenge tutuşturmak olmuştur.” (Aynadaki Yalan, 150-151)

Aynadaki Yalan, varlığın kaynağını İlahi olana dayandırmak bağlamında Ruh Adam’la birlikte ele alındığında her iki karakterde benzerlikler ve farklılıklar görülür. Suçluluğun kaynağı açısından kısmen bir ilgi söz konusudur. Selim Pusat bir asker ve evli olmasına karşın küçük yaşta bir kıza âşık olduğu için suçlanmış ve suçluluğu yaşamıştır. Naci’nin sorunlarının kaynağı da kadınlardan kaynaklanır. Fakat Selim Pusat her şeye rağmen kadınları değil kendini suçlarken Naci’de kadın, evrensel ve ebedî savaşta erkeğin karşısında yer alan varlıktır.

Kişinin kendisine ve ötekine başkaldırısı temsili olarak Dar Zamanlar’ın Aysel’i öğrencisi Engin ile yaşadığı bir gecelik aşk; aşk duygusuyla ötekine bağlanma arzusuna farklı bir katman ekleyebilir. Ancak onun bir gecelik ilişkisi aşktan uzak olduğundan onun yerine romanın müzmin aşığı Ömer’i anmak daha doğru olacaktır. Ömer, karısı Aysel’in ağabeyinin kızı olan Ayşen’e âşıktır. Her ne kadar bu aşk fitili Ayşen’le başlamış olsa bile Ömer yakalandığı bu hali daha derin bir sorgulamayla beraber sonlandıracaktır.

“Ayşen’i kendimden bile gizlediğimi ayımsadım. Gizlediğimi bilmekten kaçtığımı. Kendime karşı bile Aysel gibi dürüst davranmadığımı. Ayşen’e sarılmak,

öpmek onu, onu kendimin yapmak için nasıl derin bir istek duyduğumu... İstemekle yapmak aynı şeydir, istenen yapılır, diyen Ömer'e bak. Baksana. Hayır. Bakmıyorum. Kaçıyorum. Başka yerlere: İnsan nice güçlü olursa olsun, günün birinde bir bunalıma düşebilir. O gün yanında tek bir kişiyi, yirmi yıllık karısını, dostunu, düşünce arkadaşını, yalnız onu bulmak isteyebilir. Ama sana kalırsa bu istek de zamana denk düşmeli değil mi? Dört yıl öncesinde senin olduğun gibi. Engin'e akmak, zamana, koşullara uygundu. Kaçınılmazdı, çünkü gerçektir. Oysa şimdi Ayşen'e akmak hiç zamansız. Engin'i yeni bir biçimde ortaya atmanın tam sırası değil mi? –Kendimden öğreniyorum.– “Sanki sen bu düğüne gelmezsen, yeni bir aile biçimi, yeni bir düzen mi oluşacak?” demiştim Aysel'e. Ama nasıl demiştim? Nasıl aşağılayıcı bir bakışla, bir sesle?” (Bir Düğün Gecesi, 107)

Buzul Çağın Virüsü romanında da tek bir ikili aşk ilişkisinden bahsedemeyiz. Osman evli bir kadın olan Viola'ya (Şükufe) âşıktır. Bir virüs olarak kendine varolma, sürebilme alanı ayarlayan Osman için Viola böyle bir fırsattır. Viola için de Osman âşık olduğu erkektir. Sevdiği adamın yaşadıkları yerden ayrılması ile aşkları kesintiye uğrar. Sonrasında Osman Viola'yı tamamen bırakır. Romandaki virüsün Osman olması ile sevdiği kadını bırakması arasında da ilişki vardır. Virüs olarak yaşaması için başka mekânlara yerleşmesi gereken Osman, sevdiği kadını bırakır.

Odalarda'nın küçük memuru aşkla, kendine evlat merhametinden uzak bir hisle bağlı olduğu annesinin ölümünden sonra tanışır. “Ah kadınlardı hep en büyük eksiğim, onlarsız zehirli kalan çirkin, zavallı bir yanım vardı; böyleydi.” (Odalarda, 85) şeklinde yorumladığı kadına bağlılığı, belki de aidiyet hissini telafi etmek içindir. Nitekim annesinin ölümünden sonra taşındığı yerde ev sahibesi olan genç, dul ve güzel kadın ondaki bu bağlanma ihtiyacına acıyarak onu uyarır:

“Bağlanma bana,” demişti yeniden. “ölür ne ederim, anlıyor musun, yokluğuma dayanamazsın sonra. Dayanacak yürek yok sende.”

Sonra yine dayanamayıp sesini yükseltmişti:

“Yüreksizin tekisin sen!”

İçimde bir şeyler büyümüş, ağlamakla ölmek arasında gidip gelmiştim.” (Odalarda, 98)

Ancak bu karşıdan gelen acıma duygusu onu ev sahibesinden uzaklaştırmak yerine, sahteliğini çok sonra anladığı evlilik oyununda bile sahici koca rolü üstlenmesi gerektiği hissini doğrular.

“Bu kadını hiç üzmemem gerektiğini orada bir kere daha anladım. Bir gizli derdi vardı bu kadının.... Güldüğünü hemen hemen hiç görmemiştim. O güzel kadın benim için hep karanlık, görünmez dipsiz bir kuyu olarak kaldı.” (Odalarda, 33)

Daha önce Bay C. karakteri etrafında Yusuf Atılgan için sarf edilen aşkın tensel özelliği, Demir Özlü'nün kurgularında da görülür. Bu kurgulara göre sanki aşk yok, yalnız cinsi birleşme vardır. Tarafların ilişkileri hakkında konuşmaları bile adı geçen duygunun ağırlığından uzaktır.

“Evlendirsek, kaç yıl birlikte yaşayabiliriz?” dedi Ada.

“En az beş yıl. Belki de hep.”

“Her şey çok hızlı değişmiyor mu? Nasıl o kadar uzun yaşayabiliriz?”(Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları, 67)

Aşkın sıradanlaşmaya başlamasıyla Samsa'nın kapital düzen karşısında böcekleşmesi gibi aşk da modern zamanda küçülmektedir. Anlam ve değer kaybına uğrayan aşk, artık kurgu karakterin varoluşunu tamamlayan ebedî bir rolden çok günlük arzularını tatmin eden ya da Ölmeye Yatmak romanında Aysel'in Engin'i kullanışı ile başlayan ve özellikle kadın karakterlerin başkaldırılarına aracılık eden bir figür olur.

Tezer Özlü'nün çocukluğunun soğuk gecelerinden yaşamın ucuna yolculuk yapan karakteri için de aşk sahici olmaya çalışırken uğranılacak bir limandır.

“Aşk iki kişiliktir. Oysa yaşam ölümle, ölüm yaşamla tanımlı. Ama sen. Senin için her beraberlik ayrılış, her ayrılış beraberlik, sevgi sevgisizlik, duyum duyumsuzluğun başladığı an. Birisinin teniyle yan yana olmak, kendi var oluşumu unutmak mı. Ya da daha derin algılamak mı. Kendi var oluşum. Her var oluş kendisiyle birlikte ölümü getirmiyor mu.” (Yaşamın Ucuna Yolculuk, 11)

Görüldüğü üzere ötekiyle aşk aracılığıyla bütünleşme arzusu bir eksiklik duygusuna bağlanmaktadır. Burada akla şu soru gelir: Âşıkları değişime sürükleyen, olmak istediği değilken yine aslında olmaması gerekene götüren bu süreç acaba suçluluğu kaç kat artırmaktadır? Camus'nun Düşüş romanında dediği gibi, “...işte bu yüzden kadın, savaştının değil, suçlunun ödülüdür. Onun limanıdır o, barınağıdır; erkek genellikle kadının yatağında tutuklanır.” (Camus, 2013: 71)

Aşk, sevmek ve sevilme ihtiyacından çok varoluşu anlamlandırma ve tarafları olamamanın suçluluğundan kurtarma girişimi olarak kalır. Düşüş'ün karakterinin cesur öz eleştirisi ile aptallık etmekle özdeş kabul edilir. Varoluş romanlarında da mekanikleşmeye evrilen bir aşk ilişkisi zincirinden söz edilebilir. Kendini unutturan sonra kendini bulduran

kadınlar zaman zaman insanı Naci de olduğu gibi varoluşun önünde bir engel de olabiliyor. Erkekler ise varoluş için yalnızca Sabiha'nın çılgılığında kadının varoluş çılgılığında yer buluyor. Nuran'ın kendi olmak için Mümtaz'a serzenişi, Aysel'in Ömer'i ve Engin'i anlam alanından çıkarıp baş başa olmasının en öz hali ve en ileri adımı ondan gelmiştir. Kendisini kıskanan Cemal'in, İhsan'ı sevdiği yönündeki kıskanç sözlerinden sonra Sabiha, onun yüzüne karşı ikisini de sevdiğini hatta ikisinden de vazgeçebileceğini söyleyebilmiştir. Hayır diye söz başlayan Sabiha, “Zaten ben daha kimseyi sevemem. Ben şimdi seyahat ediyorum. İnsan yüzlerinde, huylarında dolaşıyorum. Ama bir gün muhakkak seveceğim. Bizim memlekette insanların yapacağı tek iş budur, hele kadınların.” (Sahnenin Dışındakiler, 116) diyerek Tezer Özlü'nün aşk ile yoldaşlık yaparak kendini arayan genç kızına öncülük etmiştir. Aynı zamanda erkek-kadın ilişkisi ile kurgusunu başlatan Aysel'in de hayır çılgılığının öncüsü olmuştur.

Bu örnekler varoluşsal sorunların irdelendiği varoluş romanlarında erkeklerin ve kadınların medeniyetin el verdiği ve kişisel anlayışların izin verdiği ölçüde klasik edebiyatın aşk ile olma düşüncesini devam ettirdiklerini gösterir. Sahici olamamanın, varoluşsal suçluluğun tedavisinde en etkili ilaç hüviyetindeki aşk kimi zaman bu hastalığın nüksetmesine hatta daha da ölümcül hale dönmesine sebep olmuştur.

SONUÇ

Felsefe, düşüncenin başlatıcısı olarak bütün bilimleri etkilediği gibi edebiyatı da etkilemiştir. Çünkü varoluşun ana eyleyeni olan bireylerin varoluş potansiyelini en yalın hali ile okuma imkânı, kurgusal metinler aracılığı ile verilebilir. Edebî metin, karakterin potansiyelini yükselttiği ideal benlik aşaması yani sahici benliğin görünür olduğu koşullar için uygun bir zemindir. Özellikle doğrudan insanın varoluş mücadelesine odaklanan varoluşçu felsefe, edebî metinler üzerinde etkili olmuştur. Nitekim bu çalışma kapsamında da yer alan, varoluşsal sorunları ele alan romanların odağındaki karakterler, dünyaya niçin geldiğini ve niçin ötekinin gördüğü ben'i ile yaşamaya devam etmesi gerektiğini düşünen, eleştiren kişilerdir. Bu nedenle kurgulardaki varoluşsal çatışmaların varlığına dair bulguların sıklığı ile anlatının özeline inildiğinde farklı göndermelerle karşılaşılır. Karakterlerin yaşadığı çatışmalar ve bunlarla mücadele yöntemleri, hissettikleri çaresizlik ekseninde; değişik psikolojik ve çok boyutlu tipler ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kurguda yer alan hemen bütün karakterlerde benzer sorunlarla karşılaşılabilir asıl ana karakterlerin varlığını sorgulama biçimi konuyu özelleştirmiştir. Çünkü bu sorgulamada, karakter kendi kendini suçlayıcı bir hale dönüşmüş ve artık çözüm bulma arzusundan öte, kendi ile mücadele sürecinin kazanımlarını elde etmeye girişmiştir. Bu durum genel çerçeve olan çatışmayı, kişinin kendisi ile çatışması boyutunda değerlendirmenin önemini ve gereğini ortaya koyar. Kurgunun oluşturulduğu dönemin siyasal, sosyal şartları kadar kurguda anlatılan zamanın getirileri de bu çatışmayı etkilemiştir. Suçluluk hissi bu çatışmanın karakter açısından bir kazanımı gibidir.

