

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZER ÖZLÜ VE LEYLA ERBİL'İN
ROMANLARINDA VAROLUŞÇULUK

MELİHA YONCA ERDEM
2501171053

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. İSMAİL KARACA

İstanbul-2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Meliha Yonca ERDEM Numarası : 2501171053
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Yeni Türk Edebiyatı Danışmanı : Doç. Dr. İsmail KARACA
Tez Savunma Tarihi : 07.08.2019 Saati : 14:00
Tez Başlığı : "Tezer Özlü ve Leyla Erbil'in Romanlarında Varoluşçuluk "

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. İsmail KARACA		KABUL
2- Dr. Öğr. Üyesi Çilem TERCÜMAN		KABUL
3- Dr. Öğr. Üyesi Hacer GÜLŞEN		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Dr. Öğr. Üyesi Ali KURT		
2- Dr. Öğr. Üyesi Fırat KARAGÜLLE		

ÖZ

TEZER ÖZLÜ VE LEYLA ERBİL’İN ROMANLARINDA VAROLUŞÇULUK

MELİHA YONCA ERDEM

Temeli on dokuzuncu yüzyılın ortalarına dayanan varoluşçuluk felsefesi (egzistansiyalizm), özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın ardından önce Batı edebiyatında daha sonra Türk edebiyatında moda hâline gelmiştir. Batı’da varoluşçu olarak öne çıkan filozofların aynı zamanda edebî eserlerle felsefelerinin kapsamını yansıtmaya yolunu tercih etmeleri, bu akımın edebiyat ile ne denli ilişkili olduğunu ortaya koyması açısından önemlidir.

Varoluşçuluk akımının tesiri, Türk edebiyatında Jean Paul Sartre’ın eserlerinin tercümeleriyle başlamıştır. 1950’li yıllardan itibaren “bunaltı edebiyatı” kuşağı diye adlandırılan bir grup edebiyatçının elinde bu tesir büyümüştür. Söz konusu kuşağa dahil edilen Tezer Özlü ve Leyla Erbil de eserleriyle varoluşçuluk felsefesinin Türk edebiyatındaki yansımalarını gözler önüne seren iki yazar olarak öne çıkmıştır. Bu çalışmada Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in romanlarında takip edilen varoluşçu akımın izleri; bunaltı, başkaldırı, benlik, ölüm, cinsellik, yabancılaşma, hiçlik, özgürlük, yalnızlık, korku ve kaçış gibi olgular çerçevesinde tespit edilip Kierkegaard, Kafka, Sartre, Beauvoir, Beckett ve Pavese gibi varoluşçu filozof ile yazarların tesiri ışığında tahlil edilip değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Varoluşçuluk felsefesi, edebiyat, Jean Paul Sartre, Bunaltı edebiyatı, Tezer Özlü, Leyla Erbil.

ABSTRACT

EXISTENTIALISM IN NOVELS OF TEZER ÖZLÜ AND LEYLA ERBİL

MELİHA YONCA ERDEM

The philosophy of existentialism which has been based upon the middle of nineteenth century has become a trend in Turkish literature after Western literature before World War Two. Since leading philosophers for existentialism have preferred to reflect their philosophies by literary works in the West, it is important to reveal the association of this movement with literature.

Effect of the existentialism flow has started by translation of Jean Paul Sartre's poems in Turkish literature. This effect has grown by a group of *littérateurs* called "oppressive literature" since 1950s. Tezer Özlü and Leyla Erbil who were involved into aforementioned generation have been leading writers revealing the reflection of existentialism philosophy in Turkish literature. The aim of the present study was to detect the traces of existentialist flow in novels of Tezer Özlü and Leyla Erbil within the frame of oppressiveness, rebellion, death, nihilism, individualism, liberty, sexuality, alienation, flight and fear and to discuss the effects of existentialist philosophers and writers such as Kierkegaard, Kafka, Sartre, Beauvoir, Beckett and Pavese.

Key words: Existentialism philosophy, literature, Jean Paul Sartre, oppressive literature, Tezer Özlü, Leyla Erbil.

ÖN SÖZ

“Yaşama ve ölümlle hesaplaşmak için yazıyorum.”

Tezer Özlü

İnsan varlığını anlamaya ve anlatmaya çalışan edebiyat ile felsefe, birbirlerini her zaman destekleyen ve tamamlayan iki ayrı disiplin olmuştur. Aralarındaki ilişki her çağda devamlılığını sağlamıştır. Yirminci yüzyılda, iki dünya savaşının ardından gelişim gösteren varoluşçuluk felsefesi (egzistansiyalizm) de birey kavramını kapsamlı bir biçimde irdemesi sebebiyle edebiyata sirayet eden önemli bir felsefi akım olmuştur.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Batı edebiyatında Franz Kafka, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett gibi önemli temsilcilerini bulan varoluşçuluk felsefesi, Türk edebiyatında özellikle 1950’li yıllardan sonra etkisini göstermiştir. Bu yıllarda gerek dönemin sosyal ve siyasi şartlarıyla gerek tesirinde kalınan söz konusu felsefi akımla paralel olarak bunaltı edebiyatı diye nitelendirilen bir edebî anlayış kendisini göstermiştir. Demir Özlü, Ferit Edgü, Erdal Öz, Onat Kutlar, Orhan Duru gibi yazarların eserleriyle ismini bulan bu anlayışa, Tezer Özlü ve Leyla Erbil de dahil edilmektedir.

Yazılan bu tezin amacı, Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in romanlarında varoluşçuluk felsefesinin izlerini tespiti çalışmaktır. Bu yüzden tezin birinci bölümünde, öncelikle varoluşçuluk felsefesinin temelini teşkil eden “öz” ve “varlık” kavramlarının tanımına gidilmiş; bu felsefenin doğuşunu hazırlayan alt nedenlerinden, düşünsel yapısından ve öne çıkan Hristiyan ile tanrıtanıma temsilcilerinden bahsedilmiştir. İkinci bölümde, varoluşçuluğun hem Dünya edebiyatındaki gelişimi ile önemli temsilcileri hem de Türk edebiyatındaki gelişimi ile önemli temsilcileri açıklanmaya çalışılmıştır. Tezin asıl amacını ortaya koyan “Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in Romanlarında Varoluşçuluk” başlıklı üçüncü bölümünde, önce dost iki yazarın biyografileri, edebî anlayışları ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Daha sonra tezin inceleme alanına giren Tezer Özlü’nün iki, Leyla Erbil’in yedi romanı hakkında genel bir bakış sunulmuştur. Ardından bu romanların varoluşsal eğilimleri; bunaltı, başkaldırı, benlik, ölüm, cinsellik, yabancılaşma, hiçlik, özgürlük, yalnızlık, korku ve kaçış gibi olgular çerçevesinde başlıklandırılıp tespit edilmiş; Kierkegaard, Kafka, Sartre, Beauvoir, Beckett, Pavese ve Svevo gibi varoluşçu filozof ile yazarların tesiri ışığında da tahlil edilmiştir. Sonuç bölümünde, iki yazarın romanlarında tespit ve tahlil edilen varoluşçuluk felsefesinin izleri, karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bibliyografya bölümünde ise tez boyunca yararlanılan kaynaklar belli bir düzen dahilinde gösterilmiştir.

İstanbul Üniversitesinde hem lisans hem de yüksek lisans eğitimim boyunca sadece edebiyat alanında değil, pek çok alanda sahip olduğuengin fikirlerinden ve bilgisinden dikkatle faydalanmaya çalıştığım kıymetli hocam Doç. Dr. İsmail Karaca'ya tez danışmanlığı süresince göstermiş olduğu ilgi ve alaka ile esirgemediğı yardımları için sonsuz teşekkürlerimi sunar; bu tezimi kendisine adamayı borç bilirim.

Meliha Yonca Erdem

İstanbul, 2019

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

VAROLUŞÇULUK FELSEFESİNİN TARİHÇESİ

1.1 Öz-Varoluş ve Varoluşçuluk Kavramlarının Tanımları.....	4
1.2. Varoluşçuluk Felsefesini Oluşturan Alt Nedenler.....	9
1.3. Varoluşçuluk Felsefesinin Düşünsel Yapısı.....	12
1.3.1. Dinci (Hristiyan) Varoluşçular.....	16
1.3.1.1. Soren Kierkegaard.....	16
1.3.1.2. Karl Jaspers.....	18
1.3.1.3. Gabriel Marcel.....	19
1.3.2. Dinci olmayan, Tanrıtanımaz Varoluşçular.....	20
1.3.2.1. Martin Heidegger.....	20
1.3.2.2. Jean Paul Sartre.....	21

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYA VE TÜRK EDEBİYATINDA VAROLUŞÇULUK

2.1. Dünya Edebiyatında Varoluşçuluk Felsefesinin Gelişimi.....	24
2.2. Dünya Edebiyatında Varoluşçuluğun Önemli Temsilcileri.....	26
2.2.1. Jean Paul Sartre.....	26
2.2.2. Simone De Beauvoir.....	29
2.2.3. Franz Kafka.....	32
2.2.4. Albert Camus.....	36
2.2.5. Samuel Beckett.....	39
2.2.6. Cesare Pavese.....	45
2.2.7. Italo Svevo.....	46
2.3. Türk Edebiyatında Varoluşçuluk Felsefesinin Gelişimi.....	47
2.4. Türk Edebiyatında Varoluşçuluğun Önemli Temsilcileri.....	51
2.4.1. Demir Özlü.....	51
2.4.2. Yusuf Atılgan.....	53
2.4.2. Oğuz Atay.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LEYLA ERBİL VE TEZER ÖZLÜ’NÜN ROMANLARINDA VAROLUŞÇULUK

3.1. Dost İki Yazar: Tezer Özlü ve Leyla Erbil.....	63
3.1.1. Tezer Özlü’nün Biyografisi, Edebî Anlayışı ve Eserleri.....	63
3.1.2. Leyla Erbil’in Biyografisi, Edebî Anlayışı ve Eserleri.....	71
3.2. Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in Romanlarına Genel Bir Bakış.....	80
3.2.1. Tezer Özlü’nün Romanları.....	80
3.2.1.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri.....	80

3.2.1.2. Yaşamın Ucuna Yolculuk.....	83
3.2.2. Leyla Erbil'in Romanları.....	86
3.2.2.1. Tuhaf Bir Kadın.....	86
3.2.2.2. Karanlığın Günü.....	89
3.2.2.3. Mektup Aşkları.....	90
3.2.2.4. Cüce.....	92
3.2.2.5. Üç Başlı Ejderha.....	94
3.2.2.6. Kalan.....	97
3.2.2.7. Tuhaf Bir Erkek.....	100
3.3. Tezer Özlü ve Leyla Erbil'in Romanlarında Varoluşsal Eğilimler.....	102
3.3.1. Bunaltı.....	102
3.3.2. Başkaldırı.....	128
3.3.3. Benlik.....	148
3.3.4. Ölüm.....	167
3.3.5. Cinsellik.....	183
3.3.6. Yabancılaşma.....	196
3.3.7. Hiçlik.....	207
3.3.8. Özgürlük.....	216
3.2.9. Yalnızlık.....	225
3.2.10. Korku.....	233
3.2.11. Kaçış.....	241
SONUÇ.....	249
BİBLİYOGRAFYA.....	256

KISALTMALAR LİSTESİ

Cilt:	Cilt
Çev.:	Çeviren
s.:	Sayfa
S:	Sayı
a.e.:	Aynı eser
a.g.e.:	Adı geçen eser
bkz.:	Bakınız
Çev:	Çeviren
bs.:	Basım

GİRİŞ

Felsefe ve edebiyat, insan zihninin dünyaya iki farklı yaklaşım biçimidir. Edebiyat; dünyayı şiir, öykü, roman vb. ile ifade ederken diğeri düşünceyi belirli sorulara cevap arayarak ortaya koyar. Felsefe ve edebiyat birbiriyle çakışan, karşıtlıkları ele alan disiplinler değildir. Aksine birlikte bir bütünlük gösterip birbirilerini destekleyen iki ayrı tutumdur. Söz konusu iki alan irdelendiğinde felsefenin edebiyatı, edebiyatın felsefeyi konu edindiği açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bakıldığında gerçek şairin bir tarafının filozof olduğu ya da bir filozofun derinliğinde şairlik gücünün yattığı da pek çok örnekler –Ömer Hayyam, Mevlânâ, Kierkegaard, Sartre vs.- neticesinde görülmektedir. Anlaşılmaktadır ki edebiyatın hayâli ile felsefenin düşüncesi aynı noktada, “insan”ı aramak ve ifade etmek çabasında buluşmuştur.

Edebiyat, öznel ve kişisel tecrübeleriyle bireyi somutlaştırarak en iyi şekilde betimleyebilmektedir. Edebiyat duyguların bir tür ifade aracı olarak felsefeye hizmet etmekte ve felsefenin soyut ve kuru kavramsal diliyle ifadesi güç olan birtakım düşünce veya duygulanımların aktarımına yardımcı olmaktadır.¹ Bu açıdan bakıldığında edebiyatın, estetik bir zevk olmanın yanı sıra belirli türden felsefi düşünceyi ifade edebilen etkinlik alanı olduğu ve “insan” meselesini ele aldığı derecede bizzat varoluşçu olduğu düşüncesine ulaşılabilir.

Yazmak eylemi hem varoluşu, varoluşa tanıtır hem de varoluşu, varoluşa getirir. Yazı, kendi içinden kendi dışına doğru taşan, bu uzaklaşma ile bir anlamda kendine yabancılaşan varoluşun yine kendine dönüşünü sağlar.² Denilebilir ki varoluş, kavram anlamını harflerin seslerinde bularak kendi oluşunun somutluğunu ancak yazı aracılığıyla sağlar.

20. yüzyılın entelektüel dili olarak felsefi akımlar arasında ön plana çıkmış varoluşçuluk felsefesi (Alm. existenzialismus, Fr. existentialisme, İng. existentialism), aslî olarak varoluşun anlamını sorgular. Bu felsefeye göre insan varlığı özgürdür ve varoluşu süresince özünü, benliğini kendisi var eder. İnsanın varoluşu özünden önce gelmektedir.

¹Vefa Taşdelen, **Bildiri Kitabı** (Felsefe-Edebiyat Sempozyumu), Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 39.

² Vefa Taşdelen, **Felsefeden Edebiyata**, Ankara, Hece Yayınları, 2004, s. 25.

Asım Bezirci'ye göre de kendi özünü yine kendisi var eden tek varlık insandır: Özünü kendi yaratan tek nesne insandır. İnsandan başka her nesnede yapış, varoluştan önce gelir.³

Varoluşçuluk felsefesi, çözülme hâlindeki burjuva toplumunun bir ürünüdür, denilebilir. Başkalaşım geçiren ve yeni bir biçim alan toplum güvenlik çemberinden çıkarak sığınacağı bir eskiyi bünyesinde bulundurmaz. William Barret'a göreyse insan varlığı, her ne kadar sosyal bir yapıyla korunsu da varoluşsal gerçekliği itibarıyla tektir ve korunmasızdır:

O, 'kendi' yalnızlığının, insan yaşamının önlenemez bir boyutu olduğunu öğrenmiştir; bu 'kendi', sosyal çevre tarafından ne kadar kuşatılmış görünürse görünsün durum değişmez. Son olarak o, her insanın kendi ölümü karşısındaki tek başına ve sığınaksız olduğunu görmüştür.⁴

İnsan, yaşamına yine kendisinin yaptığı müdahaleler sonucu oluşturduğu mekanik düzenin bir parçası haline gelmiştir. Adeta kendi düzeninin amacı olmaktan çıkmış, aracı haline gelmiştir. Araç konumuna düşen birey, varoluşsal amacını sorgulamaya başlamış ve bunun doğurduğu bunaltı ile devamlı bir mücadele vermek zorunda kalmıştır.

Avrupa'nın birçok küçük burjuva düşünürünce ortaklaşa oluşturulan varoluşçuluğun düşünsel temelini Blaise Pascal, Bergson hatta Descartes'a kadar götürülenler olmaktadır. Emmanuel Mounier, varoluşçuluğun zengin bir arka plandan güç aldığını, hatta tarihte bilinen ilk varoluşçu düşünürün Sokrates olduğunu ileri sürmektedir.⁵

Varoluşçuluk felsefesi (Egzistansiyalizm) asıl olarak 19. yüzyılın ortalarından itibaren şekillenmiş, 1930'lu yıllardan sonra da yaygınlık kazanmıştır. İlk büyük temsilcisi Danimarkalı filozof Sören Kierkegaard'dır. Daha sonra Friedrich Nietzsche, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Merlau-Ponty gibi filozof veya filozof-yazarlar varoluşçuluk felsefesini geliştirip savunan şahsiyetler olmuşlardır.

Bu felsefi akım, 1935'lerden itibaren Batı edebiyatında hayat bulmaya başlamış; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tesiri daha da güçlenmiştir.⁶ Söz konusu yıllarda

3 Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk** (Önsöz'den), Çeviren: Asım Bezirci, 2. bs., İstanbul, Ataç Kitabevi, 1961, s. 3.

4 William Barrett, **İrrasyonel İnsan**, Çeviren: Salih Özer, Ankara, Hece Yayınları, 2003, s. 40.

5Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1986, s. 41-42.

6 İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, 13. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2017, s. 154.

varoluşçuluk felsefesinin edebiyattaki yolcuğu, Sartre'ın *Bulantı*'sıyla başlamış; Franz Kafka, Albert Camus, Simone de Beauvoir ve Samuel Beckett gibi yazarların eserleriyle devamlılık göstermiştir. 1955'lerden sonra ise zayıflayarak yerini başka akımlara bırakan bu felsefi akım, bugün de yer yer varlığını sürdürmektedir, denilebilir.

Türk edebiyatında 1940'lı yılların sonlarına doğru Sait Faik ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde, varoluşçuluğun ilk tesirleri göze çarpmaktadır. 1950'li yıllarda Türkiye'nin yaşadığı sosyal ve siyasal değişimlerle birlikte öncelikle Sartre'ın *Bulantı* adlı romanı, daha sonra varoluşçuluğun teorisini ve tesirini aktaran pek çok eserin Türkçeye aktarılması, felsefenin tanınmasında başrol oynayan gelişmelerden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası bunalımın getirdiği Türkiye koşulları, Türk edebiyatında 1950'li yılların “bunalım edebiyatı”nı meydana getirmiştir. Bu isimlendirme altında yabancılaşma, yalnızlık, ölüm, cinsellik, dünyaya fırlatılmışlık, hiçlik, saçma ve seçme gibi varoluşsal olguları eserlerinde işleyen bir grup yazardan söz etmek mümkündür. Yusuf Atılgan, Demir Özlü, Oğuz Atay, Ferit Edgü, Erdal Öz, Vüs'at O. Bener, Leyla Erbil ve Tezer Özlü gibi söz konusu 1950 kuşağını meydana getiren sanatçıların eserleri, varoluşçu edebiyatı örneklemiştir.

Bu çalışmada da 1950'li yılların “bunalım edebiyatı” olarak nitelendirilen dönemde varoluşçuluk felsefesini gerek yaşantılarına gerek eserlerine tatbik eden Leyla Erbil ve Tezer Özlü'nün romanları büyüteç altına alınacak; varoluşçuluğun bunalı, başkaldırı, benlik, ölüm, cinsellik, yabancılaşma, hiçlik, özgürlük, yalnızlık, korku ve kaçış gibi olguları çerçevesinde tahlil edilecektir. Böylelikle felsefe-edebiyat ilişkisinin örnekleme, Tezer Özlü ve Leyla Erbil aracılığıyla bir kez daha ortaya sunulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

VAROLUŞÇULUK FELSEFESİNİN TARİHÇESİ

1.1. Öz-Varoluş ve Varoluşçuluk Kavramlarının Tanımı

Felsefe tarihinde öz ile varoluş karşı karşıya getirilmiştir. Öz, bir şeyin temel yapısını, gücünü, tanımlayıcı unsurunu verir. Bu kavram bütüncül ve kapsayıcı niteliğiyle şöyle tanımlanmaktadır: “Öz, bir şeyi her ne ise o yapan, kendisi olmadan, o şeyin var olamayacağı şey, bir şeyi, başka bir şey değil de, her ne ise o şey yapan şey.”⁷

Varoluş ise özün tam tersi bir kavram olarak tekil ve bireysel gerçekliğiyle tanımlanmaktadır: “Dış dünyada, insanın bilgisinden bağımsız olarak gerçekleşme, mekan ve zaman içinde potansiyel değil de, aktüel bir varlığa sahip bulunma hali.”⁸

Varoluş felsefesinin tanımının yapılabilmesi için öncelikle, öz ve varoluş kavramlarının anlaşılması gerekir. 19. yüzyıla kadar klasik felsefe, özün önce geldiğini savunmuştur. Klasik felsefe ile varoluşçuluk arasındaki karşıtlığı gösterebilmek için Paul Foulquie bu felsefeye, özcü felsefe (philosophie essentialiste) adını vermiş ve özlerin ne olduğu sorununu üç büyük akımda toplamıştır. Bunları dinsel, kavramcı ve fenomenolojik özcülük olarak adlandırmıştır.

Dinsel özcülüğe göre özler, Tanrı’da ya da bu dünya üstünde bir evrende var olurlarken Kavramcı özcülüğe göre ancak insan zihninde bulunur. Fenomenolojik özcülük ise nesne olmadan öznenin de olmadığı ilkesini savunan Husserl’in özcülüğüdür.⁹

Eflatun ve Aziz Augustinus’ın dinsel özcülük anlayışını savundukları söylenebilir. Eflatun’un anlayışına göre asıl gerçek, ideler âleminde gerçek bir varlığa sahip olan özlerdir. Eflatun için iki evren vardır. Bunlar duyular dünyası ve düşün dünyası ya da fikirler dünyasıdır:

Duyular dünyası halkın tanıdığı tek evrendir. Duyularla algılanan gerçeklerden dokunup örülmüştür. Bu evrende, aynı örnekten gelen sayısız varlıklarla (menekşeler, atlar, insanlar), ortak nitelikler taşıyan kavramlar (eşitlik, güzellik, hak vb.) görülür.”¹⁰

⁷ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 3. bs., İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999, s. 662.

⁸ Ahmet Cevizci, **a.g.e.**, s. 888.

⁹ İvan Frolov, **Felsefe Sözlüğü**, Çeviren: Aziz Çalışlar, İstanbul, Cem Yayınevi, 1991, s. 172.

¹⁰ Paul Foulquie, **Varoluşçuluk**, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s. 12.

Fikirler evreni ise, sadece akıl yolu ile kavranabildiği için bu evrenin duyusal bir gerçekliğinden söz edilemez:

*Duyular evrenindeki varlıkların örneği olan gerçek tipler, ancak akıl evreninde görülebilir: Menekşe, at, insan; ya da daha çok, Tanrı'nın kendisi, en azından onun iyilik, güzellik ve tüze gibi genel biçimleri görülebilir. Eflatun bunların yalın imgeler olduklarını benimsemez; aksine, onlarda şeylerin örneklerini görür; bu yüzden de onlara fikir adını verir.*¹¹

Duyular evreni ile düşün evreninin yukarıdaki açıklamalar neticesinde varoluş ve öz kavramlarına karşılık geldiği anlaşılmaktadır. Duyular evreni algılanabilen gerçekliklerden oluşmasıyla varoluşu karşılar. Düşün evreni ise soyut ve genel biçimlerin görülebildiği evren olmasıyla öz kavramını bir nevi ifade eder.

Aziz Augustinus'a göre varlıklar var olmadan önce “ilahi zeka”da bulunmaktadır. Bilgilerin kaynağı da “Kelam” adı verilen bu “ilahi zeka”dır. Onun için bu dünyanın varlıkları gölge değil, gerçek varlıklardır.¹² Augustinus, Eflatun ile karşılaştırıldığında varoluşçulara daha yakın bir yerde durmaktadır.

Kenan Gürsoy Aziz Augustinus'un, “ilahi zeka”yı varoluşun öncelikli şartı olarak ortaya koyduğu için varoluşçulardan uzak bir tavır sergilediğini ifade eder:

*Aziz Augustinus, insanın önceden Tanrı tarafından tayin edilmiş bir öze sahip olduğunu; insana özgü bir yaşayış tarzına ulaşabilmesi için özüne uygun bir şekilde yaşaması gerektiğini; insanın araştırılması ve tanınması için Tanrıya müracaat edilmesi gerektiğini savunmasıyla varoluşçulardan uzaklaşmaktadır.*¹³

Dinsel özcülüğün vurgusunda duyuların gerçekliğinden ziyade düşün öz varlık yapısı aslolan varoluşsal algıdır, denilebilir.

¹¹ Paul Foulquie, **a.g.e.**, s. 12.

¹² Paul Foulquie, **a.g.e.**, s. 14.

¹³ Kenan Gürsoy, **Jean Paul Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler**, 2. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 1991, s. 59.

Kavramcı özcülükte kavramcılık, bir kuramdır; bu kurama göre insan, nesnelerin sadece imgelerini değil, özlerini de gösteren kavramlar ya da genel fikirler taşır. Bu özcülük Aristoteles ve Aziz Tommaso ile değerlendirilir.

Aristoteles, tüm mümkün yaşam biçimlerinin en iyisinin felsefi yaşam (tefekkür yaşamı) olduğunu belirtmiştir. Mutluluğunu felsefede bulan kişi, dış koşullara en az bağımlı olan kişidir ve yalnızca o sonsuzluk bilgisine ulaşabilir.

*Aristoteles'e göre bireysel nesneler "oluş" alanının içindedir; fakat bunların özleri, yani türlerinin diğer üyeleriyle paylaştıkları özellikler, değişmez ve sonsuzdur. Bunlar düşünümü bilinebilir nesnelerdir. Birey ölür; fakat türler sonsuzdur.*¹⁴

Onun için sadece bireyler, varolanlar gerçekliktir. Özler, zihnin oluşumlarından başka bir şey değildir. Aristoteles bilmeyi, varolanı, varlıkları bilmek olarak değil, varolanın genel çerçevesini, bütüncül oluş hâliyle bilmek şeklinde görür.

Aziz Tommaso'nun düşüncesinde ise özellik, varoluştadır. Thomist felsefede temel alınan kavram "oluş"tur. Bu kavram onda, Tanrı ile doğrudan bağdaştırılacak bağlamda kullanılmaz. Belirli olarak bulunan şey, bir varlıkken oluş belirli şeylerden biri değildir.

*Oluş, bütün varlıklar için ortak olan 'olan'ı temsil eder. O, varlıkların oluşudur, tüm varlıklara mahsus özelliktir. Bir şey hakkında belirlenebilen, sınırlanabilen ve kavramsal olarak anlaşılabilen ve böylece tanımlanabilen o şeyin özüdür, yani onun 'nelik'idir.*¹⁵

Denilebilir ki Eflatun'un öz anlayışı, kavramcı özcülükte yerini oluşa yani kapsayıcı ortaklığın varlığına bırakır.

Paul Foulquie'nin Fenomenolojik özcülüğü adı altında Husserl'in özleri, kendiliklerinde, ayrı bir evrende, olabilir nesnelerin ülküsel örnekleri olarak var değıllerdir. Nesnelerin bilinç ile ilişkilerinden doğan olgusal verilerdir.

Söz konusu öz anlayışı evrenseldir. Bu da analojik izlenimlerin zihinde karşılaştırılması ile değil, doğrudan doğruya somut bir durum içinde, Husserl'in özsel indirgeme ya da özsel sezgi adını verdiği bir işlemle gerçekleşir. Bu özsel

¹⁴ Sabri Büyükdüvenci, **Varoluşçuluk ve Eğitim**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2001, s. 11-12.

¹⁵ Gunnar Skirbekk, Nils Gilje, **Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi**, Çeviren: Emrah Akbaş, Şule Mutlu, İstanbul, Üniversite Kitabevi Yayınları, 1999, s. 174.

indirgemede, veri olan, biçime ya da öze indirgenir. Bu yöntemle elde edilen fenomenolojik özler, bir bakıma ruhun ya da bilincin yapılarından başka şey değildir.¹⁶ Bu anlamda Gabriel Marcel ve J. P. Sartre'ın da birer fenomenolog oldukları söylenebilir.

Varoluşçu felsefenin doğuşuna kadar ilk çağ ve orta çağ felsefesinin bakış açısında, insan ve nesne ayrımı yapılmadan özün varoluştan önce geldiği düşüncesi kabul edilmiştir. 19. yüzyılda Kierkegaard ile başlayan varoluşçu felsefe akımı, insanı özne olarak nesnel dünyadan ayırmış; tek bir varoluş olarak ele alıp varoluşunun özden önce geldiğini savunmuştur.

Varoluşçuluk deyimi, ilk kez, 1929 yılında Alman düşünür F. Heinemann tarafından kullanılmıştır.¹⁷ Varoluşçuluk felsefesinin bir tanımı yapılacak olursa bunda bir fikir birliğine varıldığı söylenemez. Hatta Asım Bezirci'nin ifadesiyle “varoluşçuluk”un bir tanımı dahi yapılamaz.¹⁸ Çünkü varoluşçuluk sözcüğünü kapsayıcı tek bir öz, tek ve değişikliğe uğramayan yalnız bir felsefe yoktur. Bu sözcük, aralarında derin ayrımlar bulunan çeşitli felsefeleri işaret eder.

Fransızca “var olmak, mevcut olmak” manasına gelen “exister” kelimesinden gelen egzistansyalizm “varoluşçuluk” demektir.¹⁹ Varlığın oluşu anlamını veren kavramın Fransızcadan çıkıp diğer diller ve filozoflarca kullanımında içerik algısının başkalaşımalar geçirdiği de anlaşılmaktadır. Yine Bezirci'ye göre bu kavramın sözgelisi tanımlamaları sıralanacak olursa:

*Weil'e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier'e göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunalı, Banfi'ye göre kötümserlik, Lukacs'a göre idealizm (düşüncülük), Benda'ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie'ye göre saçmalık felsefesidir.*²⁰

Orhan Hançerlioğlu'nun *Felsefe Sözlüğü*'ndeki Varoluşçuluk maddesinde ise Varoluşçu felsefenin özellikle bir burjuva öğretisi olduğu vurgulanır:

İnsanın kendi kendisini var ettiğini ileri süren bilim dışı burjuva öğretisidir. Bu akıma varoluşçu felsefe ya da varoluşsal felsefe de denir. Öznel düşüncesi, tekbenci,

¹⁶ Paul Foulquie, **a.g.e.**, s. 29

¹⁷ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982. s. 434.

¹⁸ Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk** (Önsöz'den), Çeviren: Asım Bezirci, 12. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1996, s. 7.

¹⁹ İsmail Çetişli, **a.g.e.**, s. 154.

²⁰ Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk** (Önsöz'den), Çeviren: Asım Bezirci, 12. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1996, s. 8.

*usa aykırı, bilime karşı ve bilimsiz bir burjuva öğretisidir. Anamalcı üretim düzeninin dünya çapındaki büyük bunalımın burjuva kafasındaki yansımasından oluşmuştur. Ekonomik bunalımın çaresizliği içinde çarpınan küçük burjuva aydınları, Danimarkalı gizemci Kierkegaard (1813-1855)'in dinsel-gizemsel varsayımlarına yapışmışlar ve bu abuk subuklardan elbirliğiyle bir moda felsefe oluşturmaya çalışmışlardır.*²¹

Varoluşçu düşünce akımı içerisinde yer alan filozofların kendilerini tanımlamalarında önemli ayrımlar görülür. Farklılıklara rağmen Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Marcel, Camus, Simone de Beauvoir gibi bazı düşünürlerin genel yaklaşımlarına bakıldığında, bir varoluşçuluk felsefe geleneğinden söz etmek yine de mümkündür. Ancak söz konusu başlıca varoluşçu filozoflar bu terimi kullanmamışlardır. Çünkü varoluşçu filozofların en belirgin özelliklerinden birisi, varoluşun sistem içinde ele alınamayacağını kabul etmeleridir.

Varoluşçuluğun önemli temsilcilerinden Kierkegaard her türlü sistemciliğe karşı çıkmış; Heidegger ve Sartre kesin bir öğretiye yol açacağını düşünerek varoluşçuluk deyimini kullanmaktan kaçınmışlardır.²² Düşünümü adlandırmak, onu sistematik bir algıyla kavramsallaştırma çabasına girmek varoluşçuluğu bizzat savunan filozoflar için tezat bir yol olarak görülmüştür.

Bu bağlamda Jaspers'ın “*Varoluşçuluk, varoluş felsefesinin ölümüdür.*” sözü konuya gerekli açıklamayı sağlamaktadır.²³ Varoluşçu felsefi yaklaşımı, belli bir kalıba sokulduğu takdirde kendi felsefi içeriğiyle, aklî kurallara karşı duruşuyla çelişecek ve kendi kendini inkâr ederek belli bir felsefi görüşü savunmaktan uzaklaşacaktır.

Varoluşçuluk kavramı, pozitif bir slogan değil, sanki sözcüğün kastediyor görüldüğü şeyi dışlamak için ortaya konmuş gibidir; yani insan varlığı ve burada çözüme bağlanan şey teorik bilginin konusu olabilir durumdadır. Yirminci yüzyıl sonu Fransız okurlar için varoluşçuluk terimi tutarlı düşüncelerden oluşan külliyat olmaktan ziyade, bir dönemin havasını, bir üslubu, hatta bir modayı ifade etmektedir.²⁴

²¹ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982, s. 434.

²² Jean Andre Wahl, **Existentialism'in Tarihi**, Çeviren: Bertan Onaran, Elif Yayıncılık, İstanbul 1964, s. 7.

²³ Jacques Colette, **Varoluşçuluk**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.10.

²⁴ Jacques Colette, **a.g.e.**, s. 11.

İster varlık felsefesi alanında ister bilgi teorisi, etik anlayışında ya da politika, sanat, din felsefesi alanında olsun, varoluşçuluk belirgin hiçbir yönelimi işaret etmemektedir. Bir taraftan, varoluşçu diye anılan yazarların hiçbirinin de bu sıfatı sürekli olarak ve çekincesiz bir şekilde üstlenmediği bilinmektedir. Bundan dolayı felsefi içeriğin belli bir çerçeveden bakılarak adlandırılma isteğinin bizzat felsefenin nedenselliğine ters düştüğü ve nasıllığına yetersiz bir cevap olduğu anlaşılmaktadır.

Varoluşçu felsenin amacı, soyut bir sorunu çözmekten ziyade insanı incelemek ve açıklamaktır. Cevizci'ye göre varoluşçuluk felsefesi, tarihsel ve metafiziksel olmak üzere iki taraflı bir başkaldırıdır. Tarihsel başkaldırı varoluşçuluğun mevcut zamanının koşullarına, kurum ve değerlerine karşı sert bir protesto ruhu içerisinde olmaktadır. Metafiziksel başkaldırı ise varlığı tözlerle özlerden müteşekkil gören dünya görüşüne, teknolojiyle birleşen bilimsel dünya görüşüne ve niyahet rasyonel bir dünya görüşüne meydan okumaktır.²⁵

Varoluşçuluk, insanın makineleşmiş bir dünya düzenine ve kendine yabancılaşmasına karşılık, insana yine insanlığın değerini ve anlamını hatırlatmak çabasıdır. Varoluşçu felsefi akım hayâlî unsurlarla ilgilenmez; benlik, seçme, özgürlük ve ölüm onun için çözümlenmesi gereken başlıca meselelerdir. Birey, varlık, saçma, seçmenin anlamı, iletişimin önemi, yabancılaşma, arayış, bunalım, cinsellik, ölüm, eylemlerde kasıtlılık ve insan için yaşantının önemi gibi konular da bu bağlamda, varoluşçu filozofların sıklıkla ele aldıkları olgulardır. Söz konusu bu olgular, insanın dünyaya yalnız başına fırlatılmışlığının çaresizliği karşısında duyduğu anlamsızlık hissiyatının birer çözümlemeleri olarak görülebilir.

1.2. Varoluşçuluk Felsefesini Oluşturan Alt Nedenler:

Varoluşçuluk, insan varlığının ne olduğunun anlaşılmasını ve kozmos içindeki yerinin belirlenmesini konu edinen bir “varlık” felsefesidir.²⁶ Varoluş felsefesinde ilk olarak fark edilen şey, doğduğu süreçteki iki dünya savaşı arasında kalmış insan ruhundan ayrılmaz bir parça oluşudur. Bu yüzden varoluşçuluk için zaman içerisindeki insanlığın “kendi”lik meselesini açıklamayı kendine amaç edinen ve bunu insan yaşantısına dair olgularla ortaya koyan bir felsefi anlayıştır, denilebilir.

Existentialism ile felsefe günlük hayatın içine girmiştir.²⁷ İnsanı nesnel varlıklarla aynı tutum çevresinde değerlendiren geleneksel felsefe algısına tezat olarak bu

²⁵ Ahmet Cevizci, **a.g.e.**, s. 442.

²⁶ Cafer Şen, **Türk Romanında Felsefi Açılımlar**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2010, s. 97.

²⁷ Joachim Ritter, **Varoluş Felsefesi Üzerine**, (Zum Problem Der Existenzphilosophie) Çeviren: Hüseyin Batuhan, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Konferansları 4, 1954, s. 5.

akımın, toplumun ve toplumu var eden bireyin, “insan”ın problematiğini irdelemesi, onu çağın yaşantısı üzerinde birer yansıtıcı işleve taşımıştır.

*Varoluşçuluğun doğuşunu hazırlayan alt zeminde, bilimin doğayı insanî formlarından arındırarak onu, enginliği ve gücü dolayısıyla insanî amaçlara yabancı ve nötr bir evrene dönüştürmüştür. Ortaya çıkan aydınlanma insanı, akli ön plana alarak sosyal yaşamda hâkim olamayacağı hiçbir alan tanımamıştır.*²⁸

Söz konusu algıya karşılık savaşlar, ekonomik krizler, toplumsal ve siyasî sorunlar gibi rasyonel olmayan, önceden bilinemeyen ve akıl karşıtı olayların baş göstermesiyle de insanın yurtsuzluk ve yabancılaşma duyguları, sistematikleşmiş ve bireyselliğini ortaya koyamayan toplumun bünyesinde daha da yoğunlaşmıştır. Bunun için o; kendini, kendi insanî toplumu içerisinde bile bir yabancı gibi hissetmeye başlamıştır. Zaten insanın kendine yabancılaşmasının öncelikli basamaklarından biri bağımlı olduğu sosyal yapıya yabancılaşmasıdır. Diğer basamaklar olarak da yaşamını idame ettirdiği doğaya ve inanç duygusunun temelini oluşturan Tanrı’ya yabancılaşması şeklinde söylenebilir.

*18. yüzyılın sonlarıyla birlikte kapitalizm, insanı ekonomik bir varlık olarak görmüştür; Marksizm, onu diğer maddi varlıklarla bir tutmuş; Katolik veya genel olarak Hristiyanlık insanı iradesiz bir oyuncak kabul etmiştir. Diyalektik Materyalizm ise, insanı bu diyalektiğin bir parçası saymıştır.*²⁹

19. yüzyıla gelindiğinde makineleşmenin, sanayi devriminin, kapitalizmin, rasyonalizmin ve determinizmin tesirinde kalan çağın insanı, kendi ürettiklerinin gerisinde kalmıştır. Bu yüzyılın şartlarında katı akılcılığın, bilim ve teknolojinin zapt ettiği ortamda birey, yaşantı tarzıyla gerçekten var değildir; hatta yalnızca bireysel varlığın kaybından değil, toplumsal varlığın da tehlike altında olduğundan söz edilebilir. Çünkü 1914 yılından itibaren yaşanan kırılma noktası, Birinci Dünya Savaşı ile toplumun siyasî bütünlüğü ve güven ortamı yok edilmiştir. Bu şekilde var olmak ile yok olmanın yakınlığını bizzat tecrübe eden yüzyılın insanı önce psikolojik, sonra sosyolojik anlamda sarsılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı’nı müteakiben yaşanan çöküntü yıllarında, savaşın insanlarda yarattığı güvensizlik duygusu altında varoluşçuluk felsefesi kendini

²⁸ William Barrett, **a.g.e.**, s. 41.

²⁹ Latif Tokat, **Varoluşçuluk ve Hürriyet**. Ankara, Lotus Yayınevi, 2008, s. 20.

göstermeye başlamıştır. Özellikle bu felsefi akımın ikinci yükselişi, birincisinden daha zedeleyici olan ve insan varlığının bütün yönlerini çok daha kökten sarsan İkinci Dünya Savaşı ile olmuştur. Bu savaş için açıkça belirtilebilir ki toplumun maneviyatının toptan çöküşüne sebep olmuştur.

Söz konusu tüm gelişmelerde Nietzsche'den beri Avrupa nihilizmi adı verilen ve kökleri çok daha derinlerde yatan bir bunalım yatmaktadır. Varoluş felsefesi bu bunalım ortamında kararlı eylemlere girişecek cesareti gösterememiş, bu sefaletin içinde pozitif bir şey yapmadan kalmakta ısrar etmiştir. Bu felsefede "Hiç"ın ve "Korku"nın haddinden fazla önem arz etmesi onun savaş sonrası nihilizmine ait görülmesini de anlaşılır kılmaktadır.³⁰

İki büyük savaş sonunda yaşanan milyonlarca insanın yaşamını yitirmesi ve adeta insanlığın ölümünü timsali atom bombası toplumun, bizzat kendisine yabancılaşmasına, hayatının anlamını sorgulamasına yol açmıştır. İnsan, atom bombasının patlayışının yaşattığı vahşet karşısında kendi iç dünyasında, değerler sisteminde bir patlayış yani bir çözülme yaşamış; dünyaya fırlatılmışlığıyla, güvensizlik duygusuna mahkûmiyetiyle baş başa kalmıştır.

Varoluşçu teologlardan Paul Tillich'e göre de özellikle sanayileşme sonrasında insanın ürettiklerinin yine kendinin üzerinde baskın hâle dönüşmesi insanın kendi içine dönüşünü, varlığının nedenselliğini sorgulamasına yol açmıştır. Makineleşmeyle birlikte insan adeta özünü, benliğini ve bilincini yitirmiş; dönen çarkın vidası haline gelmiş ve yaşamı anlamsızlaşmıştır.³¹

Kierkegaard, sistemci felsefenin insanın varoluşuna engel olacağını, insanın nesnel dünyadan ayrı algılanması gerektiğini ve bizzat kendi varoluşunu gerçekleştirecek özgürlüğe ihtiyacı olduğunu düşünerek varoluşçuluğun öncülüğünü üstlenmiştir. Daha sonra J.P. Sartre, K. Jaspers, M. Heidegger ve G. Marcel gibi düşünürler tarafından da bireyin varoluşuyla nesnelerin kendine özgülüğü arasındaki zıtlığı; akli ve şuuru olan insan varlığının, akıl ve şurardan yoksun nesneler dünyasına fırlatılmış olduğu vurgulanmıştır.

Hülasa 20. yüzyıla gelinceye kadar insanın doğru ya da yanlış birtakım dayanakları vardı. Nitekim Antik çağda insan, evrenin bir parçası olarak görülmüştür. Ortaçağ insanı kendini Tanrı'ya adanmıştır. Yeniçağ insanı aklın gücüne dayanma gayreti içinde olmuştur. Son yüzyılın insanı ise bütün dayanakları yıkmış. Tanrı'yı yitirmiş; benliğini kaybetmiş ve kendine kendini problem etmiştir.³² Tüm

³⁰ Otto Friedrich Bolnow, **Varoluş Felsefesi**, Çeviren: Medeni Beyaztaş, İstanbul, Efkâr Yayınları, 2004, s. 127.

³¹ J. P. Sartre, **Varoluşçuluk** (Önsöz'den), İstanbul, Ataç Kitabevi Yayınları, 1960, s. 5.

³² Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları**, 3. bs., İstanbul, İnkılap Kitabevi, s. 188.

varoluşçuluk meselesi de tarihsel sürecin sorgulanmasının adeta bir timsali olarak geleneksel felsefe anlayışından kendisini kopararak aklın ve nesnenin yerine öznenin ağırlığını ortaya koyma gücünü kendisine amaç edinmiştir.

1.3. Varoluşçuluk Felsefesinin Düşünsel Yapısı

İlkçağ yaşantısının insana yönelik bakış açısı dar ve yüzeyseldir. Uygulama imkânlarının insanlara yaklaşmak ve onun yaşantısına yoğunlaşmak yönüyle ele alınması önemlidir. Sokrates (M.Ö. 469-399) bu anlamda, yaşadığı dönemde kararlı bir tutumla ön plana çıkar.

Onun bilgiye dayalı bir ahlâkî kişiliğin bulunduğu yer olarak “ruh” kavramını bulması³³ önemlidir. İnsanı, ruhuyla ve bu ruhu yaşantı süreciyle ele alması, varoluşçuluğa çok erken bir dönemde yakın durduğu şeklinde değerlendirilebilecek bir tutumdur.

“Doğru bir yaşayış nedir, hangisidir?”³⁴ sorusu etrafında gelişen yaşam kavrayışı, Sokrates’in yine varoluşun ilk ciddi sorgulamalarından birini ortaya koyması olarak görülebilir.

Pascal (1623-1662), bir fen dehası olduğu için felsefî düşüncelerinde fizik ve matematik yönlerini öne çıkarmıştır. Döneminin rasyonalist yaklaşımlarına karşı tepki gösteren bir tutum sergilemiştir. O, daha çok matematiksel bir düzenle kurulan dünyada kişi olmanın ne anlama geldiğini aramıştır. Yaşamın anlamını yakalama çabasında duyduğu boşluk hissiyatını felsefî anlayışında, sorgulamalarında sürekli olarak yansıtmıştır.

Sonsuz boşlukların, sonsuz sessizliklerinin korkusunu içten hissetmiş ve “Beni buraya koyan kimdir? Bu zaman ve yer, kimin emri ve yönetmeliği ile bana tahsis edilmiştir?” gibi sorularla ilgilenmiştir. Onun kişisel deneylere başvurma, objektiflikten öznelliğe dönmesi, kaygı ve suç keşfetmesi, gerekli bireysel kararlar için sorumluluğu kabul etmesiyle zamanından önce bir egzistansiyalist olduğu söylenebilir.³⁵

Stoacılar’ın (M.Ö. 300’lü yıllar) Sokrates ile ortak bir inanca sahip oldukları söylenebilir. Her ikisi de insanın gerçek doğasını ya da özünü bulmak için her şeyden önce, onun varlığından tüm dış ve rastlantısal etkenleri kaldırmak gerektiği görüşünü savunurlar.

³³ Ahmet Cevizci, **a.g.e.**, s. 63.

³⁴ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, 6. bs., İstanbul, Remzi Yayıncılık, 1990, s. 51.

³⁵ Roger Shinn, **Egzistansiyalizmin Durumu**, Çeviren: Şehnaz Tiner, İstanbul, Amerikan Bord Neşriyat, 1963, s. 27.

Bir Stoacı olan Aurelius'a göre, insana dışarıdan gelen şeylerin tümü boş ve değersizdir. İnsanın özü, dış kurallara göre değil, yalnızca kendisine verdiği değere dayanır. Tek başına önem taşıyan şey, ruhun içsel tutumu, eğilimidir. Bu içsel ilkeyi kimse etkileyemez.³⁶ Sokrates'in düşüncelerine benzer olarak bu anlayışta da "kendini sorgulama"nın gerekliliği, insanın başkalığı ve varlık görevi olarak vurgulanır.

Augustinus'a (354-430) göre, insan için yegane gerçek dayanak, Tanrı'ya duyduğu güven hissidir. Onun için evrenin düzenine dair her şeyi bilen; ama Tanrı'yı bilmeyen mutsuzluğa mecburdur. İnsanın aslında temel eğilimi Tanrı'ya yöneliştir. Ne kadar Tanrı bilgisine sahip olunursa Augustinus için, bir o kadar da insan varlığının bilgisi konusunda derinleşmek mümkündür.

Augustinus'un felsefi ereği şu sözünde bulunabilir: "*Seni bileyim, kendimi bileyim.*" Bu algıda insanın kendi içsel ilkesine, kendi içindeki "Tanrı"ya uyması ve saygı göstermesi gerektiğini söyleyen Stoacı ahlâk buyruğu, artık tehlikeli bir putperestlik olarak kabul edilir.³⁷

Descartes (1596-1650), felsefesini ünlü önermesi üzerine kurarak varoluşçuların çıkış noktası olmuştur: "*Düşünüyorum, öyleyse varım*". Ancak yine aynı önerme sebepli varoluşçular ondan ayrılmaktadır. Çünkü Descartes "*düşünüyorum*" ifadesine önem atfetmiş; ancak "*varım*" ifadesi üzerinde durmamıştır. Bu yüzden ona göre birey düşüncesiyle ön plandadır, denilebilir.

Bedia Akarsu'nun da belirttiği üzere "Ben" Descartes'da "düşünen bir şey"ken "varolan bir şey olarak" ele alınmamıştır.³⁸ Benliğin düşünebilmesi için öncelikle varoluşunu gerçekleştirmekten ziyade varolmak adına öncelikle düşünebilmenin gerekliliği ön koşul olarak egzistansiyalizmden ayrı bir noktada durmuştur.

Pek çok eleştiriye maruz kalan bu önerme için Marcel, "cogito ergo sum" (Düşünüyorum, o halde varım.) düşünüşünde, "ben"in yalnızlığı damgasının olduğunu ve bunun da solipsist (bencilik) yaklaşımdan kaynaklandığını görerek itiraz eder.³⁹ Benliğin yahut düşünün vurgusu olarak ifade edilebilecek bu önermenin varoluşsal felsefeye öncü olduğu; ancak kapsamında yerinin olmadığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

Materyalist düzen, devrimcinin kendisinin hem etken (neden) hem de etki (sonuç) olarak gözüktüğü bir etkinlik düzeni demektir. Ezilen sınıfın benimsediği "alttan yukarı" bir izahtır, her şeyi ekonomik ve tekniksel koşullarla açıklamak mümkündür.

³⁶ Mustafa Günay, **Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu**, 2. bs., İzmir, İlya İzmir Yayınevi, 2006, s. 31.

³⁷ Mustafa Günay, **a.g.e.**, s. 48.

³⁸ Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe Akımları**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1972, s. 113.

³⁹ M. Celalettin Muşta, **Gabriel Marcel'in Varoluşçuluğu**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 1988, s. 2

Bu tarz koşullama, onu tüm toplumun dayanağı kılar. Alçaktakiler (ezilenler) yahut halk, yukarıya yani otoriteye hizmetten vazgeçtiklerinde onun öleceğini, yok olacağını tecrübe edeceklerdir. Onun varlığı demek ki kendi kendine var olmamıştır ve yine kendi kendine de yok olamayacaktır.

Sartre, *Varoluşçuluk Materyalizm ve Devrim* adlı eserinde, insanı maddî boyutta merkeze alan devrimci düşünümü açıklar. Ona göre bu düşünüm, durum içinde bir düşünümdür: Baskıya, ezgiye karşı ayaklananların düşüncesidir. O dışarıdan ve sonradan tasarlanamaz; ancak eylem halinde öğrenilebilir. Bir devrimci için daima nesne olmak değil, nesneye egemen olmak amaçtır. Devrimci yaklaşım, egemenlikten çıkıp egemenlik kurmaya yönelik bir mücadelenin adıdır.⁴⁰

Marksizm anlayışı, Hegel'in felsefesinden yola çıkan; ama yine bu felsefeye karşı çıkarak belirlenen bütünsel bir dünya görüşüdür, diye ifade edilebilir. İdealizm ve maddecilik arasında doğal bir bağ kurabilen marksizme göre, tarihi ve toplumu var eden insandır. İnsan, somut ve gerçek doğanın varlığıdır; dolayısıyla hayatını doğa şartları içinde sürdürmek, bunun için de çalışıp üretmek zorundadır. Yani insan, edilgin değil; etkin bir doğa canlısıdır.

Karl Marx (1818-1883) için de savunduğı söz konusu felsefesinden dolayı yarım bir egzistansiyalisttir, denilebilir. Gözleyici rolünü redderek diğer filozoflar realiteyi tasvir etmeye çalışırken kendisi, onu kendi çalışmalarının verimine yabancı eden ve kişisel hürriyeti boğan endüstriyel sistemle mücadele etmiştir.⁴¹

Varoluşçuluk felsefesini hazırlayan bir başka anlayışın, nihilizmin yaratıcısı Nietzsche'ye (1844-1900) göre, yaşamak için temel şart irade değil; daha büyük "güç" için göze alınan deneyimsel, gerçek yaşamdır. İnsan daha büyük güçler için savaşı ve zevklerini öldürürse bu güç, yaratıcı edimler ve en güzel mutlulukları insan yaşantısına sunar. İç tepiler temizlenip onlar yaratıcı bir şekilde benliğe mâl edildiği takdirde ilkelik aşıp diğer varlıkların erişemeyeceği benzersiz bir insanlık onuruna erişilir.

Nietzsche "üstün insan" kavramıyla bağlantılı olarak sonsuz oluş öğretisini geliştirmiştir. Bu varsayıma göre evren, sonu olmayan bir zaman önce oluşmuştur; fakat sonu olan atomlardan ya da kuvantumdan ve sonu olan bir enerjiden meydana gelmiştir. Tüm bu olaylara hâkim sonsuz bir "oluş"un gerekliliğiyle karşılaşılır.⁴² Ona göre insan "yeni değerler" keşfetmeyi amaç edinerek kendi istencini ortaya koyabilecektir.

⁴⁰ J.P. Sartre, *Varoluşçuluk Materyalizm ve Devrim*, Çeviren: Emin Türk Eliçin, 2. bs., İstanbul, Ataç Kitabevi Yayınları, 1964, s. 79.

⁴¹ Roger Shinn, *a.g.e.*, s. 29.

⁴² Friedrich Nietzsche, *Güç İstenci: Bütün Değerleri Değiştirme Denemesi*, Çeviren: Serdar Umran, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2002, s. 314.

Varoluşçuluk, ilk olarak Hristiyan felsefesinin kaynaklarından etkilenmiştir. Hristiyan dogmaları her şeyi açıklamayı ve anlamayı isteyen akla fazla önem vermediğinden, bu yönüyle irrasyonalist bir eğilimle varoluşçu felsefeye kaynaklık etmiştir. Hristiyanlığın bu yönüne uygun davranan Kierkegaard aynı zamanda oluşuma kapalı olduğunu düşünerek dinsel özgürcülük adına “kurulu” Hristiyanlığı eleştirmiş ve Hristiyanlığın “oluş” halinde olması gerektiğini savunmuştur.⁴³

Yukarıda adı geçen 19. yüzyıl filozoflarının bahsedilen modern tepkilerinin bir geleceği olacaktır. Bu tepkili duruşların Birinci ve özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra tüm Batı dünyasında tekrar yeni bir enerji ile patlaması söz konusu olacaktır.

Kierkegaard’tan sonra Varoluşçuluk, “Dinci (Hristiyan)” ve “Dinci olmayan, Tanrıtanımaz” varoluşçular diye ikiye ayrılmıştır: Hristiyan varoluşçulara göre, Tanrı hakiki bir varlıktır. İnsanın varlığının bilincine ulaşması ve özgürlüğünü edinmesi ancak Tanrı’nın varlığına iman etmekle gerçekleşebilir.

Kişi, varolabilmek adına tek başına yetersizdir; bu hissiyatla bunalımlı bir hâl yaşar. Ancak Tanrı ile temas kurduğu ve onun karşısında acziyetini idrak ettiğinde kendini bulup özgürleşebilir.⁴⁴ Diğer türlü insan, anlamsızlık ve boşluk hissiyle boğuşmak zorundadır. Tanrı’nın varlığını benimseyen insan, varoluş yolcuğunda tekil olan, hayatın ve varoluşun asıl kaynağı olan Tanrı’ya erişir.

Tanrıtanımaz varoluşçular için ise Tanrı inancı insan için tehlike arz eder. Çünkü bu tarz bir inanış, insanı sorumluluk duygusundan uzaklaştırır ve onu kaderciliğe zorlar. Kadercilik anlayışı, Tanrı’nın iradesi sınırları içerisinde yaşamak demektir ki bu, insanın özgürlüğünü kesin olarak elinden aldığı için tanrıtanımaz varoluşçuların karşı durduğu bir inanıştır.

Tanrıtanımazlar, insanın özgürlüğüne ayrı bir önem verdikleri için Tanrı’yı inkâr etmişlerdir. Onlar aynı zamanda tarihi, geçmişi, geleceği de inkâr etmişlerdir. Ayrıca rejimlere, ahlâka, aşka ve bütün kurtuluş ümitlerine de şüpheyile yaklaşmışlardır.⁴⁵ Bu kabulsüzlük, söylenebilir ki Tanrısız evren algısıyla birlikte yaşıntıyı hiçliğe indirgemıştır.

Hristiyan ve Tanrıtanımaz varoluşçuluğun temsilcilerinden söz edilecek olursa, Hristiyan varoluşçular: Danimarkalı Sören Kierkegaard, Alman Karl Jaspers, Gabriel Marcel; Tanrıtanımaz varoluşçular ise: Martin Heidegger, Jean Paul Sartre... örnek gösterilebilir.

⁴³ Emmanuel Mounier, **a.g.e.**, s. 74.

⁴⁴ İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, 18. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2017, s. 160.

⁴⁵ İsmail Çetişli, **a.g.e.**, s. 147.

Sözü edilen iki tür varoluşçuluk için ortak anlayış, varoluşun özden önce geldiği düşüncesine inanma, toplum karşısında bireye değer verme ve eski felsefi düşüncelere karşı olmalarıdır. Yine “Varlık, varolan kendisini fenomenlerinde bize gösterir.” anlayışını savunan Husserl’in fenomenolojik metodu da her iki kanadın filozofları üzerinde etki bırakmış, onların varlığı tasvir etmesinde yardımcı bir yaklaşım olmuştur.⁴⁶ Buna göre varlık, “varlık” olarak tarif edilecek ve öne sürülen özcü anlayış reddedilecektir.

1.3.1. Dinci (Hristiyan) Varoluşçular:

1.3.1.1. Soren Kierkegaard

Danimarkalı bir teolog, edebiyatçı ve sanatçı olan Sören Kierkegaard (1813-1855) kendisinden sonra gerek teist gerekse ateist temsilcilere temel olmuştur.⁴⁷ Kierkegaard, varoluş problemini ele alırken varoluşun soyut düşünceyle, sadece akılla kavranamayacağı tezinden hareket eder. Ona göre kavramsal ve tanımsal yaklaşım varoluşun öznesi olan öznelliği ve bireyselliği ortadan kaldırmaktadır. Bu düşünceyle birlikte bilgiyi merkez kabul eden geleneksel felsefenin aksi tutumuyla varoluş, felsefenin hareket noktası haline gelmiştir.

Kierkegaard’ın vurguladığı irrasyonel yaklaşımın mantığı, var olmanın bilmekten farklı bir şey olduğu esasına dayanır. Bu yüzden de ona göre varoluşun esas sorunu bilgi ve bilme sorunu değil, bizzat varolmanın kendisidir.⁴⁸ Onun için varoluşun kendisinden soyutlanan düşünce, varoluşu açıklayamaz. Varoluşla yüzleşmek saf dilin ifadesiyle mümkün değildir. Bu yüzden Hegel’in var olmanın ne demek olduğunu ve özel olmanın duygusunu unutturan, bireyi küçümseyen sistemini eleştiren Kierkegaard, aklın her şeye indirgenemeyeceği görüşünü benimsemiştir. Böylelikle o, geleneksel felsefe algısından bir adım daha öteye geçebilmiş ve sistematik olarak yerleşmiş rasyonel düşün kalıplarını kırmıştır.

Walter Kaufman’e göre Kierkegaard, hem felsefesi hem de bireyciliği açısından Luther’e daha yakın bir duruş sergiler:

⁴⁶ Takiyettin Mengüşoğlu, **Felsefeye Giriş**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1968, s. 115.

⁴⁷ Roger Reneaux, **Egzistansiyalizm Üzerine Dersler**, Çeviren: Murtaza Korlaelçi, Kayseri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1994, s.12.

⁴⁸ Vedat Çelebi, “S. Kierkegaard ve J.P. Sartre’in Varoluşçuluk Anlayışlarının Karşılaştırılması”, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2008, s. 4.

*Onda Luther'in ünlü buyruğu örtülü bir şekilde yankılanıyordu: 'Hristiyan olmak isteyen kimse gözlerini usundan çekip koparmalıdır.', 'Ustan ayrılmalı, onunla ilgili hiçbir şey bilmemelisiniz; dahası onu öldürmelisiniz; yoksa Tanrı'nın cennetine giremezsiniz.', 'Bir fahişedir us.'*⁴⁹

ifadeleriyle aklın ürettiği felsefeye karşıtlığı konusunda Kierkegaard'ın, Luther'e benzediğini ve en az Luther kadar akli, varoluşun dışına attığı anlaşılmaktadır.

Kierkegaard için ilk başta estetik, ahlakî ve dinî olmak üzere üç çeşit varoluş alanı olmuştur. Daha sonra bu üç varoluş alanına bir de çözüm önerisi olarak sevgi alanını eklemiştir.⁵⁰ Kierkegaard için bu son evre, diğer varoluş evreleri arasındaki düzeni ve geçişleri sağlamaktadır.

Kişinin kimliğini ve varoluşunu oluşturan benlik, yine Kierkegaard'ın varoluş alanlarının merkezini oluşturan önemli kavramlardan biridir. Onun “ben” olmayı önemsemesinin nedeni; insan varlığının, insan olmanın en hakiki anlamına ancak ben olma çabasıyla ulaşacağına inanmasıdır.

Kierkegaard'ın felsefesini etkileyen olaylardan belki de en önemlisi nişanlısı Regina'yı kaybetmesidir. Bunun üzüntüsü onda asla bitmemiş ve felsefesini şekillendirmiştir. Kierkegaard için bu olay, İbrahim'in ilk evladı İshak'ı kurban etmesi kadar zor bir şeydir. Dolayısıyla bu eski Kitab-ı Mukaddes kıssasını Kierkegaard'ın, *Korku ve Titreme*'de açıklarken hem kişisel hem de dinsel motiflerle ifade ettiği söylenebilir.⁵¹

Kierkegaard, felsefesinde önemli bir yer eden “umutsuzluk” kavramını da *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk* adlı eserinde işlemiştir. Kierkegaard'a göre herkes farkında olsun ya da olmasın umutsuzluk hâlinedir. Ona göre bu umutsuzlukla baş etme konusunda din dışında sahip olunan her araç, işe yaramaz ya da şeytanîdir. Kierkegaard, bu hususta iki genel prensip ortaya koyar:

1. *Umutsuzluk asla dışsal bir objeden değil, daima bizden kaynaklanan şeydir. Dayanılmaz gelen şey, dışsal bir objeden koparıldığımızda bizim ayağımızın altındaki çekilmez “Ben” uçurumuyla çıplak olarak karşı karşıya kalmamızdır. 2. Belirli kişilerde hastalık olarak tanımladığımız durum, özünde bir günahkârlık formudur.*⁵²

⁴⁹ Walter Kaufman, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, Çeviren: Akşit Göktürk, 2. bs., İstanbul, de Yayınevi, 1965, s. 18.

⁵⁰ Vefa Taşdelen, **Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş**, Ankara, Hece Yayınları, 2004, s. 78.

⁵¹ William Barrett, **a.g.e.**, s. 157.

⁵² William Barrett, **a.g.e.**, s. 172-173.

Yani onun için umutsuzluk, daima bireyin varoluş biçiminde bulunan, bir hastalık yahut günahkârlık olarak adlandırılan, özün dış dünyadan kopuk olarak bünyesinde barındırdığı bir varlık işaretidir.

Böylece Kierkegaard felsefesinde özellikle akıl dışılık, bireysellik, benlik, korku ve umutsuzluk kavramlarının ayrı bir önem taşıdığı ve Kierkegaard'ın eserlerinde özellikle bunlara yer verdiği görülmektedir.

1.3.1.2. Karl Jaspers

Bir Alman filozofu ve psikiyatri olan Karl Jaspers (1883-1969), Spinoza ve Husserl'in etkisinde kalmış bir felsefi anlayışa sahiptir. Kierkegaard'ı okuduktan sonra kendini tamamiyle felsefeye veren Jaspers, Philosophie (Felsefe, 1932), Existenzphilosophie (Varoluş Felsefesi, 1938), Von der Wahrheit (Hakikat Üzerine, 1947) ve Philosophie und Welt (Felsefe ve Dünya, 1958) gibi önemli eserlerinde kendine özgü bir varoluş felsefesi kurmaya yönelmiştir.

Karl Jaspers'a göre felsefe, "Hayatın yarattığı şoktan doğan ve bizi varlığa ulaştıran bir pratik"tir. Onun için varoluş, bilimle din, "aşkın"lığa duyulan özlemle bu dünyada bulunuşun arasında bir dramdır, bir yırtılıştır; insanlar arasındaki ilişkiler de aşktan kine sıçrayan bir çatışmanın formlarını meydana getirirler.⁵³

Jaspers, Descartes'ın pozitivizmin felsefeyi bilimle bir görüşündeki dogmacılığını, Kierkegaard'ın aşkınlığa ulaşırken bilimi reddedişini, Nietzsche'nin biyolojik kavramları kullanarak felsefeyi karmaşık hâle sokuşunu eleştirmiştir. O, anlaşılmayan ve bilimi öldüren metafiziği kabul etmeyerek deneyciliğini yeniler ve felsefeyi bağımsız bir şekilde ele alarak kapsamıyla birlikte nesnel bilgiye indirgenemeyen varoluşun unsurlarını korumak için felsefeyi bir doktrinde aramaz, filozofun bizzat kendisinde arar.

Jaspers'in felsefesinde "kuşatan" (umgreifende / Transendent) kelimesi onun temel ifadesi sayılır.⁵⁴ Kuşatan, bütün varlıkları kapsar ve bu şekilde varlıkları, bilginin nesneleri olmaktan ayırır. Bu kavramla anlatılan şey "aşkın varlık", yani "Tanrı"dır, denilebilir. Jaspers için birey, kuşatan ile ilişkisini özgürlük sayesinde sağlayabilir. Kişi, özgürlüğü ise ancak kuşatanla münasebeti derecesinde elde edebilir. Böylece özgürlüğünü sağlamış birey varoluşunu gerçekleştirebilir.

⁵³ Atilla Tokatlı, **Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1973, s. 209-210.

⁵⁴ Yunus Şahin, "Varoluşçuluk ve Bireyselleşme Bağlamında Oğuz Atay'ın Eserlerinin İncelenmesi", Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilimdalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2014, s. 34.

Jaspers için “kaygı” kavramı da ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü kaygı durumunda insan, varlığının kaynağını arar ve evrendeki yerini tespiti çalışır.⁵⁵ Bu da Jaspers için insanın varoluşunu gerçekleştirmesi açısından başka bir seçenek olarak algılanmaktadır.

Son olarak onun bahsettiği “birlikte bulunma” (communication)⁵⁶ kavramından da söz edilebilir. Bireyin tek başına varoluşunu idame ettiremeyeceğini anlattığı bu kavramda Jaspers, birlikte yaşamının önemine dikkat çeker: Bireyin var olabilmesi için başka bireylere ihtiyacı olur. Böylece insanlar ancak birbirleriyle etkileşimleri sayesinde varoluşlarını gerçekleştirebilirler.

1.3.1.3. Gabriel Marcel

Bir Fransız filozofu, piyes yazarı ve tenkitçisi olan Gabriel Marcel (1889-1973) felsefeyi sistem formüllendirmesi olmaktan çok insanın özel durumu üzerinde subjektif bir düşünme olarak kabul eder. Felsefi düşüncenin kişinin somut varlığından ayrılmaması gerektiği üzerinde özellikle durur; çünkü varoluşla karakterize edilen insan ferdiyeti herhangi bir soyutlamadan daha öncedir.

Marcel, bireyin gelişmesini bireyler arasında kurulacak diyalogta bulur. İnsan varlığı kendine yakışan mükemmelliği, karşılıklı sevgi ve güven içinde birlikte yaşamının merkezi olan Tanrı’da bulur. Onun önemli felsefi eserleri: *Metafizik Jurnal* (1927), *Varolma ve Mâlik Olma* (1935), *Varlık Felsefesi ve Varlık Sırrı* (1950)⁵⁷’dır.

Marcel için egzistansiyal düşünce “kendinden ayrılmayan ben”in düşüncesidir. Bu, “kendinin dışında ben”in düşünce tarzına tezattır. Bir düşünce yalnızca bir benlikten söz edildiği takdirde mevcuttur. Onun somut felsefe anlayışında, varlığın düşüncesinin felsefesi yapılır. Varlığın düşüncesi de onun sadece diğer varlığın düşüncesiyle sürekli irtibatının sağladığı devamlı malzeme aktarımı ile kurulur.

Gabriel Marcel’e göre aşkınlık tecrübesi ise yalnızca aşkın varlığın bilincine erişmek ve ona yaşamsal bağlamda iştirak etmekle kazanılır.⁵⁸ Aşkınlık bilgisine sahip olmak, varoluştan söz edebilmek için somut varlığın etkileşimleri kadar gerekli bir öncüdür.

⁵⁵ Yunus Şahin, **a.g.e.**, s. 34.

⁵⁶ Frank N. Magill, **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı**, Çeviren: Vahap Mutal, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971, s. 76.

⁵⁷ Frank N. Magill, **a.g.e.**, s. 103.

⁵⁸ Celalettin Muşta, **Gabriel Marcel’in Varoluşçuluğu**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 18-19.

Marcel için, insanın özü bir durumda olmaktır. O daima insanı, özgürlüğünün bilinciyle kendinden kopma ânında değil, öncelikle dünyadaki somut durumuna gömülmüş bir şekilde keşfeder. Varoluşun farkına varılışı her şeyden önce bilen bir özne olarak kendisinin bilinen bir nesne olarak bedeninden ayrılması değildir; çünkü o, bir özne oluşturan bedeninin dünyadaki varlığıdır.⁵⁹ İfade edilebilir ki kişinin varoluşu ancak somut –bedenî olarak- ve sosyal bir boyutta –diğer insanlarla etkileşim haliyle- kendi gerçekliğini yakalayabilmektedir. Aşkın bir varoluş da ancak Tanrı inancıyla mümkün olabilmektedir.

1.3.2. Dinci olmayan, Tanrıtanımaz Varoluşçular

1.3.2.1. Martin Heidegger

Martin Heidegger (1889-1976), Heinrich Rickert'in Yeni Kantçılığı ile Edmund Husserl'in fenomenolojisinin etkisi altında kalan tanrıtanımaz Alman filozoflardan biridir. Heidegger'e göre, yalnızca insan dünyası vardır ve insan buraya dünya değiştirmeksizin kendi dışına ve önüne atılmıştır. Heidegger, geleceğe yönelik varoluş kavrayışını durağanlığın, existentia'nın klasik tümel oluşun, düşüncenin ve değerini kaybetmiş insan imgesinin karşısına koymaktadır.

Heidegger için insan varlığı, bir özün sonsuz ve kalıcı kararının insanı olmaya zorladığı şey değildir; o olmaya karar verdiği şeydir, “özbelirlenim”dir. Bu nedenle insan, soyut bir tanımla, varoluşundan önce gelen bir özle donanmış olamaz; o kendi varoluşudur, o kendini yaptığı şeydir.⁶⁰

Heidegger, ilk eserinden itibaren insan yaşamı ile eyleminin birbirinden ayrılmazlığını anlatmak çabasında olmuştur. O, başyapıtı “*Varlık ve Zaman*”da insanın “Dasein”ın (varoluşun), kendi oluşunu ve olgusallığını geri plana almasının mümkün olmadığını vurgulamıştır.

İnsan dünyaya atılmış olduğundan, zaten kendisini şu veya bu şekilde hep “bir şeylerle heyecansal bir ilişki içinde” bulur. Onun yapıp ettiği, düşündüğü, bildiği ne varsa, zaten hep “dünyada olma”nın damgasını baştan yemiştir. “Dasein-insan” daima bir “çevre”

⁵⁹ H.J. Blackham, *Altı Varoluşçu Düşünür*, Çeviren: Ekin Uşşaklı, Ankara, Dost Kitabevi, 2005, s. 73.

⁶⁰ Emmanuel Mounier, *a.g.e.*, s. 80.

*içindedir. Dasein'ın tüm yapısı "kaygı yapısı"dır. İnsan kendisini yalıtık bir özne, bu dünyayı da bir nesne olarak, daha doğrusu karşıda-duran olarak birbirinden koparamaz.*⁶¹

Öyle ki insanın kendisi üzerine olan ilk tepkisi, mevcut bir durumun, bir tarihsel olayın yönlendirilmesi altındadır. "Dasein" bu nedenle daima bir şeye güdümlenmiş hâldeki yaşantının içinde bütünlüğünü gösterebilir.

Onun düşüncesinin temelinde var olan insan varlığı ve bağlı olarak insan yaşamı, iki aşamalı olarak ortaya çıkar. Çünkü bu yaşam varoluşla birlikte içkin bir süreçtir. Bu yaşam çeşitleri: günlük yaşam ve kararlı yaşamdır.⁶² Günlük yaşamda bireyin toplum içindeki yeri, toplumu oluşturan bir parça olarak insan vardır. İnsan bu aşamada, kendi yaşantısını sosyal tesirin gücüyle devam ettirir. Kararlı yaşamda ise insan rasyoneliteden ve geleneksel algıdan uzaklaşır, öz olarak kendi benliğinin gücüyle hareket eder.

Heidegger için zamansallık ise varlıkları kendi "varlık"ları içinde kavrayabilme olanağının temel şartıdır. Heidegger, burada varlık ve zamanı özdeşleştirmez. Heidegger, zamansallığın varolanın varlığı, kendi "varlık"ları içinde anlamasının temeli olduğunu; fakat varlıkları kendi "varlık"ları içinde anlamının, "varlık"ı anlamak ile aynı olmadığını göstermiştir.⁶³ O, böylece 20. yüzyılda metafiziksel açıdan farklı bir yaklaşımla varlığın, bizzat kendi varoluşunu anlayabilmesi için bulunduğu zamanının içerisinde algılanması gerektiği düşüncesini ortaya koymuştur.

1.3.2.2. Jean Paul Sartre

Jean Paul Sartre (1905-1980), eserlerinde üslubu olmayan bir yazar, varoluşçuluk felsefesi için de en önemli filozoflardandır. Felsefi eserlerinin yanı sıra edebî türde yazdığı eserleri de vardır: *Bulantı* (1938), *Duvar* (1939), *Özgürlük Yolları* (1945), *Akıl Çağı* (1945), *Geciktirme* (1945), *Ruhun Ölümü* (1949), *Sinekler* (1944), *Gizli Oturum* (1944), *Şeytan ve İyi Tanrı* (1951), *Altona Tutsakları* (1956). Akademik anlamda başlıca eserleri: *Edebiyat Nedir?* (1947) ve *Şartlar* (1947)'dir. Bir de özellikle felsefi görüşünü açıklığa kavuşturan *Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır* (1946) adlı denemesi mevcuttur. En önemli felsefi eseri ise *Varlık ve Hiçlik* (1970)'tir. Aynı zamanda 1945 yılında *Modern Zamanlar* adlı bir dergi çıkarmıştır.

⁶¹ Paul Hühnerfeld, **Heidegger: Bir Filozof, Bir Alman**, Çeviren: Doğan Özlem, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2002, s. 9.

⁶² Halis Çavuşoğlu, "Genel Olarak Varoluşçuluğa Bakış ve Varoluşçuluk Çeşitleri", **Journal Of Social and Humanities Sciences Research**, Cilt: IV, Sayı: 12, 2017, s. 776.

⁶³ Friedrich Nietzsche, **Güç İstenci**, Çeviren: Sedat Umran, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2002, s. 260.

Sartre'ın felsefesi tamamen özgürlük düşüncesi üzerine kuruludur. Tanrı'nın varlığına inanmaz ve herhangi bir metafizik görüşü yoktur. İnsanı insan yapan kendi özgür seçimleridir. Bu nedenle özgürlük, insan olmanın bir koşuludur.

Tanrı düşüncesi, Sartre'a göre insanın özgürlüğünü feda etmesine sebep olmaktadır. Onun için Tanrı inancı, bir nevi tanrılaştırmak arzusunun ifadesidir. Bu da tamlik, kusursuzluk ve ölümsüzlük gibi anlamlara gelmektedir. Hâlbuki insan kusurlu ve geçicidir. İşte bu tezat sonucunda insan, kendi hür varlığını da kaybeder ve bunaltı içine girer.⁶⁴ Bu sebepten Sartre, Tanrı inancını reddetmiştir; ancak Tanrı'nın yokluğunu da ispata çalışmamıştır. Böyle bir çabaya hiçbir şekilde girmemiştir. Sartre'ın bu konudaki düşünceleri herhangi bir iddia taşımaz:

*“Tanrı var olsaydı, yine de bir şey değişmeyecekti: İşte bizim ana görüşümüz budur. Elbette sorunun, Tanrı'nın varlığı ya da yokluğu sorunu olmayışından geliyor.”*⁶⁵

İnsan seçimleriyle hürdür, hürriyet insan varlığının kendisidir. İnsan, hür hareketleri ile kendini nasıl yaparsa öyle olur. Bir Tanrı inancı, Sartre'a göre, insan hürriyetinin feda edilmesine sebep olur. Bu konu *Varlık ve Yokluk* gibi felsefi eserinde ele alınmıştır. İnsan, sıkıntı vasıtasıyla kendi özgürlüğünü ve varoluşunu fark eder. Bu, insanın imkânlarla sınırlı oluşunun ifadesidir. Söz konusu görüşüyle Sartre'ın, Heidegger felsefesine bağlı olduğu anlaşılmaktadır.

Onun eserlerinde insan, mânâsız bir evrenin akışı içine atılmış, sorumlu; fakat yalnız bir varlık olarak incelenir.⁶⁶ Ona göre, insanın sorumluluğunu yüklenmesi, varlığını kavramasıyla ilişkilidir. Eğer insanoğlu dünyaya atılmış, kendi başına müdahalesiz buraya bırakılmışsa yaptıklarından da yine sadece kendisi sorumludur. Kişi her halükârda kendini yine kendi edimleriyle var edecektir.

Başkası ya da diğer insanlar olmadan kişi kim olduğunu bilemez. Birey için daima bir “ben” mevcuttur ve birey, kendisi hakkında gerçekliğe varabilmesinde “başkası” unsuruna mecburdur. Yani Sartre'ın felsefesinde başkası, hem kendilik bilgisi hem de varoluşun gerçekleşmesi için kaçınılmaz gerekliliktir.

Sartre'ın varoluş anlayışını karakterize eden temel nokta “kendisi-için-şey”le ya da insan bilinçliliği ile “kendinde-şey” arasında varolan ikiliktir. “Kendinde-şey” nesne, madde, tarihsel olgu, geçmiş, hayvanlar, varoluşsuz yaşam, aslına uygun olmayan her şeyi kapsar.

⁶⁴ Yunus Şahin, **a.g.e.**, s. 38.

⁶⁵ J.P.Sartre, **a.g.e.**, s. 99.

⁶⁶ Frank N. Magill, **a.g.e.**, s. 83.

“Kendinde-şey” yalnızca nesnelerin bir yüklemi değildir; insan da bu duruma indirilebilir. “Kendinde-şey”e indirilme tehdidi sürekli mevcuttur. Ve iki bilinç arasında sürekli bir çatışma söz konusudur. Sartre’a göre bu ikilemden kurtuluş yolu aramak da boş bir çabadır; başkasını aşmak ya da başkası tarafından aşılmak. Bilinçler arasındaki ilişkinin özü çatışmadır. Başkası, kişi için daima bir yokluk tehdididir. Ama aynı zamanda kişinin “kendisi-için-şey” olmasının da mutlak koşuludur.⁶⁷

⁶⁷ Sabri Büyükdüvenci, **Varoluşçuluk ve Eğitim**, Ankara, Siyasal Kitabevi, s. 51,52.

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYA VE TÜRK EDEBİYATINDA VAROLUŞÇULUK

2.1. Dünya Edebiyatında Varoluşçuluk Felsefesinin Gelişimi

Varoluşçuluk felsefesi, insan varlığının bizzat kendisini merkezine almıştır. Bu doğrultuda insanın edimlerini, kendini nasıl var ettiğini, varoluşsal gerçekliğini nasıl sağladığını ortaya koymuştur. Varoluşçuluğun insan yaşantısının pek çok açısında kendine yer ettiği görülmektedir. Varoluş, kapsadığı anlam açısından düşünsel bir alan olan felsefeyi, edebiyata bir adım daha yakınlaştırmıştır. İnsanı ele alan varoluşçuluğun edebiyat ile yakından ilişki kurabilmesinin sebebi olarak bu iki alanın da konularının benzer olması haricinde ikisinin de birer düşün örneğinden ortaya çıkması gösterilebilir.

Varoluşçuluk, kapsamı gereği felsefeden çok edebiyata yakın bir noktada durmuştur. Bu da varoluşçu filozofların edebiyata yakın olmalarının, edebî eserler vermelerinin yolunu açmıştır. Örneğin, bir varoluşçu filozof olan J. P. Sartre edebiyat dalıyla ilgili eserler vermesini merak unsuruna değil; varoluşun bazı boyutlarını edebiyat ile daha kolay ve iyi ifade edebiliyor olmasına bağlamıştır.