Varoluşsal suçluluk yaşayan karakterlerde; yaşadığı toplum, yetiştiği aile ve doğuştan getirdiği özellikleri ile benliğine tam bir uyum gösteremediği için suçluluk hissini artıran farklı kaygılar başlamıştır. Yalom, bu temel kaygı kaynaklarını ölüm/özgürlük/yalıtım/zeminsizlik olarak belirler. Ölümlü olmanın ıstırabı, özgürlüğü kısıtlayan bireysel ve çevresel etmenler, uyumsuzluk sonucu tercih edilen yalıtım ve güvende hissedememekten kaynaklanan zeminizlik halleri; karakterleri varoluşsal sıkıntılara sokmuştur. Yaşanan bu kaygılar, çatışmayı başlatmış veya kaygıyı şiddetlendirmiştir.

Çatışma, karakterin kendinden ve dünyadan kopmasını hızlandıran kaygılardan kurtulmasını değil aksine uyumsuzluğu ve yabancılaşmayı artırarak yeniden temel kaygılarına dönmesini sağlamıştır. Yani modern roman karakterinin kaderi/macerası başlangıç ya da bitişten ziyade bu kısır döngünün içinde hikâyesiz kalarak devam etmiştir.

Varoluşa dair doğrudan bir sorgulama, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden bu yana var olagelmıştır. Bu sorgulamanın edebî esere yansması da yine destan dönemine kadar eskiye dayanan bir geçmişe sahiptir. En azından ilk edebî roman mahiyetindeki Don Kişot'ta ana karakterin yolculuğu, Don Kişot'un mevcut benliği yerine bir ideal benlik arayışıdır. Dolayısıyla özellikle roman türü, Batılı örneklerde ilk öncüllerden itibaren varoluşçuluk felsefesinden bağımsız olarak karakterlerin varlığıyla çatışmaya girmesine ve ideal benliğini arama çabalarına aracılık etmiştir. Peki, genelde Türk romanının, özelde Cumhuriyet Dönemi Türk roman yazarlarının ve dolayısıyla Türk romanının; karakterin varoluşsal suçluluğunu yansıttığındaki tavrı ne olmuştur?

Türk okur, ana diliyle yazılmış roman örnekleriyle, türün Batılı öncüllerinden yaklaşık iki buçuk asır sonra tanışmıştır. Bu ilk örnekler de geleneksel anlatı yöntemlerini gerek teknik gerekse içerik yönüyle modern anlatım yöntemiyle buluşturan, harmanlayan romanlardır. Taaşuk-ı Talat u Fitnat'ın klasik aşk hikâyelerini Batılı roman biçiminde bir anlamda yeniden oluşturması, Ahmet Mithat Efendinin birçok romanında kıssadan hisse geleneği etkilerinin görülmesi bu tespiti güçlendiren göstergelerdir. İlk örneklerin ardından gelen ikinci neslin, roman türünün çağdaş örneklerine daha çok yaklaştıkları görülür. Bu elbette Türk romanının Batılı romanı yakaladığı anlamına gelmez. Çünkü edebiyatın diğer türlerinde olduğu gibi roman da öncekilerinin tamamlayıcısı, sonrakilerin öncüsü durumundadır. Bununla birlikte gelenek içerisinde doğrudan romanla özdeşleştirilebilecek bir türün olmayışı, çağdaş örneklerin Türk romanını etkileme süresini azaltmıştır. Nitekim akımların Türkçe yazan yazarları etkilemesi ve Türkçe anlatıda uygulama denemeleri arasında dar bir zamandan söz edilebilir.

Varoluşçuluk bir felsefe disiplini mahiyetinde II. Dünya Savaşından sonra gelişmişse de insanın görünen ve görünmeyenlerinin edebî bir düşümü sayılabilecek roman da ilk örneklerinden itibaren insandaki bu çatışmayı ele alacaktır. Türk romanında da benzer sorgulamaların en azından ikinci nesil romanlarıyla birlikte ele alındığı tespitinin yapılmasını sağlayacak örnekler vardır. Özellikle Samipaşazade Sezai'nin Küçük Şeyler kitabındaki Pandomima hikâyesinde ve Sergüzeşt romanında, intiharı bir sonuç olarak değil de bir tepki olarak işleme bu açıdan önemlidir. Pandomima'da Paskal'ı intihara

sürükleyecek herhangi bir toplumsal baskı söz konusu değildir. Ne var ki o, fiziksel özellikleri nedeniyle sahnede başarılı maymun taklidi yapabildiği için onu alkışlayan ama gerçek hayatta aynı fiziksel özelliği nedeniyle ondan kaçan bir toplumun ikiyüzlülüğünü intihar ederek protesto eder. Paskal'ın seçimi, kendi varlığına da bir isyandır. Sergüzeşt'in sonunda da Dilber'in intiharını gerektirecek herhangi bir ahlakî utanma zorlaması veya toplum baskısı yoktur. Dilber, Nil nehrine atlayarak sadece hayatına son vermez. Aynı zamanda ona mutlu bir hayat vaat etmeyen yarımına ve cariyeliği hoş gören bir toplumun ahlakî zaviyesine isyan eder. Samipaşazade Sezai, varlığı irdeleyiş biçimiyle başta Halit Ziya Uşaklıgil olmak üzere bazı Servetifünun romancılarını da etkiler. Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in mutsuzluğu, Aşk-ı Memnu'da Bihter'in seçimleri, Eylül'de Suad ve Necip'in kaçış izlekleri; varlaşmalarına yahut varlaşmamalarına yönelik sorgulayıcı tavrıdır.

Balkan Savaşları ve akabinde I. Dünya Savaşının, Türk romanını varlık sorgusu yönünden geriletliği görülür. Toplumsal bir tehlikenin kapıda olduğu bir dönemde yazarın bireyden ziyade topluma yönelmesi ve toplumsal izlekleri anlatıya taşıması anlaşılabilir bir gerekçedir. Aynı durum, anlatıda Cumhuriyet'in ilk dönemi sayabileceğimiz 1940'lı yıllara dek sürer. Çünkü hem yeni kurulan devletin sorunları hem de doğrudan yeni devletin kendi varlığını pekiştirme teşebbüsleri, roman yazarlarını da bu yönde eser vermeye yöneltmiştir. 1940'lı yıllardan itibaren Türk romanının, bireyi yeniden keşfe hazırlandığı görülür. Bu değişimde birçok farklı etkinin olduğunu söylemek mümkündür.

1940'lı yıllarda öncelikle devletin eski karşısında erk sorunu büyük oranda aşılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazarlar, doğrudan ya da dolaylı biçimde yeni kurulmuş devletin erk sorunu üzerine yazma baskısı hissetmiş olabilirler. Baskının dağılmasıyla, Milli Mücadele'yi bile işleyen romanlarda bireylerin iç dünyasına eğilim başlamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Sahnenin Dışındakiler'de mücadelenin kendisinden ziyade mücadele dışında kalanların iç sorgulamalarına ve karakterlerin bu sebeple hissettikleri varoluşsal suçluluk duygularına değinir.

1940'lı yıllar aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır. Türkiye son anına dek bu savaşa katılmamış olsa da etkileri dolaylı biçimde Türk toplumunda hissedilmiştir. Orhan Kemal'in 72. Koşu'nda olduğu gibi Toplumcu Gerçekçi yazarlar bu etkiyi, yarattığı yoksulluk ve yokluk temelli görürlerken bireye odaklı yazarlar, bireylerin iç dünyalarında uyanan tedirginliğin doğurduğu varoluşsal suçluluğu ekseninde ele almışlardır. Huzur, başlamak üzere olan savaşın hemen öncesindeki tedirginliği,

Mümtaz'ın sorgulamalarla dolu iç yolculuğuyla vermeye çalışır. İçimizdeki Şeytan'da Ömer'in suçluluk hislerini içindeki şeytana yüklemesinde; karakterin kişisel yetersizlikleri kadar yazarın, toplumsal tedirginliğin bir parçası olduğu da yadsınamaz.

Söz konusu dönemde anlatı tavrında bir değişim yaşanır. Batı'da, iki dünya savaşı arasında yetişen bazı romancılar, 19. yüzyılın çevre merkezli gerçekçi roman anlayışına tepki olarak bireyi önceleyen yeni bir bakış açısı geliştirirler. Türk yazarlar da bu bakış açısının etkisinde kalırlar. İlk romanı Kuyucaklı Yusuf'ta çevre odaklı bir tavır sergileyen Sabahattin Ali'nin, İçimizdeki Şeytan'da doğrudan karakterin iç çatışmalarına yönelmesi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste'de dönemleri karakterlerin varoluşsal suçluluklarıyla yansıtması, önceki dönem romanlarında temsili karakterler aracılığıyla tiplendirmeye giden Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ile birlikte kahramanlarını anlatmak yerine iç sorgulamalarıyla göstermeyi tercih etmesi bu etkinin görüldüğü örnekler arasındadır.

1950'li yıllardan itibaren, Türk roman yazarlarının bireyin varlık suçluluğuna yönelmesine etki yapan olgular daha da genişler. Burada öncelikle psikanalizmin etkisinden söz etmek olasıdır. İki dünya arasındaki Batılı roman yazarları, psikanalizmdeki gelişmelerden de yararlanmışlardır. Yusuf Atılgan, Aylak Adam'da başta baba psikoza olmak üzere bireyi benlik çatışmasına ve oradan varoluşsal suçluluğu götürecek psikanalist verilerden yararlanır. Bu dönemin bir diğer gelişmesi modernist ya da yeni roman gibi çeşitli kavramlarla ifade edilen yeni bir anlatımın ortaya çıkmasıdır. Bu yöntemle yazarın anlatmak yerine gösterme olanağını bulması, yazarlara, kurgu karakterin iç dünyasındaki çatışmaları daha görünür hale getirme olanağı yaratmıştır. Nitekim Peyami Safa, Yalnızız'da başta Meral olmak üzere karakterlerin varoluşsal suçluluğunu başarılı bir şekilde göstermiştir.