Sartre, “*Süslü cümleler kurmaya ne gerek var? Ben bazı durumları ortaya çıkarabilmek için yazıyorum; edebiyatla alışverişim yok*”⁶⁸ diyerek felsefi anlayışının edebiyatı, adeta kendiliğinden ortaya çıkardığını; ister istemez ikisinin arasındaki ilişkinin kuruluverdiğini söz konusu etmiştir.

Kenan Gürsoy’a göre felsefenin aramış olduğu evrensel ufka yönelme hadisesi, bireysel tecrübeden hareketle, üstelik sanat diliyle ifade edilerek edebî eserlerle gerçekleştirilebilmektedir. Bu tecrübe objektif bir genelliğin konusu olamasa da ortada varoluşsal anlamda evrenselleştirilebilir bir tecrübedir. Ekzistansiyel anlamda metafizik bir tecrübe bir başka ifadeyle, evrenselleştirilebilir; evrensel ufka yükseltilebilir bir tecrübe, edebiyat ile bütünleşmiş olarak gerçekleşebilmektedir.⁶⁹

Varoluşçuluk felsefesiyle insan ve insanın yaşantısındaki varolma meselesi, bunun bir şekilde betimlenmesi önem kazanmıştır. Öz, oluş ve varoluş kavramlarıyla ve birtakım insan yaşantısının getirdiği olgularla –özgürlük, bunaltı, korku, kaçma, yabancılaşma, ölüm vb.- çözümlenmeye çalışılan söz konusu felsefi akım, somut içeriğini felsefenin soyutluğuyla anlatmakta zorlanmıştır.

⁶⁸ J. P. Sartre, **Bunaltı**, Çeviren: Erdoğan Aklan, İstanbul, Altın Kitapevi Yayıncılık, 1973, s. 95.

⁶⁹ Kenan Gürsoy, **Varoluş ve Felsefe**, Ankara, Aktif Düşünce Yayıncılık, 2014, s. 170, 171.

Felsefenin kavramsal dili, varoluşçuluk felsefesinin ifadesi için yetersiz kaldığından bir zaman sonra devreye edebiyat girmiştir.⁷⁰ İlk olarak Dostoyevski'nin eserlerinde dünyaya fırlatılmışlığın karşısında çaresiz kalan insan yaşamının, ruhsal bunalımdan kurtulmanın ve varoluşunu dışında kaldığı dünyaya haykırmanın mücadelesi görülür.

Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar* (1864) adlı romanında varoluşçuluğun edebiyata aksedişinin örnekleriyle yoğun bir şekilde karşılaşılmaktadır. Bu eserde, kişinin kendisini fark edişi ön plandadır ve insanın iç yaşamı, duygusal durumları, kararları, kaygıları ve varoluşçuluğun diğer bütün varoluşsal temaları ağırlıklı olarak işlenmiştir.⁷¹ Böylece Dostoyevski'nin ele aldığı insan ve insanın varoluşunda beliren sorunlarla varoluşçuluk felsefesinin kapsamı, ilk defa sanatsal bir alanda, edebiyatta kendisini göstermeye başlamıştır.

Varoluşçuluk felsefesi, Jean Paul Sartre ve arkadaşlarının onu edebiyata; romana ve tiyatroya geçirmeleri ile daha çok tanınmış, birden bire ün kazanmıştır. Varoluşçu yazar denilince ilk akla gelen *Bulanık* (1938) adlı eseriyle Sartre olmaktadır. Daha sonra ise Rilke, Simone de Beauvoir, Kafka, Camus, Marleau Ponty, Beckett gibi varoluşçu yazarları sıralamak mümkündür. Bu yazarlar – özellikle Sartre, Kafka, Camus ve Beauvoir- en çok roman ve tiyatro türündeki eserlerinde varoluşçuluğu yansıtmışlardır. Varoluşçulukta, felsefi roman kavramını ise Simone de Beauvoir şöyle açıklamıştır:

“Şimdiye kadarki roman, hikâye ve tiyatrolarda bir edebî kişi psikolojik özellikleri ile anlatılıyordu. Biz onu, metafizik denen, yani bir kişinin bütün dünyaya karşı durumunu gösteren bütün özellikleri ile yaşatacağız; ama insanlar ile dünya arasındaki münasebet, bir fikir münasebeti olmaktan çok, bir uğraşım, bir duygu, tek kelime ile canlı bir münasebettir. Biz eserlerimizde işte bunu vermek istiyoruz. Endişe, ölüm korkusu, isyan, hakikati arayış bir insanın asıl kişiliğini, cimriliği ile korkaklığından daha iyi belirtir.

İyi yazılmış, iyi okunmuş felsefi roman, başka hiçbir edebî türün yapamayacağı ölçüde hayatı aydınlatır. Felsefi roman, romanın en yüksek, en mutlak nevidir. Çünkü insanların ve insancıl olayların dünya ile münasebetlerini temel (külli) olarak

⁷⁰ Ülker Öktem, “Felsefe-Edebiyat Etkileşimi: Felsefi Roman”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara, Cilt: I, Sayı 50, 2010, s. 9.

⁷¹ Mehmet Fatih Işık, “Dostoyevski’de Varoluşçuluk”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2014, s. 43.

sezmeğe çalışır. Sırf edebiyatın ve sırf felsefenin yapamayacağı şeyi yalnız o yapar.”
72

Varoluşçu yazarlar, insandan yola çıkarak toplumcu bir edebî anlayışı savunsalar da halka hitap eden eserler ürettiklerinden söz edilemez ve her ne kadar sade bir üslûbu tercih etseler de eserlerinin anlaşılabilmesi için felsefi bir birikime ihtiyaç duyulduğu açıktır.

Dünya edebiyatında varoluşçuluğun belli başlı temsilcilerinden ve eserlerinden söz edilmesi, söz konusu felsefi akımın edebiyata ne denli etki ettiğini göstermek açısından gereklidir.

2.2. Dünya Edebiyatında Varoluşçuluğun Önemli Temsilcileri

2.2.1. Jean Paul Sartre

Fikir dünyasını iki dünya savaşı arasında geliştirmiş olan çağdaş Fransız filozof J. P. Sartre'ın, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası, önce Fransız, daha sonra dünya nesli üzerindeki tesiri inkâr edilemez. Bu tesirin ortaya çıkış nedeni, savunulan varoluşçuluk tezinin ortaya çıktığı dönemin psikolojik ve sosyal şartlarına uygun oluşudur. Savaştan sonra, yorgun düşmüş bir Avrupa, yüz binlerce ölü ve yardıma muhtaç sahipsiz insanlar söz konusuydu. Onların güven duygusunu güdeceği herhangi bir somut güç de mevcut değildi. Bu durum karşısında ise ne yapılacağının cevabını Sartre, varoluşçu felsefesi ile ortaya koymuştur. Ona göre, hiç kimse bu dünyaya kendi isteğiyle gelmemiştir; tersine insanlar yeryüzüne atılmışlar ve terk edilmişlerdir.

Varoluşçu bir edebiyattan söz edildiğinde Jean Paul Sartre ilk akla gelen filozof-yazarlardandır. Onun filozof oluşu edebiyatçı kimliğinden daha çok öne çıksa da “*Edebiyat Nedir?*” adlı eserinde ortaya koyduğu görüşleri de önem arz etmektedir. Bu eserde Sartre, edebiyatın bir eylem tarzı olduğunu, yazarlığın diğer insanların ve sonuç olarak tüm insanlığın özgürlüğü için çabalayan bir özgürlük eylemi olduğunu söyler.⁷³

Sartre edebiyatı, insan için yazarlık sıfatı altında varolmanın, kendini gerçekleştirmenin bir aracı olarak görmektedir. Yazar bir eser ürettiği takdirde kendini var etmiş olacaktır. Böylece edebiyat sayesinde varolan yazar, bir eylem tarzı olan yazmak sayesinde yaşamındaki özgürlüğünü de sağlamış olacaktır. Denilebilir

⁷² Ahmet Kabaklı, **Edebiyat Akımları**, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2016, s. 131-132.

⁷³ William Barret, **a.g.e.**, s. 252.

ki Sartre için edebiyat, bir yazmak eylemi; yazmak eylemi ise insanın –yazarın- bir var olma, özgürleşme şeklidir.

Onun için bir edebî eser ise sadece yazıldığında değil, aynı zamanda okunduğunda tam olarak varolmuş olur. Bu yüzden yazar, eserini tamamlayabilmek için aynı zamanda okura çağrıda bulunur. Sartre bunu, “*okuyucunun özgürlüğüne çağrıda bulunmak*”⁷⁴ diye ifade eder. Bir sanat yapıtının da “*hangi yönden bakılırsa bakılsın, insanların özgürlüğüne güvenme işi*”⁷⁵ olarak tanımlar. Yine ona göre yazmak eylemi, “*özgürlük istemenin bir biçimidir*”⁷⁶ ve yazmaya başlamış bir insan, aynı zamanda bağlanmış bir insandır. Bu bağlanma, özgürlük için gerekli bir eylemdir. Sartre’ın edebî eserlerinde felsefî yönünün yansımaları belirgin bir biçimde, hatta sistematik olarak kendini belli etmektedir.

Sartre’ın varlık türlerinden kendinde varlık; kendisiyle dolu olan, ne ise o olan varlıktır. Fazladandır, saçmadır. Bir diğer varlık türü olan kendisi için varlık ise kendinde varlığın aksine ne ise o olmayan, ne değilse o olan varlıktır ve eksiklerle doludur. Kendisi için, bu eksiklikleri gidermek amacıyla kendi dışındaki varlıklara yönelerek yetkinleşme arzusundadır. Fakat kendinde varlık ile karşılaşan kendisi için, kendindenin zorunsuz varlığını ve fiziksel yanıyla bir kendinde varlık olan insanın dramatik varoluşunu idrak ettiğinde bulantı duygusunu tecrübe edecektir.⁷⁷

Sartre, *Bulantı* romanının ana karakteri Roquentin üzerinden kendindenin çaresiz, güdümlü yaşamını şöyle anlatır: “*Var olan her şey, nedensiz ortaya çıkar, zavallılığı yüzünden varoluşunu sürdürür ve rastgele ölür.*”⁷⁸ Yani Sartre’ın felsefesinde insan da haricindeki varlıklar gibi sebepsizdir. Dünyanın varoluşunun hiçbir amacının olmadığı gibi insanın varoluşunun da hiçbir amacı yoktur. Öylesine varoluş da sözü edilen tikslenme duygusunun asıl nedenidir. Çünkü kişinin, kendindenin anlamsız ve tesadüfî varoluşuyla karşılaştığında yaşayacağı duygu, zorunlu bir şekilde bulantı duygusu olacaktır.

Sartre’ın varoluşçu felsefesini pek çok yönden açıklayan romanı *Bulantı* (1938), Kuzey Afrika, Orta Avrupa ve Uzakdoğu’da geziler yapan ve Marquis de Rollebon’la ilgili araştırmalarını tamamlamak amacıyla Bouville’e yerleşen Antoine Roquentin’in defterine aldığı notlardan meydana gelmiştir. Roquentin’in romanda, günce oluşturmalarının sebebi kendisinde fark ettiği değişimleri anlama çabasıdır. Değişimlerin sebebinin önce dış nesneler kaynaklı olduğunu düşünen kahraman, daha sonra kendisinde olduğunu idrak eder:

⁷⁴ J.P. Sartre, **Edebiyat Nedir?**, Çeviren: Bertan Onaran, İstanbul, Can Yayınları, 2005, s. 55.

⁷⁵ J.P. Sartre, **a.g.e.**, s. 72.

⁷⁶ J.P. Sartre, **a.g.e.**, s. 75.

⁷⁷ Emel Güvenç, “J. P. Sartre Felsefesinde Bulantı Kavramı”, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa 2013, s. 55.

⁷⁸ J.P. Sartre, **Bulantı**, Çeviren: Samih Tiryakioğlu, 5. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1994, s. 194.

*Değişen benim sanıyorum. En kolay çözüm yolu bu. En tatsız da bu. Ansızın ortaya çıkan bu dönüşümlere uğramış olduğumu kabul etmek zorundayım.*⁷⁹

Roquentin'in Bouville'deki yaşamı, bir pansiyon odası, değişik kahveler ve Bouville Kütüphanesi'nde geçmektedir. Burada iletişim halinde bulunduğu iki şahsiyet: saplantıları olan Ogier ve Roquentin ile sadece cinsel anlamda birlikte olan kahvehane sahibi Françoise'dir. Onlar dışında insanlarla pek bir iletişime geçmez; ancak M De Rollebon'un hayatını araştırmak gibi bir eylemde de bulunur. Bir yandan da çevresindeki nesneleri farklı algılayışı gittikçe artış göstermektedir. Mesela, kahvede otururken bira bardağına bakmaktan korkar, yolda yürürken yerde sürüklenen bir kağıdı almak ister; ama alamaz. Deniz kenarında eline aldığı bir çakıl taşından ise bir daha kurtulamayacak sıkıntılı bir duygu (bulantı) iç dünyasına yerleşir. Bu süreçten sonra onu her gördüğü nesne etkilemeye başlar. Eşyanın varoluşunu kavrar ve bunlardan insan bedenine geçen birtakım duyguların varlığını hisseder. Hatta Roquentin, zamanın, mekanın ve düşüncelerin de varoluşunu anlamlandırmaya çalışacaktır.

Romanda bulantının asıl nedeni insanın, olaylar arasında mantıklı bir bağın olduğunu ve varlığın açıklanabileceğini düşünmesine rağmen, hayatın boşluğu ve sebepsizliğidir. Başka bir sebebi de varlığın saçmalığıdır. Varlığa bir anlam kazandıracak aşkın güç, ateist görüşe göre yoktur. Bu yüzden varlıkla karşılaşan insan, aslında saçmayla karşı karşıya gelmiş sonucu çıkar. Roquentin, gözü önündeki dünyayı "kocaman saçma bir varlık" olarak niteler. Bu görüş zaten Sartre'a ait olan "kendisinde varlık" düşüncesinin bir başka ifadesidir.⁸⁰

Bulantı romanında genel itibarıyla vurgulanan insanın, dünyanın bu saçma ve fazladan varlığı karşısında bulantı duygusuna kapıldığıdır. Ayrıca insanın "oluş"unun seçme neticesinde var olup olmayacağının, varlığının rastlantısallığının ve anlamsız oluşunun eserde özellikle vurgulandığı söylenebilir. Yine varoluşçu felsefeye ait korku, boğuntu-sıkıntı, ölüm-intihar, seçim, hümanizm, saçma, hiçlik, özgürlük, ben gibi kavramları da bu eserde bulmak mümkündür.

Bulantı dışında, kısa hikâyelerinin bir arada toplandığı *Bulantı* ile aynı derecede kasvetli *Duvar* (1939), esarete karşı başkaldırma tezini işleyen piyesi *Sinekler* (1943), Hikâye türündeki *Çıkış Yok* (1944), Sartre'ın felsefesini bizzat açıklayan *Varlık ve Hiçlik* (1943), Üç kısım halinde *Hürriyet Yolu* romanı; *Makuliyet Çağı*,

⁷⁹ J.P, Sartre, **a.g.e.**, s. 15.

⁸⁰ Yunus Şahin, **a.g.e.**, s. 51, 54.

Muvakkat Kurtuluş, Kabuslu Uyku (1945'ten 1949'a kadar) ve *Galip Gelenler, Hürmete Lâyük Fahişe, Kirli Eller, Şeytan ve Tanrı* gibi piyesler yazmıştır.⁸¹

Sartre, eserlerinin genelinde *-Varlık ve Hiçlik*'te de açıkça- fenomenolojik yöntemi benimsemiştir. Ona göre görünenin arkasında bir başka gerçeklik aramak boş bir çabadır. Çünkü görünüş özü saklamaz. O halde fenomenal sahanın dışında herhangi bir metafizik sahanın varlığını kabul etmeyen insanın, içinde bulunduğu karmaşıklığı anlamlandırması mümkün olamaz. Ona göre dünya saçmadır, varoluş anlamdan yoksundur. İnsan, mutlak bir gerçek olan ölüm karşısında yapayalnız ve savunmasızdır. Bir Tanrı fikrini kabul etmeyen Sartre için insanın bundan kaçıp sığınabileceği bir yeri yoktur. O, koşulsuz özgürlüğü ve kendi bireysel seçimleriyle baş başadır. Bu durum da insan için bunaltıyı doğuran temel etkidir.

Bulantı ise Sartre'a göre bunaltıdan farklı olarak seçim yapma sorumluluğundan değil, varoluşun saçmalığından kaynaklanan bir duygudur. Onun için bu kavram, insanı varoluşunu gerçekleştirmeye taşıyan ontolojik bir kavramdır ve varlığa şüphe ile yaklaşan, varoluşun asıl bilgisinin peşinde olan insanda açığa çıkar.⁸²

2.2.2. Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir (1908-1986), Fransa'daki geleneksel burjuvanın çevresinde yetişen, Sartre ile birlikte varoluşçu felsefenin temel taşlarından biridir. Bu felsefenin başkaldıran yönüyle Beauvoir, toplumda bir grup olarak kadınlar üstüne yüklenilen eşitsiz sosyal rolle yakından ilgilenmiştir. Kadınların, erkeklere nispetle “öteki” olarak tanımlanması ve kadının “ikinci cinsiyet” olarak görülmesi, onun daima karşısında durduğu iki algı olmuştur. O, erkeklerin, kadınlardan üstün olarak görülmesini eleştirel bir tutumla reddetmiştir.

Simone de Beauvoir'a göre insanlar, temel olarak kişisel anlamda kim olacaklarına karar verme özgürlüğüyle tanımlanmaktadır. O, kadının rol modelini yeniden tanımlamak için bunun bir doğa meselesi değil, sosyal tanım meselesi olduğunu ortaya koymak ve her iki cinsiyetin de kendilerini daha eşit bir şekilde anlamalarını sağlamak için çalışmıştır. Bir entelektüel olarak Beauvoir, aynı zamanda tanınma ve kimlik konularında feminist mücadelenin yer aldığı özellikle kültürel alanda, siyasî olarak aktif bir kişilik sergilemiştir.⁸³

⁸¹ Abraham H. Lass, *Dünya Edebiyatının Şaheserleri 100 Büyük Roman 4*, Çeviren: Nejat Muallimoğlu, 7. bs., İstanbul, Ötüken Yayıncılık, 2017, s. 193, 194.

⁸² Emel Güvenç, *a.g.e.*, s. 84.

⁸³ Gunnar Skirbekk, Nils Gilje, *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*, Çeviren: Emrah Akbaş, Şule Mutlu, İstanbul, Üniversite Kitabevi Yayınları, 1999, s. 564.

Beauvoir için sosyal adaletsizlikle mücadele anlamlı eylemin unsurlarındandır. Bu bağlamda etik meselesi, Beauvoir'ın varoluşçuluğunda önemli bir yer tutmuştur. Etik eylemde bulunma insanın özgürlüğünün bir parçasıdır. “*Belirsizlik Ahlakı Üzerine*” (1947) başlıklı makalesinde Beauvoir, ahlakın olup olmamasını insanın düşüncesine bağlamıştır. Ona göre hiçbir dinî akide, hiçbir emir insanın “kendi” sorumluluğunun yerini tutamaz ve yaşamın anlamının ne olduğunu insan, yalnızca kendi düşünceleriyle tayin edebilmektedir. Din düşüncesinin böyle bir görüşü kabul edemeyeceği açıktır; çünkü bu görüşün dinin temeline ters düşen bir içerikte olduğu anlaşılmaktadır.

Simone de Beauvoir, özgürlüğün ahlakî bir konu olduğunu ve başkalarının özgürlüğünü de kapsadığını düşünür.⁸⁴ Ona göre özgürlük, insan için mücadele gerektiren bir olanaktır; öteki olmayı aşıp kendisi için özne olma yolunda bir mecburiyettir. Beauvoir, bu görüşünü özellikle kadınlar için sıklıkla ifade etmiştir. Onun için kadınlık, öteki olmaktan kurtulduğu müddetçe özgürlüğüne kavuşabilecektir.

Kadına ilişkin söylemlerini tüm eserlerinde işleyen Beauvoir, *İkinci Cins* (1949) isimli eserinde bu konuyu daha geniş bir perspektifte ele almıştır. Feminist hareketini başlattığı *İkinci Cins* adlı çalışmasında; kadın sorunlarını, kadının var oluşunu, kadınların ötekileştirilmesinin nedenlerini dayanaklarıyla ele almıştır. Ona göre, hiçbir erkek kendisini belli bir cinsin üyesi olarak kabul etmez; ancak kadının “ben bir kadını” şeklinde kendisini tanımlaması gerekmektedir. Çünkü erkeğin erkek oluşu onun kendiliğindedir.⁸⁵

Kadın sorununa varoluşçu bir bakışla yaklaşan Beauvoir, bakış açısını varoluşçuluğa dair kavramlar üzerinden temellendirmiştir. O, kadın sorununa yönelik yapılan biyolojik açıklamaları tümenden reddetmiştir. Çünkü varoluşçu felsefeye göre, bireyin neliği ve nasıllığı önceden belirlenmiş bir özde saklı değildir. Başka bir varlığın kapsayıcı özlüğünden bahsedilebilirken insanda bu durum tam tersi bir yörünge izlemektedir. İnsan, önüne serilmiş olanaklar topluluğundan özgür iradesiyle birinde karar kılabilir. Bu da demektir ki kadın için özgürlük, kendi özünü olanaklar arasından yine kendisinin seçip belirleyebilmesidir.

Varoluşçu bakış açısının feminist mücadeleyle birleşmesinin ve kadının ötekiliğinin somutlaştırılmasının da yine Simone de Beauvoir’la gerçekleştiği

⁸⁴ Gönül Bakay, **Simone de Beauvoir Yaşamı, Felsefesi, Eserleri**, İstanbul, Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2014, s. 63.

⁸⁵ Sevim Şenol, “Simone De Beauvoir’da Kadın Olmak”, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale 2015 s. 124.

söylenebilir. O, Sartre'nin “*İnsan ne ise o değildir, ne olmuşsa odur*” sözüne paralel biçimde feminizme meşhur “*kadın doğulmaz, kadın olunur*” sözünü katmıştır.⁸⁶

Beauvoir, kişinin kendisini aşmasını, kaynağı kendi dışında olan hakikat ya da anlam arayışlarına dayandırmamıştır. Bunun yerine insanın, belli bir değere sahip hedeflerini insanî amaçlar yoluyla gerçekleştirebileceğine vurgu yapmıştır. Dolayısıyla hedef, öznenin kendisinin seçmiş olduğu eylemle meydana gelecek ve böylelikle insanı edilgenlikten uzaklaştırabilecek bir şey olarak ifade edilebilir.

Bir eylem Beauvoir'a göre, kendisini gerçekleştirmeye değer özgürlükle, bir hedef olarak belirlenmiştir. Özgürlüğün temel koşulu olan eylem, aynı şekilde tek kişinin özgürlüğünün de gerekliliği olup gelecek için amaçlar saptamak ve bunu dışsallaştırmak için öncül olmuştur.⁸⁷

Beauvoir, varoluşun olumsuzluğuna yani önceden belirlenmiş bir insan özünün ve soyut oluşunun varlığına inanmamıştır. Onda “belirsizlik” önemli bir düşün basamağıdır. *İkinci Cins* isimli eserinde Beauvoir bunu, kadın bedeni ve arzu üzerinden vurgulamıştır. Onun düşüncesinde belirsizlik, karmaşık anlamlara sahip insan varoluşunun esasını oluşturmuştur.

Beauvoir, varlığın tezatlıklarla kendini ortaya koyduğunu ve bu şekilde insan varlığının da belirsizliklerle dolu olduğunu vurgulamıştır. Onun için insan varoluşu hem özgürdür hem değildir; hem birbirinden ayrıdır hem de birbirine bağlıdır. Belirsizlik, insan varlığının birbirinden ayrı oluşunun yanında bağlı oluşunun zıtlığının bir bütünlük oluşturmalarıdır. Diğer bir anlamda da o, kadınların cisimleştirilmelerini ve belirsiz olarak isteklerini deneyimlemelerini yine söz konusu tezatlıkların birliği üzerinden ifade etmiştir.

Beauvoir, *İkinci Cins* adlı eserinde varoluşçu felsefenin “*kendi için varlık*” ve “*kendinde varlık*” kavramlarını aynen devralmıştır. Varoluşçuluğa göre, dünyada bırakılmış insan, bu dünyada tek başına bir birey olarak mücadele vermektedir. Bu mücadele zorlu, sıkıntılı ve acılı bir süreç olsa da özgürlüğün kendisi budur. Simone de Beauvoir, kadınların tarih boyunca nasıl kendinde varlık olarak kaldıklarını, erkekler gibi bağımsız ve aşkın, kendi kaderini kendi çizen özneler haline gelemediklerini göstermeye ve açıklamaya çalışmıştır. Onun temel arzusu, kadınların da erkekler gibi kendilerini gerçekleştiren bağımsız bireyler haline gelmeleri olmuştur.⁸⁸

⁸⁶ Sevim Şenol, **a.g.e.**, s. 124.

⁸⁷ Ceylan Coşkun, “Simone De Beauvoir'ın Özgürlük Anlayışı”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2013, s. 30.

⁸⁸ Ceylan Coşkun, **a.g.e.**, 71.

Beauvoir, Sartre'ın da desteğiyle araştırmalarını hem biyoloji, psikanaliz hem de tarih ve antropoloji yönünde genişletmiş; varoluşçu bakış açısıyla da birleştirdiği araştırmalarını aktardığı *İkinci Cins* adlı eserini, daha sonra “*Kadın*” (1949) serisi şeklinde üç cilt halinde kitaplaştırmıştır: *Genç Kızlık Çağı*, *Evlilik Çağı* ve *Bağımsızlığa Doğru*.

Beauvoir'ın varoluşçuluk konusundaki önemli fikirlerine diğer eserlerinde de sıklıkla rastlanmaktadır. Ona göre insanın etkileşim içinde bulunduğu diğer insanlarla ilişkileri, varoluşunu tanımlamaktadır. Varoluşçuluk düşüncesinin temelinde yer alan ölüm, özgürlük, seçme ve yabancı bilinç kavramları onun romanlarının ana fikirlerini oluşturur niteliktedir. Beauvoir, edebî eserlerinin temelinde bu temaları ele alarak felsefi fikirlerini aynı zamanda edebiyat dünyasına da taşımıştır.

Konuk Kız (1943) romanın ana kahramanı Françoise üzerinden yabancı bilinç ve öteki kavramlarını belirgin biçimde işleyen Beauvoir, *Tüm İnsanlar Ölümlüdür* (1946) eserinde ölümsüz hale gelen Fosca'nın insanlığını kaybettikten sonra bir gün gerçekleşmeyecek ölümünü beklerken gördüğü ölümlerle ölüm karşısında duyarsızlaşmasını, hayatın anlamını yitirliğini anlatmıştır. *Mandarinler* (1954) eserinde ise Beauvoir, kurmaca kisvesi altında İkinci Dünya Savaşı'nın arifesindeki Paris'teki Fransız entelektüellerini yansıtmıştır. Bu eserde, aynı zamanda entelektüel zihnin hayâllerini, cinselliğin ve ölümün en özel ruhanî uygulamalara hâkim olma biçimlerini de ortaya döken Beauvoir, varoluşçu konuları dönemin şartları ile birlikte sentezleyerek ele almıştır, denilebilir.⁸⁹

Simone de Beauvoir'ın diğer bazı önemli eserlerine *Başkalarının Kanı* (1945), *Belirsizlik Etiği* (1946) *Sade'ı Yakmalı mı?* (1950), *Brigitte Bardot ve Lolita Sendromu* (1952), *Bir Genç Kızın Anıları* (1963), *Olgunluk Çağı I ve II* (1960), *Sessiz Bir Ölüm* (1964), *Yaşlılık* (1970), *Veda Töreni-Jean Paul Sartre'la Söyleşiler* (1981) örnek gösterilebilir. Eserlerin genelinde kadının kendi kendini var edebileceği, kader algısından ziyade seçim yapabileceği varolma olasılıklarının bulunduğu içeriği yansıtılır ve toplumda “ikinci cins” olarak algılanan kadının bir gün bu algıyı bizzat yine kendisinin yıkacağı inancı savunulur.

2.2.3. Franz Kafka

Franz Kafka (1883-1924), insanın mutsuzluğunu, öncelikle kendine yabancılaşmasını, hayattan kopuk yaşayışlarını sembolik bir dünya içerisinde eserlerinde dile getiren varoluşçu bir filozof-yazardır. Bireyin sistemle ve sistemin

⁸⁹ Sevim Şenol, *a.g.e.*, s. 227, 228, 230.

buyruğuyla hareket eden kurumların bireyle olan ilişkisinde gücün, güçsüz olanı bastırışı ve ezişi onun felsefesinin ve eserlerinin öncelikli meseleleri olmuştur.

Wagenbach, Kafka'nın felsefesinde özellikle insanın teke indirgenişi ve toplumdan soyutlanması konusu üzerinde durduğunu ifade eder.⁹⁰ Genel itibarıyla Kafka'nın varoluşçu felsefesinin yaklaşımıyla yalnızlık, çaresizlik, korku, başkaldırı, umut-umutsuzluk, dışlanmışlık ve yabancılaşma duygularını eserlerinde ele aldığı görülmektedir.

Kafka'da bürokrasinin etkisi yanında kapitalist sistem nedeniyle iş ve işçilerin düzen içerisinde yaşadıkları olumsuz durumlar, birbirinden farklı “yabancılaşma” şekilleri olarak gözler önüne serilmektedir. Kafka “*Kapitalizm içten dışa, dıştan içe, yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya bağımlılıklardan oluşan bir sistemdir. Her şey bağımlıdır kapitalizm de, her şey zincire vurulmuştur.*”⁹¹ diyerek kapitalist sistemin yabancılaşma ve modern insan üzerindeki etkisini vurgulamıştır.

Franz Kafka'nın felsefesinde ve eserlerinde, yabancılaşma problemine yer vermesinde onun kapitalist sisteme ve bürokrasiye olan eleştirilerinin yanında; ailesi ile olan ilişkileri, yaşadığı şehir ve konuştuğu dilin de etkisi önemlidir. Yahudi bir aile, Alman dili ve Çek ulusu bünyesinde yaşayan Kafka, kendini bir yabancı, Prag'ı da yabancılaşmanın şehri olarak görmektedir.⁹² Bu bakış açısıyla Kafka'nın yaşadığı, yetiştiği çevre ile oluşturduğu felsefi anlayış ve ürettiği eserlerin birbiriyle oldukça ilişkili, birbirlerini tamamlayıcı olduğu söylenebilir.

Kafka'nın eserlerinde yabancılaşma teması gibi “korku” teması da öne çıkmaktadır. O, Kierkegaard'ın korku üzerine söylediklerini benimsemiştir.⁹³ Dış dünyanın kendi gerçekliği karşısında duyulan korku, bireysel özgürlüğü suçla yok etmekten duyulan korku, yaşanılmamış yaşam sonunda duyulan pişmanlık, hiçlik korkusu, Kierkegaard'ın “korku” kavramı üzerindeki fikirlerini destekleyen Kafka'nın nesneye bağımlı bir korku vurgusunun kapsamını veren durumlardır.

Kafka, günlüklerine düştüğü bir kayıta Kierkegaard'ın korku hakkındaki düşünceleriyle kendisine bir dost gibi hak verdiğini söyler.⁹⁴ 1922'de Max Brod'a yazdığı mektupta da yaşamın hiçliğinden duyduğu korkuyu şöyle anlatır:

⁹⁰ Klaus Wagenbach, **Franz Kafka Yaşamöyküsü**, Çeviren: Kâmuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 2008, s. 69.

⁹¹ Gustav Janouch, **Kafka ile Konuşmalar**, Çeviren: A. Turan Oflazoğlu, İstanbul, İz Yayıncılık, 2001, s. 62.

⁹² Nuri Çiçek, “**Franz Kafka'nın Eserlerinde Yabancılaşma Problemi**”, *Beytülhikme An International Journal of Philosophy*, Volume: 5, Issue: 1, June 2015, s. 145.

⁹³ Klaus Wagenbach, **Kafka**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1984, s. 82.

⁹⁴ Klaus Wagenbach, **a.g.e.**, s. 83.

*Neden sonu gelmiyor bir türlü pişmanlığın? Son söz tüm bunlara karşın şöyledir hep: Yaşayabilirdim; ama yaşayamıyorum.*⁹⁵

Ertelenmiş bir yaşama karşı duyulan pişmanlık ve suçluluk duygusu, ayrıca sadece yazma eylemiyle varolabilen yaşamın hiçliğinden duyulan korku, Kafka'nın yaşamında ağır basan duygular olarak öne çıkmış ve çeşitli eserlerinde ifadesini bulmuştur.

Kafka'nın anlatım tarzı ve işlediği varoluşçu temalar *Aforizmalar* (1931)'ındaki düşüncelerinden okunabilmektedir.⁹⁶ Örneğin, yazarın romanlarında görülen umutsuz atmosfere rağmen hep bir umudun varlığı onun şu düşüncelerinden çözümlenebilmektedir:

*Düz bir yolda yürüyor olsaydın, tüm ilerleme isteğine rağmen hala gerisin geriye gitseydin, o zaman bu çaresiz bir durum olurdu; ama sen dik, senin de aşağıdan gördüğün gibi dik bir yamacı tırmandığına göre, adımlarının geriye doğru kayması, bulunduğun yerin durumundan ileri gelebilir, o zaman da umutsuzluğa kapılmana gerek yoktur.*⁹⁷

Dönüşüm (1915) adlı hikâyede yalnızlık, yabancılaşma, umut-umutsuzluk, hiyerarşiye başkaldırı temaları Gregor Samsa'nın karakteri üzerinden aktarılmaktadır. Her şey Gregor'un bir sabah işe gitmek üzere uyandığında kendisini böceğe dönüşmüş olarak bulmasıyla başlar. Bu hikâyede modern yaşantının içinde bireyin sosyal boyutta yabancılaşması, iş olgusunun hiyerarşi düzeni çerçevesinde aktarılmaktadır. Emeğin ticarî bir madde gibi alınıp satıldığı, paraya bağımlı yaşayan insanın, tercihi olmayan bir ekonomik sistemin içerisine sokulduğu üretim ilişkilerinin eleştirisini dile getirmektedir.

Varoluşsal bir perspektifte ele alındığında hikâyenin başkarakterinin böceğe dönüşmesi, onun "berbat" olarak gördüğü düzene ve sahteliklerle dolu bayağı insan ilişkilerine bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Samsa'nın dönüşümü, yalnızlaşan bireyin toplum içindeki uyumsuzluğunun ulaştığı absurd aşama olarak da

⁹⁵ Franz Kafka, "Mektuplar", **Yeni Dergi**, Sayı 11, 1965, s. 164.

⁹⁶ Gökhan Eral, "Kafka'nın ve Yusuf Atılgan'ın Romanlarının Varoluşçuluk Temelinde Karşılaştırılması", Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 2011, s. 34.

⁹⁷ Franz Kafka, **Aforizmalar**, Çeviren: Osman Çakmakçı, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004, s. 17.

değerlendirilebilir. *Dönüşüm*'de sözü edilen bu varoluşçu temalar, hep sanayi toplumunun getirileri olarak eserde “böcek” sembolüyle yansıtılmıştır.

Dava (1925) romanı, Kafka'nın nişanlısı Felice Bauer ile olan ilişkilerinin bir yargılama metaforuyla romana yansımış biçimidir. Roman, başkarakter Josef K.'nin iftiraya kurban giderek bir sabah erken saatte tutuklanmasıyla başlamaktadır. K. roman boyunca suçunun ne olduğunu öğrenme ve başını bu beladan kurtarma yolları peşindedir. Onun suçu, hapse atılmasına yol açmaz; ancak başının üzerinde asılı bir tür tehdit oluşturan –çünkü meşguliyetlerini yerine getirebilmektedir- bu önleme dair ona herhangi bir açıklamada bulunulmaz. *Dava*'da bir kanun söz konusu değildir. Kanunun yokluğu, bireyler üzerinde hayat ve ölüm iktidarına sahip olan güçlü bir yasal örgütlenmenin varlığı –hatta her yerde varlığı- tarafından ödünlenmektedir.⁹⁸ Kafka bu eseriyle hukuk sistemine karşı isyan etmektedir. Kurumu alay ve ironiyle küçümseyerek, bozuk düzen anlayışına başkaldırır. O, sorgulamadan sadece itaat eden zihniyetlere karşıdır. Onun davası, aslında anlamlandıramadığı bozuk düzen karşısındaki edilgen toplumdur.

Kafka, *Şato* (1926) adlı romanında ise kadastracı K. başkarakterinin varoluş mücadelesini anlatarak felsefesini işlemiştir. Romanda, K.'nin yerleştiği köy mekanında bürokrasi ve sıradan vatandaşlar ayrımları açıkça gözler önüne serilmektedir. Yine varoluşsal açıdan bakıldığında, eserde kişisel olan her şey aslında toplumsaldır; yani sosyaldır, politiktir, dinseldir. Sadece insan varlığının varoluşsal davranışlarını, çok fazla bilinçli bir biçimde uygulamadığı düşüncesi okuyucuya mesaj olarak aktarılmaktadır.⁹⁹

K. kitap boyunca “Şato”ya ulaşabilmek ve oraya girebilmek için mücadele vermektedir. Onun için şatoya ulaşabilmek adeta varoluşsal gerçekliği ortaya koymakla eş değer bir amaç olmuştur, denilebilir. Ayrıca ana karakterin şatoya varma arzusu ve bulunduğu köyle olan uyumsuzluğu, içinde bulunduğu topluma karşı yabancı kalışını da göstermektedir.

Bu eserleri dışında Kafka'nın, *Bir Savaşın Tasviri* (1905), *Taşrada Düşün Hazırlıkları* (1907), *Yargı* (1912), *Ateşçi* (1913), *Kanun Önünde* (1915), *Bir Köy Hekimi* (1919), *Cezalıların Kolonisi* (1919) hikâyeleri; *Amerika* (1927) adlı bir romanı mevcuttur. Ayrıca *Günlükler* (1910-1923)'i ve *Mektuplar* (1919-1920)'i de vardır. Bu eserler, Kafka'nın felsefi anlayışıyla özel yaşantısının sentezini sunmaktadır.

Kafka modern felsefenin yabancılaşma, absürt, yalnızlık, başkaldırı gibi önemli konularını edebî eserlerinde sembolik bir dille ele alarak işlemiştir. O, kendine özgü, olağanüstü (ve absürt), sırlı özelliğinden dolayı edebiyat dünyasında bir ekol olarak değerlendirilmiş ve onun edebî anlayışı için “Kafkaesk” (kafkavâri) tabiri

⁹⁸ Orhan Tuncay, a.g.e., s. 36.

⁹⁹ Orhan Tuncay, *Kafka'yı Kullanma Kılavuzu*, İstanbul, Nokta Kitap Yayınları, 2006, s. 37-38.

kullanılmıştır. Bu kafkaesk yapının tüm dünyada birçok yazarı derinden etkilediği ve hâlâ etkilemekte olduğu açık bir şekilde söylenebilir.

2.2.4. Albert Camus

Eserlerini oldukça açık ve anlaşılır bir dille yazmış olan Albert Camus (1913-1994), akademik anlamda bir felsefeci olarak görülmesi de felsefi açıdan önemli düşünceler ortaya koymuştur. Camus'nün, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger gibi filozofların oluşturduğu bireyci geleneğe yakın bir çizgide durduğu görülmektedir. Onun felsefesinde dış dünyadan soyutlanmış özne, varoluş mücadelesini nesneler dünyasına başkaldırarak vermektedir.

Camus, insanın dünya içindeki konumuna anlam ve eylem açısından bakar. Başka bir deyişle, düşüncesinin zarını insandan, yaşamdan ve dünyadan yana atar. Düşünce ve eylem arasındaki yabancılaşmayı ortadan kaldırmayı dener. O, dünyanın akla uygun olmamasından hareketle bir etik olanağını araştırır. “Alçalmış düşünce geleneği” olarak eleştirdiği düşünce tarzı, “akla-aykırı”yı yüceltirken, Camus'nün açıklık yolunda ilerleyen bir düşünme tarzı vardır.¹⁰⁰

Camus, ne bir Katolik ne de dinden tamamen bağımsız bir filozof-yazar olarak öne çıkmaktadır. Onun felsefesi karşı çıktığı din inancıyla belirlenmiştir, şeklinde ifade edilebilir. Bu açıdan bakıldığında da çoğunlukla “dinsel ateizm” olarak tanınan felsefe akımının bir temsilcisi olarak görülmektedir.

Camus için “saçma” kavramı, düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. Saçma kavramı, insan açısından evrenin akla, mantığa aykırılığını, tutarsızlığını anlamış; her şeyi olduğu gibi gören, bilinçli insanı ya da düşünceyi dile getirir. İnsan yaşamının belirsizliği, onu saçma ve anlamsız kılmaktadır. Camus, bu bağlamda düşünsel gelişiminin birinci döneminde “saçma” kavramı üzerinde durmuş, intiharı işlemiştir. İkinci döneminde ise “başkaldırma”yı ele almıştır. İki dönemin ortak meselesi olan mutlak son (ölüm) ise, onun eserlerinde yaşamın anlamsızlığını ve dolayısıyla “saçma” yaşantıyı ortaya çıkaran temel olgu olarak öne çıkmıştır.¹⁰¹

Görülmektedir ki Camus'da saçma, her zaman için bir çıkış noktası olarak kabul edilmektedir. O, eserlerinde saçmayı aşmak istemekte, onunla bir hesaplaşma çabası içine girmektedir.

¹⁰⁰ Mustafa Günay, **a.g.e.**, s. 283-284.

¹⁰¹ Mustafa Günay, **a.g.e.**, s. 284-285.

Mutlu Ölüm (1937), Camus'nün ilk edebî denemesidir. Kitabın adı, Aziz Augustine'in ilk felsefî denemesi olan *Mutlu Yaşam*'ın tersine çevrilmiş halidir ve bir ironiyle “mutluluk parayla satın alınamaz” deyişine karşı çıkmaya çalışılmaktadır.¹⁰²

Söz konusu eserde, her ne kadar arzuladığı şeylerden yoksun olan birey, mutlu olamasa da arzuladığı şeylere sahip olduğunda yine mutsuz olabileceği ileri sürülmektedir. Buna karşılık dünyevî zevkleri deneyimlemenin verdiği hazzın üstünlüğü *Mutlu Ölüm*'de vurgulanan bir başka düşünce tarzı olarak okunmaktadır.

Camus'un “*Tersi ve Yüzü*” (1937), düşüncelerinin bizzat temelini ve belki de özünü oluşturan eseridir. Bu eserin önemi, yine aynı eserin içindeki bazı ifadelerden de anlaşılmaktadır:

“Bu kitaptan beri çok yürüdüysem de o kadar ilerlemedim. Çoğu zaman, ilerliyorum derken geriliyordum. Ama sonunda kusurlarım, bilgisizliklerim ve bağlılıklarım beni hep *Tersi ve Yüzü* ile açmaya başladığım ve sonradan bütün yazdıklarım izleri görülen yola, üzerinde örneğin kimi Cezayir akşamları hep aynı sarhoşlukla yürüdüğüm bu eski yola getirdi.”¹⁰³

Bu eserle birlikte Camus'nün üzerinde durduğu temel konular hakkında şunlar sıralanabilir: Akdeniz aşkı, absürde bir dünyanın ortasında birlik aşkı, hiçbir şey tarafından doldurulamayan aşk ihtiyacı.

Camus, ölüm ile yaşama aşkı arasındaki, ilk bakışta bu zıtmış gibi görünen ilişkiyi *Tersi ve Yüzü*'nde tespit etmiştir: “*Yaşama umutsuzluğu ölümle belirir. Ölüm ise insanı hayata bağlar.*”¹⁰⁴ Buradan hareketle denilebilir ki Camus'da dünyanın anlamsızlığının -zıt olguların birliğiyle- bir anlama oturtulma çabası *Tersi ve Yüzü* eserinden itibaren görülmektedir.

Camus'nün *Yabancı* (1942)'sında sıradan ama bencil bir bireyin yaşadığı değişim ve yaşamını ölüme ramak kala yeniden oluşturmayı amaç edinmiş bir adam anlatılmaktadır. Romanın başkarakteri Maursault, aktif ve bilinçli olarak kötülük yapmaya gücü yetecek biri değildir.¹⁰⁵

Maursault karakteri romanın başında anlık fiziksel zevkler ve dürüstlük dışında hiçbir şeyle ilgilenmeyen biri olarak tanıtılmaktadır. Maddiyatı ve işinde terfi etmeyi önemsemez, duygusal açıdan da insanî ilişkilerinde mesafelidir. Yaşamdaki her seçimi bir sonraki kadar anlamsızdır. O, işlemediği bir suçtan dolayı idam cezasına

¹⁰² Stephen Eric Bronner, **Camus Bir Ahlakçının Portresi**, Çeviren: Tuğba Sağlam, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 26.

¹⁰³ Albert Camus, **Tersi ve Yüzü**, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 1992, s. 27.

¹⁰⁴ Ali Osman Gündoğan, **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, İstanbul, Birey Yayıncılık, 1995, s. 16-17.

¹⁰⁵ Abraham, H. Lass, **Dünya Edebiyatının Şaheserleri 100 Büyük Roman 4**, Çeviren: Nejat Muallimoğlu, 7. bs., İstanbul, Ötüken Yayıncılık, 2017, s. 200.

çarpıtılmıştır. Romanda anlaşılmaktadır ki bu cezanın asıl sebebi, üzerine kalan cinayet değil; sorgu sırasında hareketlerini açıklamayı ya da annesinin cenazesinde ağlayamamasının nedeni hakkında yalan söylemeyi reddetmesidir. Kendine ve topluma yabancı olan, sürekli olarak bir iç sıkıntısına sahip Maursault; ancak idamı, ölümü beklemeye başladığında hapishanedeyken geçmiş yaşamına hâkim olan can sıkıntısını unutmuş, yaşama istediğini ilk defa benliğinde duymuştur.

Yabancı romanı, yukarıdaki kısa özetinden de anlaşıldığı üzere anlamsız bir dünyada anlam yaratma çabası içindeki bir karakteri ele almıştır. Toplumun ikiyüzlü ahlâkı, jüri tarafından davada gerçekleştirilen yargı işleminin nesnel ve öznel nedenleri arasında oluşan “ayrılık” sayesinde, Meursault’nun davasında gözler önüne serilmektedir. Meursault, gerçekte ceza yediği suçlar açısından masumdur; buna karşılık, temelde göz ardı edilenler açısından suçludur.¹⁰⁶

Bu romanda hareketin nesnel yargısı ile öznel istemi arasında anlaşılabilir bir çelişki vardır. Denilebilir ki doğrular ortadan kalkmıştır. Varoluşun absürtlüğü, *Yabancı*’da işte tam bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Sözü edilen bu çelişkiler dünyası, absürt kavramını ilk olarak ortaya koyan ve genelde varoluşçuluğun ilk temsilcisi olarak anılan Soren Kierkegaard için endişe ve inanca yöneltici bir etkiye sebep olurken Camus’de kişisel bir başkaldırı felsefesine önyak olmuştur.

Camus’nün felsefesini yansıtan bir başka eseri *Sisyphus Söyleni* (1942)’dir. Bu eser felsefi bir deneme olup insanın hayat karşısındaki mücadelesine felsefi bir gönderme yapmaktadır.¹⁰⁷ *Sisyphus Söyleni*, Camus’nün anlamını yitirmiş bir dünya ile nasıl başa çıkılacağı hakkında adeta bir yöntem arama çabasıdır.

Camus, bu eserinde değindiği konuları zihinsel bir araştırmadan çok, duyumsal bir nitelikte işlemektedir.¹⁰⁸ Onun için soyut felsefi kavramlardan ziyade deneyimlenen varoluşsal mücadele daha önemlidir. Örneğin, uyumsuzluğun bilinci ve başkaldırısında bizzat intihar edimine değinerek onun bir yanılgı olduğunu ifade etmektedir:

İnsan yüreğinde indirgenmez ve tutkulu olan ne varsa hepsi, o bunları yaşamıyla canlandırır. Uzlaşmamış olarak ölmek söz konusudur. Gönüllü olarak ölmek değil. İntihar bir yanılgıdır. Uyumsuz insanın bütün yapabileceği şeyi tüketmektir. Uyumsuz onun son noktasına varmış gerilimi, yalnız çabayla sürekli olarak sürdürdüğü gerilimdir; çünkü bu

¹⁰⁶ Stephen Eric Bronner, **a.g.e.**, s. 46.

¹⁰⁷ Emel Kefeli, **Batı Edebiyatında Akımlar**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2012, s. 168.

¹⁰⁸ Lev Braun, Brain Master, **Düşüşün Tanıklığı**, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 191.

*bilinçte ve bu günü gününe başkaldırmada biricik gerçeğini ortaya koyduğunu bilir. Bu gerçek de meydan okumadır.*¹⁰⁹

Sisyphos'ta uyumsuzluk bilinci, açık bir şekilde kendisini ortaya koymaktadır. “Saçma”nın sorgulanışıyla insan, iç hesaplaşmalarını dünyadaki konumunu belirlemek için yapmaktadır. Camus, özellikle insanın arzularına yanıt vermeyen dünya düzeniyle yaşanan absürde hissiyatına rağmen mutlu bir Sisyphe'in umudundan vazgeçilmemesi gerektiğini vurgulamıştır.

Camus'nün diğer eserlerinden de söz edilecek olursa, dört denemeden meydana gelen *Düğün* (1939) adlı eserinde Cezayir şehrine duyduğu hayranlığı dile getirmiştir. Dört mektuptan oluşan *Bir Alman Dosta Mektuplar* (1944) adlı eserini ise II. Dünya Savaşını aydınlatmak ve bu savaşın etkilerini daha iyi duyurmak amacıyla kaleme almıştır. *Veba* (1947)'sında ise evrendeki kötülöklere karşı insanın savaşma gücünü konu edinmiştir. Albert Camus, *Sıkı Yönetim* (1948) eserinde, ölümün Cadizlilere karşı yaptığı kötölöklere işlemiştir. “*Başkaldırıyorum, öyleyse varız!*” cogitosunu ortaya atan *Başkaldıran İnsan* (1951) eseri, onun hem ahlâkî hem de politik şiddeti anlatan ifade tarzı olmuştur; *Yaz* (1954) adlı eserde de *Düğün*'deki gibi Akdeniz'in güzelliğini savunmuştur. Camus, son romanı *Düşüş* (1956)'te ise insan varlığının absürtlüğünün monoloğunu dile getirmiştir. 17 Ekim 1957'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan Camus, bu ödöl sırasında Upsala Üniversitesinde yaptığı konuşmayı da *Discours de Suede* adıyla yayımlamıştır. Türkçeye daha sonra *Sanatçı ve Çağı* adıyla çevrilen bu eser, Camus'un sanat görüşünü ve sanatçı kimliğini ortaya koymuştur.

Onun felsefesinin çerçevesini ve eserlerini, gerek kendi hayatından gerekse içinde yaşadığı buhranlı çağın durumundan soyutlamak mümkün değildir. O, şartlarının el verdiği felsefeyi, deneyimsel gerçeklik bağlamında eserlerine taşımayı tercih etmiştir.

2.2.5. Samuel Beckett

Samuel Beckett (1906-1989), karmaşık ve bir o kadar da öncü nitelikte olabilecek edebî anlayışa sahip bir yazardır. Onun farklılığı, hem döneminin diğer yazarlarından farklı teknikler kullanmasında hem de yazımının temelini oluşturan sanat anlayışının diğer sanatçılarınkinden ayrı olmasında yatmaktadır.

¹⁰⁹ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, Çeviren: Tahsin Yücel, 2. bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1988, s. 62.

Beckett, eserlerinin genelinde anlaşılmayan cümlelerle, sarmal yapıda sözdizimleriyle, gizli imalarla, zamansal sapmalarla, gerçek ya da olanaklı olandan kopuşla, karmaşık metaforlarla, güvenilmez anlatıcılarla, sonsuzca yinelemelerle nitelenebilen edebî bir tarz ortaya koymaktadır. O, bu tarzıyla daimi bunaltı ve heyecanla hem sanatçıyı hem de okuru zorlamaktadır.¹¹⁰

Sanat anlayışında daima “ifadenin olanaksızlığı” üzerinde duran Beckett, edebî eserleri mantıksal bir düzene oturtmaktan yana tavır takınmaz. Onun için anlatılması zorunlu olan şeyleri anlatmaya ne sözün gücü ne de edebî eserlerin kendine özgü kuralları yetebilir. Beckett daima sözü ve sözden kendini var eden bir sanat eserini yetersiz görmüştür.

Samuel Beckett, sanatsal etkinliği ise “ifade edilecek hiçbir şey olmayışına, hiçbir ifade yolu bulunmayışına, ifade gücü ve isteği olmayışına karşın; ifade etme zorunluluğunun ifade edilişi” olarak betimleyerek olanaksızlığı ve zorunluluğu aynı anda gören bir arayüzey deneyimi olarak tanımlamıştır.¹¹¹ O, her ne kadar yazdıkları aracılığıyla sözün yetersizliğini belirtse de söylenmesinin kaçınılmazlığını ve gerekliliğini de ısrarla vurgulamıştır.

Dante, Proust, Joyce gibi yazarların tesiriyle edebî algısını şekillendirmiş olan Beckett, 20. yüzyılın Batı edebiyatında görülen neredeyse tüm akımlarından (yeni edebî akımlar, deneysellik, postmodernizm, postyapısalcılık vb.) izler taşıyan eserler vermiştir. Denilebilir ki Beckett’ın eserleri, 20. yüzyılın genel edebî yüzünü, görüşünü, gelişmelerini kapsamaktadır.

Beckett, insanın bir beden ve zihinden ibaret olduğunu düşünmüştür. İnsanın dünyadaki tedirginliğinin kaynağı ve kökeni olarak da bu ikili yaradılışı sebep olarak göstermiştir. İki yaradılışlı oluşunu insan, hiçbir şekilde değiştiremediğinden de bu durum insanın halini absürt kılmaktadır. Varoluşsal yurtsuzluk olarak da bahsedilebilecek bu ikilem, Beckett’ın benliğinde derin düşünmeye meraklı, marazlı ve eksik bir karakter algısı var etmiştir.¹¹²

Onun için insanın benliğinde bulunan çelişki, onu yaşadığı dünyanın dışına iterek hem sosyal çevresine hem de kendisine yabancı hâlde bir varoluş arayışına sürüklemektedir. Kişi daima varoluşunu gerçekleştirmek adına mücadele halindedir; ancak hiçbir zaman da idealindeki varoluşu yaşayamaz, ona erişemez.

¹¹⁰ Mukadder Erkan, **Samuel Beckett: İfadenin Arayüzeyi/Arayüzeyin İfadesi**, Konya, Çizgi Kitabevi Yayıncılık, 2005, s. 5.

¹¹¹ Mukadder Erkan, **a.g.e.**, s. 5-6.

¹¹² J. M. Coetzee, “Samuel Beckett’e Bakmanın Sekiz Yolu”, Samuel Beckett, **Adlandırılmayan (Önsözü)**, Çeviren: Elif Gökteke, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2017, s. 5, 7.

Maurice Blanchot'a göre Beckett, gerçek bir varoluşun sahici cefâsını çağrıştıran ve kurmaca olmayan bir durumun ağırlığına kucak açmaktadır. Yaşantı sözcüğü onda, gerçekten yaşanana göndermede bulunma niyeti taşımaktadır.¹¹³

O, eserlerinde en çok insanın varoluşsal problemlerini ele almıştır. İnsanın dünyadaki yalnızlığı neticesinde duyduğu saçma ve anlamsızlık duygusunu ölüm teması ile ilişkilendirerek dile getirmiştir. Ona göre insan, yaşantısında ölüm gerçekliği ile baş başa olduğundan korku hissiyatı ile mücadele etmek zorundadır. Bu mücadele ve yaşantının getirdiği her türlü zorluklar da karamsar bir birey meydana getirmektedir. Beckett, bunları eserlerinde bizzat dile getirirken hem söz ve eylemin tezatlığı, hem de karakterler arasındaki uyumsuzluk ve iletişim problemi göze çarpmaktadır.

Onun edebî anlayışı, üç ayrı dönem altında incelenebilir: Başlangıçtan 1945'e kadar olan birinci dönem, 1945-1960 arası ikinci dönem ve 1960'tan ölümüne dek olan son dönem.¹¹⁴

Beckett, 1945'e kadar özellikle üslûp açısından James Joyce etkisi altında kalmıştır. Bu süreçte dönemin geleneksel edebiyat algısından daha tam olarak kopmamıştır. Söz konusu yıllarda şiirlerini *Echo's Bonos and Other Precipitates* (1935) isimli kitapta toplamıştır. Kısa hikâyelerden oluşan *Aşksız İlişkiler*'i (1934) yine birinci döneminde yazmıştır. Sonra ilk romanı olan *Murphy* (1938)'yi ve ikinci romanı olan *Watt* (1953)'ü yazmıştır. Marcel Proust'u anlattığı *Proust* (1931) adlı deneme de bu dönemin eserlerinden biridir. Bu ilk dönem eserlerinde en önemli nokta, geleneksel hikâye ve romanın özelliklerini taşımasıdır, yani belli bir olaylar ya da durumların silsile halinde, kronolojik sırayla aktarılması, şahısların bolluğu, diyaloglar, betimlemeler, yazarın anlatıcı konumunda olması (hakim bakış açısı), zaman ve mekânın belirliliği, kahramanların tanıtımı gibi özellikler söz konusudur.

Beckett'in edebî hayatının, 1945-1960 arası olarak ifade edilebilecek ikinci dönemi, onun en üretken yılları olmuştur. Bu süre zarfında, önemli tiyatro eserleri ortaya koymuştur: İlk piyesi, hiç oynanmayan *Eleutheria* (1947)'dir. Absürde tiyatronun başyapıtlarından sayılan *Godot'u Beklerken* (1952), *Oyun Sonu* (1957), *Krapp'ın Son Bandı* (1958), *Mutlu Günler* (1960) isimli oyunları bu dönemde yazılmış ve sahnelenmiştir. O, aynı zamanda *Tüm Düşenler* (1956), *From An Abandoned Work* (1957), *Korlar* (1959), *Eski Şarkı* (1960) gibi radyo oyunları da yazmıştır. Düzyazı olarak ise *Mercier ve Camier* (1946), *Molloy* (1951), *Malone*

¹¹³ Maurice Blanchot, "Neredeyim Şimdi? Kimim Ben?" (Molloy Romanının Önsözü), Çeviren: Elif Gökteke, 2. bs., İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2017, s. 10.

¹¹⁴ Tuğba Özbalak, "Leyla Erbil'de Samuel Beckett Etkisi", Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar 2012, s. 24.

Ölüyor (1951), *Adlandırılmayan* (1953) isimli romanlar ile *Hiç İçin Metinler* (1954), “*İlk Aşk*” (1946), “*Atılmış*” (1946), “*Yatıştırıcı*” (1946), “*Son*” (1946) isimli novella ve öykü kitapları öne çıkmıştır.

Beckett, bu dönem eserlerinde geleneksel edebiyat algısından uzaklaşmış, alışılmışın dışında bir yapı, dil ve üslûp meydana getirmiştir. Geleneksel anlatının izlerini aşama aşama kendinde yok etmiş; zamansızlık, mekânsızlık konusuzluk, eylemsizlik ve belirsiz anlatıcılarla bunu sağlamıştır. Ayrıca dil ve üslûpta düzensizlikler, uzun ve devrik cümleler, alışılmamış bağdaştırmalar da onun eserlerini farklı kılan başka taraflardır.

Onun edebî yaşantısının 1960’tan ölümüne kadar olan son döneminde sadelikten yana bir tavır ve yalın bir dil göze çarpmaktadır. Bu dönemde Beckett, tek romanı *Acaba Nasıl* (1961)’ı ve öykü, tiyatro, televizyon ve radyo oyunları türlerinde eserler yazmıştır. *Oyun* (1963), *Geliş ve Gidiş* (1965), *Suluk* (1969), *Ben Değil* (1972), *Bu Kez* (1975), *Adımlar* (1975), *Solo* (1980), *Beşik* (1981), *Ohio Doğaçlaması* (1981), *Felaket* (1982), *Ne Nerede* (1983) gibi oyunları döneminin öne çıkan eserleri olmuştur.

Beckett’in özellikle son dönem oyunları daha yalın ve minimalisttir, denilebilir. Örneğin 1969 tarihli, *Suluk* isimli oyun, 35 saniyeliktir ve tek bir karakter içermez. 1962 tarihli *Oyun* isimli oyunda da, sadece üç kişi vardır. *Söyle Joe* isimli televizyon oyununda ise kamera sadece baş kişinin suratına odaklanır. *Ben Değil* isimli oyun da sahnede hareket eden, tek bir ağızdan ibarettir.¹¹⁵

Varoluşçu felsefeyi yoğun bir şekilde yansıtan *Molloy*, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan* isimli üç kitaptan oluşan *Üçleme*’de yaşamın anlamsızlığı ve boş oluşu, ölüm gerçekliği sık sık vurgulanan konulardır. Anlamın çöküşü ve öznenin ortadan kalkışı, eserde kendine has bir tarz olarak görülmektedir. Özne, Beckett için dilsel bir sınırlamadır; “ben” ise bir yokluk olarak ontolojik gerçeklikten uzaklaşmıştır.

Maurice Blanchot da *Üçleme*’yi adeta bilinçsizce ağızdan çıkan sayıklamalara benzetmiş ve sözün saf varlığından ibaret görmüştür:

“*Kişisel olmayanın tehdidi altında yaşanan deneyimdir; yalnız başına kendi kendiyile konuşan, dinleyeni geçip giden, tarafsız bir sözün yaklaşmasıdır. O söz ki mahremiyeti olmayan, her tür mahremiyeti dışlayan ve de susturulamayandır; çünkü durmayandır, bitmeyendir.*”¹¹⁶

¹¹⁵ Tuğba Özbalak, *a.g.e.*, s. 31.

¹¹⁶ Maurice Blanchot, *a.g.e.*, s. 11.

Beckett, aşağıdaki pasaj örneğinde de görüldüğü üzere varlığın ve yokluğun belirlenimini dile indirgeyerek varoluşsal felsefeyi işleyişinde çelişkiler arasındaki sentezci tutumunu oluşturmuştur:

“Ama sonunda çözdüm bu dili, çözdüm derken yanıliyorum belki. Sorun burada değil. Raporu yazmamı o söyledi. Bunun anlamı şu anda daha özgür olduğum mu? Bilmiyorum. Öğreneceğim, Sonra eve döndüm ve yazdım: Gece yarısı. Yağmur camları dövüyor. Gece yarısı değildi. Yağmur yağmıyordu. ... ne baltayla ne çekiçle ne sopasıyla ne yumruğuyla ne sopasıyla ne düşüncesinde ne düşünde demek istiyorum bir daha dokunmayacak

*ne kalemle ne sopasıyla
ne ışıklara ışıklar demek istiyorum
hiçbir şeye dokunmayacak
evet hiçbir şeye dokunmayacak
hiçbir şeye
hiçbir şeye
bir daha*

...son oldu şimdiden, son başladı, kısa sürdü, bu ne, küçük bir delik, oraya iniyorsunuz, sessizliğe, gürültüden daha kötü, dinlersiniz, konuşmaktan daha kötü, hayır, daha kötü değil, aynısı, beklersiniz, kaygılı, unuttular mı beni, evet, hayır, sesleniyorlar...”¹¹⁷

Beckett, tiyatro eserlerinde de diyologlar aracılığıyla söz ile sessizliğin çakıştığı noktayı bularak iletişimsizlik temasına vurgu yapmıştır. Özellikle *Godot'yu Beklerken* adlı tiyatro eserinde bunu çelişkilerle ve karmaşıklıklarla dolu bir dil aracılığıyla işlemiş; ses-söz ile sessizlik birbirine karşı adeta bir mücadele vermiştir. Denilebilir ki bu eserde, ses varoluşu; sessizlik ise hiçliği temsil etmiştir:

ESTRAGON : Yapraklar gibi.

Uzun sessizlik.

VLADIMIR : Bir şey söyle!

ESTRAGON : Arıyorum.

Uzun sessizlik.

¹¹⁷ Samuel Beckett, **Üçleme**, Çeviren: Uğur Ün., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.182, 297, 412.

VLADIMIR : (korkuyla). Ne olursa olsun bir şey söyle!

ESTRAGON : Şimdi n'apıyoruz?

VLADIMIR : Godot' yu bekliyoruz.

ESTRAGON : Ha!

Sessizlik.

VLADIMIR : Berbat bir şey!

ESTRAGON : Bir şarkı söyle!

VLADIMIR : Yo, yo! (Dalar.) Belki yeni baştan başlayabiliriz.

ESTRAGON : Kolay olmalı. ”¹¹⁸

Ayşegül Yüksel'e göre Vladimir ve Estragon, susuşlarıyla yaşamın hareketsizliğini, sıradanlığını; konuşmalarıyla da varlıklarını ispat etme çabasını göstermektedirler:

Onlar varlıklarından kuşkuya düşecekleri için konuşurlar; yalnızlıklarını birbiriyle paylaşabilmek için konuşurlar; sevgilerini göstermek, kavga etmek, yaşama boyun eğmek, yaşama “hayır” diyebilmek için sürdürürler konuşma oyununu. Konuştuklarının çoğu da aslında birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlamaz. Çünkü her ikisi de kendi düşüncelerine gömülmüşlerdir; dinlemezler bile birbirlerini... Arada hep “sessizlikler” vardır. Bunlar bilincin sesinin yükseldiği, dayanılması olanaksız sessizliklerdir. “Oyun oynama” bu nedenle sonsuz bekleme boyuncu sürer gider. “Sessizlik” ve “duraklama” anlarının, sözcükleri ve sözcük kümelerini bölüşü, durmadan yinelenen sözler, yaşamın ne denli tek düze, nasıl yinelemelerle bunaltıcı bir biçimde ilerleyen bir süreç olduğunu gösterir.”¹¹⁹

Beckett, edebî türde yazmış olduğu eserlerinde istikrarlı bir şekilde “insanı özüne indirgeme” anlayışını sürdürmüştür. *Üçleme*'nin sonunda soyut bir şuur anlayışına indirgenmiş olan insan, *Godot*'da somut bir “varlık”tır. Eserde “varoluş” adı altında bir “ben”in olup olmadığı sorgulanır; ancak bu sorgulamalar eserin sonuna dek belli bir çözüme ulaşamaz.

¹¹⁸ Samuel Beckett, **Godot'yu Beklerken**, Çeviren:Tuncay Birkan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1990, s. 151.

¹¹⁹ Ayşegül Yüksel, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 50-51.

Samuel Beckett, eserlerinde kuralsızca, düzensizce kurduğu cümle yapılarıyla aslında pek çok sözcük yığını oluşturmalarına rağmen “anlamsızlığı” yakalamış, “hiçlik” hissini okuyucuda uyandırmıştır. Onun dili kullanım tarzı, iletişim kurmak için değil; iletişimsizliği vermek üzere tasarlanmıştır. Beckett, varoluşçuluğun hayatın anlamsızlığı, boşluk hissiyatı, hiçlik, ölüm, saçma gibi temalarını bu yolla işlemeyi tercih etmiştir. Yani denilebilir ki o, içerik ile biçim özelliklerini bütüncül bir bakış açısıyla sentezleyerek varoluş felsefesini eserlerinin özüne yedirmiştir.

2.2.6. Cesare Pavese

Cesare Pavese (1908-1950), İtalya'da Torino yakınlarında bir köyde dünyaya gelmiştir. Torino Üniversitesinde edebiyat eğitimi alan Pavese, İngiliz ve Amerikan edebiyatlarına ilgi duymuş, bitirme tezini de Amerikan şair Walt Whitman üzerine yazmıştır.

Yazar, üniversite eğitiminin ardından okuduğu lisede dil ve edebiyat dersleri vermiştir. Bu dönemde öğrenciliğinden beri ilgi duyduğu İngiliz ve Amerikan edebiyatıyla ilgili yazıları 1934 yılında editörlüğüne getirildiği *La Cultura* dergisinde yayımlamıştır.

1935 yılında faşizm karşıtı yazılarından dolayı tutuklanan Pavese, bir sene hapis yatmış ve hapishanede geçirdiği bu bir yıldan esinlenerek 1936'da *Carcera (Hapis)* romanını yazmıştır. *Yalnız Kadınlar Arasında* romanıyla İtalya'nın önemli edebiyat ödülllerinden *Strega Ödülü*'nü aldığı gece Torino'da bir otel odasında aldığı uyku haplarıyla 1950 yılında, yaşamına son vermiştir.

Pavese, eser vermeye şiirle başlasa da daha çok düzyazılarıyla tanınmıştır. 1936'da yayımlanan ilk eseri *Çalışmak Yorar* da yine şiir alanındadır. İlk romanı *Senin Köylerin'i* (1941) sırasıyla *Yoldaş* (1947), *Tepelerdeki Şeytan* (1948), *Tepedeki Ev* (1949), *Güzel Yaz* (1949), *Yalnız Kadınlar Arasında* (1949), *Ay ve Şenlik Ateşleri* (1950) romanları izlemiştir.

Yazarın *Ağustosta Tatil* adlı öykü kitabı 1946'da, denemelerinden oluşan *Leuko İle Söyleşiler* 1947 yılında yayımlanmıştır. Pavese'nin 1935-1950 yılları arasında tuttuğu günlükleri ise 1952 yılında *Yaşama Uğraşı* adıyla yayımlanmıştır.

Yaşama Uğraşı, yazarın en çok bilinen eseridir. Bu eser, klasik anlamda bilinen bir günlükten farklı bir yapı arz etmektedir. Pavese, günlüklerinde “iç dökme” olarak nitelendirilebilecek bir deneme/sohbet havasıyla adeta kendi kendine konuşur gibi şiir, roman, öykü, tiyatro vb. türler üzerine görüşlerini ortaya koymuştur. Bir taraftan da sanat, sanatçı, yaratıcılık, sanatta sınırlayıcı unsurlar, 19 ve 20. yüzyıllarda sanatın benzer ve ayrışan yönleri gibi konularda fikirlerini belirtmiştir. Dolayısıyla bu eser,

yazarın bir bakıma sanat felsefesini beyan ettiği önemli bir kaynak olarak düşünülebilir.

Pavese'nin bir başka öne çıkan eseri, kendisine *Strega Ödülü*'nü kazandıracak *Yalnız Kadınlar Arasında* adlı romanıdır. Bu eserde yazar, 17 yaşındayken Guido adlı bir erkeğe âşık olup Roma'ya gitmiş ana karakter Clelia'nın, 30'lu yaşlarda Torino'ya bir iş kadını olarak döndükten sonra çeşitli gruplardan kadınlarla tanışıp dostluk kurmasını, onların hayatını tanımaya ve anlamaya çalışmasını anlatmaktadır.

Pavese, eserlerinde varoluşçu edebiyatta örneği bol miktarda görülen yalnızlık, hiçlik, boşluk, bunalım, ölüm gibi temaları sıkça işlemiştir ve eserlerinin de bizzat çektiği acılardan doğduğunu, bu acılardan beslendiğini, “...yeni eser ancak acının sonunda başlayacak.”¹²⁰ sözüyle ifade etmiştir.

İtalyan yazarın eserleri incelendiğinde, varoluşçu felsefeden etkilendiği ve çağdaşları Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, Albert Camus gibi varoluşçu edebiyatın temsilcilerinden biri olduğu söylenebilir. Bu durum, Pavese'nin günlüklerinde yazmak için yaşadığını ve varoluşunu yazarak gerçekleştirdiğini ifade etmesiyle de desteklenebilir:

*Belirsiz, kararsız arayış devam ediyor. Önceden de sık sık değindiğim sorun yeniden ortaya çıkıyor: yeni bir konu aradığın için yaşadığının farkında değilsin; günlerin ve çevrendeki şeylerin içinden bir düşteymişsin gibi geçiyorsun. Yeniden yazmaya başladığın zaman, yalnız yazmayı düşüneceksin.*¹²¹

2.2.7. Italo Svevo

Italo Svevo (1861-1928), dönemin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu toprakları içinde yer alan Trieste kentinde, Almanya kökenli Musevi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Asıl adı Hector Aron Schmitz'dir. Eğitiminin bir kısmını 12 yaşında gittiği Almanya'da Würzburg yakınlarındaki Segnitz Kolejinde alan Svevo, 17 yaşında Trieste'ye geri dönerek eğitimine Instituto Superiore Revoltella'da devam etmiştir. Ailesinin işlerinin bozulması nedeniyle okulu bırakıp bir bankada çalışmak zorunda kalmıştır.

1892'de ilk romanı *Una Vita*'yı kendi çabalarıyla yayımlamıştır; ancak bu roman gerek okurlar gerekse eleştirmenler tarafından pek ilgi görmemiştir. Svevo, 1898'de

¹²⁰ Cesare Pavese, **Yaşama Uğraşı**, Çeviren: Cevat Çapan, İstanbul, Can Yayınları, 2005, s. 36.

¹²¹ Cesare Pavese, **a.g.e.**, s. 377.

yayımladığı ikinci romanı *Senilità* (Yaşlılık) da ilgi görmediği için yazmaya uzun sayılabilecek bir ara vermiştir.

Svevo'nun yazmaya geri dönmesi, 1907 yılında Trieste'de sürgünde olan ünlü İrlandalı yazar James Joyce'la tanışmasının sonucunda gerçekleşmiştir. Bu yıllarda psikanalize de merak salan Svevo, Freud'un ünlü *Rüyaların Yorumu* (1899) eserini İtalyancaya çevirmeye başlamıştır. Bu tesirin açıkça görüldüğü, yazarın en önemli eseri kabul edilen *La coscienza di Zeno* (Zeno'nun Bilinci), 1923 yılında yayımlanmıştır. Roman, ilk iki eseri gibi birkaç yıl ilgi görmemiştir; ancak dostu James Joyce'un bu eseri Fransa'daki edebiyat çevrelerine tanıtması, edebiyat dünyasında tanınmasını sağlamıştır.

Yaşlılık döneminde ün kazanan Svevo, *Zeno'nun Bilinci* romanının devamı olarak tasarladığı dördüncü romanı *Il Vecchione*'yi (Yaşlı Adam) yazdığı sıralarda, 1928 yılında bir trafik kazasında hayatını kaybetmiştir. Yazarın tiyatro oyunları, öyküleri, eleştirileri de bulunmaktadır.

Eserlerinde otobiyografik unsurları sıklıkla kullanan yazar, varoluşçu edebiyatta örneği bol miktarda görülen ölüm temasını ve uyumsuzluk gibi problemleri ilk eseri *Una Vita*'dan itibaren işlemeye başlamıştır. Söz konusu eserde ana karakter Alfonso Nitti, taşradan şehre gelerek iyi bir iş, eş ve statü sahibi olmayı hedefleyen bir gençtir. Nitti, yazarın kendisi gibi bankada çalışmaktadır. Taşralı Nitti, Sanayi Devrimi'nin etkisiyle zaten çok hızlı bir değişim ve dönüşüm içinde olan şehre ve topluma uyum sağlayamamıştır. Hayallerinden vazgeçmeyerek çalıştığı bankanın sahibinin kızıyla evlenmiştir. Yaşadığı bu ani yükselişle statüsü değişen Nitti, daha sonra istediği yaşamın bu olmadığına kanaat getirerek bankadaki işinden ayrılmıştır. Uğraşmaya başladığı edebiyat ve sanat çalışmalarıyla varoluşuna anlam katmaya çalışan Nitti, eser sonunda intihar etmiştir.

Yazarın en önemli eseri kabul edilen *Zeno'nun Bilinci*'nde ise yarıda kesilen bir ruh bilimi çözümlemesi anlatılmaktadır. Romanın ana karakteri Zeno, psikanaliz tedavisinin sonuç vermediğini düşünerek psikanaliz seanslarını bırakınca, doktoru ondan intikam almak için Zeno'nun kendi eliyle tuttuğu öz yaşam öyküsünü kamuoyuyla paylaşmaktadır. Roman, Zeno'nun kişiliğinin, ruh yapısının gelişip dönüşmesinin görüldüğü kişisel bağlamından insanoğlunun varoluş şartlarının anlatıldığı evrensel bağlama çevrilmiştir, denebilir.

2.3. Türk Edebiyatında Varoluşçuluğun Gelişimi

Türkiye'de de varoluşçuluk, genel olarak edebî eserler üzerinden tanınmıştır. Bunun da en önemli nedeni Sartre'ın bir romanı olan *Bulantı*'sının fenomenolojik

ontoloji denemesi olan *Varlık ve Hiçlik*'ten önce Türkçeye çevrilmesidir. Bu felsefenin Türkiye'de teorik anlamda tanınması 1940'lı yıllara denk gelmiştir. Özellikle Sartre'ın "*Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır*" adlı yazısının Milli Eğitim Bakanlığının *Tercüme* dergisinde 1946 yılında yayımlanması varoluşçuluğun Türkiye'ye girişinde sağlam bir zemin hazırlamıştır. Bu noktada Hilmi Ziya Ülken'in *İstanbul* dergisinde kaleme aldığı yazılar ve yayımladığı çeviriler de varoluşçuluğun Türkiye'de tanınması açısından önemli çalışmalardandır.¹²²

Varoluşçuluğun Türk edebiyatındaki yansımaları Batı edebiyatını tekrar etmek olarak değerlendirmemek gerekir. Çünkü bu akımın aslında, ülkenin sosyal-politik yaşamındaki faktörlerin karmaşık yapısından dolayı benimsendiğini ve sanatçılar arasında küçük burjuva aydınlarının ruhsal bunalımını yansıttığını söylemek daha doğrudur.

Varoluşçuluğun bireyi önceleyen, onu merkeze alan yaklaşımı, Türk düşüncesinin temelini oluşturan Türk edebiyatında aynen karşılık bulmuş ve aynı kavramlar, aynı bağlam içerisinde benzer anlatılarla dile getirilmiştir. Bu noktada, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) adlı romanı varoluşçu felsefenin Türk edebiyatındaki somut yansımalarından biri olarak kabul edilebilir.¹²³ Bireydeki öz insanlık değerleri ile varolan sosyal değerlerin çatışmasının temelini aktaran bu romanın, Türk edebiyatında varoluşçu felsefeyle doğrudan ilişki kuran, varoluşçulara açıkça göndermeler yapan ilk roman olduğu söylenebilir. Batılı modern insanın yaşadığı bunalım ve çelişkiler Tanpınar'da kültürel değerlerin karşılaştırılması ile yansıtılmıştır.

Daha sonraki süreçte Ankara'da aylık olarak yayımlanan ve Mavi Hareketi'ni oluşturan şair ve yazarların bir araya geldiği "*Mavi* " dergisi (1 Kasım 1952-Nisan 1956) daha sonraki yıllarda varoluşçulukla iç içe olacak pek çok yazarı bir araya toplar: Ferit Edgü, Ahmet Oktay, Orhan Duru, Demir Özlü gibi isimler, Attilâ İlhan'ın öncülüğünde "sosyal realizm" adını verdikleri bir eğilim içinde görülürler. Onların kendilerinden öncekileri yazar ve şairler –Sait Faik hariç- karşı getirdikleri eleştiriler onların bir biçimde gelenekle bağlarının zayıflamalarına neden olmuştur. Her ne kadar Attilâ İlhan'ın öncülüğünde "sosyal realizm"i savunsalar da yukarıda isimleri sayılan yazarların, o dönemde yayımladıkları edebî metinlerde gösterdikleri eğilimler ve derginin "sosyal realizm" tezleri pek fazla örtüşmez.¹²⁴

Mavi dergisi, daha sonra "1950 Kuşağı" olarak adlandırılan ve varoluşçu pek çok temayı eserlerinde işleyen bir grup yazarı bir araya getirmiştir. Ayrıca bu dergi

¹²² Cafer Şen, *Türk Romanında Felsefi Açılımlar*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2010, s. 214.

¹²³ Fikri Gül, "Varoluşçu Felsefenin Türk Düşünce Hayatındaki Yansımaları", **Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 18, 2004, s. 29-30.

¹²⁴ Cafer Şen, *a.g.e.*, s. 214-215.

çevresinde yazılarını sunan Demir Özlü, aynı süreçte Sartre'ın varoluşçuluğunun açık etkilerini gösteren, bireyi ve onun bunalımlarını anlattığı hikâyeleri bir araya toplayan “*Bunaltı*” kitabını -Türk edebiyatında açıkça ilk varoluşçu denilebilecek eseri- 1958 yılında yayımlamıştır.

Varoluşçu felsefenin Türk edebiyatında konuşulup tartışıldığı en önemli süreli yayınlardan birisi de “a” dergisi olmuştur. Dergide; Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk gibi İkinci Yeni şairleriyle birlikte, Ahmet Oktay, Demir Özlü, Adnan Özyalçın, Erdal Öz gibi varoluşçu felsefenin çeşitli etkilerini yansıtan isimler, çeşitli edebî eserleriyle yer almıştır.