Varoluşçuluğun doğrudan bir disiplin olarak Türk yazarları 1950'li yıllardan itibaren etkilediğini söylemek mümkündür. Oktay Akbal, Suçumuz İnsan Olmak'ta eserinin adıyla bile varoluşçuluk felsefesine gönderme yapar. Aylak Adam'da da bir anlamda söz konusu disiplinin bazı söylemleri kurguya uyarlanır.

1960'lı yıllarda din toplumu geleneğinden laik bir toplum anlayışına geçişin yarattığı varoluşsal suçluluğun ve varoluşsal suçluluk nedeniyle oluşan aydın bunalımının ilk örnekleri verilir. Necip Fazıl Kısakürek, Aynadaki Yalan'da Naci'nin düştüğü inanç boşluğunda ortaya çıkan benlik çatışmasını irdelerken, aynı zamanda din toplumu-laik toplum çatışmasını ele alır. Erhan Bener, Kedi ve Ölüm'de ressam Zahit İloğlu'nun,

hastalığı nedeniyle öleceğini öğrenmesiyle beraber uyanan varoluşsal suçluluğunu ele alırken, hayal ettiklerini başaramamış bir aydının benlik problemlerini de yansıtır.

1970’li yıllar Türk romanında, varoluşçuluk ve varoluşsal suçluluk açısından büyük bir gelişim görülür. Bu gelişimde bakış açısının artık yerleşmeye başlaması, Ahmet Hamdi Tanpınar başta olmak üzere bireye odaklı yazarların etkisinde yeni bir yazar ekolünün yetişmesi, dönemin siyasî sokak kavgalarına bir tepki olarak yazarların bireye özellikle yönelmesi gibi birçok etkiden söz edilebilir. Fakat özellikle modernist anlatım tekniklerinin Türk edebiyatında başarıyla uygulanmaya başlaması, yazarların bu teknikleri varoluşsal suçluluk duygusunu göstermede daha etkin kullanmaları olanağı yaratmıştır. Nitekim Oğuz Atay Tutunamayanlar’da, Turgut Özben’in sonu mevcut benliğinin dışına çıkmakla sonuçlanacak iç yolculuğunu ve Selim Işık’ı intihara götüren sorgulamalarını aktarırken başta bilinçakımı olmak üzere modernist anlatım tekniklerinden yararlanır. Aynı teknikleri, Tehlikeli Oyunlar’da Hikmet Benol’ün geçmişiyle hesaplaşması eksenli varoluşsal suçluluğunu gösterirken de etkin bir şekilde kullanır. Selim İleri, Her Gece Bodrum’da bireyselleşememe kaynaklı varoluşsal suçluluğu gösterirken, özellikle iç monolog tekniğinden yararlanır. Ferid Edgü ise Hakkâri’de Bir Mevsim’de aydın eleştirisine yine modernist tekniklerden yoğun bir biçimde yararlanarak yönelir. Nihal Atsız, her ne kadar modernist teknikleri büyük oranda kullanmamış olsa da Ruh Adam’da Selim Pusat’ın mittik kaynaklı varoluşsal suçluluğunu ele alırken, önceki romanlarından farklı bir tutum sergiler.

1970’li yıllar aynı zamanda köyden kente göçle birlikte modernitenin yalnızlaştırma sorununun Türk toplumunda daha görünür olduğu bir dönemdir. Yalnızlığın doğurduğu varoluşsal suçluluk veya varoluşsal suçluluğun sonucu olan yalnızlık, dönem romanları üzerinde etkisini daha baskın bir şekilde gösterir. Yusuf Atılgan, Anayurt Oteli’nde, yalnızlığın tetiklediği varoluşsal suçlulukla Zebercet’i, intiharla sonuçlanacak şiddet dolu bir sorgulamaya uyandırır. Oktay Akbal, İnsan Bir Ormandır’da yalnızlık duygusunun tetiklediği varoluşsal suçluluktan, evlilikle bile kurtulamamış karakterlerin arayışlarını anlatır. Demir Özlü, Bir Burjuvanın Gençlik Yıllarında modernitenin dayatmalarından biri olan sıkıntı izleğini, aydın kimlikli Selim etrafında ele alır. Rasim Özdenören’se Gül Yetiştiren Adam’da modernitenin doğurduğu yalnızlık ve bunun yol açtığı eksiklik duygusu karşısında; gönüle yönelmeyi bir çıkış noktası şeklinde vermeye çalışır.

Bu dönemde statüko sorgusu da varoluşsal suçluluğun bir izlek olarak öne çıkmasını etkiler. Oğuz Atay, Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar'da başta bürokrasi olmak üzere statükoya ironik bir üslupla eğilirken Adalet Ağaoğlu; Dar Zamanlar serisinin ilk kitabı Ölmeye Yatmak'ta, aydın bunalımını daha geniş bir yelpazede ele alır ve statükonun bireylerde yarattığı varoluşsal suçluluğu Aysel karakteri etrafında kurgular.

1980'li yıllarda darbenin etkisiyle özellikle aydınlarda belirginleşen varoluşsal suçluluğa yönelimin Türk roman yazarlarını etkilediğini söylemek mümkündür. Adalet Ağaoğlu, Dar Zamanlar serisinin diğer iki kitabı Bir Düğün Gecesi ve Hayır'da aydın bunalımının kaynağını daha güncel odaklara çekerken Tezer Özlü, otobiyografik anlatıları Çocukluğun Soğuk Geceleri ve Yaşamın Ucuna Yolculuk'ta kadın kimliğiyle yüklenmek zorunda olduğu benlik mücadelesini aktarır. Tarık Buğra, geç bir anlatı sayılabilecek Yalnızlar'da aydın bunalımını, sanatsal yaratı temelli varoluşsal suçluluk penceresinden irdelemeye çalışır. Bilge Karasu, Gece'de aydın-toplum çatışmasını ve dönemin darbeci yönetiminin baskısını simgesel bir dil aracılığıyla vermeye çalışırken Vüsat O. Bener, Buzul Çağının Virüsü'nde aydın bunalımını yoğun bir anlatım tekniğiyle aktarır.

Söz konusu dönemde aynı zamanda postmodern anlatım teknikleri de varoluşsal suçluluk izleklerinin aktarımında başat anlatım unsuru olmaya başlar. Bu etki, 1990'lı yıllarda daha belirgin olacaktır. Orhan Pamuk, varoluşsal suçluluğun sonucunda ortaya çıkan değişim izleğini Beyaz Kale'de tarihe yönelerek ve üst kurmacadan yararlanarak ele alırken; Kara Kitap'ta Galip'in eksiklik duygusu kaynaklı değişimini, Batılılaşan bir toplumun hissettiği toplumsal varlık suçluluğuna genişletir. Hasan Ali Toptaş, Gölgesizler'de varoluşçuluğu ve varoluşsal suçluluğu yerele bağlar.

Görüldüğü üzere Cumhuriyet Dönemi Türk romanlarında bireyin iç sorgusunun ve varoluşsal suçluluğun ele alınmasında; devletin erk sorununun ortadan kalkmış olması önemli etkilerin başında yer almaktadır. İkinci Dünya Savaşının dolaylı yoldan toplumda yarattığı tedirginlik Batı'da iki dünya savaşı arasında ortaya çıkan birey merkezli anlatı anlayışının Türk yazarlarca da benimsenmesi, psikanalizmdeki gelişmelerin edebiyatta yeni mecralar açması, varoluşçuluğun felsefi bir disiplin haline gelmesi, modernist anlayışın yeni anlatım teknikleri geliştirmesi de Batı kaynaklı etkiler olarak kendini göstermiştir. Bunların yanında; görünür olan aydın bunalımı, köyden kente göçlerle birlikte modernitenin yalnızlaştırma sonucunun Türk toplumunda da görülmeye başlanması, siyasî baskı nedeniyle yazarın bir anlamda bireye zorunlu dönüşü, din toplumu geleneğinden laik bir yönetim anlayışına geçiş ve postmodern anlatım teknikleri gibi nedenler de etkili

olmuştur. Elbette bu etkileri, seçilen başka kurgu örneklerle daha da geliştirmek mümkündür.

Burada, varoluşçu roman sorgulamalarında yer alan şu soruyu incelenen romanlar kapsamındaki Türk romanları etrafında ele almak yerinde olacaktır: Varoluşçu yazar mı vardır, roman mı? Böyle bir sorgulamanın ortaya çıkmasında, Albert Camus başta olmak üzere varoluşçuluğun tanınmış temsilcilerinin aynı zamanda roman yazarı olması etkili olmuştur. Öte yandan Türk edebiyatında benzer bir durumun varlığından söz etmek zordur. Her ne kadar Aynadaki Yalan, Yaşamın Ucuna Yolculuk, Çocukluğun Soğuk Geceleri, Hakkâri'de Bir Mevsim, Bir Burjuvanın Gençlik Yılları gibi otobiyografik yönleri de bulunan anlatı örnekleri bulunsa ve Erdal Öz'ün Odalarda romanında olduğu gibi bazı romanlar, varoluşçu felsefenin edebî uyarlamaları niteliğinde değerlendirilse de bu eserlerin yazarları ilk olarak edebiyatçı kimlikleriyle tanınmışlardır. Hatta İçimizdeki Şeytan'ın yazarı Sabahattin Ali aynı zamanda Toplumcu Gerçekçi anlayışta hikâye ve roman örnekleri vermiş, Ahmet Hamdi Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde önceki romanlarından çok farklı bir yönetime gitmiştir. Dolayısıyla Türk romanında varoluşçuluk ve varoluşsal suçluluğunun bir amaçtan ziyade anlatımı geliştiren bir araç görünümü sergilediğini söylemek olasıdır.

Varoluşçuluk, Batı kaynaklı bir felsefî disiplindir. Burada, “Türk roman yazarları bu felsefenin doktrinlerinden yararlanırken uygulamacı mı olmuşlardır yoksa uyarlamacı mı olmuşlardır?” soruları akla gelir. Aylak Adam örneğinde olduğu gibi varoluşçu felsefeye doğrudan gönderme yapan örnekler vardır. Bununla birlikte Türk yazarların daha çok uyarlamacı oldukları görülür. Ruh Adam, Mahur Beste, Kara Kitap gibi örneklerde yıkılan bir imparatorluğun suçluluk duyan bireylerini; Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Aynadaki Yalan, Gül Yetiştiren Adam gibi örneklerde Müslüman bir toplumun inanca dayalı varoluşsal suçluluğunu; Yalnızız, Beyaz Kale, Kara Kitap gibi örneklerde Batılılaşan bir toplumun değişimle yaşadıkları varoluşsal suçluluğu irdeledikleri görülür. Tüm bunlar da Türk yazarların varoluşçuluğun imkânlarını sadece birey merkezli almadıklarının, toplumsal değişimlerin bireyde yarattığı suçluluk halini aktarmada da etkin bir araç olarak yararlandıklarının; dolayısıyla varoluşçu roman anlayışına yeni bir mecra açtıklarının göstergesidir.

Seçilen dönem içerisinde belirlenen romanların, bilinçli veya bilinçsiz varoluşçu felsefeden etkilendikleri, varlığı ve onun oluş durumunu konu seçtikleri fark edilmiştir. Romanlarda karakterler, yaşadığı dünyaya amaçsız ve rızası sorulmadan geldiğini düşünür.