“a” dergisi ilk sayılarında 1950’li yılların önemli tartışma konularından olan “Toplumcu-Gerçekçi” edebiyata karşı bireyi öne çıkaran bir edebiyat anlayışını önerir. Bireyi anlatan yazarın da gerçekçi olduğu görüşünden hareket eden bu düşünceyi başta Demir Özlü ve Erdal Öz olmak üzere diğer dergi yazarları da savunur. Derginin 16. sayısının *Varoluş (Existence) Filozofları ve Varoluşçuluk (Existentialisme) Özel sayısı* (1959) olarak çıkması varoluşçuluğun ciddi olarak ele alındığının bir göstergesidir.¹²⁵

1950’li yıllardan itibaren pek çok süreli yayında varoluşçuluğun çok yoğun biçimde tartışıldığı görülmektedir. *Değişim* dergisi, 15 Temmuz 1962’de çıkardığı dokuzuncu sayısını “*İntihar Özel Sayısı*” adıyla yayımlar. Bu yılların önemli bir başka dergisi olan *Yeditepe* ve yazarları da varoluşçuluğa ve buna bağlı konulara genişçe yer verirler. *Yücel, Pazar Postası, Yeni İstanbul, Yeni Ufuklar, Yelken, Yordam* gibi dergilerde Sartre, Kierkegaard, Camus, Jaspers gibi varoluşçuların üzerine yazılar yayımlanır. Süreli yayınlarda uzun soluklu tartışmalarla birlikte bu akımla ilgili ciddi kitaplar da aynı yıllarda Türkçeye çevrilir.

Öyle ki 1950 kuşağının yenilikçileri sadece dergi çevresindeki yazarlardan meydana gelmemiştir. Farklı edebî çevrelerden gelen Vüs’at O.Bener, Nezihe Meriç, Tahsin Yücel, Özcan Ergüder, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Tezer Özlü, Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal, Bilge Karasu, Sevim Burak, Necati Tosuner, Fikret Ürgüp, Kamuran Şipal, Oğuz Atay da bu felsefenin kapsamında edebî eser veren yazarlar olarak sıralanabilirler. Bu yazarların eserlerine varoluşçuluk penceresinden bakıldığında arayış, hiçlik, intihar, ölüm, yalnızlık, yabancılaşma, saçma gibi temaları sık sık işlemiş oldukları fark edilmektedir. Dünya savaşlarının sonrasındaki dönemin bunalımlı şartlarından tüm dünya gibi Türkiye de gerek sosyal-siyasî anlamda gerekse de bireysel-psikolojik anlamda derinden etkilenmiştir. Bu etkiyi, ülkenin fertleri olan Türk edebiyatının yazarları da bizzat eserlerinde varoluşçuluk bağlamıyla söze dökmüşlerdir.

Bu yıllarda varoluşçulukla ilgili yapılan bazı felsefî ve edebî çalışmalar şunlardır: Merleau Ponty, *Existentialisme Kavgası*, Tercüme Dergisi (Çev.O.Pelte,1946); S.de Beauvoir, *Existansiyalistlerde Felsefe ve Roman* (Çev.E.Güney), Tercüme Dergisi

¹²⁵ Mustafa Kurt, “Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri”, **Gazi Türkiyat dergisi**, Bahar 2009/4, s. 140.

(1946); D. Aury, *Existentialisme Nedir?*, İstanbul Dergisi (1946); N. Uygur, *Montaigne ve Pascal'ın Bir Yanlışı*, Felsefe Arşivi (1946); J.P.Sartre, *Existentialisme Bir Hümanismadır* (Çev.O.Pelteke.Güney), Tercüme (1946); Pascal, *Bir Taşralıya Yazılmış Mektuplar*, (Çev.B. Akarsu), Felsefe Tercümeleri Dergisi (1947); F.Hüsrev Tökin, *Heidegger ve Egzistansiyalizm*, Sanat ve Edebiyat Gazetesi (1947); N. Nart, *Egzistansiyalizm Nedir?*, Konya (1948); A. Kaynardağ, *Egzistansiyalizm*, Aylık Ansiklopedi (1948); T.Sızmaçoğlu, *Existentialisme*, Yeniden Doğuş Dergisi (1949); Ö.Asaf, *Sartre ve Eksistansiyalizm*, Yeditepe (1950); Ö.Perçinlioğlu, *Sartre, Camus Tartışması*, Yeditepe (1952); J.Lacroix, *J.J.Rousseau ve Eksistansiyalizm*, İş Mecmuası (Çev.A.Halil, 1952); Y. Keskin, *Gizli Oturum Üzerine Düşünceler*, Yeditepe (1952); H. Batuhan, *Kierkegaard'da İroni Kavramı* (Basılmamış doktora tezi) (1953); J.P.Sartre, *Ekzistansiyalizm'in Müdafası* (Çev.P.Tacar), Mülkiye (1953); Z. Küçümen, *Sartre*, Yeditepe (1953); O. Peltek, *Existentialisme Üzerine*, Kültür Dünyası Dergisi (1954); J.Ritter, *Varoluş Felsefesi Üstüne*(Çev.H.Batuhan), İstanbul Üniversitesi Yay. İstanbul (1954); Y. Okur, *J.P.Sartre'dan Çeviri*, Yenilik Dergisi (1955); J.P.Sartre, *İş İştten Geçti* (Çev. Z.Benson), Varlık Yay. İstanbul (1955); M. Şar, *Çağdaş İnsan Gerçeği*, Pazar Postası (1956); S.Özgen, *Ölüm Karşısında Heidegger ve Sartre*, A Dergisi (1956); Ş.Hulusi, *Veba ve Eksistansiyalizm*, Yeditepe Dergisi (1956); Ş. Hulusi, *Yabancı*, Yeditepe Dergisi (1956); Ş. Hulusi, *Veba ve Eksistansiyalizm Üzerine Bir Mektup*, Yeditepe (1956); D. Hızlan, *Sartre'in Existentialismi Üzerine*, Türk Sanatı Dergisi (1956); M. Erdost, *Varlıkçı Okul İçin*, Pazar Postası (1956); G.Marcel, *Metafizik Günce*, (Çev.O.Kutlar), A Dergisi (1956); Simone de Beauvoir, *Egzistansiyalizmin Müdafası*, Büyük Doğu Gazetesi, (Çev.O.Akbal,1956); O. Oğuz, *Existentialism Üstüne*, Kaynak Dergisi (1956); D. Kılıç, *Existentialism Üzerine*, Yelken Dergisi (1959); A. Köksal, *Sartre'in 'Duvarı'*, Yeditepe (1959); O. Kutlar, *Bunaltı, Boğuntu Sözcükleri*, Yeditepe (1959); H.E.Holthusen, *Bugünkü Edebiyatta İnsan*, Yeni Ufuklar Dergisi (Çev. Z. Gökberk,1959); Nietzsche, *Özgürlüğün Ölçüsü* (Çev.D.Özlü), a Dergisi (1959); F.H. Heinemann, *Yabancılaşma ve Ötesi* (Çev.S.Hilav); H. Akgöl, *J.P.Sartre*, Yelken (1960); D. Hızlan, *Romantik Rasyonalist Sartre*, a Dergisi (1960); J.P.Sartre, *Varoluşçuluk* (Çev.A.Bezirci,1960).

Netice itibarıyla varoluşçuluk felsefesi, 1950'lerden itibaren özellikle edebî metinler aracılığıyla Türk düşünce dünyasına tesir etmiştir. Varoluşçuluğun edebiyat sanatı aracılığıyla Türkiye'de tanıtılması tamamiyle dönemin siyasî, sosyal ve kültürel ortamıyla bağlantılıdır. Edebî metinlere yeni tema ve kavramların (varoluş, bireysellik, intihar, arayış, kaçış, saçma, yabancılaşma, başkaldırı, yalnızlaşma) girişi de yine bu ortamın koşullarıyla paralel bir seyir izlemiştir. Yeni temalar beraberinde yeni anlatım olanaklarını da getirdiğinden, edebiyatın dil ve anlatım özellikleri dahi bu dönemde geleneksel kalıplarını kırarak başkalaşmıştır. Bu yüzden Türk edebiyatına varoluşçuluğun getirdiği yenilikler bağlamında daha geniş bir pencereden bakılmasının önemi, kendini açık bir şekilde göstermektedir. Anlaşıldığı üzere varoluşçuluğun Türk edebiyatındaki gelişiminde etkin pek çok yazar bulunmaktadır; ancak bunların hepsi hakkında, tez dahilinde bilgi vermek mümkün değildir. Belli başlı yazarlardan ve bu yazarların eserlerinden söz etmek ise meseleyi gözler önüne sermek açısından gerekli bulunmaktadır.

2.4. Türk Edebiyatında Varoluşçuluğun Önemli Temsilcileri

2.4.1. Demir Özlü

Demir Özlü (1935), “*Bunaltı*” (1958) isimli öykü kitabıyla Türk edebiyatında adını duyurmuş varoluşçu bir yazardır. Edebî yaşantısında başta öykü olmak üzere; roman, günlük, anı ve makale türlerinde eserler vermiştir. Bu eserlerin toplumcu, varoluşçu ve gerçeküstü havası Özlü’yü, 1950 kuşağı olarak adlandırılan ve Türk edebiyatının modernleşme sürecinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilen dönemin yazarları arasında önemli bir yere koymuştur.

Demir Özlü, varoluşçu felsefeyle gerçeküstü penceresinden bakarak ve sosyal gerçekçi bir tutumla eserlerini meydana getirmiştir. Onun eserlerinde, toplum içindeki bireyin, varoluşunu ancak kendi edimleriyle gösterebileceği düşüncesi hâkimdir. O, bireyi içinde bulunduğu sosyal yaşantının bir yansıması olarak görmektedir. Özlü’ye göre bireyin iç dünyasında barındırdığı her duygu, içinde yaşadığı toplumdan izler taşımaktadır.

Ağırlıklı olarak varoluşçu felsefenin tesiri altında eserler yazan Özlü, varoluşçuluğu Batılı bir akım olarak algılamamıştır. Ona göre varoluşçuluk, evrensel bir insanlık durumudur. 1950 kuşağını ve varoluşçu yazarları savunurken öne sürdüğü temel argüman; geçmişinden kopmuş, toplum ve toplumun dayattığı değerler ve geleneklerle uyumayan bireylerin bunaltısını deneyimleyen kendi kuşağının köksüzlüğü ile varoluşçuluk arasında örtüşme olduğudur. Özlü, genel bir insanlık durumu olarak algıladığı varoluşçuluğun, evrensel bağlamın yanı sıra Türkiye’nin kendine özgü koşullarından da kaynaklandığını vurgulamıştır.¹²⁶

Demir Özlü “*Bunaltı Düşünüsü Üzerinde I*” başlıklı yazısında, varoluşçuluk terminolojisinin temel kavramlarından olan “angoisse” kelimesinin Türkçedeki hangi terimin karşılığı olduğuyla ilgili olarak şöyle der:

“*Bunaltı kavramıyla, varoluşçu düşünürlerdeki ‘Angoisse-Angst’ kavramlarını ayırmak gerek. Varoluşçu düşünürlerden dilimize yapılan çevirilerde, ‘Angoisse-Angst’ kavramına karşılık ‘bunaltı’ sözü kullanılıyordu. Son aylarda ‘boğuntu’ sözü önerildi bu kavrama karşılık. ‘Angoisse’ sözünün karşılığını ‘boğuntu’ diye göstermek, ‘bunaltı’ kelimesine bize özel, bize özgü anlamlar yüklemek, daha iyi olur sanıyorum.*”¹²⁷

¹²⁶ Demir Özlü, “Bunaltı Genç Adamlar”, *a dergisi*, Sayı: 15, Nisan 1959, s. 1.

¹²⁷ Demir Özlü, “Bunaltı Düşünüsü Üzerinde I,” *a dergisi*, Sayı: 21 (Ekim 1959), s. 1-2.

Demir Özlü, “Angoisse” kavramının Türkçedeki karşılığının “boğuntu” kelimesi ile karşılanabileceğini ifade etmiştir. Ona göre Batı toplumlarına özgü, onların iç sıkıntısını anlatan “boğuntu” kavramı ile Türkiye toplumunun yaşadığı “bunaltı” farklı özellikler taşımaktadır. Özlü, söz konusu kavramı orijinal ifadesiyle kullanmayarak aslında kavramın kapsamına dönemin Türkiye’sinin içinde bulunduğu ruhî durumu katmak istemiştir.

Özlü’nün yazarlığının ilk dönemlerinde varoluşçu felsefe ve edebiyatla olduğu kadar Sartre’la da belirgin bir etkileşim içinde olduğu açıktır. Kendisi bu konuyla ilgili verdiği bir mülakatta özellikle Sartre’a olan hayranlığını şöyle vurgular:

“Sartre’a hayranlık duydum, sonra da bu hayranlık hep sürdü. Davranışları büyük yazar davranışlarıydı. İçinde yaşadığı çağa karşılık veriyordu. Özgür birey, seçme ile kendini bağitleme (engagement), hep kendi kendini yaratma elbette, birey olmanın önemli anları, kavramlarıdır. Sartre, ‘Bir yaşamın anlatımı bir bozgunun anlatımıdır’ ya da ‘İnsan bir bunaltıdır’ dese de hareketsizliğin, yukarıya boyun eğmenin, sinizmin... yazarı değildi. (...) Sartre’ın düşünceleri çağıyla uygunluk gösteren bir içtenliktedir. Hem de başkaldırarak, özgürleşmeye yönelerek...”¹²⁸

Varoluşçuluk felsefesinin en önemli savunucusu olan Sartre’ın bir edebî metin olarak kaleme aldığı “*Bulantı*”, gerek ele aldığı konular (varoluş, düşünce/düşünmek, bunaltı, bulantı, saçmalık, yabancılaşma, bağlanma, bağısızlık, fazlalık, seçme, atılmışlık, hiçlik, yalnızlık, hümanizm, tecrübe, yaşam, özgürlük, korku, arayış...) gerek onları anlatış tarzı bakımından (deneme, felsefî sorgulama, aforizmatik söylem, iç monolog/diyalog...) roman olmaktan ziyâde, felsefi bir metin niteliği taşımaktadır.

Eserde kurmaca bir plan/çerçeve (Roquentin’in üç yıllık araştırma ve gezi macerası) vardır; ancak eser boyunca verilen söz konusu olay örgüsünün sahnelerinden çok, ele alınan temalar hakkındaki fikir yürütmelerdir. Buna karşılık “*Bunaltı*” adlı öyküsünde Demir Özlü’nün yaptığı şeyin de ilk bakışta kahramanın eski sevgilisiyle yaşadıkları üzerinden bir iç muhasebe yapmak gibi görünürken onun üstâdı Sartre’dan aldığı esinle zaman zaman bu iç dalışındaki tespit, duygu ve düşüncelerini çoğu kez aforizmatik bir tonda ve belirtilen temalar etrafında felsefi bir söyleme dönüştürmek olduğu anlaşılmaktadır.¹²⁹

Yani denilebilir ki Özlü; Sartre’ı önce felsefî açıdan, sonra eser bağlamında hem içerik hem de üslûp açısından örnek alarak varoluşçu *Bulantı* eserine benzer bir eser

¹²⁸ Murat Yalçın, “Köklü Bir Nihilizme Sürüklenebilirdim”, **Demir Özlü ile Söyleşi: Kitaplık**, Dosya: Varoluşçu Edebiyat 2005, s. 61-62.

¹²⁹ Musa Demir, “Açık Bir Etkileşim Örneği: ‘Bulantı’ ve ‘Bunaltı’ adlı eserlerde Ortak Bir Üslup Özelliği Olarak Felsefî Söylem Biçimi”, **TÜBARXXXIX**, Bahar 2016, s. 91.

ortaya koymuştur. Ayrıca söz konusu iki eserde de yazmak eylemi, bir varoluş yöntemi olarak yansıtılmış; böylece *Bunaltı* ve *Bulantı* eserlerinin birbirine benzeyişleri bir kat daha artmıştır.

Yedi hikâyeden oluşan *Bunaltı* isimli hikâye kitabını Özlü bizzat, “*Yer yer duyguları içinde boğulan, yer yer düşüncelerin bir makale açıklığıyla anlatıldığı bir kitaptı.*”¹³⁰ diye tanımlamıştır. Bu kitaptaki varoluşçu düşüncenin özellikle ön plana çıktığı; bağırsızlık, yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı ve cinsellik gibi varoluşsal kavramların sorgulandığı görülmektedir. *Bunaltı*, yazarın ilk hikâye kitabı olmasının yanında, Türk edebiyatında ilk varoluşsal izler taşıyan eser olması yönüyle de ayrı bir önem taşımaktadır.

Bunaltı dışında yazarın diğer öykülerinden söz edilecek olursa *Soluna* (1963), *Boğuntulu Sokaklar* (1966), *Öteki Günler Gibi Bir Gün* (1974), *Aşk ve Poster* (1980), *Berlin’de Sanrı* (1987), *Stockholm Öyküleri* (1988), romanları ise *Bir Uzun Sonbahar* (1976), *Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları* (1979), *Bir Yaz Mevsimi Romansı* (1990)’dır. Ayrıca yazarın iki de anlatı kitabı bulunur: *Bir Beyoğlu Düşü* (1985) ve *Berlin Güncesi* (1991).

Özlü’nün eserlerini genel itibarıyla varoluş düşüncesi ve varoluşla ilgili temalar oluşturmuştur. Bunlar; bunaltı, düş, bağırsızlık, suçluluk, anlamsızlık, hiçlik duygusu, sürgün olmak, ölüm düşüncesi ve intihar, cinsellik, alkoholizm gibi belli başlı temalardır.

Anlaşıldığı üzere Demir Özlü’nün eserleri edebî geleneğin devamı niteliğinde olmayıp 1950 sonrası özellikle edebiyatta yaşanan kırılmalardan payını almış, hem varoluşçuluk ve gerçeküstücülük hem de toplumsal gerçekçilik akımlarından etkilenecek evrensel insanı anlatmıştır. Özlü, Türk edebiyatında yerleşmiş kalıpları kırarak kendinden sonra gelecek kuşakları etkilemiş; bireyin dünyadaki yalnızlığına, kendine yabancılaşmasına, bunaltısına ve kendini evren içerisinde bir varlık olarak konumlandırma arzusuna değinen eserlerin yazılmasına da adeta öncülük etmiştir.

2.4.2. Yusuf Atılgan

Yusuf Atılgan (1921-1989), az ve öz eseriyle Türk edebiyatında kendine has bir tarzı olan yazarlardandır. Az sayıda roman yazmasına rağmen roman yapısı, kurgusu ve kullandığı tekniklerle birlikte bireyin çıkmazlarının merkezinde toplumsal değişimi ve varoluşsal konular ile durumları romanlarında işleyerek kendi sanat anlayışını ortaya koymuştur. Yusuf Atılgan’ın kolay yazan bir yazar olamamasının nedenleri arasında titiz ve Türkçe konusunda gelişmiş bir duyarlılığa sahip olması

¹³⁰ Demir Özlü, **Bunaltı** (önsöz), İstanbul, Ahmet Halit Kitabevi, 1958, s. 2.

söylenabilir. Romanlarında görülen sade anlatım tarzı da onun bu edebî anlayışını daima destekleyen bir unsurdur.

20. yüzyıl Avrupa edebiyatını etkileyen varoluşçuluk felsefesinin kapsamındaki varoluş bunalımı, burjuva değerlerine başkaldıran bireyci tutum, yalnızlık, topluma ve benliğe yabancılaşma meselelerinin izlerini Yusuf Atılgan'ın iki romanı, *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel*i'nde görmek mümkündür. Atılgan, insan varlığının bizzat varoluş sorunlarına, ruhsal gelgitlerine ilgi duymuş; bu alanda eserler vermiş olan Kierkegaard, Dostoyevski, Gide, Camus, Sartre, Joyce, Green, Çehov ve Faulkner gibi dünya edebiyatında ve felsefede önemli yerleri olan yazarları ilgiyle okumuş; kendi edebî bakış açısında da etkilerini yoğun olarak taşımıştır.¹³¹

Yusuf Atılgan'ın romanları incelendiğinde, etkilendiği varoluşçu bunalım edebiyatı yazarlarının Kierkegaard, Camus ve Kafka olduğu anlaşılmaktadır. Bıkmışlık, korku ve tedirginlik hâli, yalnızlık ve kalabalıklar içinde yabancılaşma temaları eserlerinin genel yapısı içinde fark edilmektedir. Bu temalarla birlikte varoluşçu bunalım temalarının Yusuf Atılgan'da bireyi zapteden ve ona yaşadığı çevreyi anlamsızlaştıran boşluk duygusuyla anlatıldığı görülmektedir. Yazarın *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel*i romanlarında bu temalar, ağırlıklı olarak işlenmiştir.

Aylak Adam (1959), Yusuf Atılgan'ın kendisinden sonra gelen varoluşçu yazarlar üzerinde etkisi olan önemli bir romanıdır. Tam adı romanda belirtilmeyen C. ana karakterinin yalnız başına olan yaşantısı sonucunda, varlığında duyduğu tedirginlik ve bunalımla birlikte bulamadığı sevginin arayışı, romanın konusunu meydana getirmektedir.

C. toplumsal kalıplara karşı, “saçma” düşüncesini yaşayan ve bu düşüncesi neticesinde topluma yabancılaşmış bir karakterdir. Onun yalnızlığı, genelgeçer “hayatı algılayış tarzları”ndaki ayrılığından ileri gelmektedir. C.nin yabancılaşmış hali “ben ve öteki” ekseninde gelişmiştir. Kendini diğer insanlardan ayrı gören C. diğerlerinin hayata karşı aldıkları tavırları saçma ve anlamsız bulmaktadır. C.nin bu ayırık hali başkaldırı ve isyanla beraber gelişen bir yalnızlığı da getirmektedir.¹³²

Söz konusu eserde ana karakterin, varoluşsal davranış kalıplarının ortaya çıkışındaki öncelikli neden yaşadığı yalnızlıktır. Yalnızlığın bireyin ruhî dünyasında ortaya çıkardığı takıntılı düşünceler genel olarak bireyin kaldıramayacağı ve aynı zamanda topluma tezat bir düzeye ulaştığında görülen bunalım, kurtuluş umudu, hayal kırıklığı, kaçma isteği, hem yaşadığı topluma hem de kendine yabancılaşma ve ölüm arzusu C.nin varoluş probleminde ortaya çıkan başlıca meselelerdir. O, aynı

¹³¹ Ayten Coşkunoglu, “Yusuf Atılgan'ın Romanlarında Yabancılaşma”, *Türk Dili dergisi*, Sayı: 658, Ekim 2006, s. 341.

¹³² Gökhan Eral, “Franz Kafka'nın ve Yusuf Atılgan'ın Romanlarının Varoluşçuluk Temelinde Karşılaştırılması”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı, Türk Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 2011, 83.

zamanda her edimi iç sıkıntısı veren şey olarak düşündüğü için de hiçbir zaman hayattan zevk alamayan, bunalımlı bir karakter portresi çizmektedir:

*Ertesi gün sıkıcı bir sabahla başlayacaktı. Kim bilir, iç sıkıntısı olmasa, belki insanlar işe gitmeyi unuturlardı. 'İş avutur,' derdi babası.*¹³³

C.nin Edebiyat Fakültesi'ne girişi, yazma çabaları, Güler, Ayşe ve B.de aradığı; ama bulamadığı sevgi onun çekmiş olduğu varlık sıkıntısını hiçbir zaman çözememiştir. O, her ediminde iç sıkıntısından kurtulamayacağını zaten bilmektedir ve yaşamın tekdüzeliğinden şikayet etmektedir:

*O böyle avuntu istemiyordu. Bir örnek yazılar yazmak, bir örnek dersler vermek, bir örnek çekiç sallamaktı onların iş dedikleri. Kornasını ötekilerden farklı öttüren bir şoför, çekicini başka ahenkle sallayan bir demirci bile ikinci gün kendi kendini tekrarlıyordu.*¹³⁴

Başka bir açıdan bakıldığında C., sıkıntı sahibi olmayı, sıradan insanlardan üstün bir hâlin ifadesi olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Sıradan insanların, C.nin tabiriyle "elipaketlilerin", C.ninki gibi sıkıntıları yoktur. Onların tek kaygısı, komşularının saygısını kaybetmemektir.¹³⁵ C. ise dış dünyadan soyutlanmış tamamen varoluşsal bir iç sıkıntısıyla baş başa mücadele vermektedir.

Varoluş felsefesinde işlenen insanın dünyaya yalnız başına atılmışlığı duygusu da bu eserde, çokça karşılaşılan duygulardan biridir. Örneğin, bir pasajda C. iki arkadaşıyla resim üzerine sohbet ettiği esnada aniden içerisine doğan bunalıyla kendini sokağa atmaktadır. Sokaktaki insan yığınları ise onu daha da bunalıtmaktadır. Atılğan, C.nin bu dünyadaki sıkışmışlığını, “Olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden, yaşanılсын diye yaratılmış bir dünyada yalnızdı.”¹³⁶ diyerek açıklamıştır.

Atılğan, *Aylak Adam*'ın geneline yayılmış karamsarlığı, hayatın anlamsızlığı karşısında C. karakterinin duyduğu yalnızlık, tiksinti, korku, tedirginlik ve saçma kavramlarıyla pekiştirerek okuyucuya aktarmıştır.

¹³³ Yusuf Atılğan, *Aylak Adam*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 9.

¹³⁴ Yusuf Atılğan, *a.e.*, s. 41.

¹³⁵ Yusuf Şahin, *a.g.e.*, s. 77.

¹³⁶ Yusuf Atılğan, *a.g.e.*, s. 156.

Yusuf Atılğan'ın bireyin varoluşunu ele alan bir diğer romanı da *Anayurt Otel'i* (1973) dir. Zebercet adlı kahramanın *Anayurt Otel'i*'nde dış dünyaya kapalı, birbirini tekrar eden sıradan işlerle uğraşmasını konu edinen roman, bireyin yalnızlığının kişide yarattığı aidiyetsizlik, topluma ve kendine yabancılaşma ve intihar olgusu çerçevesinde gelişmektedir.

Zebercet, işletmiş olduğu ve tüm dünyasını oluşturan otele zarar gelecek korkusuyla ondan uzaklaşmadan tekdüze ve edilgen bir şekilde yaşantısını sürdüren bir karakterdir.

Onun otelin dışında hep tedirgin olmasını, bilinçaltında etkisinden kurtulamadığı travmatik doğum sendromunun (yedi aylık doğuşu) etkisiyle açıklamak mümkündür. Mahzene çekilme ve sığınma şeklinde de değerlendirilebilecek bu kaçış, içgüdüsel bir korunma refleksi ile değerlendirilebilir.¹³⁷

O, varlığı için olası dış tehditlere karşı daima önlem alarak kendi iç dünyasıyla baş başa yaşamaya özel bir çaba göstermektedir. Hatta denilebilir ki özel yaşantısındaki tek çaba bu yöndedir; o barındığı ve işlettiği otel dışındaki dünya için hiçbir etken çabaya girmemektedir. Zebercet, varlığını bu şekilde koruma altına almaya çalışırken aslında varoluşunun gerçekleşmesini de yine aynı yaşam algısından kaynaklı olarak engellemektedir:

*Otelden pek seyrek çıkardı. Şimdiki gibi olağanüstü bir durum olmazsa yılda ya da iki yılda bir terziye, ayda bir keselenmek için hamama, dört haftada bir saç tıraşına, ayda bir otelin paralarını İstanbul'a yerleşen Faruk Keçeci'ye göndermek için postaneye giderdi. Yılda bir otelin vergisini de yatırırdı. Her çıkışında, özellikle hamama gittiğinde, o yokken otelde kötü bir şey olacakmış gibi tedirginlik duyardı.*¹³⁸

Zebercet'in yaşantısı daha baştan, erken doğumla dünyaya geldiği için ufak tefek olması ve işitenleri gülümseten bir kız adına sahip olmasıyla ters gitmektedir. Yaşantısının her döneminde de hor görülen, toplumdan dışlanan bir karakter oluşu, onun hayatta kendini var etme, kendini gerçekleştirme yollarını bir bir engellemiştir.

¹³⁷ Ramazan Korkmaz, "Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel'i", *İlmi Araştırmalar dergisi*, Sayı 20, 2005, s. 145.

¹³⁸ Yusuf Atılğan, *Anayurt Otel'i*, 38. bs., İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 21.

Aşağılanma, itilip kakılma psikozu yetişkinlikte de Zebercet'in peşini bırakmamış ve bu onda yalnızlığı, iletişimsizliği, yabancılaşmayı doğurmuştur.¹³⁹ Dünyada kapılar, sürekli olarak Zebercet'in yüzüne kapanmış ve onun küskün ruhu, yaşantısını devam ettirmesine izin vermemiştir.

Anayurt Otel'nde ele alınan konu varoluşçuluk felsefesinin "saçma kuramı"nı ön plana çıkarmıştır. Özellikle romanın sonunu da teşkil eden intihar olayına anlam vermek ve onu yorumlamak saçmayı aktardığından oldukça zordur.

Romanda dikkati çeken hususlardan birisi de Zebercet'in inançsız ya da tanrısız oluşudur. Beşerî anlamda efendisizlikle ilahî anlamda bir efendisizlik/tanrısızlık (varoluşçu bakış açısıyla) kahramanın kendinde başlayıp kendinde biten bir var ile oluş düzeneği içinde sıkışmasına, uyumsuzlaşmasına ve çıkmazlara saplanmasına sebebiyet vermiştir, denebilir. Dar yaşama alanında Zebercet'e Tanrı'yı hatırlatacak hemen hemen hiçbir şey yoktur. Ortalıkçı kadını öldürdükten sonra Zebercet'i suçlu bulacak efendisi sadece vicdanı olmuştur. O, kendi vicdanının muhakemesinde suçlu olarak hüküm giymiştir. Sonuç olarak kendisi ile hayat arasındaki bağı koparmıştır.¹⁴⁰

Romanda genel itibarıyla ölüm-öldürme olaylarında, varoluş ile yok olma arasındaki farkın neticesinde bir umursamazlık hâkimdir. Ana karakterin söz konusu eylemler karşısındaki soğukkanlılığına; yaşantısı boyunca itilip kakılması, bu durum karşısında sessiz kalıp itaatkâr bir yaklaşım sergilemesi; ayrıca fizikî anlamdaki yetersizliği ve dünyaya karşı duyduğu yabancılık hissi sebebiyet vermiştir.

İfade edilebilir ki Zebercet'te adı konmamış bir olamamışlık sendromu söz konusudur. Onun hayatı, bedensel, ruhsal ve kişisel açıdan olamamışlıklar üzerine kuruludur.¹⁴¹ Metnin tamamına sinen cinsellik olgusu da onun ruhsal doyumсуuzluğunun ne derece sapkın bir hale geldiğini de açıkça gözler önüne sermiştir.

Zebercet'te görülen topluma yabancılaşma ve yalnızlaşma probleminin, aslında genel olarak insanlığın bir probleminin olduğu çıkarımına varılabilir. *Anayurt Otel*, bunu dile getiren adeta bir tür başkaldırı romanı örneğidir. Romanın dolaylı olarak sergilediği toplum; anlayışsızlığın, adaletsizliğin, acımasızlığın, şiddetin ve ahlâksızlığın yaygın olduğu yozlaşmış bir toplumdur.

Yusuf Atılgan *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel* adlı romanlarında hem kendine hem de topluma yabancılaşma, yalnızlık, intihar ve saçma temalarını işleyerek modern

¹³⁹ Ali İhsan Kolcu, **Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası**, İstanbul, Toros Kitaplığı Yayınevi, 2003, s. 69-70.

¹⁴⁰ Ali İhsan Kolcu, **a.g.e.**, s. 80, 81.

¹⁴¹ Macit Balık, "Kendilik ve Ötekilik Sorunu Açısından Yusuf Atılgan'da Suç, Ölüm ve İntihar", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı: 45, Ağustos 2016, s. 41.

Türk edebiyatının önde gelen varoluşçu yazarları arasında yer almıştır. Bu iki önemli romanı dışında diğer eserlerinden söz edilecek olursa, ölümü nedeniyle tamamlayamadığı *Canistan* (Basım yılı 2000) isimli yarım kalmış bir romanı; *Bodur Minareden Öte* (1960), *Eylemci* (Bütün Öyküleri;1992) adlı öykü kitapları; *Ekmek Elden Süt Memeden* (1981) adlı çocuk kitabı ve *Toplumda Sanat* (K. Baynes; 1980) isimli çevirisi vardır.

2.4.3. Oğuz Atay

Oğuz Atay (1934-1977), Türk edebiyatında modernist bağlamda ilklerin yazarıdır; yeni biçimci anlayışıyla eserlerini bireyci düzlemde ortaya koymuştur. Atay, eserlerinde 1960'lı yılları, toplumun yüzyıllık Batılılaşma serüveninin kendini besleyecek nicelikte bir aydın tabakayı yarattığı dönemi, varoluşçuluk felsefesinin perspektifi altında ironik bir üslupla anlatmayı sanat yaşantısı boyunca kendisine amaç edinmiştir.

Oğuz Atay; eserlerinde kent aydınını, kentin kendine kapalı, ezilmiş, kendiyle de başkalarıyla da ezilmiş, doğru dürüst bir yere varamamış, daha doğrusu doğru dürüst bir mücadeleyi omuzlayamamış, baştan sona kadar tedirgin aydın karakterleri gözler önüne sermiştir. O, her şeyden önce aydın insanın gerek bireysel gerek sosyal bunalımlarını ortaya koyma amacını taşımıştır.¹⁴²

Yaşamın maddi zorlukları neticesinde insanın var olan kapasite ve becerileri, burjuva kapitalizminin nesnesi haline gelmiştir. Birey, yaşam mücadelesi verirken adeta sömürülmekte ve kendi varoluşunu ortaya koyamamaktadır; kendi özneliğini ortaya koyamadığı için kapitalist düzenin bir parçası olmaktan öteye gidememektedir. Sonuç itibarıyla bu tutsaklık, bireyin aşamadığı bir engel, bir bunalımlı sebebi olmaktadır. Atay'ın eserlerinde kahramanın tam olarak içinde bulunduğu ve tecrübe ettiği bu durum, bu yaşamsal olgu bir nevi “başkaldırı”dır, denilebilir.

Yaşamın metaya dönüşmesi sürecini Atay, *Tutunamayanlar* (1972)'da açılmış bir bütünlük içinde betimlemiştir: İntihardan başlayarak kanıya dek, yaşam düşüncesine ve duygusuna dek, her şey metaya dönüşmüştür ve Atay, bu romanda kapitalizmin egemenliğinin ideolojik sonuçlarından ziyade yaşamı metalaştırmadaki salt genelliği belirlemiştir.¹⁴³

¹⁴² Afşar Timuçin, “Aydın İnsanın Düşünsel Bunalımlarını Eleştiren Yazar: Oğuz Atay”, **Milliyet Sanat dergisi**, Sayı: 256, Aralık 1977, s. 14-15.

¹⁴³ Derya Karaosmanoğlu, “Varoluşsal Bir Sancı Olarak Tutunamayanlar”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 69, Nisan 2018, s. 533.

Bu romanda aktarıldığı üzere kapitalistleşme, insan yaşantısını dar bir çember içine alarak sıkıştırmıştır ve bu da insanda kısıtılmışlık duygusunu uyandırmaktadır. Öyle ki kısıtlanmış insanın kendi yaşamından vazgeçecek raddeye gelişi, ölümü romanda vurgulanan metalaşma algısının tesir gücünü göstermektedir:

*Vazgeçiyorum; bütün insanlığın önünde eğilerek özür diliyorum: beni yanlışlıkla çıkardılar sahneye. Ben yoldan geçen... Bütün sorumluluk sende. Hayır değil. Benden paso; çocuk da daha altı yaşını doldurmadı biletçi amcası. Evet, çocuklar da bekliyor. Paramı geri istiyorum; yanlış filme gelmişim. Görüyorsun, benim gibi rezil bir insandan hayır gelmez. Ölü evinde oturmuş... Yataktan fırlayarak kalktı, pencerenin önüne gitti. Perdeyi aralayarak dışarı baktı: pis bir aralık! Hemen yanında birbirinin üstüne yığılmış evler. Az gökyüzü. Sen o kadar yıl oku, didin; mektebini bitir... sonra çöplük gibi bir yere bak. İnsan ruhu...*¹⁴⁴

Atay'ın eserlerinin bir tür esin kaynağı durumunda olan eser, “Tutunamayanlar” (1972)’dir ve yazarın bu romanda yarattığı Selim Işık, Turgut Özben gibi topluma ve kendilerine yabancılaşmış kahramanların, aslında diğer eserlerinde de bulunduğunu; ancak farklı isimlerle yer aldıklarını söylemek mümkündür.

“Tutunamayanlar” romanında Selim Işık, “Tehlikeli Oyunlar” romanında ise Hikmet Benol, düşünmekten yaşamaya fırsat bulamamış, “hayat bilgisi”nden yoksun, bu yüzden de zihinlerindeki doğrularla birlikte sınırlı bir çevre içinde kalmış, adeta çocuk kalmış kişilerdir.¹⁴⁵ Hem Selim hem de Hikmet karakteri aynı toplumun doğurduğu “tutunamayan” karakterlerini örneklendirmektedirler. Atay'ın iki ayrı eserinde de bir şekilde toplumun sistemi ve zihin dünyasının dışında kalmış karakter nitelikleriyle karşılaşmak onun roman dünyasında hiç de tesadüfî bir şey değildir. Çünkü Atay için alışılmış düzenin parçası hâline gelen bireyler eleştirilmeli, bu düzenin dışında kalmış ve bu düzene direnip başkaldıran bireyler ise romanın ana karakterleri olup romanın merkezinde ele alınmalıdırlar.

Oğuz Atay, “Korkuyu Beklerken” (1975) adlı çeşitli hikâyelerden oluşan kitabında farklı konulara alaylı bir yaklaşım getirmiştir. Bu alay, “Beyaz Mantolu Adam”da bir tür arınma duygusu içinde kendisini toplumdan farklı hisseden insanlara yönelmişken “Korkuyu Beklerken”de hayatın akışını bozacak küçük ayrıntıların verdiği rahatsızlığa, “Bir Mektup”ta işini kaybetmemek ve terfi edebilmek için her türlü yolu denemeye hazır memurlara, “Tahta Ar”ta bürokratların sadece törenlerde halkın arasına karışmasına, “Demiryolu Hikâyecileri”nde ise bizzat edebiyatın kendisine yöneltmiştir. Ancak bu alayların, basit bir mizah unsuru olarak değil; mizahtan

¹⁴⁴ Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 92.

¹⁴⁵ Seval Şahin, “Tutunamayan, Tehlikeli Oyunlarla Yaşayan Bir Hikâyecisi: Oğuz Atay”, **Hece dergisi**, Şubat 2003, Sayı: 74, s. 146.

ironiye doğru giden bir çizgide yer aldığı, hatta bu ironinin de trajik bir ironi tarzına büründüğü söylenebilir.¹⁴⁶

Atay'ın sözü geçen bu eserleri genel olarak topluma yabancılaşmış karakterler meydana getirmektedir. Bu nedenle eserlerinde konudan ve olaydan çok şahıslar ön plana çıkmaktadır. Denilebilir ki onun eserlerinin temel malzemesi şahıslar ve onların ruhî durumlarıdır. Bu nedenle Oğuz Atay'ın insan ve toplum hakkındaki fikirleriyle “varoluşçu” yazarlarla aynı çizgide durduğu anlaşılmaktadır. Mesela, O, Kierkegaard gibi bireyi ana gerçek saymış, toplumu dışlamış ya da Camus gibi bireyin yerleşmiş sosyal değerlere başkaldırışını desteklemiştir.

Oğuz Atay, “insan”ı daima varoluşsal bakış açısıyla irdelemiştir. “*İnsan hayatının denklemini yazmak*”¹⁴⁷ isteyen Selim; iç dünyasına kaçarak kendisinden “*başka kimsenin farkına varamayacağı bir kavgaya sürüklenmeye karar veren*”¹⁴⁸ Turgut; yaşamından “*gerçek başlangıcını çeşitli bahanelerle gecekondusal yaşamımıza kadar ertelediğimiz müddei ömrümüz*”¹⁴⁹ diye söz eden Hikmet, varoluşçuların “iç daralması”, “tasa”, “bunalı”, “hiçlik duygusu” dediklerine benzer bunalımlar geçirerek kendi “özben”lerine ulaşmaya çalışırlar.¹⁵⁰

Berna Moran, Atay'ın modernist sanatçılardan Joyce, Nabokov ve Kafka'nın romana getirdikleri biçime ve içeriğe ait yeniliklerin neredeyse hepsini, *Tutunamayanlar*'a sığdırmak istediğini ve bu yüzden yapıtının çok yönlü ve dolu dolu olduğunu vurgular:

*Örneğin, Nabokov'un “Pale Fire” adlı romanında bir şiir ve yorumu tüm romanı oluştururken, aynı şey Tutunamayanlar'da anlatım için başvurulan yollardan ancak biridir. Yine Nabokov'un, “Sebatian Knight'in Gerçek Yaşamı” adlı yapıtında romanı kaleme alan V adlı kahraman ölen kardeşinin gerçek yaşamını araştırır ve sonunda onunla özdeşleşir. Romanın bütünüdür bu. Tutunamayanlar'da ise Turgut'un, Selim'i araştırması ve onunla özdeşleşmesi konusuna, “Joyce'un Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi” romanının konusu da örülmüştür. Yani roman kahramanı Stephen Dedalus'un sanatçı olmayı seçişi ve bunun için evini, yurdunu terk etmesi. Bunlar gibi modernist ve postmodern romanların biçimsel özelliklerinin birçoğunun Tutunamayanlar'da kullanıldığı görülür.*¹⁵¹

¹⁴⁶Seval Şahin, **a.g.e.**, s. 146.

¹⁴⁷Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 56.

¹⁴⁸Oğuz Atay, **a.g.e.**, s. 533.

¹⁴⁹Oğuz Atay, **Tehlikeli Oyunlar**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1987, s. 47

¹⁵⁰Yıldız Ecevit, “**Ben Buradayım...**” **Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 172.

¹⁵¹Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, 19. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 289-290.

Tutunamayanlar'da Selim karakterinin toplumun dışına itilmesine, "tutunamayan" olmasına sebebiyet veren durum, sahtelikler ve maddiyat üzerine inşa edilmiş küçük burjuva zihniyetidir. Onun bu zihniyetten intikamının alınması görevini, intiharında bıraktığı mektupla Turgut'a vermesi de Turgut'un iç dünyasına yolculuğunu ve hayatın içerisinde yeni bir anlam yakalamasını sağlamıştır. Turgut'un kendisiyle hesaplaşarak varoluşunu gerçekleştirmesi, bizzat romanın kendisini ve aynı zamanda Selim'in intikamının alınışını şekillendirmiştir.

Söz konusu romanda Selim ve Olric, aslında Turgut'un iç sesinin dışa yansımalarıdır. "Öteki ben"ini yazdığı eserle ortaya koyan Turgut; kendi uyanışını, arayışını ve sonunda kimliğini bulmuştur. Roman için Turgut'un vardığı anlamlı noktada son bularak kendini keşfinin eseri olmuştur, denilebilir. Hem böylece Olric'in eser yazma tavsiyelerini hem de Selim'in sonuna sebep olan yozlaşmış burjuva toplumundan intikamının alınması görevini yerine getirmiştir.¹⁵²

Oğuz Atay, intihar olgusuyla bunalımın doruk noktasını eserlerinde işlemiştir. İntihar, iki büyük romanının ana kişilerinin yaşantılarındaki en son ve en önemli seçim olarak okunmaktadır: Selim, ontolojik nedenlerden ötürü kendini öldürmüştü; Hikmet'in belirsiz ölümüne ise intihar süsü verilmiştir. Turgut da yaşamdan kaçarak adeta yaşamının intiharını gerçekleştirmiştir.

Atay'ın soyut bir dünyada kendini daha iyi ifade ettiği anlaşılmaktadır. Çünkü o, özel yaşantısında sürekli kendisiyle hesaplaşan, iç dünyasında kendine karşı savaşlar veren bir mizaca sahiptir; Kierkegaard'ı, Heidegger'i de Fransız varoluşçularını da iyi tanımaktadır. Ona göre Türk aydını, henüz emeğin üründen kopuşunun sebep olduğu bir yabancılaşma süreci geçirmemiş, maddeciliğin getireceği yalnızlaşmayı yaşamamıştır. Bu yüzden de o, Türk aydınının, Batılı aydının içine düştüğü türden bir varoluşçu bunalımı yaşamaya aykırı bir yapıya sahip olduğunu düşünmüştür. Hatta bu düşüncüyü *Korkuyu Beklerken* adlı kitabında da şöyle belirtmiştir:

*"Acaba senin bilinçaltın var mıydı babacığım? Bana öyle geliyor ki, sizin zamanınızda böyle şeyler icad edilmemişti. Sanki Osmanlıların böyle huyları yoktu gibi geliyor. Senin fesli ve redingotlu resimlerini gözümün önüne getiriyorum da, bu görüntüyle 'varoluşçu bir bunalımı' yanyana düşünemiyorum doğrusu. Aslında bizler de bir özenti içindeyiz; ama ne de olsa bu kurt içimize düştü bir kere babacığım; bazı meseleleri bu yüzden büyütüyoruz."*¹⁵³

Tehlikeli Oyunlar (1973)'da Hikmet isimli ana karakterin yazarlık öyküsü aktarılmıştır. Romanda metinlerden oluşan dilin doğasında yaşanan yaşamın "yazmak" eylemiyle özdeş kılındığı, roman kişilerinin, yazma sıkıntısıyla paralel olarak varoluşsal bunalımlar içine düştükleri görülmektedir. Yazmak, tüm karşıtlıkları

¹⁵² Berna Moran, *a.g.e.*, s. 287.

¹⁵³ Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, 9. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 168.

bir arada kullanarak sınırları yok edip sonsuzluğa ulaşmak isteğiyle ortaya konan var olma çabasıdır. Eserde de yazmak edimiyle tam olarak anlatılmak istenen budur.

Atay, bu eserde karşıtlıkları birlikte kullanarak modern yaşamın ya da insanın içsel dünyasındaki kargaşanın/çözumsuzluğun/aporianın kurgu düzlemindeki izdüşümünü oluşturmuştur.¹⁵⁴ Bu karşıtlıklı oluşum, aynı zamanda ana karakter Hikmet Benol'un iç dünyasında barındırdığı karşıtlıkları da okuyucuya aktarmaktadır. Benol'un "ben" olamayışının, iç hesaplaşmalarının kendi soyut dünyasında bir türlü bitemeyişinin asıl sebebi olarak onun doğrudan içinde bulunduğu çelişkilerle dolu ruh hâli ve bir türlü uzlaşamadığı dünyanın karşıtlıkları gösterilebilir.

Oyunlarla Yaşayanlar (1975), Atay'ın tek tiyatro eseridir. Burada özgürlüğün ancak oyunlarla yaşanabildiği bir kültürel sığılmanın eleştirisi görülür. Kalıplaşmış değerlere ezbere bağlılık, düşünce esnekliğinden yoksunluk, akla ve sağduyuya aykırılık eleştirilmiş, bu durumun tarih anlayışına sindiği, böylece kültürümüzün beslenmesi gereken kaynağa kabuk bağlatıldığı, eğitimden sanata tüm kurumlarda duygusal ve kültürel çölleşme yaşandığı belirtilmiştir.¹⁵⁵

Atay'ın diğer eserlerinden de söz edilecek olursa TÜBİTAK'ın Bilim Adamı Yetiştirme Grubu'na ait bir projenin kapsamında yazmış olduğu ısmarlama kitap *Bir Bilim Adamının Romanı* (1975), Mustafa İnan'ın yaşamını konu alan biyografik bir romandır. Atay'ın yine 1998 yılında basılan; ancak tamamlanmamış *Eylembilim* isimli bir romanı da bulunmaktadır.

¹⁵⁴ Yıldız Ecevit, **a.g.e.**, s. 357.

¹⁵⁵ Sevda Şener, "Oğuz Atay'da Oyun-Gerçek İkilemi: Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum", İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 28.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZER ÖZLÜ VE LEYLA ERBİL'İN ROMANLARINDA VAROLUŞÇULUK

3.1. Dost İki Yazar: Tezer Özlü ve Leyla Erbil

3.1.1. Tezer Özlü'nün Biyografisi, Edebî Anlayışı ve Eserleri

Tezer Özlü, 10 Eylül 1942 yılında Kütahya ilinin Simav ilçesinde dünyaya gelmiştir. Nimet Özlü ve Sabih Özlü'nün üçüncü çocuğu olan Tezer'in ablası Sezer Duru (1941) ve ağabeyi Demir Özlü (1935)'dür. İlkokula Bolu'nun Gerede ilçesine taşındıktan sonra 1950 yılında başlamıştır. Daha sonra İstanbul'a taşınan Özlü ailesi, Tezer'i Avusturya Kız Lisesi St. Georg'a yazdırmıştır. Lise yıllarında M.E.B. klasiklerinden pek çok eserle tanışmış; Dostoyevski, Çehov, Tolstoy, Gogol, Steinbeck, Hemingway, Lagerlöf, Camus, Rilke, Hölderlin, Goethe, Schiller gibi isimleri ve çağdaş Türk yazar ve şairleri okumuştur. 1961 yılında okul arkadaşı Gönenç Ertem ile Avusturya'ya, 1962 yılında da sınıf arkadaşı Güler ile Almanya ile Hollanda'ya gitmiştir. 1963'te de okulunu yarım bırakarak ablası Sezer Duru'nun yanına Almanya'ya gitmiş, iki ay sonra da ablasıyla Paris'e gitmiştir. Burada çeşitli sanat çevrelerine dahil olmuşlardır: Yüksel Arslan, Mübin Orhon, Nejad, Remzi, Selim, Hakkı Anlı gibi ressamlarla tanışmışlardır.

1963'te tekrar İstanbul'a dönen Tezer Özlü; *Yeni İnsan*, *Yeni Ufuklar* ve *Yeni Dergi*'de öyküler yayımlamaya başlamıştır. Tezer'in edebiyata ilgi duymasını sağlayan başlıca etkenin ağabeyi Demir Özlü olduğu söylenebilir. Daha küçük yaşlardan itibaren ağabeyi Özlü'nün kitaplarla dolu odası onda oldukça merak uyandırmış ve gençliğinde de ağabeyinin Beyoğlu'ndaki edebiyat toplantılarına katılma fırsatı yakalamıştır. Türk edebiyatında bunalım edebiyatını başlatanlar arasında yer alan Demir Özlü ve arkadaşı Ferit Edgü, Tezer Özlü'nün edebî anlayışının şekillenmesinde etkili olan iki önemli yazar olmuştur.¹⁵⁶

Özlü, Paris'te bulunduğu süreçte tanıştığı Güner Sümer ile 1964'te evlenmiş, 1965'te babası Sabih Özlü'nün isteğini gerçekleştirerek İstanbul Erkek Lisesi sınavlarına girmiş ve yarım bıraktığı okulunu dışarıdan bitirmiştir. 1965'te Ankara'da Goethe Enstitüsü'nde çalışmıştır. Yine aynı yılda Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* adlı kitabını, 1967'de aynı yazarın *Aynadaki Sessizlik* adlı kitabını Türkçeye çevirmiştir. 1967'de Güner Sümer'den ayrılmış, 1969'da Erden Kırıl ile

¹⁵⁶ Sibel Gümüş, "Tezer Özlü'nün Eserlerine Bunalım Edebiyatının Etkisi", Bülent Ecevit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Zonguldak 2016, s. 45.

evlenmiştir ve 1973 yılında ilk ve tek çocuğu Deniz doğmuştur. 1975 yılında İstanbul Türk-Alman Kültür Merkezi'nde program asistanı olarak çalışmaya başlamıştır.

1978 yılında ilk kitabı *Eski Bahçe* yayımlanmıştır. Aynı yıl, Ossip Piatnizki'nin *Bir Bolşeviğin Anıları* adlı kitabını Tuncay Gökmen takma adıyla çevirmiştir. 1980'de *Çocukluğun Soğuk Geceleri* yayımlanmıştır. Bu süreçte yazar, Almanya'da radyolar için Türk öyküleri çevirmiş, Türk edebiyatını tanıtan programlar hazırlamıştır. 1981'de DAAD'den aldığı bir yıllık burs sayesinde kızıyla birlikte Berlin'e taşınma kararı almıştır. Bu yıl, önemli eseri *Bir İntiharın İzinde* kitabını Almanca olarak sadece on beş günde yazmıştır.

1982 yazında Ferit Edgü'nün *Hakkari'de Bir Mevsim* romanının senaryoya uyarlanması fikrini ortaya atmış ve bunun gerçekleştirilmesi için Erden Kıral, Onat Kutlar ve Ferit Edgü ile çalışmalarda bulunmuştur.

1983'te Marburg kenti edebiyat ödülünü almıştır. Aynı yıl, Berlin'de Hans Peter Marti ile tanışmıştır ki daha sonra kendisiyle evlenecektir. Yazar, İstanbul'a dönüp Türk-Alman Kültür Merkezi'nde çalışmaya devam etmiştir. Bu süreçte Erdel Kıral'dan boşanmış ve İsviçre'de yaşama kararı almıştır.

Özlü, 1984'te *Bir İntiharın İzinde* eserini Türkçeye çevirerek *Yaşamın Ucuna Yolculuk* adıyla yayımlamıştır. Bu eserini, yurtdışında Türk edebiyatının sadece köy ve işçi yaşantısını ele alan içeriklerle tanıtıldığı için, Türk edebiyatını farklı bir pencereden tanıtmak adına ilk başta Almanca yazdığını "...Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine" adlı yazısında şöyle açıklamıştır:

*Federal Almanya'da son yıllarda Türk yazınından çok kitap çevrildi. Bunlar geniş kitlelere yayılmasa da gene Türk yazını tek yanlı yansıtan seçimler. Köy yazını, direnç yazını, işçi ve işlerimizi gözleyen yazın... İşte bu nedenler beni, kitabımı Almanca yazmaya itti. Çünkü nasılsa yazdıklarımız daha uzun süre çevrilmeyecekti, çevrilse de belki biçim farklılıkları gösterecekti. Yirmi sekiz yıldır iç içe olduğum Alman dili, bu ülkede yaşadığım bir yıl içinde doğal olarak düşünceme egemen oldu. Yazdığım cümleleri Almanca düşündüm.*¹⁵⁷

1984 yılının nisanında Hans Peter ile evlenen yazar, 1986'da Zürih'e döndükten sonra kanser hastalığının ilk belirtilerini hissetmeye başlamıştır. 18 Şubat 1986'da tedavi görmeyi kabul etmediği göğüs kanseri nedeniyle vefat etmiş, 25 Şubat'ta da Aşiyan mezarlığına defnedilmiştir.

¹⁵⁷ Tezer Özlü, "... Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine", **Tezer Özlü'ye Armağan**, Hazırlayan: Sezer Duru, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 180-181.

Tezer Özlü'nün ölümü ardından ilk öykü kitabı, daha sonra yazdığı öykülerle birlikte 1987'de *Eski Bahçe-Eski Sevgi* başlığıyla yayımlanmıştır. Yine aynı yıl Gergedan dergisi de 13. sayısında yazarın adına bir fotobiyografi yayımlamıştır. Yazarın ardında bıraktığı notlar, günlük parçalarından seçmeler, ablası Sezen Duru'nun çevirisiyle *Kalanlar* adıyla Ferit Edgü tarafından 1990'da yayımlanmıştır.

Yapı Kredi Yayınları, 1996 yılında Tezer Özlü'nün anısına *Bir Usta, Bir Dünya: Tezer Özlü* başlığıyla bir sergi açmıştır. Bir yıl sonra yine Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan, Sezer Duru'nun hazırladığı *Tezer Özlü'ye Armağan* eseri de çeşitli gazete ve dergilerde yazar ve eserleri hakkında pek çok yazının bir araya getirilmesinden oluşmuştur.

Yazarın yayımlanmamış senaryosu *Zaman Dışı Yaşam*, 1998 yılında Sezer Duru'nun çevirisiyle yayımlanmıştır. Burak Fidan, yazarın Fedit Edgü ile olan mektuplaşmalarını *Her Şeyin Sonundayım* adıyla 2010'da yayımlamıştır. Özlü'nün dergilerde yayımlanmış, sinema ve tiyatro hakkında yazılarının derlendiği eser *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin* de yine Sezer Duru tarafından 2014'te hazırlanmıştır.

Tezer Özlü, çocukluk yıllarından itibaren edebiyata karşı ilgi duymuş, bu ilgisini öncelikle dünya ve Türk klasikleriyle beslemiştir. Ağabeyi Demir Özlü'nün edebiyat ile uğraşması, çeşitli edebiyat çevrelerine kardeşini de sokması yazarın ilgisinde en büyük tesiri sağlamıştır. Edebî anlayışı irdelendiğinde yazarın en çok kaçış, yalnızlık, ölüm, intihar, korku, yabancılaşma, cinsellik olguları üzerinde durduğu anlaşılmaktadır. Onun bu olgular üzerinde duran başka edebiyatçılardan farkı vardır: Bizzat kendi benliğini ortaya koyarak, yani otobiyografik eserler yazarak üretmek. Ferit Edgü, Özlü'nün *Kalanlar* adlı eserinin önsözünde yazarın yazmakla yaşamayı aynılaştırdığını şu sözlerle ifade etmektedir:

*Ölümün kokusunu (korkusunu değil) / çok genç yaşlarda içine çekmişti. Bu nedenle olsa gerek, yaşamakla yazmak arasındaki sınırı silmek istemişti.*¹⁵⁸

Özlü, eserlerinde bizzat kendisini odak noktası yaparak doğallığı ve içten bir anlatımı yakalamıştır. Öyle ki okur kaygısı duymadan, kuramsal öğretilere yahut edebî kurallara bağlı kalmadan, siyasi bir yön takip etmeden dilediğince ve sınırsızca yazdığı eserlerin dilinin akıcılığı da eserlerinin öznesi konumunda olmasından kaynaklanmaktadır. Yakın dostu Leyla Erbil'e göre onun "içten" edebiyatı, bizzat yaşadıklarını ve kendi benliğini yazmasıyla meydana gelmiştir:

¹⁵⁸ Tezer Özlü, *Kalanlar (önsöz)*, İstanbul, Ada Yayınları, 1990, s. 3.

*O, salt yaşadıklarını, oradan süzüleni dile getirmektedir. Yaşadıkları ise alaya alamayacağı denli yakınında ve gerçektir henüz. Sanırım, bu yüzden çok az yazarda tadılan, sıradan insanın; ama, sınıflı toplumun çağdaş çileli insanının sıkıntılarına tüm içtenliğiyle yaslanmaktadır. Bilmem ama, belki başarısı da sınıfsızlığıyla bağlı kaldığı o içtenlikten kaynaklanmaktadır. Alçakgönüllülikle, çocuksu bir anlatımla sürdürülen satırlarda hep inandırıcı, hep gerçekçidir.*¹⁵⁹

Tezer Özlü, yaşamı boyunca yozlaşmış geleneklere, kalıplaşmış toplumsal düzene karşı çıkmış, kendi ifadesiyle, “*toplumun oluşumunda en çok bireyin varlığa önem veren bir bireyci*”¹⁶⁰ olmayı tercih etmiştir. Yazarın başkaldıran karakteri, gerek özel yaşantısında gerek edebî anlayışında kendini ortaya koymaktadır. Hilmi Yavuz, bir yazısında Özlü’nün bu özelliğini şu satırlarla dile getirmiştir:

*Şimdi burada anlatacaklarımı çok az kişi bilir: Tezer, benim tanıdığım ilk kadın başkaldırıdır. Türkiye’de daha feminizmin sözü bile edilmezken ve bir Victoria ahlâkının neredeyse okur-yazarları bile kuşattığı 1950’li yılların sonunda, kadını cinselliğiyle tanımlayan bir çevreye başkaldırıp üstüne giden odur. Daha mini eteğin ucu görünmemişken, 1960 yılında, iyiden iyiye mini bir etekle Beyoğlu’na çıkışını anımsayanlar var mıdır, bilmiyorum; ama ben buna tanık olmuştumdur.*¹⁶¹

Yazar; öykülerinde, *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980) ve *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1984) adlı eserlerinde isyankâr ruhunu yoğun bir şekilde okuyucusuna duyurabilmiştir. O, varoluşunu gerçekleştirmesinde karşısında duran engellere – otoriteye- karşı daima dik durmaktan vazgeçmemiştir. Bu bakış açısını, varoluşçu yazarlarla besleyerek kendi edebî eserlerinde de açık bir dille yansıtmıştır. Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*’ta Italo Svevo, Franz Kafka ve Cesare Pavese’yi anlatarak varoluşçuluğun üzerinde ne denli tesir ettiğini bizzat örneklendirmiştir. Yazarın özellikle *...Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine* adlı yazısındaki şu ifadeleri varoluşçu edebiyatla ilgisini açıkça belli etmektedir:

¹⁵⁹ Leyla Erbil, “Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri”, **Yazko Edebiyat**, Mart 1981, s. 125.

¹⁶⁰ Tezer Özlü, “Yaşamla ve Ölümle Hesaplaşmak İçin Yazıyorum”, **Yeryüzüne Dayanabilmek İçin**, Hazırlayan: Sezer Duru, 9. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 9.

¹⁶¹ Hilmi Yavuz, “Mutti ile Hayalet”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 26.

*On üç yıldır okuduğum Cesare Pavese'nin kitaplarını bir kez daha okudum. Dostoyevski ile başlayan bir edebiyat dünyasını Beckett, Kafka, Camus, Sartre, yitik kuşak Fitzgerald, Hemingway'den geçip, Cesare Pavese'de duraklamıştım.*¹⁶²

Ayrıca yazar, Leyla Erbil'e yazdığı bir mektupta en sevdiği yazarın Cesare Pavese olduğunu ifade etmektedir:

*Yeniden Cesare Pavese'nin günlüğünü (Almanca) okuyorum. En sevdiğim yazar Pavese. Her cümlesinden olağanüstü zevk alıyorum.*¹⁶³

Tezer Özlü'nün Kafka'yla yabancılaşma ile başkaldırı olgusu, Svevo ve Pavese'yle ise ölüm ile intihar olgusu etrafında bulunduğu ifade edilebilir. Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde sömürgeci düzene karşı Gregor Samsa karakteri, toplumsal ve bireysel yabancılaşmanın sembolü olurken Svevo'nun *Una Vita*, Pavese'nin *Yaşama Uğraşı*'nda vurgulanan ölüm olgusu, Tezer Özlü'nün bu yazarlarla ilişkisini kuran bağlamlardır. Bunlar, Özlü'nün tüm eserlerinde sıklıkla karşılaşılan varoluşçuluğun temel olguları olarak görülebilmektedir.

Yazar, ilk eserlerinde bunaltı hissini, iletişimsizlik ve yalnızlık temalarını işlemiştir. Onun için modern insanın en büyük sıkıntısı iletişimsizlik ve yalnızlıktır. O, insanların anlaşılamamaları üzerinde sıklıkla durmakta ve insanların konuşacağı ortak bir dil olsa da bunun anlaşmayı sağlamada yetersiz kaldığını ifade etmektedir. Çünkü insanlar, dinlemek yerine sadece anlatmayı tercih etmektedir:

*...ikimizin konuşabileceğimiz bir dil var, ama o ağır işittiği için beni duymuyor zaten. Duyabildiklerini de hemen sonra unutuyor. Ne büyük bir mutluluk.*¹⁶⁴

Doğan Hızlan'a göre, Özlü öykülerini sert bir ironi eşliğinde yazmıştır. O, kent yaşıntısı içerisindeki burjuva gibi görünen; ancak tam olarak tarifi yapılamayan, kendine yabancılaşmış bir toplumu ele almıştır:

Tezer Özlü Kıral'ın hikâyeler toplamında unutamayacağınız lezzette hikâyeler bulabilirsiniz. "Café Boulevard" buna örnektir. Her katmandaki insanların davranışlarının bir pota gibi eridiği bir kahvede gerçekten toplumumuzun bir kanaviçesini vermektedir. Sert

¹⁶² Tezer Özlü, **a.g.e.**, s. 180.

¹⁶³ Tezer Özlü, **Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar**, Hazırlayan: Leyla Erbil, 10. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 28.

¹⁶⁴ Tezer Özlü, **Eski Bahçe**, İstanbul, Ada Yayınları, 1978, s. 30.

*çizgili bir ironinin eşliğinde yapar bunu üstelik. Bir kahvenin anatomisini yaparken Tezer Özlü Kırıl, kent kesimindeki soylu dediğimiz ama aslında ne menem şey olduğu bilinmeyen bir topluluğun anatomisini yapar.*¹⁶⁵

Tezer Özlü'nün üzerinde durduğu bir başka varoluşsal olgu, cinselliktir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde yazar, varoluşun ancak cinselliğin özgürce yaşanabildiği takdirde gerçekleşebileceğini anlatmaktadır. Füsün Akatlı'ya göre Özlü, yalnızlığın üstesinden gelmek için cinselliği bir silah olarak kullanmaktadır:

*Tezer Özlü Kırıl yalnızlığın çıldırtıcı boyutlarını, çıldırmanın ve ona bağlı kırgısal koşulların (klinikler, çevrenin kuntluğu) dehşetini, cinselliğin sevgi ve dostlukla bütünleştiği, yalnızlığa karşı silah olduğu, o silahın tutukluk yaptığı ya da hedefi vurduğu durumları son derece yalın ve temiz bir biçimde, alabildiğine açık ve yürekli bir tutumla anlatıyor.*¹⁶⁶

Leyla Erbil ise Özlü'nün cinselliği ele alışındaki tutumun, toplumda tabu haline gelişine karşı çıkar nitelikte olduğuna vurgu yapmıştır. Erbil'e göre yazar, insan varlığının sevişmesinin doğallığını anlatmak istemiş; "uygar" toplumun öldürdüğü güdülerini, bir nebze canlandırmak çabası göstermiştir:

*Cinsellik üzerine epeyi duruyor yazar. Sevişmenin doğallığını, içinin çektiğiyle –karşılıklı istendiğinde- yatılmasının büyütülecek bir yanı olmadığını vurguluyor. Bir çeşit Wilhelm Reich'in organ (yaşam enerjisi) anlayışını düşünmeye döndürüyor bizi. Uygur toplumun öldürdüğü güdülerin bir ölçüde kurtarılmasını dile getiriyor.*¹⁶⁷

Yazarın eserlerinde hastalık teması da önemli bir yer tutmaktadır. Bu hastalıklar genellikle ruhsal sıkıntılar, "delilik" biçiminde kendini göstermektedir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde anlatıcı, aklı dengesini yitirmiş, beş yıl boyunca elektroşok tedavisine marûz kalmış, kliniklere kapatılma korkusuyla iyileşmiş biridir. *Eski Bahçe*'deki *Gabuzzi* öyküsünde manik depresif hastaların başkalarına zarar verdiği düşüncesinin vurgusu vardır. Özlü'nün bizzat kendi yaşantısındaki hastalıkların eserlerine yansması biçiminde okunabilecek bu rahatsızlıklar pek çok anlatıda yer almaktadır. Örneğin, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanında sürekli baş ve diş ağrısı çeken anlatıcı dikkati çekmektedir.

Tezer Özlü'nün vazgeçemediği öncelikli temalardan biri de şüphesiz "ölüm"dür. Onun neredeyse tüm eserlerinin arka planında bu olgu yatmaktadır. Ölüm, intihar isteği ve ondan kaçışla birlikte korku hissiyatını eserlerinde ön plana çıkarmaktadır. Ancak yine aynı çerçevede içerisinde varolma arzusu, yaşama sevgisi tezat

¹⁶⁵ Doğan Hızlan, "Gelişmelerin Hikâyecisi", **a.g.e.**, s. 29.

¹⁶⁶ Füsün Akatlı, "Acının Tadıyla", **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Ocak 1981, s. 51.

¹⁶⁷ Leyla Erbil, "Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri", **a.g.e.**, s. 37.

hislenmelerle kendisini göstermektedir. Örneğin, kendi yaşantısını anlattığı *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde yazar, daha çocukken ölüm düşüncesini benliğinde duyduğunu şöyle ifade etmektedir:

*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.*¹⁶⁸

Yine aynı eserde yaşama sevgisini de dile getiren Özlü, tezat hislerin bir aradalığıyla varoluş arzusunu okuyucuya yansıtmaktadır:

*Daha güzel yaşam diye bir şey yok. Daha güzel yaşamlar ötelerde değil. Daha güzel yaşam başka biçimde değil. Güzel yaşam burada. Taksim Alanı'nda. Turşu, pilav, simit, çiçek, kartpostal satan, ayakkabı boyayan siyah kalabalık içinde. Trafik tıkanıklığından yürümeyen arabalar, egzoz kokusu, alana yayılan sidik kokusu, gözlerimiz, duygularımız önünde açılan bu kara kalabalıktan başka yerde, daha başka biçimde bir güzel yaşam yok.*¹⁶⁹

Yaşamın Ucuna Yolculuk adlı eserinde yazar, adeta ölümün (Pavese'nin intihar vakasının) peşinden gitmektedir. Kendi yaşamı boyunca belli bir ülkede barınamayan yazar, kalıba sığmayan ruhunu, bu eserin her bir satırına yansıtmıştır. Gültekin Emre, yazarın bu eserini değerlendirirken onun, yaşamı “gitmek” olarak algıladığını vurgulamıştır.¹⁷⁰ Tezer Özlü, bu eserinde Kafka, Svevo ve Pavese'nin yaşadığı çevreleri solumak amacıyla sürekli yolculuk hâlinindedir. Bu yolculuk esnasında okuyucuya duyurduğu; ruhunun sınırsızlığı, bunaltısı ve bulunduğu yerden kaçma isteğidir:

*Gelişigüzel geçip gidilecek bir varoluş değil insan varoluşu. Biçimlendirilecek, değiştirilecek, sınırsızlaştırılacak bir HER ŞEY. Kalıplardan kaçmak için gidiyorum. Gitmekten yılmayacağım. Kentlere gitmek, kocalara gitmek, geri dönmek, ülkelere gitmek, tımarhaneye gitmek, gene gitmek, gene gelmek, hiçbir şey yıldırmayacak beni. Yaşamı, GİTMEK olarak algılıyorum.*¹⁷¹

Yazar, söz konusu eserinde Svevo'nun izini sürerken edebiyat düşüncesi üzerine de şunları dile getirmektedir:

¹⁶⁸ Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, 33. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 12.

¹⁶⁹ Tezer Özlü, *a.g.e.*, s. 61.

¹⁷⁰ Gültekin Emre, “Tezer Özlü’de Ölüm ve Yaşam Çatışması”, *Tezer Özlü’ye Armağan*, Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 108.

¹⁷¹ Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, 31. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 52.

*Edebiyatın aşk, çelişki, acı, gözyaşı, intihar dolu derin yaşamı. En güvendiğim duygum, en sadık dünyam.*¹⁷²

Özlü, öykü ve romanlarında –yahut anlatılarında- edebiyat anlayışını ortaya koyduğu gibi mektup ve denemelerinde de edebiyatın kendisi için ne olduğu hakkındaki fikirlerini doğrudan dile getirmiştir.

Örneğin, yazar edebî anlayışının ne yönde şekillendiğini Leyla Erbil’e yazdığı bir mektupta açıkça anlatmaktadır. O, eserlerini meydana getirirken karakter yaratmak yahut olay örgüsü kurmak amacıyla değildir. Ona göre bir eser, insanın iç dünyasını derinlemesine verebildiği ölçüde bir anlam ifade etmektedir:

*Artık bir roman yaratmak, insanlar, tipler çizmek bana çok gereksiz görünüyor. Alabildiğine iç dünyanı anlatabilirsene ne âlâ. Şuna da inanıyorum ki, bizim edebiyat dünyamızdaki birçok eleştirmen ve bazı yazarlar daha çağın ya da benim inandığım düşüncenin çok gerisinde...*¹⁷³

Yine Leyla Erbil’e yazdığı başka bir mektupta, eser vermekteki amacının bir konuyu işlemek, tanınmak, ünlü olmak olmadığını; okuyanın iç dünyasında bir etki yaratmak, onu yaşamsal sorgulamaya itip huzursuz etmek olduğunu dile getirmektedir:

*Kendim 30-40 sayfa kadar yazı yazdım. Ancak konulu bir şey anlatmak istemiyorum. Konu o kadar çok ki, çevresine bakan binlerce konuyu görür, görsün. Ünlü ve aktüel olmak da istemiyorum. Ama gene küçük bir kitap yaparsam, okuyana bir şey versin, içini dalgalandırsın, onu huzursuz etsin istiyorum... Yer yer, birkaç sayfa iyi şey yazdım. İç duyguları, dünyaya bakışı anlatan.*¹⁷⁴

Özlü, yazmak konusunda Erbil’den ilham aldığını, onun manevi desteğinin üstünde etkili olduğunu yine dostuna yazdığı bir mektupta anlatmaktadır. Yazar, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* eserinin ses getirmesinde Erbil’in payının olduğunu; hatta eserin içerisinde bizzat izlerinin bulunduğunu vurgulamaktadır:

*Çok olmasa da, birazcık yazı yazmaya devam etmemin baş nedeni senin desteğindir. Beni her zaman o denli yüreklendirdin ki, bir şeyler yazabileceğime beni inandırdın. Bu yeni kitapta da kendi soluğundan çok şey bulacağına eminim.*¹⁷⁵

¹⁷² Tezer Özlü, **a.g.e.**, s. 65.

¹⁷³ Tezer Özlü, **a.g.e.**, s. 25.

¹⁷⁴ Tezer Özlü, **a.g.e.**, s. 31.

¹⁷⁵ Tezer Özlü, **a.g.e.**, s. 45.

Tezer Özlü, “yazma”nın onun için ne anlam ifade ettiğini samimi bir üslûpla *Yaşamla ve Ölümle Hesaplaşmak İçin Yazıyorum*¹⁷⁶ adlı yazısında dile getirmiştir. Ona göre, her insan yazarlık hastalığını bünyesinde barındırır; ancak kendisi bu hastalığa dayanamayacak hâle geldiğinde yazabilen bir hastadır. O, varoluşuyla hesaplaşmak için yazmaktadır. Edebiyat ufkunun genişliğini, Dünya edebiyatını Almanca okuyabilmesinden dolayı pek çok çeviriye kolayca erişebilmesiyle açıklamaktadır. Fakat düşüncelerini Batı edebiyatı, felsefesi olduğu kadar Türkiye’nin de bizzat etkilediğini dile getirmektedir. Onun için en önemli dil Türkçedir.¹⁷⁷

Özlü, özellikle ülkesiyle Batı’nın oluşturduğu ikilikten çok etkilendiğini vurgulamıştır: “*Beni etkileyen, yaşadığım ülkenin ve batı ile bağların oluşturduğu ikilik’tir*”¹⁷⁸.

Yazar, dünyanın acı verici yönlerinin ve kendine egemen olmak isteğinin yazmaya teşvik ettiğini ve kendisinin de bizzat yaşamla ve ölümle hesaplaşmak için yazdığını söz konusu yazısında şöyle dile getirmiştir:

*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 sıyrılmayagörsün, 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. Ben dünyama egemen olmayı edebiyatla öğrendim. (...) "Yaşamla ve ölümle hesaplaşmak için yazıyorum".*¹⁷⁹

3.1.2. Leyla Erbil’in Biyografisi, Edebî Anlayışı ve Eserleri

Leyla Erbil, 1931’de İstanbul’da doğmuştur. Orta gelirli bir ailenin üç çocuğundan ikincisidir. İlkokul, ortaokul ve liseyi İstanbul’da okumuştur. Kadıköy Kız Lisesi’nden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde eğitime devam etmiştir. Ancak bu süreçte evliliğinden dolayı okulunu yarım bırakmıştır. Evliliği kısa sürünce de okuluna tekrar devam etmiştir. Aynı zamanda İskandinav Hava Yollarında (1953-1955), Ankara Devlet Su İşlerinde sekreterlik ve çevirmenlik gibi görevlerde bulunmuştur (1956-

¹⁷⁶ Sezer Duru, kardeşi Tezer Özlü’nün yazılarını derlediği *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin* adlı eserin başında bu yazının künye bilgisinin tespit edilemediğini ifade etmiştir.

¹⁷⁷ Tezer Özlü, *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin*, Hazırlayan: Sezer Duru, 9. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 9, 10.

¹⁷⁸ Tezer Özlü, *a.g.e.*, s. 10.

¹⁷⁹ Tezer Özlü, *a.g.e.*, s. 10-11.

1957). İkinci kez Mehmet Erbil ile evlendikten sonra bir süre Ankara'da ve İzmir'de yaşamını devam ettirmiştir. Bu süreçte kızı Fatoş dünyaya gelmiştir. 1961 yılında da ailesiyle İstanbul'a dönmüştür. 1967-1968 yılları arasında Zürih'te Türk konsolosluğunda kâtip olarak çalışmış ve sonra tekrardan İstanbul'a dönmüştür. Bundan sonra da meslekî anlamda sadece yazarlık yapmış ve geçimini bundan sağlamıştır.

Leyla Erbil'in sanata yakınlığı daha lise yıllarında ablası Mürvet Bilgin'in vasıtasıyla ünlü ressam ve şair Metin Eloğlu, felsefeci ve denemeci Selahattin Hilav gibi isimlerle tanışması ve bazı sanatçı çevrelerine katılmasıyla kendini göstermiştir. Erbil'in edebiyat ile tanışması da yine üniversite yıllarından önceye dayanmaktadır. Özellikle edebî anlayışını çok etkileyecek olan Sait Faik Abasıyanık ile tanışması onu edebiyata bir adım daha yaklaştıran ve vereceği eserlerin niteliğini olumlu yönde dönüştüren bir aşama olmuştur.

Ankara'da yaşadığı süreçte öykücü, romancı, şair ve sanatçı dostlar edinen Erbil, öykücü Vüs'at O. Bener, öykü ve roman yazarı Nezihe Meriç, öykü, roman ve makale yazarı Can Yücel, ünlü şair İlhan Berk, ressam Orhan Peker, ressam, gazeteci ve yazar Fikret Otyam, Müzisyen Hikmet Şimşek gibi isimlerden oluşan aydınlar çevresinde kendi sanat dünyasını beslemiştir. Ancak onun sanatta en verimli olduğu süreç, İstanbul'daki yılları olmuştur. Özellikle 1970'li yıllardan itibaren çeşitli sendika ve birliklerde aktif faaliyet göstererek sanat dünyasına eserleri dışında da hizmette bulunmuştur. Türkiye Sanatçılar Birliği, Türkiye Yazarlar Sendikası gibi kuruluşlarda bizzat kurucu üye olarak varlık göstermiştir. Erbil'e sanat yaşantısı boyunca, 10. Akdeniz Öykü Günleri onur ödülü (2010), Füsün Akatlı Kültür ve Sanat Ödülü (2011), PEN Öykü ödülü (2013) gibi pek çok ödül verilmiştir. Ayrıca hakkında pek çok araştırma yazısı yazılmış ve sempozyum düzenlenmiştir. Örneğin, Kitap-lık dergisi'nde "Leyla Erbil Dosyası" (2000) yayımlanmıştır. Tuhaf Bir Yazar: Leyla Erbil'de Etik ve Estetik sempozyumu (2006) düzenlenmiştir. Yeniyazı: Kültür ve Sanat Dergisi: 11. Sayısı (2011) yine Leyla Erbil'e ayrılmıştır.

Yazar, yaşantısını önce toplumun, sonra kadının gücünü açığa çıkarmaya adanmıştır. Bunu da doğrudan edebiyat aracılığıyla yapmaya çalışmıştır. Erbil, uzun soluklu aktif edebî yaşantısının ardından Lösemi hastalığıyla olan mücadelesinde yenik düşmüş, 19 Temmuz 2013 Cuma günü yaşamına veda etmiştir.

Leyla Erbil, 1956 yılında ilk öykü denemesini *Uğraşsız* adıyla yayımlayarak edebiyat dünyasına adımını atmıştır. 1960'lardan itibaren sanat, edebiyat ve siyasi yaşamın içinde üretkenliğiyle dikkat çekmiştir. Bu yıldan sonra yazar; *Dost*, *Papirüs*, *Türk Dili*, *Türkiye Defteri*, *Yeditepe*, *Yelken*, *Yeni Dergi* ve *Yeni Ufuklar* gibi dergilerde öykülerini ve yazılarını okuyucuya ulaştırmıştır.

Yazar, *Uğraşsız* (1956), *Gündelik* (1957), *Sarhoş Yaşantılar* (1958), *Yatak* (1959) ve *Konuşmaklardan Bıkan* (1959) adlı öyküleriyle birlikte on altı öyküden oluşan *Hallaç* adını verdiği kitabını, sevdiği iki edebî şahsiyet, Sait Faik ve Samuel Beckett'e armağan ederek 1960 yılında yayımlamıştır. *Gecede* (1968) adlı ikinci kitabını da yedi öyküden meydana getirerek yayıma hazırlamıştır. *Gecede*'nin

ardından iki yıl sonra ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın* (1970), “kadın”ın toplumsal düzene ve yasaklara başkaldırısının ifadesi olmuştur. 1977’de yayımlanan *Eski Sevgili* adlı öykü kitabı ise edebiyat dünyasındaki yerini belirgin hâle getirmiştir. Yazar, ikinci romanı *Karanlığın Günü* (1985)’nde otobiyografik yansımalarıyla aile içi ilişkileri, siyaseti, cinselliği ve ölüm olgusunu işlemiştir. 1995 yılında Erbil, Tezer Özlü’nün vasiyeti üzerine mektuplaşmalarını bir araya getirerek *Tezer Özlü’den Leyla Erbil’e Mektuplar* adıyla yayımlamıştır. Daha sonra yazar, *Mektup Aşkları* (1988) adlı üçüncü romanını yayıma hazırlamıştır.