Kendi ile hesaplaşmanın henüz başlamadığı dönemde, güvende olmak için sarıldığı değerlerini tek tek yitirmeye başlarlar. “Yitirmek” kavramı özellikle siyasal değişimin yoğun yaşandığı dönemlerde bireyin ve toplumun varoluşuna doğrudan etki etmiştir. Türk edebiyatında da Cumhuriyet dönemindeki kurucu değişim ve dönüşüm sürecinde varoluşçuluk felsefesinin etkisi, karakterlerin benliğini yitirmesi bağlamında oldukça fazla olmuştur. Varoluşsal suçluluk yaşayan karakterler, hayatın anlamı ile başladığı sorgulamalarında kendi varlığının anlamsızlığına ulaşmıştır. Bu anlamsızlık, karakteri farklı kaygılarla yüzleşmeye kadar götürmüştür. Bu tip suçluluk hissi, Cumhuriyet dönemi romanlarında varlığını sorgulayan karakterin genel ruh hali olmuştur. Bu nedenle ne kendileri ne yakın çevreleri ne de toplum ile uyum gösterememişlerdir. Hayatlarında giriştikleri her düzenin ucu, kendi varlaşma hallerine katkı sunduğu kadar kalmış, varoluşlarının sınırlarını ihlal ettiğinde ondan uzaklaşmışlardır.

İncelenen romanlarda çevresiyle uyum sağlayamayan kişilerin kendi başlıklarına bir değer atfetmek için çabaladıkları gözlemlenmiştir. Çocukluktan başlayarak kendi içine kapanık olarak büyüyen karakterler, diğer benleri ile çarpışarak sahici benliğine kavuşmak istemiş ve ciddi varoluş mücadelesi vermişlerdir. Yazarlar, karakterlerin genel olarak benlik sorunu düzleminde başlattıkları bu varoluş sorunlarını, temel kaygı kaynakları ile bağlantılı olarak genişletmişlerdir. Modern roman ile karakterler kendine ve topluma karşı yabancılaşma duygusunun baskısı altında, tutunamayan olarak hayatlarına devam etmiştir. Çağdaş roman karakterleri, kadın ve erkek olarak cinsinin getirdiği zorluklar ve zorunluluklar ile kendiliğinden uzak bir ben mekânında kalmıştır.

Metinlerdeki varoluşsal suçluluk taşıyan karakterlerin hayata dair algıları da suçluluk duygusu olarak yansımıştır. Özellikle ailede başlayan yalnızlaşma, daha sonra gönüllü bir yalıtım isteği ya da dışlanma sonucunda sosyal çevreye yayılmış ve kişi artık kendini toplumdaki soyutlanmış hissetmiştir. Bu yalnızlaşma ilk başta olumsuz bir durum gibi görünse bile toplumsal ilişki ağında mecburen sahici benliğinden uzaklaşmak zorunda kalan bireyin, kendi ile yüzleşmesini sağlamış ve böylelikle kişi otantikleşme arzusu taşımaya başlamıştır. Bu, bir manada benliğin zorunlu sosyal bağlardan kurtulması yani özgürleşmesi olmuştur. Ancak özgürlük hali, roman karakterlerinde kolay elde tutulur bir değer olmamıştır. Özellikle reel dünyaya paralel kurgulanan bireyin sancılı varlaşma öyküsünde, kişiyi maskeler takmaya zorlayan başka etmenler devreye girmiştir. Yaşadığı sosyal çevre de bireyin özgürleşmesinde ciddi bir engeldir. Aynı zamanda karakterin yaptığı iş/mesleklerin de varoluşsal sorunları ile yakından bağlantılı olduğu tespit

edilmiştir. Bilhassa kişiyi belli saatler arasında belli mekânlara bağlayan, zorunlu ilişkileri gerektiren memuriyetin; modern bireyi açmaza sürüklemesinin, romanlardaki karakterlerin bunaltıya düştükleri dönemlerde daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Memuriyete en büyük tepki bürokrasi eleştirileri ile Tutunamayanlar'dan gelirken Dar Zamanlar'ın Aysel'i de devlet politikasının yaptırımına karşı, düşündüğünün bedelini ödemiş ve bunu dillendirmiştir. Suçumuz İnsan Olmak romanının Nuri'si, yaşadığı yasak aşk ile memuriyetin buhranından kurtulmaya çalışmıştır. İnsanın kendi varlığı ve diğer varlıklar ile arasındaki ilişkiyi anlamlandıran ve bu sayede çoğaltan bir alan olarak meslek, varoluşsal sorunların bastırılmasında ve telafisinde önemli bir alan görünümündedir.

İncelenen Cumhuriyet dönemi romanlarında modern karakter, kaygıları ve yaşadığı çatışmalar ile kendini bir hiç olarak hissetmektedir. Hiçlik, hem bireyin kendini adlandırması hem de yaşadığı zamana değer vermemesinin sonucunda ortaya çıkar. Varlaşmamanın sıkıntısı karakterleri, gitgide her şeyden tiksine kadar götürmüştür. Karakter ait olmadığını düşündüğü dünyaya karşı tiksinti duymaktadır. Hiçliğin tanımı ve bu tanımın sonucunda ulaşılan nokta, varoluşsal suçluluğun karakter açısından yaşamın anlamsızlığına, sahici benliğinden uzaklığını ispatlayan bir duygu haline gelir. Kendini arayan modern karakter, yalnız ötekenden kaynaklı bir boşlukta değil artık kendi içinde yer alan kendine doğru büyüyen bir boşlukta. Nitekim Tutunamayan'larda Turgut Özben, kendi içindeki boşluğa genişleyerek varlaşma mücadelesine girmiştir.

Karakterlerin cinsel hayatında da sıkıntılarının olduğu tespit edilmiştir. Kurgularda bu konuya da suçluluk eksenli yaklaşmıştır. Anayurt Oteli başkarakteri Zebercet'te görüldüğü üzere özellikle karakterlerin geçmişleri, çocukluk deneyimleri, yetişkinliklerinde aile ilişkilerindeki ebeveyn tutumundan kaynaklı cinsel kimlik kazanımları, diğer cins ile kurdukları ya da kuramadıkları bağ bu sorunda belirleyicidir. Normal bir cinsel hayatlarının olmadığı, cinselliği otantik benliğine ulaşmak için bir mücadele alanı haline getirdikleri görülmüştür. Aşk hayatları da cinsellik gibi karakterlerde beklendiği şekilde ilerlemez. Ele alınan kurgularda çoğu karakterin aşkı ve cinselliği kendilik değerini yükseltmek ya da kısa süreli öz güven sağlayıcı bir aşama olarak kullandıkları görülmüştür. Kendine karşı "görevli olma duygusunu" normal veya sapkınca cinsel arzularını tatmin ederek ödemeye çalışırlar.

İncelenen varoluş karakterleri ya evli değildir ya da evli bile olsa eşi ile geçimsiz kişilerdir. Özel hayatında düzen tutturamayan bu kişiler, yaptıkları işte de sahici benliklerini zedeleyen, yok eden bir taraf olduğunu düşünen; bu nedenle çalışmaktansa

aylaklığı, işsizliği seçen kişilerdir. Fiziksel yönden kendilerini beğenmezler. Duygusal ve fiziksel olarak hissettikleri bunaltıyı yaşamaktan kaçarak çözmeye çalışırlar. Bu kaçışın bir diğer çeşidi ölümdür. Hemen hemen bütün karakterler ölümün farklı yüzü ile bir aradadır. Kimisi varoluş sınırlarında yaşayan diğer insanların intiharları ile otantikleşme serüvenine başlar kimisi bu ölümlerle hesaplaşarak kendi sahteliğini aşmaya çalışır. Nitekim ölüm, kaçınılmaz son olduğu gibi karakterin bu sonu hızlandırma sorumluluğunu da aldığı bir kavram haline gelir. Huzur'da Suad, Yalnızız'da Meral, Tutunamayanlar'da Selim Işık, Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet Benol, Anayurt Otelinde Zebercet ölümü bir son olarak seçerken Ölmeye Yatmak'ta Aysel ölümle yüzleşir.

Varoluş bir sonuç değil arayış çabasıdır. Ele alınan romanların, karakterlerin varoluş mücadelesini bir sona dayandırmak yerine varoluşsal suçluluk yaşayan bireyin çatışmasını anlatmak üzerine kurulduğu görülmüştür. Bunun en tipik örneği romanların sonundaki belirsizliktir. Mümtaz'a ne olmuştur, Bay C. nereye doğru gitmiştir, Hakkâri'deki adsız sürgün nerededir bilinmez fakat varoluşsal sorunlarının devam ettiği bilinir. İncelenen romanlardaki bu ortak nokta, yani sonu olmayan varoluşsal savaş, insanoğlunun kendi kendinin bilincine vardığı andan itibaren başlamıştır. Varoluşsal karakterler; yaşamındaki insanlarda, yaptığı işlerde, bulunduğu ortamlarda varoluşunun anlamını yakalayamadıkça bu savaşı, belirsizliği büyütülmüştür. Benliğinin parçalanmışlığını bütünleyemedikçe, mevcut halinin sahteliğinden suçluluk duymaya mahkûm olarak yaşamına devam etmiştir. Bu mücadele, kişinin "olan kendisi" ile "olması gereken gerçek kendisi" arasındaki savaştır. Yani sahte benlik ile otantik benlik savaşıdır. Ömer'in kendi kendine içinde şeytan beslediğine dair itirafı, Suat'ın intiharı, Selim Işık'ın ölümle gelen varolma hali, Aysel'in yasakları kırarak ulaştığı yeni ben'i varlaşmayı başlatmıştır.

Varoluşçu felsefede din belirleyici etkenler arasında yer alır. Bu doğrultuda dini reddeden ve reddetmeyen olmak üzere iki farklı ekol gelişmiştir. Varoluşsal suçluluk ekseninde ele alınan Cumhuriyet Dönemi Türk romanlarında, genel anlamda din faktörünün karakterin benlik çatışmasında ya belirleyici olmadığı ya da dinin görmezden geldiği tespit edilmiştir. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Ruh Adam, Gül Yetiştiren Adam, Aynadaki Yalan, Huzur gibi örnekler istisna kabul edilirse, en azından çalışma kapsamında yer alan eserler ekseninde, bu durumu bir eksiklik kabul etmek olasıdır. Zira dinin toplumsal yapıda etkisinin görüldüğü bir toplumda, bireyi dinden bütünüyle ayrı düşünmek veya dini sorgulamayı yok saymak bir eksikliktir. Belki de yazarların din

olgusunu görmezden gelmesinin asıl sebebi de budur. Bir tabu haline gelmiş dini yaklaşım nedeniyle yaklaşımlarını çekimsel bir tavra göre belirlemişler ve dini görmezden gelmek zorunda kalmışlardır.

Bu çalışmada incelenen, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatına ait 31 romanda kurgu karakterlerin, anlatı içerisinde deneyimleri, kendilerini duyuş ve düşünüşleri, otantik varoluşlarını keşifleri ve bu keşfe sadakatle sahip oluşları ya da onu reddedişleriyle; kurguda daha önceki karakterlerden farklı bir rol üstlendikleri görülür. Karakterlerin “kendisi olmak için ortaya koyduğu” duruş kadar; eylemleri, yaptığı işler, kendi “ben”leri ve çevreleriyle münasebetleri benzer varoluşsal değerler çerçevesinde oldukça fazla yer almıştır. İncelenen romanlarda ilk olarak varoluş sorunlarının çerçevesi belirlenmeye çalışılmıştır. Sorunların temelinde karakterin kendi ben’i ile bir çatışma hali gözlemlenmiştir. Varlık sorunlarının ilk görünür yüzü olan bu çatışma; bireyin kendisi, doğa, sosyal çevre ve toplum ile de pekişmiştir.

Sonuç olarak Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren daha yoğun olarak başlatılan modernleşme hamleleri beraberinde, farklı anlayışların farklı alanlara etki etmesine neden olmuştur. Özellikle 1950’lerden başlayarak Türk edebiyatında ağırlığı hissedilen varoluşçu akım, roman karakterlerindeki değişim ve dönüşümden açık olarak fark edilebilir. Varoluş romanı, bireyin otantik olmaya çalışırken çektiği acılara, katlandığı zorluklara, yaptığı fedakârlıklara daha derin anlamlar yüklenmesini sağlamıştır. Bu, karakterin varoluşunu anlamlandırma, otantik olma savaşıdır. Varoluşsal suçluluk kavramı ise kurgu karakterin bağlantılı ya da birbirinden bağımsız hatta anlamsız davranış ve düşünüş sistemini bir araya getiren, anlamlandıran bir kavram olarak kabul edilebilir. Bu kavram sayesinde okur, çoğu zaman değer sıralamasında yerini belirleyemediği ve her seferinde diğerinin hakkını çaldığını düşündüğü kavramları bir ad altında toplayabilecektir. Bu çalışma, felsefi disiplinden yararlanarak yapılan edebiyat merkezli bir çalışmadır. Bundan sonra benzer doğrultuda yapılacak başka çalışmalara kaynaklık edebilme amacı taşır. Aynı zamanda çalışma sonunda, çağdaş Türk romanının felsefi bir alt yapısı olduğu, edebî metinlere yansıma boyutunda Türk insanının kendine özgü varoluşsal suçluluk görünürlüğü olduğu, varoluşçuluk Batı kaynaklı olsa bile Türk yazarların varoluşçuluğa kendilerine özgü bir yaklaşım sergiledikleri tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

İNCELENEN ROMANLAR

1. Ali, S. (2014). İçimizdeki Şeytan, İstanbul: YKY. (1. baskı 1940)
2. Tanpınar, A. H. (2003) Huzur. İstanbul: Dergâh Yayınları. (1. baskı 1949)
3. Safa, P. (1997). Yalnızız. Ankara: MEB Yayınları. (1.baskı 1951)
4. Akbal, O. (2012). Suçumuz İnsan Olmak. İstanbul:Cumhuriyet Kitapları. (1. Baskı 1957)
5. Atılğan, Y. (2015). Aylak Adam. İstanbul:YKY. (1. baskı 1959)
6. Bener, E. (2012). Kedi ve Ölüm. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1.baskı 1961)
7. Safa, P. (2008). Matmazel Noraliya'nın Koltuğu. İstanbul:Ötüken Yayınları. (1. baskı 1964)
8. Kısakürek, N. F. (2013). Aynadaki Yalan. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları. (1.baskı 1968)
9. Atay, O. (2014). Tutunamayanlar. İstanbul: İletişim Yayınları. (1. baskı 1972)
10. Atsız, H. N. (2013). Ruh Adam. İstanbul: Ötüken Neşriyat. (1.baskı 1972)
11. Tanpınar, A. H. (1999). Sahnenin Dışındakiler. İstanbul: Dergâh Yayınları. (1. baskı 1973)
12. Atılğan, Y. (2013). Anayurt Oteli. İstanbul: YKY. (1. baskı 1973)

13. Ağaoğlu, A. (1976). Ölmeye Yatmak. İstanbul:Remzi Kitabevi. (1. baskı 1973)
14. Tanpınar, A. H. (2003). Mahur Beste. İstanbul: Dergah Yayınları. (1. baskı 1975)
15. Akbal, O. (2009). İnsan Bir Ormandır. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları. (1. baskı 1975)
16. İleri, S. (2010). Her Gece Bodrum. İstanbul: Everest Yayınları. (1. baskı 1976)
17. Edgü, F. (2006). Hakkâri'de Bir Mevsim. İstanbul: Sel Yayıncılık. (1.baskı 1977)
18. Ağaoğlu, A. (2014). Bir Dügün Gecesi. İstanbul: Everest Yayınları. (1. baskı 1979)
19. Özlü, T. (2014). Çocukluğun Soğuk Geceleri. İstanbul: YKY. (1.baskı 1980)
20. Buğra, T. (2012). Yalnızlar. İstanbul: Ötüken Yayınları. (1.baskı 1981)
21. Bener, V. O. (2014). Buzul Çağının Virüsü. İstanbul: YKY. (1.baskı 1984)
22. Özlü, T. (2014). Yaşamın Ucuna Yolculuk. İstanbul:YKY. (1.baskı 1984)
23. Pamuk, O. (2014). Beyaz Kale. İstanbul: YKK. (1. baskı 1985)
24. Karasu, B. (2014). Gece. İstanbul: Metis Yayınları. (1.baskı 1985)
25. Ağaoğlu, A. (1988). Hayır. İstanbul: Remzi Kitabevi. (1. baskı 1987)
26. Pamuk, O. (2014). Kara Kitap. İstanbul: YKY. (1. baskı 1990)
27. Toptaş, H. A. (2014). Gölgesizler. İstanbul: İletişim Yayınları. (1. baskı 1995)
28. Öz, E. (2011). Odalarda. İstanbul: Can Yayınları. (1.baskı 1995)

29. Özlü, D. (2013). Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları. İstanbul: YKY. (1. Baskı 1979)/Bir Uzun Sonbahar (1. Baskı 1976)/Bir Yaz Mevsimi Romansı (1. baskı 1990)
30. Özdenören, R. (2001). Gül Yetiştiren Adam. İstanbul: İz yayıncılık. (1.baskı 1979)
31. Atay, O. (2010). Tehlikeli Oyunlar. İstanbul: İletişim Yayınları. (1. baskı 1984)

KİTAPLAR

Acar Voltan, N. (2004). Ne Kadar Farkındayım? Ankara: Babil Yay.

Adler, A. (1998). Alfred Adler. (Sosyal ve Felsefî Eserler Dizisi). Çev. Ayda Yörükan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Adler, A. (2002). Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji. Çev. Halis Özgü. İstanbul: Hayat Yayınları.

Akarsu, B. (1979). Çağdaş Felsefe Akımları. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Aktaş, Ş. (2005), “Hikâyeciliğimizin Bir Dönüm Noktasında Sait Faik”, Sait Faik’i Anma Günleri-Bildiriler, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları.

Aktulum, K. (2002). Kopuk Yazı-Kopuk Yapıt. Ankara: Öteki Yayınevi.

Akkıyal, B. (2005). Adalet Ağaoğlu’nun Dar Zamanlar Üçlemesinde ‘Kimlik’ Sorunsalı. Bilkent üni. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Alain. (Emile Auguste Chartier). (1985). Edebiyat Üstüne Söyleşiler. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları.

Aleskerli, A. (2008). Yüz Okuma Sanatı. İstanbul: Selis Kitaplar.

Allport G. (2004) Birey ve Dini. Çev. B. Sambur. Ankara: Elis Yayınevi.

Andaç F. (2000). Adalet Ağaoğlu Kitabı “Sen Türkiye'nin En Güzel Kazasının” İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Bakanlığı Yayınları.

Atay, O. (1987). “Babama Mektup” Korkuyu Beklerken. İstanbul: İletişim Yayınları. s.a. 159-171.

Aytaç, G. (2012). Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler, Ankara: Doğubatı Yay.

Bachelard, G. (1995). Ateşin Psikanalizi. Çev. Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam Yay.

Bachelard, G. (2013).Mekânın Poetikası. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yay.

Bakhtin, M. (2001). Karnavalın Romanı. Çev. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Balcı, Y. (2002). Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Barthes, R. (2006). Yazının Sıfır Derecesi. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yay.

Bataille, G. (2014). Edebiyat ve Kötülük, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Bauman, Z. (2000). Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Binbirçiçek Akdeniz, E. (2012). Sartre’da Yabancılaşma Fenomeni. Karakoyun Yay.

Binkert, D. (2001). Melankoli Kadındır. Çev. İlknur Dogan. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Blackham, H.M. (2012). Altı Varoluşçu Düşünür. Çev. Ekin Uşşaklı. Ankara: Dost Yay.

Booth, W. C. (2012). Kurmacanın Retoriği, Çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yay.

Budak, S. (2000). Psikoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim Sanat Yay.

Butor, M.(1991). Roman Üstüne Denemeler. Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yay.

Bülbül, M. (2005). İmgesel İletişim. Konya: Çizgikitabevi.

Campbell, J. (2000). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yay.

Camus A. (1965). Sanatçı ve Çağı. Çev.Yıldırım Keskin. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Camus, A. (1971). Sıkıyönetim, Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Yankı Yay.

Camus, A. (2010). Sisifos Söyleni. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yay.

Camus, A. (2013). Düşüş (roman). Çev. Hüseyin Demirhan. İstanbul: Can Yay.

Camus, Albert. (1998). Denemeler. Çev. Sabahattin Eyüpoğlu, Vedat Günyol. İstanbul: Say Yay.

Cangüleç, Ö. (2006). Franz Kafka'nın Die Verwandlung ve Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel Adlı Yapıtlarında Yabancılaşma ve Yalnızlık, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Cebeci, O. (2009). Psikanalitik Edebiyat Kuramı. İstanbul: İthaki Yay.

Cevizci, A. (2015). Felsefe Sözlüğü, Ankara: Say Yay.

Coelho, P. (2013). Beşinci Dağ, Çev. Aykut Derman, İstanbul: Can Yay.

Colette, J. (2006). Varoluşçuluk, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

Cüceloğlu, D. (1996) İnsan ve Davranışı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çelik, T. (2013) Varoluş ve Roman, Ankara: Anı Yay.

Çetişli, İ. (2006). Metin Tahlillerine Giriş / 1 Őir. Ankara: Akçağ Yayınları.

Davison, G.C., Neale, J.M. (2004). Anormal Psikoloji. Çev: İ. Dağ. Ankara: TPD.

Demir, Y. (2002). Anlatıcılar Tipolojisi. İstanbul: Dergâh Yay.

Demir, V. (2014). Bilinçli Farkındalık Temelli Hazırlanan Eğitim programının Bireylerin Depresyon ve Stres Düzeyleri üzerine Etkisi, İstanbul Arel Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dilber, K. C. (2014). Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı. Ankara: Akçağ Yay.

Dino, G. (1978). Türk Romanının Doğuşu. İstanbul. Cem Yayınevi.

Dobrolyubov, N. A. (1987). Oblomovluk Nedir? Çev: Mazlum Beyhan. İstanbul: Yön Yay.