Leyla Erbil, 1954’ten beri çeşitli dergilerde sunduğu yazıları, kendisiyle yapılan söyleşileri bir araya topladığı *Zihin Kuşları* adlı deneme kitabını 1998’de okuyucusuna sunmuştur. Bu kitapta gerek öykülerine gerek romanlarına kaynak olan Marks, Freud, Beckett ve Sait Faik’ten bahsetmiş; kendine özgü kural bozucu dil ve anlatım tarzıyla kadınlığı ön plana çıkaran düşünceleri, medya, özgürlük, cinsellik, aşk gibi konuları ayrıntılı olarak işlemiştir. Bu eserden Erbil’in edebî anlayışı çeşitli yönleriyle okunabilmektedir.

Cinsiyet mücadelesinin ağır bastığı, kadınlık ve erkeklik kavramlarının karşılaştırıldığı *Cüce* (2001) romanı, yazarın başarısını zirveye taşıdığı dönemin bir eseridir. Erbil’in “novella” adını verdiği *Üç Başlı Ejderha* (2005) romanı da yine gerçekliğin, geçmişin ve olağanüstü öğelerin birbirine sentez hâlindeki manzarasını okuyucusuna çizen bir eser olarak ön plana çıkmıştır. Yazar, 2011 yılında yakalandığı lösemiye rağmen *Kalan* adlı romanını yayımlayabilmiş; hatta son olarak nisan 2013’te *Tuhaf Bir Erkek* romanını da sağlığının zor şartlarına rağmen okuyucusuna aktarabilmiştir. *Tuhaf Bir Erkek*’ten kısa bir süre sonra ise yaşamına veda etmiştir. Yazarın ölümünden sonra Ahmet Arif tarafından Erbil’e yazılan mektuplar *Leylim Leylim: Ahmet Arif’ten Leyla Erbil’e Mektuplar* (Eylül 2013) adıyla piyasaya çıkmıştır.

Erbil, sanat anlayışını ortaya koyan roman ve öykülerinde kendinden önce yerleşmiş klasik edebî anlayışları devam ettirmemiştir. O, psikanaliz yöntemle dinin, ailenin, geleneksel eğitimin, toplumun ürettiği katı kurallara sahip ideolojilere karşı 1960 yılında ortaya koyduğu ilk eseri *Hallaç* ile başlayarak tüm eserlerinde kalıplaşmış sosyal algıları yıkmaya çalışmış, bunu yapabilmek için dilin yerleşmiş gramer ve imlâ kurallarını bile değiştirmiştir. Örneğin; kendine has üç virgöl, virgüllü ünlem ve soru işareti gibi noktalama işaretleri türetmiştir. Kopuk ve bağlamsız cümleleri art arda sıralamış ve farklı biçim arayışlarına giderek sözdizimini kırmış, böylece yeni bir dil meydana getirmiştir.

Leyla Erbil, edebî düzlemde, kişisel olmayan yeni bağlamlar yaratarak, dili yersizyurtsuzlaştırarak ve bireyseli siyasal olana bağlayarak sınırları ortadan kaldıran ve klasik algıyı dönüştüren “minör edebiyatı”nın temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir. Fusun Kavrakoğlu’na göre o, eserlerini yazarken özellikle şiirsel olduğu kadar kapalı bir dil ile üslûpla ve özellikle orijinal imlâ tarzıyla (üç virgöl, virgüllü soru işareti, virgüllü ünlem gibi) dikkat çekmiştir. Yazar, dilin sınırlarını aşarak bir nevi dil bilgisi kurallarına ve edebiyatın kurumsallaşmasına meydan okumuştur. Geleneksel edebiyatın sınırlarını yok sayan bir biçimde dili işleyen ve dile politik bir

nitelik kazandıran Erbil; major dili, yani hâkim dil anlayışını bozmuştur.¹⁸⁰ Onun edebî anlayışında çoğunluk yerine azınlığa hitap eden bir dil kullanmanın makbûl olduğu anlaşılmaktadır.

Mustafa Demirtaş “Minör Edebiyat ve Minör Oluş” yazısında, Leyla Erbil’in metinlerinde minör edebiyatın niteliklerinin barındığı vurgulanmaktadır. Ona göre Erbil, dili içeriden mayınlamış ve parçalamış; ayrıca deliliğe de toplumsal ve edebî kodların kırılması açısından önemli bir işlev yüklemiştir:

*Dili içeriden mayınlama ya da parçalama durumunu (...) özellikle Leyla Erbil’in metinlerinde de görmek mümkündür. (...) Leyla Erbil dilin sınırlarını aşar. Dil yapılarına, edebiyatın kurumsallaşmasına –yani, ödipal biçimine- meydan okur. Her metninde yeni anlatım olanakları ve yeni bir dil geliştirir. Bu dil politiktir. Kendini politikadan ayırmaz. Ayrıca dilini, deli –şizofren- olmaktan besler. Delilik, (...) Erbil için toplumsal ve edebî kodların kırılmasında önemli bir işlev üstlenir. Delinin hezeyan hâlinde oluşu, onların metinlerinde toplumsalın bilinçdışını açığa çıkarır.*¹⁸¹

Denebilir ki yazar, eserlerinde dilin yerleşmiş kalıplarını kırarak ve politik bir söyleyiş tarzını yakalayarak Türk edebiyatında minör anlayışın temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Elmas Şahin’in *Leyla Erbil Kitabı*’nda ise yazarın “dişil dil”i oluşturmaya çalıştığı, eril dili “öteki”, dişili ise “özne” yapmak isteği vurgulanmıştır: Erbil’de dil kadınlaşmış; kadın bizzat yazılarının merkezinde özgün üslûbuyla yer almıştır. Onda genel itibarıyla geçmişten gelen eril dilin gelenekselliğini yıkmaya arzusu söz konusudur.¹⁸²

Erbil’in edebî dilini ayrıntıyla ele alan kişilerden biri de Asım Bezirci olmuştur. Yazar’ın dilin yapısını bozan tavrının hangi açılardan gerçekleştiğini Bezirci bir yazısında alt başlıklarla dile getirmiştir. Bu alt başlıklar: *Yeni Sözcükler*, *Noktalama* ve *Söz dizimi* şeklindedir:

Yeni Sözcükler: Erbil aşırı arınmış bir Türkçeyle yazmak istiyor. Bunun için en uç ölçüleri uygulamaktan korkmuyor. (Bu yönüyle bütün öbür hikâyecilerimizi geride bırakıyor). Hiç duyulmamış ya da pek az duyulmuş sözcükleri bile kolaylıkla kullanıyor. (...) Takur takur yazıyor. Dili estetik bir öge olarak değerlendiremiyor. (...)

Noktalama: Erbil noktalama işaretlerini pek önemsemiyor. Kimi yerde özenli, kimi yerde gelişigüzel hareket ediyor: Tutarsızlık. Kimi yerdeyse (özellikle değiştirimlerin bol olduğu yerlerde) hiç işaret kullanmıyor. (...)

¹⁸⁰ Füsün Kavrakoğlu, “Minör Edebiyat | Türk Edebiyatında Minör Yazarlar”, (Çevrimiçi) <https://kavrakoglu.com/minor-edebiyat-2-turk-edebiyatinda-minor-yazarlar/>, 27 Haziran 2019.

¹⁸¹ Mustafa Demirtaş, “Minör Edebiyat ve Minör Oluş”, **Göçebe Düşünmek**, Hazırlayanlar: Ahmet Murat Aytac, Mustafa Demirtaş, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 353.

¹⁸² Elmas Şahin, **Leyla Erbil Kitabı**, İstanbul, Yitik Ülke Yayınları, 2015, s. 46.

*Sözdizimi: Erbil sözdizimini sık sık bozuyor: Tümceyi birden bire kesmek ya da alabildiğine uzatmak, sözleri birbirine karıştırmak ya da sıralanışını değiştirmek, özneyi atmak ya da fiili kullanmamak yoluyla söz dizimini zorluyor.*¹⁸³

Yazar, eserlerinin kurgusunda yer verdiği bilinç akımı, serbest çağrışım teknikleriyle ve çok katmanlı zaman unsuruyla da kullandığı dil ve anlatımın karmaşık bir hâl almasına sebep olmuştur. Hasan Bülent Kahraman, Erbil'in eserleri üzerine yazdığı bir değerlendirme yazısında buna özellikle değinmektedir:

*...Erbil'in yapıtlarında görülen ve karmaşık diye nitelendirilen kurgunun yapısı budur: Bilinç akışı ve serbest çağrışım tekniğinin kullanılması, zaman kavramının çok katlılık göstermesi, bir yandan dil ve anlatımı çetrefil kılmakta, bir yandan da kurguyu daha karmaşık hâle getirmektedir.*¹⁸⁴

Leyla Erbil, eserlerinin konu iskeletini varoluşçu temalar üzerine kurmuştur, denilebilir. Çünkü yazarın eserlerinde öne çıkan mesele, çağdaş insanın toplumla çatışmasının başkaldırıya varan bunalımı üzerinedir. Erbil, 1950 sonrasında ortaya koyduğu öykü ve romanlarda cinsellik, yasak aşk, aile, evlilik, namus, özgürlük, ölüm, yalnızlık, çaresizlik, umut-umutsuzluk, toplumsal kurallara ve otoriteye başkaldırı gibi konuları kimsenin göze alamadığı cesurlukla işlemiştir. Aynı zamanda bu konuları ele alırken tercih ettiği açık olmayan, okuyucuyu zorlayan anlatım tarzıyla iç monolog, iç diyalog, diyalog, bilinçakışı, montaj, geriye dönüş ve mektup gibi anlatı tekniklerinden yararlanarak klasik tarzın dışına çıkmıştır. Erbil, yenilikçi ve öncü tutumunu edebî anlayışının hem biçimsel hem de içeriksel yönünde göstermiştir.

Leyla Erbil, eserlerinde “düzenin değişmesi” gerekliliğini sıklıkla vurgulamış, varolan otoriteye karşı başkaldıran ana karakterleri öne plana çıkarmıştır. Yozlaşmış geleneklere karşı öfkesini de bu karakterler aracılığıyla okuyucusuna duyurmuştur. Hatta o, her kalıplaşmış yapıya başkaldıran tutumunu bizzat bir eser yazarken de sürdürmüştür. Örneğin, bir eserin “olay, zaman, mekân ve kişiler” olarak ifade edilen yapı öğelerini, kendi eserlerinde klasik kullanımın dışında bir müphemlikle kullanmıştır. Asım Bezirci'ye göre Erbil, her türlü alışkanlıktan iğrenmekte, varolan düzene kazan kaldırmaktadır. Bunun yanında ‘olay, konu, yer, zaman’ gibi unsurları umursamamaktadır:

¹⁸³ Asım Bezirci, **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, 2. bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2003, s. 121, 122.

¹⁸⁴ Hasan Bülent Kahraman, “Kitapları ve Yarattığı Bireyleri ile Leyla Erbil”, **Gösteri dergisi**, Sayı: 93, Ağustos 1988, s. 20.

Erbil, çıkış yolu bulamayan, eyleme dökülemeyen bir başkaldırış duygusuyla eski, yapmacık, süslü, sahte ne varsa hepsine hınç duyuyor. Kişiliğinin oluş ve gelişimini köstekleyen ya da soysuzlaştıran alışkanlıklardan, geleneklerden, törelerden, alaturkalıktan öğreniyor. (...) düzene kazan kaldırıyor, değişmesini istiyor onun. (...) ‘olay, konu, yer, süre, kişi’ gibi öğeleri pek umursamıyor. (...) Bu tutumuyla Erbil, geleneğe karşı ayaklanan birtakım çağdaş yazarlara, en çok da küçük burjuva modernistlere yaklaşıyor. (...) Davranışı, bazı yönleriyle, sevdiği bir yazarı –Beckett’i- akla getiriyor. O da onun gibi “edebiyata karşı” çıkıyor.¹⁸⁵

Erbil’in eserlerinde ortaya koymak istediği en önemli düşüncelerden biri, “kendilik bilinci”ne erişmektir. Onun yarattığı ana karakterler, genel itibarıyla egemen otoriteye başkaldıran, “kendini seçmek” özgürlüğünü yaşamak isteyen niteliktedir. Bu ana karakterler aracılığıyla yazar, varoluşçuluk felsefesinde Sartre’ın *kendi-için-varlık* olabilme kavramının yaşama ancak kalıplaşmış toplumsal düzeni reddederek uyarlanabileceğini savunmaktadır. Nurdan Gürbilek’ göre Leyla Erbil, yazarlığın bizzat temel problemi olan “kendilik bilinci”ni dış dünyayı olumsuzlayarak ortaya koymaya çalışmıştır:

Leyla Erbil, "kendi olma" çabasını yazarlığının temel problemi olarak tanımladı hep; "kendi olmak"tan, "kendini seçmek"ten, "kendine sadık olmak"tan söz etti. Burada artık "kendiliğin, önceki yazarlar kuşağının gelenekle, yerellikle, milliyetle ilişkilendirdiği "kendilikten çok farklı, kişinin çevresinde hazır bulunduğu koşulları olumsuzlayarak ulaşacağı bir farkındalık olduğunu biliyoruz. "Kendi-için-varlık" kavramına başvurularak ifade edilmiş bu kendilik tasarısı her şeyden önce bir olumsuzlama, olumsuzlamaya dayalı bir özgürleşme önerisi taşır Leylâ Erbil’de. Kişi dış dünyayı olumsuzlayarak kendilik bilincine ulaşmalı; toplumsal kabulleri, kurulu düzeni, verili kültürü aşarak kendini bulmalı; Allah’a, devlete ve her türden otoriteye yaranmaktan vazgeçerek kendi olmalıdır.¹⁸⁶

Yazarın özellikle romanlarında karşılaşılan çift benliğe sahip karakterler, süreklilik arz eden bir iç çatışmanın kurbanıdır. Bu karakterler, bir taraftan varoluşsal benliğini ispatlama kaygısı duyarken diğer taraftan toplumun sınırlarına boyun eğiş zorunluluğuyla mücadele vermektedirler. Onların toplumsal yapının karmaşık ve bireyin iç dünyasına aykırı düzeninden sıyrılıp “ben” olabilmek, yegâne amacdır. Gürbilek de yazarın eserlerinde görülen bu “ikili yöneliş”i varoluş-psikanaliz karşıtlığı olarak açıklama yoluna gitmiştir. Ona göre Erbil’de “öteki” varoluşçuluk bağlamında, çözülmüş toplumsal kurumlar ve kurallarken psikanaliz bağlamında, doğrudan “ben” (ego) olarak vurgulanmaktadır:

Aslında bir ikili yöneliş vardır Erbil’in metinlerinde. Bir yanda yabancılaşmaya meydan okuyan bir "kendi"ni bulma ısrarı; öbür yanda kişinin kendi içindeki zorunlu yabancılarla sürdürdüğü bitmek bilmez iç konuşma. Bir yanda varoluşçuluğun dış dünyadan duyulan bulantıyla içe kapanmış, kendi özerk bilincini kurmak için başkaldıran, ötekine ancak ötekini

¹⁸⁵ Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 119, 120.

¹⁸⁶ Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, 2. bs., İstanbul, Metis Yayıncılık, 2007, s. 216.

aşarak örnek olabileceğinde ısrarlı, etik ve sorumluluk sahibi öznesi; öbür yanda psikanalizin doğuştan yaralı, doğuştan ötekine bağımlı, daima sakat ve eksik öznesi. (...) Leylâ Erbil'in özellikle de erken dönem yapıtlarında kendini hissettiren bu çifte yönelişi, Erbil'in etki kaynakları arasındaki gerilimden hareketle bir varoluşçuluk-psikanaliz karşılığı olarak açıklamam boşuna değil. Cehennem öteki olduğunu söyler varoluşçu tez. Leylâ Erbil'de bazen devlet, bazen din, bazen ahlak, bazen aile, bazen de en yakındaki kişidir öteki: kişinin "kendi" olabilmek için olumsuzlamak zorunda olduğu cehennem. Ama öbür yandan, Erbil'in en az varoluşçuluk kadar önemseydiği psikanaliz "ben" denen şeyin de bir cehennem olduğunu anlatır bize.¹⁸⁷

Erbil'in eserlerinde dikkat çeken bir başka içerik özelliği, ülkenin tarihsel yapıları ve olaylarına yöneliktir. Yazar, birtakım tarihsel gerçeklerle okuyucusunu yüzleştirmek istemiştir. O, gerek İstanbul'un -özellikle Sultanahmet Meydanı'nın-tarihini ve tarihî yapılarını gerek sağ-sol çatışmalarında işlenen cinayetleri, Sivas ve Mustafa Suphi'nin öldürülmesi gibi olayları, eleştirel bir yaklaşımla eserlerine taşımayı ihmal etmemiştir. Bu perspektiften bakıldığında yazar, genellikle bireyin sıkıntılarını ön plana çıkarırken aslında toplumdan bireye uzanan bir sıkıntının hâkim olduğuna işaret etmektedir. Selime Büyükgöze'ye göre de yazarın eserlerinde işlediği "kanlı" tarihî olaylar, toplumsal bir travma olarak bireyde duygusal bozukluklara yol açmış; yani kişisel sıkıntılar, toplumsal sıkıntılardan kaynaklanmıştır:

Ülkenin kanlı tarihi, yazarın bilincine sinen tarihsel mirastır. Hesaplaşamamış, bellekten silinmeye çalışılmış bu tarihsel anlar, düzyazının konusu olamaz. Ortaya çıkışları ancak sayıklayan bir dil içinde, muğlak bir anlatımla gerçekleşir. Yaşanan toplumsal travmanın yarattığı duygusal bozukluk kendisini endişe olarak ortaya koyar. Endişeli, tekinsiz dil, tarih meleşinin biricik anlatıcısıdır. Leyla Erbil'in kişisel kabusları, aslında toplumsal kabuslardır.¹⁸⁸

Yılmaz Varol, Leyla Erbil'le olan söyleşisinde yazara, kendisini Demir Özlü, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Erdal Öz ve Orhan Duru gibi isimlerle anılan "bunaltı edebiyatı", "a dergisi kuşağı" gibi nitelendirmelere dahil edip etmediğini sorduğunda Erbil; bu yazarlarla kaynaklarının, dünya görüşünün, amaçlarının ve yazını yerinden oynatma çabalarının, özellikle yoğunlaştıkları temalarının aynı yönde olması sebebiyle bir kuşak olarak anılmasında sakınca olmadığını dile getirmiştir. Ayrıca edebî anlayışına tesir eden varoluşçu yazarların yanında sürrealistlerden de etkilendiğinin altını çizmiştir:

¹⁸⁷ Nurdan Gürbilek, **a.g.e.**, s. 216-217.

¹⁸⁸ Selime Büyükgöze, "Modernliğin Sıkıntılarının Edebiyat Metinlerinde Biçimsel İfadeleri: Türkiyeli Kadın Yazarlar Merkezli Bir İnceleme", İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 66.

Saydığınız yazarlarla bir kuşak oluşumuzun bence bir sakıncası yok! Bunu kendilerine de sormalısınız! Ben onlardan birkaç yaş büyüğüm. Ancak yazmaya başladığımız tarihler, kaynaklarımız, dünya görüşlerimiz, amaçlarımız ve yazını o günkü yerinden oynatma çabamızdaki ortaklıklarımız bir kuşak olarak anılmamızı sağlayabilir. Özellikle ilk kitaplarımızda üzerinde yoğunlaştığımız temalar; yabancılaşma, hiçlik, suç, bağısız olma durumu... Asım Bezirci Hallaç'ın kişisi için şöyle demiş: "Ferit Edgü'nün, Demir Özlü'nün, Orhan Duru'nun kişileri gibi... Bağısız, sıkıntılı, umutsuz ve yalnız... Bir yabancı, bir sürgün gibi... Varoluşçu yazarlardan (söz gelimi Sartre'dan, Kafka'dan) oldukça etkilendiği göze çarpıyor." Kendi adıma sürrealistlerden de etkilendiğimi bugün daha iyi görebiliyorum. Belki kadın yazar olmam dolayısıyla çarpışmak zorunda kaldığım cinsel tabuları da ayrıca değerlendirmek gerekir!¹⁸⁹

Gerçekliği değişik boyutlarıyla yansıtmayı amaçlayan Erbil'in düşünce dünyasını şekillendiren başlıca kaynaklar; varoluşçuluk, psikanalizm, marksizm ve feminizm olmuştur. Yazarın kendisinin de bizzat dile getirdiği gibi eserlerinde Sait Faik, Sartre, Simone de Beauvoir, Kafka, Beckett, Marx ve Freud¹⁹⁰ tesiri açık bir biçimde göze çarpmaktadır.

Leyla Erbil, insan varlığının "yaralı ve sakatlanmış" olduğunu düşünmektedir.¹⁹¹ Onun için varlığın meydana gelmesinden itibaren bireyin oluşu için verdiği savaş, süreklilik arz eden kendini gerçekleştirme çabası, yaşantısı boyunca ruhunun en hassas noktasında taşıdığı bir yaraya benzemektedir.

Erbil, toplumun kalıplaşmış kurallarına, benimsediği resmî ideolojiye ters düşenleri dışlayıp onların varoluşunu sarsan düzende bir yaralı olarak yazarlığı "tedavi mahiyetinde" gördüğünü belirtmiştir. Bir nevi o, varoluş mücadelesini yazarak kazanmaya çalışmış, dışlanmışlığına başkaldırmıştır. Aynı zamanda "Yazarlığın cinsiyetle belirlenemeyeceğini" de vurgulamıştır. Bunu insanlık bağlamında sosyal bir misyon ve beynin bir ürünü olarak görmüş, yazarlıkta kadınların da söz sahibi olmaları gerektiği üzerinde ayrıca durmuştur.¹⁹²

Yazarın eserlerinde dile getirdiği eleştiri daha çok toplumun öğrenilmiş çaresizliği üzerinedir. Yazar, roman ve öykülerindeki ana karakterler aracılığıyla "baskıcı otorite"ye karşı mücadele vermiştir. Onun için toplumun birliği, sınıfsal ve cinsiyet ayrımcılığının olmaması önemlidir; buna paralel olarak da burjuvanın eleştirisi, kadın algısının değişimi ve halkın iyileştirilmesi gereklidir. Erbil'in eserlerinde öne çıkan eleştirilerden birisi de erkeğin kalıplaşmış kadın yargıları –ihtiyaç giderici, güçsüz oluşu, çocuk doğurup evde oturması vb.- ve bu yargıları destekleyecek kadın tutumlarıdır. Yazar bu konuda geleneksel algıya aykırı durarak birey olmanın önemini vurgular ve yerleşmiş tüm genel toplumsal yargılara başkaldırır.

¹⁸⁹ Leyla Erbil, **Zihin Kuşları**, 3. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010 s. 180.

¹⁹⁰ Leyla Erbil, **a.e.**, s. 171.

¹⁹¹ Leyla Erbil, **a.e.**, s. 145.

¹⁹² Nesrin Tağızade Karaca, "Bir Belgesel Yolculuğunda Yazma Edimi ve Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar", Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma 1-4 Mart 2004 Sempozyum Bildiri Metinleri, C. 1, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul 2004, s. 268.

Görülmektedir ki Erbil'in öykü ve romanlarında daha çok kadınlar ön plana çıkmaktadır. Yazarın ana kadın karakterleri daha çok toplumun ona biçtiği rolleri benimsemeyen, yaptırımlarına uymayıp başkaldıran ve varoluşunu bizzat kendine ispat etmeye çalışan nitelikler barındırırlar. Onlar çevresini gerektiğinde eleştirmeyi bilirler. Bunun yanında yardımcı kadın karakterlerin –anne, kız, eş, sevgili– toplumsal cinsiyet algısıyla var oldukları, bireyselliklerini ortaya koyma çabasına girmeden sadece toplumsal rollerini yerine getirerek yaşamlarını devam ettirdikleri görülmektedir. Doğal olarak bu durum da kadın karakterler arasında bir çatışmaya ve uyumsuzluğa sebep olmaktadır.

Jale Özata; Erbil'in özellikle öykü türünde verdiği eserlerinde kadın-erkek ilişkilerine, toplumsal kurallara ve önyargılara yönelik duyulan öfke ve isyanı, tanınan diğer öykücülere göre daha sert dışavurumlarla işlediğini vurgulamıştır:

*...Leyla Erbil'in öykülerinde de, diğer insanlar tarafından anlaşılamamaktan, onları değiştirememekten kaynaklanan bir öldürme isteğine ya da haz odaklı sadist-mazoşist eğilimlere rastlanır.*¹⁹³

Erbil'in varoluşçu felsefesine yakınlığı bazı noktalarda marksizm algısına kaymıştır. Özellikle halkın yüceltilmesi gerekliliğine olan inancı, işçi sınıfının ezilmesine karşı dik duruşu ve küçük burjuvayı aşağılaması, ironi ve kara mizah çerçevesinde eleştirisi öykü ve romanlarında marksizmin tesirine işaret eden meselelerdendir.

Selim İleri'ye göre Leyla Erbil, Türk burjuvasına devrimci bir açıdan bakarak, bazı yozlaşmış kurumları sertçe eleştirmiş; ezilen ve sömürülen işçi sınıfının haklarını savunmuştur. Aynı zamanda bozulmuşluğuna rağmen ayakta duran ahlâk kurallarını hiçe sayan bir tavır sergilemekten de geri durmamıştır.¹⁹⁴

Yazar, geniş bir perspektiften bakıldığında sadece “yazmak” için eserler meydana getirmemiştir. Yazmak eylemi onun için “kendi”liğini sınırlandıran her şeye karşı başkaldırı, adeta bir varolma biçimidir. Ahmet Cemal'e göre de gerçek kimliği bir “savaşçı” ve “direnişçi” olan Erbil, yazma eylemini asla başka bir eylemin aracı olarak kullanmamıştır. Hatta *Mektup Aşkları* adlı romanının bir pasajında da mücadeleci ruhunu bizzat okuyucusuna sunmuştur:

Böylesine 'tuhaf' bir kadın, bir de kalemi eline aldığında, yazma eylemini sadece 'anlatmak' için kullanamazdı. O eylemi salt bir başka eylemin, anlatma eyleminin aracı kılamazdı. Çünkü Leyla Erbil'in zamanın topraklarını kazarak bulmak istediği o 'asıl kendisi'nin bir başka özelliği daha vardı; 'asıl kendisi'nin gerçek kimliği, bir savaşçı ve

¹⁹³ Jale Özata Dirlikyapan, “Yazınsal Kavrayışta Köklü Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı”, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara 2007, s. 146.

¹⁹⁴ Selim İleri, “Leyla Erbil Üzerine” C. 18, Sayı: 206, **Yeni Ufuklar dergisi**, Temmuz 1969, s. 37, 38.

direnışçiydi. Bir başka deyişle, ona göre hayatın tamamı direnmeden, savaşmadan, en acı bedeller ödenmeden fethedilebilecek en açık ve seçik ortaya koyduğu pasajlardan biri, Mektup Aşkları'nın sonundadır:

“...işte böyle; lâıyk olmadığın şeylere gıpta ettiğinde o şey çarpar insanı, nasıl ki toplumu da çarpar hak etmeden geldiği yer, hiçbir zaman acısını, bedelini ödemedi sahiplenebilirsin iyi şeylere, çilesini çekmeden, erişemeyeceğin bir yerin rolüyle, taklidiyle avutamazsın kendini, zavallı! Zavallılığın içinde çırpınıp gidersin böyle...”¹⁹⁵

Özetle ifade edilecek olursa Leyla Erbil, 1950 sonrası görülen edebî başkalaşımlara vermiş olduğu yenilikçi ve özgün eserleriyle katılmış; hem biçimsel hem de içeriksel bağlamda geleneksel anlayışları alt üst etmiştir. Onun için önem atfeden şey, toplumun parçası olan bireyin varoluşunu dile getirmek olmuştur. Erbil, 82 yaşında vefat ettiğinde 57 yıllık edebî bir verimi, başka bir deyişle ölümsüzlüğünün başkaldıran eserlerini ardında bırakmıştır. O, tuhaf bir kadın yazar olarak sevdiklerinin kalbinde daimî olarak yaşamaya devam etmektedir.

3.2. Tezer Özlü ve Leyla Erbil'in Romanlarına Genel Bir Bakış

3.2.1. Tezer Özlü'nün Romanları

3.2.1.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri

1980 yılında yayımlanan *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, Tezer Özlü'nün yaşamından kesitler sunan otobiyografik bir romandır. Bu romanda, yaşamın çelişkileri arasında sıkışmış benliğinin varoluşsal mücadelesini sergileyen Özlü'nün, çocukluğundan itibaren onda derin izler bırakan anılarını okumak mümkündür. Yazar, aynı zamanda ilk romanı olan *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde neyi anlatmak istediğini bizzat bir yazısında şöyle açıklamaktadır:

*Bu kitapta bir şoku anlatmak istedim. On bir yaşındaki, bir Türk küçük burjuva ailesinin çocuğunun, 20 yaşına dek okumak için gönderildiği İstanbul kentindeki çeşitli yabancı okullardan biri olan Avusturya okulunda karşılaştığı Batı kültür ve eğitiminin yarattığı şoku.*¹⁹⁶

¹⁹⁵ Ahmet Cemal, “Bir Direnme Eylemi Olarak Yazmak...”, *„bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,,,* Hazırlayan: Kaya Tokmakçıoğlu, İstanbul, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, 2013, s. 42.

¹⁹⁶ Tezer Özlü, “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim”, *Tezer Özlü'ye Armağan*, Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 117.

Roman, “Ev”, “Okul ve Okul Yolu”, “Léo Ferrée’nin Konseri” ve “Yeniden Akdeniz” başlıklarıyla dört bölümden meydana gelmektedir. “Ev” adlı birinci bölümde anlatıcı; çocukluk dönemini, aile yapısını ve yaşantısını, ölmek arzusunun sonucuyla yaşadığı intihar deneyimini ve büyükannesinin ölümünü anlatmaktadır. İkinci bölüm “Okul ve Okul Yolu”nda ise anlatıcı; okul dönemlerinden, özellikle okuduğu yabancı kız lisesinin ortamından, lüks yaşamların varlığının farkındalığından söz etmektedir. Üçüncü bölüm, “Léo Ferré’nin Konseri”nde ise mutsuz evliliğini ve yaşadığı ruhsal çöküntü sonucu akıl hastanesinde yatışını, elektro şoklarla tedavi edilme sürecini ve bu süreçte toplum tarafından ötekileştirildiğini anlatmaktadır. Son bölüm “Yeniden Akdeniz”de ise üçüncü bölümde hissedilen karamsar hava yerini olumlu bir bakış açısına bırakmaktadır. Bu bölümde anlatıcı yaşadığı pek çok olumsuz olaydan kurtulmuş, kendisine iç huzurunu sağlayacak yeni bir düzen kurmuştur. Artık o, yaşama arzusuna sahiptir.

Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde anlatıcının çocukluk döneminde kendisine tesir eden kişi, büyükannesi Bunni olmuştur. Onun ölümü, daima peşinde olan ölüm düşüncesiyle birlikte yaşlı bir kadın yüzüyle anılarında yaşayacaktır. Anlatıcının beden eğitimi öğretmeni olan babası ve yine öğretmen olan annesi, ablası Süm, okuldan arkadaşı Günk, ağabeyi, Hayalet Oğuz, sevmeden evlendiği kocası, çocuğu, Léo Ferré, tedavi gördüğü akıl hastanesinde kendisine eziyet eden, onu taciz eden hastabakıcılar, hemşireler, doktorlar eserde onun yaşamında yer etmiş önemli kişiler olarak okunabilir. Bu otobiyografik romanda kullanılan Günk, Bunni ve Süm gibi takma isimleri Tezer Özlü’nün ablası Sezer Duru, *Tezer Özlü’ye Armağan* adlı eserde şöyle açıklamaktadır:

*İlkokuldan sonra ben, ardından da Tezer Avusturya Kız Lisesi St. Georg’a gönderildik. Tezer’in bu okulda en yakın arkadaşı Gönenç Ertem oldu. Bir gün hepimize yeni adlar taktım. Sünk, Tünk, Günk, Bunni gibi. Bu adlar tuttu. Daha sonra benimki Süm, Tezer’inki Tüm, Gönenç’inki Gümk olarak kaldı. Tezer’in kitaplarında bu adlarla anılırız.*¹⁹⁷

Romanın genelinde çizgisel bir zaman planı söz konusu değildir. Anlatıcı, anılarını sık sık geriye dönüş tekniğiyle dile getirmiş, romanın olay örgüsünün kronojik akışını bu anılarla parçalamıştır. Okunduğunda görülen sosyal olaylardan anlaşıldığı üzere eser, 1950’li yıllar –anlatıcının çocukluk yılları- ile 1970’li -12 Mart girişimi ve sonrası- yıllar arasındaki zaman dilimini kapsamaktadır. Mekansal olarak ise olay

¹⁹⁷ Sezer Duru, “Kız Kardeşim ve Ben”, **a.g.e.**, s. 13.

örgüsünün ilk iki bölümde İstanbul’da, üçüncü bölümde Berlin ile Paris’te ve son bölümde Akdeniz’de geçtiği anlaşılmaktadır.

Kahraman bakış açısı/ Birinci tekil “ben” anlatıcısıyla meydana gelen eserde en çok geriye dönüş tekniğine başvurulmuştur. Bunun dışında iç monolog, diyalog, bilinç akımı tekniklerinin varlığından da söz edilebilir.

Eserde, ana karakter adeta “başkaldırı”nın sembolü niteliğindedir. Bu karakterin – ki bizzat yazarın kendisi olduğu aşikârdır- toplumla ters düşen tabiatı, tüm sınırlandırmalara delilik ile cevap vererek varoluşsal direnişinden vazgeçmemiştir. Toplumsal yabancılaşmayı tüm benliğiyle yaşayan ana karakter; adeta ötekileştirilmiş varoluşunu, yaşam ve ölüm arasındaki çelişkinin dayanılmazlığında “cinsellik” olgusuyla keşfetmektedir. Ona göre “evrenin özü” ancak cinsel birleşmeyle idrak edilebilmektedir:

*İki insanın sarılarak geçirdiği bu sarsıntı özü olmalı evrenin. Sonsuza dek varan, var eden, yaşatan, yaşamı ileri çağlara doğru devreden bu birleşme...*¹⁹⁸

Tezer Özlü’nün yakın arkadaşı olan Leyla Erbil’e göre bu romanda yazar, bizzat kendisini merkeze koyarak doğal bir eser meydana getirmiş ve aslında kendi yaşamını anlattığından bir bakıma bir insanın “kurtuluşunun” sevincini, müjdesini bu eserle duyurmuştur:

*Romanına kendisini odak alan yazarlardan Tezer Özlü Kıral. Ama, bu tür yazarların çoğu kez düştüğü yapaylıklara düşmüyor (...) Çocukluğun Soğuk Geceleri, bir bakıma bir insanın kurtuluşunun sevincini, müjdesini taşıyor bizlere.*¹⁹⁹

Gültekin Emre’ye göre ise Tezer Özlü’nün yaşamı bir “haykırış”tır. Özlü, söz konusu eserinde tüm sınırlandırmalara, özgürlüğünü elinden almak isteyen her anlayışa “karşı çıkan” duruşunu bu kez özellikle intihar/ölüm arzusuyla sergilemiştir:

Bir haykırıştır onun yaşamı. Her şeye karşı çıkarak özgür kalmak ister. İntihar, pek çok kez düşündüğü ve denediği bir yoldur özgürlük için. Başarılamaz kurtarılır hep. Sürekli

¹⁹⁸ Tezer Özlü, **Çocukluğun Soğuk Geceleri**, 33. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 65.

¹⁹⁹ Leyla Erbil, “Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri”, **a.g.e.**, s. 34, 35.

*sayıklamalar, sayrılıklar, sanrılar... “Birazdan ölüm beni alacak” diye bekler hep. Ölümle buluşmak en büyük özlemdir.*²⁰⁰

Denebilir ki Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanında kendi yaşantısını doğrudan tüm doğallıyla içten ve samimi bir üslûbuyla dile getirerek kendi iç dünyasında verdiği varoluşsal mücadeleyi, özellikle kendisinin de vurguladığı gibi yaşadığı kültürel şoku, tesirinde kaldığı bunalım edebiyatı çerçevesinde, bir eser hâlinde okuyucusuyla paylaşmıştır.

3.2.1.2. Yaşamın Ucuna Yolculuk

Tezer Özlü’nün 1983 yılında “*Auf den Spuren eines Selbsmords*” (*Bir İntiharın İzinde*) adlı eseri ilk olarak Almanca yayımlanmıştır. Eser yayımlandığı yıl, Almanya’da *Marburg Edebiyat Ödülü*’nü kazanmıştır. Daha sonra 1984 yılında bu eser, Ferit Edgü’nün verdiği tavsiye isim, “*Yaşamın Ucuna Yolculuk*” olarak Türkçe yayımlanmıştır:

Kitabına ne güzel yakıştırdı YAŞAMIN UCUNA YOLCULUK.

*Ama sen İntiharın İzi’ni seçmişsin. Hele alt başlık (Pavese üzerine çeşitlemeler) kendi kendine haksızlık. Belki başlangıçta bu izi sürmek istedin. Ama sonra, sürdüğün iz, bir de baktın ki (yazıp bitirdiğinde baktın mı?) kendi izin. Üstelik intiharının değil, yaşamının izi. İnsanlarla dolu yalnızlığının izi.*²⁰¹

Yaşamın Ucuna Yolculuk eserinin hangi edebî tür olarak değerlendirileceği tartışma konusu olmuştur. Füsün Akatlı’ya göre bu eser, öykünün de romanın da özelliklerini barındırmaktadır; bu yüzden esere “anlatı” demeyi tercih etmiştir:

Anlatı diye niteliyorum Tezer Özlü’nün kitabını ve bu sözcüğü ilk kez bu kadar rahatlıkla kullanıyorum. Öyküyü de romanı da kapsayan; ama ne tam biri ne tam öbürü olan, düzyazı,

²⁰⁰ Gültekin Emre, Tezer Özlü’de Ölüm ve Yaşam Çatışması, **a.g.e.**, s. 105.

²⁰¹ Tezer Özlü, **Her Şeyin Sonundayım Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları**, Hazırlayan: Burak Fidan, 5. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 41.

metin vb. yerine “narration”dan çevirerek, muz niyetine kullanılan bir terim olmaktan çıkıyor bu bağlamda “anlatı”.²⁰²

Leyla Erbil, *Bir İntiharın İzinde Zaman* başlıklı yazısında belirttiği üzere, eserin türüne “roman”²⁰³ demiştir. Fatih Özgüven ise *Her Kentte Yabancı Bir Yazar Tezer Özlü’nün Üç Kitabı* başlıklı yazısında bu eserin “anı”²⁰⁴ türüne yaklaştığını söylemiştir. Tezer Özlü ise bizzat bu eserinden “kitap”²⁰⁵ diye bahsederek türü üzerinde durmamıştır. Düşünüldüğünde, eserin içeriği –zaman, mekan, kişiler, olay örgüsü- ve geriye dönüş, metinlerarasılık, üstkurmaca teknikleri gibi yapısal özellikleri ile imgesel-şiiirsel anlatımı okuyucuya daha çok roman türü olduğu izlenimini vermektedir.

Roman, on bölümden meydana gelmiştir. Özlü, eserin ilk kısmını “çeşitlemeler” olarak adlandırmıştır. O, otobiyografik bir eser ortaya koyduğu için aynı zamanda anlatıcı olarak sevdiği ve etkilendiği yazarlardan Franz Kafka, Italo Svevo ve Cesare Pavese’nin yaşadığı yerlere yaptığı yolculuğun romanını yazmıştır. Bu yolculuk, aslen anlatıcının kendi iç benliğine yaptığı yolculuktur. Anlatıcı, roman boyunca öncesiz ve sonrasız yaşamak telaşında, sürekli gitmek arzusuyla tutuşan bir karakterdir. “Gitmek” isteği; söz konusu üç yazarın yaşantılarını deneyimlemek, onların ölmeden önce yaşamış olduğu mekanları solumak sebeplidir. Başka bir açıdan bakıldığında ise anlatıcının gitmek isteği, kendinden kaçmak isteğiyle eşdeğer bir görünüm arz etmektedir.

Olay örgüsünden çok anlatıcının duygu ve düşüncelerinden meydana gelen eserde Kafka, Svevo ve Pavese’nin anlatıcı ile özdeşleştiği görülmektedir. Anlatıcının bu yazarlara duyduğu ilgi ve sevgi o kadar çoktur ki Prag’da Kafka’nın mezarını, Tireste’de Italo Svevo’nun mezarını ve kızı Letizia’nin evini, Torino’da ise en sevdiği yazar olan Pavese’nin yaşadığı tüm sokakları, bulvarları, kahveleri, çalışma odasını, 1950 yılında kırk iki yaşında Otel Roma’da intihar ettiği 305 numaralı odayı, doğduğu evi, yaşayan arkadaşı Nuto’yu ziyarete gitmiştir. Eser boyunca bu yazarların, özellikle Pavese’nin eserlerinden alıntılar da olay örgüsünü takip etmekte ve desteklemektedir.

Anlatıcı, eser boyunca Berlin-Prag-Viyana-Zagreb-Belgrad-Niş-Berlin-Zagreb-Trieste-Torino-S. Stefano Belbo arasındaki kilometrelerce yolu 10-19 Temmuz 1982

²⁰² Füsün Akatlı, “Acıya Giden Yol Vardır”, *Tezer Özlü’ye Armağan*, Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 49.

²⁰³ Leyla Erbil, “Bir İntiharın İzinde Zaman”, *Tezer Özlü’ye Armağan*, Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 96.

²⁰⁴ Fatih Özgüven, “Her Kentte Yabancı Bir Yazar Tezer Özlü’nün Üç Kitabı”, *Tezer Özlü’ye Armağan*, Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 84.

²⁰⁵ Tezer Özlü, “...Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine”, *a.g.e.*, s. 181.

tarikhlerinde tren ve otomobillerle kat etmiş; bu yolculuklar sırasında da istasyonlarda, kaldığı otellerde ve trenlerde bu eseri yazmıştır. Özlü de “çeşitlemeler” adını verdiği eserin ilk kısmını altı ayda, geri kalan üçte ikilik kısmını ise sadece on günde yazdığını “...Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine” adlı yazısında dile getirmiştir.²⁰⁶

Romanda anlatıcı tarafından yolculuklar sonucunda farkına varılacak yegâne gerçeklik, varoluşun sınırsızlığı ve hiçliğidir. Anlatıcı, yolculuğu esnasında bir taraftan sürekli benliğinin varlığını ve sınırlarını sorgulamaktadır. Bu sorgulayışlar, bazen İstanbul’daki çocukluk anıları, yaşadığı evlilikler, akrabasının evinde gördüğü çocuk cesediyle beliren ölüm isteği-korkusu, bazen yaşlılıktan kaçış, iletişimsizliğin vermiş olduğu mutluluk, sınırsız özgürlük, başına buyruklu, cinsellik, doyumsuzluk, bazen de bilinçsizce bir yerlere gidiş, sevginin gücü, daimi yalnızlık gerçeği, topluma ve kendine yabancılaşma ile delilik düşünceleri arasında gidip gelmektedir. O, tüm benliğine tesir eden yazar Pavese’nin, intihar ettiği otel odasının manzarası karşısında tüm sorgulamalarının “hiçlik” olgusunda düğümlendiğini anlayacaktır:

*Ve korku, korku ile örülmüş kent, Otel Roma’nın üçüncü katında bitiyor. O kata, bugün de, onun ölmeye çıktığı asansör çalışıyor. Asansörden inince, koridorun hiç ışık sızmayan uzantısında, o odaya varılıyor. Kapıyı açıyorsun. Geniş odanın içindeki gizi, intihar odası, aynı karyola ile bekliyor. Onun intiharını yaşamak için mi bu koridordasın. Aynı asansörle inip çıkıyorsun. (...) Ağır ağır yükselen küçük asansör, tüm umutsuzluk, intihar tutkusu orada bitiyor. Orada yalnızlık en büyük yalnızlık içinde yitiyor. Hiçlikte.*²⁰⁷

Yaşamın Ucuna Yolculuk’ta ağırlıklı olarak birinci tekil kişi anlatıcı/kahraman bakış açısı tercih edilmiştir. Yer yer anlatıcının kendine yabancılaşmasını destekleyen ve ruh-beden ikileminin tamamen ayrıştığı kısımlarda ikinci tekil “sen” anlatımı görülmektedir. Yine bazı kısımlarda “biz” dilini de kullanması anlatıcının, içsel sorgulamalarıyla paralel değişimlerin birer yansıması olarak düşünülebilir.

Üstkurmaca, metinlerarasılık, iç monolog, diyalog, bilinç akımı, ironi gibi anlatım tekniklerine sahip olan roman, şiirsel bir üslûpla insanın varoluş sınırlarının ötesinde bir yolculuğu anlatmayı amaçlamıştır. Yazar, kalıba sığmayan ruhunu “gitme”lere adayarak “an”ının, sadece “ben”liğinin gerçekliğine inanmış; bunu da *Yaşamın Ucuna Yolculuk* ile bir esere dönüştürmüş ve okuyucuya sunmuştur. Yazıldığı dönemde oldukça olumlu yankılar uyandıran bu romanın kıymetini, en iyi Ferit Edgü’nün Özlü’ye yazdığı bir mektuptaki şu değerlendirme dile getirmektedir:

²⁰⁶ Tezer Özlü, **a.g.e.**, s. 181.

²⁰⁷ Tezer Özlü, **a.g.e.**, s. 125.

“Bir İntiharın İzinde” müthiş bir kitap. Çok müthiş bir kitap. (Başka sözcük bulamıyorum.) Yıllar var ki böyle bir metin okumadım. (Tabii Türkçe metinlerden söz etmiyorum.) Bana gençlik yıllarımda, Rimbaud’yu, Lautreamont’u, daha sonra Kafka’yı, Rilke’yi, Hölderlin’i keşfettiğim günleri yaşattı.(...) İlk kez, yıllar var ki ilk kez, bu güne değin okumadığım bir kitap, yeni bir kitap, daha kitap bile olmamış bir metin, bende böyle bir duygu yarattı.²⁰⁸

3.2.2. Leyla Erbil’in Romanları

3.2.2.1. Tuhaf Bir Kadın

Leyla Erbil’in 1971 yılında yayımlanan *Tuhaf Bir Kadın*²⁰⁹ adlı romanı, ana karakter Nermin’in bireysel kimliği ve toplum adına vermiş olduğu özgürlük mücadelesinin anlatısıdır. Eser, “Kız”, “Baba”, “Ana” ve “Kadın” başlıklarıyla dört bölümden meydana gelmektedir. Ayrıca “Baba” bölümü de kendi içinde “sabah, kurgın, Ahmet Kaptan ve Mustafa Suphi” adlı bölümlerden oluşmuştur.

Ana karakter Nermin, yaşamını toplumun yozlaşmışlığına çare arayarak geçirmiştir. Toplumun, içinde yaşadığı kapitalist düzene boyun eğip ondan şikayet etmemesine rağmen Nermin, toplum adına eşitsizlik üzerine kurulu düzeni değiştirmek için sosyalist mücadelede bulunmuştur. Nermin, hem kendisinin hem de toplumun özgürlüğünü sağlamak adına önce geleneksel yaptırımların adeta temsili olan annesine; sonra baskıcı olan herkese, her düzene karşı başkaldırma eğilimine sahip bir karakterdir. O, annesinin sürekli olarak gerek dinî inanç gerek kadının toplumdaki cinsel kimliği bağlamında baskısına maruz kalarak yetişmiştir. Öyle ki annesine göre kadın yasaklarla yaşamak zorundadır. Roman bile okumamalıdır. Bu yüzden eserin bir yerinde Nermin’in okuduğu romanı, *Suç ve Ceza*’yı yakmaktadır. Anne, kızını sürekli baskı altında tutarak; hatta bazen ona şiddet uygulayarak terbiye etmeye çalışmaktadır. Nermin ise onun otoriter tutumu sebebiyle sürekli ona yalanlar söyler ve dışarıda kendi özgürlükçü benliğini dile getirebilecek bir sosyal çevre edinir. Bu çevreyi oluşturan kişiler: Meral, Meral’in ağabeyi Bedri, Halit, Haluk, Salih, Şeref, Ahmet, Ayten ve İncilay adlarında arkadaşlarıdır. Meral, Nermin’in yakın arkadaşıdır. Meral’in ağabeyi Bedri, Nermin’i sevmektedir. Nermin, Haluk ve Halit’e karşı farklı zamanlarda duygusal mânâda hisler besler. Çünkü onlarda kendi mücadelecisi, başkaldıran ruhunun yansımalarını bulur. Onlar da kendisi gibi komünist düzen için mücadele veren cesur kişilerdir. Halit, yurtdışına kaçma fikrini Nermin ile paylaşır. Birlikte kaçış planları hazırlarken Nermin, annesine yakalanır ve tüm kaçış planları suya düşer. Bu durumda tüm umudunu yitiren ana karakter, intihar

²⁰⁸ Tezer Özlü, *Her Şeyin Sonundayım Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları*, Hazırlayan: Burak Fidan, 5. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 40.

²⁰⁹ Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Kadın*, 6. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

edip mutsuz olduğu yaşamına son vermek ister; ancak buna cesaret edemez ve intihardan vazgeçer.

Nermin’in üniversite yılları ve söz konusu arkadaşlarıyla olan ilişkileri romanın “Kız” kısmında anlatılmaktadır. Bu kısım günlük şeklinde yazıldığından 1950’li yılları kapsadığı anlaşılmaktadır. Nermin, bu süreçte sanat çevresinden insanlarla aynı masada oturur, kendince şiir yazma çalışmalarında bulunur; bir süre sonra bu hevesinden vazgeçer. Edindiğı çevreyle mekansal bağlamda İstanbul’da, daha çok Lambo ve Degutasyon adlı meyhanelerde bir araya gelir. Buralarda kadını cinsel obje olarak algılayan sözde entelektüel tipleri eleştirir, onlarla tartışmalara girer. Bölümün sonunda Nermin, annesinin baskılarından bunaldığı için kendisini seven Bedri ile evlenir; ancak sosyalist mücadelesinden vazgeçmez.

Romanın ikinci kısmı olan “Baba” Nermin’in babası Hasan Efendi’nin hasta ve yatalak olduğu süreci anlatmaktadır. Hasan Efendi, elli beş yıl gemilerde makinistlik yapmış ve artık yaşlanmıştır. Siroz hastalığıyla mücadele etmektedir. Hasan Efendi hasta yatağında, ömrünün son demlerinde denizcilik anılarını hatırlamaktadır. Ayrıca romanda geriye dönüş tekniğıyle Türkiye Komünist Partisi’nin kurucularından Mustafa Suphi’nin ölümü de okunmakta ve Nermin-baba ilişkisinde marksist felsefe üzerine tartışmalara da rastlanılmaktadır. Bu bölümde baba, hatırlayışları haricinde öleceğinin bilincindedir. Ailesi onu, öleceğı için hastaneye götürmek istemektedir; çünkü onlara göre ev ortamı ölüm için müsait değildir. Bu tutumlarından dolayı Hasan Efendi, ailesine hakkını helâl etmeden yaşamına veda edecektir.

Romanın üçüncü kısmı “Ana”da, Hasan Efendi’nin ölümü sonrasında okutulan mevlit ve sonrasında ana karakterin yakınlarıyla yaşadığı iletişim sorunları anlatılmaktadır. Mevlitte Nermin’in annesi Nuriye Hanım, orada bulunan komşu ve akrabalarına kin kusar. Ölüm sebebiyle evlerine gelenleri nasıl karşılayacağını bilemez. Kavgı çıkartır; ev bir anda adeta savaş alanına döner.

Romanın son kısmı “Kadın”da ise Nermin, artık on yıldır işçi partisine üye orta yaşlı bir kadındır. Kayak merkezindeki bir otel odasındadır. Burada geriye dönerek geçmişini hatırlar, yaptıklarını sorgular. Sosyalizm adına partiye üye oluşunu, savunduğı görüşü aktif bir şekilde savunuşunu, halk için yaşadığı zorlukları düşünür. O, eşi Bedri ile halkın içine karışmak, onlardan biri olmak uğruna Osmanbey’den Taşlıtarla’ya taşınmıştır. Burada halk onu kabullenmez, ondan uzak durur. Belli bir zaman sonra Bedri, Nermin’i toplumsal yozlaşmışlık uğruna verdiği mücadeleyi desteklemez; onu yarı yolda bırakır. Nermin de toplumun otorite karşısında boyuneğmişliğine rağmen toplum adına toplumun iyileşmesi için başkaldırır, ideali uğruna çabalar. Ancak sonuçta toplumu dönüştürme mücadelesinin anlamsız olduğunu anlar ve ideali için çabalamaktan vazgeçer. Sonuç itibarıyla ana karakter, yalnız kalmıştır. Romanın son sayfalarında Nermin, adeta yaşam karşısında pes etmiştir. Bu pes ediş hâli onda adeta deliliğe yol açmıştır. O, otel odasında sanrılar

görmeye başlamış; hayranı olduğu bazı devrimci liderler ve sanatçılarla seviştiğini zannetmiştir.

Nermin ana karakterinin toplumu dönüştürmek adına gerek siyasi gerek bireysel anlamda giriştiği çabaların sonuçsuz kalışının onda yarattığı tramvanın anlatısı olan bu eser, Leyla Erbil'in roman türünde verdiği ilk örnek olması sebebiyle daha sonra yazacağı romanlara nazaran klasik roman yapısına daha yakın bir duruş sergilemektedir. Leyla Erbil deyince akla gelen özgün yazım ve imla kuralları (punto ve yazı stili farklılıkları, üç virgül, virgüllü soru işareti ve ünlemler) bu romanda görülmemektedir. Ancak, yazarın kendine has “kadın üslûbu”nun daha ilk romanından itibaren olduğu söylenebilir. Romanın üslûbunda öne çıkan bir diğer özellik, şiirsel tarzıdır. Hatta doğrudan mısra yapısının kullanıldığı kısımlar, bu üslûp özelliğini açıkça hissettirmektedir. Bunun haricinde üslûpta argo kullanımların, cümle yapısında kuralsız bir kurulumun görüldüğü de söylenmelidir.

Romanda olay örgüsü, mekan olarak baştan sona İstanbul'da geçmektedir. Zaman unsuru ise ana karakterin üniversite yıllarından (1950'ler) orta yaşlı hâline dek olan, yani yaklaşık yirmi yıllık bir süreci kapsamaktadır. Aynı zamanda eserin hem “Baba” hem de “Kadın” bölümlerinde hatırlayışlarla geri dönüşlerin olduğu, zamanın çizgisel bir düzlemde ilerlemediği anlaşılmaktadır.

Erbil, romanında bilinç akımı, iç monolog, geri dönüş, montaj ve az da görölse diyalog tekniklerini kullanmıştır. Bu bağlamda *Tuhaf Bir Kadın*'in postmodernist özellikler barındıran bir eser olduğu da ifade edilebilir.

Romanın anlatıcısından söz edilecek olursa bu unsur, eser içinde çeşitlilik arz etmektedir. Eserin “Kız” bölümünde anlatıcı, kahraman anlatıcı Nermin'dir. “Baba” bölümünde kahraman anlatıcı Nermin'in babasıdır. “Ana” bölümünde yine Nermin, kahraman anlatıcı olarak okunmaktadır. Son bölüm “Kadın” da ise roman, ilahi bakış açısıyla üçüncü tekil kişi anlatıcının ağzıyla ifadesini bulmuştur.

Denilebilir ki *Tuhaf Bir Kadın*, Erbil'in içeriksel olduğu kadar yapısal bağlamda da başkaldıran, kural tanımayan roman anlayışının ilk kıvılcımıdır. Bu romanında yazar, eril egemenliğini, kadının Simone de Beauvoir'in ifadesiyle toplumsal yapıda “ikinci cins” olarak algılanışını eleştirmiştir. Kadının üzerinde önce ailede başlayan baskının, sanat çevrelerinde bile devam ettiğini; toplumun her kesiminde kadının ezilişini başkaldıran bir tutumla dile getirmiştir. Aynı zamanda eserinde sosyalist siyasi görüşünü ve din olgusuna karşı tutumunu açık bir dille ifade eden yazar, parti üyeliğini ana karakter Nermin'e de atfederek romanında otobiyografik özellikler hissettirmiştir. Leyla Erbil, yaşantısı boyunca ilkelerinden asla taviz vermemiş bir yazardır. O, adeta yaşamın kendisine başkaldırarak ömrünü idame ettirmiş; ilk romanının bizzat adı olan “tuhaf bir kadın” sıfatıyla zihinlere kazınmıştır.

3.2.2.2. Karanlığın Günü

1985 yılında yayımlanan *Karanlığın Günü*²¹⁰, ana karakter Neslihan'ın bir koltukta oturup balkon kapısının penceresindeki sokak yansımalarını izleyerek geçmişini hatırlayışlarıyla; hatta bir nevi sayıklamalarıyla meydana gelmiş bir romandır. *Ön Düşünme* ve 76 bölümden oluşan eserde, Neslihan'ın yaşlılık dönemini anlatan şimdiki zamandan ziyâde geçmiş zamanda yaşadıklarının olay örgüsü okunmaktadır.

Romanda ana karakter Neslihan, bir yazardır; evlidir ve eşi Sadrettin, çocukları Bilge ve Serhat, annesi Nuriye ile birlikte yaşamaktadır. Sadrettin memurdur ve Neslihan'ın sanat ortamından ve ilgisinden uzak bir karakterdir. Bilge sol görüşlü, mücadeleci ve isyankârdır. Serhat ise Amerika'da dayısıyla yaşamaktadır. Ana karakter Neslihan, kahraman anlatıcı olarak en çok annesinin üzerinde durur. Nuriye Hanım, yozlaşmış toplumsal gelenekleri kendince devam ettiren bir karakterdir. Batıl inançları benimser, sanatsal uğraşları küçümser bir tavır sergiler. Kızının yazarlık tutkusuna tepki gösterir, geleneksel kadın algısına tezat bir durum olduğu için buna öfke duyar. Romanın akışı içerisinde anne karakterinin -belleğini yitirmesi neticesinde- akıl hastanesine yatırılışı ve Neslihan'ın “anneme geldim” leitmotivi ile onu sık sık ziyarete gidişi takip edilmektedir. Hastane ortamının bakımsız oluşunun ve işini savsaklayan personellerin eleştirisinin okunduğu kısımların tekrarlanması gibi Nuriye Hanım'ın odasının penceresinin apartman boşluğuna bakan kısmında nereden geldiği anlaşılamayan güvercinlerin uçuşması da romanda sık sık tekrarlanan olaylardan biridir.

Neslihan'ın aile üyeleriyle olan ilişkisinin dışında romanın başka bir cephesini meydana getiren sanat çevresi de eserde önemli bir yer tutmaktadır. Bu çevreden Asiye, Vedat, Yıldız, Celil, Faruk, Atıf, İkbâl ve Hilmi Bey onun arkadaşlarıdır; bu kişilerle özellikle Yıldız'ın evindeki toplantılarda görüşür. Her birinin yazarlık, şairlik, ressamlık ve heykeltıraşlık gibi ayrı sanatsal alanlara ilgisi vardır. Hilmi Bey yayınevi sahibidir. Neslihan ve söz konusu çevresi sol görüşlüdür ve bu yönde aralarında pek çok konuyu tartışır, görüşürler. Aralarındaki ilişkilerin samimi olmadığı, çıkar ilişkisine dayandığı kahraman anlatıcının gözünden okuyucuya hissettirilmektedir. Özellikle romanda Yıldız'ın evindeyken dışarıya bağlanan bir bomba sebepli evden dışarı çıkamayan bu topluluğun sahte arkadaşlıkları açık bir şekilde sergilenmektedir.

Romanda genel itibarıyla İstanbul'daki yazarların çevresi ve yaşam tarzı, ahlâkî durumları ve siyasi yaklaşımları, toplumsal değerler karşısında nasıl durdukları, yazar olmanın zorlukları, yayınevi-yazar ilişkileri, eser satışlarını etkileyen faktörler, solculuğun fikrî ve fiilî faaliyetleri yansıtılmaktadır.

Karanlığın Günü'nde olay örgüsü, geriye dönüşlerde belli bir kronolojik sıra izlese de şimdiki zaman kesintilerle takip edilebilmektedir. Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı* adlı eserinde, *Karanlığın Günü*'nde olay örgüsünün bir bütünlük içinde

²¹⁰ Leyla Erbil, *Karanlığın Günü*, 8. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

verilmediğini vurgular. Romanın “gerçeküstücü” yanları olduğunu unutturmamak için yazarın “Balkon, güvercin, toprak aynaya benzeyen, zamanın kalınlaştırdığı cam” timsallerini kullandığını söyler. Kabaklıya göre, “Sinsi bir tarih” gibi hatıralar, akıldan çıkmayan şeyler yaşanmış, eski günler romancıya sanki o balkondan ve Güvercin kanatlarıyla gelmektedir.²¹¹

Zaman unsuru eserde iç içe geçmiştir, denebilir. Romanın başındaki *Ön Düşünme* kısmındaki zaman, romanın sonunda da verilen zamandır. Ancak romanın geneline hakim olan zaman dilimi, ana karakterin hatırlamalarından oluşan geçmiştir. Romanın genelini 1970’li 1980’li yılların atmosferi oluşturmaktadır. Ayrıca “1930 Yilinin MUHTİRASI” adlı kısım da farklı bir zaman dilimini okuyucuya sunmaktadır. Mekan ise İstanbul’dur. *Ön Düşünme*’de verilen ayrıntıda, Neslihan’ın romanın tamamını oluşturacak olayları hatırlayışının gerçekleştiği yerin evinin misafirhanesi olduğu anlaşılmaktadır.

Bilinç akımı, diyalog, iç monolog, montaj, leitmotiv ve geriye dönüş anlatım tekniklerinin kullanıldığı bu romanda üslûp, klasik cümle yapısının dışına çıkan bir tarzdadır. Öyle ki kahraman anlatıcı Neslihan’ın yaşantısında benimsediği özgürlükçü tutum, bizzat roman diline yansımıştır. Kendine özgü yazım ve imlâ kuralları benimseyen Leyla Erbil, romanın başında bunun sebebini ve ne gibi imlâlar kullanacağını okuyucusuna doğrudan ifade etmiştir:

Bu romanda, bilinen noktalama işaretlerinin yetmediği cümlelerde:

1. Ünlemin sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, “virgüllü ünlem”
2. Sorunun sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde, “virgüllü soru”
3. Soluğun kesildiği, soru düşüncesinin sürdüğü yerlerde “üç virgüllü soru” ve türevleri
4. Duraklamanın uzun sürdüğü aralarda, “yan yana üç virgül” (,,,) kullanılmıştır.²¹²

Leyla Erbil, *Karanlığın Günü*’yle “varoluşçuluk akımı tesirinde yazan” ve eserleri çok fazla satın alınmayan yazar Neslihan karakteri üzerinden kendi yaşantısı ve sanat algısına işaret ederek otobiyografik özellikler gösteren bir roman ortaya koymuştur. Gerek sosyalist siyasi duruşunu gerek yozlaşmış geleneklere aykırı toplumsal duruşunu bu romanında açıkça sergileyen yazar, özgürlüğe olan inancının da romanın yapısı ve içeriğiyle altını çizmiştir.

3.2.2.3. Mektup Aşkları

²¹¹ Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı**, V. Cilt, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1997, s. 780.

²¹² Leyla Erbil, **Karanlığın Günü**, 8. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 5.

1988 yılında yayımlanan *Mektup Aşkları*²¹³ romanı, Jale isimli ana karakterin arkadaşlık ile aşk ilişkilerini duygusal ve varoluşsal sorgulamalarla mektuplar halinde sergilemektedir. Romanın merkezinde, adın da anlaşıldığı üzere “aşk” vardır. Ancak bu aşkın, sadece yazılmış mektupların satırlarında yaşadığı söylenebilir. Roman karakterlerinin dile döktükleri aşkı, eylem dahilinde yaşayabildikleri söylenemez. Çünkü mektuplarda anlatılan bu aşkların devamlılığının olmadığı, aslında anlık hislenmelerden ibaret olduğu roman karakterlerinin ilişkilerinde yaşadığı olaylarla açığa çıkmaktadır.

Mektup tekniğiyle yazılmış eser, toplam 86 mektuptan meydana gelmiştir. Bu mektuplardan 31 tanesi Ahmet’ten Jale’ye, 12 tanesi Sacide’den Jale’ye, 12 tanesi Ferhunde’den Jale’ye 12 tanesi İhsan’dan Jale’ye, 11 tanesi Zeki’den Jale’ye, 2 tanesi Jale’den Sacide’ye, 1 tanesi de Zeki’nin babasından Jale’ye yazılmıştır. Bu mektupların içinde Jale’nin yazmış olduğu anlaşılan mektuplardan da alıntılar okunabilmektedir.

Romanın ana karakteri Jale’dir. Jale’nin haricinde romanda Sacide, Ferhunde, Ahmet, İhsan, Reha ve Zeki karakterleri de bulunmaktadır. Mektuplardan okunduğu üzere Jale’nin İstanbul Üniversitesi’nde okuduğu ve bir iş sahibi olduğu anlaşılır. O, Sacide karakterinin nihilist ve bencil özellikleriyle *kendi-için-varlık* oluşunun, Ferhunde’nin varlığını başkasına adayarak aşkı merkeze alan özelliğiyle *başkası-için-varlık* oluşunun ortasında bir yerde bulunan karakterdir. Jale; daha çok akıl merkezli, insan ilişkilerinde temkinli, duygularına kolaylıkla tutsak olmayan karakter özellikleri göstermektedir. O, mutlak bir gerçekliğin bulunmadığını düşünmektedir. Sosyalist görüşe sahip Jale, “kötü insan” varlığına inanmaz. Kadının özgürlüğünü önemser. Ancak kendisine aşık olan Ahmet, İhsan, Reha ve Zeki karakterleriyle olan mektuplaşmalarında; özellikle Ahmet ile evlenmeyi kabul ettikten sonra, ona duygusal bağlamda adeta esir oluşu, özgürlüğünü muhafaza edemediğini belli etmektedir. Jale, varoluşsal anlamını saf sevgide aramıştır; ancak Ahmet ile olan evliliğinde aldatıldığını öğrenince sevgiye olan inancını da tamamen yitirmiş, Ahmet’i yine Ahmet’in arkadaşı İsmet ile aldatmıştır. Denebilir ki o, bireysel bunaltısını sevilerek aşacağını düşünüp sonrasında hayal kırıklığına uğrayan, yalnız kalmayı beceremeyen yalnız bir kadındır.

Belli bir olay örgüsüne sahip olmayan *Mektup Aşkları*’nda kronolojik bir zaman sırasının hâkim olduğu görülmektedir. Roman, Ahmet’in İzmir’e gidişiyle başlar; ancak mektuplarda belli bir tarih yoktur. Kronolojik zaman çizgisi, ancak olayların ilerleyişinde söz konusudur. Mekansal bağlamda Jale’nin İstanbul’da, Ahmet’in İzmir’de ve Ankara’da, Ferhunde’nin Ankara’da, Sacide’nin önce Ankara’da sonra İngiltere’de, İhsan’ın ise İstanbul ve İtalya’da olduğu okunmaktadır. Jale, Ahmet ile evlendikten sonra İzmir’de yaşamaya başlayacaktır.

Eser, iç çözümleme, iç diyalog ve mektup teknikleriyle meydana gelmiştir. Mektup tekniği, romanın tek bir anlatıcıya sahip olmamasının yolunu açmıştır.

²¹³ Leyla Erbil, **Mektup Aşkları**, 9. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Anlatıcı unsuru, her mektupta değişiklik arz etmiştir. Bu da romanda geçen her karakterin kendine has bir üslûbunun olmasını sağlamaktadır. Ayrıca üslûbun mektuba göre değişiklik göstermesi gibi yazı stilinde de mektubun sahibine özgü farklılıklar kendini belli etmektedir. Mektuplarda ara ara şiirsel yapının, yani mısra yapısının kullanımı göze çarpmaktadır. Reha karakterinin mektuplarında ise noktalama işaretlerinin kullanılmaması, kelimelerin kısa çizgi (-) ile birbirinden ayrılması, yazarın diğer eserlerinde de örneklerini verdiği özgün yazım ve imlâ özellikleri ortaya koyma çabasının bir yansıması olarak düşünülebilir.

Leyla Erbil, yakın dostu Tezer Özlü ile “kocalarımızı yazalım” diye yaptığı anlaşmanın uygulaması olan *Mektup Aşkları* romanında²¹⁴ “aşk” olgusunu, tercih ettiği mektup tekniği sayesinde farklı karakterlerin bakış açılarıyla, farklı psikolojik çözümlemelerle irdelemiştir. Aşk ve ölüm arzusu, eserin kol kola yürüyen iki temel hissiyatı olarak ön plana çıkmıştır. İdealize edilmiş aşkın ana karakter tarafından aranıp bulunduğu sanılması, aşkın yokluğu karşısında hayâl kırıklığının yaşanması ve bunun da ahlâksal çöküşü doğurması eserde takip edilen varoluşsal bunaltıların birer göstergesidir. Romanın tüm karakterlerinin yaşamlarında odak nokta aşktır. Her karakterin mektubunda, aşkın kendine has yorumu okunmaktadır. Bu mektuplardan anlaşılan ise karakterlerin yaşamlarında eyleme dökülmüş bir aşkın olmadığı; yalnızca hayâllerde yaşatılan ütöpik aşklar olduğudur. Denebilir ki Leyla Erbil, bu romanında eyleme dökülmüş aşkları değil; mektuplarla varlığını ortaya koyan aşkların rüyasını okuyucuya sunmuştur. Yani yazar, aşkın mektuplarını yazmak yerine, mektuplarda yaşayan aşkları yazmayı tercih etmiştir.

3.2.2.4. Cüce

2001 yılında yayımlanan *Cüce*²¹⁵ romanı, Erbil’in de üyesi olduğu Türkiye PEN Yazarlar Derneğince yazarın Türk diline ve edebiyata hâkim oluşu, eserlerinde kendine has bir dil ve üslûp kullanımıyla yakaladığı özgünlük ve evrenselliği yanında sokaktaki hayata ve sosyal meselelere karşı da duyarlı bir aydın tavrı sergilemesi sebebiyle 2002 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’ne aday gösterilmiştir. Yazar, böylece Nobel’e aday gösterilen ilk Türk kadın yazar olmuştur.

Cüce romanı, yazar-medya ilişkisinin eleştirisi çerçevesinde “*Yazarın Notu*” ve “*Cüce*” başlıklarıyla iki bölümden oluşmaktadır. Kısım kısım Mustafa Horasan’ın çizdiği resimlerle desteklenen eserin konusunu, ilk bölümde yazar Leyla Erbil’in köy evinden komşusu Zenîme Hanım’ın tanıtılışı ve yazar ile Zenîme Hanım’ın arasında “yazarlık” üzerine kurulan diyalog oluşturur.

Yazarın Notu kısmında anlatıldığı üzere ana karakter Zenîme Hanım; dış dünyaya kapalı, kimseyle görüşmeyen, evini kimseye açmayan ve yalnız yaşayan seksen yaşlarında bir kadındır. Dış dünya ile iletişimi sınırlı, yalıtılmış bir yaşantı sürdürmektedir. O; yazardan, tarlada rençberlik eden Hatice Abla ve onun oğlu

²¹⁴ Hülya Dünder, “Leyla Erbil’in Yaşam Öyküsü”, **Leyla Erbil’de Etik ve Estetik**, Hazırlayan: Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007, s. 17.

²¹⁵ Leyla Erbil, **Cüce**, 5. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Yıldırım'dan başka kimseyle görüşmez. Kaban adlı bir de köpeği vardır. Siyasetle, edebiyatla, sanatla, özellikle sinemayla çok ilgilidir. Yalnız başına yaşadığı evin tasvirinden anlaşıldığı gibi oldukça da pasaklı biridir. Evinde sürekli karıncalar gezmektedir. Babası Lamih Bey sayesinde Amerika'da bulunmuş, oradayken "Hayvan İnsan Sevgisi" konusunda doktora yapmış ve "İslâm'da Yalansızlığın Ürettiği Estetik Merhametin Dünya Hümanizmine Katkıları" üzerine ders vermiştir. Emekli olunca da Türkiye'de yazarın köyünde, kendi babasından kalan bu eve gelip yerleşmeyi tercih etmiştir. Tek eseri olan felsefi romanı "Hiçlik"i yazara hediye ettikten sonra yazarla aralarındaki yakınlık artar, diyalogları daha çok yazarlık üzerine kayar. Zenîme Hanım bir roman yazmak istediğini yazar ile paylaşır ve eserini kısa bir zaman sonra yazmaya başlar; fakat bunu bitirmeden ardında yazara karmaşık müsveddeler bırakarak intihar eder. Yazar, uyku hapları içerek 12 Ekim 2000 tarihinde intihar eden Zenîme Hanım'ın bu yaptığına anlam veremez, bir sebep de bulamaz.

Yazar, Zenîme Hanım'ın bıraktığı karmaşık notları düzenleyerek eseri yayımlar. Bu eser de *Cüce* romanını meydana getirir. Eserin ismini "Zenîme Hanım" olarak koymayı düşünse de bunun ilgi çekmeyeceğini tahmin ederek esere *Cüce* ismini vermeyi tercih eder:

"Zenîme Hanım, ad falan koymamıştı kitabına. Cüce adını ben koydum. Bu adın plastik gücüne inanırım. Aslında Zenîme Hanım olmalıydı adı, ama satmazdı." (s. 16)

Romanın ikinci kısmını oluşturan Zenîme Hanım'ın eseri, *Cüce* başlığıyla yazar tarafından birinci tekil (ben) – kahraman anlatıcı bakış açısı- ve ikinci tekil (sen) kişi ağzından aktarılır. Bu kısımda dört ayrı içerik karışık sayfalarda verilerek anlatımı zorlaştıran ve bir o kadar da orijinal kılan bir biçim-içerik uyumu meydana getirilmiştir.

Romanın kişi kadrosu Zenîme Hanım, Menipo (muhabir) –yazar ona cüce adlandırmasını da yapar-, Hatçabla ve onun oğlu Yıldırım'dan oluşmaktadır. Dört ayrı koldan ilerleyen eser, 2000 yılında bir köy mekanında yalnız başına yaşayan Zenîme Hanım'ı anlatır. Romanın ikinci kısmının ana konusu, Zenîme Hanım'ın sanatçı muhabir ile röportaj sürecinden meydana gelmektedir. Onun yalnız ve sakin yaşantısına aykırı bir tutumla gazeteden gelen röportaj isteğini kabul edişi, bu aykırı tutumundan pişman bir vaziyette sisli yollar içinde "cüce"yi (muhabiri) bekleyişi ve bu bekleyiş esnasında düşündükleri iç monolog, geriye dönüş ve leitmotif gibi anlatım teknikleriyle romanda ifadesini bulmuştur. Bekleyiş sürecinde Yıldırım'ın gelip yazara arkadaşlarının televizyonda yakıldığı haberini verişi ve daha sonra annesinin ölüm haberini de getirişi örgü akışı içinde yan olaylar olarak ifade edilebilir. Gazetecinin gelişinden sonra daha düzenli bir akışta verilen olay örgüsü, Zenîme Hanım'ın toplumdan nasıl uzaklaştığının ve nasıl "hiç" yazar olduğunun açıklamasını barındırır. Zenîme Hanım'ın dış dünyadan, medyadan kopuk oluşu; medyaya, yazın dünyasındaki popülerliğe karşı olan eleştirel tutumu ve kendi

ifadesiyle “unutturuş oyunu”nu kendi iç dünyasında kuruşu bu kısımda okunmaktadır.

Eserin bir tarafında karışık sayfalarda yazarın içsel hesaplaşmaları, varoluşsal sorgulamaları ve bunalımı farklı yazı stiliyle ve puntoyla takip edilmektedir. Ayrıca bazı sayfalarda da romandan kısa iktibaslar daha büyük puntoyla ve farklı yazı stiliyle sayfa düzeninde ortalananarak verilmiştir. Romanın dört farklı koldan ve karmaşık bir şekilde verilen olay örgüsü, klasik roman yapısından farklı bir biçimde meydana geldiğini açıkça ortaya koymuştur.

Ana karakterin ruhî bunalımlarının okunduğu bu roman, sembolik unsurlarla – karınca, ayna, koyun sembolleriyle- desteklenmektedir. Ayrıca metinlerarasılık, monolog, iç monolog, kolaj, ironi, büyülu gerçekçilik gibi postmodern özellikler barındırmaktadır. Eserin içeriğinde ise varoluşçu ile yer yer feminist akımların tesiri göze çarpmaktadır. *Cüce*, bir taraftan bireyin bunalımlı iç dünyasını yansıtırken diğer taraftan Metin Göktepe’nin katillerini saklayan yönetimden, Gazi kıyımından ve Sivas olaylarından bahsederek sosyal konuları da bünyesinde bulundurmaktadır. Yıldırım’ın annesi Hatcabla üzerinden de kadının sosyal boyuttaki yeri eleştirel bir tutumla okuyucuya sunulmaktadır.

Cüce’nin dili, cümle kurulumunu eksilteli bir hâlde veren, gramer kurallarını yeni baştan kurmaya kalkışan, anlamı çoğulcu bir tarza sürükleyen yapıda ve kendisini okuyucuya kolay açmayan niteliktedir.

Cüce, gerek *Yazarın Notu* kısmı gerek sosyal konuları ele alışıyla Zenîme Hanım karakterini gerçekçi bir algıyla okuyucuya aktarmıştır. Erbil’in tekdüzelikten uzak tutumu romanın yapı özellikleriyle ve içeriğiyle bütüncül olarak yansıtılmıştır. Denilebilir ki Erbil, eserin konusunu meydana getiren Zenîme Hanım’ın zihinsel karışıklığı ve ruhî bunalımını, romanın bizzat kurgusunun karmaşıklığıyla ve çoğulcu anlamıyla desteklemiştir.

3.2.2.5. Üç Başlı Ejderja

2005 yılında yayımlanan *Üç Başlı Ejderha*, Leyla Erbil’in 1978 Maraş Katliam’ında tüm ailesini gözü önünde kaybetmiş, kendisi rastlantı sonucu hayatta kalmış ve bu gerçeklik karşısında delirmiş bir kadının yaşamını, İstanbul’un tarihiyle sentezleyerek anlattığı romanıdır.

Roman “*Üç Başlı Ejderha*” ve “*Bir Kötülük Denemesi*” isimli iki kısımdan oluşmaktadır. “*Üç Başlı Ejderja*” kısmında ana karakter Leyla Ünver’in yaşamı anlatılmaktadır. O, 27 Aralık 1978’deki Maraş Katliamı’nda başta oğlu olmak üzere tüm ailesini kaybetmiştir. Ara sıra ölen oğlunun sürgün arkadaşı onu ziyarete gelmektedir. Leyla, ondan daima oğlundan bahsetmesini beklese de o bu beklentisini gerçekleştirmez. Bu susuşlar karşısında Leyla sürekli geçmişle hesaplaşma hâlinde ve oğlunu öldürenlere karşı intikam hissi beslemektedir. Küçük Ayasofya Sokak’ta oturan ana karakter, Maraş Katliamı’ndan sonra yirmi yıl boyunca İstanbul’un belli

yerlerinde dolaşarak, insanlarla iletişimini kesmiş şekilde yaşamını devam ettirir. Sultanahmet, Taksim, Tünel arası onun akşamüzerleri turladığı belli başlı yerler olmuştur. Pera’da da kendisine belirlediği eski bir apartmanın eşiğine oturarak çevreyi anlamsızca izlemektedir. Burada az çok iletişimde bulunduğu Suzan abla, Sami ağbi, Kürkçü Şabuk Bey, Heykeltraş ve şair gibi kişilerden de bahsedilmektedir. Ona her zaman hatrını soran ressam gence ise 1978 yılında başından geçenleri anlatmaktadır. Katliamı ve oğlu İbrahim’in ölümünü yazan bir gazete küpürünü de daima göğsünde saklamakta ve sık sık çıkarıp tekrar tekrar okumaktadır. Bu katliamın, ailesinin öldürülüşünün sorumlularını bulup onlara yaşattıklarının hesabını sormak, başkaldırma ve öç alma isteğiyle bazen aklına gelen intihar fikrinden uzaklaşmakta ve günlerini oğlunun öldüğü ânı düşünerek sokaklarda geçirmektedir.

Eserin birinci bölümünde üç farklı yazı stili kullanılarak üç ayrı içeriği sentezleme yoluna gidilmiştir. İtalik yazımın kullanıldığı yerlerde İstanbul’un Sultanahmet Meydanı’ndaki Yılanlı Sütunun tarihi konu edilmiştir. Romana da adını veren üç başlı ejderhaya sahip sütun merkeze alınarak İstanbul’un tarihi; Bizans’tan Osmanlı’ya, Osmanlı’dan bugüne zamansal sıçrayışlarla anlatılmıştır:

*Üç Başlı Ejderha İstanbul’daki en
eski Yunan sütunudur.
Sütun 3 yılanın birbirine dolanma-
sından oluşmuş bir sarmaldır. Adla-
rından biri de Burmalı Sütun olan bu
sütun Sultanahmet Meydanı’ndaki
bugünkü yerine taşınmadan önce
Delfi Tapınağı’ndaydı.
Üzerinde bir tütsü kazanı dururdu.
Kazan som altındandı.
4. yüzyılda Persleri yenen 31 Yunan
kenti vardır.
Bu kentler savaşta Perslerden ele
geçirdikleri zırh, kalkan, zincir gibi
zafer ganimetlerini eriterek yaratmış-
lardı eşi benzeri olmayan Üç Başlı
Ejder ’i.
Bu şaheser, 8 metre boyunda ve 29
burmadan oluşmakla birlikte şu anda
ancak 5 metrelik bir kısmı ayakta
durmaktadır.²¹⁶*

İtalik olmayan kısımlarda ise Leyla Ünver’in kayıplarla dolu sefil yaşantısı zamansal bağlamda geçmişi hatırlayışlarla, geriye dönüşlerle anlatılmıştır. Koyu yazılmış kısımlarda ise metin içerisinde daha sonra tamamı verilecek olan ana karakterin mahkeme ifadesinden parçalar aktarılmıştır. Bu bölümde üç virgül (,,)

²¹⁶ Leyla Erbil, **Üç Başlı Ejderha**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayıncılığı, 2009, s. 11-12.

imlası da tıpkı yazı stiline değişimlerinin konuyla ilişkili olarak görölmesi gibi bir kullanımdır. Sık sık sözcükler arasında kullanılan üç virgül ana karakterin yorgun iç sesinin yansımasıdır. Bitkin, çaresiz ve düşünceli; hatta delirmiş Leyla Ünver'in ruh hâlinin yansıtılışında imla özelliğinden de destek alınmıştır, denilebilir:

*...şu koynumdaki kâğıdın,,, söz vermiyorum ama,,, mezara mı götüreceğim,,, altı üstü bir kâğıt parçası işte,,, bakma öyle,,, ahh, işte kötölük duvarlarını yıkma çabası öyle ruhperver musikisidir ki insanlığın evrensel uçurtmalarıyla,,, gelmez sonu bu mücadelenin,,, çünkü , **“İbrahim'i götürdüler gözümün önünde pencerenin önünde öldürdüler”**,,, demekte kadın,,, o da kaçıp gitmeseydi yurdundan,,, genç dostum,,, bizimle birlikte burada sessizce ve tiksintiyle seyretseydi bu yeni oluşumu,,, yoksa o iğrendiğı topluma yeniden mi yerleşmek istiyor şimdi,,, ziyaretleri bu yüzden mi,,, (ahh akşamüstleri,,,)... (s. 34)*

Erbil, Bizans döneminden başlayıp Maraş Katliamı'na uzanan tarihî meselelere yer vererek romanın içeriğine gerçeklik boyutu kazandırmıştır. Kahraman anlatıcı bakış açısıyla yazılan bu eserde yazar; iç monolog, metinlerarasılık, bilinç akımı gibi anlatım tekniklerinden yararlanmıştır.

Romanda, Maraş Katliam'ı neticesinde tüm yakınlarını kaybetmiş Leyla Ünver'in bizzat mahkeme ifadesinin bulunduğı *“Ailesinden, altı kişi öldürölen tanık Leyla Ünver'in ifadesinden”* metni ve gazete görseli de kullanılmıştır.

Romanın ikinci bölümü *“Bir Kötölük Denemesi”*nde ise anlatıcının içinde bulunduğı sanat çevresi; özellikle bu çevreden kötölüğün simgesi Tanrıçay ile olan ilişkisi anlatılmaktadır. Tanrıçay karakterinin üstönlük psikolojisi, diğör insanları aşağılayan, kimseyi beğenmeyen hastalıklı tabiatı anlatıcı ve sanat çevresinin diğör kişilerinin gözünde zavallı bir konumdadır. Dr. Sürer, Tanrıçay'ın yakın arkadaşı, aynı zamanda doktoru olarak öne çıkan başka bir karakterdir. Onun dışında bu kısımda Mehti, Abdullah, Ceyda, Arif, Edip, Cemal, Deniz, Mehmet ve Ferit Amca kişilerinin sadece ismi geçmektedir.

Sürer, Tanrıçay'ı hasta kabul etmekte ve bu yüzden ona iyi davranılması gerektiğini çevresine tembihlemektedir. Tanrıçay'ın içinde bulunduğı sanat çevresini daima küçük görüşü, adeta çevresindekilerin sanatsal bağlamda varoluşunun önüne ket vuracak derecededir. Herkes Tanrıçay'dan korkmakta, kimse ona ses çıkaramamaktadır. Tanrıçay'ı dizginleyen yegâne şey ise sakinleştirici etkisi bulunan çaydır. Her fırsatta çevresine ahlâk dersi verışı, bunun yanında kahraman anlatıcı başta olmak üzere diğör sanatçı şahsiyetleri suçlayıcı ve yaralayıcı davranışları öleceğı ana kadar devam etmektedir. Bölümün sonunda Tanrıçay ölmektedir. Onun ölümüyle birlikte anlatıcı iç dünyasında huzura kavuşmaktadır.

Söz konusu ikinci kısımda Tanrıçay karakterinin kötölüğünü romanın genel bakış açısına paralel bir alt okumayla değerlendirmek mümkündür. Tanrıçay, toplumsal değerleri hiçleştiren kapitalist sistemin temsili olarak da okunabilmektedir. Kapitalizm; egemen sistem olarak birey üzerinde ezici, sınırlandırıcı güce sahiptir. Bu otoriter tutumla da eşitsizlik üzerine kurulmuş bir toplum algısını yozlaşmaya

terk etmektedir. Görülmektedir ki Tanrıçay karakteri söz konusu kapitalizmin ve yozlaşmış toplumun eleştirisini temsilen verebilecek niteliktedir.

Bu bölümde, birinci bölümdeki gibi farklı yazı stilleri ve imla özellikleri yoktur. Ev mekanlarında geçen bölümde olay unsuru az, karakter tahlilleri ise daha ağırlıktadır. Özellikle kahraman anlatıcının iç monoloğu bu bölümde önemli bir yer tutmaktadır. Bir nevi Tanrıçay'ın eleştirisinden meydana gelen bu bölüm, yazarın Foulcault'un "*Kralın İki Bedeni*" adlı söylencesinden aldığı kısım ile sona ermektedir. Bu alıntı, "Adaleti sağlamak isteyenler adaleti ilk önce çiğneyen kişilerdir." mesajını vererek Tanrıçay karakterinin suçlayıcı karakter niteliğinin özünde, bizzat kendisinin suçluluk psikolojisine sahip olduğu gerçeğini desteklemektedir:

*"Kendi yetkimle ben majestelerini
yaralarlar,
Kral adına kralı tacından ederler.
Kül elması böyle yok eder."*²¹⁷

3.2.2.6. Kalan

2011 yılında yayımlanan *Kalan* şiir-romanı "hakikati" arayışın ifadesidir. Ana karakter Lahzen'in gerek kendisinin gerek toplumun tarihini adının anlamıyla eşdeğer bir tutumla -göz ucu ile bir kere bakıldığında geçen zaman, lahza-sorgulayışlarını ve bu sorgulayışlarla hakikatin özünü bulma isteğini anlatmaktadır.

Eser; Önsözce, Birinci Bölüm, İkinci Bölüm ve Kişi Adları Listesi kısımlarından oluşmaktadır. Önsözce'de anlatıcı; çocukluk döneminde önemli bir yer etmiş yakın arkadaşı Rose'dan, onunla birlikte yeni yeni peyda olmaya başlamış kapitalist düzene karşı başkaldırma arzusundan, dinin yanlış yorumlanmasından ve Roma ile Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihinden bahsetmektedir. Birinci Bölüm'de ana karakterin çocukluk döneminden evlilik dönemine kadarki süreci bilinç akımı tekniğiyle anlatılmaktadır. İkinci Bölüm'de ise ana karakterin şimdiki ânu ve bu ândaki mutsuz, yalnız; hatta zihnen rahatsız oluşu politik eleştirilerle birlikte devrimcilik vurgusuyla ifade edilmektedir. Son kısım Kişi Adları Listesi'nde ise eserde geçen tüm isimler, açıklamalarıyla birlikte alfabetik sırayla aktarılmaktadır.

Genel itibarıyla mısra yapısıyla meydana gelen ve bu yüzden şiir-roman şeklinde de ifade edilebilen *Kalan*'da ana karakter Lahzen, düşünceleri dur durak bilmeyen, zihni ilaçlarla sakinleştirilmeye çalışılan yalnızlıkla ve bir o kadar da delilikle mücadele eden bir kadındır:

²¹⁷ Leyla Erbil, *Üç Başlı Ejderja*, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 87.

ah sevgili okurlarım var mısınız yok musunuz bilemediğim/ varsanız sevgili okurlarım görüyorsunuz ya dizginleyemediğim bir beyne sahip olduğumu/ biraz da bilerek isteyerek ama durdurmak için bu beyni/ doktorum ilaçla boğmak istiyor onun her hücrelerini/ ama ben gene de/ sınır tanımayan sorunlu bir beyne bırakmaya çalışacağım/ kızgın kum üstünde sıçrayan bir çift çıplak ayak gibi/ bu metni ondan gizli.²¹⁸

Eserin ana karakteri aynı zamanda kahraman anlatıcısı Lahzen; İstanbul, Fener’de annesi, “dayı” dedikleri annesinin sevgilisi ve ablasıyla yaşayarak çocukluğunu geçirmiştir. Bu süreçte Rum, Yahudi çocuklarla arkadaşlık etmiştir. Yakın arkadaşı Rose’dur. Onun bu arkadaşları zamanla İstanbul’dan ayrılmak durumunda kalmıştır. Çocukluk döneminde ana karakterin halası, Hasan amcası ve çocukluk aşkı Vangel da eserde geçen diğer kişilerdendir. Lahzen’in bilincinden geçenler zamansal sıçrayışla aktarıldığından şimdiki zaman, ana karakterin yaşlılık dönemi olsa da hatırlayışlarıyla çocukluk dönemi okunmaktadır. Şimdiki zamanda Lahzen, Sabit ile evli; ancak onun arkadaşı Zeyyat’a aşiktir. Zihnen hasta olduğundan ilaçlara mahkûm yaşamaktadır. Eseri meydana getiren çocukluk anılarını, toplumsal yozlaşmışlığın, siyasal kaos süreçlerinin eleştirisini, okuyup etkilendiği felsefi meseleleri iç monolog ve bilinç akımı tekniğiyle mutfakta babasının ruhuna helva kavurduğu süreçte ortaya koymaktadır. O, benliğinin hakikatini aramaktadır. Bu arayışı kâh çocukluğunu hatırlayışlarla kâh siyasi bağlamda devrim hedefleriyle kâh bulunduğu evden kaçıp gitme ve yeni bir düzen kurma isteğiyle gerçekleştirmektedir.

Hakikatin özünü arayıp bulmak ve böylece geleceği inşa etmek isteyen kahraman anlatıcı, bunu yapabilmek adına en çok geçmişinde yaşadığı olayları irdelemektedir. Denilebilir ki eser boyunca, şimdiki zamanda bulunmaktan ziyâde geçmiş ve gelecek arasında gidip gelmektedir.

Ana karakterin geçmişi bireysel kayıplar ve sosyal vahşetlerle doludur. O, hem bireysel hem de sosyal tarihi sorgularken eleştiri yapmaktan kaçınmamaktadır. Siyasi meseleler hakkındaki görüşlerini açıkça beyan ederek yaşadığı dönemin pek çok sosyal gerçekliğine parmak basmaktadır. Bunun sebebi, kendisinin delirmesine bizzat sebep olan unsurları ortaya koymak istemesindendir. 20. yüzyılda yaşanan; Ermeni meselesi, Dersim tenkili, TKP tevkifatı, Varlık Vergisi, 6-7 eylül, Kanlı Pazar, 1 Mayıs 1977, 12 Mart, 12 Eylül , Hizbullah cinayetleri, Sosyalist kesime yapılan işkenceler, sürgünler, sokak ortasında yaşanan cinayetler ana karakterin önce geçmişini karartan, sonra şimdisinin ve geleceğinin hakikatini aramasına sevk eden

²¹⁸ Leyla Erbil, **Kalan**, bs., 10, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 28.

olaylar bağlamında bilinç akımı tekniğiyle eserde bizzat eleştirel bir tutumla dile getirilmiştir.

Kalan'da İstanbul kentiyle ilişkilendirilerek aktarılan tarihsel gerçeklikler, zamansal sıçrayışlarla Roma ile Osmanlı İmparatorlukları ve bugünün Cumhuriyet dönemini kapsamaktadır. Eserin zaman unsurunun çizgiselliğinin olmaması, aynı zamanda olay örgüsünde neden-sonuç ilişkisi kurulamamasına yol açmaktadır. Bu niteliğin yanı sıra metinlerarasılık, üstkurmaca, ironi, leitmotif, iç monolog, geriye dönüş ve bilinç akımı tekniklerinin kullanılması eserin postmodern yönünü teşkil etmektedir. Yazar, Samuel Beckett'in roman tekniğinden etkilenişini bu eserde oldukça hissettirmekte, özellikle bilinç akımı tekniğini ele alışıyla ve mısra düzeniyle Beckett'in *Mercier ve Camier* isimli eserinde özet niteliği taşıyan kısımlarını anımsatmaktadır:

“Yola koyuluş.

Mercier ve Camier'nin buluşması.

Saint Ruth Parkı.

Gürgen.

Yağmur.

Sığınak.

Köpekler.

Camier'nin üzüntüsü.”²¹⁹

Erbil'in üzerinde önemle durduğu özgün “kadın üslûbu” ve yazım ile imla özellikleri –üç virgülün art arda kullanımı, virgüllü ünlem ve soru işaretleri, italik yazı stili- bu eserde de sıklıkla göze çarpmaktadır.

Leyla Erbil, ömrünün son demlerinde kanser hastalığıyla mücadele ederken kaleme aldığı bu anlatıda devrimci ruhunu açık bir dille ortaya koymuştur. *Kalan*'ın Lahzen karakteri pek çok yanıyla yazarın kendisini çağrıştırmaktadır. Bu yüzden denilebilir ki diğer eserlerinde de görüldüğü gibi söz konusu şiir-romanında otobiyografik özelliklere yer vermiştir. Yazar, delilik olgusunun korku toplumunun içinde doğuşunun kaçılmazlığını, geçmişten bugüne toplumsal hafızada “kalan”larla dile getirmiş ve adeta delirişine sebep olan tüm yozlaşmışlığa Lahzen karakteriyle başkaldırmıştır. Bu yüzden *Kalan*'ın hem yapısal hem de içeriksel tutumuyla bir başkaldırı eseri olduğu söylenebilir.

²¹⁹ Samuel Beckett, **Mercier ve Camier**, Çeviren: Uğur Ün, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 11.

3.2.2.7. Tuhaf Bir Erkek

2013 yılında yayımlanan *Tuhaf Bir Erkek* şiir-romanı, eserin başında ve *Kalan*’ın içerisinde belirtildiği üzere *Kalan* şiir-romanının devamı niteliğindedir. *Kalan*’daki ana karakter Lahzen, *Tuhaf Bir Erkek*’te Sevda adını almıştır. Sevda, anlatı boyunca “tuhaf bir erkek” dediği eşi Bünyamin’i anlatmak amacındadır. Ancak bunu, zihninin -tıpkı içinde bulunduğu bütünlüğü dağılmış toplumun yapısı gibi- bölük pörçük düşünceler arasında gezinişi sebebiyle gerçekleştiremez. Eserde otoriteyi temsil eden “Gorgo” (Bu ifadeyle yönetim kast ediliyor) her konuda baskı unsuru olurken adeta Sevda karakterinin zihnindeki tuhaf bir erkek Bünyamin’i anlatışını bile engeller, dile getiremeyişinin sebebi olur.

Anlatıda Sevda’nın ilk eşi Bünyamin, bazen yine kahraman anlatıcı Sevda tarafından Harun, Hurşit, Zürşit, Kürşit diye anılır. O, gorgonun yani egemen baskıcı iktidarın bir temsilcisi olarak Sevda üzerinde “tuhaf” bir otorite kurmak isteyen karakterdir. Sevda, onun motorsiklet kullanmasından etkilenmiş ve âniden Bünyamin ile evlilik kararı almıştır. Düğünlerde org çalarak geçimini sağlayan Bünyamin; daima kırmızı giyinen, sorgulamadan yaşayan, hatta zihinsel sorunları olan, ev içinde eşi Sevda’ya sürekli yaptırımlar uygulayan biridir. Onun bu hâlleri Sevda’nın sevgilisi Zeyyat’a göre “kökleri nietzsche’ye dayanan postmodern bir travma”²²⁰dan kaynaklanmaktadır. *Tuhaf Bir Erkek*’te tuhaf bir erkek Bünyamin, eserde dağınık bir biçimde okunabilmektedir. Sevda’nın bilincinden geçenler geriye dönüş tekniğiyle anlatılırken akış, sık sık gorgo ve gorgonun yaptırımları sebepli kısıtlanmış toplumsal zihniyetin durumu tasvirlerle kesilmektedir. Bu, aynı zamanda eserde Sevda’nın aklından geçenlerin bilinç akımı tekniğiyle verildiği kısımlarda da görülebilmektedir. Sevda, eserin sonunda tuhaf erkekten ayrılarak üstündeki egemen güçten sıyrılıp kendi benliğine kavuşmaktadır.

Kalan anlatısının başkaldıran karakteri Lahzen’in dik duruşu, Sevda’nın karakterinde de devamlılığını sürdürmektedir. Sevda’nın gorgolara başkaldırıları, meydanlarda yapılan mitinglere katılışları, cinayetlere ve yanlış din algısına eleştirileri otoriteye boyun eğen toplumsal zihniyetten kopukluğunu ispat etmektedir.

Kronolojik düzende olay örgüsüne sahip olmayan bu eserde mekan, İstanbul’dur. Eser, İstanbul’un tarihini yazarın tıpkı *Üç Başlı Ejderha* ve *Kalan* anlatılarındaki gibi ele alan kısımlar barındırmaktadır. Bu yüzden Elmas Şahin, *Tuhaf Bir Erkek* ile surlar içindeki İstanbul’un üçlemeye dönüştüğünü ifade eder. Ona göre “gorgo bataklığı” içinde sıkıştırılmış olan İstanbul, hatta İstanbul üzerinden tüm Türkiye,

²²⁰Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Erkek*, 5. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 23.

tarixin süzgecinden geçirilerek satırlara dökülmüş ve “büyük kent”in düştüğü durum gözler önüne serilmiştir.²²¹

tarihin en şanlı

kentlerinden biri olan

vizantion’un

ikinci roma

şarki roma

Konstantinopolis roması

imparatorluk şehri

megali polis

kali polis

olarak da anılan

üç yanından deniz

bir yanından karaya bağlı olan

ülkemizin

görkemli

bizantium’unun

sokaklarında... (s. 55)

Üç bölümden oluşan ve belli bir zaman dilimine sahip olmayan eser; leitmotiv, bilinç akımı, geriye dönüş, iç monolog, ironi gibi anlatım tekniklerine sahiptir. Aynı zamanda Ressam Komet tarafından içeriği destekleyen postmodern resimler, anlatının sayfaları arasına serpiştirilmiştir. Leyla Erbil, *Üç Başlı Ejderha* ve *Kalan*’da kullandığı özgün yapı özelliklerine bu eserinde de yer vererek kuralları

²²¹ Elmas Şahin, **a.g.e.**, s. 453, 454.

aşan bir anlatı ortaya koymuştur. Roman-şiir yapısıyla ve üç virgül, satır başında küçük harf kullanımı gibi kendine has yazım ve imla kuralları ile içten gelen, gramer düzenini aşan üslûbuyla yine bu eserinde de gerek içerik gerek yapı bakımından özgürlüğü ve özgünlüğü benimsediğini okuyucusuna göstermiştir. Denebilir ki yazar, hasta yatağında yaşama veda etmeden önce, son defa bu eseriyle başkaldırmış; bireyden topluma uzanan özgürlüğü, gücünün son damlasına dek savunmuştur.

3.3. Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in Romanlarında Varoluşsal Eğilimler

3.3.1. Bunaltı

Varoluşçu iç sıkıntısının kökeni, her türlü felsefî düşünceden bağımsız olan ve sadece var olmak olgusuna bağlı bulunan bir sıkıntıdır. Bu sıkıntı, açık bir tehlikenin saldığı korkudan çok, istemeden bu dünyaya fırlatılıp atılmanın, tüm sonuçlarının ne olacağı kestirilip bilinmeden ve doğrulanmadan seçmeler yapmak zorunluluğunda bulunmanın verdiği buruk bir duygu tanımıdır. Aynı zamanda insanı varoluşa taşıyan ve bizzat bunun gerçekleşmesini sağlayan da iç sıkıntısıdır.²²²

Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanında ana karakter, genel itibarıyla yaşamından memnun olmayan biridir ve yaşamının anlamsızlığında “bunaltı” olgusuyla mücadele etmektedir. O, anılarında çocukluk ve gençlik dönemini geçirdiğı İstanbul’un Fatih semtinin dar sokaklarında mutlu bir yaşam sürebildiğini hiçbir zaman düşünmemiştir. Her ne kadar ana karakterin babasına bu semt, bu çıkmaz sokaktaki ev, mutluluk verse de ana karakter ve kardeşlerinde bunaltı hissiyatını ortaya çıkarmaktadır. O, bu mekandan uzak yerlere gitmek arzusunu duymaktadır; çünkü iç sıkıntısından ancak “başka” bir yaşamsal düzenle kurtulabileceğini düşünmektedir:

Biz üç kardeş de bu evden hemen kopabilmek için büyük çaba harcıyoruz. Dışarıda, yaşamın gürültüsü içinde, ya da başka evlerde, başka insanlarla yaşam her zaman daha güzel geliyor bize. (s. 15)

Romanda ana karakter için gençlik anılarındaki bir başka bunaltı sebebi cinsel birleşme merakıdır. Ana karakterin yaşadığı ilk cinsel ilişki çocukluk döneminde

²²² Paul Foulquie, **a.g.e.**, s. 46.

ablası Süm ve kuzenleriyle yaptıkları birtakım eylemlerdir. Tamamen içgüdüsel yaklaşımlarla birbirlerinin üzerinde duyumsadıkları hazlar, erkeklerle birlikte yaşanacak cinsel ilişkiye -toplumun geleneklerinde evlenmeden önce yasaklanan birleşime- olan merakı artırmakta ve bu merakı gitgide bir iç sıkıntısına döndürmektedir:

Süm, kuzenlerim ve benim aramdaki cinsel ilişki, çocukluktan çıkışımıza dek sürüyor. Yalnız kalabilmek için olanaklar yaratıyoruz. Sonra soyunup birbirimizin üstüne çıkıyoruz. Kuzenimin toplu gövdesi, karnı ve kabarık, kılsız kadınlık organı ve organlarımızı birbirine sürtüp eriştiğimiz boşalmayı uzun yıllar unutamıyorum. Sevişmelerimiz çok doğal. Boşalır boşalmaz biraz utanıyoruz, ama hiçbir şey olmamış gibi davranıyoruz.

(Hepimiz erkeklerle duyacağımız boşalmanın çok daha başka, çok daha erişilmez bir duygu olduğunu düşünüyoruz. Bunu bekliyoruz. Sıkıntılarımızın özünde, bu yasaklanan duygunun özlemi yatıyor.) (s. 23-24)

Eserde ana karakterin yaptığı evlilikten mutsuz oluşu, bunaltı olgusunu okuyucuya yansıtan bir durum olarak anlaşılmaktadır. Ana karakter, evlilik kurumunun sağladığı bir aradallığı reddetmektedir. Onun için yaşamına müdahale edilmeyecek bir yaşantı güzeldir. Çünkü diğer türlü özgürlüğünün, iç huzurunun ve hatta yaşamının kısıtlandığını düşünmektedir. Bu kısıtlanmış ruh hâlinin kendisini, yaşama sevgisinden alıkoyduğunu fark ettiği için de kurumun gerekliliklerinden bunaltı hissiyatıyla uzaklaşmak istemektedir:

Kocam Paris'te. İşten eve dönünce, güzel bir sessizlik karşılıyor beni. O günler yalnız Telemann dinliyorum. Çatı katımın balkonunda oturuyorum. Uzun süren, güzel bir sonbaharın bozkırda, çıplak tepeler ardında batan güneşini seyrediyorum. Sonraki günlerde yıldırım gibi hızlı bir gelişme oluyor. Dünya çok güzelleşiyor. Gerçekdışı bir güzellikte yaşadığımı algılıyor, uykularımı kısaltıyorum. Sanki yeteneklerim gelişiyor. Her şeyi daha iyi anlıyorum. Kısa uykular beni daha diri, daha canlı kılıyor. Yorulmadan çalışıyorum. İnsanları her zamankinden daha çok seviyorum, sanki onlar da beni daha çok seviyor, daha çok arıyor. Yaşamın doğal akışı hızlanıyor. Düşünce akışım hızlanıyor. O Paris'te. Onsuz her şey daha güzel. Gelecek. Bu akışa kendi bunalımlarını, dünyaya karşı mutsuz bakışını ekleyecek. Umutsuzluğunu. Paris'te kalsın. Ya da gelirse, bensiz yaşasın. Bu ne dostluk, ne evlilik, ne de sevgi. (s. 36)

Romanda ana karakter; bunalım olgusunun temelinde, yozlaşmış geleneklerin ve kalıplaşmış toplumsal yaşayışın yattığını vurgulamaktadır. O; benliğinde duyduğu

bunaltının, aslında toplumun yapısına sinmiş, sevgi hissiyatını barındırmayan bozuk düzeninden kaynakladığını düşünmektedir. Öyle ki toplumsal algıda cinsellik bir tabu olduğu sürece ikili ilişkilerde bireyin nesneleşmesi devam edecektir. Onun için bunalımlı yaşantılar; içi boşaltılmış gelenekler ve sevgi ihtiyacından yoksun oluşla paralel bir devamlılık gösterecektir:

Neden bunalımları çözümleyemiyoruz? Neden dost olmadan, erkek-kadın, karı-koca olmaya çabalyoruz? Yirmi yaşlarının başındaki insanlar 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 mi bakıp heyecanlanmalılar? İlk kadını genelevde mi tanınmalılar? Karı-kocalar birbirlerinin gövdelerine "mal" gözüyle mi bakmalı? İnsanın doğal yapısı bu davranışların tümüne aykırı. Bizim insanlarımızın insan sevmesi, insan okşaması çocukluktan engelleniyor. Saptırılıyor. Çarpılıyor. (s. 44)

Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanında, anlatıcının iç sıkıntısının sebeplerinden biri "yetersizlik" hissiyatıdır. Ona göre zaman olgusu, insan iradesi, insanın varoluşunu ifade edebilmesindeki yegâne araç dil, sözcükler hep yetersizdir ve bu noksanlık, ana karakterde bunaltıyı doğurmaktadır:

Ve bana geceler yetmiyor. Günler yetmiyor. İnsan olmak yetmiyor. Sözcükler, diller yetmiyor. (s. 9)

Ana karaktere göre, mutluluk bile acıyı beraberinde getirdiğinden o, acıyı bizzat mutluluk olarak nitelendirmeye karar vermektedir. Onun için birbirine zıt bu iki hissiyat aslında birdir. Bu düşüncenin aynı zamanda Özlü'nün en sevdiği yazar, Pavese'nin "*Acı çekmemiş olsaydım bu güzel sözleri yazamayacaktım.*"²²³ sözüyle paralel bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Romanda, anlatıcı acıların sebebini gerçekleşmemiş isteklere bağlamaktadır. İnsan, daima isteyen ve beklentiye giren bir varlık olduğundan ruhunda acılar duymaya mahkûmdur. Bu acı –yahut mutluluk- da bunaltıyı beraberinde getirmektedir:

Dün Berlin'de geçirdiğim Nisan ayının ilk pazar gününde artık bundan böyle acıları mutluluk olarak nitelendirmeye karar verdim. Yaşamımın en mutlu anlarında da aynı güçle acıyı duymadım mı. Ve acıların ötesinde bir beklenti vardı: Kendi dünyamın beklentisi. (s. 9)

²²³ Cesare Pavese, **Yaşama Uğraşı**, Çeviren: Cevat Çapan, İstanbul, Can Yayınları, 2005, s. 136.

Anlatıcı, “yolculuk” sözcüğü üzerinde ısrarla durmaktadır. Onun için yolculukta olmak düşüncesi, acılarını hafifleten, bunaltısını azaltan bir durumdur. Sürekli yolculuk hâlinde bulunanın bir yere “gitmek”te olmadığını, bir yere gitmek düşüncesi için ancak bir yere ait olmak gerektiğini işaret etmektedir. Ona göre yaşamı yaşanılır kılan şey yolculuklardır. Duran her şey iç sıkıntısı yaratan unsurlardır. Bunaltı hissiyatından sıyrılmış bir yaşam, tren raylarının üzerindeki hareket hâlindeki yaşamdır:

Her gidenle gitmek istedim. Her yolculuğa çıkmak. Hiçbir yere gitmesem de, sürekli yolculuklarda olduğumu algılamakta geç kalmadım. Ama genç yaşlarda, henüz bana, yaşamı yaşanır kılan bu duyguya varmadan önce, gidememek, derin, derin, derin bir acıydı. (...) Beni ben olarak raylar üzerinde götüren trenlerde algılıyorum gerçek dünyamı. Duran her şey sıkıyor beni. (s. 39)

Anlatıcıya göre değişimin olmadığı, aynılığa hapsedilmiş her şey sıkıcıdır. Çevresinde algıladığı şeylerin bilindik oluşu, her zamanki hâlinde kalışı onda bunaltı sebebidir. Öyle ki onun içinden sıyrılmaya çalıştığı sıkıntıları tetikleyen en önemli şeylerdendir tekdüzelik. Zaten bu, aynı zamanda devamlı “yolda” olmayı tercih etmesinin sebeplerindendir:

Çevreme bakıyorum. Ne var. Bildik siyah geceler. Bildik gri sabahlar. Bildik güneşin belirli ışığı. Zaman zaman en büyük güzelliklerine bürünse de, ışıklar gerçekten bizi şaşkına çevirse de, o ışıkların sonbahar ışıklarının tüm sonbahar yapraklarına verdiği renklerin tüm çeşitliliklerinde bir başına ışığı ilk kez görürcesine yürüsen de, içinde bağırın gene Dr. Driver.²²⁴

"Hepiniz ne denli can sıkıcısınız!"

"Hepiniz ne denli can sıkıcısınız!"

"Hepiniz ne denli can sıkıcısınız!" (s. 49)

Leyla Erbil'in ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın*'da ana Karakter Nermin, sanat çevresinden arkadaşlarıyla zaman zaman bir araya gelip sanat üzerine konuşmaktan haz alan biridir. Aynı zamanda şiir yazıp bunları yakın arkadaşlarına okumayı sevmektedir. Nermin, romanın ilk sayfalarında Balıkpazarı'nda Lambo adında bir meyhanede “o” dediği birisiyle tanışmıştır. Tanıştıktan sonra onunla, şiirlerini

²²⁴ F. Scott Fitzgerald'ın “Geceler Güzeldir” romanının kahramanı.

okumak üzere randevulaşmışlardır. Şiirlerini okuduktan sonra ise ondan gördüğü eleştirel tavır, şiir yazmaya olan hevesini kırmıştır. Oysaki onun için şiir, yaşama tutunmanın bir yoludur. Nermin için yaşamak anlamsız bir edimdir. Onu anlamlandıran şey, sanat ve sanatın meseleleriyle uğraşmaktır. Bundan yoksunluk, onun için bunaltı sebebidir. Bu bunaltılı hâl onda ölmek isteğini doğuracak kadar güçlüdür:

“Ellerine sağlık pek güzel yazmışsın ama şaire olabilmek için daha çok küçüksün. Bunları birkaç ay beklet yeniden oku bakalım. Ben sana kitap getireceğim yarın Lamboya onları da oku...” Kibarlık ediyordu ama beğenmemişti işte. Kim bilir nasıl da alay etti için için. “Hiç durmadan yaz yaz yaz at bir köşeye arkasını bırakma yazmanın.” İşte benim tek sığındığım tek avunduğum şiirlerden de umudum kesildi artık. Yaşamının anlamı ne olacak artık, ölebilirim artık. (s.15)

Ana karakter Nermin, Halit adlı arkadaşıyla Degastasyon’da buluştuğunda ona, yaşantısında duyduğu kısıtılmışlık hissiyatını olduğu gibi anlatır: Nermin, annesiyle anlaşamamaktadır. Çünkü onu daima zapt etmeye, özgürlüğünü sınırlandırmaya çalışmakta; dinî konuda baskı yapmaktadır. Bu durum da Nermin’i bunaltmaktadır. Ondaki bunaltı hissi, annesiyle yaşadığı evden kaçma isteğini doğurmaktadır. O, sadece yakın arkadaşı Meral ve şiir yazma edimiyle bunaltılı ruh hâinden bir nebze uzaklaşabilmektedir. Nermin’in bu hâlini dinleyen Halit, onu teselli eder ve tüm bunaltısının aslında dünyanın ve Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasî durumla alakalı olduğunu ifade eder:

Degustasyonda buluştuk Halitle. Nasıl oldu bilmiyorum birden her şeyimle açılıverdim ona. Başım dönerek anlatıyor anlatıyor anlatıyordum. Meralde dertleşircesine en saklı şeylerimi annemin diktatörlüğünü geçimsizliklerimizi bir çeşit tutsak oluşumu din baskılarını acılarımı özgürlüğümü elde edemezsem kendimi öldürmeyi düşündüğümü bile söyledim ona. Belki de kaçacağımı evden hiç kimsenin beni anlamadığını tek arkadaşım Merali şiire sığınarak ayakta durabildiğimi. Öyle bir şey oldu ki anlattıkça anlattıkça o vakte dek hiç olmadığım kadar bahtsız sandım kendimi başladım ağlamaya. Mendiliyle gözyaşlarımı sildi çocuğuyum gibi. Bu hareketiyle sapıttım büsbütün ve şu anda tiksindiğim bir şey yaptım: gözyaşlarımı silen ellerini alıp öptüm. Tütün kokuyordu parmakları acı acı. Nasıl yapabildim bunu şaşıyorum kendime. Sanırım aslında ona yapılan eziyetleri benimkiyle karıştırıyordum, çektikleri sanki benim yüzümdenmiş gibi geliyordu bana bunu ödedim biraz. Soğukkanlılıkla yatışmamı bekledi sonra da tüm acıların dünyanın ve Türkiye’nin içinde bulunduğu politikaya bağlı olduğunu söyledi. (s. 17)

Nermin kendisini yalnız, umutsuz, çaresiz ve acınacak durumda hisseden, adeta varoluş sancısı çeken bir karakterdir. Varoluşçuluk felsefesinin ifadesiyle o dünyaya

yalnız başına “atılmış”lığın²²⁵ üstüne yüklediği sorumluluklarla mücadele etmekte ve bunun bunaltısını yaşamaktadır. Ona göre yaşamın zorluğu ancak kişisel irade ve güçle yenilebilir. Bu da kişinin doğrudan “seçme”lerinin sonuçlarıdır:

Bazen dönüp kendime bakınca öyle umutsuz, çaresiz, acınacak durumda görüyorum ki kendimi, gözlerim yaşıyor. Ama içimde bir güç var, ötekilerin haksız, benim haklı ve doğru olduğuma inanıyorum. Bu güç ayakta tutuyor beni. (s.38)

Tuhaf Bir Kadın’ın ikinci bölümü “Baba”da, Hasan Efendi’nin ölüm döşğinde geçmişini hatırlayışları, kızının inançsız ve komünist bir birey oluşuna hayıflanışları okunmaktadır. Hasan Efendi, kızı Nermin’i iyi yetiştiremediğine karar verir. Kızının kapitalist düzene karşı gelişleri, Allah’a inanmayışı; onu daima bunaltıya sürükleyeceğini, kızının hiçbir zaman mutlu olamayacağını, sevgisizlikle öleceğini düşünür. Yani Hasan Efendi, kızının mutsuzluğundan, iç sıkıntısından, her şeye karşı olan özgürlükçü karakterinden kendisini sorumlu tutmaktadır. Babaya göre kızının komünist mücadelesi, onun içinden çıkamayacağı bunaltı sebebi olacaktır. Ona göre iç sıkıntısından ancak imanla kurtulmak mümkündür. Bu ise Kierkegaard’ın Hristiyan varoluşçu görüşüne yakın bir görüş olarak okunabilir. Kierkegaard’a göre birey, nasıl Tanrı’ya imanla öznelliğini kazanacak; varoluşunu tamamlayabilecekse Hasan Efendi de aynı doğrultuda, iman gücünün bireyin bizzat içinde olduğunu ve ancak bu imanla bunaltının aşılabileceğini işaret etmektedir:

Hakikati böyle herkesle birlikte sosyalizmde aramanın ne avam bir iş olduğunu kavrayamıyorlar. Başkalarını geçmeyi değil başkalarıyla eşit olmayı istiyorlarmış felsefeden önce haklarını alacaklarmış bizler derin düşüncelere daldığımız sıra başımızdakiler armatör olmuşlarmış... Püff! Hazırcevaplık bunlar! Kaç kez Mevlana’yı anlatmıştım ona yüksek bir iş değil yaptığın madem herkese benzememek istiyorsun gündelik düşüncenin dışına çık şimdi herkes sosyalist bunları geçen bir şey bul, kemale er, ödeteceğiz onlara demekle iş olmaz demişim, İq!.. Nuh der peygamber demez Yazık!.. Yazık! Evladına yazık! Baş altına kalsın bunu böyle yapanın, iki elim on parmağım mahşerde yakasına olsun... Azıcık inanabilseydi gönlüne koyabilseydim o ilahi kıvılcımdan o kadar ki akıllıdır; doktor ölçtü biçtiydi kafasını, çok akıllı olacak bu çocuk dediydi. Akıl onu mutlu etmedikten sonra, üstelik doğru yoldan çıkardıktan sonra ne yapayım o akıllı... Huzursuzluktan, yürek çarpıntısından, sevgisizlikten, sevgisizlikten yıkılıp gidecek bir gün; bir su kıyısına düşecek yüzüstü, içim yanıyor sevgisizlikten sevgisizlikten en çok bundan ölecek, çünkü söyledi bana: “Bu düzenin vereceği her nimetten nefret ediyorum,” dedi. (...) Yok yok Allah’a inanmalı, bir sığınaktır o, bir dayanaktır, bir avunak... İlla da gökte değildir ya... Söylemişim bunu da ona, o senin içindedir demişim, o her yerdedir, havada, suda, ateşte demişim. (...) Sen bir Allah’sın demişim, her insan bir Allah’tır, demişim. “Ben sadece bir insan olmak istiyorum babacık,” diye de alaya almış beni... Yetiştirememişim istediğim gibi evladımı, yetiştirememişim... (s. 88-89)

²²⁵ J.P.Sartre, **a.g.e.**, s. 72.

Erbil'in diğerk romanı *Karanlığın Günü*'nde ana karakter Neslihan ve sanat çevresinden arkadaşları sosyalizmi benimsemektedirler. Bu siyasi yaklaşımlarıyla toplumun geleceğini kapitalist düzenden kurtarıp eşitlikçi ve sınıfsız bir toplumsal yapı oluşturmak istemektedirler. Ancak bu yolda yaptıkları tüm toplantıların, verdikleri çabaların, düşüncelerin sonuçsuz kalacağının bilinciyle bunaltılı bir yaşamın gerçekliğinden kaçamazlar. Bozuk sosyal düzeni iyileştirmek adına yapılacak eylemlerin boşunallığı, onlara çaresizlik olgusunu ve beraberinde bunaltılı bir hâli getirecektir:

Biz gazetelerde dergilerde yazmamıza, allahın günü sergiler açıp oturumlar düzenlememize, sosyal yaşantımızda önemli roller aldığımızı sanmamıza karşın - bu sanı pek öyle yanlış da sayılmazdı - geleceğe ait hiçbir belirleyici katkımız olmadığını, olamayacağımı da bilmemize karşın bize verilmiş bir görevi - bu görevi bize kimin verdiğini bilmeden, adının tarihi sorumluluk olduğunu sandığımız bu görevi - oynamaya böylece başladık: sonunda elimizden alınacaktı bütün emeğimiz, arta kalanın bir ANI, bir GECE olacağını-bilirdik; gene de oyunlar içinde geçecek ama yarına kararlar aldırabilecek bir GECE, O kararları o geldiğimiz yeri son alıda biri, birileri gelerek silip süpürebilecekti ama olsun! BİZ gene tüm inadımızla yeniden başladık GECE'ye... (s. 41)

Varoluşçuluk felsefesinin temel meselelerinden biri insanın yalnız başına dünyaya bırakılmışlığıdır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra güven ortamının yok oluşuyla söz konusu yalnızlığın kapitalist düzende daha da hissedilişi, savunmasız insanın bunaltısını ön plana çıkarmıştır. İnsan, ne yaparsa yapsın yalnız bir varlıktır. Bu yalnızlık olgusu, başkalarının varlığıyla da çözümsüz kalacaktır. Ana karakter Neslihan bu durumu "dost" kavramının anlamını yitirilişiyle dile getirir. Masumiyetini yitiren dünyada dostluğun çocukluk gibi geçmişte kalan bir kavram olduğunu söyler. Bu kavramın anlamını yitirilişi ana karakterde bir bunaltı sebebi olarak okunmaktadır:

DOSTLUK denilen o duyguyu tadarız: çocukken yaşadığımız ama yitirdiğimiz, ruhumuzu okşayan ve yatıştıran bizi o duyguyu; yaseminlerden artakalmış bir kapı önü ılıkliğini, içeri girmeyi gevezeliklerimizle uzattığımız, büyüklerden birinin - baban azarlayacak ama Nesli - sesine aldırmadan kapı önlerinin yaz akşamlarına sığan bir anı mıdır dostluk... (s. 41-42)

Neslihan, eserleri fazla satmayan, çok tanınmayan "varoluşçu" bir yazardır. Bu yüzden ekonomik sıkıntılar çekmesi ve popüler, eserleri çok satan İkbal ve İkbal

gibilerin yayınevi sahipleriyle olan gayri ahlâkî ilişkilerini de görmesi onda bunaltılı bir rûh hâlini yaratır. İktbal'e göre varoluşçuların anlaşılması güçtür; çünkü okuyucu kitlesi, bu tarz felsefî eserleri okumaya ve anlamaya hazır değildir. Ancak, gelecek eserlerin nasıl bir tarzda verileceğinin yol açıcısı oldukları aşikâr bir gerçektir. İktbal'in bu düşüncelerinin altında saklı olan "popüler olanın yolunu açma" gerçeği, popülerliğe karşı olan Neslihan'ın sınırlarını hepten bozan ve bunaltısını arttıran bir diyalog olarak eserde okunabilmektedir:

İktbal başını hafifçe eğdi ve duyulur duyulmaz bir sesle, "Teşekkür ederim, aslında sen yıllar önce yapmıştın bu işi, beni etkilemişsindir," dedi. Ben de onun ki kadar kısık bir sesle, "Aman kimse duymasın, aramızda kalsın," dedim. "Siz erken çıkış yaptınız yalnız!" dedi, "hem şiir başka, düzyazı başka!" "Biz mi?" dedim. "Sizler, yani varoluşçuluk olarak ortaya çıktığınızda ortam hazır değildi, bu yüzden örtülü kaldı işiniz, anlaşılmadı," dedi, bilgiç bilgiç... "Ama bizden sonra yazacaklara ortam hazırlamış olmak onuruna sahip olduk?" dedim. "Bence öyle!" dedi. "Eh bari!" dedim... (...) "Bok karı!" diye söylendim; anlamadan baktı İktbal, "Efendim?" dedi; "Yok sana söylemiyorum İktbalciğim" dedim sevecen bir sesle... (s. 60)

Varoluşçuluk felsefesine göre insan, dünyaya atılmışlığın ve ölüm gerçeğinin verdiği iç sıkıntısıyla yaşamını idame ettirmek zorundadır. Aslında insanın doğuşundan itibaren bunaltılı süreci başlamıştır. Doğmak, bir nevi bunaltının temel sebebidir. *Karanlığın Günü*'nde Asiye karakterinin doğumu oldukça zor olmuş ve bu doğum esnasında annesi ölmüştür. Öyle ki adeta doğmak istememiş, onu annesinin karnından zorla çıkarabilmişlerdir. O, varoluş sancısını daha doğarken duymuştur:

doğmak istemiyordu dünyaya

anadan ayrılmak hiç istemiyor

Allah encamını hayır etsin

dünyayı çok sevecek ve

dünyadan çok çekecek (s. 99)

Romanda Asiye karakterine göre varoluşsal bunaltının ancak “iş” ile üstesinden gelinebilir. Onun bu düşüncesi, Sartre’ın felsefesiyle paralellik göstermektedir. Sartre göre de ancak eylem içinde, iş içinde gerçeklik vardır. İnsan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendini yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir.²²⁶ Bu yüzden iki fikrin birbiriyle örtüştüğü söylenebilir:

Asiye:

- *Bence her şey insanın kendi elindedir, yani bizim elimizdedir, Mustafa Kemal bunun en açık örneğidir. Yoktan bir devlet var etmiştir. Nasıl? Bizim gibi oturup şikâyet etmekle mi? Hayır! Çalışarak! asıl olan iştir, yapmaktır. Neden hep başkalarından bekliyoruz, neden hep başkaları bizim için yapacakmış!..* (s. 106)

Mektup Aşkları romanında Ahmet karakteri, romanın ana karakteri olan Jale’ye aşıktır. Ahmet, Ankara ve İzmir’de Jale’den uzak yaşamının üzüntüsünü duymaktadır. Ahmet için Jale, varoluşsal gerçekliği için yegâne ihtiyaçtır. Öyle ki mektuplarından okunduğu üzere Jale olmadan hiçbir şekilde mutlu olamamakta, aşk ızdırabı çekmektedir. Onun için yaşamak, Jale ile geçen dakikalardan ibarettir.

Ahmet’in hissiyatlarına varoluşçuluk felsefesi perspektifinden bakıldığında aşk, sanıldığı gibi bir bedene sahip olmayı değil, özgürlüğe sahip olmaya çalışır. Nesne-başkası aşk uyandırmaya yetmez, aşk ancak özne-başkası arzusunda doğabilir. Oysa bu arzu, hiç de bir uzlaşma arzusu değil, tersine bir karşılık verme arzusu, dünün kölesinin dünün efendisi üzerindeki zafer istencidir. Bu zaferi sağlamak için, başkasının özgürlüğüyle yalnızca karşılaşmak yetmez, onun aynı zamanda aşk duyanın tutsağı olması gerekir. Kötülüğü, nesnelliğe olan eğilimi, olgusallığı, bütün bunları bulaştırmak isteyen başkasına bulaştırmaktır. Sartre’a göre, aşk sevincinin özü budur.²²⁷

Ahmet, söz konusu yoruma paralel olarak aşk duyduğu Jale’de “özne-başkası” olmak arzusundadır. O, duygularıyla nasıl sevdiği kadına tutsak olduysa sevdiği kadının da ona aşık olmasını isteyerek bir nevi kendisinde onun özgürlüğünü bizzat zapt etmek istemektedir. Ahmet, dünyada kendini onsuz yapayalnız addetmektedir. Bu yüzden içinde sevdiği kadını kaybetme korkusunu da şiddetli bir şekilde duyumsamaktadır. Onsuzluğun verdiği bunaltı, bilinçaltında bile büyük bir tesir uyandırmakta ve kabuslar görmesine yol açmaktadır. Onun iç sıkıntısının sebebi

²²⁶ J.P.Sartre, **a.g.e.**, s. 80.

²²⁷ Emmanuel Mounier, **a.g.e.**, s. 143.

Jale'nin yokluğunun kendi benliğini de adeta yok etmesinden, varoluşsal aşkın meydana gelememesinden ileri gelmektedir:

Jalem ,

Ayrılmak zor, ama çok zor geldi. Kafamın içi o kadar karmakarışık idi ki uçtuk mu indik mi, ayırımına varamadım. Otobüs Ankara Palas'ın önünde bıraktı, kendimi denizin ortasında bir findık kabuğu gibi duyumsadım. Küçücük bir oda varmış. görmeye gerek bulmadan içine girdim, sonradan bana mezar gibi gelmeye başladı . Kabus içinde uyudum, uyandım, seni gördüm; benden kaçıyordun: karanlık, sisli bir havaydı; bozuk ve çamurlu yollarda uçar gibi koşuyorduk, seni yitirme korkusu müthiş bir acı gibi içimdeydi. Yavaş yavaş dermanım kesildi, adımlarımı atamaz hale geldim, ayağım tökezlendi ve çamurlar içinde yuvarlandım, sana seslenmeye çalıştım, sesim çıkmıyordu; sen ise sislerin arasında gözden yittin. (s.7)

Ana karakter Jale'nin arkadaşı Sacide'nin yazmış olduğu mektuplarda geleneksel toplum yapısına aykırı cümleleriyle ötekileşmiş bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. O, varoluşunun nedenselliğini sadece kendi öz varlığında bulur ve bu öze bağlı kalmak adına özgürlüğünü elde etmek için elinden geleni ardına koymaz. Öyle ki özgürlük için verdiği mücadele ve toplumun sorgulamaksızın yaptırımlarla yaşamını idame ettirmesi onda bunaltı sebebi olarak okunmaktadır. Yozlaşmış toplumun sınırlı düşünce dünyası onda öyle kısıtlanmışlık ve yalnızlık duygusu doğurur ki bazen bu yüzden ölmeyi ya da onlar gibi “koyun” olmayı istemektedir. Tren yolculuğu esnasında Jale'ye yazdığı mektuptan bunaltısının bu izleri açık bir şekilde kendini belli etmektedir:

Bu mektubu okuyunca gene zıvanadan çıktığımı anlayacaksın. Ne yapayım, elimde değil, kimi zaman öyle bir coşuyorum ki dar geliyor bana dünya, fırlatsam mı diyorum kendimi trenin camından! (...) Karşımdaki koyun ana çok kötü bakmaya başladı. Mektubu kesip azıcık hanım hanımcık dilleseyim onunla; oğulcuğu da benim gibi bir aşıfteye kurban giderse diye ödü patlamak üzere; güzel Allahım, neden beni de bunlar gibi ya da onları da benim gibi yaratmadın da rahatımı kaçırdın şu dünyada! (s. 10)

Mektup Aşkları'nda Ferhunde karakteri bunaltılı ruh halini sevmektedir. Onun için bunaltı olgusu mutluluğun değerini kavrayabilmek için elzemdir. İçinde duyacağı sıkıntılar onun için adeta mutluluğa giden yoldur. Ferhunde, yaşamında her türlü hissiyatı tatmak istemekte; bu yolda bunaltılı bir yaşayıştan dahi çekinmemektedir:

Bana, üzülme, diyorsun. Fakat ne yapayım, ızdırabı çok seviyorum. Saadetin kıymetini anlayabildiğim için. Hayatta her zevki tatmak isterim, her maceraya atılmak isterim, her şeyi öğrenmek kaprisi o kadar galebe çalar ki, inatçılığımı bile unuturum. (s. 14)

Ferhunde, melankolik, bunaltılı karakter özelliğini Serveti Fünun edebiyatının şiirlerinden hoşlanarak desteklemektedir. Onun için geçmiş de gelecek de mutluluğun kaynağı değildir. Bir nevi onun bunaltılı ruh hâli, mutluluktan tamamen ümidi kesmiştir. İçinde aramak arzusunu duymasına sebep olan şeyin ne olduğunu bilememesi de onda süreklilik arz eden huzursuzluğu ve yıkıntıyı doğurmuştur. Ferhunde, yaşantısının hangi sürecinde nasıl mutlu olabileceği hakkında bir fikir yürütememesinin bunaltısını, benliğinin daima kendini açmaz oluşunun yalnızlığa mahkûmiyetiyle ilişkilendirerek Jale'ye yazdığı mektubun satırlarına dökmektedir:

Biliyorum üç yıldır ne Serveti Fünun'dan ne de teverrüm edebiyatından yakarı kurtaramadın diye alay edeceksin, ama ah ne bileyim, maziye çoktan arkada bıraktım, hem de hiç dönmek üzere! Fakat istikbal beni tatmin etmekten çok uzak! içimde birçok anlar bitmek tükenmek bilmez bir yıkıntı, bir huzursuzluk var. Bulamadığım, bulamayacağım bir şeyi daima arıyor gibiyim. Nedir? Beni mesut edecek ne gibi bir şeydir onu da bilmiyorum. (...) Ben ruhumun her sızısını bir bir yaşarım. Adeta gözlerimden sızır acım, ama sen nasıl sakın kalıyorsun? (...) Bana öyle geliyor ki dostum, dünyada saadet denen bir şey yok, bizler boşuna çırpınıp duruyoruz. Zaten ruhumuzu bütün çıplaklığıyla kimseye gösteremediğimiz için daima yalnız kalmaya mahkumuz. (s. 33)

Ferhunde, Jale'ye yazdığı bir mektupta sahip oldukları bunaltılı yaşamın en başta hüznü edebî eserler okuyarak yetiştiklerinden kaynaklandığını dile getirmektedir. Ona göre kendisi de Jale de romantik hayâller ve hüznü hissiyatlar aşıl原因 kitaplarla büyümüşlerdir. Bunların tesiri, şimdiki bunaltılarının altında yatan gerçekliktir. Çocukluğunda Kerime Nadir, Server Bedi, Güzide Sabri'yi okuyan Ferhunde, hüznü ruhuna hitap eden Serveti Fünuncuları da kendisine yakın bulmaktadır. Ayrıca Ahmet Haşim'i de sevdiğini mektubunun satırlarında Jale'ye açıklamaktadır:

Yalnız inkar edemeyeceğim bir şey var, eğer kabahatse: benim ruhum, hatta senin de ruhun, bizlerin ruhu, şimdi alay ettiğin o hayallerle, o hüznü hissiyata ram olarak yetişti. Dokuzuncu sınıfta Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi'ni okuduğumuzda ağlamaktan gözlerimizin nasıl şiştiğini hatırlıyor musun? Kerime Nadir'i, Server Bedi'yi, Güzide Sabri'yi annelerimizden gizli gizli geceleri nasıl okuduk. Onları şimdi bir çırpıda silebilir miyiz içimizden? Hiç mi tesirinde, nüfuzunda kalmadık? Ah dostum, benim ruh ve duygu hayatımı, yaralı gönlümü Serveti Fünuncular sarıyorsa veben onlarda kendimi, insan ruhunun çilelerini buluyorsam, nasıl kendime ihanet edercesine inkara sapar, Haşim'i sevmediğimi söyleyebilirim? (s. 64)

Ferhunde, sevgilisi Bekir'in, onu yine arkadaşı olan Sacide ile aldatmasından dolayı aşk olgusuna karşı inancını yitirmiştir. Bu yüzden melankolik bir ruh hâliyle hayallerinde yalnız bırakılmanın bunaltısını Jale'ye yazdığı mektubunda dile

getirmektedir. O, aldatılarak ona yaşama gücü veren temiz duygulardan yoksun bırakılmanın acısını bir canlının katledilişine benzetmektedir:

Eğer Bekir'le ben kadar anlaşılan, birbirine bağlı bir çift bile, böyle kıskanç bir tahrike, bir danslık bir iğvaya kanmışsa AŞK asla yoktur! İşte bize yanlış öğretilen budur, beni yalnızlığın cehennemiyle baş başa bırakan düşüncem bu Jaleciğim. Bu bir onulmaz yara, bir zehirli korku, nasıl anlatsam bilmem, beni yaşamaya iten temiz bir duygunun, sevme duygusunun, bir canlılığın katledilişi, güzel bir şeye bilerek kıyılışı, gaddarlık. (s. 96)

Leyla Erbil'in *Cüce* romanında ise öncelikle *Yazarın Notu* kısmında ana karakter Zenîme Hanım, daimi bir iç sıkıntısına sahip karakter olarak tanıtılır. O, dünyada kendi köşesine çekilmiş, içinde bulunduğu topluma adeta küsmüş bir şekilde yaşantısını idame ettirir. Onun ne kimi kimsesi vardır ne de inancı. Bu onun ruhunda bitmeyen bir bunaltı, karamsarlık ve hoşnutsuzluk havası peyda etmiştir. Ona göre yaşamın mutluluğu ne bilim olgusuyla ne de insanın öz iradesiyle sağlanabilir; ancak bunun inanmak ile gerçekleşebileceğini ifade eder. Bu görüşle, yazarın Kierkegaard'ın varoluş algısına yakın bir noktada durduğunu söylemek mümkündür:

Kierkegaard, Hristiyanlığı ölü geçmişin kederli yankısı olarak görenlerin varoluşlarını bile kendileri açısından cazip hâle getirmiştir. Her şeye rağmen bir Hristiyan olmak, bir insan/kişi olmanın yoludur. –Kierkegaard'a göre tek yol budur- ve bu yolu netleştirmek ve gereklerini yerine getirilmek üzere çağrılmak da, yol tercihi ne olursa olsun, bir insan olmaya çağrılmaktır.²²⁸

Yani Zenîme Hanım'ın iç sıkıntısının giderilmesinde ve varoluşun edimsel çözümünde “inanç” unsurunu vurgulaması, Kierkegaard'ın felsefesiyle paralel bir okumayı mümkün kılmaktadır:

Geçen yaz mayıs ayıydı (2000) telefonla gene çağırırdı beni. Gittiğimde, başını kara ipek bir şalla sımsıkı Humeyniciler gibi bağladığını gördüm ve çok şaşırdım. Bana, bilimin ve insan istencinin insanları mutlu etmeye yetmeyeceğinden, herkesin bir inanca gereksinimi olduğundan söz etti. "Allah'ın varlığına inanmıyorum ama inanmışlar gibi yaşamak rahatlatıyor beni," dedi. Sanki ben, "Olmaaz!" demişim gibi, "Rahatlıyorsam neden olmuyormuş?" diye söylendi. İnsan zayıf bir yaratık olduğu için, "Eline kiliseyi, camiyi, havrayı vererek onları öbür dünyayı boylayana kadar oyalıyorlar biliyorum ama biraz da iyileştiriyorlar onları, cahil cühela takımı bunlar; inanıyorlar işte, çaresizler; bir amacı

²²⁸ William Barrett, **a.g.e.**, s. 156.

oluyor hayatlarının!" dedi. Bütün bunları sormadığım halde başını örttüğü için benden özür dilerce sıralıyordu. Ben hiç ses etmeden dinledim. (s. 12)

Romanın ikinci kısmının başlangıcından itibaren Zenîme Hanım gazeteciyi – toplumun yargılarını- sisli yollar içinde az görür vaziyette beklemektedir. Bu bekleyişi esnasında yazarın “sis” kelimesi üzerinde ısrarla durduğu görülmektedir. Sis aslında ana karakterin bulantılı zihni, karmaşık iç dünyası olarak okunabilmektedir. O, kendini kapitalist toplumun bir parçası olmaktan sürekli korunurken tanınmak arzusuyla eleştirdiği düzenin parçası olma yolundayken zihnindeki bulantıları sis ile duyurmuştur. Beklediği gazeteci ise onun direnç gücünün tükenişinin bir nevi somutlaşmış hâlidir:

Nasıl bulabilecek evi bakalım gazeteci bu siste; bulurdu bulmasına da!.. Çünkü, ettiklerinde telefon anlattılar gelecek olanın nasıl sürüklediğini fotoğraf sanatını ve röportajı sedefli dal uçlarından ayrıca savaş muhabirliği boyunca almışmış dediler ödülleri metal ve alaşımından, "delişişek" bir sanatçısıymış bu diyarın kendisi, kaçmazmış gözünden tek sözcük ve dize dediler oysa sen adını bile duymamışsın bunca yıl...

(...)

O gün, gazeteden edilen telefonu kapattıktan sonra düşündün: hem fotoğraf çekip-çektirip, hem öyle yazın sorularıyla tartışıp boğuşmanın kolay olamayacağını ama iş başa düşmüştü artık; işte burada kapının önünde hiç istemeden ama seve seve bekliyorsun onu gerilim içinde; siste evi bulamazsa diye kapı önlerine çıktığın da yalan, meraktan yiyor için içini, yüreğinin birine gizli bir koro kum yağdırmakta, çalınacak kapın yılların ardından ya geçiriyor kılıçtan seni şu tasa: neler soracak, neler yazacaktı söylemediğin kim bilir senin ağzından okurlara hınzır adam!..

(...)

Savaş muhabiri sanatçının her an içinden hortlak gibi çıkacağını beklediğin sis, epeyi yaklaştı sizin kapıya. SİS, bir harf gibi dinlene dinlene ilerliyor, kabına sığamadığında koyulup açılarak beyaz-mavi-mor-duman bukleleriyle değiştiriyor rengini. (s. 1-2, 6, 8)

Romanın ikinci kısmında bir başka bunaltı-bulantı unsuru, yazarın bizzat tanık olduğu sosyal vahşetlerdir. Toplum güvensizliği hat safhada bünyesinde bulundurmaktadır. Güvensiz yaşam alanında, kişinin içine düşeceği yegâne ruh hâli de bunaltı olacaktır. Erbil, sınıfsal ayrıştırmaların, toplumun yozlaşmış değer yargılarının bir nevi eleştirisi bağlamında 1993'te yaşanmış olan Sivas katliamına değinmiştir. Otuz üç aydının yanarak can verdiği bu olay, İslam'ın yanlış anlaşıldığının açık kanıtı olmuştur. Erbil de bu acı olayın eleştirisini eserine taşımış, yozlaşmış toplum algısının kendisinde yarattığı bunaltıyı pasif bir başkaldırıyla Zenîme Hanım karakteri üzerinden ifade etmiştir. Romanda Zenîme Hanım, söz konusu olaylar karşısında duyduğu çaresizliği aşağıdaki pasajda şu şekilde hissettirmektedir:

Çoğu Alevi, Sünniler de var aralarında yaşıyorlar, yaşıyorlardı ve biz seyreliyorduk. Dinciler sevinçten "gluglu dansı" yapıyorlardı Madımak Otelinin önünde. Telefona koştum. ismet Paşa'nın oğlunu aradım. Babası babamı bilirdi, kurtarırsa bir tek o kurtarırdı çocukları... Çıkmadı, bulamadım. Yer yarılmış yerin dibine girmişti sanki soyтары; bunlar hayati anlarda hep kaparlar telefonlarını... Sonra ben de televizyonu kapadım, lanet ettim kendime, Amerikalarda onca yıl, "İslam'da hümanizma" anlatmıştım!.. Televizyonu kapadım günlerce açmadım. (s. 13)

Zenîme Hanım, romanda kalıplaşmış toplum yargılarından ve özellikle medyadan, ün sahibi olmaktan uzak kalmak istediğini bariz bir şekilde ifade etmektedir. Ancak tümüyle yok sayılmaktan korktuğu için bir taraftan direndiği o yozlaşmış kültüre teklif edilen röportajı kabul ederek dahil olmaktadır. Onun bu "seçme" eylemi, içine düştüğü çelişkiyi ve bununla birlikte bunaltısını daha açık bir hale getirmiştir. O, seçimleriyle özgür olmak isterken aslında bu "seçim"iyle adeta toplumun dayatmalarına mâhkum olmuş gibidir. Sartre'ın deyişiyle o, özgür olmaya mahkûmdur:

Uzun süre direndin bu kültüre. Ünlü olmak, bu toplumda yer kapmak seçilmiş üçten beşten sayılmak, medyatik arma olmak hepsi sana yabancı hepsi başka biçimde, ne var ki istememektesin tümüyle yok da sayılmak altı üstü kara kaygı mezarlığı olan bu ülkede istememektesin seçkinliği; değil tepelemek için başkalarını ama kendin için olmalısın kendin tartılıp biçilmeden... (s. 16)

Yazar, eleştirdiği burjuva algısının bizzat pençesine düşmüş bir vaziyette onların göstereceği davranışlara benzer şeyler –gazeteye röportaj vermek- yapmaktan pişmanlık duymaktadır. Ama yine de bu yaptığına ısrarla devam ederek çelişkili durumunun yarattığı bunaltıyı, iç monologlarında yansıtmaktadır. O da önceden eleştirip uzak durduğu, içine karışmadığı burjuvazi düzene doğru adımını artık atmış ve ün sahibi olup "unutturuş oyunu"nda mızıkçılık yapmak istemiştir:

...altın dişleri hiç kesmeyen gerçeği; seni görseler ne olacaq görmeseler ne olacaq, kimler unutuşun obur toprağıyla göğün mürekkep rengini tutuşturacaq zaten insanoğlu ha yok ha var uy havar, bir gelse de gitse şu adam kurtulsan bir kova su ılıştırıp duş yaparak nefsin bastırsan aslaaa bir daha asla diyorsun ya, ne gelen var ne giden, yol uzun gurbet ıraq... (s. 17)

Ana karakterin içine düştüğü gitgelli, çelişkili ruh hâlinin yanında başka bir bunaltı unsuru da "bekleyiş"tir. 86 sayfadan oluşan romanın 60 sayfası Zenîme Hanım'ın gazeteciyi sisli yollarda bekleyişini ve beklerken yaşadığı bunaltılı ruh halini anlatır. Onun iç dünyasında bu bekleyiş süreci pişmanlık ve umut hislerinin karmaşıklığıyla uzadıkça uzamaktadır ve çelişkileriyle yüz yüze gelişini de daha acımasız hale büründürmektedir: "bir gelse de gitse şu adam kurtulsan bir kova su

ılıştırıp duş yaparak nefisini bastırsan aslaaa bir daha asla diyorsun ya, ne gelen var ne giden, yol uzun gurbet ıraq...” (s. 17)

Romandaki bekleyiş vurgusu ve sürekliliği Erbil’in tesirinde kaldığını açıkça beyan ettiği Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* adlı eseriyle benzerlikler taşımaktadır. Varoluşçu yazar Beckett, bu eserinde Godot’yu bekleyen iki ana karakterin iç hesaplaşmalarını diyalog tekniğiyle dışa aktarmaktadır. Denilebilir ki Leyla Erbil “bekleyiş”in sancılı sürecini iç monologlarla okuyucuya yansıtırken aynı olguyu Beckett diyalog tekniğiyle vermiştir:

Estragon: (uzaklara bakar. Vladimir onu seyreder, sonra gidip çizmeyi alır, içine bakar, hemen yere bırakır.) Tüh! (Tükürür. Estragon sahnenin ortasına gelir, sırtı seyircilere dönük, durur.) Ne hoş yer. [Döner, sahnenin önüne gelir, yüzü seyircilere dönük, durur.] Güzel manzara. [Vladimir’e doğru döner.] Hadi gidelim.

Vladimir: Gidemeyiz.

Estragon: Niye?

Vladimir: Godot’yu bekliyoruz.

(...)

Vladimir: Bekleyelim bakalım o ne diyecek?

Estragon: Kim?

Vladimir: Godot.

Estragon: İyi fikir.

(...)

Estragon: (Pozzo’nun önünden geri çekilerek). Yani ... anlarsınız... karanlık...gerginlik... beklerken... doğrusu...biran... sandım ki...

Pozzo: Beklerken mi ? Demek onu bekliyordunuz?

Vladimir: Ya, işte... (s. 30, 41, 56)

Yazarın var olmak ile yok olmak arasında kalışı, içine düştüğü ruhsal çelişkiler ve karmaşıklıklar, onda bilinmezlik hissini peyda etmektedir. Yaşam algısındaki belirsizlik, seçenekler arasındaki bocalayışları ondaki bunaltının başlıca sebepleridir.

Ana karakterin bu arafını, “iki kalbe sahip oluş” olarak ifade etmesi de dikkate değerdir. İkilemler onun için adeta iki kalp –ruh- taşıyan bir insanı betimlemektedir:

.....belini büken bu belirsiz bilinmezliği varlığını; öyle ki, seni seven, sevmeyen (kendini güncelden öylesine çekmiştin ki sevmeyenlerin bile özlemişlerdir seni), bunca insanın dile getirdiği, "ya uymak ya yok olmak" öğüdüne kulak asmıyor görünsen de şu bilinmezlik, -sizlerin de (okurların) ayırdına çoktan varmış olacağınız biçimde-, akorsuz iki kalp taşıyan insana dönüştürmüştü seni! (s. 20)

“İki kalbe sahip oluş” ifadesi, bir taraftan “varlık” ve “oluş”un yarattığı ikiliği de çağrıştırmaktadır. Samuel Beckett’in felsefi açıdan düalizm algısı –bir beden ve zihinden oluşum-, Leyla Erbil’de iki kalbin varlığı şeklinde ifade edilmektedir. Beckett tesiri gerek içerik gerek biçimsel özelliklerle Erbil’de okunabildiğinden yazarı daha iyi anlayabilmek adına Beckett’in felsefi anlayışından söz etmek gerekir. Beckett, beden ile zihnin arasındaki bağlantının gizemli ya da en azından açıklanmamış olduğu kanısındadır. Ona göre yaratılış ikilidir, bu da insanın dünyadaki tedirginliğinin kaynağı ve kökenidir. Yaratılışın değişmesi adına da insanoğlunun elinden hiçbir şey gelmemektedir, bunalıma sürüklenmektedir. Bu güç durum da insan varlığını absürt kılmaktadır.²²⁹

Romanda geçen “ya uymak ya yok olmak” sözü yazarın eleştirisinin en kısa özeti olarak okunabilir. Toplumun yozlaşmış dünyasına uyum sağlandığında yani Sartre’ın ifadesiyle *başkası-için-varlık* olunduğunda toplum tarafından dışlanılmaz, tecrit edilmez. Aksi durumda hâkim otoriteye uyulmayıp başkaldırılırsa toplum içinde yok olunmaya yani sindirilmeye mâhkumiyet söz konusudur.

Paul Foulquie’ye göre varoluşa ilk varıldığında, erekerin kesin olarak saptanmadığı ölçüde özgürlük de kurtarılmış olmaktadır. Var olmak, sürdürüldüğü ölçüde erek seçimleri de sürdürülür; çünkü özgürlük, varoluşun özüdür. Herhangi bir özel seçme dolayısıyla daha önce yapılmış olunan seçimlerden biriyle karşılaşılabilir; bunun sonucu olarak, ona uygun bir biçimde alınmış her karar, onun bir yenilenmesi olarak karşılanabilir; nitekim, bütün istemli davranışları özgür görme hakkı vardır; çünkü onlara karar verirken, kendilerini açıklayan ereker de karara bağlanır.²³⁰

Zenîme Hanım, yaşamında pek çok meselenin bir “bulantı” meselesi olduğunu ve “aile” kurumunun da bulantılarına bulantı eklediğini ifade eder. Burada Sartre’ın “*Bulantı*” adlı romanına ve tesirine açıkça gönderme vardır. *Bulantı* romanının ana karakteri Antoine Roquentin de Zenîme Hanım gibi arkadaşları, ailesi ve işi

²²⁹ J.M. Coetzee, **a.g.e.**, s. 5-6.

²³⁰ Paul Foulquie, **a.g.e.**, s. 58.

bulunmayan bir entelektüeldir. O da bulantısıyla baş başa, dış dünya ile iletişimsiz olarak yaşamını idame ettirir.

Anlatıcı, toplumun çekirdek kurumu aile içinde dahi mutlu olamamış; ailesini onu daraltan, kendi içinde ikiliğe -onun ifadesiyle ikinci yüreğin oynaması- düşüren, varoluşsal çıkmaza sürükleyen toplumsal bir olgu olarak algılamıştır. Çünkü ona göre bulantıdan kurtuluş yalnızca toplumdan ve toplumun her kurumundan uzak kalınarak sağlanabilirdi. Ancak o, iç hesaplaşmasında hiçbir şekilde bulantıdan kurtulamadığı gerçeğiyle baş başa kalmıştır:

O günlerde “aile”den duyduğun bulantıyı da ekledin bu yenilerine; yenileri zamanla ve şu eve kaçmadan önceki son yıllarda daha yoğun, yepyeni bir BULANTI’nın sürüklediği bir yürek oynamasıyla; hayatı daracık bir alana, daha çok yok oluşa doğru çekiştiren ikinci yüreğin oynamasıyla, -varoluşsal trajediyle ilgisi olmayan- onunla (varoluşsal trajediyle) geçinip gitmiştir insanoğlu tüm zamanlarda, içinde barındırdığı o tılsımlı güçle, civanperçemi, ebegümece, atkuyruğu, eğir kökü ve aynısefadan olma o tılsımlı güce tutunsan da sen bir elik gibi bakakaldın bulantına... (s. 26)

Edimsizliğin insanda meydana getirdiği bulantıyı bir komşusu üzerinden aktaran anlatıcı yaşamı “kirli hayat” olarak adlandırmaktadır. Ona göre yaşamın saflığı, toplumsal çıkarlar gözetildiğinde, sistemleşmiş düzenin bir parçası haline gelindiğinde yitilmektedir. Saflığını yitirmiş bir yaşantı da bulantılı süreçlere, cevapsız “neden?” sorularına mâhkumdur:

Kahvesini yudumluyor kadın, camın önündeki kadifesi eprimiş koltuğa geçip kim bilir kaç bininci kez arka bahçenin ağaçlarını; sarı meyve veren kiraz ağacını, zarifçe uzanan ceviz ağacını, çınarı, artık hiç meyve vermeyen kurumaya yüz tutmuş elma ağacını, vaktiyle dutundan kazanlarla pekmez kaynattıkları ağacı sayıyor kendine bir bir; sokağa çıkmamaya, kimseyle buluşmamaya uğraşarak (kiminle buluşacaktın zaten), bulantıyla kacmerlenmiş kirli bir hayatı daralta daralta böyle yaşamayı deniyor. Neden kirli? Neden öyle dedin? Neden ? (s. 30)

Kapitalist dünya düzeninin, pozitivist algıya hasar bırakarak onu geri plana itiş, devamında aklın ve nesnel bilginin önemini yitirişini ve öznenin ön plana çıkışını getirmiştir. Bireyin kendi iç dünyasına yönelip varlığını bütünsel olarak sorgulayışa başlaması da varoluşunu gerçekleştirmek adına eyleme girişmesini gerekli kılmıştır. Ancak bir taraftan eylemsel özgürlüğü sınırlandıran toplumsal güdüler de bireyin seçimleri üzerinde yaptırımlar uygulamaktadır. Bu baskı da bireyde bulantıyı

meydana getirmektedir. Zenîme Hanım'ın iç monoloğunda da kapitalist düzenin dayatmalarıyla “zorunlu” yaşayışın bunaltısı ifade edilmektedir:

Küs değilim, kızgın değilim sana; baş eğmiştin bulantının sonuçlarına, sessiz sedasız, belleğinin bir gözünde saklı bireyi taşıyarak başlamıştın yeniden yaşamaya (...) Zorunlu bir yaşayıştı bu, tarihin yeniden akıl ötesine kilitlenmesinden doğan durumdur diyordun kapitalizmce dayatılan. (s. 51)

Romanda, bunaltı olgusunu yansıtan ve özellikle vurgulayan ifadelerden biri de “direniş”tir. Zenîme Hanım iç sıkıntısına yenik düşerek toplumun yozlaşmış egemen kurallarına, iktidarın aracı olan medyaya direnememektedir. Savunduğu sosyal idare algısının idamesini kendinde sekteye uğratmaktadır. Halka rağmen halkı savunan anlatıcı, medyayı evine kabul ederek verdiği savaşı dirençsizliğiyle bir nevi kaybetmesinin bunaltısını yaşamaktadır. Onun yaşama amacı, yozlaşmış ötekiliğe karşı savaşmakken bunun karşısında direnişini yitirmesi onda adeta kimliğinin ölümü olarak iç dünyasına nüksetmektedir:

Direnememiş miydin? İnsanlar asla sonuna kadar direnemezler miydi? Yeniden mi çarpışmaya çıkacaktın bir başka uğrağına şu yaşamın? İnsanları, arkadaşlarını, geçmiş yaşantını mı özlemiştin? Çile çekmenin insana göre bir uğrak olamayacağını mı anlamıştın yoksa öyle karışık şeyler düşünmeden mi “evet” deyivermiştin bilemiyorsun. Bildiğin şu anda, burada bahçe kapısının önünde röportaj sanatçısını beklemekte olduğundu iki kalbinin artık tekleşmeye başlayan sesiyle andante-vivace... Hayat bir çarpışma mıydı, sadece çarpışma olan bir çarpışma, bir çarpışma mı sadece! (s. 58)

Anlatıcıya göre insan, kalbi yaralı doğmaktadır. Çünkü o dünyaya yalnız başına atılmış olmanın ağırlığını doğuşunun ilk anından beri üstünde taşımaktadır. Bu yükü kaldıracabilmenin mücadelesi, başka bir deyişle kalp yarasını iyileştirme çabası da insanda bunaltıyı meydana getirmektedir. Kierkegaard'a göre insanın dünyaya geliş anından itibaren peyda olan iç sıkıntısı ancak dinin, estetiğin ve etiğin orta yolu “sevgi” ile aşılabılır. Romanda da gazeteci le yazarın diyalogunda geçen şu kısım, Kierkegaard'ın felsefi boyuttaki tesirini gözler önüne sermektedir:

Bütün insanlar sevgiyle iyileşir, diyen sen değil miydin? Bütün insanlar hastadır diyen, ta Amerikalarda İslam hümanizmini öğreten? Sevecenliğe susamış olanlara bir bakış istiyorum senden!.. Kaçma oradan! (s. 66)

Üç başlı Ejderha romanında ana karakter Leyla Ünver, Maraş Katliamı'nda oğlunun öldürüldüğü sahneyi hiçbir aklından çıkarmamaktadır. Onun ölümü ve yokluğunda duyduğu özlem eserdeki başlıca bunaltı sebebi olarak işlenmektedir. Ana karakter, oğlunun mezarını, caniler tarafından katledişini topluma duyduğu nefretle birlikte sürekli düşünmektedir. Oğlunun öldürülüşünü anlattığı mahkeme ifadesini yazan bir gazete küpürünü de koynundan hiçbir zaman çıkarmamakta, sık sık okumaktadır. Onun iç sıkıntısı, toplumsal vahşetler ve bu vahşetlerin en yakınlarını yitirmesine sebep oluşundan kaynaklanmaktadır. O, içinde daima bir nefret, intikam duygusu, hüznün ve özlemi bir arada duyarak bunaltılı yaşantısını her şeye rağmen devam ettirme gücünü gösterebilmektedir:

...akşamüstleri,, dayanılmazdır bu kentin,, intikam duygusu melankoli halinde oturur yüreğin ortasına,, sen de bilirsin,, onunla eştı yaşı küçüğümün,, genç dostumla,, küçüğüm derdim oğluma,, yok oğlumu değil,, genç dostumu anlatacaktım sana,, onu mu,, beni mi,, şu şeytan çarpmış şu yamuk kenti mi,, koynumda gezdirdiğim gazete varağını mı,, hayatı mı,, tümü de bağımlı birbirine ve akşamüzerleri gelir oturur yüreğine,, tam insanlar işten çıkarken,, yurdum derdi oğlum,, ne yurdu kimin yurdu,, sana ne demezdim,, gitmedim mezarına,, küçüğümün,, aklımda toprak kalmamalı,, öyle tel kafesler ardında gördüğüm son resim,, masumiyetin umutlu gülümsemesi,, karanlıkta mavileşen gözleri,, babasını andıran ince yüzü,, çökmüş avurtilarıyla,, kaşları sarı saçlarıyla bir renkteydi... (s. 7)

Kahraman anlatıcı, oğlunu ve tüm ailesini kaybettiği için bitmeyen bir bunaltılı hâl ile yaşamaktadır. Acısını bir parça dindirecek, “oyalanacak” şeyleri –gazete varağı, eşik, üç başlı ejderha- olsa da o, asla bunaltılı ruh hâlinde çıkamamaktadır; bizzat yakından ölüm gerçeğini tecrübe ederek yaşamın anlamsızlığıyla yüz yüze gelmiş, bu anlam yitirilişlerinin neticesinde de delirmiştir. Gitgide derinleşen acısına eşlik eden en önemli şey de oğlunun ölüm haberini yazan gazete varağı olmuştur. Kahraman anlatıcının bunaltısı günden güne o kadar derinleşmektedir ki o, bunu toprak altına geçmeye, abis –okyonusun 200 metre altına inmeye benzetmektedir:

...eşim istediği gibi vuruşarak değil Asya Gribi'nden öldü,, o zaman çok modaydı,, ona da çok yandım,, ama oğlum... (s. 16)

...oğlum değildi artık, oğullarım kızlarım onlar benim,, yoksa acımakta mıyım hâlâ kendime,, siz söyleyin,, öldürmediysen kendini sahtedir acın değil mi,, ama insan zorunlulukların da yarattığıydı ya hani,, (...) kaç yıldır okuyorum ben bu parçayı,, acı derinleştirir insanı dedim genç dostuma,, çukura doğru büsbütün derinleşirsin,, gireceğin çukura,, okuduğun bir kâğıt parçasıdır ama,, şaheserleşir, alır seni altına, toprak altına, sarnıca döndürür,, açık ya da kapalı sarnıca,, birikintiye,, Bonus Sarnıcı'na,, Aspar Sarnıcı'na üstü zamanla çamurla dolan, Yerebatan, Binbirdirek,, kuyuya, uçuruma, iskandil'e, sondaja, gayyaya, dibe, abis'e... (s. 17)

Ana karakter ne yaparsa yapsın tüm ailesinin katliamda öldürülmesinin acısını içinden söküp atamamaktadır. Bu acının onunla bütünleştiğini anlatmak amacıyla üç başlı ejderha sütununun ejderha başlarının dahi kırıldığını; ancak onun acısının o başların koparıldığı gibi söküp atılamadığını ifade etmektedir. Eski Yunanlılardan bugüne kadar gelen üç başlı ejderha sütunu aracılığıyla tarih ile kendi acısını ilişkilendiren anlatıcı, sütunun tarihini ve medeniyetlerin birbirleriyle mücadelesi sonucu aldığı hasarları kendi yaşamını karartan vahşi olaylarla benzer görmektedir. Yazar, egemenlik mücadelesinde medeniyetlerin aynası tarihî abidelerin zarara uğratılmasıyla insanların canına da mâl olan vahşetleri, bir nevi insanlığın aldığı darbeleri sentezleyici bir anlatımla okuyucuya sunmaktadır:

...Burmali Sütun'un mermer tabanının yere rekzedilmesi gibi,, bir daha sökölüp atılamaz içinden o kupür, o varak, kopsa da yılanın başı dedim... (s. 17-18)

Ana karakter yaşadığı çözülmüş değerler sistemi içerisinde hissettiği belirsiz duyguların kendisinde var ettiği kesinliği olmayan düşünce ve üslûbun bunaltısını yaşamaktadır. Onun için belirsizlikler toplumsal çelişkilerden türemekte ve bu durum da bunaltı sebebi olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak onun için belirli ve kesin olan bir şey vardır; o da oğlunun artık yaşamadığı, öldürüldüğü gerçeğidir. Söz konusu mesele de ana karakterin en büyük bunaltı sebebi olarak roman boyunca işlenmektedir:

...kesinliği olmayan her an değiştirilebilen duyguların yarattığı belirsizlik dolu düşünceler, o düşüncelerin ürünü olan belirsiz duygular ve bu yumağın ürünü bir biçem, benzersiz ama kesinlik taşımayan bir dil; kurulduğu an tükenen, eskiyen, yok olan dil ama oğlum yer almıyordu içinde... (s. 41)

Erbil'in *Kalan* adlı şiir-romanı, hakikati arayışın ifadesidir. Ana karakter Lahzen, inancını yitirmiş olsa da hakikatin ne olduğunu arayıp bulmak ve bunu idrâk etmek istemektedir. İsteğini gerçekleştirmek adına İstanbul'un tarihinden, siyasi ve toplumsal tramvalardan ve en önemlisi kendi geçmişinden, yani çocukluğundan medet ummaktadır. Çocukluğunun önemli parçası arkadaşı Rose'dur. Onunla ilkokuldan üniversiteye birlikte olmuş, yaşamı yeni yeni anlamlandırma çabalarına girmiştir. Lahzen'e göre hakikatin özü belki de yaşamın ilk kavrayışlarında saklıdır:

*ille de tanımanızı istediğim sıra arkadaşım rosa yüzünden
ilkokuldan üniversiteye birlikteydik onunla...
rosa'yı neden isterim tanımanızı
bu metnin hakikatinin özünün rosa'yla ilişkisi olabileceği düşüncesinden
gerçi insanın hakikatinin bulunabileceğini sanmasam da pek
onu aramaya çıktığımı itiraf etmeliyim size sevgili okurlar*

günah çıkartır gibi

bir insanın günah çıkartırken bile söylediklerine inananlardan değilken (s. 10)

Anlatıda, varoluşçu felsefenin ifadesiyle “dünyaya fırlatılmışlık” hissinin insanın ruhuna verdiği bunaltı, ana karakter Lahzen tarafından dünyanın “eski tımarhane”ye benzetilmesiyle anlatılmaktadır. Onun için yaşadığı dünyada delirmemek işten bile değildir. Bu yüzden onun için bu gezegen, bir nevi tımarhanedir:

*rosa vefalı biricik gençlik arkadaşım benim öldüysen “nurkalem”ler yağsın
topracığına bense dipdiriyim ve neden ölmediğime şaşarak bu eski tımarhanedeyim hâlâ...
(s. 32)*

Kahraman anlatıcı yaşadığı ülkedeki vahşetlerin sorumlularını zebani gibi görmektedir. Toplumsal çözülmenin öldürme fiiline kadar ulaştığı bir toplumda Lahzen bunaltı olgusuyla mücadele etmektedir. Toplumun yozlaşmış hâliyle nasıl başa çıkacağını bilememek onda bunaltı; hatta deliliğe varan bir ruh hâlini meydana getirmiştir. Bunaltı hissiyle ana karakter, diğer insanların, söz konusu bozuk sosyal yapıya nasıl delirmeden tahammül ettiğini de sorgulamaktadır:

*işte alçaklık taşlarıyla donatılacak bir ülkedesin
ve nasıl başa çıkılır siz söyleyin
sevgili insanlar
ben nasıl
ömür boyu bunca zebaniyi seyrederken
yitirmedim aklımı sorarım size
yoksa yitirdim mi?
şimdiki eşim
hastasın sen yavrum
diyor bana ısrarla
bir tek ben mi deliyim bu ülkede
ya siz (s.33)*

Kahraman anlatıcı Lahzen, eski sevgilisi Zeyyat’a duyduğu aşk ve bu aşkı reddedişinin vermiş olduğu pişmanlık hissiyatıyla bunaltılı süreçler geçirmektedir. Onun için aşk, varoluşunun önemli derecede gerçekleşmesidir; çünkü o aşk hissini duyduğu süreçleri “yaşadığı günler” olarak kabul etmekte ve o günleri özlemektedir.