Dostoyevski, F. M. (1999a). Karamazof Kardeşler (1. Cilt). Türkçesi; A. Zübeyde Erol. İstanbul: Morpa Kültür Yay.

Dostoyevski, F. M. (1999b). Yeraltından Notlar. Çev. Mehmet Özgül. İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yay.

Düzgün, Ő. A. (2012). Sarp Yokuşun Eteğinde İnsan. Ankara: Lotus Yayınevi.

Eagleton, T. (1990). Edebiyat Kuramı. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Ecevit, Y. (1989). Oğuz Atay'da Aydın Olgusu, İstanbul: Ara Yay.

Ecevit, Y. (1992). "Türk Romanında Bir Avangardist", Kurmaca Bir Dünyadan, Ankara.

Ecevit, Y. (2012). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul: İletişim Yay.

Enginün, İ. (2002). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yay.

Erzurumlu, İ. H.(1985). Marifetname. Sadeleştiren: Durali Yılmaz-Hüsnü Kılıç. İstanbul: Derya Dağıtım Yay.

Fay, B. (2001). Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Foucault, M. (1987). Söylemin Düzeni. Türkçesi: Turhan Ilgaz. İstanbul: Hil Yay.

Magill, F. (1992). Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı. Çev: Vahap Mutal. İstanbul: Degah Yay.

Freidman, N. (1988) “Romanda Yapı Şekiller”, Philip, S. Roman Teorisi. Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Freud, S. (1995). Dostoyevski ve Baba Katli. Sanat ve Sanatçılar Üzerine. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Freud, S. (2001). Psikanaliz Üzerine, Çev. A. Avni Öneş. İstanbul: Say Yay.

Freud, S. (2013a). Uygarlığın Huzursuzluğu. İstanbul: Metis Yay.

Freud, S. (2013b). Günlük Yaşamın Psikopatolojisi. Çev. Emir Aktan. Ankara: Alter Yay.

Fromm, E. (1990). Sevginin ve Şiddetin Kaynağı. İstanbul: Payel Yayınevi.

Fromm, E. (1985). Sevme Sanatı. Çev: Işıtan Gündüz. İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

Fromm, E. (1995). İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I. Çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Payel Yay.

Fromm, E. (1996), Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum. Çev: Necla Arat. İstanbul: Say Yay.

- Fromm, E. (2003). Sahip Olmak Ya Da Olmak. Çev: Aydın Arıtan. İstanbul: Arıtan Yay.
- Gasset O. (2013). Tarihsel Bunalım ve İnsan. Çev: Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yay.
- Gençtan, E. (1999). Varoluş ve Psikiyatri. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gellner, E. (1994). Postmodernizm İslam ve Us. Türkçesi Bülent Pakker. Ankara: Ümit Yay.
- Giddens, A. (2014). Modernliğin Sonuçları. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Goldmann, L. (2005). Roman Sosyolojisi. Çev. Ayberk Erkay. Ankara: Birleşik yayınevi.
- Gruen, A. (2003). Normalliğin Deliliği. Çev: İ. İgan. İstanbul: Çitlembik Yay.
- Gülsoy, M. (2013) Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık. (9. Baskı). İstanbul: Can Yay.
- Gümüş, S. (1996). Başkaldırı ve Roman. İstanbul: Oğlak Yay.
- Gümüş, S. (2005). Yazarın Yalnızlık Burcu. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürbilek, N. (2005). .Kemalizmin Delisi Oğuz Atay. Yer Değiştiren Gölge. İstanbul: Metis Yay.
- Gürbilek, N. (2012). Benden Önce Bir Başkası. İstanbul: Metis Yay.
- Gürbilek, N. (2014). Kör Ayna, Kayıp Şark. İstanbul: Metis Yay.
- Gürsoy Kaya, F. (2006). Richard Rorty'ye Giriş. Felsefe ve Doğanın Aynası. İstanbul: Paradigma Yay.
- Gürsoy, K. (1991). J.P. Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler. Ankara: Aktif Düşünce Yay.

- Gürsoy, K. (2014). Varoluş ve Felsefe, Ankara: Aktif Düşünce Yay.
- Hartmann, H. (2011). Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu. İstanbul: Metis Yay.
- Heidegger, M. (2008). Varlık ve Zaman. Çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yay.
- Heidegger, M. (2014). Sanat Eserinin Kökeni. Çev. Fatih Tepebaşı. Ankara: De Ki Basım Yay.
- Hökelekli, H. (1998). Din Psikolojisi, Diyanet Vakfı Yay.
- Huhnerfeld, P. (2002), Heidegger Bir Filozof, Bir Alman, (cev. D. Ozlem), İstanbul: Paradigma Yay.
- Hyppolite, J. (2013). Mantık ve Varoluş. Çev. İsmail Yılmaz-Celal Gürbüz. Ankara: BilgeSu Yay.
- İbn Arabî. (2012). Özün Özü (Arifler Allah'ı Nasıl Bilir?), Çev. İsmail Hakkı Bursevî, Sedeleştirerek Yayına Hazırlayan: Muhammed Bedirhan. İstanbul: Hayykitap.
- İleri, S. (1999). Biten (İki) Yüzyıl. İstanbul: Kaf Yay.
- İnam, A. (2003). Eleştirinin Kıyıları. Ankara: Hece yayınları.
- İnanç, Y. B. ve Yerlikaya, E.E. (2008). Kişilik Kuramları. İstanbul: Akademi Yay.
- İnci Elçi, H. (2003). Roman ve Mekan (Türk Romanında Ev). İstanbul: Arma Yayınları.
- Jacobi J. (2002). C. G. Jung Psikolojisi, Çev. Mehmet Arap, İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Jung, C. G. (2001). Dört Arketip. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yay.
- Jung, C. G. (2006). Analitik Psikoloji. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi.

Jung, C. G. (2013). Keşfedilmemiş Benlik. Çev. Barış İlhan- Canan Ener Sılay. İstanbul: Barış İlhan Yayınevi.

Jung, C.G. (2007). İnsan ve Sembolleri, Çev. Ali Nihat Babaoğlu. İstanbul: Okyanus Yay.

Kafka, F. (2000). Dava. İstanbul: Cem Yayınevi.

Kafka, F. (2002). Babama Mektup. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi.

Kaplan, M. (2002). Hikâye Tahlilleri. İstanbul: Dergah Yay.

Kardeşler, K. (2015). Olric&Oğuz Atay. Ankara: Yason Yayınevi.

Karl, J. (1981). Felsefeye Giriş, Çev: Mehmet Akalın. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kasapoğlu, A. (2006). Carl Gustav Jung'un Kehf Sûresi Tefsiri. Malatya: Mengüceli Yay.

Kierkegaard, S. (1997). Ölümçül Hastalık Umutsuzluk. Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Kierkegaard, S. (2009). Fikir Mimarları Dizisi. İstanbul: Say Yay.

Kierkegaard, S. (2010). Ölümçül Hastalık Umutsuzluk. İstanbul. Doğu-Batı Yay.

Kierkegaard, S. (2013). Kaygı Kavramı (Çev. Türker Armaner), İstanbul: İş Bankası Yay.

Kodal, N. (2003). Zygmunt Bauman'da Politika ve Etik. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi, Ankara.

Kolcu, A. İ. (2003). Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.

Kolcu, A. İ. (2008). Edebiyat Kuramları, Ankara: Salkımsöğüt Yay.

Korkmaz, R. (2014). Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri. Ankara: Grafiker Yay.

Korucu, A.A. (2006). Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allen, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, SBE, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Kök, M. (2001). Mistik Dünya Görüşü ve Bergson. İstanbul: Dergah Yayınları.

Kundera, M. (2012). Roman Sanatı. Çev. Aysel Bora. İstanbul: Can Yayınları.

Kundera, M. (2015). Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, Çev. Fatih Özgüven. İstanbul: Can Yayınları.

Kuran'ı Kerim ve Açıklamalı Meâli. (2009). Hazırlayanlar: Hayrettin Karaman, Ali Özek, İbrahim Kâfi Dönmez, Mustafa Çağrıçı, Sadrettin Gümüş, Ali Turgut. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil) (2003). Kitabı Mukaddes Şirketi. İstanbul: Yeni Yaşam Yay.

Küçükalp, K.(2010). Husserl (Fikir Mimarları Dizisi). İstanbul: Say Yay.

Le Breton, D. (2010). Acının Antropolojisi. Çev: İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yay.

Lukacs, G. (1979). Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi.

Lukens, R. J. (2003) A Critical Handbook of Children's Literature. USA: Pearson Education.

Maslow, A. H. (2001) Maslow's Concept of Self Actualization, Translate Michael Daniels Liverpool: John Moores University.

- May, R. (2012). Varoluşun Keşfi. Çev. A. Babacan. İstanbul: Okyanus Yay.
- May, R. (2013). Kendini Arayan İnsan. Çev. K. Işık. İstanbul: Okyanus Yay.
- Mengüşoğlu, T. (1988). İnsan Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Meriç, C. (2006). Kırk Ambar II, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2001) Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1997). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-II. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2005b). Modern Epik Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi. Çev. Nurçin İleri- Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Moretti, F. (2005a). Mucizevi Göstergeler. Çev. Zeynep Altok. İstanbul: Metis Yay.
- Naci, F. (1990). 100 Soruda Türkiye'de Roman ve Sosyal Değişme, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Nasr, S. H. (2013). İslam ve Modern İnsanın Çıkmazı. Çev. Ali Ünal-Sara Büyükduru. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nietzsche, F. (1997). Böyle Buyurdu Zerdüşt. Çev: Turan Oflazoğlu, İstanbul: MEB Yayınları.
- Nietzsche, F. (2013). Ecco Homo İnsan Nasıl Kendisi Olur. Çev: Tolga Eraslan. İstanbul: Sis Yay.
- Nietzsche, F. (2015). Deccal. Çeviri: Aysu Büyükatlı. İstanbul: Felsefe Kulübü Kitapları
- Özakman, T. (1998). Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özbek, Y. (2005). Postmodernizm ve Alımlama Estetiği. Konya: Çizgi Kitabevi.

Özçelebi, H. (2006). Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1951-1960). Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara.

Özdemir, E. (2002). Dilin Öte Yakası. İstanbul: YKY

Pala, İ. (2003). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, İstanbul: L&M Yayınları.

Palmer, R. E.(2002). Hermenötik, Çev. İbrahim Görener, İstanbul: Anka Yay.

Pamuk O. (2011). Saf ve Düşünceli Romancı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (1999). Öteki Renkler. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2010). Manzaradan Parçalar (Hayat, Sokaklar, Edebiyat). İstanbul: İletişim Yayınları.

Pappenheim, F. (2002). Modern İnsanın Yabancılaşması. Çev. Salih Ak. İstanbul. Phoenix Yayınevi.

Parla, J. (2002). Don Kişot'tan Bugüne Roman. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2008). Babalar ve Oğullar. 6. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2012). Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım. İstanbul: İletişim Yayınları.

Paulhan, Fr.(1969). Ahlakın Ahlaksızlığı. Çev. Mehmet Naci Ecer. İstanbul. Remzi Kitabevi.