Geçmişin izlerini, aşk mektuplarını, bir o kadar duygularını hatırlayarak bunaltılı bir ruh hâli ortaya koymaktadır:

*ve kendi ellerime baktım
çekici bir genç kız olduktan sonra ellerimi ellerinin içine alıp
ellerinin çizgisi ellerimin çizgisine benzeyen sevgilim gitme, diyen sevgilimi düşündüm
ne yaptığımı bilmeden
yaşadığı günleri oluyor insanın sevgili okurlarım bilirsiniz
ellerimin çizgisini kendinde okuyan
sevgilimi neden reddettim ben sorarım size
ah neden reddettim
gerçi şimdi de arkadaşız
elimde onun mektubu işte (s. 44)*

Ana karakter; ezilen, türlü haksızlıklara boyun eğen toplumun haklarını, onların tepkisizliğine rağmen aramakla yaşamını geçirmiştir. Eşitsizlik üzerine kurulu kapitalist düzene daima karşı bir duruş sergilemiştir Bu konudaki tüm mücadelesine rağmen bir sonuç elde edemediğinden zamanını “hiçheves” uğrunda harcağını düşünerek bunaltılı ruh halini iç monologlarıyla yansıtmaktadır. O kendisini gaddar, teslimiyetten iğrenen, merhamet yoksunu biri olarak görmektedir. Yaşamının sonuçsuz çabalarıyla varoluşunun anlamsızlığıyla yüzleşmekte ve bundan şikayet etmektedir. Hatta bunaltılı sözlerini bir adım ileriye götürüp kendisinin insanlıktan uzaklaştığını; ancak kullandığı ilaçlar tesirini gösterince insana benzemeye başladığını düşünmektedir:

*hiçheves uğruna zamanını sizinle yitirmiş olan
kendi kalbimin macerasına mı acı mıydım
acı mı dedin
ne acıması
bu senin ikiyüzlülüğün
iğrenirsin teslimiyetten
itiraf et
ediyorum
yalnız bir dakika hapımı alayım şimdi...
merhametten de iğrenirsin
merhamet kendine acı mıdır aslında
korkmaktadır
usandın bu kampta yaşamaktan*

*ne kampı
engizisyona benzetmek istiyorsun burayı
oysa sen kendin gaddarın birisin
kimseye acıdığın yok artık
hapını yuttun ya
birazdan
insana benzemeye başlarsın (s. 63)*

Ana karakter Lahzen, yaşamından kesitleri hatırlayarak aradığı hakikati bulmaya çalışmakta; ancak bulamamaktadır. Bulması gerektiği şey, hakikat nedir, onu da tam olarak bilememektedir. Daima içinde bulunan boşluk hissini hakikatin özünü bulduğu takdirde dolduracağını düşünmektedir. Lahzen'in içindeki boşluk hissiyatı "açık denizler sonsuzca" ifadesiyle okuyucuya hissettirilmektedir. Anlaşıldığı üzere bilinçaltı arayışı onda boşluk hissini ve bunaltıyı doğurmaktadır. Hatta bunaltısı onda intihar arzusunu dahi uyandırmakta; ama ölüm korkusu bu arzusunu gerçekleştirmesine izin vermemektedir:

*anlatıp duruyorsun önemsiz küçük hayatını, asıl anlatmak istediğin bunlar mı,,,
çocukluğundan bu yana ucu bucağı bilinmeyen bir söküük,,, her vakit geliyor sana bu zorba
bilinç,,, duvar figürlerinin ilkel gölgeleri,,, o saklı şeyi o güne değin bilincin sakladığını fora
edebilecek misin,,, dayanamadığın şeyi,,, nedir o şey,,, bilemediğin,,, aradığın hep,,, bir
gemide olsaydın şu an,,, güvertede rüzgâra karşı giden bir geminin güvertesinde denizcilerin
tutkulu kaba şarkısı rüzgâra karışsaydı,,, ahh açık denizler sonsuzca,,, "gözyaşlarımla
kabarıyor okyanus " tuzlu su sağanağıyla yıkanan yüzün gökyüzüne dönük yıldızlarla
konuşarak birden atsaydın fışırdayan sulara kendini pervanenin çevresinde köpüren beyaz-
maviliğe,,, yapamazsın... (s. 83)*

Lahzen'in hakikatin özünü çocukluk anılarında arayıp bulamaması bunaltılı hâlinin devam etmesinde önemli bir etkindir. Kendisine göre hakikati aramak, çıkmaz sokaklarda dolaşmaktan farksızdır. Sapmış olduğu çıkmaz sokaklarda aklına gelen Kierkegaard'ın "öznellik" algısıdır. Kierkegaard'a göre kendiliğin tam anlamıyla parçası olmuş, bireyi birey yapan unsurların her biri hakikatin kendisidir. Kişinin öznelliğini ortaya koyuşu, nesne konumundan özne olmasıyla, kendi kararlarıyla yaşamını kurması hakikatin oluşumunun yegâne yoludur:

anlatıp duruyorsun; anlatmak istediğin bunlar mı,,, bunlarla nereye varacaksın

bilmiyorsun? çocukluğundan umduğun bir şey var! hakikatin özünü oradan mı çıkarmak istiyorsun!.. hakikatin özü tözü sözü gözü; hakikat duran, bekleyen bir şey mi,, hakikat hayatı kendimizin bir parçası haline getirebildiğimiz şey diyordu Soren,, bırak bu çıkmaz sokaklarda dolaşmayı,, dinlen biraz,, hastasın sen ilacını al... (s. 91)

Lahzen, varoluşçu felsefenin ifadesiyle dünyaya yalnız başına atılmışlığın bunaltısını çocukluk döneminden itibaren yaşamaktadır. Çocukken uyuyamadığı gecelerde yaşadığı dünyaya anlam vermeye çabalamış; ancak karşı karşıya kaldığı anlamsızlığıyla yaşamın zorluğuyla yüzleşmiştir. Ona göre yaşamı anlamak kolay değildir; bu yüzden de bunaltı hissi peşini bırakmamaktadır:

...zamanın dalgaları beynimin kıyılarına çekilip sönmeye başladığında kıvrılırım ablamın yanına ve bu karışık dünyayı sökmenin çok zor olacağı tasasıyla dalarım uykuya. (s. 100)

Lahzen kederli hâlini İshak’a benzetmektedir. Ona göre Hz. İbrahim’in oğlu ister İsmail ister İshak adıyla anılsın kederden yapılma bir çocuktur. O, ölüme boyun eğmiştir, babasının edimini sorgulamadan kabullenmiştir. Ana karakter de benzer kederleri duyduğunu düşünerek bunaltılı yaşamının ifadesini dile getirmektedir. Ancak kendisini İshak’tan bir yönüyle ayırmaktadır: Sorgulamak. Ana karakter edimler karşısında boyun eğmediğini, eğmeyeceğini; daima sorgulayacağını bunaltılı ruh haliyle ilişkilendirerek belirtmektedir:

*kimilerine göre İsmail olacaktı kestiği
kimine göre ishak
bana göre de ishak
neden ishak’ta karar kıldım bilemem
kederden yapılmadır ishak
bana benzer
evet evet
kederden mi
neden bilmem
sararmış rengi ruhsarıyla
sormayan itaat eden
sadece sezen
çocuk renklerinden yapılmadır ishak
ama ben sorarım (s. 103)*

Eserin pek çok yerinde ana karakter Lahzen'in hakikatin özünü arayış yolculuğu kâh çocukluk anılarında kâh siyasi ile sosyal meselelerde ve tarihte geçmektedir. Lahzen'in iç monoloğunda, Osmanlı İmparatorluğu'nun padişahları bile yer bulmaktadır. Onun için hakikatin tarihle mutlaka bir münasebeti olmalıdır. Ancak hakikatin tarihle ilişkisini olacağını düşünürken bir taraftan hakikatin tam olarak ne olduğunu bilememek onu çaresiz bir bunaltıya sürüklemektedir:

yazıyorsun,,, anlatıp duruyorsun,,, sana ne elin padişahlarından asıl anlatmak istediğin bunlar değil biliyorsun,,, fakat bunlarsız olmaz diyen bir dürtü var önleyemediğin,,, seni asıl olandan alıkoyan,,, asıl olan ne bilmiyorsun,,, bulacaksın,,, anlatma artık,,, anlatma,,, anlatarak bulabilir misin,,, unutmaya çalış,,, neyi,,, bilmediğin aradığın şeyi unut artık... (s. 117)

Kahraman anlatıcı iç monoloğunda, aradığı hakikatin aslında geçmişinde değil; şimdiki zamanında bulunduğunu düşünerek arayışının bunaltısını düşüncelerinin değişkenliğiyle sürdürmektedir. Lahzen, şimdiki zamanında bakır tencerede irmik helvası kavurmaktadır. Onun için hakikat tencerenin içinde, yani andadır. Hakikat; mutfakta bulunuşu, eşi Sabit ve onun arkadaşı Zeyyat'tır. Bunları düşündükçe o, geçmişinin aslında olmadığı, her şeyi unutmaya gerektiği sonucuna varmakta ve bunaltı sorununun çözümüne ulaşamamaktadır:

yazıyorsun, anlatıp duruyorsun,,, şimdiye dön,,, eşin şurada oturuyor,,, anandan kalma dövme bakır tencereye tereyağı koydun,,, eritiyorsun,,, irmik helvası kavuracaksın,,, işte hakikat bu tencerede,,, şimdide,,, geçmişi unut / geçmişin yok senin,,, hakikatin burada bu mutfakta,,, sen, sabit ve zeyyat... (s. 148)

Lahzen'in bunaltılı ruh hâlinin başka bir unsuru da kocası Sabit'tir. Ona göre Sabit, ismiyle paralel olarak değişmeyi istemeyen, sofu toplum modelinin temsili bir karakterdir. Lahzen, ona baktıkça fikrisabit bir insanın bünyesinde çürük toplum yapısının saklı olduğunu görmektedir. Ana karakterin aslında Sabit'in mücadelecisi, sorgulayan arkadaşı Zeyyat'ı severken, toplumun yozlaşmış zihniyetini yansıtan Sabit'le bir arada yaşama zorunluluğu hissetmesi bunaltısının önemli bir sebebi olarak nitelendirilebilir:

...hiçbir vakit değiştirelemeyen bir toplum modeli yaşıyor onun içinde,, nefret ettiğin toplum modeli o,, değiştirelemeyen,, sofı,, değişmeyi istemediği halde binlerinin zorla iyileştirmeye sıvandığı bir toplum modeli,, uğruna savaşlar verilen,, ölünen,, canla başla değişmesine uğraşılan çürük bir toplum,, sömürücülerinin elinde cılkı çıkmış,, sabit,, onu da sen mi sömürüyorsun yoksa,, başarısız toplum mücadelesi ona aktarmış olmayasın... (s. 211)

Lahzen, anlatının şimdiki zamanında yaşlı, zihnen hastalıklı bir kadın olduğu için sık sık psikoloğa gitmektedir. Kahraman anlatıcının geriye dönüş tekniğiyle psikologla olan bir diyalogunu hatırladığı pasaj, bunaltılı ruh hâlini ortaya koyması yönünden açıklayıcıdır. O, iç sıkıntısından asla kurtulamamakta, toplumda barınan hainlere karşı da büyük bir kin beslemektedir:

*“gelecekte ne bekliyorsunuz?
kendinizi suçlu hissediyor musunuz?
kendinizi öldürmek istediniz mi hiç?
içinizden ağlamak gelir mi sık sık?
kendinizden nefret ediyor musunuz?
her şeyden sıkılıyor musunuz?..”*

evet sıkıyorum,, her şeyden ve herkesten senden de sıçan herif,, sı kılıyorum,, kendimi çok seviyorum,, ağlamam ben öyle zırt pırt,, kaç kere öldürmek istedim kendimi sayısını bilemem,, kendimi hiç suçlu hissetmedim,, gelecekte ben ölmeden önce hainlerin geberdiğini görmek isterim,, hangisinin dozunu çoğaltacaksınız şimdi? (s. 213)

Tuhaf Bir Erkek'te ise başlıca bunaltı sebebi “gorgo”dur. Gorgo, otoriteyi temsil eden “tuhaf”lıktır. Bu tuhaflığın içerisine hem siyasi otorite hem de egemen eril algısı girmektedir. Ana karakter ayrıldığı eşi Bünyamin'i anlatma amacıyla hem toplumsal cinsiyet algısının hem de kapitalist baskıcı düzenin eleştirisini dile getirmiştir. Ana karakter Sevda, tuhaflığın önce bireyde sonra toplumun yapısında olduğuna dikkat çekerek bunaltı olgusunu, bireyden topluma uzanan sebeplerle ortaya koymaktadır. Sevda, toplumun yozlaşmış geleneklerinden bir nebze kaçmak için evlemeyi tercih etmiş; ancak tuhaf erkek Bünyamin'in otoritesiyle bunaltısı artarak devam etmiştir. O, evlendiğinden pişmanlık duyarak başkaldırma arzusuyla içinde bulunduğu bunaltı hissinden kurtulmanın hayâlini kurmaktadır:

*bünyamin'in ıslığa başlamadan
"mutluluk odur ki biz bize yeteriz" teranesiyle ben*

*artık
bir eski vazoda unutulmuş
dikenli kuru gül
keşke diyen içimden
keşke
bununla olacağıma
katılsaydım yürüyüşlere
gorgo'ya karşı
onca aydır
eski çatlak bir vazoda
bu üstben
benim ötekim olarak (s. 95)*

3.3.2. Başkaldırı

En başta varoluşçuluk felsefesi, geleneksel felsefeye -metafiziksel varlık, epistemoloji ve etik anlayışları- başkaldırı felsefesidir. Başkaldırı olgusu, hem katlanılmaz bulunan bir haksızlığın kesinlikle yadsınmasına, hem de bulanık bir hak inancına, daha doğrusu başkaldırmışın “... yapmaya hakkı olduğu” izlenimine dayanır. Her başkaldırıda, haksıza karşı bir tiksintiyle birlikte, insanın kendi benliğinin herhangi bir yanına tam ve birdenbire bir katılığı söz konusudur. Böylece insan, kendiliğinden bir değer yargısı sokar araya ve ne denli nedensiz olursa olsun, tehlikeler içinde sürdürür onu. Başkaldırı, basit yadsımda olduğundan çok daha ötelere uzanır. Karşısındakine tanıdığı sınırı da aşar, kendisine eşit gibi davranılmasını ister. İlk insanın indirgenmez direnci olan şey, şimdiki süreçte bütün insan olur; onunla özdeşleşir, onunla özetlenir.²³¹ Denebilir ki bu edim, insanın kendi varoluşunu ortaya koymakta denediği bir nevi yoldur.

Baskaldırı, varlığın kabuğunu kırar, taşmasına yardımcı olur. Başkaldırının kaynağında taşkın bir etkenlik ve güç ilkesi vardır. Başkaldıran insan, olduğu şeyi savunur. Elinde bulunmayan ya da yoksun bırakıldığı bir şeyi istemez. Kendisinde bulunan ve hemen her durumda, göz dikebileceği şeylerin en önemlisi diye bildiği bir şeyi tanıtmaya amacını güder. Başkaldırı, içinde geliştiği ruhun güçlü ya da zayıf oluşuna göre, hırslılık ya da hınçlılık olur. Ama, her iki durumda da, olduğundan başka şey olmak ister insan. Hınç her zaman kendi kendine karşı hınçtır. Başkaldıran, daha ilk atılımında olduğu şeye el sürülmesini yadsır. Varlığının bir yanının bütünlüğü için çarpışır. Ele geçirmeye çalışmaz ilkin; ancak kabul ettirmeye çalışır.²³²

Bu felsefi anlayıştan izler taşıyan Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanında, ana karakter benliğini sınırlandıran her şeye karşı başkaldıran bir tutum sergilemektedir. Öyle ki o en başta, çocukluğunun soğuk gecelerine yani geçmişine, zihninin ve bedeninin özgürlüğünü kısıtlayan her şeye onları “unutmak” isteyerek

²³¹ Albert Camus, **Baskaldıran İnsan**, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1967, s. 11, 12.

²³² Albert Camus, **a.e.**, s. 13, 14.

karşı çıkışını dile getirmektedir. Ona göre yaşamın kalıplaşmış düzeninin kabukları kırılmalıdır. Kişi, kendi benliğinin sınırlarını aşmalıdır. Dayatılan her türlü kuralcı yaşam tarzına ve öğretiyeye karşı başkaldırılmalıdır. Bu yüzden o, yaşamını sınırlandıran, bağımsızlığına engel teşkil eden Fatih'teki evine, ailesine evlenerek başkaldırma yolunu tercih edecektir:

Almanca, İngilizce. Latince. Goethe. Schiller. Rus-Alman savaşları. Karlofça-Pasarofça Antlaşmaları. Fen bilimleri. Sayıların kökleri, köklerin kareleri. Tüm dünya ülkeleri. Tüm dünya ülkelerinin savaşları. Ne alıp ne sattıkları. Türk yazınının en anlaşılmayan örnekleri. Nasıl yurttaş olunabileceği. Askerlik görevleri. Savunma. Müslümanlığın koşulları. Faust'un özü. Bulutların oluşması. Ezberlenen şiirler, ezberlenen sözcükler, ezberlenen formüller... Bütün öğrendiklerimi unutmak istiyorum. (...) Öğrendiklerimi unutacağım. Okulun önünden bir daha hiç geçmeyeceğim. Çıkamaz sokağa ve öğretmen ana babaya da dönmek istemiyorum. Benimle evlenmek isteyen, ağabeyimin arkadaşlarından biri var. Seviyor beni. Eve dönmek için ona gideceğim. Plaklarım, kitaplarım olur. İstedikimi okurum, istediğim zaman yatarım, istediğim zaman evden çıkarım. Yalnız geceler de biter.

Çocukluğun soğuk geceleri de. (s. 29-30)

Ana karakter, özgürlüğünü elde etmek uğruna küçük burjuvanın düşünce ve davranış sınırlandırmalarına başkaldırmaktadır. Onun bu başkaldıran tutumu dönemindeki arkadaşları gibi –örneğin Leyla Erbil gibi- siyâsî bir niteliğe bürünmemektedir. Anlatıcı, devrimci mücadelenin içinde aktif bir şekilde bulunmadığını açıkça dile getirmektedir. Ancak akıl hastanesinde yattığı süre zarfında elektroşok tedavisinin uyguladığı anlarda duyduğu acıyla “devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün” diye haykırmaktadır. Ona göre en acılı anında açığa çıkan bu devrimci ruhu, kendisinin bizzat tabiatında, varoluşunun özünde yatan başkaldırma arzusudur. Denebilir ki anlatıcı ölümle burun buruna geldiği anda, yaşamla mücadele edebilmenin ancak devrimci bir ruhla gerçekleşebileceğinin; hatta bunun doğal bir olgu hâliyle açığa çıkacağına altını çizmektedir:

- Ölüyorum, devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün, diyorum.

(Ne 12 Mart döneminde, ne öncesi ne de sonrası devrimci mücadele içinde kendime bir yer vermiş değilim. Düşünce ve davranışlarım küçük burjuva özgürlüklerinin sıkıcı sınırlarını yıkmaktan öte bir anlam taşımaz.)

Ama o zaman, çok koması içinde, böyle bir mücadelenin yaşandığı günlerde, bu mücadelenin sürmesini istemek, başarıya ulaşmasını istemek, kafama verilen elektriğin öldürücü gücüne dayanmak, ölümümü kolaylaştırmak için değil asla. Doğal bir istek. Benimle büyümüş, benimle gelişmiş, varoluşumun özü devrimci mücadelenin başarıya

ulaşmasını istemek. Ölümle burun buruna gelince, kendiliğinden dışa yansımış bir dilek. Düşüncelerimin özü. (s. 52-53)

Yazarın yakın dostu Leyla Erbil, yaşamını devrimci mücadeleye adanmış biri olarak Özlü'nün siyasî anlamda bir başkaldırıdan uzak duruşunu; ancak bir taraftan sorumluluk duygusu hissedişini bir yazısında şöyle açıklamaktadır:

“Ölüyorum devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün!”

Devrimci mücadele zaten onsuzdu. Ama işte ölümle burun buruna geldiğini sandığı o son anda ağzından kaçırdığı söz, yaşamında yan çizdiği devrimci mücadeleyle ilgilidir. Vicdana yerleşmiş olan tarihî bir sorumluluk duygusuyla eksilenmedir bu. Giderek bir çeşit vasiyettir. “Ölüyorum devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün.” “Ben o mücadelede yer almadım sizler alın” gibi...²³³

Yaşamın Ucuna Yolculuk romanında anlatıcı; yaşamsal deneyimler sonunda başına buyruk, kendi sınırlarını zorlayan, yalnızlığı benimsemiş bir kadın karakter olmuştur. Yaşadıklarından öğrendiği, sınırlandırıcı düzene başkaldırmak ve bireysel bağımsızlığı için mücadele vermektir. Eriştiği sınırsızlık noktasından duyduğu memnuniyeti de aşağıdaki pasajda açıkça dile getirmektedir:

Başıma buyrukluğuma hayranım. Sayısız görüntülerden sayısız uykusuz gecelerden, sayısız güneş ışınlarından, sayısız tren, otobüs, uçak ve gemi yolculuklarından, yürüyüşlerden artakalan tek olgum. Sayısız bedenlerden, kitaplardan, galeri duvarlarından, müze koridorlarındaki, salonlarındaki sayısız resimlerden, sayısız anılardan, sayısız saatlerden, günlerden, haftalardan, aylardan, onyıllardan, İstanbul Boğazının su yüzeyine baktığım, baktığım. Tanıdığım, tanımadığım sayısız insanla aramda geçen konuşmadan. Başladıkları an zaten bitmiş olan sayısız sevgiden. Kendimi sevdiğim başkalarının bedenlerinden. Ülkelerden, sistemlerden, bürokrasiden, demokrasiden, dünyanın tüm savaşlarından, tüm yönetimlerinden, tüm polislerinden ve futbol takımlarından artakalan yalnız kendi doluluğumun boşluğu. Kendi bağımsızlığım. Başıma buyrukluğum. Yeryüzü küresinin o herhangi bir ovasındaki ağaç gibi katı ve yalnız. Bir yıl bile geri dönmek istemem. Bir an bile. Bu eriştiğim sınırsızlık içinde nasıl geçebilirim yeniden o geçilmez sınırları. (s. 26)

²³³ Leyla Erbil, “Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri”, **a.g.e.**, s. 33.

Kahraman anlatıcı, sevdiği üç yazarın –Kafka, Svevo ve Pavese- yaşadığı mekanları solumak, onları benliğiyle özdeşleştirerek duymak isteşişinin yolculuğunda, yaşama karşı başkaldırmak istemektedir. Onda tüm sisteme karşı çıkmak düşüncesi hâkimdir. Bunu da edebiyatla yapmak anlatıcı için yegâne seçenektir. Söylemek, haykırmak istediklerini gerek sevdiği yazar Kafka’nın eserleriyle gerek bizzat yazıya dökerek, bir nevi başkaldırarak ortaya koymak düşüncesindedir. Ancak yazdıklarındaki haykırışları yine sadece kendisinin duyacağıının farkındadır:

Bağırabilirim. Tüm sistemlere karşı haykırabilirim. Kafka’nın, tüm yazının derinlerinden haykırabilirim. Taşra’da Düşün Hazırlıkları’ndan. Taşra Doktoru’ndan, Dava’dan, Amerika’dan, Şato’dan, Felice’ye Mektuplar’mdan, Milena’ya Mektuplar’mdan, Günlüklerinden. Böyle bir çanta taşıdığım için utaniyorum. Her şeyimden utaniyorum. O an, söyleyebileceğim kadarını söylemeye karar veriyorum. Yazmaya. Bağırarak, haykırmak için başka olanak yok. İşte bağırıyorum. Ve beni duyan gene benim. (s. 38)

Anlatıcı, başkaldırı düşüncesinin çevresinde hiçbir ses getirmeyeceğini bilmektedir. Bu yüzden kendisinin gerçeklerden kopuk düşünceler içerisinde bulunduğunun farkındadır. Kendi öznel düşüncelerinin, nesnel gerçekliğin reddi olduğunu "Sen düşüncelerle yaşıyorsun, diğerleri gerçeklerle." sözüyle destekleyerek vurgulamaktadır. Bu sözü, en sevdiği yazar Pavese’nin *Yaşama Uğraşı* adlı günlüğündeki bir pasajla ilişkilendirmek ve yazar üzerindeki tesirini açıkça görebilmek mümkündür:

“...sen düşüncelere dayanarak yaşıyorsun, o ise gerçeklere; gerçekler ise her zaman dengesiz, hiçbir zaman yanlış değildir. Kötülük hep dengesiz olan taraftan gelir, gerçekçi olandan değil.”²³⁴

Romanda ana karaktere göre, yozlaşmış toplumsal düzenin sorgusuz kabul edilmesi, insan varoluşunun değersiz kınması demektir. Kalıplaşmış akıl, namus ve başarı anlayışları insanın iç dünyasının gerçekleriyle hiçbir şekilde örtüşmemektedir. Bu yüzden o, toplumun “değer” kabul ettiğı anlayışları benimsememekte, insan gerçekliğini ezen güçler karşısında susarak başkaldırmaktadır. Ancak o, her neye başkaldırıysa ona boyun eğmeye mecbur bırakılmaktan da şikâyetçidir. Anlatıcı her şeye rağmen bu kalıplaşmışlığın daima dışında kalmak istemiş ve başkaldırarak kendi değerlerini yaşamaktan vazgeçmemiştir:

²³⁴ Cesare Pavese, **a.g.e.**, s. 87.

İstedığınız düzene erişmek o denli kolay ki... Ama insanın gerçek yeteneğini, tüm yaşamını, kanını, aklını, varoluşunu verdiği iç dünyasının olgularının sizler için hiçbir değeri yok ki.. Bırakıyorsun insan onları kendisiyle birlikte gömsün. Ama hayır, hiç değilse susarak hepsini yüzünüze haykırmak istiyorum. Sizin düzeninizle, akıl anlayışınızla, namus anlayışınızla, başarı anlayışınızla hiç bağdaşan yönüm yok. Aranızda dolaşmak için giyiniyorum. Hem de iyi giyiniyorum. İyi giyinene iyi yer verdiğiniz için. Aranızda dolaşmak için çalışıyorum. İstedigimi çalışmama izin vermediğiniz için. İçgüdülerimi hiçbir işte uygulamama izin vermediğiniz için. Hiçbir çaba harcamadan bunları yapabiliyorum, birşey yapıldı sanıyorsunuz. Yaşamım boyunca içimi kemirttiniz. Evlerinizle. Okullarınızla. İş yerlerinizle. Özel ya da resmi kuruluşlarınızla içimi kemirttiniz. Ölmek istedim, dirilttiniz. Yazı yazmak istedim, aç kalırsın, dediniz. Aç kalmayı denedim, serum verdiniz. Delirdim, kafama elektrik verdiniz. Hiç aile olmayacak insanla bir araya geldim, gene aile olduk. Ben bütün bunların dışındayım. (s. 57-58)

Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanında ana karakter Nermin, kalıplaşmış değer yargılarına karşı isyankâr bir karakter özelliği sergilemektedir. O, inandığı sosyalizm uğruna kapitalizmle mücadelesini tüm benliğiyle ortaya koyacaktır.

Romanda, ana karakter sosyalist eylemlerinden dolayı hapishaneye giren arkadaşı Halûk'u sık sık ziyaret etmekte ve ona yardımcı olmaya çalışmaktadır. Bu yüzden polisler onu sorguya çağırmaktadır. Bu duruma karşı Nermin, başkaldıran bir tavır sergilemektedir: Ona göre sorgulanmaktan korkmak anlamsızdır. O, kendi içinde bozuk düzene karşı başkaldırmanın gururunu yaşamakta, öne atılıp korkusuzca arkadaşını savunmak arzusunu duymaktadır:

Sabah okula girmeden kapıda gençten bir adam önümü kesti. Polis. Polisle işim olmadığını söyledim ona. Bir saat kadar işiniz olacak benimle gelin lütfen dedi. Baktım kaçacak bir durum yok adam kararlı götürecektir. Bu durumlarda ne yapılacağını da hiç bilmiyorum ne salağım öğrensem ya. Polisle konuşmanın gitmenin bir yolu yordamı vardır herhalde. Neyse birlikte yürümeye başladık. Kendi kendime, "Yürü be korkma, ne yaptın ki işte bozuk düzeni yıkmak için adım atmaya başladın. Haydi, ileri, atıl ileri, sağ sol, sağ sol. Öldürseler konuşmayacaksın öldürseler..."

(...)

Dudaklarımın ucuna yayılan gülmeyi tutup adama baktım ağzı köpük içinde hala konuşuyordu. Halinde yapmacıklı caka satan bir şeyler vardı. O anda yüzüme bir şamar indi. Öyle bir bağırdım ki sesimden ben bile ürktüm. Adam da bir adım geri çekildi. Çok canım yanmamıştı ama boş bulunmuştum. "Bunu yapmaya hakkınız yok" diye bağırdım hemen. "Budala," dedi, gene herif sırtarak. Kapı açıldı ve içeriye gençten biri girdi. O girince benimki hazır ol durumuna geçti. Yeni gelen bana adımı sorup oturdu hemen söze başladı. "Hanım kızım" dedi, "sana okul derslerinden başka işlerle uğraşmamamı tavsiye ederim. Ben hukuk mezunuyum ve yıllardır bu işlerin içindeyim." "Öyleyse," dedim kanayan dişimi göstererek "boş yere adam dövülmeyeceğini de bilirsiniz! Bunu size sorduracağım." Adam kızmış gibi yaparak ayakta durana baktı. "Komünistlerden uzak durun sizinle bir daha karşılaşmayalım, öyle bir iş açarlar ki başınıza aileniz de siz de mahvolursunuz" dedi.

Ayağa kalktı “Güle güle” dedi. Sokağa çıkar çıkmaz pudriyerimi çıkarıp baktım dudağım şişmiş dişimden hafifçe kan sızıyor yanağımın yarısı ağızma doğru kıpkırmızı. Eşşoğlu eşekler, orospu çocukları, puştlar!.. Bildiğim bütün küfürleri saydım okula giderken. Baktım kantinde kimseler yok. Yukarı çıktım Tanpınar’ın dersine. (s. 29, 30-31)

Ana karakter Nermin, geleneksel ve yozlaşmış toplumun fikirleriyle kendisine baskı yapan annesi Nuriye Hanım’a başkaldıran bir tutum sergilemektedir. Anne, roman boyunca kızının edimlerine karşı çıkarak özgürlüğünü kısıtlamak, onu kendi inançlarıyla şekillendirmek istemektedir. Öyle ki kızının roman okumasına bile karşı çıkmakta ve okuduğu *Suç ve Ceza* romanını sobaya atmaktadır. Hatta bu sebepten kızını babasına – eril otoriteye- söylemekle tehdit etmektedir.

Ayfer Tunç, *Annelerin “Dayanılmaz” Ağırılığı* yazısında, Nermin’in annesinin evi idare edici, her şeyi bilen, gerektiğinde bilmezden gelen ve kendi belirlediği sınırların ne kadar dışına çıkılabileceğini kesiren tutumunu ve böyle durumlarda baba figürünü tehdit unsuru olarak kullanmakla yetindiğini ifade ederek²³⁵ evin otoritesinin aslında, Nuriye Hanım’ın olduğuna işaret etmektedir.

Nermin ise annesinin kısıtlayıcı ve korkutma amaçlı davranışlarına aldırışsızlıkla bir nevi başkaldırmaktadır. Denilebilir ki Nermin, tıpkı toplumsal yozlaşmışlığa başkaldırdığı gibi, o toplumun bir yansıması olan otoriter annesine de başkaldırmaktadır:

Annem Suç ve Cezayı alıp sobaya attı. Seni babana söyleyeceğim dedi. “Sen her bokunu örterim sanıyorsan yanıyorsun, ders diye beni kandırıp roman okuduğunu söyleyeceğim...” “Söylersen söyle,” dedim, ben de. Aaa yeter be!.. (s. 33-34)

Nermin, sanat çevresinde entelektüel görünen; ancak yozlaşmış toplumsal zihniyetin bir parçası olan A., N., R., K. adında kişilerle -kendisini kadın olduğu için küçük görmeleri sebebiyle- tartışmalara girmiş ve kadını ezen tutumlarına başkaldırmıştır. Lambo Meyhanesi’nde karşılaştığı bu kişiler, onu burada istemese de Nermin karakteri, dilediği yerlerde dolaşmaktan, istediği gibi davranmaktan vazgeçmeyecektir. Ona göre bu kişiler, bizzat kendi görüşleriyle çelişen, fikirsiz ve ilkel bir topluluk oluşturmuşlardır. Nermin, “sözde aydın” topluluğundan, aşağılayıcı tavırlarından dolayı bir şekilde öç almak isteyecektir:

Odama girdim. Şimdi burada gülmek ve ağlamak birden geliyor içimden. Ama hayır ağlamayacağım, ağlatamayacaklar beni, direneceğim gene gideceğim oraya... Bu canavarları, insan küçültme, insan kirletme kampanyasından elleri boş döndürecekim, gösterecekim onlara. (s. 59-60)

²³⁵ Ayfer Tunç, “Annelerin ‘Dayanılmaz’ Ağırılığı”, **kitap-lık dergisi**, Sayı:43, Eylül-Ekim 2000, s. 126.

Onlar bizi kabul etmek istemiyor. Onlar, aralarında görmek istemiyorlar Türk kadını, bakma öyle her birinin Atatürk devrimcisiyim diye aslan kesildiğine, kendileriyle eşit olmamızı, bizim de salt sanat konuşmak için, sanatçı dostlar edinmek için oralara girip çıkmamızı yediremiyorlar erkekliklerine, zora gelince çıkarıp bilmem nerelerini göstermeleri bundan. (s. 63)

Romanın “Kadın” bölümünde ana karakter Nermin’in burjuvazi toplumunun yaşadığı Osmanbey’den, işçi kesimin yaşadığı Taşlıtarla’ya taşınmaktadır. Bu eylemindeki amaç burjuvazi sınıfının kapitalist düzene başkaldırmak; halkı, halkın içinde yaşayarak anlamak ve onları adaletsiz düzene karşı uyandırmaktır. İşçi Partisine üye olan Nermin, aktif olarak sosyalist eylemlerde bulunmaya adanmıştır. Onun için en önemli şey, toplumun eşitsizlik üzerine kurulu düzene birlik olup dur diyebilmesidir. Öyle ki halkla bütünleşmek ve birlik yaratabilmek uğruna taşındığı Taşlıtarla’ya giderken duyduğu sevinç idealine olan tutkusunu, burjuvaziye olan başkaldırısını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Ancak eserin sonunda okunduğu üzere, Nermin bu idealini gerçekleştirememenin hayal kırıklığıyla baş başa kalacaktır:

İçi endişeden sevince, sevinçten korkuya, korkudan coşkunluğa dönüşüyor, insanları gördükçe ellerini kollarını açarak sevgiyle selamlıyordu. Utanmasa herkese öpücükler gönderecek, göbek atacaktı. Bunu yapmıyordu ama onların duyabileceği bir sesle “Hep beraber! Hep beraber!” diye bağırarak oluyordu. Durup bakıyordu insanlar kamyonu, şaşırarak gülümsüyorlardı, sonra yollarına gidiyorlardı gene. Bayan Nermin şarkısını kesip kesip yeniden başlıyor; acaba sesim gene öyle güzel çıkıyor mu diye dinliyor, güzelliğinden emin olunca yeniden kalkıp halkı selamlıyordu. Soluk soluğa kalmıştı, içinden bir başka ses çın çın öterek, “Çok şükür, çok şükür halkıma; şu ne insan ne hayvan olan, ne kurnaz ne aptal, ne seven ne sevilebilen, bugüne dek en masum davranışlarıma bile bir kulp takan o çürük yürekli, o yarısı yaratılmış yarısı yaratılmamış burjuvalardan beni çekip koparan halkımın aşkına şükür!” diyor, sonra yeniden ellerini çırpıp şarkıya başlıyordu. (s. 157-158)

Nermin karakterinin öncelikli amacı, halkın kapitalist düzene boyun eğmemesini, eşitlikçi toplumsal düzen için otoriteye başkaldırmasını sağlamaktır. O, halkın sorgulamadan her yaptırımını kabul eden duruşunun değişmesi gerektiğini düşünmektedir. Bir uyanışın yaşanmasını ve işçi sınıfının artık birlik olup tek sınıflı bir düzen kurmasını istemektedir. Bu yüzden başkaldıran ruhunu halkın içine karıştırarak ve onları bu konuda bilgilendirerek onlara yansıtmak amacındadır. Ancak halk, onun anlattıklarını anlamayacak; hatta dinlemeyecektir. Sonuç olarak da halk, kapitalist düzene başkaldırmayacaktır:

Bayan Nermin onlara düzeni, düzenler arasındaki ayrımı, nasıl sınıflı bir toplum olduklarını anlatmak üzere dil dökmeye başlıyordu. Kadınlar belli bir sıkıntıyla dinliyorlar, sözü değiştiriyorlar, hiçbir şey anlamamış gibi duruyorlar, kimi vakit de geleli daha on dakika olmamışken “Eh bana müsaade, geç oldu,” diye kalkıp gidiyorlardı. Duruşlarında,

bakışlarında, oturuşlarında öyle bir boşluk kalıyordu ki Bayan Nermin bir şey konuşamaz, anlatamaz oluyordu. Sanki Bayan Nermin konuşursa söz bitiyordu. Öyle davranıyorlardı işte. (s. 162)

Ana karakter, halkla bir arada yaşamak, halkı anlamak ve onların sorgulamadan geçen yaşamlarında uyanışı sağlamak amacıyla daha çok işçi kesimin yaşadığı Taşlıtarla'ya taşındığında piyanosunu ve şezlongunu bahçeye koymuştur. Zaman zaman kadınlı erkekli gruplardan oluşan sosyalist arkadaşları ve parti üyeleriyle bu bahçede oturmaktadır. Yani Osmanbey'deki burjuva tarzı yaşantısını bir nebze, hiç de uygun olmayan yoksul Taşlıtarla mahallesinde sürdürmeye devam etmiştir. Bu yüzden o, ne kadar halk ile bütünleşmek, kendi tabiriyle "halka inmek" istese de sahip olduğu zihniyet buna izin veremeyecektir. Onun rahat tavırları, komşularından farklı bakış açısı bizzat çevresinde yaşayanları rahatsız edecektir. Aşağıdaki pasajda okunduğu üzere, ana karakterin siyasi ve sosyal aykırılığına mahalle sakinlerinden bir genç ona tükürerek başkaldıracaktır. Denilebilir ki bu davranış, Nermin'in toplumu dönüştürme ve iyileştirme hayâllerine ilk ciddi darbe olacaktır:

Birisi; hiç tanımadığı, ama ilerdeki kahvenin orada sık sık rastladığı bir yüz geçiyordu yoldan. Bahçe kapısının parmaklığı açıktı. Bayan Nermin eriğin dibine, piyanosunun bitişiğine kurduğu şezlonga uzanmış göğü, bahçe kapısının önünde uzanan boş bayırın üç yanını çeviren küçücük kondulan seyrediyor, sonra gene gözlerini göğe çeviriyordu.

Okumak için eline aldığı kitabı kucağına koymuştu. Gün bitmek üzereydi. Katı bir mavilik alçalıyor, ortada birleşiyordu. Delikanlı yolun yukarısından Ruhsarlarm yanından doğru tembel tembel ilerliyordu. Bayan Nerminin kapısı önüne geldiğinde döndü göz göze geldiler. O anda da çarpılmış gibi durdu. Bayan Nermin, istemeden yarı yatar durumunu bozarak oturdu. Delikanlı birden bahçeden içeriye Bayan Nerminin oturduğu yere doğru bir tükürük fırlattı ve bir daha dönüp bakmadan yürümesini sürdürdü. İncecik, uzun boylu, üstü başı berbat bir gençti. Bayan Nermin aldırmadı, hiçbir şey olmamışça başını göğe kaldırıp şimdi iyice ortaya toplanmış ve koyulmuş maviliğe gözünü dikti. (s. 169-170)

Karanlığın Günü'nde, Tuhaf Bir Kadın romanının Nermin karakterini hatırlatan Neslihan'ın kızı Bilge, sol görüşlü olup okulun da "kurtlar" dediği sağcılarla mücadele hâlinededir. Bilge kendince, savaş yanlısı kesime karşı başkaldırarak barışı, sevgiyi toplumun geneline aşılacaktır. O, sosyal iktidarın, birliğin sağlanması için otoriteye başkaldırmaktan, "yüksek insanlık amacıyla yetişen" bir toplum hayâlinde vazgeçmeyecektir:

kırmızı atkısını doladı boynuna, askeri renkte çantasını omzuna astı, kapıyı küt diye örttü mü, okuluna gidecek sorunu orada çözecek; gene genç ve esmer, bıyıkları gür badem, kaşları kar tutmuş, savaş yanlısı adamlarla mücadele edecekler, KURT'lar diyorlar onlara, bizimkiler barış yanlısı SEVGİ çocukları, onlar ÖLDÜRME!

Sürüyor savaş için için: Bütün dünyada görünen ya da görünmeyen, silahlı ya da silahsız, dünya kurulduğundan bu yana sinsice sürüyor savaş... (s. 47-48)

Ana karakter Neslihan da kızı Bilge gibi gençliğinde devrimci hareketlere katılarak yozlaşmış düzene başkaldırmıştır. Aslında ona göre misafirhanesinde oturduğu yerde kendi kendisiyle konuşarak hâlâ başkaldırmakta, yaşamının son demlerinde varoluş mücadelesi vermektedir. O; eylemsel edilgenliğini, düşünsel etkenliğiyle yok ederek başkaldırmak amacındadır:

Çünkü bizler de öğrenciyken vermişizdir mücadele — devrimci,, giderek bugün bile verdiğimi düşünürüm,, yaşadığım şu biçimle burada,, bu misafirhanede,, böyle konuşarak,, kendi kendime,, ama değil parlak rugan çizmeler, kaba saba kunduralarla,, onların da burnunu eskittikten sonra taşla,, giysilerimi buruşturup, blzuma da zeytinyağı damlattıktan sonra bazen... (Gene nasıl lekeledin bunu! Kız çocuk olacaksın bir de, illallah!..) Bahar, güz, kış,, kolları aşınık, etekler tiftiklenmiş deve tüyü kabanımdan - asker kaputu derdi annem - başka bir şey bilmeden... (s. 51-52)

Romanda Turhan karakterine göre, kapitalist düzene edebiyat aracılığıyla başkaldırmak olanaksızdır. Toplumu iyileştirmek, eşitlikçi ve sınıfsız bir toplum yapısı meydana getirmek için adaletsizlikleri, egemen gücün baskıcı tutumunu edebî eserlerde yazıp halkın okuyacağını ve her şeyin düzeleceğini düşünerek devrimin geleceğini hayâl etmek anlamsızdır. Sosyalizmi yazarak kapitalist düzene başkaldırılmayacağı Turhan için kabul edilmesi lazım gelen bir gerçektir:

- Biz sandık ki devrimin reçetesini ya da tarihi gerçeği üçüncü hamur kâğıda çoğaltıp, halka dağıttık mı iş bitti, yallah! Ali'ye iftira ettiler, Veli'yi arkadan vurdular, Ayşe'yi copladılar dedik miydi, tamam, devrimci mücadele başlar, şöke götürür, halklar kurtulur ha! Çek parkayı, patlat devrimi... (s. 79-80)

Neslihan'a göre eşi Sadrettin hiçbir zaman kendi hakkını sonuna kadar savunamayan, gerektiğinde başkaldıramayan biridir. Çünkü onun memur zihniyetiyle toplumsal düzenden en iyi öğrendiği şey, susmaktır; sorgulamadan kabul etmektir. Neslihan için mesela, bir gün Sadrettin'in evde ailesiyle girmiş olduğu tartışmada, "bir yazarın özel yaşantısını eserlerinde anlatmasının etik olmadığı" fikrini bile sonuna dek savunamayıp susmayı tercih etmesi, onun boyun eğmeye alıştırılmış memur zihniyetinden ileri gelmektedir:

Unutmuş olurdu konuştuklarımızı, başladığı tartışmaları sürdürmemek ya da sonunu başkasına aktarıp kaçmak, dinlenmek, beklemek gibi garip bir teknik geliştirmişti... Belki de şunca yıllık memuriyet hayatının getirdiği başeğmeyi, geçinip gitmeyi, susmayı öğrenmenin bir sonucuydu bu durum... Susmayı, ama ilk fırsatta sinsice içinin çektiğini uygulamayı... Onca değer verdiği Bilge'yi kendine kazanmaktan Bile cayıvermişti şimdi işte, sağırlandırmıştı kendini; aile kutsiyetiydi. Abdullah beydi, yanlışlardı, doğrulardı; bir dakika önceki o saldırılar, savlar, derin koyu bir suyun dibinde sallanan görünmez yosunlardı... (s. 194-195)

Erbil'in *Mektup Aşkları* romanında, Ferhunde karakterinin mektubunda Jale'nin mektubundan bir alıntı okunmaktadır. Bu alıntıda Jale, Ferhunde'yi aşk ıztıraplarından, melankolik ruh hâlinde çıkıp olagelen adaletsiz düzene başkaldırmaya çağırmaktadır. Bu başkaldırısını okuduğu marksist felsefeye göre halkı için yapması gerektiğini Jale, şu pasajda dile getirmektedir:

Hele şu satırlarına bak: "Dünyada neler olduğuna gözlerini kapıyorsun, en ufak bir sarsıntıda pıhtıyı pırtıyı toplayıp herifin birinin kucağına atlamaya hazırsın. Neden defter çıkarıp okumuyorsun (en azından), kitapları ve sol bilgileri böyle salya sümkük ağlamak için mi ediniyoruz? Şikayet etmekle bir şey halledemezsin, kalk gel buraya, bir işe gir, burada birçok yeni dost tanıdım, hepsi de yardımcı olabilir sana, o adamla mesut falan olamazsın kendini kandırma! Haydi dostum, beni dinle, yüzünü yıka ve sokağa çık, asıl ağlanması gereken, yardım edilmesi gereken insan kardeşlerimiz orada!" (s. 134-135)

Romanda Sacide karakteri, doğup büyüdüğü ülkeye, ülkenin yozlaşmış düzenine İngiltere'ye taşınarak başkaldırmıştır. Jale'ye yazdığı mektuplarda Türkiye'deki toplumsal çözülmeden, tarihin kopukluğundan, eylemsel özgürlüğü sunmayan zihniyetten şikayet etmektedir. Ona göre ülkesinde hayâl edilen şeyler Batı'da eyleme dökülmektedir. Edilgen, otoriteye boyun eğen toplumsal düzen, ülkesinde yaşayan bireyleri de sınırlandırılmış bir yaşantıya sürüklemektedir. O bu duruma, Batı'da yaşayarak ve edilgen değil; aktif olmayı benimseyerek başkaldırmaktadır:

...hay bu kör olası toplum, anamızı beceren şu düzen! Biliyorum orada hep yapmak istenilenin özlemi çekilir, düşü kurulur, burada, Batı'da ise yapılır. Biz burada bir dakika bile boş değiliz, her an bir yerde, bir toplantıda, bir tartışmadayız, ortak bir rapor yazıyoruz, benim elimde bir essay var şimdi... (s. 177)

Mektup Aşkları'nda Jale'yi en iyi tanıyan ve tasvir eden Reha karakteridir, denebilir. Reha, Jale'ye en yakın karakter olarak okunmaktadır. Reha'nın yazdığı mektuplarda Jale'nin bunaltıya dahi başkaldıran, olaylar karşısında dik durmaya çalışan karakteri hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir. Reha, Jale'yi bu yönüyle

“kayalık”a benzetmektedir. Jale’nin mutsuzluğa yenilmeyen, bunu dile getirmeyip adeta mutsuzluğa başkaldıran duruşu Reha’nın satırlarında şöyle yansıtılmıştır:

...ince bir nehir gibi akan hüzn - ama sen ille de ben güçlüyüm demek istersin - ben ağlamam - yenilmem - ne yaparlarsa yapsınlar bozulmam - bir kayalıksın sen – gelen senin omzuna yaslansın ağlasın - sen ağlamazsın – ağla be - ağla - mutsuzsun biliyorum - saklanma – yazmaman ondan - biliyorum yalan yazamazsın bana sen – (s. 209)

Üç Başlı Ejderja’nın ana karakteri Leyla Ünver’in Maraş Katliamı’nda ölen oğlu İbrahim’in sürgün arkadaşı ara sıra acılı anneyi ziyarete gelmektedir. Onun bu gelişlerinde söylediği ilk sözcükler daima ana karakter için önem arz etmektedir. Çünkü “küçüğümün yoldaşı” diye de bahsettiği bu, oğlunun arkadaşının her sözü oğluna duyduğu özlemi ve sevgiyi daha da perçinlemektedir. Leyla Ünver, aynı zamanda ben anlatıcı olarak onun her şeye rağmen –romanın konusunun temelinde yer alan Maraş katliamı ve sol taraftarların sürgün edilişi vb.- yaşama karşı başkaldıran, yaşanan acı olayları unutmak isteği üzerine kurulu tavırlar sergileyişini yine onun sözleri ile vurgulamaktadır:

...kapılara sığmayan koca bir adam oldu şimdi,, en küçüğümle eşti,, ilk cümlesi önemlidir,, sonunu bilmediğim bir ilk cümle fırlatır ortaya: "Böylece o hayata bir süre daha dayanma gücü elde ediyorum"... (s. 3)

Leyla Ünver, tüm ailesini yozlaşmış toplumun doğurduğu sonuçlar neticesinde, bir katliamda kaybettiğinden topluma karşı kin beslemektedir. Kapitalist düzene boyun eğerek yaşayan toplum, güçlü-gücsüz sınıflandırmasına ses çıkarmadan olagelmiş sosyal yapıya ayak uydurmaktadır. Ana karakter, kalıplaşmış sistematik düzen içerisinde yaşayan bireyin adeta makineleşerek “özne”liği kazanmaktan uzaklaşmasına ve “nesne”leşmesine tepkilidir. Ancak bu duruma tepkisini dış dünyaya deliliği ile göstermekte, yozlaşmaya karşı boyun eğişin normalleşmesine daha da yalnızlaşarak başkaldırmaktadır:

...adil olmayan her şey doğal sayılmıştır uygarlığımızda,, kimse ses çıkaramaz olmuştur artık,, binlerce yılın getirdiği düzen,, uygarlaştırma budur,, herkesin olanla yetinmesi,, başkaldırı eskidi,, (s. 5)

Ana karakter, bir pasajda “genç dostum” da dediği ölen oğlunun arkadaşının resim sergisinden bahsetmektedir. Yaşanan vahşetler, türlü işkenceler karşısında susan bu ressam gencin resimleri, adeta bir başkaldırı sembolü olarak okunabilmektedir. Bu resimlerde bağırarak dişsiz ağızlar, kanayan damaklar vardır. Bu resimlerin yozlaşmış topluma karşı sessiz bir çığlık niteliği taşıdığı, bir başkaldırı tarzı olarak varlığını ortaya koyduğu söylenebilir. Sözü edilen “genç dost” toplumun

boyun eğmişliğinden bu şekilde kendini ayrı tutmakta, resimleriyle toplum içindeki bireyselliğini ispat etmektedir. Ana karakter ise intihar arzusuna rağmen bir deli gibi yaşamayı tercih ederek toplumun yozlaşmışlığına başkaldırmaktadır:

*resim yapmaya başlamış sergi de açmıştı,, genç dostum,, hapisten çıktıktan sonra,, bağırarak dişsiz ağızlarla doluydu tuval,, kanayan damaklarla,, rüyalarımı girmişti,, hiçbir şey sormadan kaçmıştım
sergiden,, kimindi o ağızlar,, anladım tabii,, kendi kendime işkence ederek yaşamayı seçtim
sonunda ben de,, son veremedim yaşama çünkü,, (s. 10)*

Romanda kapitalist sisteme ve bu sistemin doğurduğu burjuvaziye bir başka başkaldırı örneği, Sultanahmet'e gelen turistlere belâ olan tineri sokak çocukların eylemleridir. Kapitalizmi temsil eden Avrupa, burada turistler üzerinden başkaldırıyla karşı karşıya gelmektedir. Kapitalist düzenin altında ezilen sokak çocuklar da bu hâkim otorite altında ezilip boyun eğen halkı temsil edici bir işlev üstlenmiştir. Denilebilir ki yazar, bu ezilen halkın kapitalist düzene başkaldırısını uç nokta eylemlerle aşağıdaki pasajda okuyucuya sunmuştur:

...benim soytarılar taburu soyarlar çantalarını,, çembere alırlar bizi göbek atarlar,, sokak düğünü gibi,, ne yapalım öyle işte buraların allahı,, bak şimdi,, görünce öyle parmaklıklarda dolaşan cambaz kadını,, eğlenceye susamış bizim yerli neronlar tribünlerden,, gösterirler copu,, atlama da görelim diye beklerler seni,, sezerim zaten çocukların ağmasından gökyüzüne geldiklerini,, benim tabur söverek yedi ceddine bu milletin ozon tabakasının dibine yapıştırır kendini,, oyarlar biraz daha boşluğu,, kara ağızlı kıyamet kuyusu,, asitti, tükürüktü, tinerdi, çişti yağdırırlar üzerine insanlığın hoh kahkalarıyla,, ben de demirlerden bu yana sıçrar,, gelmeden polisler karışırım ne diyeceklerini şaşırmış,, ağız açık turistlerin arasına,, bu geleneksel bir karşılamaydı derim onlara,, silkinirler... (s. 15)

Anlatıcı tüm ailesini katliamda yitirmenin acısına koynunda taşıdığı gazete kütürüyle başkaldırmaktadır. Acılarını bir nebze dindiren o gazete varağında yazanları tekrar tekrar okuyarak adeta kutsallaştıran ana karakter, kendinin bu tekrar eden eylemiyle de belli bir mertebeye eriştiğini düşünmektedir. Gazete kütürü onun için bir güç unsuru, bir tür acıya boyun eğmeyiştir:

...şu kâğıt parçasını koynumdaki,, Kuran-ı Kerim gibi okur üflerim yaprağın üzerindeki sözcükleri,, kimseye vermem,, belki de bunu okuya okuya unuttum kendi acımı,, kendimi bir mertebeye erdirdim,, ne mertebesi,, laf işte,, abis'e abis'e,, her insanın elinde bundan bir nüsha olmalı bence,, kefareti olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin,, bununla tövbe istiğfar getirmeli,, istiğfar getirmeli... (s. 16-17)

Romanda ana karakterin, ölüm gerçeği karşısında delirişi ve sokaklarda düzene aykırı hâlde yaşayışı bir nevi başkaldırı olarak nitelendirilebilirken bunun İstanbul'un tarihiyle, özellikle Romalılarından itibaren başkaldırıların meydana gelen Sultanahmet,

At Meydanı ile sentezlenişi dikkate değerdir. Kahraman anlatıcı, bu meydanı ikiye bölen Spina duvarını Roma'nın da Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye Cumhuriyeti'nin de vajinasına benzetmektedir. Çünkü bu duvarın bulunduğu muhit, her türlü tahrip edici mücadelelere rağmen medeniyetlerin doğuş noktası olmayı idâme ettirerek zamana karşı başkaldırmıştır:

...bence Spina Roma'nın vajinasıdır dedim genç dostuma,, izleyemedi,, bizim de vajinamızdır dedim,, anlıyorum dedi... (s. 24)

Ana karakter, eser boyunca kendi iç dünyasına çekilmiş bir vaziyette oğlunun ölümünün yasını tutmaktadır. Oğlunu kaybetmesine sebep olan yozlaşmış topluma duyduğu kin onda zaman zaman başkaldırma isteğini kamçulamaktadır. Ölüm ile yaşam arasındaki gitgellerinden yani “eşik”ten, kapitalist toplum yapısının dışında kalıktan tüm kabullenişlerinin reddi noktasına varışlarını “eşiğinden kalkışma” isteğiyle ifade etmektedir:

...akşamüstleri,, bir kâğıt parçası elde,, pineklediğim eşikten yere itekliyor sanki beni,, yeniden kalkışmaya çağırıyor,, yoksa o değil kendim mi,, belki sadece başını dayayıp cama dışarılara bakan bir bitkin adam gibi tarihine, anılarına mı bakıyor benimle,, tam da erdemlerinden kimseyi yararlandırmamaya ahdetmiş kör bir kâbusa dönüştürmüşken benliğimi... (s. 34)

Kalan şiir-romanı otorite karşısında korku duygusuyla sessizliğe gömülmüş toplumun doğrudan kendisine karşı bir başkaldırının ifadesidir. Kapitalist düzenin topluma dayattığı yaşam tarzına uymayıp açıkça sosyalist devrimin gerçekleşmesini dileyen kahraman anlatıcı Lahzen eserde, başkaldırı olgusunun adeta simgesidir. O, daha okul yıllarından itibaren sınıf arkadaşlarından ayrılmıştır; arkadaşı Rose ile kendilerine ait bir dünya kurmuşlardır. Lahzen, Rose dışındaki sınıf arkadaşlarını “koyun” olarak nitelendirmektedir. Yani onların otoritenin baskısına karşı gelmeden uyum gösterdiklerini, hiçbir düzeni sorgulamadıklarını, olagelen yaşam tarzıyla ömürlerini idame ettirdiklerini anlatmak istemektedir:

*evet sınıfın en zeki ve onlara benzemez kızlarıydık
biz ikimiz
rosa'yla ben
koyundu onlar
ne olacakları şimdiden belli
dedim ki sınıf arkadaşlarıma o gün (içimden)
en az beş çocuk doğurun palabıyıklı kocalarınıza (s. 23)*

Kahraman anlatıcı Lahzen, eser boyunca onun ifadesiyle “*müslüman küresel liberal türkiye*”de yaşanan sosyal kaos ortamını eleştirmekte ve tüm yaşanan vahşetleri dile getirmekten korkmayarak başkaldıran bir tutum sergilemektedir. O, ülkesinde insanlığa sığdıramadığı olaylar karşısında susmamaktadır, bunları dile getirmek konusunda tereddütsüzdür:

*kötülük doluydu insanlarımız o günlerde
şimdi nasıllar bilemeyeceğim desem de
bilmekteyim bilmekteyim
yok korkmuyorum söylemekten de
yetim yurtlarında seksen kiloluk götgöbek heriflerin hortumla döverek bayılttığı
yavrularımızı, hiçbir şey bilmez yaşta ırzına geçilenleri, satılan fahişe çocukları, diri diri
gömülen kızları, sevgi yuvası’ndaki bi damla evlatların nasıl yumruklandığını amatör
boksörlerce ve hele
ağlayan aç bebeleri bacağından yakalayıp duvara çalan canavar bakıcılarım küresel
liberal müslüman türkiye’nin
ya da müslüman küresel liberal türkiye’nin (s. 32)*

Kahraman anlatıcı ilkökul sıralarından itibaren yakın arkadaşı Rose’un kalemini ortadan ikiye kırıp kendisiyle paylaştığı günden, o kalemin kırılışından duyduğu “çat” sesinden beri ruhunda, kalıplaşmış toplumsal düzene başkaldırı arzusunu duymaktadır. O, yaşamının tüm dönemlerinde sahip olduğu sosyalist görüşe bağlı olarak kapitalist düzene başkaldırmış, devrimci ruhunu yaşanan tüm toplumsal vahşetlerde ortaya koymuş, toplum istemese de toplumun başkaldırarak değişim ve dönüşüm yaşaması için mücadele vermiştir. Lahzen, otorite karşısında ezilen toplum uğruna daima egemen algının karşısında durmuş ve tepkisini cesurca ortaya koymuştur. Aşağıdaki pasajda da bilinç akımı tekniğiyle başkaldıran karakterinin yansıması açıkça okunabilmektedir:

*arasında o “çat” sesi hop etti yüreğimde gene
ve çekip gittim
çıktım gittim
ohhh
çıktım açık alınla
açık alanlara
sokaklara ve sokak aralarına
devrimcilerin beklediği beni
taş gibi
sol yumruklar havada
ve fakat*

*o gün bugündür
neden suskun
kutsal ve yoksul kalabalığımız
dut yemiş bülbül
seyretmekte küflü gözleriyle
sehpaya gönderilenleri
ölü ve yaralıların listesi asılı kent duvarlarına
resimli ölü otobüs tabutları
cumartesi anneleri pazar,
salı çarşamba perşembe
babalar yok
cuma toplu namaz
kaybedişler
binlerce çocuğun kayboluşu
yok oluşu televizyonda
masum yüzlü katiller
gözyaşı dökmekte (s. 51)*

Lahzen, dinî inancını yitirmiş bir karakterdir. Tanrı'ya isyan; hatta inkâr niteliğinde düşüncelere sahiptir. Öyle ki o; toplumun bozulmuşluğuna, olagelmiş inanışlara başkaldırdığı gibi Tanrı'ya da başkaldırma isteğini savaşlar, hastalıklar ve birtakım kötülükler neticesinde duymaktadır. Ona göre Tanrı insanları sevmemektedir; bu yüzden onları türlü sıkıntılarla boğuşturarak kahraman anlatıcının tabiriyle “kafa bulmakta”dır. Aşağıdaki pasajda Lahzen’in inanç bağlamında başkaldırma arzusunun ifadesini, halasının korku olgusuyla desteklenmiş, şüpheyi yer vermeyen inancı ve boyun eğişi takip etmektedir:

*arada bir çevreye
bağrıışan çocuklara, kadın erkek kalabalığına bir göz atıp
allah'ın biz insanları sevmediğine
istediğini yapmaya kadir olduğu halde
onları savaşlar, hastalıklar ve kötülükle boğuşturup durduğunu orada yukarda
bizimle ne kadar kafa bulup kilcir kikir güldüğüne isyan edecek olduğumuzda
halam dedi:
aklınızdan kaldıracaksınız şüpheyi
o kendisinden şüpheleneni bilir
ve cezalandırır
soru sormayacaksınız ona
“filvaki öyle meseleleri
sizden evvel soranlar oldu
ama o yüzden kâfir oldular...” (s. 94)*

Ana karakter, alışlagelmiş düzen karşısında daima başkaldıran bir duruşa sahiptir. O, kapitalist algı karşısında açıkça sosyalist bir tutum sergilemektedir.

Devrimci ruhu gelenekle, sorgusuz kabul edilen yaptırımlarla mücadele halindedir. Lahzen, gençlik yıllarında savunduğu görüş uğruna mitinglerde bulunmuş, otoriteye başkaldırmıştır:

...gelenğin
yükünden mi zulmünden mi
ararken kurtuluş yolları
ilk gençlik günlerinde
kendimizi bulurduk mitinglerde
mitinglerde biz
devrimciler
hep birlikte
bu böyle devam etmez diye
İmayıs işçi bayramlarından birinde
taksim 'de
tek kurtuluşu insanlığın
proletaryanın zaferidir inancıyla
gezi parkı 'mn önünde toplanmış çınlatırken yeri göğü
yepyeni bir güneş doğar marşıyla
yurdumun ufuklarından
tek avaz binlerce ses
geleniği atmak sırtımızdan
dar gelen taksim alanı 'na
tıklım tıklım, omuz omuza
bu şenlik bizim (s. 105)

Lahzen, Kierkegaard'ın hakikatin öznellikte bulunduğu görüşüne her ne kadar yakın dursa da bizzat filozofa başkaldıran bir tutum sergilemektedir. “İtiyorum onu kendi sınırimdan” diyerek onun felsefesini tam anlamıyla benimsemeyeceğini özellikle vurgulamaktadır. Çünkü Kierkegaard, söz konusu felsefi görüşünü daima hristiyanlıkla temellendirmiştir. O, her şeyden önce iyi bir hristiyan olmaya çalışmış bir filozoftur. Ana karakter Lahzen ise düşüncelerinin temeline dini yerleştiremeyen, dinî akideleri dahi sorgulayan hatta bazen başkaldıran karakter özelliğine sahiptir. Denilebilir ki ana karakter, toplumun her bir yapı taşını sorgulayan, özünün neliğini bilmek isteyen tarafını susturamamaktadır. Bu yüzden Kierkegaard'ın felsefesine karşı çıkmaktadır:

hayır, hakikatin benim gibi öznellikte olduğunu savunmasına karşı itiyorum onu kendi sınırlarımdan öteye,, kimi olacak, kierkegaard'ı,, yanık kalbimin kapısından sokmam asla onu içeriye,, zaten ben henüz hakikatin öznellikte olduğuna karar vermiş de değilim,, bu kitabın sonunda verebilecek miyim ona da söz veremem

şimdiden,,, bakalım,,, öznelin nesneli nesnelin de özneli değişime uğrattığına göre,,, çok zor,,, evet soren'i o zamanın dünyasının çılgınca yanan cehennem ateşi korkusunun içinden en iyisini kotarmaya çalışan olarak savunabiliriz; bir bakıma zararsızdı sevgisi. "ben iyi bir hristiyan nasıl olunur, buna yoğunlaştım hep" diyordu. yani iyi insan anlayışı o günün böyleydi. (s. 118)

Hatta Kiekegaard'ı Marx, Adorno, Foucault, Bahtin, Wittgenstein ve Sartre ile karşılaştırarak küçümsemekte, bir nevi ona başkaldırmaktadır:

ve marx'i düşünelim rica ederim sevgili okurlarım, hadi onun modası geçti dediniz, düşünen yeni bir özne olarak adorno'yu, foucault'yu geçirelim aklınızdan,,, bahtin'i,,, bahtin'i,,, bahtin, "karnaval, kutsalı cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, birleştirir ve bütünleştirir..." derken ne demektedir? ama asıl dayanağım Wittgenstein! o benden yana, "bilgelik tutkusuzdur" diyen, aynen benim gibi! peki ya j. p. sartre? bu tanrıtanımaz düşünür, ne demeye seren'i yüceltmiş o kadar,, Soren olmasa bugün gelinen düşünce dünyasından ne eksilirdi ki? (s. 125)

Ana karakterin annesi yaşamın tüm zorluklarına karşı farandola dansıyla başkaldırmaktadır. O, kocasının savaşta ölümünü, çocuklarıyla yalnız kalışını, mutsuz bir yaşam sürüşünü bu dans ile örtbas etmektedir. Lahzen'in annesi için dans etmek bir nevi yaşamın onda meydana getirdiği yalnızlık olgusuna karşı başkaldırmaktır. Denilebilir ki o, yaşamın absürtlüğüne farandola ile tutunmaktadır:

...babanın savaşa gidişini, ölüm haberini, annenin mutsuz ve korku içinde kızına sarılıp uyumasını, İstanbul'a fatih'e akrabalarının yamna gelişlerini (...) hafifçe rüzgârla sallanan perdede oynayan dansçılar onu dansa çağırırdı,,, kalkar, kısarak gözlerini taze çayır serinliğinde taşlığa girişte, kapının sağ dibindeki sarnıç kapağına dayardı ayağından hiç çıkarmadığı kırmızı ayakkabısını, mahmutpaşa'dan karakaş'ın dükkânından aldığı,,, dinlerdi bir yerden sızan ritmi huşu içinde tutardı gövdesiyle de ritmini o şeyin,,, tüm sinir sistemi petekleriyle dişil ve eril motifleri başlardı titremeye durduğu yerde o minik kıpırtıları birleşmesinden doğan görkemle tıp-tıp tıp-tıp-tıp-tıp tıp-tıp,,, işte şimdi de bir şeyler bekliyor sımsıkı kapadığı gözleriyle,,, kimi mi? avignon'dan sökün edecek hısım akrabalarını oyun ekibi olarak,,, aklından çıkaramadığı çocukluğunun halka dansçılarını. (s. 202)

Kahraman anlatıcı Lahzen, iç hesaplaşmasında yaşamını toplumu düzeltmek

uğruna harcadığını, güçsüzün hakkını başkaldırıyla savunmaya çalıştığını; ancak sonuç itibarıyla toplumun sorgulamayan, her şeye boyun eğen yapısına kendisinin de katıldığını yani toplumsal değişimin sağlanamamasını kabullendiğini vurgulamaktadır. Bu yolda çektiği tüm çileleri, başkaldırdığı eşitsizlik üzerine kurulu yapıları unutmaktan, onlara boyun eğmekten başka çaresinin olmadığıyla yüzleşmekte; bu yüzden kendinden nefret etmektedir:

...toplumu düzeltmeye adadığın öfkeli zamanını, yediğin dayakları kararlılıkla unutturdun kendine,,, her yalnızlığında onu yanında buldun,,, ya da o seni buldu,,, zeyyafı,,, kurulu düzene başkaldıran olarak başladın, kurulu düzenin bir parçası olarak yendin her şeyi,,, ama şimdi nefretini yenen ilaçlar veriyorlar sana,,, kendinden nefretini... (s. 211)

Lahzen, içinde bulunduğu hastalıklı hâlden kurtulmak istemekte, bu yüzden ilaçlarına, kendi zihnine, deliliğine dahi başkaldırmak istemektedir. Bu isteğini tüm ilaçlarını denize atıp suyun onları nasıl yuttuğunu izleyerek gerçekleştirme hayalini kurmaktadır:

...ilaçlarımı torbaya doldurup küçüksü kasıyla iskele arasında sürekli anafor yapan suyun göbeğine fırlatıp atsam,,, deli meli değilim ben,,, anaforun ilaçları yutuşunu seyretsem,,, beni yutamayacaksınız artık diye bağırsam denize... (s. 226)

Kalan şiir-romanında varoluşçuluk felsefesinin en çok başkaldırı olgusu öne çıkmaktadır. Lahzen ana karakteri, bozulmuş ve değerlerini yitirmiş topluma daha ilkokuldaki Rose adlı yakın arkadaşıyla başkaldırmaya başlamıştır. Onun politik görüşü, çocukluk döneminden yaşlılığına dek eser boyunca açıkça okunabilmektedir. Eserin son pasajında devrimci ruhundan, başkaldırmaktan, adaletsizlik karşısında dik duruşundan asla vazgeçmeyeceğini bu düşüncenin onda peyda olmasına ilham Rose'un hayaliyle birlikte iç monoloğunda ortaya koymaktadır:

...bir gün çat diye kapı vurulsa,,, içeriye şişman, mavi gözlü, kocaman kalçalı bir kadın girse,,, ben rosa tanımadın mı beni lahzen diye kucaklaşa beni,,, ağlaştık,,, artık buraya döndüm dese,,, kahkahalar atarak kadeh kaldırsak,,, lahzen ne güzel gülüyorsun dese bana zeyyat,,, sonra rosa'ya hadi zeyyat'a farandola öğretelim, unuttuğum değil mi desem,,, hiç unutmuyum dese o da,,, böylece sonuna kadar üçümüz bir arada onun gelmesini bekleysek,,, kimin dese rosa,,, devrimin desem,,, devrim mil? diye şaşsa,,, hâlâ mı dese,,, evet

hâlâ desem,,, öyle ise bir şeyler yapmaya başlamalıyız dese rosa,,, olur yaparız değil mi zeyyat desem,,, elbette yaparız ölmedik ya dese... (s. 228)

Tuhaf Bir Erkek anlatısı baştan sona “gorgo” ya, yani otoriteye başkaldırma arzusunu dile getirir. Eserde geçen Ferit Amca, ana karakterin mahallesinde yaşayan kendi hâlinde biriyken otorite baskısı yani gorgo sonucunda emniyette intihar ettirilmiş biridir. Bu yüzden mahallede matem hâkimdir. Matem daha sonra yerini gorgoya karşı başkaldırıya bırakacaktır. Mahalle halkı, çeşitli sloganlarla ayaklanıp mitinge dönüşen bir başkaldırı eyleminde bulunacaklardır:

*matemliydi mahallemiz
volkanik öfkeler
püskürtüyordu tanrı'ya
çünkü
ferit amca'yı da intihar
ettirmişlerdi
emniyette*

(...)

*tüm komşular
haykırdı
yok olası gorgo
faşist gorgo
rejim faşist
çember olup sokaklarda
döndük
bazı amcalar
ispirto içtiler
sabaha kadar
yerim ulan ben o gorgo'yu
çıkmasın önüme diye
yeri göğü inletti
safiha teyze'nin
evden çıkamayan
veremli oğlu ali*

(...)

*başka bir genç grup da
dolaştı mahalleyi
gece yarısı
"kahrolsun gorgo"
"gorgo'ya ölüm" pankartlarıyla*

*aydınlıkta sokağa dökülemeseler de
gece vardiya tutuyorlardı
duvar diplerinde*

(...)

*ayasofya'nın yakınlarına toplandık
orada çağırdıkça
katil gorgo
gorgo'ya ölüm
bağırdıkça
çoğaldık
kendiliğinden müthiş
bir miting oldu
maviyle yeşil karışımı
bir sis örttü üstümüzü
korudu polislerden
kaçarken (s. 25,26, 27, 28, 29)*

Eserde “özgürkalmışbeyinler örgütü” otorite hâkimiyetine rağmen sınırlandırılması başarısız olan zihinlerin varlığına, özgürlük için beslenen umuda işaret eder. Egemen güç unsurunun parçası hâline gelmeyen düşünce, sorgulamaktan vazgeçmez ve yaptırımlara boyun eğmez. Bu da yozlaşmış düzene başkaldırıcı beraberinde getirir. Başkaldırma arzusu eylemi gerekli kılar. Ana karaktere göre elzem eylem halkı otorite karşısında birlik olmaya çağırmaktır. Zeyyat’a göre de baskıya karşı ancak eyleme geçilerek önlem alınabilir. Denebilir ki anlatıdaki “eylem” vurgusu, Sartre’ın varoluşçu felsefi algısıyla eşdeğerdir. Kahraman anlatıcıya göre kendini gerçekleştirmek, nasıl otoriteye başkaldırma eyleminden geçiyorsa Sartre göre de bireyin varoluşunu gerçekleştirebilmesi için seçimler doğrultusunda eylemde bulunmalıdır:

*gorgo'ya karşı çıkan
“özgürkalmışbeyinler”
adlı gizli örgütün
kılıç artıkları
ortaya çıkar oldu
sağda solda
bir görünüp bir yittiler
halkı aydınlatmaya
akılları başa toplamaya
birlik olmaya
çağırdılar herkesi
zeyyat
yakınmak bir acizliktir*

*baskıya karşı
aslolan eylemdir
demeye başladı (s. 53)*

Kahraman anlatıcı Sevda; toplumun, başında daima bir otorite yahut baskı unsuru aradığını, kapitalist düzeni sorgulamadan kabul etme isteğinden vazgeçmediğini vurgulamaktadır. İktidar, toplumu kısıtlasa; hatta egemen güçlerin mücadelesinde bizzat toplumun bireylerinin canına dahi mâl olsa da toplum, üstünde egemenlik kuracak bu otoriteye inatla ihtiyaç duymaktadır. Bu yüzden Sevda, toplumun yozlaşmış düzene başkaldırmak yerine boyun eğen tutumunu eleştirel bir dille ifade etmektedir. Ona göre sosyal iyileşme başkaldırarak elde edilebilecek bir durumdur:

*gökyüzünden bir türlü
kaç gorgo görmüş
bu kubbenin altında
kaç kuşak kurban vermiş
gene de
bezmemiş
dilenmekten
sevgili halkım benim (s. 66)*

3.3.3. Benlik

Benlik bilinci, Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* isimli eserinde “etkin ben”²³⁶ olarak da ifade edilmektedir. Varoluşçuluk bağlamında bu esere göre, insanın bütün varlığı Heidegger'in formüllediği gibi, “dünyada olmaktır”; insan bedeniyle dünyada bulunmaktadır; öyleyse beden, hiçbir zaman varoluşu ile yok oluşu hiçbir şekilde değiştirmez, yani olumsal bir eklenti olduğundan söz edilemez. Tersine, varlığın sürekli yapısı ve dünyanın bilinci olarak kişi bilincine olanaklılık sağlayan ilk koşuldur. Ben, bilincin temel ögesidir. Bilinç ne ise, beden odur: Bilinç bedenden başka şey değildir; bedenden ötesi, hiçliktir yahut sessizliktir.²³⁷

Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanında, müslüman bir Fatih semti mahallesinde büyüüp Katolik bir lisede eğitim gören ana karakterin/kahraman anlatıcının iç dünyasında yaşadığı sarsıntı, varoluşsal sorgulayışı ve benlik arayışını beraberinde getirmiştir. Ana karakter, zihninde gitgide büyüyen kültürel çatışmadan, bizzat “kendilik bilinci”yle sıyrılmak isteği duymaktadır. Ona göre yaşam, ne geleneksel toplum yapısının kurallarındaki gibi ne de Katolik okulunda öğrendiği soyut öğretiler gibidir. Yaşam, varoluşunu hissettiği her “an”dır. Ana karakter her ne

²³⁶ J.P. Sartre, *a.g.e.*, s. 104.

²³⁷ Paul Foulquie, *a.g.e.*, s. 69.

kadar yaşamı “kavramak” istese de toplumsal yabancılaşmanın üst düzeyde yaşandığı bir ortamda, bu zordur. Onun için yaşamı varoluşsal bütünlüğüyle kavramak, ancak Marmara’nın gri mavi boşluğuyla bağdaşabilmektedir:

Denize yakın bir yerde, taşlara oturuyorum. Önümde uzayan, gri mavi Marmara Denizi'ne uzun süre bakıyorum. İçimdeki kıpırdanışları dinliyorum. Bir şeylere açılmak, bir yerlere koşmak, dünyayı kavramak istiyorum. Dünyanın bize yaşatılardan, öğretilenden daha başka olduğunu seziyorum. Oysa o yıllarda bu kaygılara çözüm getirecek hiçbir olgu yok. Yönetime karşı bir direniş başlamış. Soygundan, antidemokratik eylemlerden söz ediliyor... Ama yaygın olan yalnız varoluşçuluk. Marmara'nın gri mavi boşluğuyla bağdaşan varoluşçuluk. (s. 25)

Yaşamın Ucuna Yolculuk’ta anlatıcı; benliğin varoluşunu duyguların tezatlığının bir aradalığıyla açıklamaktadır. Ona göre varoluşun gerçekleşmesi ve benlik bilincine ulaşılması için sevgi ve acı ancak bir arada yaşanabilir yahut yaşamla ölüm ancak bir arada idrak edildiğinde anlam derinliğine sahip olabilir. Ana karaktere göre bu düşünüş, kişinin kendi kendine yaşamı ispatlama, ona bir anlam yükleme kaygısından ileri gelmektedir. İkiliklerin birliği düşüncesi bir taraftan Samuel Beckett’in edebî anlayışındaki düalist tavrını akla getirmektedir. J. M. Coetzee’ye göre, Beckett’in kahkahası ile gözyaşlarının birbirinden ayırılması zordur. O, hiçbir zaman “monist” bir algıyı eserlerinde yansıtmamıştır.²³⁸ Denebilir ki Beckett’ta tezatların birliği hâkimdir. Diğer taraftan Sartre’ın yokluk bilinci neticesinde ancak varlık bilincine ulaşabilecek bireyin²³⁹ vurgusu da yine eserdeki anlatıcıyı destekleyen felsefe örneğidir:

Her sevginin başlangıcı ve süreci, o sevginin bitişinin getireceği boşluk ve yalnızlık ile dolu. Belirsizlikler arasında belirlemeye çalıştığımız yaşam gibi. Sevgi isteği, kendi kendine yaşamı kanıtlama dileği kadar büyük. Belki kendilerine yaşamı kanıtlamaya gerek duymayan insanlar, sevgileri de derinliğine duymadan, acıya dönüştürmeden yaşayıp gidiyorlar. Ya da sevgiyi sevgi, beraberliği beraberlik, ayrılığı ayrılık, yaşamı yaşam, ölümü ölüm olarak yaşıyorlar. Oysa yaşam ölümle, ölüm yaşamla tanımlı. Ama sen. Senin için her beraberlik ayrılık, her ayrılık beraberlik, sevgi sevgisizlik, duyum duyumsuzluğun başladığı an. Birisinin teniyle yanyana olmak, kendi var oluşumu unutmak mı. Ya da daha derin algılamak mı. Kendi var oluşum. Her var oluş kendisiyle birlikte ölümü getirmiyor mu. (s. 11)

²³⁸ J. M. Coetzee, “Samuel Beckett’e Bakmanın Sekiz Yolu”, Samuel Beckett, **Adlandırılmayan (Önsöz)**, Çeviren: Elif Gökteke, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2017, s. 6.

²³⁹ Magill, **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği**, Çeviren: Vahap Mutal, İstanbul, Dergah Yayınları, 1992, s. 34.

Romanda, anlatıcı yaşamı ölümle eşdeğer görmektedir. Onun için yaşamak, ölmeyi beklemekten ibarettir. Tezatlıkların birliğinden doğan “benlik varoluşu”nu aşağıdaki pasajda da destekleyen anlatıcı yaşamın her bir unsurunun iç içe olduğunun, varolma bilincinin bu sentezle açığa çıkacağının vurgusunu dile getirmektedir:

Niçin bugün, yaşamın, tüm yaşamın önünden geçip gittiğini, artık ölümü beklemekten başka birşey olmadığını, her gün gibi, bir kez daha anıyorsun. Yaşam, zamansız. Yaşamın hiçbir zamanı yok. Çocukluk, kadınlık, erkeklik, yaşlılık, yaşam, ölüm, sevgi, sevgisizlik, doyum, doyumsuzluk, her şey iç içe. Akıl, delilik, varlık, boşluk iç içe. (s. 12-13)

Ana karakter/Kahraman anlatıcı, kişinin varoluşsal sıkıntılarına ancak kendi kendine çare bulabileceğine inanmaktadır. Ona göre bir benlik bilincinden söz edilecekse kişi sadece “ben”liğinin öz çabasıyla bu bilince erişebilir.

Bu yaklaşım aynı zamanda Sartre’ın felsefesiyle paralellik göstermektedir. Sartre göre, kendi özünü oluşturan, *kendisi için varlık* bir bireyin varoluşu, kendini kavradığı ölçüde gerçekleşebilir. *Kendisi için varlık*’ın bilinçli bir varlık olarak nitelendirilmesinin nedeni de bundandır. *Kendisi için varlık* birey, varolmaya doğru yaptığı atılımdan –eylemden- sonra olmak istediği şeydir. O, kendini nasıl yaparsa öyledir.²⁴⁰

Romanda Sartre ile ilişkilendirilebilecek bu yaklaşım, anlatıcının “*Dünya nasıl olması gerekiyorsa, öyle. Kendi kendini kurtaramayanı hiç kimse kurtaramaz.*” sözüyle de desteklenmektedir. Bu söz ayrıca Cesare Pavese’nin günlüğünden bir pasajla da benzerlik göstererek onun anlatıcı üzerindeki tesirini bir kez daha örneklendirmektedir: “*Bir insan kendini kurtaramıyorsa, onu hiç kimse kurtaramaz.*”²⁴¹

Ana karakter, yaşamında yeni “resimler” görerek yani, yeni yaşamsal deneyimlerde bulunarak benliğinin varoluşunu gerçekleştirebileceğine inanmaktadır. Onun için “gitmek”, benliğinin varoluşsal ihtiyacıdır. O, romanda bu kez Italo Svevo’nun şehrine S. Stefano Belbo’ya gitmek istemektedir. Benlik bilincini şekillendiren yazarlardan biri Svevo’yu yaşamak, onun üstündeki tesirini bir nebze daha fazla duymak için adeta kendi varoluşunun peşinden gitmek, onunla karşı karşıya kalmak istemektedir:

²⁴⁰ J. P. Sartre, **a.g.e.**, s. 52.

²⁴¹ Cesare Pavese, **a.g.e.**, s. 217.

Gitmem gerek. Yeni resimler görmem gerek. Benimseyeceğim, içimdeki kıpırdanışları dolduracak bir resim bulana dek gitmem gerek. Bu kez S. Stefano Belbo'ya dek. Otuz iki yıl önce intihar eden bu yazar, sanki orada beni bekliyor. Onun tepelerini, onun evlerini, onun caddelerini görmek, onu koşullandıran doğa parçasını yaşamak, biraz da onu yaşamak olmayacak mı. (s. 59)

Romanın ana karakterine göre, kendi varoluşsal gerçekliği için tıpkı Sartre'in felsefesi gibi "eylem"de bulunmak önkoşuldur. Onun varoluşsal eylem çabası "gitmek"te saklıdır, yani "hareketlilik" şarttır. Bu durumu doğrudan Sartre'in şu ifadeleriyle ilişkilendirebilmek mümkündür:

Varoluşçuluğa göre ancak eylem içinde, iş içinde gerçeklik vardır. İnsan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendini yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir.²⁴²

Ana karakter de Sartre ile paralel görüşlerini dile getirerek benliğini daimi bir "hareket" hâline bırakmanın gerekliliğine inanmaktadır. O, yolculuklarda kendi benliğini aramaktadır. Onun için raylar üzerinde iletilmek, gitmek ve uzaklarda olmak varolmaktır. Kahraman anlatıcı, uzaklara gitmek arzusunu ayrıca, sevdiği yazar Cesare Pavese'nin *Ağustosta Tatil* (1946) adlı eserinde bulunan *Mısır Tarlası* öyküsündeki, "Uzakta olan bendim; tüm mısır tarlalarından ve tüm boş gökyüzlerinden uzaktaydım."²⁴³ sözlerine benzer ifadelerle destekleyerek dile getirmektedir:

Hareketlilik. İşte, iyi ki gene hareketliliğin içindeyim. Ben gitmiyorum. Raylar üzerinde iletiliyorum. Mısır tarlaları boyunca.

"Ama ben, ama ben tüm mısır tarlalarının ve tüm boş gökyüzlerinin çok uzağındayım." (s. 64)

Romanda ana karakter, her "ben"in bencil olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, insan aklın boyutlarından –sınırlarından- kurtulamadığı için benlik bilincine

²⁴² J. P. Sartre, **a.g.e.**, s. 80.

²⁴³ Cesare Pavese, **Ağustosta Tatil**, Çeviren: Eren Cendey, İstanbul, Can Yayınları, 1999, s. 18.

ulaşamamaktadır. Bu boyutu aşabilmek ise akıl ile delilik arasındaki ince çizgiyi bilmekle mümkün olabilmektedir. Ana karakter için “delilik” varoluş için önemli bir kavramdır. Çünkü o, bu kavramın derinliğinin bilincine varan bir bireyin varoluşunu “kendilik” bilinciyle ortaya koyabilebileceğine inanmaktadır:

Yaşamımda elde edebildiğim bir tek başka boyut var: Kimsenin sahip olamadığı bir boyut. Cesaretleri yetmediğı için sahip olamadıkları bir boyut. Kendi kendilerine kıyamadıkları için, yaşam boyunca sürüklenip çıkamadıkları aklın boyutları. Deliliğın derin boyutunu tanıyorum, diyorum. Akıl ve delilik arasındaki o ince çizgiyi. Önümde açılan puslu Akdeniz'in gökyüzüyle birleştii ufuk çizgisi gibi. Denizin nerede bittiğı, gökyüzünün nerede başladığının belirlenmediğı sınır çizgisi gibi. Artık kimse karşıma çıkıp, bana bencil olduğumu söylemesin. Her "ben" bencildir, her "kır" kırsal olduğu gibi. (s. 72)

Ana karaktere göre sevdiği yazar Italo Svevo, insanın varoluşsal gerçekliklerini eserlerinde başarıyla dile getirmiştir. Öyle ki Svevo, yazdıklarıyla kişinin “kendilik” bilincine erişmesine yardımcı olabilmektedir. Bunun için anlatıcı, benlik sorgulamalarında tanımlayamadığı pek çok gerçeğin cevabını bu yazarın eserleri sayesinde keşfettiğini aşağıdaki pasajda vurgulamaktadır:

Svevo: Dünya edebiyatında belki en ihtiraslı sigara içen yazar, her gün en az altmış sigara içen yazar. Sınırsızlığını sigara ile dengelemeye çalışan, aşk, kıskançlık, evlilik ve ölümü en güzel anlatan, insanın kendi kendine algılayamadığı, ama Svevo okuyunca tanımlayabildiğı tüm gizli duyguların büyük ustası. (s. 78)

Kahraman anlatıcı, Samuel Beckett'in “Yeryüzünün gözyaşları sonsuzdur. Biri ağlamaya başladığında, bir başka yerde, bir başkasının gözyaşları diner.”²⁴⁴ sözünü bazı değişiklikler yaparak yaşantının tezatlıklar üzerine kurulu olduğunu, bireyin “ben”liğinin bu tezatlıkların senteziyle oluştuğunu ifade etmektedir. Onun için bireysel varoluşun özünde tıpkı ölüm ve yaşam gibi tezatlıkların birliğı hâkimdir:

"Yeryüzünün gözyaşları sonsuzdur. Biri ağlamaya başladığında, bir başka yerde, bir başkasının gözyaşları diner." Beckett'in bu cümlesini Nuto'nun çardağı altında değiştirerek yazıyorum. "Yeryüzünün öyküleri sonsuzdur. Biri anlatmayı bitirdiğinde, bir başka yerde, bir başkası anlatmaya başlar." "Yeryüzünün intiharları sonsuzdur. Biri, bir yerde intihar

²⁴⁴ Samuel Beckett, **Godot'yu Beklerken**, Çeviren: Tuncay Birkan , İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1990, s. 80.

ettiğinde, bir başkası intihar etmeye hazırlanıyordur. Biri ölmeye başladığında, bir başka yerde yaşama başlıyordur diğeri." (s. 108)

Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanının ana karakteri Nermin, benliğini "imtiyazsız sınıfsız" bir toplumun doğuşuyla ortaya koyabileceğine inanmakta ve tüm mücadelesini sosyalist eylemlerde bulunarak vermektedir. O, kendini "halka inebildiği" takdirde gerçekleştirebileceğine inanmaktadır. Ana karakterin yaşamındaki yegâne ideal; işçi sınıfını, içlerine düştükleri gafillikten çekip çıkarmaktır. Bu yolu tutuşunun sebebinin halkı sevmesinden ya da kapitalist burjuva düzenine olan nefretinden mi ileri geldiğini tam olarak bilemese de onun en büyük arzusu, ölmeden önce toplumun çektiği çilelerin son bulduğunu görmektir:

Bayan Nermin sanki kendi kendisine işkence etmekten tat duyan belki de bu işkenceden sevap uman yüzyıllardır çektiği çilelerden kurtarılmayı istemeyen, bu topyekun ermiş halkını anlayamadığından şüpheye düşüyor ve tıpkı o kendi halkından birisi gibi düştüğü şüphenin çilesini çekiyordu. Ama gene de halkının üzerine çökmüş, bu katmanlaşmış tabakaları, bu taşlaşmış kabukları delmenin bir yolunun bulunacağına inanıyordu. Zorluklarla karşılaştığında büsbütün artan tutkusu kendisinin de gözünden kaçmıyor, "Acaba halkımı çok sevdiğim için mi bu yola koştum; yoksa ötekilere olan öfkem mi beni buraya itiyor?" diye kendi kendisine sorup duruyordu. Gene biliyordu ki bunları çözümlemenin önemi yoktu artık. Artık önemli olan, şu ya da bu nedenlerle tuttuğu yolun en doğrusunu bulmak ve ölmeden önce "oldu" diyebilmektir. (s. 155)

Ana karakter Nermin, bir otel odasında geçmişini sorgularken aynada kendi yansımalarına bakarak benliğinin varoluşsal gerçekliğinin ne olduğunun cevabını aramaktadır. En büyük ideali, halkın sınıfsız bir toplumda yaşamını idame ettirmesi olan Nermin; bu amaç uğruna yaptıklarının ne derece doğru olacağını ya da fayda sağlayacağını artık öngörememektedir. Fark etmektedir ki benliğinin ortaya koyduğu en büyük isteği gerçekleştirmek olanaksızdır. Çünkü eşitliksiz üzerine kurulu düzeni sorgulamadan kabullenmiş toplum, söz konusu duruma boyun eğmekten vazgeçmemektedir:

Aynadan kendisini izleyen ve zaman zaman ahlak konusunda bir deli kadar titizlik gösteren, şu zorlu kadınla göz göze gelmekten kaçınarak karşısında durdu, boynunu büktü, gözlerini Fedai'nin yaptığıncaya ayaklarının ucuna indirdi, ellerini karnı üzerinde topladı, titrek bir sesle, "Doğru yolda mıyım, halkıma yaklaşabiliyor muyum?" diye sordu. Kadın küçümser bakışlarla süzdü Nermin'i ardından ellerini uzatarak çıplak bedenini okşadı, inceden belini, yarım yuvarlaklar biçiminde üst üste düşen karnını, boynunu, kollarını, küçülüp sarkan memelerini. (...)

...her başarısızlığında, 'Var mı benim gibi toplumuyla uyumayan, yüce bir insan?' diye, kendine güveni artan, ' İşte ben dünyayı ileriye doğru değiştirmekte emeği geçenlerden biriyim' diye için için devleşen ve durmadan yeni yeni yaralar arayan, yaralarından ve

devliğinden kimsenin haberi olmayan, emeği eline verilmiş biri miyim ben yoksa? (s. 179, 181)

Nermin, otel odasında geçmişindeki sosyalist dünya görüşü uğruna sonuçsuz kalan çabalarını ve eşi Bedri'nin kendisini terk edişini düşündükçe benliğinin dış dünyanın tesirinde ezildiğini, bir nevi varoluşunu ortaya koymak hususunda engellendiğini idrak etmektedir. Yaşamını *başkası-için-varlık* olarak idame ettirerek sadece benlik yitiminin tehditi ile karşı karşıya kalan ana karakter, yaşadığı olaylar neticesinde *kendi-için-varlık* olmaya karar verecektir. Bunu da tanınmış sosyalist şahsiyetlerin hayâlleriyle konuştuğu esnada aslında kendi kendisiyle konuşarak ortaya koymaktadır:

Bayan Nermin ışığı söndürdü gece lambasını yaktı ve kendisini öylece yatağa attı yüzünü kuştüyü yastığa gömdü. “Mösyö Debray ,görüyorsunuz işte olmuyor, yıllar geçti neredeyse kocadım, bu halkı anlamak çok zor...” diye mırıldandı. Yastığın içinden sızan sesi boğulan birinin hırıltılarını andırıyordu. Mösyö Debray, “ Haklısınız,” dedi, “ ama sizi anlamak da çok zor, ne ki üzölmek de boş bir şey...” Bayan Nermin'in sevgiyle saçlarını okşadı, kolu zor kalkıyordu, hasta gibiydi. “Peki neyi yanlış yaptım, bana şunu yapmamalıydınız diyebilir misiniz?” dedi Bayan Nermin dönerek genç adama. “Hiçbir şeyi, hiçbir şeyi, bu nasıl söylenebilir ki?” dedi Debray. Bayan Nermin, “Peki nasıl olacak?” diye sordu. “Geçen akşam Fidele de sordum bunu, biliyorsunuz benden pek hoşlanmıyor, daha doğrusu güven duymuyor bana, konuşmanın en can alıcı yerinde kalkıp gitti.” “Bence kimseden medet ummamalısınız,” diye yanıtladı Debray, “kimseden hayır yok size, kendi göbeğinizi kendiniz kesmelisiniz,” diye kalktı titrek adımlarla kapıya doğru yürüdü... (s. 183)

Karanlığın Günü'nde insan benliği yahut yaşam bir sürgüne benzetilmiştir. Kahraman anlatıcıya göre insan varlığı, yaşantısı boyunca “gerçek”in peşindedir. Gerçeğini bulabildiği ölçüde de varoluşunu ortaya koyacağını inancındadır. Bu yaşamın anlamını arayış yolculuğu, her ne kadar bir sürgün gibi acı dolu olsa da insan; ancak bu acılarla kendi gerçeğine ulaşp kendini var etmenin sonucuna ulaşılacaktır:

Bir mırıltıdır sürgün: “Hakikat! Gerçek! Hakikat!” diye gezinen... Bir yalnızlık da değildir sürgününki bir ayrıcalık, kargışlı bir ateşin yüceliştir, bir yenilişte dünyaya gelmek ve yeniden var olmaktır belki... Anlamalıyız o'nu! Kimi? Sürgünü; dünyaya, feleğe, kozmosa yeniden acılarla gerçeğini açmayı, deneyen o mor zehirini yaşamın. (s. 211)

Elmas Şahin, Neslihan'ı bir yazar olarak hem bedeniyle hem de kadın kimliğiyle var olabilmeyi, benliğini ortaya koyabilmeyi başarmış bir karakter olarak açıklar. O, yazar olarak tutulup eserlerinin çok satması için İkbal karakteri gibi dışiliğini

kullanmamıştır. Kocası Sadrettin karşısında bile ötekileşmemiş, kendini nesne olmaktan daima koruyup özneliğini ispat etmiştir. Neslihan, varoluşunu gerçekleştirmek adına kimseye ihtiyaç duymaz. Annesiyle ya da onsuz, kocasıyla ya da kocasız, arkadaşlarıyla ya da onlarsız var olmayı sürdüren karakter, karşısına çıkan zorlukları başta ekonomik özgürlüğüyle, bir yazar olarak yazmaya devam edişiyse, çevresini gözlemleyerek, insanlığı kalemiyle deşerek var olmanın yollarını elinde tutmaya çalışır.²⁴⁵

Mektup Aşkları romanında Ahmet karakteri, varoluşunun anlamını ilk olarak annesinden duyduğu sevgiyle bulmuştur. Annesinin ölümüyle yitirdiği benliğini tekrar kazanabilmek için annesinin yerini tutabilecek, ona gerçek bir sevgiyi verebilecek Jale'ye ihtiyaç duymaktadır. Jale, Ahmet için varoluşunu tamamlayan biricik gerçeklik olurken yokluğu da bizzat kendi yokluğuna eşdeğer bir durum olarak mektuplarında okunmaktadır. O, ancak sevdiği kadınla benliğinin varoluşunu ortaya koyabileceğine inanmaktadır:

Saçmalıyorum değil mi? Ben şimdi bir şey biliyorum Jalem, o da senin yokluğunu ölümüne yaşamakta olduğum, bilinçsizce, bir kör gibi her an senin varlığını havada, suda, yerde, gökte koklamakta olduğum, sensiz yaşamayacağımı biliyorum ben. (s. 22)

Romanda Ferhunde karakteri, benlik bilincinin ancak “aşk” ile kazanılabileceğini düşünmektedir. Onun için aşk, benliği tüm ızdıraplardan çekip çıkaran ve onun varoluşunu ortaya koyan bir güçtür. Öyle ki Ferhunde'ye göre ruhî sıkıntının verdiği edebî ilham bile aşk duygusuyla yok olabilmektedir. Onun için şiir yazabilmek bunaltılı bir yaşantıyı gerekli kılmaktadır. Yani aşkın verdiği mutluluk, şiir yazmak için engel bir duygudur. O, insanın kendini gerçekleştirmesi için aşkın yegâne yol olduğunu düşünmektedir:

Aşk her şeyi unutturdu bana. İnsan bu kadar umut doluyken şiir yazamaz Jaleciğim. Şiir ancak bedbahtken, ızdırapla terennüm edilebilen bir şeydir. (...) Aşk var dostum, aşk var ve her şeyi iyi ediyor aşk, dünyayı güzelleştiriyor. İnsan ruhu ancak aşkla şahikasına kavuşuyor!.. (s. 44)

Mektup Aşkları'nda Zeki karakteri, varoluşun ancak bireyin kendi kendine ürettiğiyle, bizzat bireysel edimiyle gerçekleştirebileceğini Jale'ye yazdığı bir mektupta savunmaktadır. Ona göre benlik ürettikleriyle, yani ortaya koyduğu eylemleriyle bütünlüğünü sağlayabilir.

²⁴⁵ Elmas Şahin, **a.g.e.**, s. 399-400.

Zeki'nin bu görüşü, Sartre'ın *Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır* denemesindeki açıklamalarıyla ilişkilendirilebilir. Sartre'a göre, varoluşçuluğun çıkış yeri öznelliğidir. İnsan, özgür olmaya mahkûmdur. Çünkü insan yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez, artık bütün yaptıklarından sorumludur. İnsan kendi tutkusundan da sorumludur. Varoluşçu, insanın yeryüzünde kendisine yol gösterecek, önceden verilmiş bir işaret bulabileceğini de düşünmez. Böylesi bir işaretin ona bir yardımcı dokunacağına da aklı yatmaz. Varoluşçuluk, umudun ancak eylemde bulunduğunu, kişiyi yaratacak tek şeyin edimleri olduğunu öne sürer.²⁴⁶

Sartre, insanı kurmasından ötürü (Tanrının aşkın oluşu anlamında değil; kendini aşma anlamında) aşkınlık ilişkisine “varoluşçu insancılık” adını vermektedir. Ayrıca, öznelliği doğurmasından ötürü de bu aşkınlık ilişkisini “varoluşçu insancılık” diye adlandırmaktadır. Kişioğlu, tek başına bırakılmışlık içinde kararını ancak kendisi verecektir. “İnsancılık”, çünkü kişioğlu bununla, kendi içine kapanarak ve başkalarından koparak değil; ancak dışında bir amaca yönelerek varlığını gerçekleştireceğini görmüş olur. İnsan, ancak şu kurtuluş ya da bu iş için çalışmakla, yani eylemle kendini insancıl bir varlık olarak kuracaktır.²⁴⁷ Romanda Zeki karakteri de aynı şekilde insanın yapıp ettikleriyle, öznel bilinç algısıyla tek başına varlığını ortaya koyabileceğini düşünmektedir:

*BİLİNCİNE YABANCILAŞMIŞ BİLİNCİN MUTLULUGUNU
SAVUNMAK
YAKIŞMAZ BANA
SIG ÖLAN BİREYSEL BİR YETİNME İÇGÜDÜSÜ
RUH ANCAK ÜRETTİĞİYLE DOYUYOR*

(...)

*TÖZ
ÜRETME TEKTİR
GÜNEŞ TEKTİR
BİZ TEKİZ (s. 49)*

Romanda Zeki karakteri, Sartre'ın “Varoluş özden önce gelir.” düşüncesine benzer olarak kişinin kendi benliğini ancak sorumlulukları ve eylemleri neticesinde var edeceğini, bir nevi kendisinin “tanrı”sı olacağını, Jale'ye yazdığı mektubun satırlarında dile getirir. Sartre'ın felsefesinde, insan önce dünyaya gelir; var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü kendi kendine ortaya çıkarır. İnsan, var olduktan sonra kendini kavradığı gibidir, varlaşmaya doğru yaptığı atılımdan sonra

²⁴⁶ J.P. Sartre, *a.g.e.*, s. 72,83.

²⁴⁷ J.P. Sartre, *a.g.e.*, s. 98-99.

olmak istediği gibidir. Kendini nasıl yaparsa öyledir.²⁴⁸ Zeki de kişinin kendini gerçekleştirmesinin çilesini başkalarından bağımsız; fakat başkalarına olan sorumluluklarıyla yaşadığını söyleyerek Sartre'ın varoluşçuluk felsefesine paralel bir yaklaşım sergilemektedir:

*YAŞAMINI GERÇEK TEHLİKELERLE YIKMALI
KİMSEDEN BİR ŞEY BEKLEMEDEN
KENDİNDE TANRILAŞMANIN ÇİLESİ
TANRI OLMAKTIR
EN SORUNLU EN TALİHSİZ OLAN
BÜTÜN KULLARINA BAĞIMLI
VE ONLARIN VE KENDİNDEN BAĞIMSIZ OLAN (s. 102)*

Zeki, bazı mektuplarında Jale'ye sadece bir dörtlük yazmıştır ve bu dörtlük hep aynı sözcüklerin farklı diziminden meydana gelmiştir. Bu dörtlüklerde insanın Tanrı tarafından düalist nitelikte bir canlı olarak yaratıldığı vurgusu hâkimdir. Yaratıcı, sonsuz iyilikten meydana gelirken onun yarattığı insan, iyilik ve kötülük gibi “seçme”ye dayalıdır; seçmenin bunaltısıyla dünyaya atılmıştır. Tanrı, ikilemler yani seçme olgusuyla yarattığı insanda varlığının bir bakıma yansımaları ortaya koymuştur:

*SEVGİLİM
TANRI
İNSANIN
RİYASIDIR (s. 110)*

*SEVGİLİM
İNSAN
TANRININ
RİYASIDIR (s. 116)*

*SEVGİLİM
RİYA
İNSANIN
TANRISIDIR (s. 123)*

*SEVGİLİM
RİYA
TANRININ
İNSANIDIR (s. 131)*

²⁴⁸ J.P. Sartre, *a.g.e.*, s. 63, 64.

Cüce romanının ana karakteri Zenîme Hanım, yaşantısı boyunca Sartre'ın ifadesiyle *kendisi-için-varlık* olmak amacıyla çabalamıştır. O, benlik bilinciyle yalnızca kendisinden sorumlu, kendi başına, yalnız bir yaşam sürmeyi yeğlemiştir. Ancak gazetecinin evine gelişini kabul ettiği andan itibaren iç dünyasında benlik bilinci ve varoluşsal bütünlüğü üzerine sorgulamalar baş göstermiş ve yaşantısının anlamsızlığıyla, bir nevi hiçliğiyle yüzleşmiştir. Kendilik bilincinin sarsılışı, onun “benlik” kavramını yalnızca çeşitli dillerde kelime anlamı olarak bildiğini; fakat varoluşu için ortaya koyamadığını göstermiştir:

...sen ki biliyordun artık seni: İngilizcede I anı, Zimmer'de ama-mayaya diye geçen, Hinduca' da ah-anı, Asya'da es-em, Mısırca' da t-ama (kitap), Vedalar'da aum, Kuran'da en'am olan, insanı doğuran, tüm harflerin hecelerin sözcüklerin içinde barındığı ilk canlı nesneyi kitaba çeviren Ben'i; T'ama, Arnen, amentü ... "M" ile titreşen saf sesini ilk doğanın... (s. 6)

Benlik, ana karakter tarafından opal, Kristal ve topaz gibi kıymetli cevherlere benzetilmiştir. Kişinin benliğine erişmesi, ona göre bir taş atımı kadar uzaktadır. Ancak benliğe erişme, varoluşu gerçekleştirme arzusundan toplumun uzak olduğu eleştirisi yapılmaktadır. Burjuvazi için toplumda ön plana çıkmak, başkalarını geride bırakmak esas amaçtır. Ancak onlar, bu amaç peşinde koşarken benliklerini yitirmekte, varoluşunu gerçekleştirmekten uzak kalmaktadırlar:

bakın ne cevher var burada "ama-maya, amentü, amen" bir cevher ki kendi benliğine ait opal, kl'istal ve topaz bir taş atımı uzaktayken herkesin erişmek istediği neden İnsanların çıkarılması öne bırakılması arkada gider bu kadar çok gücüne. (s. 14)

Yazar bu romanı yazmaktaki amacını bizzat romanın bir yerinde “ben”i anlatmak olarak ifade eder. Erbil'in sanat anlayışında öncelik bireye verilmektedir. Bu anlayışa paralel olarak söz konusu romanını da “ben” etrafında meydana getirmiştir. Benlik bilincinin önemi 1950 sonrası dönemin buhranlı yapısıyla yine yazar tarafından bizzat eserinde açıklanmaktadır. Yazara göre “ben”i anlatmak arzusu benliğini yitirmiş bir dönemde yetişmesinden ileri gelmektedir. Benliği arayış, benliği betimleyiş, “ben”i yüceltiş yazar için öncelikli amaçtır:

...bu öykü başka şeyler anlatmak istiyor çünkü, "Ben"i anlatmak istiyor, tanrıça kaderini Roma'nın Ma'sındaki! Çünkü, "Biz de öyle bir kasvet çağının çocuklarıydık: Kederin rengini hala çıkaramadım alnımdan ..." dedikleri ... (s. 20)

Ana karakterin “benlik” yitiminin sebebi “karınca” diye sembolleştirilen topluma bağlanmaktadır. Toplum içinde birey olarak kendini gerçekleştirmenin zorluğu;

burjuva sınıfının üstünlüğü ve eziciliğiyle, kapitalist algıyla ve yanlış anlaşılan din kurumuyla açıklanmaktadır. Zenîme Hanım’a göre söz konusu şartlara direnebilmek gitgide daha da zorlaşmaktadır:

Şu ahir ömründe rengarenk karıncalar, ezan sesleri ve parasızlıkla daralttığın benliğini aldı morarmış avuçlarına yeis; vaktiyle ay ışığında şıpır şıpır çocukluğunun dalgalarına açılan sandalla yıkanmış benliğinin durduramadın ele geçirilmesini ve mumyalanmasını kara kefenle... (s. 23)

Zenîme Hanım dahil olmak zorunda kaldığı yozlaşmış toplumun içerisinde benliğini adeta bağırarak istemektedir. Söz konusu arzusu egemenliğinde sıkışmış olduğu burjuva toplumundan, varoluşunu ilân ederek kopup özgürleşmenin bir nevi yoludur. Bu kopuş ana rahminden kopan bebeğin varlığını kazanışına benzemektedir. Ancak ana karaktere göre onun özgürlük arzusu, bebeğin ana rahmini terk edişinden ya da ilk doğuştan –insanlığın varoluşu- da üstün bir niteliktedir:

Sürdürdün göz ucuyla bakmayı aynaya; orada yaratılışı andıran bir tekerlek iziyle ortasından geçerken bir mil üzerinde dönen yelkovanı ve akrebiyle saatçiçeğine (çarkıfelek), sanki görünmez patlamalarla yanarken kıvılcımlar saçan zifiri karanlıktan kopup fışkırmak isteyen kendini görürdün (-yok hayır ana rahmini anımsatmak istemiyorsun şimdi kimselere ne de anımsatmak “pri-ma”yı-). (s. 53)

Makineleşmeyle birlikte dünyanın genel manzarasında tek tipleşme, fabrikadan çıkmış bir meta gibi homojenleşme söz konusu olmuştur. Kapitalist ve sömürgeci düzeni de beraberinde getiren teknolojik gelişmeler insanın “özne” olabilmesinin yollarını bir bir tıkamıştır. Homojen insan topluluğunun içinde yaşamını sürdüren bireyin, kendini “kendi” olarak var etmesi pek zor bir durumdur. Böyle bir oluşum içinde herkes birbirine benzeyerek adeta metalaşarak kendiliğini yaşayamamakta ve varoluşunu ortaya koymaktan uzaklaşmaktadır. Anlatıcı bunun eleştirisini, “*Bu yüzü tanıyorsun bir yerlerden sanki*” (s. 62) cümlesini büyük puntuyla sayfa düzeninde ortalayarak vurgulamıştır.

Gazetecinin röportajı sırasında ana karakterin bir eserinde geçen “*zamanın zamansızlaşması*” ifadesinin vurgusu yapılmaktadır. Gazeteci bu ifadeden hareketle yazardan, verdiği pozlarda tüm zamanların sentezini yüzündeki ifadede toplamasını istemektedir. Zamanın öncesiz ve sonrasız anlamında felsefi boyutta dile getirilişi varoluş felsefelerinin ayrılmaz bir parçası olan zamansallık öğretisine işaret etmektedir. Bu öğretiye göre Kierkegaard’da vurgu, sonsuzluğun zaman içindeki çarpma noktası, varoluşsal seçişin karar noktası olan “an” üzerinde toplanmaktadır.

Bu, sevinç ânı gibi geçici bir zaman atomu değil, tersine bir sonsuzluk atomudur. Kierkegaard ile Jaspers’a göre, varlık gibi zaman da mutlaklıktır. Heidegger, geleceğin trajik ivediliğiyle birlikte onun çağrısını da vurgulamaktadır; çünkü bu çağrı bir ölüm çağrısıdır. Sartre’a göre süre, geleceğe yönelik olmasına karşın, değiştirilemezcesine oyuk ve çürüktür: Geçmiş aşılmış olandır, “kendisi için varlık”ın “kendinde varlık”ın donmuş kımıltısızlığına düşmesidir.²⁴⁹

Erbil’in zamansallığı ele alışında Kierkegaard’a yakın bir duruş sergilediği, onun gibi geçmiş ve geleceği tek bir anda “şimdi”de toplayan bütüncül ve öznel bakış açısını benimsediği, romanda gazetecinin Zenîme Hanım’a söylediği şu sözlerden anlaşılmaktadır:

...sen de hani bir fresk gibi zamanın zamansızlaşması diyordun ya bir yerde; sanki eritip bir potaya dökmüşün... Ne istediğimi senden anlamalısın; tüm zamanları bir potaya eritip dökmek ve o anlamı yüzünde toplamak! Yeni bir çalışma olacak bu! (s. 70)

“Başkası”nın bakışı benliği kendi alanında bir nesne olarak kurar. “Başkası” benlik kavramı için nesneler arasında bir nesne olarak yer alınan, erişilmesi olanaksız deneyimlerle bağlı bir dizgedir. Bu nedenle, benlik özne deneyiminin kökten yansımasıdır. “Başkası”nın bakış açısı da söz konusu kavramı yalnızca bir nesne yapmakla kalmaz, aynı zamanda yoksunlaştırılmış ve sahiplenilmiş bir nesneye dönüştürür.²⁵⁰

Üç Başlı Ejderja romanında ana karakter Leyla Ünver “evrensel insanlık hali”nin yakalanabileceğine inanmamaktadır. Ona göre benlik, başkalarından soyutlanarak varlığını ortaya koyabilmektedir. Bunun için ana karakter, topluma derdini anlatmaktan kaçmış; ancak bu kaçıştan bazen şüpheyeye de düşerek içten içe kendini ifade etme isteğini duymuştur. Bu istek onun için bir nevi benliğin yaşlanıp ölmesine işaret etmektedir. O, *başkası-için-varlık* düşünüsüyle kendi öz bilincinde benlik yitiminin gerçekleşeceğini savunmaktadır:

...gençsin der içimden bir ses,, paylaş birikimlerini,, fıkırdayıp durur ikinci bellek,, paylaşma,, paylaşma bu sürü toplumuyla paylaşma sakın hiçbir şeyi,, çekildim köşeme okuyup dururum büyüteçle,, evrensel insanlık hali yakalamak mı,, binlerce yıldır neden öldük sanıyorsun,, oğlum neden,, evrensel ortak insanlık haline inanmıyorum artık,, inanıyor muyum yoksa,, sanırım yaşlandırmak istiyorum kendimi,, yakınlaştırmak ölümü... (s. 7)

²⁴⁹ Emmanuel Mounier, **a.g.e.**, s. 82.

²⁵⁰ Emmanuel Mounier, **a.g.e.**, s. 140.

Benlik bilincinin yok oluşu, toplumun kalıplaşmış yargılarının içerisinde eriyişi yahut toplumun kapitalist düzeni altında ezilişi ana karakterin öldürülen oğlunun sürgün arkadaşının sözlerinden okunabilmektedir. Toplum bünyesinde yitirilen değerlerin ortaya çıkardığı acılar ancak bir çılgınlıkla ifadesini bulabilmektedir. Sindirilen toplum, adeta yok olmaya mahkûm edilmekte; başkaldırısına hiçbir surette izin verilmemektedir:

...zile basışından anlarım,,, o sıra kendisine olağanüstü görüneni söyler ilk cümlede,,, başka bir yok oluş benim öyküm,,, üstünde dönüp durduğum anafor der,,, kimsenin işitemeyeceği uzaklığa kadar koştum,,, çılgınlıkla dolu bir dünyaya bir çılgılık da benden,,, işitiliyor mu der,,, konuşması bir tuhaftır,,, koparılmış gibidir kafası sözcüklerin... (s. 9)

Ana karaktere göre kapitalist düzenin olagelmiş toplumsal zihniyeti, benliğini yitirmiştir. Otorite altında eriyen benlik, “özgürlük iradesinin istemini” bünyesinde barındıramamaktadır. Denilebilir ki onun için toplumu meydana getiren bireyin varoluşsal etkenliği imkansızlaşmıştır. Birey, toplumun yozlaşmış algısıyla kuşatılarak edilgen bir konuma mahkûm edilmiştir. Buna karşılık edilgen bireyin benlik yitimine başkaldıran aydınların varlığı toplumsal çözülmeye rağmen toplumun özgürlük bilinci için mücadele vermektedir:

...yurt budur işte,,, kimsenin istemediği özgürlüğü gene de getirmeye kalktığınız toplumla çatışmaya girdiğiniz halk; yani avam,,, hep olagelmıştır,,, özgürleşme nedir bilmediği, özgürlük iradesinin isteminin kendileri tarafından önerilmediği durumda bile onları içine düşürüldükleri aymazlıktan çıkarmak için her seferinde sıfırdan başlayan inatçı aydınların var olduğuna tanıklık ettiğimiz... (s. 30)

Leyla Ünver, toplum içinde sıkışmış kalmış benliğini yine toplum karşısında başkası için varlık olmaya engellemiş; kendi için varlık olmayı tercih etmiştir:

...tam da erdemlerinden kimseyi yararlandırmamaya ahdetmiş kör bir kâbusa dönüştürmüşken benliğimi... (s. 34)

Romanın ikinci kısmında kapitalist toplumsal düzenin Tanrıçay karakteri üzerinden bozulmuş etik değerlerin eleştirisi yapılmıştır. Kierkegaard’ın görüşünde etik olgusu varoluşun gerçekleşmesi bağlamında “adanmışlık aşaması” olarak önem taşımaktadır. Ona göre etik, nesnel ahlâkın emirlerine itaat yoluyla aranmalıdır. Ancak bu yolla “kendilik bilinci” bütüncül bir hâl kazanabilmektedir. Kierkegaard’ın bu etik anlayışıyla paralel olarak romanda, benlik olgusunun söz konusu sistemin

şartları içerisinde etik değerlerini yitirip burjuvazi yaptırımlarına ayak uydurma çabasında oluşu; hatta kapitalist düzende varlığını idame ettirebilmek adına bozuk sisteminin bir parçası olmak zorunda kalışı sembolik bağlamda şu pasajda dile getirilmiştir:

“Bağışlamak” diye düşündüm, bu sözcük, normal, uygar insan ilişkilerinde kullanılabilirdi ancak. Onunla yaşadıklarımızı hangi etiğe sığdıracağımı çıkaramıyordum. “Bir etik yoksunluğu yok muydu hepimizin hayatında?” dedim. “Parasız, işsiz, kimsesiz bir adamdı, etiği metiği kalmış mı? Ayakta kalması yaşaması gerekiyordu, savaş veriyordu. Uğraştı didindi sürekli gündemde tutmasını bildi kendini, yoksa nasıl yaşardı, kim bakardı ona?” dedi. (s. 84)

Kalan şiir-romanında ana karakter Lahzen, sorunlu toplumsal yapının hastalıklı bir kadınıdır. Onu adeta delirten, toplumun bozulmuşluğu ve sınırlandırılmış özgürlüğüdür. O; dizginleyemediği düşüncelerini, kalıplaşmış düzenin dışına çıkışlarını ilaçlarla durdurmak istemektedir. Ona göre benliği iflah olmaz sorunlara sahiptir. Öyle ki bunun için anlatı boyunca düzenli kullandığı ilaçlardan, doktora gidişlerinden okuyucusunu haberdar etmektedir. Bunun yanında hastalıklı beyninin yani doğrudan benliğinin bu metni meydana getirdiğini de bir taraftan beyan etmektedir:

*ah sevgili okurlarım var mısınız yok musunuz bilemediğim varsanız sevgili okurlarım
görüyorsunuz ya dizginleyemediğim bir beyne sahip olduğumu
biraz da bilerek isteyerek ama durdurmak için bu beyni
doktorum ilaçla boğmak istiyor onun her hücresini ama ben gene de
sınır tanımayan sorunlu bir beyne bırakmaya çalışacağım
kızgın kum üstünde sıçrayan bir çift çıplak ayak gibi bu metni ondan gizli... (s. 28)*

Ana karakter Lahzen, kentin tarihî kalıntı taşlarıyla benliği arasında ilişki kurmaktadır. Ona göre benlik, yaşadığı yerin tarihî geçmişinden izler taşımaktadır. Varoluşunun tabiatın binlerce yıllık uğraşı sonucu açığa çıktığını, tarihî en küçük parçalarının bile benliğinin oluşumunda tesirli olduğunu savunmaktadır. Ana karakter, halasından öğrendiği dinî akideleri de bu düşüncesiyle bir nevi inkâr etmekte ve benliğinde inançsızlığın hâkimiyet kurduğuna işaret etmektedir. Denilebilir ki o, benliğinin tarihten ayrı olmadığını, tarihle bir bütün olarak meydana geldiğini anlatmaktadır:

yıllar yıllar sonra hiç beklemediğim bir anda

*benliğimden fırlayan
her hücremi kaplayan
bir taş sesi,
acımtırak kokusu
dikey bulduğu her şeyin üstüne tırmanan
nerede görsem dokunmak, işitmek, koklamak, seslenmek arzusundan alamadığım kendimi
bir taş olduğumun bilinciyle birden
iki bin beş yüz milyar yıl öncesinin taşları da bulununca
anadolu'da hele
bakın tüylerim diken diken oldu şu an
ben insan değilim diye fisıldadım sevgilime
allah'm taşları bunlar diyordum neredeyse vecd içinde
bildiğim halde doğanın diyalektiğinin nasıl işlediğini
nasıl bilmiştimse ufacıkken
halanın bize anlattığı her şeyin yalan olduğunu
tek bir hücremizi oluşturmak için kaç bin yıl çalışıp
çabaladığım doğanın
bizi insan haline sokmak için kaç milyar yıl
insan olduktan kim bilir kaç milyar yıl sonra
benim hücrelerime karışmış olamaz mı taşın hücreleri diye saçmaladım sevgilime
o dedi ki bir daha kimseye söz etme bundan deli derler sana
ve sustum artık (s. 43)*

Eserde, bir leitmotiv olarak geçen “farandola” dansı, karakterlerin benliğinin bir yansıması işlevini üstlenmiştir. Ana karakter Fener’de yaşadığı mahallede çocukluğunu yoksullukla geçirmiştir. Ana karakter ve mahallesindeki arkadaşları yoksulluklarını farkına varmadan ana karakterin anneannesinden kalma farandola dans figürleriyle benliklerini pek çok yönden yansıtmaya olanağı yakalamışlardır. Yani farandola dansı Lahzen’in mahallesinde benliğin bir tür ifadesi niteliğine bürünmüştür:

farandola anneannemden kalmaymış, annemle yaygınlaşmış bu mahallede, aslında çok eski bir grek dansıymış. ama artık grekliği falan kalmamış biz çocuklara geçmişti; çocuklar hepimiz kendi huyumuza, özentilerimize, çekirdek karakterimize göre erotik, narsist, mazoşist, saldırgan, edilgen, teşhirci bir dansa dönüştürmüştük farandola’yı. (s. 90)

Lahzen’in eser boyunca devam eden hakikat arayışı, bir nevi benlik arayışı olarak düşünülebilir. O, kendilik bilincini hakikatin özüyle tamamlayacağını düşünmekte,

bu yüzden arayışını pes etmeden sürdürmektedir. Hakikatin özü hakkında, Kierkegaard'ın düşünceleri tekrar tekrar zihninde dolanmaktadır. Bu Kierkegaard'ı sürekli hatırlayışı, onun “*hakikat sadece kendi sorumluluğumuzla kendi hayatımızın parçası hâline getirerek kavradığımız şeydir*” düşüncesi, arayışının çıkmaz sokaklarında peşini bırakmamaktadır. Denilebilir ki ana karakterin aklını kurcalayan Kierkegaard, onda hakikatin özünün kişinin bizzat “ben”i, yani kendilik bilinciyle meydana getirdiği yaşamın öznelliğinde olduğunu düşündürmektedir:

...yoksa aslında ben de, kaygı'nın ve hakikatin peşine düşen bir kierkegaard'cı mıyım sizce,,, ah şu hakikati yani töz,,, yok hayır, bir nesnenin tözlüğü deneyimin nesnesi değil miydi? deli edecek beni şu hakikat deli! o diyor ki, hakikat sadece kendi sorumluluğumuzla kendi hayatımızın parçası haline getirerek kavradığımız şeydir,,, desin... (s. 110)

Kalan'da kahraman anlatıcı, gerçeküstülüğün örneğini Sigmund Freud'un kişilik kuramının ikinci boyutu olan “ego”yu somutlaştırarak vermiştir. Ego, yani benlik ana karaktere göre adeta bir cisim gibi evlerinin yakınlarındaki sarnıçta, suyun altında evin otoritesi dayı –burada dayı kapitalist sistemin temsili olarak algılanabilir- tarafından saklanmaktadır; bu yüzden onu görmek ya da ulaşmak zordur. Bu yüzden ana karakter Lahzen'in mahalledeki arkadaşlarıyla birlikte -ki onlar toplumsal yapının temsildir- ruhun karşı karşıya kaldığı karmaşık duygularla nasıl mücadele edeceklerini bilememeleri, benliğe sahip olamamaktan ileri gelmektedir. Ona göre benlik, kapitalist toplumsal düzenin içinde yaşamını idame ettiren birey için ulaşılması zor, engelli bir olgudur:

siz ne dersiniz deyin yukardan haber geldi orada saklıyor dayı ego'yu bu suyun altında, dedi,,, kapağı kapattık,,, mesrop ben kuyunun duvarında bir gölge gördüm oydu, dedi, sonra ablam da öteki çocuklar da hepimiz sustuk, ruhun baş edemediği duygular karşısında neye tutunacağına hiçbir vakit karar veremeyen çocuk yüzleri birbirimize baktık (s. 115)

Ana karakterin benlik bilincinin sorunu, Sartre'ın ifadesiyle *başkası-için-varlık* olarak yaşamını idame ettirmesinden kaynaklanmaktadır. Öyle ki Lahzen'in düşüncelerinde daima başkalarının bulunması, hastalığının sebeplerinden biridir. O, *kendisi-için-varlık* olmaktan ziyade başkalarını önemseyerek yaşamını harcamış ve neticede benlik yitimiyle karşı karşıya kalmış; hastalıklı, tedaviye muhtaç bir zihne sahip olmuştur:

...aslında sanırım benim hayatım hep karşımdakini düşünmekle geçti,, o da bir başka yanı hastalığının,, işte doktor inanıyor hemen iyileştigiime,, devam et diyor içtenlikle, hiçbir şeyin kalmayacak göreceksin,, gencecik bir çocuk o,, ne anlarsın sen insanlardan o yaşıta,, hele kadınlardan diyorum içimden... (s. 151-152)

Ana karakterin iç monoloğundan oluşan aşağıdaki pasajda, Lahzen'in benliğinin *başkası-için-varlık* iken *kendi-için-varlık* felsefesine geçişi yansıtılmaktadır. O, varoluşunun anlamını, bizzat "kendilik bilinci"nde kurmak isteyerek geçmişini unutmaya, artık hakikatin özünü iç beninde aramaya karar vermiştir:

...dönsem evime,, pencere önünde oturup uzun uzun kimsenin bölemeyeceği kesintisiz düşüncelere dalsam,, hakikatimin tözünü düşünmeye başlasam yeniden,, hayır annemi hiç düşünmeyeceğim artık,, çocukluğumu,, kaçık sevgililerimi,, kötülükleri hiç,, kendimi düşünmem gerek,, ben neysem oyum,, bu benim desem,, varoluşun anlamını yeniden kendimde kursam yavaş yavaş,, dünyada hiç kimsenin neden kendi olamadığı üzerine bir kitap yazsam... (s. 226)

Tuhaf Bir Erkek'te egemen otoritenin yaptırımlarının bireyde benlik oluşumunu ve toplumsal düzeni, hatta mutsuzluk nedenlerini sorgulamayı engellediği vurgulanmaktadır. Ana karakter Sevda, aynaya baktığında kendini tanıyamama korkusu yaşamaktadır. Evinin otoritesi, yani gorgosu Bünyamin ona düzenden şikâyet etmeyi yasaklamıştır. Buradan anlaşılmaktadır ki Bünyamin aynı zamanda egemen iktidarın evdeki temsili rolünü oynamaktadır. Baskıcı iktidar, bireyde benlik yitimine sebep olduğundan Sevda da benliğini tanıyamamaktan, yitirmekten, *kendi-için-varlık* olamamaktan endişe duymaktadır:

*aynanın önünden geçerken
gizlice
bakıyordum kendime
ya günün biri
tanıyamazsam
kendimi
dedim ya
gorgo'nun
kulağı her yerde
şikâyet yok
herkes mutlu olacak
herkes bulduğuyla yetinecek (s. 45-46)*

Anlatıda Zeyyat, kişinin mutluluğunun kazanılmış benlikle, yani *kendi-için-varlık* felsefesiyle mümkün olabileceğini ifade etmektedir. Ona göre mutsuzluk hissiyatı, benliğin *başkası-için-varlık* olma yolunda ilerlemesinden kaynaklanmaktadır. Kişinin varoluşunun ancak kendilik bilinciyle gerçekleşebileceği şu pasajda vurgulanmaktadır:

*mutsuz bilincin kendisi
özbilincin bir başkasına
bakmasıdır unutmama
dedi zeyyat (s. 60)*

Ana karakter Sevda, benliğin oluşumu için “kendilik bilinci”ne sahip olmanın gerekliliğinin farkındadır ve bunun vurgusunu yapmaktadır. O, kendi-için-varlık olduğu sürece güçlü olacağını, kendilik sevgisinin önemli olduğunu düşünmekte ve yaşamının merkezine kendisini koymak istemektedir:

*aynaya koşardım
kaçardı beni görünce
ışık
olsun
güçlüyüm ben
yüzümün yarısı ötekine uymasa da
bir memem berikinden büyük olsa da
bir ayağım diğerinden kısa doğmuşsam da
bir omzum ötekinden alçak
gözümün biri mavi biri sarımsı olsa da
yeterim kendime kendim
ve ezberimdedir yaşam (s. 63)*

Zeyyat ise insanın hiçbir zaman kendilik bilincine erişemeyeceğini, varoluşunu gerçekleştiremeyeceğini ifade eder. Onun için birey, yaşamı boyunca kendisine yabancı kalarak ömrünü tamamlar, bir benlik kazanamaz:

*zeyyat
insan hiçbir zaman
kendisi değildir
olmamıştır
ve olamayacaktır
dedi (s. 64)*

Sevda; anlatının sonlarına doğru otoriteyi, yani tuhaf bir erkek Bünyamin'i terk ederek benliğine kavuşur. Bu ayrılış onun için bir nevi varoluşunun bağımsızlık kazanması, kaybedilmiş benliğin bulunmasıdır. Onun için tek başınalık; dönüşümün, güç elde etmenin kapılarını kendisine açmıştır. Denebilir ki Sevda, *kendi-için-varlık* olmayı başararak yaşantısının öznesine benliğini koymuştur:

peçekuş manastırı'ndan aşağı deniz kenarına, hayatın vızır vızır işlediği ana caddeye inip arımdan kimsenin gelmediğini güvende olduğumu anladığımda; kalbim yatışmaya başladı,,, lekesiz göğe baktım,,, hafifçe kırmızılaşıyordu,,, mavi kalkışıyor yatışıyor gene kalkışıyor ama baş eğiyordu artık kırmızıya,,, bambaşka biriyim dedim kendime,,, iyilik ve kötülükle ilgisi olmayan,,, varlığın bağımsızlığını kazandığı yerdeyim dedim kendime,,, ardından asfaltın kıyısında bulduğum ince yapraklı felsefe renkli bir gölgede otobüs beklerken kımıldamaya başladı iç benim...

(...)

işte evimdeyim,,, sükunet içinde,,, tuhaf bir adamı,,, gorgo'yu morgo'yu atmışım kafamdan,,, gizemli bir kadın,,, eski komşular azalmış,,, yenilerle tanışmak istemiyorum... (s. 130, 131)

3.3.4. Ölüm

Romanların genelinde, ölüm olgusunun absürt ile sentezlenerek aktarıldığı anlaşılmaktadır. Ölümün “saçma” ile ilişkilendirilmesi Sartre’ın ölüm felsefesine işaret etmektedir: Sartre göre “Tanrı önünde”lik ufku bir kez ortadan kalktığında, kaygı tamamen “özgür kendi”nin düşünümsel korkusu halini aldığından “ölüm-için-varlık” ölümlü özgür insanın erki dışına çıkmaktadır. Ona göre doğum gibi ölüm de dışarıdan gelir; olumsal ve saçmadır, duvardır. Heideggerden farklı olarak Sartre, ölümü “kişisel olasılık” olarak ifade etmekte, kişinin tümlüğü ve öz olabilme gücü içinde kendi kendisinden yola çıkarak kavrayabileceği deney olarak yorumlamayı reddetmektedir.²⁵¹

Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanında ana karakteri, yaşamı boyunca takip eden bir istek “ölmek isteği”dir. Ölüm fikri, ana karakterin daima aklında olan ve varoluşunu anlamsız kılan bir “kaygı”, bir nevi hiçlik hissiyatının doğurduğu boşluk, onda intiharı denemeye iten bir duygu olarak ön plana çıkmaktadır. Hiçlik olgusunun yanında, bir taraftan ana karakter bu olgunun benliğini esir almasına sebep olan toplumsal düzene başkaldırmak, adeta yaşamın kalıplarından öç almak uğruna ölmeyi/intiharı denemek istemiş ve denemiştir; ancak bu girişimi sonuç itibarıyla başarısız olmuştur:

²⁵¹ Jacques Colette, **Varoluşçuluk**, Çeviren: Işık Ergüden, İstanbul, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s. 95.

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.

Karanlık bir gecenin geç vaktinde kalkıyorum. Herkes her geceki uykusunu uyuyor. Ev soğuk. Çok sessiz davranmaya özen gösteriyorum. Günlerdir biriktirdiğim ilaçları avuç avuç yutuyorum. Kusmamak için üzerine reçelli ekmek yiyiyorum. Genç bir kızım. Ölü gövdem 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! Sessizce yatağa dönüyorum. Ölümü ve yokluğu uzun süre düşünmeye zaman kalmıyor. Şimdi gözümün önündeki görüntüler renkli kırları andırıyor. Korkacak bir şey yok. Kırlarda koşuyorum. Sanki bir deniz kentinde yaşamıyorum. Hep kırlar. Esintiyle birlikte eğilen otlar arasında bir başımayım. Birazdan ölüm beni alacak. (s. 12-13)

Kahraman anlatıcı, intihar girişiminin başarısız sonuçlanmasıyla çocukluğundan beri kendisini takip eden “kendini öldürmek isteği”nin peşini bıraktığını düşünmektedir. Artık o da yaşam ve ölüm tezatlığına doğal ölümü “bekleyerek” dayanmaya karar vermiştir:

İntihar düşüncesi peşimi bırakıyor. Çoğunluk gibi doğal ölümü bekleyeceğim. (s. 13)

Romanda “Okul ve Okul Yolu” bölümünde ana karakter, eğitim aldığı yabancı lisedeki bir dersini, bu derste Goethe’den okudukları bir şiiri hatırlamaktadır. Bu şiir, ana karaktere tesir etmiştir. Çünkü o, varoluşsal gerçekliğini sorgularken şiirde bu sorgulayışına bir yanıt bulmuştur. Şiire göre, ana karakterin daima peşinden gelen ölüm düşüncesi, varoluşun tek gerçek anıdır. Bu gerçek “an” bir tür Tanrı’ya kavuşma, onunla birleşme “an”ıdır. Denebilir ki ana karakterin aklından çıkmayan “ölüm” yaşantısının her safhasında peşinden gelen bir olgudur:

Her gün bir ders süren bu dinsel konulardan sonra Goethe'nin şiirlerine geçiyoruz:

“Tüm zirvelerde sessizlik,

Tek bir ağaç bile solumuyor,

Kuşlar ormanda susuyor,

Biraz daha bekle,

Yakında sen de gömüleceksin sessizliğe..."

- Nedir burada "sessizliğe gömülmek?"

- Ölüm sevgili şivester.

- Evet. Ölüm. İnsanın Tanrı'sına kavuşması. O en kutsal an... Tanrı'ya ulaşılan en kutsal an. Varoluşun tek gerçek anı... Ölüm. Tann'yla birleşme. (s. 20)

Ana karakter, romanın sonlarına doğru ölüm/intihar isteğinden tamamen uzaklaştığını okuyucuya hissettirmektedir. Onda küçük yaşlardan itibaren varolan ölüm düşüncesi, yerini yoğun bir yaşama sevgisine bırakacaktır. Ona göre artık, “güzel yaşam”ı ölümden aramak anlamsızdır. Güzel yaşam, bizzat yaşanılan anda saklıdır: Meydanlarda, kalabalıklarda, yaşamın devam ettiği her yerde... Ve bu güzelliğin sınırını da ancak ölüm çizmektedir. Bu yüzden ölümün ardında yaşamsal bir güzellik aranması boş bir beklentidir:

Daha güzel yaşam diye bir şey yok. Daha güzel yaşamlar ötelerde değil. Daha güzel yaşam başka biçimde değil. Güzel yaşam burada. Taksim Alanı'nda. Turşu, pilav, simit, çiçek, kartpostal satan, ayakkabı boyayan siyah kalabalık içinde. Trafik tıkanıklığından yürümeyen arabalar, egzoz kokusu, alana yayılan sidik kokusu, gözlerimiz, duygularımız önünde açılan bu kara kalabalıktan başka yerde, daha başka biçimde bir güzel yaşam yok. Güzel yaşamın sınırları, ölen, gömülen arkadaşlarımızın yaşadığı kadar. (s. 61-62)

Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanında ise ana karakterin/kahraman anlatıcının yolculuğuna eşlik eden düşünce, “intihar” yahut “ölüm” düşüncesidir. Anlatıcı'nın en çok sevdiği yazar, melankolik niteliklere sahip eserleriyle tanınmış Cesare Pavese'dir. Özellikle bu yazarın akıbeti –intihar vakası- anlatıcıda öyle derin izler bırakmıştır ki bizzat onun hissettiklerini bir nebze hissedebilmek uğruna, yazarın yaşadığı çevreyi, eserlerinin kahramanlarını; hatta intihar ettiği otel odasını görmek üzere yolculuğa çıkmış, buralarda adım adım bulunarak Pavese'nin intiharını bizzat benliğinde duymuştur. Böylece söz konusu intihar sebebiyle kendi varoluşunun bir “hiçlik”ten ibaret olduğu düşüncesine varmıştır.

Ana karakterin, Pavese'nin ölümüyle kendi ölümünün bilincine varması, akla Heidegger'in ölüm felsefesini getirmektedir. Ana karakter kendi ölümünü hiçbir sûrette deneyimleyemeyeceği için eserlerinden etkilendiği yazarın –Pavese'nin- intihar vakası, kendi benliğine en yakın duyduğu ölüm deneyimidir. Bu ölümden hareketle o, “başkası” üzerinden kendi sonluluğuna erişmektedir:

*Ama bir yandan da, tek sahici deneyimim olmasına rağmen, bunu kavradığımı/anladığımı asla deneyimleyemeyeceğim için, “başkalarının ölümü” benim için çok daha etkileyici hale gelir ve bu benim yaşarken nispeten “nesnel” bir biçimde erişebileceğim tek ölüm tecrübesi olur. Çünkü ölümü tecrübe etmem, varlığımdan esirgenmiş bir şeydir. Başkasının ölümü, kendi ölümümün yerine ikame edebileceğim en yakın tecrübedir.*²⁵²

Romanda kahraman anlatıcı, küçükken bir akrabasının evinde dokuz yaşındaki çocuk cesedini gördüğünde ilk defa ölüm olgusuyla karşı karşıya kaldığını ifade etmektedir. Bu çocuk cesediyle karşılaştığı andan itibaren de aklına düşen şey, kendi ölümü olmuştur. O, ölümün kendisini doğduğu şehirde -İstanbul’da- bulmasını istemiştir:

Gecekonduyu andıran bir eve geldiğimizde. Babamın akrabalarının yanına. Geldiğimiz gün. Bir gece önce akrabalarından birinin çocuğu ölmüştü. Karanlık odalardan birinde üzerini beyaz bir çarşafı örtmüşler, öyle bekliyordu. Annesi bitişik odada ağlıyor, biz çocuklar holde oynuyorduk. Kapı hep aralansın, küçük çocuğun cesedini-görebileyim istiyordum. Bir büyük korkuyla karıştı bu özlem. Ölümün bana ilk kez kaldığım evde bir çocuk cesedi olarak görüldüğü yağmurlu bir gün. Dokuz yaşında bir çocuk cesedi. Kitaplarımın evin dar koridorunda tozlu raflarda dizili durduğu büyük kente gitmek istiyorsun. Akşamın alacaklanlığının yaklaştığı saatlerde tepelerimin daha da belirginleştiği, ağaçların tek tek gölgelerini serettiğim ve kendi kendime: “İşte öleceğin yer burası. Nerede olursan ol, ölmek için, kendi ölümünü bulmak için bu tepelere dön” dediğim kente. (s. 22)

Romanda anlatıcıya ölümü hatırlatan bir başka sahne, Berlin’de pastane önünde oturan yaşlı kadın yüzleridir. Onlara baktığında tüketilmiş bir yaşantı gören anlatıcı, onların varoluşlarından beklentisinin sadece pasta ve ölüm olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden asla Berlin kentinde yaşayan yaşlı bir kadın olmak istememekte, bu duruma düşmekten adeta korkmaktadır:

Çocukluğumda, ortasını bir duvarın böldüğü bir kent resmi yoktu. Yalnız ve yaşlı kadınların resmi yoktu. Her an bırakılmışlık içinde ölümü bekleyen. Bunlar yeni resimler. Büyük bir mağazanın altında karanlık bir lokanta. Yaşlılar önlerinde çikolatalı pasta, oturuyorlar. Yitik geçmişlerini yitik anları içinde yaşıyorlar. Yaşamıyorlar. Yaşamları

²⁵² Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çeviren: Kaan H. Ökten, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s. 252.

çikolatalı pasta ve ölüm beklentisinden oluşuyor. Bu yeryüzünde her şey olmak isterim, ama Berlin kentinde yaşlı, yalnız bir kadın olmak, asla. Berlin gecelerinde. Eski yapılarında. O zamana dek çoktan bir mezarlığa varmış olmam gerek. (s. 23-24)

Kahraman anlatıcı, ölüm olgusunu kendine her zaman yakın hissetmektedir. Yaşamının sonlanacağını her zaman, her anında hissetmekte; böylece ölümden uzak bir yaşam sürmemektedir. O, çocukluğundan itibaren gecenin derin karanlığında ölümün soğuk yüzünü, yaşamın sonunu düşünmeye başlamıştır. Fakat onu bu sondan –ölümden- uzaklaştıran tek şey “gitmek” olmaktadır. Kahraman anlatıcıya göre gitmenin görünümüleri; tarlaların, sıra dağların önünden geçmek, gri bir deniz boyunca ilerlemek yahut tanınmayan başkaların gidiş yolunun aksi yönde ilerlemektir. O, bu eylemle ölüm düşüncesinden, yaşam “son”undan uzaklaşabilmektedir:

Yaşamın sonu hiçbir zaman bana ırak gözükmedi. Her yüzde, her solukta, her büyüyende, her yaşlananda, her sarılmada, her sabahta gördüm yaşamın sonunu. Çocukken bile, buğday tarlalarında, yaz gecesi mehtabında ve çocukluk gecelerinin derin karanlığında gördüm yaşamın sonunu, ama ben giderken, ben ya da tren görünümünün içinden, kentlerden, köylerden, tarlalardan, dağ sıraları önünden, ardından, bir göl kıyısından, bir nehir yatağı ya da gri bir deniz yüzeyi boyunca ilerlerken, yol alırken, tanımadığım insanlar hızla gidiş yolunun aksi yönde yitip giderken, her görüntüyle birlikte ardımda benden uzaklaşırken, yitip giderken, işte ancak o zaman uzaklaştım yaşamın sonundan. (s. 36)

Romanın ana karakteri, yaşamı “acımasız” olarak nitelendirmektedir. Geriye dönüş tekniğiyle kahraman anlatıcı, gençlik yıllarındaki intiharını anımsamaktadır. Bu intihar onun için “yaşamın sonunu başlangıç” yapmaktır. O, on sekiz yaşında ölmeyi deneyerek acımasızlıklar dünyasından bir nevi sıyrılmak, kurtulmak istemiştir. Ancak genç bedeninin, bu intihar deneyimi başarısız olunca o da tıpkı acımasızlığını vurguladığı yaşam gibi “acımasız” bir benliğe sahip olmayı öğrenmiştir:

Kendine yaşamın sonunu başlangıç yaptın, diyorum... Ölümü denemekse on sekiz yaşında intihar ettin, güzel genç bedeninin ile ölmek, cesedini bulacak kişileri korkutmak, alın, bu acımasız yaşam sizin olsun, demek istedim. İyileştirdiler. Sana daha da acımasız olduklarını yaşatmak istediler. Artık sen de acımasızsın. (s. 71)

Yaşamın Ucuna Yolculuk'ta ana karakter yaşam-ölüm tezatlığını sentezleyici bir yaklaşım sergilemektedir. Varoluşun, yaşamsal tezatlıkların bir aradallığıyla mümkün olabileceğine sık sık değinen yazar, bizzat yaşamsal gücünü, cesaretini “ölüler”den aldığını vurgulamaktadır. Onun için yaşamın her bir olgusunu dile getiren özellikle sevdiği üç ölü yazar –Kafka, Svevo, Pavese-, yaşamı yaşanılır kılan; dünyayı dönüştüren eserleri ardlarında bırakmışlardır. Bu eserlerle anlatıcı, yaşam karşısında direnç gösterebildiğini şöyle dile getirmektedir:

Bütün yaşama cesaretimi ölümlerden alıyorum. Anlatılarında yaşadığım ölümlerden. Bu kahrolası dünyayı, yaşanır bir dünyaya dönüştürmeyi başarmış ölümlerden. Dünyanın ihtiyacı olan, her olguyu vermiş, söylemiş, yazmış ölümlerden. (s. 80)

Kahraman anlatıcı, en sevdiği yazar Cesare Pavese'nin yaşadığı çevreyi, intihar ettiği Otel Roma'da 305 numaralı odayı görmek ve biraz daha yazarın şahsiyetiyle özdeşleşmek amacıyla gittiği Torino'da, attığı her adımda “ölüm” olgusunu hissetmektedir. Ona göre kentin bütünü melankolik bir havaya sahiptir. Hatta adeta bu kent, intihar özlemini içinde yaşayan insana duyurabilmektedir. Anlatıcı bu bakış açısına tabii ki eserlerinden ve en çok intiharından etkilendiği Pavese'ye olan ilgisi sebebiyle sahiptir. Pavese'nin tesiri onda kent-ölüm özdeşleşmesini doğurmuştur:

Bu kentte, onun intiharı çok etkiliyor beni. Havayı korku verici, kentin görünüşünü melankolik buluyorum. Kentin gizli bir gücü var. İntihar olasılığı ve intihar özleminin gizlendiği bir güç. (s. 104)

Leyla Erbil'de de ölüm olgusuyla ilk romanından itibaren karşılaşmaktadır. *Tuhaf Bir Kadın*'ın ana karakteri Nermin, baskı altındaki yaşantısında tüm değerlerini yitirdiğini, her şeyin anlamsız ve umutsuz olduğunu düşünmektedir. O, yaşadığı evde, toplumda mutlu değildir; kaçmak ister, kaçamaz. İçine düştüğü melankolik ruh halinden ancak intihar ederek, kendini öldürerek kurtulabileceğini aklına getirir. Ölmek için türlü yollar da düşünür; ama bunları gerçekleştirmeye cesaret edemez. Çünkü her şeye rağmen ölümden korkmaktadır:

Her şey yıkıldı artık her şey yerlerde sürünüyor. Gözümde hiçbir şeyin değeri kalmadı. Karanlıklar içindeyim. Ölümle burun buruna. İki gündür yemiyorum. Annem ayılma bayımlardan sonra şimdi de ağlama krizine başladı. Öleyim de namusum kurtulsun diye bütün bir gece dua etti Allahına. Kaçabilseydim, başarsaydım şimdi her şey tam tersi olacaktı. Mutlu olacaktım. (...) İki kez öldürmeye kalktım kendimi. Kollarımı temizlemek için kullandığım tıraş makinesinin jiletini çıkardım. Körlenmişti. Bilek damarlarımın üzerinde

gezdirdim hafifçe jileti. Yapamadım. Pencereden atlamayı düşündüm. Camı açtım. Kız Kulesi'ni Boğaz'ı gördüm. Kabataş iskelesinden araba vapuru kalkıyordu, damlar, evler, insanlar, çocuk sesleri. Yüksekten bakamam bile ben başım döner. Pencerenin altı küçücük bir arsa daha doğrusu çöplük, ikinci kattayız, ölünecek bir yükseklik de yok zaten. Ölsem ne olacak. 19 yaşında bir genç kız intihar etti, diyecekler. Geçip gidecek. Hayır, ölümden korkuyorum. Çok korkuyorum. Yaşamak istiyorum ben. Yaşamak ve öcümü almak. Öcümü almak, kimden ama? Anamdan mı? Bilmiyorum. Suçlu o mu? Hayır. Ben miyim? Hayır. Değilim, değilim, değilim. Evet ama ne olacak?.. Bilmiyorum... (s. 64)

Romanın ikinci bölümü “Baba”da, Hasan Efendi siroz hastasıdır ve artık ömrünün son günlerini tamamlamak üzeredir. Ölüm gerçeğiyle baş başadır. Yazın gelişini, denizin mavisini göremeyeceği için üzgündür. Ölümünün yaklaşması ondaki yaşama isteğini perçinlese de tek gerçek ölümden kaçamayacağını bilmektedir:

Bu yıl yaz erkenden gelecek. Denizin beyazı dolacak, tütsüsü uzayacak göğe, sarı tüyleri yel vurdukça sararacak Polanegrinin. Neresinden kopacak fırtına, patlayacak neresinden su, kozka vuran, turnageçen, hamsin, kokolya? Bensiz gelecekler. Erken bu yıl yaz, denizin beyazım maviye dolduracak, göremeyeceğim. (s. 99)

Karanlığın Günü’nde ana karakter Neslihan’a göre ölüm olgusu, insanın biricik gerçekliğidir. Kişi yaptıklarının toplamıdır. Yani üstlendiği sorumluluklarıyla, yaptığı eylemlerle varoluşunu ortaya koymaya çalışır ve bu şekilde başkalarının varlığına da etki eder. Ancak tüm çabalara rağmen, varoluşunu tamamlayamamaktan şikâyetçidir. Daima bir eksiklik hissiyatıyla cebelleşmektedir. Hakikat, insan için yaşantısı boyunca aradığı ve bulamadığı şeydir. Çünkü var olan tek gerçekliğe o, ölümle varabilecektir:

Sen! Kimsin?.. Dünyasın, evrensin, özsün,, masalsın, biricik ve tek, her şeyi elinde tutarsın, tanrı sensin, yargılamamalı öldürmemeli, yazmalısın, kalıcı olanı; sözü bulmalısın, sözü değiştirmelisin, söz değiştirir, söz değiştiricidir, sen tüm insanlığın soluğusun, sen yoksun, ama yaşamaktasın, kendi evinin yokuştaki evinin üzerinde bir helikopterin gölgesi düşmüş olan evin sekisi altına gömülü bir avuç topraksın, ölümsün sen. (s. 220)

Erbil’in *Mektup Aşkları* romanı ise Cem Mumcu’ya göre Leyla Erbil’in ölüm anksiyetesinin varoluşsal açılımlarının en çok öne çıktığı romanıdır. Ona göre eserin arka planında sürekli bir ölüm müziği çalmaktadır. Özellikle Ahmet karakteri yoğun bilinçdışı ölüm anksiyetesi yaşayan bir yapıyla eserde ön plan çıkar. Ona daha çocukluğunda verilen takma ad “Dilsiz mee” onun yokluğuna yani yaşarken

ölüşüne yahut “anne”nin varlığına gömülü karakterine işaret etmektedir.²⁵³ Ahmet için anne –daha sonra yerine Jale’yi koyacaktır- imgesinin yokluğu bir nevi kendisinin yokluğudur, ölümüdür:

...sen dönene kadar yaşamayacağım hiç... (...) Ben şimdi bir şey biliyorum Jalem. o da senin yokluğunu ölümüne yaşamakta olduğum...

(...)

Jalem, sorunum bu, seni düşünmediğim zamanlar ölüyüm ben. (s. 22, 171)

Söz konusu romanda Zeki karakteri, ölümün insanın varoluşunu ortaya koymasında en büyük engel düşünce ve gerçeklik olduğunu Jale’ye yazmış olduğu mektubun bir pasajında vurgulamaktadır. Ona göre yaşamda daimî bir varoluş değil; daimî bir varlık döngüsü söz konusudur. Bu düzende insanın benliğini ortaya koyması olanaksızdır. Çünkü düzenin hazırladığı akıbet, varoluşun karşısında duran şey bizzat ölüm gerçekliğidir. Ölümle birlikte insanî tüm değerler de yaşamın döngüsüne karışacak, bir nevî toprak olacaktır:

SENİNLE BİR GÜN KARARLAŞTIRALIM, İNSAN OLMADIGIMIZI İLAN ETMENİN, "KENDİNDE İNSAN" OLMADIGIMIZIN BİR KUTLAMA GÜNÜ, KIRMIZILARDAN BİR KIRMIZI. HER ŞEY SÖZ'LE Mİ BAŞLADI, SEV'LE Mİ, NUR'LA MI JALE? İŞTE ÖLÜ İNSANLAR OLDUGUMUZU KABULLENMENİN GÜNÜ BİR KIYIYA GİDERİZ. DENİZ KIYISINA. KUMSALA, DENİZ YARATIKLARININ UFALANMASINDAN OLUŞMUŞ ANTİK KUM. ORASI BİZİM, İLERİDE HER NASILSA BİR GÜN BİRBİRİMİZİ YİTİRİRSEK, NE DE OLSA YİTİRECEĞİZ ÖLEREK, ARTIK DÜŞÜNCE, SEVDA TOPRAK OLUR, MESKENİMİZ OLSUN... (s. 35)

Romanda Ferhunde, sevgilisi Bekir’in kendisini aldatmasından dolayı derin bir bunalıma düşmüş, her şeyden sadece “ölüm”ün mânâsını çıkarmaya başlamıştır. Tamamen kasvete bürünen yaşamı, aşkı ve ihanetiyle kuşatılmış bir şekilde onda sadece ölümü anlamlı kılmaktadır:

Jale galiba biraz aklımı oynattıyorum. Aylardır gece ve gündüz hep bunları, aşkı ve ihaneti, sevmeyi ve istenmemeyi düşünüyorum; geceleri bir iki saat uyuyorum, sonra pencereden görülen şu gönlüm gibi karanlık ve harap şehre bakıyorum. Allahım her şey ölümü, sadece ölümü resmediyor ve ruhum bu ıssızlıkta sessizce inliyor. (s. 100)

Zeki karakteri, yaşamda insana daima eşlik eden eksiklik duygusu ve bu duygunun getirisi arayış gereksiniminin özünde ölüm gerçeğinin yattığını dile

²⁵³ Cem Mumcu, **a.g.e.**, s. 117.

getirmektedir. Varoluşçuluğa göre de insanın arayışa ve beraberinde bunalıma sürüklenmesinin sebebi ölüm karşısındaki çaresizliğidir:

*BEN ZATEN
HİÇ BİR VAKİT ELE GEÇİRİLEMEZ OLAN
O ŞEYİN
(NE OLDUĞUNU BİLMİYORUM)
BİR KOKET GİBİ DANS EDEN ÖLÜMLE
KARŞI KARŞIYA OLDUĞUNU
SÖYLEMEK İSTİYORDUM SANA (s. 103)*

Zeki'nin Jale'ye yazdığı aynı cümleyi yedi kez tekrar eden mektubunda yegâne gerçekliğin ölüm olduğu vurgusu okunmaktadır. Onun için mutlak gerçekten, bir Tanrı'dan söz edilecekse o da ölümdür:

*TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR
TEKTANRIVARDIRODAÖLÜMDÜR (s. 136)*

Ölüm olgusu, *Cüce* romanın birinci kısmında ana karakter Zenîme Hanım'ın intiharıyla kendini göstermektedir. Bu intihar sebepsizcedir, anlaşılmazdır. Absürtle iç içe geçmiş bir durumdur. Romanın ikinci kısmında, olay örgüsünün akışıyla birlikte ilerleyen ölüm düşüncesi, Zenîme Hanım'ın iç monologlarında sıklıkla yer almaktadır. Ana karakter, romanın bir yerinde gazeteciye evine kabul edişinin sebebi “unutulup gitmek korkusu”nu ölüm ile ilişkilendirir. Yaşama karışmayı da ölüm endişesinden biraz olsun uzaklaşmak olarak görür. Bu kısımda ölüm olgusu bazen “son an” bazen “yok oluş” bazen de “hiç oluş” olarak adlandırılmaktadır. Zenîme Hanım da aşağıdaki pasajda, gazeteciyle yapacağı görüşmenin “son an” dediği ölüm endişesiyle ilgili olup olmadığını sorgulamaktadır: “*Son an,*” *dedin biraz önce, payı var mı olan bitende son anın, -cücenin- onu da tam bilemiyorsun.* (s. 11)

Zenîme Hanım yaşamaktan kaçtığı gibi ölümden de kaçış hâlinindedir. Her ne kadar ölümle yüzleşmek istemese de o, bir yandan sürekli ölümü düşünmek ve düşlemektedir. Hatta o, bağımsız bir şekilde yazarak varoluşunu gerçekleştirmek isterken aslında ölüme karşı da başkaldırmaktadır.