Pessoa, F. (2007). Huzursuzluğun Kitabı. Çev: Saadet Özen. İstanbul: Can Yayınları.

Pospelov, G. N. (1985). Edebiyat Bilimi II. Çeviren: Yılmaz Onay. Bilim ve Sanat Yay.

Rank, O. (2001). Doğum Travması. (1924). Çev: S.Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınları.

- Russell, B. (1970). Saadet Yolu. Çev. Nurettin Özyürek. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Said E. W. (2004). Yazınsal Eleştiri-Söyleşiler. Çev. Salih Özer. Ankara: Hece Yayınları.
- Sarıçiçek, M. (2013). Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu. Kayseri: Tezmer.
- Sartre, J. P. (1961). Varoluşçuluk. Çev: Asım Bezirci. İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Saydam, B. M. (2013). Deli Dumrul Bilinci: Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scheler M. (2004). Hınç -Ressentiment-. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Kanat Kitap.
- Scheler, M. (2012). İnsanın Kosmostaki Yeri. Çev. Harun Tepe. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2000). İstencin Özgürlüğü Üzerine. Türkçesi: Mehtap Söyler. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Sgarbi, F. (2014). Kedilerin Felsefesi-Filozofların Kedileri. Çev. Nur Taran. İstanbul: H2O Yayınları.
- Shayegan, D. (2012). Yaralı Bilinç. Çev. H. Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shayegan, D. (2013). Melez Bilinç. Çev. H. Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stevens, A. (1999). Jung. Çev. Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Yay.
- Svendsen, L. Fr. H. (2008). Sıkıntının Felsefesi. Çev. Murat Erşen. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Şahin, İ. (2012). Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şeriati, A. (2013). İnsan. Ankara: Fecr Yay.

Tanpınar, A. H. (2000), Edebiyat Üzerine Makaleler. Haz: Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1996), Yaşadığım Gibi. Haz. Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tansel, A. (2006). Jean Paul Sartre'ın Felsefesinde “Özgürlük, Sorumluluk ve Yabancılaşma” Kavramları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Bölümü Sistemik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı, Ankara.

Tekin, M. (1999). Romancı Yönüyle Peyami Safa. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tekin, M. (2003). Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları). İstanbul: Ötüken Yay.

Thomson, G. (1998). İnsanın Özü. Çeviren: Celâl Üster. İstanbul: Payel Yayınları.

Timuçin, A. (2001). Düşünce tarihi-3, İstanbul: Bulut Yay.

Tokel, D. A. (2000). Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar (Şahıslar Mitolojisi), Ankara: Akçağ Yayınları.

Tolstoy. (2000). Anna Karenina. Türkçesi: Bülent Bora. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Topçu, N. (2011). Varoluş Felsefesi Hareket Felsefesi. Yay. Haz. Ezel Erverdi-İsmail. Kara. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Toynbee, A. (1988). Medeniyet Yargılanıyor, Çev. Ufuk Uyan, İstanbul: İşaret Yay.

Tuğcu, T. (2000). Batı Felsefesi Tarihi. Alesta Yayınları.

Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü. (2011). Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.

Uluç, T. (2007). İbn Arabi'de Sembolizm. İstanbul: İnsan Yay.

Umehara, T. (2008). "Heidegger ve Budacılık" Heidegger, İstanbul: Say Yay.

Urry, J. 2015 Mekânları Tüketmek. Çev. Rahmi Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Original book published in 1995).

Watt, I.-Barthes, R. (2002). Roman ve Gerçek Etkisi. Editör: Ali Şimşek. İstanbul: Donkişot Yayınları.

Wellek R. – Warren A. (1983). Edebiyat Bilimin Temelleri. Çev. Ahmet Edip Uysal. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Wellek, R. ve Warren A. (2001) Yazın Kuramı. Çev. Y. Salman ve S. Karantay İstanbul: Adam Yayınları.

Yalçın, A. (2003). Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı (1946-2000). Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalom, I. (2013). Varoluşçu Psikoterapi. Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Yalom, I. (1998). Nietzsche Ağladığında, Çev. Aysun Babacan. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Yalom, İ. (2008). Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek. Çev. Zehra İyidoğan Babayiğit. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yılmaztürk, M. (2011). Tanzimat Romanlarında Erkek Narsizmi. Bilkent Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Yörükoğlu, A. (1990). Gençlik Çağı, İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.

Yüksel, B. (2011). Kendini Bilmek Yolculuğu ve Ezoterik Bakış, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Ziss, A. (1984). Estetik. Çev. Yakup Şahan. İstanbul: De Yayınevi.

Zweig, S. (1997). Satranç (roman). Çeviren: Ayça Sabuncuoğlu. Can Yay.

Zweig, S. (1991). Dünyanın Fikir Mimarları “Kendileri ile Savaşanlar” (Kleist, Nietzsche, Hölderlin). Çev. Gürsel Aytaç. İstanbul: İş bankası Yay.

MAKALELER

Agan, N. (1984). Bir Tuhaf Yalvaç -Vüs’at O.Bener’le Konuşma. Sanat Rehberi Dergisi (20). s.a. 23-38.

Apaydın, M. (2006). Adalet Ağaoğlu’nun Dar Zamanlar Üçlemesinde zaman kurgusu üzerinde bazı değerlendirmeler”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 15, Sayı 2. s.a.17-38

Arslan, U. T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. Kültür ve İletişim Dergisi. s.a. 9-37.

Aslan, P. (2006). Kendini Arayan Bir Yazarın Postmodern Öyküsü. Varlık Dergisi (Ekim). s.a. 60-67.

Aşar, H. (2014). Heidegger ve Sartre Felsefesinde “Kaygı” ve “Bulantı” kavramlarının Analizi, FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2014 Bahar. S.17. s.a. 85-99.

Ayaz, H. (2009). Ölmeye Yatmak Romanında Aysel’in Yabancılaşması, Jasss International Journal of Social Science Volume 2 Issue 2. s.a. 33-40. Winter.

Aydoğan, Y. (2013). Aşk ve Profanlaşma: Bir Anayurt Oteli Konaklaması. Varlık Dergisi. s.a. 16-24.

Bachelard, G. (1997). Anın Sezgileri, Cogito, S.11, s.59-63.

Bal, M. (2007). Varoluşçuluk ve Franz Kafka’nın Dönüşümü. Evrensel Kültür. S. 184, s.a.30-33.

Balcı, Y. (2004). Oğuz Atay’ın Romanlarında Kahramanlar, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, nr.16, s.a.39-53.

Bulut, Y. (2014, Kış). Tarık Buğra'nın romanlarında kadın, erkek izlekleri ve birbirleriyle olan ilişkileri, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/3. s.a. 311-320, Ankara.

Çelik, B. (2011). Bir Öykücü Tomris Uyar. İyi Kitap Dergisi.

Çetin Aybeniz, E. (2013). “Zebercet Kendini Niçin Öldürdü?”, Aşiyen Dergisi, S.15 Kasım.

Çıkla, S. (2002). Romanda Kurmaca ve Gerçeklik. Hece Dergisi. Türk Romanı Özel Sayısı. Y.6 S.65/66/67. Ankara-Mayıs/Haziran/Temmuz.

Çınar, A. (2005) “Modern Düşüncede İnsanın Kendini Bilmesi”, Muhafazakar Düşünce Dergisi, Y:2, S.6.

Çopur, G. (2012). Ruh Adam Romanında Kahramanın Sonsuz Yolculuğu: Yasak Aşkın Döngüsü, Turkish StudiesInternational Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer, 2012.

Direk, Z. (2011). “Türkiye’de Varoluşçuluk”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce, C.3: Modernleşme ve Batıcılık, Ed. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul. s.441.

Doğan, A. (2004).“Huzur’un Huzursuz Kadını: Nuran, Türk Dili, Nisan S:628 s: 339-347.

Dündar, H. (2004). Leyla Erbil, Edebiyat ve Cinsel Sömürü. Edebiyat ve Eleştiri Dergisi, Yıl 12, S.76, s.74-80.

Engin, E. (2007). Turkish StudiesInternational Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 2/4 Fall. ss. 1200-1203.

Erdem, M. (1997) Hıristiyanlıktaki Vaftiz Anlayışı Üzerine Bir Araştırma, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:34, S.1 Ankara 1997, ss. 133-154.

Evlice, A. (2014/2). Sokratesin savunmasına hukuki bir yaklaşım. Hukuk Gündemi Dergisi, 2, Ankara.

Filiz, Ş.(1999). İslam Felsefesi'nde Tanrı Anlayışı karşısında Bireyin Konumu Problemi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi dergisi, Cilt: XL, Ankara 1999, ss. 223-241.

Gültekin, M. (2007). George Simmel'in Düşüncesinde Modern Toplum ve Tüketim Kültürü. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. Bahar Temmuz 7.

Günay, M. (2011). Tarih Bilinci Bağlamında Kültür, Kriz ve Birey, Kaygı S.17, s.119.

Gürbilek, N. (2002). Tanpınar'da Görünmeyen. Bir Gül Bu Karanlıklarda. Haz. Abdullah Uçman, Handan İnci İstanbul: Kitabevi. 397-407.

Heidegger M. (1997). Zaman Kavramı. Çev. Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-Cogito Dergisi. S. 11. s. 29-41.

İşık, C. (2009). Anadolu Erenlerinde 'Gerçek' Olmak İçin 'Gerçeklik'. Doğu-Batı Kişinin Kendisiyle Savaşı, Şubat-Mart-Nisan. S.48.

İmamoğlu E. Olcay, Günaydın Gül, Selçuk Emre, Özgün Benliğin Yordayıcıları Olarak Kendileşme ve İlişkililik: Cinsiyetin ve Kültürel Yönelimlerin Ötesinde, Türk Psikoloji Dergisi, Haziran 2011, 26 (67), 27-43

İnam, A. (1999) "Kaygı Gülü Açarken", Doğu Batı, S.6, Y.2, Şubat-Nisan, s.73-91.

İnsel, T. (2009). Canın Gerilimi ve Düşman Yabancı Politeia'da Kişinin Savaşımı. Doğu Batı Dergisi. 48, 49-62.

İşler, E. Yeni Roman'ın Düşünsel Temelleri ve Anlatısal Yapısı, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 30 (Temmuz 2011/II), ss. 179-182.

Karaca, A. (2011). Gölgesizler'in Kurgu Tekniği ve Teması, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/2 Spring 2011,s.547-560.

Karaca, Ş. (2012). İlk dönem Türk romanlarında kadın kimliği. Akademik Bakış Dergisi. Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi.ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat- Kırgızistan. 33. Kasım-Aralık.

Karakaş T. (2009). Üstinsan'ın "İyi İnsan"la Savaşı ve Nietzsche'de Kişinin Kendi Kendisini Aşma Deneyimi, Doğu-Batı "Kişinin Kendisiyle Savaşı, Şubat, Mart, Nisan. S.48.

Koca, C. (2012). Buzul Çağının Virüsü, Dil ve Edebiyat Dergisi / Journal of Linguistics and Literature, 9:1, 21-32.

Koç, E. (2009). Varoluşsal bir problem olarak ölüm üzerine bir değerlendirme: Tolstoy'un İvan İlyiç'in Ölümü adlı eseri. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 12, S. 22, Aralık. 245-259

Koçak, O. (1996). Toplum ve Bilim Dergisi. Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik bir deneme. S.70. Güz.94-152.

Koştaş, M. (1994). 19. Yüzyıl İdealist Felsefe Akımı ve Weberci Görüş, Felsefe Dünyası Dergisi, S.11, Mart.

Kurt, M. (2007).1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurt, M. (2009). "Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri". Gazi Türkiyat Dergisi. S. Bahar 2009/4.

Manav, F. (2011). Kaygı Kavramı. Toplum Bilimleri Dergisi, 5 (9) : 201-211

Mengi N. (2009). Selim İleri'nin Bodrum Dörtlemesindeki İçerik Özellikleri Üzerine Bir Değerlendirme. Karadeniz Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. S.4. s.a. 52-63.

Mutluay R. (2002)., Mahur Beste, "Bir Gül Bu Karanlıklarda" –Tanpınar üzerine yazılar-, Hazırlayanlar: Abdullah Uçman/Handan İnci, İstanbul: Kitabevi. 258-270

Oğuz, B. (2009). Oğuz Atay'da Yazarlık Kurumunun İflası ve Edebî İntihar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemel Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Oktay, A. (2003). "Şair, Dünya Görüşünden Kopamaz". Yasakmeyve, Sayı: 2. Mart-Nisan.

Orhanoğlu, H. (2002). "Anlatıcılar Açısından Roman" Türk Romanı Özel Sayısı, Hece Der. Y.6 S. 65/66/67. Ankara- Mayıs/Haziran/Temmuz.

Özen, Y. ve Gülaçtı, F. (2010). Benlik Kavramı ve Benliğin Gelişimi: Bilen Benliğe Gereksinim Var mı? Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi. s.a. 21-37.

Özgül, M.K. (2002). “Romanın Hikayesi”, Türk Romanı Özel Sayısı, Hece Der., Y.6 S.65/66/67, Ankara-Mayıs/Haziran/Temmuz.

Parla, J. (1979). “Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Değişim, Bunalım, Direniş”, Somut, S: 5, s. 54-59.

Polat, A. (2012). Madde-Ruh Çatışmasından Simeranya'ya Kaçış: Yalnızız, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume, 7/3, Summer.

Sağlık, Ş. (2008). “Bir Metafor Olarak Değişim/Dönüşüm”, Hece, S. 137.

Siyez, D. M. (2006). “Ergenlik Döneminde İntihar Girişimleri: Bir Gözden Geçirme”, Kastamonu Eğitim Dergisi Cilt:14 No:2.

Soykan, Ö. N. (1999). “Varoluş Yolunun Ana Kavsığında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger'de Bir Arastırma”, Doğu Batı, S.6, Y.2, Şubat-Nisan, s.35-53.

Tosun, N. (2013). “Edebiyatın “Acun”ları”, Hece Dergisi, Sayı 197, Aralık.

Turan, E. (2009). “Agon: Kökündeki Savaşın Öyküsü”, Kişinin Kendisiyle Savaşı, Doğu-Batı, Y:11 S.48, 2009, s.a. 39-47.

Uğurlu, S. B. (2008). Yusuf Atılgan'da Baba İmgesi: Psikanalitik Bir Yaklaşım, İçinde: 38. İcanas (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri IV. CİLT, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara.

Yalçın İ.- Acar Voltan N. (2006). Candan Erçetin'in Seslendirdiği Şarkıların Gestalt Terapi Açısından Değerlendirilmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi. 20: 01-10.

TEZ FOTOKOPİSİ İZİN FORMU

ENSTİTÜ

Fen Bilimleri Enstitüsü
Sosyal Bilimler Enstitüsü

YAZARIN

Soyadı:

Adı:

Bölümü:

TEZİN ADI:

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans Doktora.....

1. Tezimin tamamından kaynak gösterilmek şartıyla fotokopi alınabilir.

2. Tezimin içindekiler sayfası, özet, indeks sayfalarından ve/veya bir bölümünden kaynak gösterilmek şartıyla fotokopi alınabilir.

3. Tezimden bir (1) yıl süreyle fotokopi alınamaz.

TEZİN KÜTÜPHANEYE TESLİM TARİHİ

ÖZ GEÇMİŞ

Soyadı, Adı: OLPAK KOÇ, Canan

Uyruğu: TC

Doğum Tarihi: 29.03.1980

Doğum Yeri: Kırıkkale

Telefon: 05054914134

Email: c_olpak@mynet.com

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Yılı
Yüksek Lisans	Ondokuz Mayıs Üni.	2011
Lisans	Ondokuz Mayıs Üni.	2004

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Yer	Görev
2017- (devam ediyor)	Adalet Bak. Eğitim Merkezi	Öğretmen
2015- 2017	Adalet Bak. Çocuk Kapalı Cezaevi	Öğretmen
2012-2015	Adalet Bak. Denetimli Serbestlik Müd.	Öğretmen
2006-2012	Giresun Denetimli Serbestlik Müd.	Öğretmen
2005-2006	Ankara Elmadağ Lisesi	Öğretmen

YABANCI DİL

İngilizce

ÖDÜLLER

- Türk Ocağı Prof. Dr. Osman Turan Makale Yarışması Türkiye Birinciliği, 2012: “Kemal Tahir'in Devlet Ana Romanı Örneğinde Vatanlaşma Sürecinde Anadolu'da Nüfus Hareketleri”
- Necip Fazıl Deneme Yarışması Mansiyon Ödülü, 2013: “Necip Fazıl ve Arayış”

- Türk Dünyası Mühendisler ve Mimarlar Birliği tarafından düzenlenen “Şehir ve Edebiyat” konulu Monografi Yarışması Mansiyon Ödülü, 2014: Konya, Mardin ve Diyarbakır'ın Türk Kültür Tarihindeki önemi üzerine monografi

KATILDIĞI PROGRAMLAR

- Kırgız Edebiyatı ve Tölogön Kasımbek, TRT Yeni Gün Programı, Yayın Tarihi 23.06.2015.

YAYINLAR

KİTAP BÖLÜMLERİ

- Namık Kemal, “Namık Kemal’in Gazeteciliği”, Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ-2012, s.107-114.
- Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı, “Çıkış Yolu Arayışında Şairlerin Nesil İdeali ve ‘Taha’nın Kitabı, Medeniyetin Burçları, Kayseri-2015, s.454-463.
- Tanpınar’da Kadın, Tanpınar’ın Kadın Karakterlerinde Acının Arketipi, Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, Temmuz 2014, s.144-156.

SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ

- Mehmet Akif ve Gölgele Sempozyumu, 26-27 Aralık 2013
Düzenleyen: İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mehmet Akif Üniversitesi, Türkiye Yazarlar Birliği
Bildiri Başlığı: Tanpınar’ın Mahur Beste Romanının “Garip Bir İhtilalci” Bölümünde ve Mehmet Akif’in Gölgele kitabında Doğu’ya Bakış
(Bildiri metinleri Türkiye Yazarlar Birliği tarafından kitap olarak yayınlanmıştır.)
- Türkiye’de Kadın Yazarlığın Tarihi-IV: Fatma Aliye Sempozyumu, “Fatma Aliye’nin Karakterlerinde Varlık ve Acı Bağlamında “Kendilik” Kısıkaçı”, İstanbul Şehir Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Modern Türkiye Çalışmaları Merkezi 26-27 Aralık 2015’te düzenlemiş henüz bildiriler yayınlanmamıştır.

MAKALELER:

- Modern Hikâye Kurgusundaki Vakanın Halk Hikayesindeki Görünüşü, Dergah Dergisi, Sayı 174, 2004.
- Türk Edebiyatında Cezaevi Öyküleri, Hece Dergisi, Haziran 2012.

- Kemal Tahir ve Cezaevi Günleri, Hece Dergisi Kemal Tahir Özel Sayısı, Ocak 2012.
- Modern Kadın Bir Bakış Örneği, Turkish Studies Dergisi-İnternational Periodical For The Languages, Literature and History or Turkish or Turkic Voluma 7/1 Winter 2012, p.1671-1678, Turkey.
- Sevgi Soysal ve Cezaevi Günleri: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu Romanında Birey ve Grup Psikolojisinin Doğurduğu Çatışmalar ve Uyum, Turkish Studies Dergisi-İnternational Periodical For The Languages, Literature and History or Turkish or Turkic Voluma 7/2 Spring 2012, p.807-819, Turkey.
- Modern Türk Edebiyatında İki Roman: Benim Adım Kırmızı'da 'Batı'-Katre-i Matem'de 'Doğu' Medeniyeti, Hece Dergisi Medeniyet Özel Sayısı, Haziran 2012.
- Tanrı'nın Oyunu ve Anlatıcının Oyunu: Hayat ve Edebiyat, Hece Hayat, Edebiyat ve Siyaset Özel Sayısı, Sayı 8, 2003.
- Afet Ilgaz İle Söyleşi, Hece Dergisi, Haziran 2012.
- Haremden Çıkışın Serüveni "Fatma Aliye Hanım ve Udi Romanının Kadınları" Hece Dergisi, Sayı 34, 2009.
- Susmanın ve Konuşmanın Bir Diğer Adı: Haydi Abbas Bir Hikaye Yaz!, Hece Öykü, Sayı 34, 2009.
- Türk Kültüründe Bayramlar, İki Bayram Arası Bayram Tarifi, Hece Dergisi, Aralık 2011.
- Devlet Ana ve Od Romanlarında Yunus Emre, Dergâh Dergisi, Sayı 268, Haziran 2012.
- Orhan Kemal'in Hapishane Günleri, Orhan Kemal Özel Sayısı, Hece Dergisi, Ocak 2014.
- Batılı Olduk mu, Olmadık mı? Sarımsaklasak mı Saklasak mı?, Batı Medeniyeti Özel Sayısı, Hece Dergisi, Haziran 2014.
- Harflerin Dünyasından Estetiğe Bakış, Hece Dergisi, Ankara Eylül 2012.
- Destan Geleneğinden Tarihi Romana: Kırılan Kılıç I, II, Turkish Studies Dergisi-İnternational Periodical For The Languages, Literature and History or Turkish or Turkic Voluma 7/3 Summer 2012, p.1885-1892, Turkey.
- Ahmet Mithat Efendi ve Cervantes'in Romanlarından Don Kişot ve Daniş Çelebi, Turkish Studies Dergisi-İnternational Periodical For The Languages, Literature and History or Turkish or Turkic Voluma 8/4 Spring 2013, p.1111-1120, Turkey.
- İslah Edici Yöntemlerin Kurgusal Düzlemde Keşfi; Avrupa Sarı Kağıtları Yırtabildi mi?, Turkish Studies Dergisi-İnternational Periodical For The Languages, Literature and History or Turkish or Turkic Voluma 7/4 Fall 2012, p.2431-2439, Turkey.

•Peyami Safa'nın İlk Dönem Romanlarında Kadın Karakterlerin Varlık Problemleri, Hece Dergisi Özel Sayısı, Ocak 2015.

•Nazım Hikmet'in Cezaevi Günlüğü, Hece Dergisi Günlük Özel Sayısı, Haziran 2015.