Bu bölümde Zenîme Hanım'ın yaşama karşı tepkisiz “havlamayan” köpeğinin ölümü de yer almaktadır. Bu köpeği bir sembol mahiyetinde okumak mümkündür. Yaşama karşı tepkisiz, sadece otoriteye boyun eğerek adeta köpek gibi emirler

altında yaşayan insanın eleştirisi ve bu insanın varoluşunu gerçekleştiremeden sessizce, dünyada iz bırakmadan ölüp gitmesi Kaban adındaki çoban köpeğinin ölümü üzerinden ifadesini bulmaktadır: *Birden Kaban'ın da yıllarca havlamadan yaşadığını anımsadım!* (s. 73)

Aynı zamanda sembolik anlamı hâricinde ölen köpek, anlatıcıya kendi ölümünü hatırlatmaktadır. Ölümün acı ve tek gerçekliğinin onun zihninde ne tür endişe verici hayallere dönüştüğü, köpek üzerinden yaptığı ölüm betimlemesinden anlaşılmaktadır:

Asıl içini acıyla donduranın belki de, battaniyeden dışarı fırlamış rikkat dolu o boz kuyruğun toprağa konur konmaz nasıl da yem olacağıydı karıncalara ve sen ölünce nasıl... (s. 56)

Romanın ikinci kısmında karşılaşılan bir diğer ölüm, Hatça Abla'nın emekçi yaşamın zorlu koşullarına daha fazla direnememesiyle görülmektedir. Bu ölüm, işçi sınıfının burjuvazi karşısında ezilip adeta ölüşünü, yok oluşunu da temsil etmektedir. Denilebilir ki Erbil, etkisinde kaldığı marksizme, işçi sınıfının ağır yaşam koşullarını betimleyerek işaret etmiştir. Eserde eşitlikten uzak, sınıfsal ayrıma, güçlü-güçsüz dengesizliğine sahip toplum yapısı anlatıcı tarafından “ölüm” olgusuyla ilişkilendirilerek yansıtılmıştır:

Yıldırım geldi koşarak, aneey, anam ölmüü! dedi ... Sıcaktı o gün, bostanda çapalamış pathcanları, sulamış toprağı, çalı çırpıyı toplamış, ahıra varmış akşam inmiş, sağmış inekleri, babası döndüğünde kahveden bulmuş onu yatakta ölü, "anan öldü" demiş Yıldırım'a, yumruklamış oğlanı, ağzı yüzü kan içinde!..

(...)

Hatçabla'nın ölü yüzünü gördün yıkanırken. Göz kıyılarından akmış gözyaşları donmuştu şakaklarında taşlaşmış akıtmalarla. iki kaş arasını bölen derin yarık ve tüm kırışıkları silmişti ölüm. Şaraptan ve ölümden yontuktü yüzü. Ellерinin mayasılları geçmişti; iyi gelmiş olacaktı ısırgan otu, ebeğümece, labada... (s. 50, 57)

Anlatıcının benliğini ifade eden “ayna” sembolü, “aynanın parçalanması” durumunda benliğin tamamen yok oluşuyla intiharının gerçekleşeceği çağrışımını okuyucuya yansıtmaktadır. Zenîme Hanım'da benliğin –aynanın- parçalanışı, yaşamsal tükenişin habercisi olmuştur. Ona göre benliğin yani varoluşun yokluğu, intihara sürükleyecek yegâne sebeptir. Ölüm-intihar fikrinin ana karakter tarafından kabul ediliş süreci adeta onun aynada “yokluğunu” izlediği süreçle paralel ilerlemiştir:

İstemiyordun hâlâ, baba-ana-ata yadigârı aynanın parçalanmasını aslında; o vakit geriye hiç umut kalmayacaktı; o zaman büsbütün yitecekti geçmiş, şimdi ve gelecek ve yutuluşa bir de intihar ve yok ediş eklenecekti. Yok oluşa ise alıştıramamıştın kendini bir türlü. (s. 36)

Ölümün absürtlüğü, dünyaya yalnız başına bırakılmış insanın sebepsizce yaşayacağı yegâne son olarak ana karakterin zihnini sürekli kurcalamaktadır. Cırcır seslerinin kesilişi bile ona ölümü çağrıştırmaktadır. Yaşamın hiçliği karşısında tek bilinen mutlak gerçekliğin ölüm oluşu Zenîme Hanım'ın düşüncelerinde "saçma" olgusuyla tanımlanmaktadır, denilebilir. Çünkü ona göre ölüm, yaşam kadar belirsiz ve anlamsızdır:

Cırcırın kesilmişti sesi; sona ermiş miydi kendini yakma süreci? Ölebilmiş miydi? Belli olmuyordu cırcırların ölümü; bir süre geçince kanatlarını birbirine sürterek intihara kalkışıyorlardı dirilip duruyorlardı yeniden ölümü gerçekleştirebilmek için, hala hiç anlam veremediğim, hiç olmayı, ölümü! (s. 85)

Roman, *Yazarın Notu* kısmında da belirtildiği üzere anlatıcının intiharıyla son bulmaktadır. Uyku ilacı içerek intihar eden Zenîme Hanım ölümün saçmalığını ölümünün gerçekleşmesi anında dahi umursamazlığıyla sergilemektedir. Bilinç akımı tekniğiyle aktarılan ölüm anında o, kadınlığının arzularını duymakta, fiziksel cinsiyetiyle hiçliğe karşı son kez direnmekte ve varolmaktadır. Aslında o, ölümüne karşı aldırılsız tutumuyla, yaşama karşı en son ve en tesirli başkaldırısını gerçekleştirmiştir:

Sarma ipek işlemeli, siyah muslinden askılı Chanel giysimi geçirdim kırışmış tenimin üzerine. Sanatsal bir şey görmeden sevişemeyen son sevgilimin, bazen, "Infanta Marie-Therese saçım benim!" diye, bazen "Sevgilim bu akşam Matisse'in kadınlarını andırıyorsun" diyerek üstüme kapandığı kösnüyü seyrettim bir süre önümdeki yataкта parfünler, mırıltılar, kimsede bulamadığım dokunmalarla ve günlerce en görkemli sevişmesini gerçekleştirdiğimizi sandığımız dünyanın şimdi rahmetli olan sonsuz özlemiyle uzandım ıssız yatağa.

Neden sonra ulumalar, iniltiler, çınlamalar, havlamalar ve ezan sesleriyle dolu uykumun arasında, kitarayla söylenen yaşlı bir şarkı eşliğinde patlama ve haykırışlar arasında isimle çağrıldığımı işittim ama kalkıp bakmadım. (s. 87)

Üç Başlı Ejderha'da, ana karakter Leyla Ünver'in oğlu ve tüm ailesi Maraş Katliamı'nda öldürülmüştür. Kendisi de bu katliamda ölümden son anda kurtulmuştur. Ölüm gerçeğiyle yakından yüz yüze gelen ana karakter kaybettiği yakınları; özellikle oğlunun ölümünden dolayı delirmiş ve kendi yaşantısı anlamsız bir şekilde yaşamaya başlamıştır. Ölüm gerçeği onun yaşantısında "hiçlik" duygusuyla bütünleşmiştir. Yaşamındaki yok oluşlar ondaki yaşam arzusunu da yok

etmiş, beraberinde intihar düşüncesini getirmiştir. Onun için ölüm alay edilecek derecede “saçma”yı barındıran bir hâl almıştır. Şöyle ki oturduğu apartmanın eşiğinin oyulmuş mermerini kendisine mezar taşı olarak hazırlanmasını vasiyet etmeyi düşünmektedir. Bu onun ölümü nasıl anlamsız ve absürt bulduğunun başka bir açıklaması olarak okunabilir.

Anlatıcının vurguladığı Pera’da oturduğu eski apartmanın “eşik”i üzerinde ayrıca durmak gerekmektedir. Görülmektedir ki “eşik” kavramı anlatıcının yaşamak ile ölmek arasında kalışının sembolü olmuştur. O, bir taraftan intihar ederek yaşamına son vermek isterken bir taraftan yaşamına devam edip oğlunun katillerinden hesap sormak, intikamını almak hırslını duymaktadır. Yani ana karakterin yaşamak ile ölmek arasındaki kararsızlığı bizzat yaşamsal mânâda bir eşikte duruş olarak tasvir edilebilir:

...tanır eşik beni,,, ben de onu,,, oyulmuştur ortası hafifçe,,, çok estetik bir eğim oluşmuştur,,, çiğnene çiğnene yüz yıldır,,, delinmek üzere neredeyse,,, ortası,,, röntgenci deliği gibi,,, bu eşiği buradan olduğu gibi çıkarıp mezarıma dikseler,,, isterim isterim,,, ölünce,,, tam bir heykel,,, vasiyetime bunu koymayı unutmamalıyım,,, ben ölene dek delik de açılır belki,,, tam ortasından,,, bakınca katlanılmaz çirkinlikte mezar taşlarını gösterir,,, (s. 5)

Leyla Ünver, intihar düşüncesine rağmen bir taraftan yaşama içgüdüsüne yenilmiş olmanın öfkesini yaşamaktadır. Onu ölmek arzusundan uzaklaştıran unsurlar: Sultanahmet At Meydanı’nda bulunan üç başlı ejderha sütunu, Pera’da oturduğu apartman eşiği ve koynunda taşıdığı gazete –oğlunun ölümünün ifadesini taşıyan gazete- varağıdır.

Üç Başlı Ejderha sütunu, romanda iki açıdan önem arz etmektedir. Birincisi, anlatıcının intihar hayalinde bu sütundan atlamak vardır. İkincisi ise romanın konusunun bir başka yüzünü meydana getiren, İstanbul’da yaşayan medeniyetlerin – Bizans’tan Cumhuriyet’e- ölüp yani yıkılıp yerini başka medeniyetlere bırakmasını bu sütunun aldığı hasarlarla aksettirilmesidir. Böylelikle anlatıcı, üç başlı ejderha sütununu ölümün bir tür sembolü addetmiş; hem kendisinin ölmek arzusunu hem de medeniyetin yok oluşunu ifade edebilmek için ön plana çıkarmıştır

...neyse ki Üç Başlı Ejderha girdi hayatıma,,, bir de şu eşik,,, bir de şu varak kalbimin üstündeki,,, sabra dönüştürüyor kini,,, bir gün diyorsun,,, bir gün belki de belli mi,,, intihar ederim atlarım Üç Başlı Ejderha’yı çeviren demirlerden aşağıya,,, bir gün,,, neden orayı seçtim bilmiyorum,,, Burmalı Sütun’u neden,,, bir bilebilsem,,, aslında bir mızıldanma benimkisi,,, bir telaş oğlumu unutmanın,,, ihanetimin sürüklediği,,, (s. 11)

Anlatıcı, oğlunun ölümüyle yaşamak isteğini yitirmiştir. Sokaklarda içinde nefret ve intikam duyguları, koynunda oğlunun ölümünü yazan gazete küpürüyle delirmiş bir vaziyette dolaşmaktadır. O, bu acıyla bazen kendi ölümünü de aklından

geçirmektedir. Ölüm olgusu onun için oğluna duyduğu büyük özlemin en acı gerçekliği olmuştur:

...oğlumdan elimde kalan son fotoğrafları,, gözleri oğlumun,, gözleri,, gözlerinde bulurdum can tilsimımı... (s. 13)

Yozlaşmış toplum yapısı ana karakterin gözünde özellikle Maraş Katliamı olayı sonrasında canileşmiştir. O, toplumsal vahşetlerin bizzat içinde bulunmuş ve bundan canı yanmış bir kadın olarak toplumun acımasızsa bireylerine işkencede bulunabileceğini; hatta öldürebileceğini bilmektedir. Toplumun öldürme potansiyelini “*karıncaların hallaç gibi toprak atışı*”na benzeterek sembolik bir anlatımla ifade etmiştir. Yazar, diğer eserlerinde de “karınca” sembolünü “yozlaşmış burjuvazi toplumu” için kullanmıştır. Burada da bu toplumun meydana getirdiği vahşet olaylarını, canlara kıyıplarını “karıncanın toprak atışı” olarak dile getirmiştir. Ana karakter söz konusu vahşiliklerle, işkencelerle yüz yüze geldiğinde yaşama karşı zaman zaman nefret hissi duymakta, onun deyişiyle yaşam ile ölümün “eşiği”nde durmakta; hatta bazen intihar etmeyi, ölmeyi bile istemektedir:

...karıncalar,, karıncalar hallaç gibi atarlar toprağını insanların,, yıllar yılı işkence ettim kendime uzaktan kumandayla her coplanışında çocukların,, her tekmelenişinde,, her sürüklenişinde yırtılışında tinercilerin,, yerlerde,, öyle sahnelerde ben de,, ben de,, ben de,, keşfettim sonunda bu eşiği,, insan ölümün üstüne gidemiyor öyle... (s. 13-14)

Kalan şiir-romanında ana karakter Lahzen’in zihninde sık sık gezinen düşüncelerden biri de ölümdür. Ölmek, düşüncelerinin yoğunluğunda daima kendini hatırlatan bir kavramdır. Denilebilir ki anlatıcının hakikati arayışının alt sebebi ölüm gerçekliği karşısındaki çaresizliğidir. Ölmek, bireyin öznelliğini ortaya koyamamasına sebep olan çaresiz ve yegâne gerçekliktir. O da bunun gerçekliğiyle yüz yüze geldiği anda varlığının öznelliğini yitirmekte, boşluk hissiyatına düşmekte ve varoluşuna dair bir gerçekliğin özünün izini sürmektedir. Ancak eser boyunca, varlığının hakikatinin neliği ve nasıllığı konusunda bir sonuca varamamaktadır. Tek hakikat ve kaçınılmaz şey toprak altına girmek, yani ölmektir:

üzerinde salındığımız zeminin

göçünce oraya

bizim de

çimene, böceğe, fareye, ağaca, suya dönüşeceğiz... (s. 34)

Eserde “ölüm” olgusu, tek tinsel gerçeklik olarak vurgulanmaktadır. Ana karakter Lahzen, Sartre’ın ifadesiyle “kendisi-için-varlık” için çabalamaktadır. Bunun için “kendilik” bilincini sorgulamakta ve vardığı bilincin sonuç itibarıyla ölüm olacağını anlamaktadır. Bu anlayış varoluşsal gerçeklik bağlamında onda soru işareti uyandırmaktadır. Çünkü Lahzen, benliğini ölüm bilincinin haricinde başka bir bilinçte aramak ve ortaya koymak istemektedir:

*ben “lahzen” kimim ve nasıl biriyim
hayatımın neresindeki yaşantıdayım sorarım kendime
her gün
sen hangi bilinçtesin lahzen
hangi göklerin bulutlarından yağıdın
bu çorağa söyle
son bilinç ölüm olacağına
ölüm anındaki bilincin bilinci yazılamayacağına göre hangi kavşağındasın tinsel
gerçekliğin
ben lahzen (s. 36)*

Lahzen karakteri, anlatının şimdiki zaman diliminde yaşlı, sağlık problemleriyle boğuşan, zihin bakımından hastalıklı bir kadındır. Ölüm korkusu zihninin sınırlarını zorlayan alt neden olarak okunabilmektedir. Onun “hakikatin özü” arayışı, benliğinde duyduğu ölüm gerçekliğinin bir yansıması şeklinde görülmektedir:

*bir gün
düştüğümde cumhuriyetimizin hastanelerine türk hekimlerine güvenirim doğrusu
kaç kez kurtardılar beni ölümden
aylarca kaldığım
duvarlarında titreşen drakula’larla aklımı oynattığım
hastane odaları (s. 45)*

Lahzen, annesinin sevgilisi olan ve kendisine dayı dedikleri adamla çocukluğunu geçirmiştir. Onu hiçbir zaman sevmemiştir. Çünkü onu “geçmişî olmayan adam” olarak görmektedir. Kahraman anlatıcıya göre tarihi olmayan birey, absürt bir varlık olarak yaşamda nesneleşmiş bir konumda bulunacaktır. “Dayı” da o ve ablası için çocukluk yıllarında o kadar anlamsız bir yer edinmiş; bu sebeple daima onun ölmesini istemiştir. Denilebilir ki ana karakter, öldürme arzusunu ilk ve son kez dayı dediği adama karşı duymuştur. Bir gün bu arzusunu gerçekleştirmek için zehirli

mantarları ezip dayının çorbasına koymuştur. Ancak dayı, bu sebeple ölmemiş; daha sonra buzlu yolda kayıp ölmüştür:

*geçmiş olmanın adamlardan biri de dayıydı
ama biz unutmadık babamızı
zehirli mantar koyduk çorbasına bir gün dayının
bahçeden fırlamıştılar top top bembeyaz
zehirlidir haa demişlerdi bize
topladık ezdik
annem evde yoktu
içti
bekledik
bu mantardan kurtulan yok dedi ablam
taşlıktaki çekyata uzandı dayı
uyudu sonsuzca
kurtulduk dedik
akşama doğru gene dirilmişti
ölümü ise
sancaktar'dan aşağı inerken şişe elinde
buzlu yolda kayıp
patlatmasıydı kafasını
şişe parçaları da dikendi yüzünde musibetin... (s. 174-175)*

Kahraman anlatıcı, İstanbul kentinde yaşayanları örnek göstererek “ölüm kaygısı”nın insanda daima var olacağını; tarihte yaşayanlar bu kaygıyla nasıl boğuştuysa İstanbul toprakları üzerinde yaşayan şimdiki zamanın insanların da aynı hissiyatlarla karşı karşıya kalacağını belirtmektedir:

...yarımız kentin altında aşağıda öteki yarımız buradayız ama çok geçmeden biz aşağıda yeni gelenler yukarda olacaklar,, yeni gelenler yanımıza gelmek üzere oyalanacaklar yeryüzünde bizim gibi,, sıralarını bekleyecekler,, akılları hep aşağıda olacak,, hades'i, kayıkçıyı merak edecek bizim gibi,, akıllarından yok olmayı ölümü kovalayarak rahat yaşamaya çalışacaklar ama başaramayacaklar o derin “kaygı” çıkmayacak içlerinden,, ilk soren buldu dedikleri,, ben nasıl yok olacağım sorusu kovalayacak peşlerini,, öteki dünyada hiçbir şey yok diyor annem, ne varsa bu dünyada,, acele etmeyelim tadını çıkaralım buranın,, toprağa karışıyor insan o kadar... (s. 178)

Tuhaf Bir Erkek'te Sevdâ'nın eşi olan Bünyamin'in annesi ve babası intihar ederek kendilerini öldürmüşlerdir. Bu intiharın altında belli bir sebep de bulunamamıştır. Sevdâ'ya göre toplumsal baskı ya da öldürülme korkusu sebepli bir intihar da değildir onlarınki. Onlar kendilerince “tıka basa” yaşamışlar ve dünyanın absürtlüğünden absürt bir sonla “sevinerek” göç etmişlerdir:

*ana babası birlikte
mutlulukla intihar eden
insanlardandı
zweig'lara benzeyen değil
benzemeyen nedenlerle
yani öyle toplumsal avla
kovalanmakla
öldürülme korkusuyla yaşamamışlar
yahudi değiller
türk bunlar
fakat gene de
intihar etmişler
bu dünyada
kendilerinden başkasını gözleri görmeden
tatlı tatlı
tıka basa
yaşadıktan sonra
yeryüzünü
orglarıyla birlikte
yaşayabildikleri kadar
öteki dünyaya da
sevinerek göçmüşler
baş başa
orada (s. 8)*

Eserde leitmotiv olarak geçen beyitte, insanı ölümü sonucu toprak altına alan mezarın, insanın üstünde hâkimiyet kuramadığı, ölmenin acısıyla -beyitteki ifadesiyle zehri- insan karşısında bir zafer kazanamadığı vurgusu yapılmaktadır. Elmas Şahin, bu beyiti Sevdâ'nın aklına sokan eski sevgilisi Zekerîya'nın, eserde Zekerîya peygamberi çağrıştırdığını ve bu beyitin İncil'deki mezar, ölüm, zehir sözcüklerine metinlerarası göndermeler yaparak roman boyunca okurun kafasında soru işaretleri uyandırdığını söyler. Şahin, İncil'de geçen “Ölümün zehri günah; günahın gücü de hukuk/yasa” (The sting of death is sin; and the strength of sin is the law) ifadesiyle söz konusu beyit arasında ilişki kurarak eserde “*ey mezar, nerde senin zaferin/ ey ölüm hani senin zehirin*” beyitinin sözcüklerinin yerleri sık sık

değiştirilerek tekrarlanması ironiyi ve okuyucuda farklı alımlamaları sağladığını ifade eder.²⁵⁴

*ey mezar, nerde senin zaferin?
ey ölüm hani senin zehirin? (s. 13)*

*ey ölüm, nerde senin zaferin?
ey mezar, hani senin zehirin? (s. 16)*

*ey insan, işte senin zaferin
ey zafer, hani senin zehirin? (s. 119)*

*ey zafer, işte senin ölümün
ey zehir, işte senin mezarın (s. 125)*

Ölüm, Sevda'nın çocukluk yıllarından beri korktuğu gerçekliktir. Tabut yeşili, onun düşlerinde daima korku unsuru olarak ölümü hatırlatan bir renk olmuştur. Onun algısında yeşil renk ile ölüm özdeşleşmesi hâkimdir:

*beşiktaş'ta
sinanpaşa camii'nin
musalla taşında
her gün
bir yeşil tabut beklerdi
neler çektim o yeşilden
düşlerimin zeminini
ölüm yeşillendirir
hala geceleri
o vakit
yatağımdan kalkar
sığındım ablamın sıcağına (s. 37)*

3.3.5. Cinsellik

Tezer Özlü'nün ve özellikle Leyla Erbil'in romanlarında “kadın” cinsiyetinin toplum tarafından aşağı bir varlık olarak algılanışı, toplumda edilgen bir konuma uygun görülüşü pek çok örneklerle eleştirel bir bakış açısıyla dile getirilmiştir. Bu eleştirel bakış, varoluşçuluk boyutunda irdelendiğinde Simone de Beauvoir'ın ifadesiyle kadının “ikinci cins” olarak kabul görüşünü ifade etmektedir.

²⁵⁴ Elmas Şahin, **a.g.e.**, s. 449.

İki yazarın gerek düşüncelerinde gerek eserlerinde tesirine rastlanan Beauvoir, felsefi boyutta “kadın”ı ele almış, özellikle “*İkinci Cins*” isimli eseriyle de bu konudaki görüşlerini pek çok açıdan ortaya koymuştur. Beauvoir, “kadın”ı varoluşçuluğa dair kavramlar üzerinden temellendirmiş, kadın sorununa biyolojik açıdan yaklaşan görüşleri tamamen reddetmiştir. Çünkü varoluşçu felsefeye göre, bireyin ne olacağı onun bütün olanaklarını içeren “oluş”undan önce belirlenmemiştir. Yalnız insanda varoluş özden önce gelmektedir. Başka varlıklarda “öz”ün içinde barındırdığı koşullar varlık halindeyken insanda tam tersi bir görünüm arz etmektedir. İnsan kendini çevreleyen koşullardan herhangi birini, sahip olduğu özgürlükle seçebilmektedir; yani özgürlüğü nedeniyle kendi özünü yine kendisi belirleyebilmektedir.

Beauvoir’ın “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” sözü feminizm akımının “toplumsal” cinsiyet” bakış açısının bir nevi açıklaması olarak kendini göstermektedir. Onun bu yaklaşımı, kadına dayatılan “kadın olmak” algısının toplumda geçmişten bugüne gelen kalıplaşmış davranışlarla belirlenmesine bir karşı duruş niteliğindedir. Özlü ve Erbil, “toplumsal cinsiyet” algısını tıpkı Beauvoir gibi eleştirel bir tutumla ele almışlar ve varoluşun gerçekleşebilmesinde kadın olmanın önemi üzerinde özellikle durmuşlardır.

Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanında cinsellik, kahraman anlatıcı için insanın varoluşsal gerçekliği bağlamında önemli bir olgudur. O, benliğin bütünlüğüne cinselliği keşif ve yaşayışıyla eriştiğini vurgulamaktadır.

Ana karakter, çocukluğunda ablasıyla keşfettiği cinselliği doğal bir sevgiye, ana karnındaki çocuğun hâline benzetmektedir. Onun için bu olgu, ana karnına dönüş arzusu gibi varoluşun en saf, en tamamlanmış gerçekliğidir:

Her gece onun dizinde yatıyorum. Yarın ayrılacağız.

- Seni öpeceğim, diyor.

- Henüz hiçbir erkekle öpüşmedim ki.

*- Sen benim üstdudağımı, ben de senin altdudağım öpeceğim,
diyor.*

Dediğini yapıyoruz.

Bizi bıraksalar. Ben onun dizlerine yatsam. İçgüdülerimizle gövdelerimizi tamsak. Birbirimizi sevssek. Doğanın geliştireceği sevgi içinde büyüsek. Ana karnındaki çocuk gibi.
(s. 9)

Romanda ana karakter “yaşama sevgisi”ni; hatta yaşamın her görüntüsünden bir tat almayı cinsellik olgusuyla öğrendiğini vurgulamaktadır. O, varoluşsal gerçekliğini ve bu gerçekliğini idame ettirdiği yaşamı, ancak sevişmenin vermiş olduğu mutlulukla idrak edebildiğini, bütüncül bir sevgiyle kucaklayabildiğini aşağıdaki pasajda şöyle belirtmektedir:

Toprağın ıslaklığının güzelliğini düşünüyorum. Onunla yatarken uyuşan gövde mi düşünüyorum. Ürperiyorum. İnsanın ıslaklığının güzelliğini düşünüyorum. Sayısız sevişmeler işte bu bozkırı, kuru tarlaları, güneşin kızılığı, insan sevgisini öğretti bana, diyorum. Hiç de, belirli bir insan üzerinde toplanmıyor bu sevgi. Toprak altındaki solucanlardan, gökyüzünde yüksekliklere tırmanan ve gerilerinde bulutlardan yollar bırakan uçaklardan da öteye gidiyor. (s. 31)

Ana karakter için cinsellik olgusu, tabiatı bütünüyle sevgi ile kucaklamanın bir aracı olmaktadır. O yaşadığı cinsel birleşmeyle varoluşunu, onun için yaşamının “sonsuz özü”nü duyabilmektedir. Bu özde, yaşamı ona sunan tabiatın her bir unsuru anlam; adeta bir gerçeklik kazanmaktadır. Onun için evrenin özünü kavramasını sağlayan cinsel duyum, aynı zamanda varoluşsal gerçekliğini ortaya koyan en önemli olgudur:

Sabaha doğru yeniden yatıyoruz. Beni bekleyen ve bedenimi uyuşturan sıcaklığını tüm ıslaklığında duyduğum insan. Yaşamın en güzel anı. Denizlerle, kumsallarla, rüzgârla, yeryüzü ve gökyüzüyle birlikte varoluşu derinden duyduğum an. İki insanın birleşmesiyle kutsallaşan bu an. Sonsuzluk. Varoluşun tüm zamanlarını uzlaştıran bu an. İki insanın birleşmesindeki sonsuzluk özü olmalı insan yaşamının. (...) Bizi saran sıcaklığın. Soğuyan gecelerin. Ve geceleri bürüyen yıldızların. İki insanın sarılarak geçirdiği bu sarsıntı özü olmalı evrenin. Sonsuza dek varan, var eden, yaşatan, yaşamı ileri çağlara doğru devreden bu birleşme... (s. 64-65)

Yaşamın Ucuna Yolculuk romanında ise cinsellik, kahraman anlatıcı tarafından insan yaşamının “öznellik” kazanması bağlamında vurgulanmaktadır. Ona göre, gerek cinsellik gerek cinselliğin özgürlüğü; kalıpların dışına çıkmak, benlik sınırını aşmak demektir. Eğer yaşamın içerisinde birey “özne” olduğunu duymak, çevresini saran nesneleri dönüştürmek, onlara yaşamın canlılığını verebilmek istiyorsa varoluşunu cinsellik olgusuyla desteklemelidir:

Yatağında uzun boylu, ince, güzel bir delikanlı uyuyor. Varlığı hep duyulan, oysa yanma varıldığında, tenine dokunulduğunda yiten, yok olan bedenler, yiten özelemler. Çevremin yalnız cansız olgulardan, duvar, yatak, koltuk, televizyon, radyo, resim, bardak, musluk, lavabo, küvet, perde, balkon, sandalye, gökyüzü, bacalar, çatılar, uzantılar, özelemler, anılar, beklentiler ya da şarkılardan oluşmaması için, yatakta yatan ve soluyan biri var. Onun uykusu, mavi yatağı, lacivert kaim perdeleri, ipek kadife koltuğu, küçük televizyonu, barı, koridoru, duvarda asılı dinlendirici, resmi, siyah lacivert banyoyu yaşama dönüştürüyor. Bu küçük balkon, yuvarlak masa ve gri beyaz metal sandalyeler de onun genç, güzel diriliği ile yaşıyor. (s. 68)

Romanda kahraman anlatıcı, geleneksel toplumsal kalıplara başkaldıran tutumunu toplumun tabulaşmış cinsellik algısına karşı da sergilemektedir. O, bireyin toplum algısının aksine cinselliğini özgürce yaşamasını varoluşunun bir gereksinimi olarak görmektedir. Ona göre varoluşsal istekleri sınırlandırmak, insan yaratılışına aykırı bir durumdur; bu yüzden söz konusu istekler sınırlandırılmamalıdır:

Kimsenin beni nasıl karşıladığını hiç düşünmüyorum. Belki bencillik ediyorum ama, artık bir yerde, ancak benim, kendimin herkesi ve her olguyu nasıl karşıladığımı ilgilendiriyor beni. Hiç değilse böyle davranmayı hak ettiğimi sanıyorum. Bu hakkı kendi kendime verdim, en genç yaşlarımda istediğimle yatmak hakkını kendi kendime verdiğim gibi. Varoluşumuzun en güzel inceliğini, bir başka insanın teniyle birlikte olma isteğimizi kimseye kısıtlandırmadım. (s. 71)

Ana karakter, yaşantısında yer eden karşı cinslerin ve onlarla olan ilişkilerinin aslında “ben”liğinin gerçekliğine bir araç olduğunu ifade etmektedir. O, kadın kimliğiyle varoluşsal bütünlüğüne sahip olmak için kurduğu cinsel ilişkilerde erkeği adeta nesneleştirdiğinin farkındadır:

Bu sabah, Trieste'deki üçüncü otel odasında baş ağrıların yansıdığı yüzümü aynada gördüğümde, bütün erkekleri aynı o Yunanlı gibi yanımda yedek bir canlı olarak taşıdığımı algıladım. Birinci kocamı da, ikinci kocamı da, güzel tenli son sevgilimi de, çeyrek yüzyılda sevdiğim ya da becerdiğim hepsini, kendi "ben"ime dayanabilmek için yalnız yanımda taşıdığımı algıladım. (s. 92)

Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ında geleneksel toplumda yer eden “kadın” algısının eleştirisi görülmektedir. Kalıplaşmış ve yozlaşmış toplumsal yapıda kadın, sadece cinsel bir organdan ibaret görülmektedir. Bunun için kadının “kızlık zarı”nı koruması önemlidir. Toplumsal bilinç, kadında kızlık zarını kaybetme korkusunu doğurmuştur. Böylece kadının etik kurallarına uyup uymadığı bekaetiyle değerlendirilmektedir. Romanın ana karakteri Nermin, yozlaşmış toplumun temsili

annesinin de katıldığı bu algıya karşı durmaktadır. Ana karakterin Simone de Beauvoir’ın felsefî düşüncesine yakın durduğu söylenebilir. Beauvoir’e göre kadın “fiziksel cinsiyet”ten ibaret değildir. O, kadının ötekiliğinin somutlaştırılmasını dile getirerek Sartre’nin “İnsan ne ise o değildir, ne olmuşsa odur” sözüyle aynı doğrultuda feminist görüşe “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüyle katılmıştır. Nermin karakterinin de toplum için önem taşıyan fiziksel cinsiyet düşüncesine; hatta kızlık zarının anlamsızlığına vurgu yaparak kadının cinsel organdan ibaret olmadığına işaret etmektedir:

Anamın yere göğe sığdıramadığı o zar parçasını ya ilkin bir polis kırığı haklayıverirse. Hem de böyle bir dekor içinde. Yerler tahtaydı bugün kurtulursam dedim içimden bu zırlıyı tez elden aklı başında birine hallettireyim pis bir iş bu. Örneğin Ahmetle.

(...)

Ve vücudumun tılsımlı perdesinden beni kurtaracak kimseye rastlamadım henüz. (s. 30, 45)

Toplumsal cinsiyet algısında kadın, sadece fiziksel açıdan cinsel görevlerini yerine getirmelidir. Bilim, sanat gibi alanlarda söz sahibi olamaz; çünkü bu noktada yetersiz görülmektedir. Onun görevi erkeğin gölgesinde yaşayıp çocuk doğurmak ve büyüttürmektir. Eserde ana karakter Nermin, kadınlığın sadece cinsel organ görevini gerçekleştirmekten ibaret olmadığını, kadının da erkekler gibi sosyal ortamlarda bulunup düşünce dünyasını açıkça dile getirebileceğini, türlü tartışmalara girebileceğini, erkek otoritenin kadını küçük gören algısını örnekleyerek eleştirel bir dille ortaya koymaktadır:

Onlara ne vakit şiirden siyasetten söz açsam ne vakit onlarla insanlık gereği bir dostluk kurmak istesem ya da bildiğim bir konu üzerinde ciddi olarak tartışmaya yekensem alaylı takılmak bir havaya girdiler; sözleri, konuyu boğuntuya getirip işi ya sululuğa ya da kavgaya döktüler. Ne vakit iş aradığımı yardım edip edemeyeceklerini sorsam kaçtılar. İçlerinden hiçbirine sanat dışı insan merakı dışı bir ilgi duymadım açıkçası erkek oluşları hiç ilgilendirmede beni. Onlar hakkında aşağı yukarı iki yıllık bir deneme sonucu vardığım karar şuydu: Olduklarından büyük görünmek istemek. Ya öteki davranışları AB, BC, DF kendilerine asıldığını ama bana yüz vermediklerini söylüyorlarmış. Haydar erkek erkeğe kaldıklarında aralarında geçen konuşmaları anlattı bana. Hele bir tanesi kendisine düpedüz hazır olduğumu söylemiş. Hazır. Neye Hay allah kahretsin!

(...)

— Ayıp değil mi Mösyö Lambo benim buraya erkek aramaya geldiğimi mi sanıyorlar?
— Eh erkek bunlar erkekler böyledir.

— Yani bana annenin dizinin dibinden ayrılma mı demek istiyor bu yobazlar, beni bir arkadaş olarak göremezler mi, ya da bir kız kardeş gibi?

— Olmaz bre kızım nasıl olur, erkek bunlar, sen onların kız kardeşi değilsin ki!.. (s. 45-46, 47)

Ana karakter Nermin, toplumdaki cinsel tabuları yıkarak toplumun cinsellik algısına aykırı davranışlarda bulunmaktadır. Kalıplaşmış toplumsal yapının etik kabul etmeyeceği yahut utanç verici edimlerin üzerine o, inatla giderek adeta cinsellik olgusuna başkaldırmaktadır.

Elmas Şahin’e göre söz konusu eserde erkeğin özne, mutlak varlık oluşu; kadının ise öteki cins oluşu algısı, erkek çocukların bile düşünce yapısının bu yönde ortaya serilmesiyle örneklendirilmektedir. Nermin karakterinin ise buna cinsel organını, erkek çocuklarının “Abla göstersenel!” nidalarına karşılık açıp göstermesi bir dik duruştur. Toplumda kadının cinselliği daima saklanmalı, gizlenmeli, deşifre edilmemelidir görüşleri hâkimken o, toplumun ve ailenin bu tutumu ve değerlerine, bu kurallarına uymamakta; dilediği gibi fütursuzca davranmaktadır.²⁵⁵

Karşı kıyıya vuran güneş Hisarın duvarlarını beyaza boğmuştu. Küçük oğlanlar sandallarını yaklaştırmışlardı bizimkine. “Abla göstersenel göstersenel,” diye bağıryorlardı. İkimiz de kalktık dönüp baktık. Güldüm ben. Çocuğun biri donla öteki ceketle oturuyordu. Baktığımızı görünce yeniden bağırdı: “Abla ne olur göstersenel.” “Ne gösterelim?” diye sordum. “Oranı abla oranı ne olur.” “Piç kuruları,” diye söylendi Meral (...) Oğlanlar sandallarını yaklaştırmışlardı. “Yanaşın.” Eteğimi kaldırdım, külotumu yan tarafından araladım gösterdim. Oğlanlar çığırıştılar. Meral “Utanmıyor musun?” diye bağırdı bana. “Utanmıyorum,” dedim. “Hadi şimdi defolun!” diye bağırdım. Zinciri çekip küreklere yapıştım. Utanmamıştım. (s. 57)

Karanlığın Günü’nde ana karakter Neslihan’ın gözünde sanat çevresinden arkadaşı Azade, dünyanın bunaltılı ortamında biricik mutlu insandır; cinsellikle varoluşunu adeta tamamen gerçekleştirmiştir. Yaşamsal tüm sıkıntılara aldırmaz, eşiyile yaşadığı mutlu cinsel birlikteliklerle her şeyi sevecen ve hoşgörülü bakışlarıyla karşılamaktadır. Neslihan için o, cinsel yaşantısıyla varoluşunu kusursuz şekilde ortaya koymuş bir kadındır:

İşte aramızda bu kadın, sadece bu kadın, bütün mızızlıklardan habersiz, karşısındaki şu çarpık dünyaya meydan okurca kendinden, eşinden, arkadaşlarından, işinden, bakkalından, dolmuşundan memnun, gündelik sıkıntılara hiç aldırmadan sevişiyor, bütünlüyordu yaşamasını; aradığını bulmuştu ve her an yeniden doğar gibiydi; taze ve kıvrak, sevecen ve hoşgörülü, suya batmış bir dolunay gibiydi; sudan çıkacak, yamaçlarda görünecek, dağ sıvrilerinde, inişlerde kaybolacak sonra apansız bulutların arasından sıyrılıp gülererek karşımıza çıkacaktı... (s. 71-72)

²⁵⁵ Elmas Şahin, **Leyla Erbil Kitabı**, İstanbul, Yitik Ülke Yayınları, 2015, s.70.

Ana karakter Neslihan, toplumun kendisine dayattığı “toplumsal cinsiyet” rolünü gerçekleştirmek adına özgürlük istemini ortaya koyamamaktadır. Toplumun kadına yüklediği görevler, adeta onu ötekileştirerek Beauvoir’ın deyişiyle “ikinci cins” konumuna sokmaktadır. Denilebilir ki kadın, üzerine yığılmış pek çok sorumlulukla –çocuk büyütmek, ev mekanını idare etmek, eşini mutlu etmek vs.- kendi öz benliğini ortaya koyabilmekten ve onu yaşayabilmekten uzaklaştırılmaktadır. Bir nevi kendini gerçekleştirmekten sosyal algı neticesinde men edilmektedir:

Akşamları eşim işinden bu eve dönerdi işte, dönünce yemeğini yer, gömülürdü televizyonun karşısındaki koltuğuna akşam bulaşığını yıkadıktan sonra ben de gelir, atardım kendimi bir yere, bulaşıkla bitmişti gün. Ne yaparsam gündüz ortası: Annem güvercinlerine daldığında, çocuklar okullarındayken, romansa o saatlerde yazılmalı, alışveriş o saatlerde, sinema o saatlerde, arkadaşlarla o saatlerde buluşulmak... Flört o saatlerde, gizli sevişme o saatlerde, toplantı ve yürüyüş, kanuna aykırı eylemler o saatte... (s.191)

Mektup Aşkları’nda Sacide’nin mektubunda kadının “ikinci cins” oluşunun yaratılıştan eşit olmayan durumlardan kaynaklandığı vurgulanır. Ona göre kadının haksızlığa uğrayışı, toplumda ezilişi daha en başta doğuşundan itibaren başlamaktadır. Yaşamın düzeninde güçlü ile güçsüz karşı karşıya bırakılmıştır bir kez. Bunu değiştirecek, dönüştürecek bir kural asla bulunamaz. Bu düzen içerisinde mutlu kadın yoktur; fakat kurnaz kadın vardır. Kadın, kurnazlığıyla mutluymuş rolü yaparak erkeği de mutlu olduğuna inandırmaktadır. Bu yüzden Sacide’ye göre cinsel birliktelik aldatmaya yahut aldatılmaya mahkûmdur:

Düşün bak Jale, bizim kaslarımız erkeklerden daha güçlü olsaydı egemenlik kimin olurdu? Dayağı görecektir olsalar, bir gün içinde seslerini kesip otururlar Jaleciğim. (...)Çünkü bu güçsüz adalelerimiz dünya durdukça böyle kalacağından hiçbir şey değişmeyecektir. Haksızlık doğuştan dostum: kuvvetli ve zayıf karşı karşıya bırakılmış bir kere. Sosyalizm sadece erkeklere gelmeyeceği ne, kadın ve erkek toplumuna gireceğine göre hani eşitlik? Erkek bizi dövme bile, sonunda sıkışırsa dövebileceğini bilen biri o, işte sorun bu kadar basit. Yaratılıştan eşit olmayan bir durum var ortada; yasalar, ahlâk, anane neyi değiştirebilir ki! (...) Ne var ki aslında yendiği şeye yenilmiş gibi görünerek yaşadığı ikiye bölünmüşlüğü de hazmedemeyen kadın, mutsuzluğun pençesine düşmüş durumdadır. Bence, mutlu çiftler görmeyişimizin nedeni budur. Muthuymuş rolü yapan kadın, erkekten çoktur dünyamızda; çünkü erkekler gerçekten mutlu olduklarına kandırılmış olabilirler. Ben evli bir çift gördüğümde, acaba koca karısını kaç yıl sonra, kadın kocasını kaç yıl sonra aldatacak diye bakarım... (s. 142-143)

Cüce romanının *Yazarın Notu* kısmında, Leyla Erbil ile Zenîme Hanım arasında geçen bir diyalogda erkek egemen toplum algısının eleştirisi “yazın adamı” ifadesi

üzerinden gerçekleşmektedir. Bu diyaloga göre yazar, cinsiyetine özgü bir dille yine cinsiyetini yansıtan bir eser –bu eser *Cüce*’dir- meydana getirmek amacındadır. Eril egemenliğin, edebiyat dünyasına bile aksettiğini ifade eden pasaj, benimsenmiş erkek üstünlüğü algısına bir başkaldırı niteliği taşımaktadır:

“Yazdıklarınızı düzenleyemedim henüz ama öylece karışık okuduklarımdan bile ne denli üstün bir yazın adamı olduğunuz anlaşıyor nasıl yakarım onları?” dedim...

(...)

“Leyla,” dedi, “yazın adamı değil, kadınıyım ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!”
(s. 14)

Romanın ikinci kısmında azımsanmayacak ölçüde ele alınan cinsellik olgusu, kadının bireysel anlamda varoluşunu dile getirdiği kadar toplumdaki yerinin eleştirisi bağlamında da ifadesini bulmuştur. “Kadın”lık vurgusu, gerek cinsiyetinin niteliğiyle gerek karşı cinsle olan münasebetiyle Zenîme Hanım ve Hatçabla’nın üzerinden yapılmıştır.

Kadının nesneleştirilmesinin, sadece cinsel organdan ibaret gören eril algısının ve bu algıyı kabullenen kadın figürünün eleştirisi romanda çeşitli açılardan okunabilmektedir. Örneğin, romanın bir pasajında Zenîme Hanım’ın iç monoloğuyla kadının toplum algısındaki yerine şöyle işaret edilmektedir:

Ah, işte o gür saçların ki (öteki kadınlara örttürdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte), sense bugün bu kara saçlarını, -vaktiyle her bir teline bir aşığının kendini astığı- göz altı kırışıklıklarını silip atasıya öylesine çektin, gerdin, boğdun ki ensende... (s. 3)

Toplumsal cinsiyet algısında erkeğin ön planda, kadının ikinci planda oluşu vurgulanmaktadır. Kadın, toplumun yozlaşmış değer yargılarında güçsüz olan, ezilen, susturulan bir varlıktır. O, erkeğin ardında olması gereken, onun korumasına muhtaç cinsiyet olarak algılanmaktadır. Romanda Zenîme Hanım, bu algıyı devam ettirenleri “kara koyun sürüsü” olarak nitelendirerek sembolik bir anlatıma başvurmuştur. Ona göre yozlaşmış toplum, “kara koyun sürüsü” olarak “önlerinde erkekleri” ile yani, eril egemenliği sorgulamaksızın kabulle yaşamlarını sürdürmektedirler: “...neye baksan onu görüyorsun; ağzını açmış sana biraz daha yaklaşan kara koyun sürüsünü; önlerinde erkekleri sonsuza değin bitmeyecek uzun yürüyüşü...” (s. 31)

Romanda Hatçabla üzerinden yine eril üstünlük algısının eleştirisi yapılmaktadır. Ezilen kadın temsili olarak Hatçabla’nın kocasından şiddet görüşü ve buna rağmen kocasından vazgeçmeyişi, eril güç karşısında sınışı ve şiddeti normal karşılayışı

toplumda yerleşmiş yanlış algıyı –erkek egemenliğini- perçinlemektedir. Anlatıcının bu duruma başkaldırma arzusu da Hatçabla'nın baş eğişiyle sonuca ulaşamamaktadır:

Hatçablacığım dedim, dövüyor bu adam seni, öldürecek bir gün dayaktan, bırak gel açalım bir dava ona, kalırsın benimle, geçinir gideriz ha? Edemem onsuz!, dedi, ben onun sıcağına alışığım, sen bilmezsin. (s. 45)

Gazeteci, röportaj yanında gazetede sunmak üzere yazarın çeşitli pozlarını da almaktadır. Bu pozları çarpıcı bir şekilde çekebilmek için yazara emirler yağdırmaktadır. Onu kâh merdiven tepesine kâh ağaç tepesine çıkmaya zorlamaktadır. Unutulmaya yüz tutmuş bir yazar olarak algıladığı Zenîme Hanım'ı hâkir görüp üzerinde yaptırımlarıyla egemen olmaktadır. Denilebilir ki o, aşağı gördüğü kadın unsurunu ezmekte hiçbir sakınca görmemekte; geçmişten beri benimsenmiş klasik toplum algısıyla kadını güçsüz, ezik, çaresiz ve erkeğe itaat etmek zorunda olan bir varlık olarak algılamaktadır. Kadın cinsine gösterilen genel tutumun bu pasajda da açık ifadesi ve eleştirisi yapılmaktadır:

“TIRMAN BÜTÜN RUHUNLA ATALARINDAN KALMA!” komutuyla geçtim tırmanışa o anda... Kim ne derse desin, sesi binlerce yıldır dünyanın rahmini elinde tutan o buyurgan ve nobran erkek sestî atalarımından kalma... (s. 76)

Zenîme Hanım'ın varoluşunu tanınmak ve bilinmek arzusunun hâricinde gazeteciye karşı duyduğu cinsel arzuyla da gerçekleştirmek istediği okunmaktadır. O, sosyal bağlamda varoluşunu gerçekleştiremediğinden cinsî ve bireysel açıdan varoluşunu ortaya koymak isteyerek toplumun kurallarına aykırı davranışlar sergilemektedir:

Sonunda haki rengi kadife pantolonunun kısıcık fermuarını yukarı çekti. İlk kez görüyormuşça süzdüm erkeğimi. Tanrı Zeus'un kafasından bin yıllık ana tanrıçayı yeniden yaratması gibi doğurmuştu bir kez daha beni; Asya'da es-em, Hinduca'da ah-anı, Vedalar'da aum, Mısır'da t-ama kitap olan tanrıçayı. (s. 85)

Ana karakterin gazeteciye duyduğu cinsel arzusunun gazeteci tarafından evli oluşu sebebiyle reddedilişi, onda yine burjuva toplumunun kalıplaşmış değerlerini eleştirmek isteğini uyandırmaktadır. Evlilik kurumuna inanmayan anlatıcı; diğer

toplumsal kurumlara, onların yaratmış olduğu düzene karşı olduğu gibi evlilik kurumunu da karşıdır ve bu kurumlaşma algısını “burjuvanın sefilliği” olarak adlandırmaktadır. Hem cinsel hem de bireysel anlamda varoluşunun gazeteci tarafından engellendiği andan itibaren Zenîme Hanım tekrardan yalıtılmış yaşamına dönmeyi, yozlaşmış kapitalist toplum düzenine direnerek başkaldırmayı tercih edecektir:

- Bağışla beni kalamam, karım bekliyor evde! Beş çayını her vakit onunla içeriz! dedi.

Ah, sefil burjuva! diye geçirdim içimden istemeden, bırakarak onu ağacın altında içeriye yürüdüm; evin ön bahçeye de arka bahçeye de açılan kapılarını kilitledim. (s. 86)

Üç Başlı Ejderha romanında, cinsellik olgusunun yaptırımlarla kuşatılmış toplumda bir tabu hâline gelişi eleştirilmektedir. Varoluşsal yaklaşımda bireyi ortaya koyan olgulardan biri cinselliktir. Bu olguyu tabulaştırma yahut bu olguya ket vuruş varoluşsal gerçekliğin başka bir açıdan engellenişidir.

Kahraman anlatıcı, bozulmuş toplumsal zihniyeti heykeltraş arkadaşının yapmış olduğu çıplak insan heykelinin cinsel uzvunun toplum tarafından oyulup çıkarılması hadisesiyle ortaya koymaktadır. Ona göre toplumun bu sanat eserine gösterdiği muamele ve tabulaştırdığı cinsellik meselesi, bizzat yozlaşmışlığının delaletlerinden biri olarak görülmektedir. Kalıplaşmış toplumsal yargılardan beslenen bireyin söz konusu yozlaşmışlığından sıyrılıp kurtulması da yine ana karakter için içinden çıkılmaz bir sorundur:

...öteki kırık dizine de ben oturdum çıplak heykel'in,, edep yerini oyup çıkarmışlardı,, bu millet neden orasına takmıştı ki aklını,, kırmamışlardı adamın pipisini,, oyup çıkarmışlardı kökünden tanrının yarattığı durumda masum uyuyan şeyi,, Samsun cıgarasını uzattı heykeltraş,, tüttürdü,, uzun uzun düşündük içimizden,, onları böyle eğiten kitaba karşı bizler ne yapılırdık ki,, hiç hocam dedi,, hiç dedim ben de,, at abis'e gitsin dedim... (s. 32)

Kalan'da cinsellik olgusu, yazarın feminist yaklaşımıyla paralel olarak kadının toplumda geri planda oluşu, ezilişi, eril algının hükmünde eriyişi eleştirel bir dille işlenmiştir. Kahraman anlatıcı Lahzen, kadının toplumdaki konumunun aşağılanması, erkek cinsiyeti tarafından çeşitli şiddetlere maruz kalmasını inanç sorgulayışlarıyla birlikte geçmişinden hatırladıkları aracılığıyla ön plana çıkarmaktadır:

*epeyi deneyim sahibi olduktan sonra da
sünnetin kadının alacağı zevki eksilttiğini söyledim erkeklerime
ama onların anlam veremediğim hiddetiyle
karşılaştım hep en entelektüellerinden biri bir tekmeyle
şimdi profesördür bir yerlerde
yataktan düşürmüştü beni yere
orgazm sonrası sohbetimizde
işitince bu sözlerimi (s. 38)*

Lahzen, iç monoloğunda Simone de Beauvoir'ın kadının toplumdaki yerinin ikinci planda kalışının eleştirisine yakın eleştiriler yapmakla birlikte dinî yanlış algılamının ortaya çıkardığı, erilin kadın cinsinden yüce konumda oluşu algısını da eleştirmektedir. O, kadının toplum yapısında ikinci cins olarak algılanmasında dinî bakış açısının etkili olduğunu savunmaktadır. Ona göre en başta yaratılışta kadının erkeğin omurgasından yaratılışı kadının toplumdaki konumunu zedeleyen bir gerçektir. Bu sebeple ana karakter, bu inanışa sessiz kalan kadın cinsini çaresiz, utandırılmış, acınacak varlıklar; adeta koyun sürüsü olarak görmektedir. Kendisinin toplumda yer etmiş kalıplaşmış cinsiyet algısına karşı duruşunu da delilik olarak adlandırmaktadır:

*eril taassubun uysal tiryakileri
yaradan'ın yarattığı gövdeden
utandırılmış kadınlar ordusu
ataerkilin
erkin başparmağı
tepesinde kadıncıkların
kendi doğasının tarihini öğrenememiş kardeşlerim benim
kendi zebellahlarına boyun eğmiş
engizisyondan kalma
romantik ve sömürgeci bir hayal gücünü kutsallaştırıp
tapan
eril taassubun şehvetlileri
söz etmeyecektim aslında hiç bu metinde sizden
tutamadım kendimi
her biriniz başka çaresizsiniz biliyorum
ne diyordu platon
ilahi bir delilik sıradan insani bir anlayıştan daha mükemmeldir
yoksa acıyor muyum size hâlâ
koyun sürüleri (s. 62)*

Leyla Erbil'in kadının toplumsal cinsiyet algısıyla bizzat kadın cinsiyeti tarafından bile daima ikinci cins olarak algılanışının vurgusu *Karanlığın Günü*, *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanlarında görüldüğü gibi *Kalan*'da da göze çarpmaktadır. *Kalan*'da kadını ezen yine bir kadın, ana karakterin halasıdır. Hala, evdeki işlerini görmesi için Ermeni küçük bir kızdan Sultan'tan faydalanmaktadır. Onu, sözleriyle hâkir görmekte, ezmektedir. Öyle ki bu kızın durup düşünmesi suçtur, namusunu lekeleyecek bir durumdur:

*hala örgüsünden gözünü ayırmadan her şiş boşaltıp yeni sıraya geçtiğinde:
kız şıllık neler düşünüyorsun öyle kaparım terliği gelirim haa! diye seslenirdi
oturduğu yerden. (s. 102)*

İnsanlığın, Cahiliye Dönemi'nde bazı kavimler tarafından kız çocuklarının doğar doğmaz öldürüldüğü süreçlerden geçtiğini hatırlatan kahraman anlatıcı; "cinsel" açıdan görülen eşitsizliğin geçmiş dönemlerde daha da vahşi olduğuna işaret etmektedir. Kadın cinsiyetinin toplumda görmüş olduğu "ikinci cins" muamelesi, ana karakterin bilincinden geçen düşüncelerle anlatıda ifadesini bulmuştur:

*...ilk evrede kız çocukları doğar doğmaz kesip kendilerine ailece ziyafet çeken
kabilelere dönüp bakılacak,, uygarlığımıza gelece neler çekmiş insanlık anlaşılacak...
(s. 133)*

Kahraman anlatıcı Lahzen'in annesinin, anlatıda kadının toplumdaki yeri ve kadının nasıl olması gerektiği üzerine düşünceleri dikkat çekicidir. Ona göre kadınlar ülkedeki özgürlüğünü Atatürk sayesinde kazanmıştır. Atatürk'ün ülkenin çehresini değiştirmesiyle kadınlar esaretten, baskıcı yaşamdan önemli derecede kurtulmuştur. Ancak erkek cinsiyetinin kadını egemenliği altına almak istemesinden kadın bizzat kendisini korumalı, bağımsızlığı için mücadele vermelidir:

*...annem: atatürk olmasa biz buralara gelmek değil, burnumuzu kafesten dışarıya bile
uzatamazdık, esiriydik hep erkeklerin! ve yalnız dikkat edin kızlar kendinizi erkeklerden*

koruyun peşinize takın onları ama sakm yüz vermeyin... (s. 153)

Lahzen'in annesi, kadının toplumda iftiraya uğramasının, kandırılmasının basit olduğunu dile getirerek aslında siyasi başkalaşımlara rağmen toplumun zihniyetinde kadının yerinin pek başkalaşıma uğrayamadığını, ikinci planda kaldığını ve güçsüz görüldüğünü belirtmektedir:

...yaşlansa da erkekler genç kızlardan ayrılmaz gözleri yalnız bogos değil bütün erkekler el değmemiş küçük kızların peşindedir onları kandırmak kolaydır çünkü kızlar bu işlere çok dikkat ederek yaşamalı çünkü çoktur kızların düşmanı kızlar iftiraya uğrar haset, göz, yer bitirir kızları... (s. 156)

Tuhaf Bir Erkek'te kahraman anlatıcı Sevda, ilk eşi Bünyamin ile olan evliliğini anlatırken toplumdaki evlilik geleneklerini eleştirmektedir. Bu doğrultuda kadının toplumsal konumunu küçük düşürücü bir gelenekten, zıfıf sabahı kanlı çarşaf gösterme geleneğinden, evlenen kızın bakire olup olmadığının önem taşımasından bahsederek yozlaşmış toplumsal algının kadını sadece cinsel bir organa nasıl indirgediğini gözler önüne sermektedir:

*genç evliler pek
merak edilir bilirim
hele köylerde
gelinin kanlı çarşafı
bayrağıdır
zıfıf sabahı
damadın otomobilinin
penceresinde bir kanlı bayrak
hayasız gelenek
çünkü herkes merakta
bakire mi çıktı
merak etmeyenleri
tenzih ve terfi ederim (s. 40-41)*

Anlatıda Sevda'nın gözünden Bünyamin karakteri okunduğunda, erkek cinsiyetinin kadın üstünde egemenlik kurmaya çalışırken nasıl küçülüp bir nevi yok olduğu kast edilmektedir. Feminist bir yaklaşımda olan anlatıcı, atalardan beri kadının dünyasında yaralar açan "tuhaf erkekler"in olduğunun genellemesini Zeyyat,

Sabahattin, Bünyamin, Harun gibi çeşitli erkek adlarını aslında tek bir erkeği ifade etmek için kullanarak gerçekleştirmektedir. Bir pasajda Bünyamin'in kapının dibinde oturarak kendi kendine eridiği ve orada sadece saçsız yabancı bir erkek başı olarak kaldığı, daha sonra o kafanın da yok olduğu tasvir edilmektedir. Burada Sevda'nın gözünde bir nevi "erkek" imgeleminin nasıl değer yitirdiği dile getirilmektedir. Bu bağlam aynı zamanda Samuel Beckett'in *Adlandırılmayan*'ında karakterin küçülerek bir kurtçuğa dönüşmesini, ortada sadece gören bir gözün kalmasıyla yok oluşunu çağrıştırır.²⁵⁶

olsa olsa tarihöncesi cinsel hayattan bu yana biriken tüm çelişkilerin modern insana yığılması olabilirdi bu durum diyordum içimden,,, mıknatıs gibi çekmişti bütün divaneliklerini tarihin üstüne,,, bir gün kapının dibine oturup yavaş yavaş kendini erittiğini ve orada sadece saçsız yabancı bir erkek başı kaldığını gördüm,,, bünyamin bu kafa senin mi, gövdeni ne yaptın? dedim,,, o kafa da yok oldu. (s. 70)

3.3.6. Yabancılaşma

William Barrett'ın ifadesiyle insandaki yabancılaşma duygusu, bürokratikleşmiş ve gayr-i şahsi toplumun orta kesiminde daha da yoğunlaşmış bir şekilde görülmektedir. Kişi söz konusu sosyalite gerçekliğinde kendini, kendi insanî toplumu içerisinde bile bir yabancı gibi hissetmeye başlamıştır. İnsan, yabancılaşmayı üç farklı açıdan yaşamıştır: Tanrı'ya, doğaya ve maddî taleplerini karşılayan dev sosyal yapıya karşı. Fakat insanların yavaş yavaş ona doğru gittikleri ve yabancılaşmanın en kötü ve nihai şekli de insanın kendine yabancılaşmasıdır.²⁵⁷

Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanında, ana karakter gerek toplumsal yabancılaşmayı gerek kendine yabancılaşmayı romanın başlangıcında verilen on bir yaşındaki halinden, yetişkinlik döneminin son zamanlarına dek ileri düzeyde yaşamaktadır. O, toplumsal yabancılaşmadan "kaçış" isteğiyle sıyrılmak isterken kendine yabancılaşmaktan "ölmek" isteğiyle kurtulmayı düşünmektedir. Ana karakter, içerisinde mücadele verdiği "yabancılaşma" olgusuna karşı kendi bilinciyle ürettiği çözümler peşinden gitmeyi tercih etmektedir.

Romanda önemli bir yer eden yabancılaşma olgusuna Martin Heidegger'in felsefesiyle yaklaşılacak olursa onun "das man" diye nitelendirdiği "onlar" kavramıyla bireyin hem kendine hem de topluma yabancılaşması ifade edilebilir.²⁵⁸ Hatta aynı zamanda toplumun ötekileştirdiği bireyin, kendine yabancılaşmasına da

²⁵⁶ Elmas Şahin, **a.g.e.**, s. 443.

²⁵⁷ William Barrett, **a.g.e.**, s. 41.

²⁵⁸ Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çeviren: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2004, s. 188.

sebeup oluşunun bir nevi karşılığı bir kavram olduğu söylenebilir. Romanda ana karakter “das man”, yani “onlar” sebebiyle önce topluma yabancılaşarak “gitmek” arzusunu duymuş; daha sonra kendine de yabancılaşarak biraz da toplumdan intikam almak amacıyla kendini “öldürmek” arzusıyla baş başa kalmış ve intihar teşebbüsünde bulunmuştur. Fakat yine “onlar”, ana karakteri ölümden kurtararak akıl hastanesinde tedavi adı altında adeta işkenceyle –elektroşokla- içinde bulunduğu bunaltılı ruh hâlinde çıkarmaya çalışmışlardır. Netice itibarıyla da “onlar” hiçbir sûrette “tedavi”yle bile ana karaktere olumlu bir etkide bulunamamışlardır.

Romanın ikinci bölümü olan “Okul ve Okul Yolu”nda ana karakter, okuduğu yabancı okulun –yazarın kültür şoku diye nitelendirdiği- muhitini anlatırken kendi bakış açısıyla toplumsal yabancılaşmanın ne dereceye ulaştığını ortaya koymaktadır. Ona göre bu yabancılaşma; eski mimari yapılarla, karanlık sokaklarla, Erkek Lisesindeki papazlar ve Kız Lisesindeki rahibelerle Orta Avrupa havasını ve Orta Çağ zamanını yansıtmaktadır:

Kış aylarında yağmur en çok bizim okulun beton avlusuna yağıyor. Karaköy Alanı'ndan, Kuledibi'ne çıkan dik yokuşla birlikte, iki kıyısında yükselen koyu gri yapıların mimari özellikleri Orta Avrupa kentlerinin eski, karanlık sokaklarını andıran Bankalar Caddesi başlar. Kentin esintili havası, varsa güneşi artık burada kesilmiş, gölgeler garip biçimde koyulaşmıştır. Yabancı bankalar, azınlık adlan taşıyan dükkânlar, cam vitrinlerde sergilenen dış ülkelerden satın alınmış makineler, caddeye birleşen dar, meyilli sokaklar, sonra Kuledibi'ne, oradan Şişhane'ye, Tünel'e sürüp giden yokuşlar (özellikle o yıllarda) hiçbir yerli öge taşımıyor. Bankalar Caddesi'nde ilerlerken, sağa gizlenmiş, bükümlü, gri taş merdivenler, Kartçınar Sokağı başına çıkar. Buradaki okul, kilise ve daha ilerideki hastanenin büyük eski yapılan güneşi bir kez daha keser, gölgeleri bir kat daha koyulaştırır. Bu yapılar, sığmak gibi dar geçitler ve gizli merdivenlerle birbirine bağlanmıştır. Erkek Lisesi'ndeki papazlar, Kız Lisesi'ndeki rahibeler, kilisede sabahın alacakaranlığında başlayan dinsel ayinler, bu Orta Avrupa havasını, ortaçağa dek geriye iter. (s. 17)

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde kahraman anlatıcı, Fatih'te müslüman bir mahallede yaşamını idame ettirirken Hristiyan temelli Katolik okulda okumanın ikileminde bir “kültür şoku” yaşamaktadır. Ana karaktere bu okulda “yaşam” adeta yabancı bir kavram gibi soyut biçimde öğretilmeye çalışılan bir şeydir. Ona göre yaşam, bir öğreti değildir. Ana karakter; okulunun bu yanlış eğitimi neticesinde varoluşsal belirsizliğe düştüğünü, yabancılaşma sorununu benliğinde hissettiğini aşığıdaki pasajda şöyle yansıtmaktadır:

O sonbahar, kış, ilkbahar ve yazlarda henüz çocuğuz. Ama içimizde çocuksu bir sevinç yerine, garip bir hoşnutsuzluk, bir sıkıntı. Öğretmen anne babanın, Müslüman mahallelerindeki dar evlerin, kilise okulunun Katolik havasının, düşüncelerimizle bağdaşmayan çılgın sayılacak rahibelerin davranışlarının, öteki öğretmenlerin, öğrenmenin, düşüncelerimize yön verecek bir akım olmayışının, kavranması istenen önümüzde bekleyen tüm yaşamın sıkıntısı var. Yaşam, şimdi ancak kavranılması ve anlaşılması gereken; oysa yaşanması, gerçeğine inilmesi ilerideki yıllara atılan bir yabancı öge gibi önümüze getirilmiş. Coğrafya derslerine getirilen yerküre gibi. Kimse yaşadığımız mevsimin, günlerin ve gecelerin yaşamın kendisi olduğundan söz etmiyor. Her an belirtilen bir öğretiye, bizler hep hazırlanıyoruz. Neye? (s. 23)

Ana karakter, İstanbul'un yaşadığı toplumsal yabancılaşmayı yahut yozlaşmayı eleştirel bir dille eserde yansıtmaktadır. Ona göre kültürel yaşamın bozuk düzenle köreltildiği bu kentte her şey değişmektedir. Yapılan her bir yeni yapı yozlaşmış kültürü bağırılmaktadır. Bu yozlaşmış yapıyı ortaya çıkaran en başta “korkunç” mimari yapılar ve her şeyden maddî kâr elde etmek zihniyetinin hâkimiyetidir:

Kandilli'ye karşı, akşam olana, serinlik çökene dek burada oturuyoruz.

Biraz ötedeki meyhaneye yürürken, yağmurdan ıslanıyoruz. Meyhane iyice değişmiş. Eski tahta tabanlan arasından deniz görünürdü. Şimdi yerler beton, avizeler, naylon perdeler, formika masalar yozlaşmış bir kültürü simgeliyor.

- Her yerde bu korkunç iç mimari, otogarlarda, köylerde, kasabalarda, Boğaz kıyısında bile!

- Şu üzerlerinde dış macünü adları yazılı plastik kül tablalarına bak!

diyor. (s. 63-64)

Tezer Özlü'de, yalnızlığın “birey”i kuşattığı zaman ve mekânda, “birey” topluma ve kendine yabancılaşırken dış dünyaya muhalif bir kimlikle yaklaşmakta, eleştirel bir bakış açısıyla özellikle kendi haricindeki dış dünyaya yaklaşmaktadır. Umutsuzluğun, karamsarlığın, hiçliğin temel bir duygu durumu olarak hissedilmesiyle “birey” intiharı ve gitmeyi düşünmektedir. İntihar, varlık meselesi ile birlikte Özlü'de dikkate değer noktada yer almaktadır. İntiharın, geri planda kaldığı

noktalarda ise ‘gitme’ hem bir kaçış, istek hem de bir eylem olarak yabancılaşmanın sonucu olarak görülmektedir.²⁵⁹

Yaşamın Ucuna Yolculuk’ta anlatıcı, kişinin iç dünyasına çekilerek, yalnızlaşarak topluma yabancılaştığını, iletişimsizliğiyle başkalarıyla ortak bir dile sahip olmayı reddettiğini vurgulamaktadır. Ona göre her insan, kendini dış dünyaya kapayan duvarlara sahiptir ve her insanın kendine ait, ötekilerden başkalaşmasına sebep olan bir “ben dili” vardır. Bu yüzden konuşulan dil, iletişim kurmak için değil; sadece kendini anlatabilmek, bir nevi kendi kendini onaylayabilmek işlevindedir. Yani insan, başkalarından tecrit edilmiş doğrularını dile getirmektir. Denebilir ki kişide “ben”in hâkimiyeti, bireysel bir dünya var ederek, toplumu kendiliğinden dışlayarak yabancılaşmayı esas kılmıştır:

Sen kendi duvarlarının gerisine çekiliyorsun. O, kendi duvarlarının gerisine çekiliyor. Bir başka kentte. Bir başka ülkede. Herkes bir başka kentte. Herkes bir başka dili konuşuyor. Ya da anlamaya çalışıyor. Aynı dili konuşan iki kişi yok. Her sözü, insanın kendisi için söylediğine inanıyorsun. Her söylenen söz, bir biçimde insanın kendi kendini onaylaması. Karşısındakine birşey anlatmak istese de, gene kendi gerçeğini, bilmişliğini ya da doğru algılayışını kanıtlamak için söylenen sözler. Bir beden üzerinde dolaşan her el, kendi bedenini okşamak istercesine dolaşıyor öteki beden üzerinde. (s. 12)

Romanda anlatıcı sürekli “gitmek”tedir. Bir yere ait olamamakta, bunu bünyesinde hissetmek bile istememektedir. O, iç dünyasında mekansal bir bağlılığı duyumsamaz. Zaten istediği şey, sadece kendine ait olmaktır. Sadece kendinden gelmektir; herhangi bir kentten gelmek yahut oraya-buraya ait olmak değildir onun istediği:

Artık gitmeyeceğim. Nereden geldiğim sorusunu yanıtlamak istemiyorum. Hiçbir yerden gelmiyorum. Kendimden başka. (s. 27)

Ana karakter toplum ile bireyin değer yargılarının çatışmasından doğan “toplumsal yabancılaşma”ya dikkat çekmektedir. O, söz konusu birey-toplum çatışmasına rağmen düzenin, insan yaşantısını bu denli kısıtirmasının nedenselliğini kavrayamamaktadır. Onun için yaşamsal düzende yabancı olmayan tek olgu benliğin

²⁵⁹ Hasan Akgöğ, “Tezer Özlü’nün Eserlerinde Yabancılaşma Bağlamında Gitme Temi”, **Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl: 8 Sayı: 15, Haziran 2018, s. 141-142.

varoluşudur. Eğer ana karakter “kendilik” bilincinden mahrum kalırsa ve bunu idrâk edemezse varoluşunu da yitireceğini dile getirmektedir:

Kavrayamıyorum. Çevremde olup biten hiçbir şeyi kavrayamıyorum. Oysa hiçbir durum yabancı değil. Ama kavranması, benimsenmesi olanaksız. İnsan yalnız kendi değer yargılarını benimsiyor. Ve bunlar genel yaşam yargılarından o denli başka ki... Uzun yıllar boyu bu yaşama karşıt yaşamı sürüklemek hiç de kolay değil. Hem kolay, hem mümkün değil. Yabancı olmadığım bir tek olgu var. O da kendi varoluşum. Belki tek mutluluğum bu. Tek bağlantım. Kendimi kavrayamazsam, tüm varoluşum yitmiş demektir. (s. 59-60)

Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanında ana karakter Nermin, sosyalist görüşünü doğrudan halkla bütünleşerek ve halkın hakkını aramak, yozlaşmışlığını yok etmek için mücadele ederek ortaya koymak istemektedir. O, halkla ilk defa babasının cenazesinde yüzleşmiştir. Kalabalık içinde ne yapması gerektiğini bilememiş, korkmuştur. Nermin’in hiçbir zaman akrabalık ilişkileri de güçlü olmamıştır. Eserin “Ana” bölümünde Nermin’in taziye gelen insanlarla iletişim kuramaması; onlarla ne konuşacağını ve onlara nasıl davranacağını bilememesi onun topluma ne denli yabancı kaldığının göstergesidir. Bunda, yozlaşmış burjuvazi toplumun temsili anne karakterinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Nermin, her ne kadar sosyalist bir politik yaklaşıma sahip olsa da aslında görüşünün temelinde yatan ”halk”tan kopuk ve uzak bir karakter olduğu sonucuna varılabilir:

Ne yapacağım, bu insanlarla ne konuşacağım? Bu akrabalarından utanırdı annem, bizi de utandırmıştı. Sokmazdı evimizden içeriye. “Evde yok akşama gelecek de,” derdi. (...) Annem “Görgüsüzler!” diye söylenirdi artlarından, “Şunlara bak, hiç değiştiler mi?” Ne konuşacağım onlarla şimdi? Onca çay bardağını, kaşığı nereden bulacağım? Aralarında hala var çarşaflılar, yeşil bereliler. “Kanlı Pazar”da bizi kovalayanlardan. Gazetelerin halk dediklerinden. Halk bizim eve giriyor şimdi ııslak olarak bunca yıl sonra gelsinler tanışalım. Hepsinin de canı çay istemiş olmalı. Üzüntülüler mi? Belli değil. Hiçbir şey anlaşılmıyor yüzlerinden. Tanrı’ya inanıyorlar ölmüş bir insana karşı görevlerini yerine getiriyorlar. Yaşamalarının anlamı bu kadar sade ,bu kadar kolay. Gerçekten böyle mi?.. (s. 138-139)

Karanlığın Günü’nde ana karakter Neslihan’ın evinin yanına dikilen on katlı “Kondor” toplumsal yabancılaşmanın ve yozlaşmanın sembolü olarak okunabilmektedir. Aynı zamanda kondor, roman boyunca sınırları belirsiz bir iktidar simgesi olarak kullanılır. Mehmet Fatih Uslu’ya göre içi görünmeyen ama her şeyi gören bu belirsiz simge, akla Jeremy Bentham’ın panoptikonunu getirir; çünkü iktidarının odağını göstermeden, gözetlenenlere hep gözetlendiklerini hissettiren bir

disipline etme aracıdır Kondor. Ana karakter tarafından bu yapıya duyulan öfke belli belirsiz bir özgürlük kaybına, aydının siyasi eyleminin etkisizliğine yönelik olduğu düşünülebilir. Bu durum bir semboldür, kendini yeni kentselleşme olgusu olarak dışa vurmaktadır.²⁶⁰ Denebilir ki Kondor, kentleşmenin birey üzerinde yarattığı kısıtlanmışlık öfkesiyle birlikte toplumsal yozlaşma ve yabancılaşmanın sonucu bir yapıdır:

Bitişik apartmanın sarsıntısıyla uyuyamam, yazamam da,, beklerim; kimse gelmez,, kimse telefon etmez,, kimse telefon etmez,, kimse konuşmaz,, ben de,, ben düşlerim...

Kesin şu gürültüyü,, şu motor sesini,, üstümde titreyerek var olanı,, get bek aşifte dediler, alış sen de, uy,, bir sen mi rahatsız oluyorsun,, gusül aptesti almasınlar mı, dedi kapıcı.

(...)

Balkon sardunyalarla çevrili,, sırlı sırsız saksılarla çiçekleri kurumuş... Annemin merakları benim artık; güvercinlikler, kuş evleri, barınaklar, hem güneşli, hem karlı, hem sonbahar, hem baharda on katlı Kondor gözetliyor bizi...

(...)

Şu Kondor'un tepesinden, dürbün elde balkonu, balkondan geçerek göremediği halde şu gömülü kaldığım fotöyde sessiz sedasız kitap okuyan birini beni gözetlemesi! (s. 7, 9, 43)

Mektup Aşkları'nda Sacide karakterinin aklında kurduğu türlü yaşamlar arasında bir tercih yapamaması ve daima elde edemediği şeylerin peşinde koşmak istemesi kendinden uzaklaşmasının, hatta kendini tanıyamayıp kendine yabancılaşmasının sebepleri olarak Jale'ye yazdığı mektupta okunmaktadır. O, kendisinin çelişkili ve değişken ruh hâlini kabullendiğini şöyle itiraf etmektedir:

Kimi vakit bambaşka biri oluyorum. Her an başka bir yaşam düşünüyorum. Bana en çok mutluluk vereni kabul etmemek aptallık olur tabii. İşte bunun hangisi olduğunu bilemiyorum. (...) Galiba benim kadar çabuk değişen ve sürekli elde edemediği şeylerin peşinde koşan, her an birbirinin zıddı olan ve sonunda kendini tanıyamaz olan bir insan dünyada mevcut değildir. Bu neden böyle dostum bilmiyorum. (s. 38)

²⁶⁰ Mehmet Fatih Uslu, "Leyla Erbil'de Yozlaşma Öfkesi ve Siyasal Açmaz", **Leyla Erbil'de Etik ve Estetik**, Hazırlayan: Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007, s. 243.

Sacide, Jale'ye yazdığı mektupta doğup büyüdüğü ülkeyi sevmediğini, burada özgür hissetmediğini, bu yüzden de İngiltere'ye gittiğini savunmaktadır. O, kendi ülkesinde toplumsal yaşayışın, tarihinin kopukluğu neticesinde uyumsuzluk gösterişini eleştirmektedir. Kuşaklar arasında Cumhuriyet'ten önce ve Cumhuriyet'ten sonra diye açığa çıkan fikrî başkalaşımın ortaya koyduğu çatışmayı ve bunun getirdiği yabancılaşma olgusunu, toplumda gördüğü zıtlıkların örnekleriyle satırlarında şöyle anlatmaktadır:

Kimin hakkı var bir insanın, hem istemediği bir ortama doğmasını sağlayıp hem de o ortamı değiştirmesine engel olmaya? Kimin hakkı var bir insanı, zihniyetiyle taban tabana zıt bir toplumla gıkı çıkmadan bir arada yaşamak zorunda bırakmaya? Ben dindar değilim, ailem bana vermedi din eğitimi, okul da vermedi; Cumhuriyet çocuğuyuz biz, Atatürk çocuğuyuz. O halde nasıl olup da başı bağlı anneleri olan, Kuran okuyan, camilere giden, oruçlar tutan insanlarla ortak yaşayabilelim? Bence tarihi yanlış yapmışlar. Atalarım boşuna kan dökmüş. Herhalde ölmek için bayılmıyorlardı ve herhalde torunlarını, beni, bu halde görmek istemezlerdi. (s. 153)

Cüce romanının ikinci kısmında, yazarın hem kendine hem de topluma yabancılaştığının çeşitli betimlemelerini görmek mümkündür. Yazar 1950 sonrasında yoğunluğunu gösteren kapitalist ve bürokratik düzende yaşanan toplumsal çözülmeyle kendi özgün kavramlarıyla okuyucuya yansıtmaktadır. Öncelikle toplumun kendiliğine yabancılaşmasını o, "hiç halk" olarak adlandırır. Halkın kendi içinde çözülüşünü, yozlaşarak kendine yabancı bir hâle gelişini bu tamlamayla özetlemektedir. Kendisinin topluma yabancılaşmasını ise yine "karınca" sembolünün yardımıyla topluma, hâkim burjuva düzenine ait olmadığını vurgulayarak beyân etmektedir:

...küllerimiz düşlerimiz ve karıncalarımız karışmış da olsa birbirine onlardan da değilsin sen, sen hiçbir yere ait değilsin, aitsiz kimliksin sen, "Aitsiz Kimlik!" (s. 19)

Toplumsal yozlaşmanın getirisi olan yabancılaşma olgusu; değerlerin yitirilişinin, insanlar arasındaki bağın çözülüşünün, güvensiz bir yaşam alanının ifadesidir. Aşağıdaki pasajda verilen Zenîme Hanım'ın iç monoloğunda insanlar arasındaki çıkar ilişkisinin ne boyutlara vardığı eleştirel bir dille anlatılmıştır:

Seni iğrendiren ne çok şey var: biri de, her fırsatta başkasının onurundan kemirerek yükselmeye bakanlar; öylelerinden de kaçtın hep, konuşamadın onlarla, örneğin katledilmiş bir dostunun anısına basarak: "Onunla omuz omuza 'non pazaran' türküleri patlattım" (!) diyebilen tiksiniç bir insana tanık olmuştun! (s. 19)

Romanda bir başka sembol “ayna”dır. Kendine yabancılaşmayı ifade edebilmek adına kullanılan bu sembol ana karakterin iç sıkıntısının başka bir boyutudur. O artık aynada benliğini göremez; çünkü kalıplaşmış toplum değerlerine hatta değersizliklerine gazeteciyle röportaj yapmayı kabul ettiği anda ortak olmuştur. Savunduğu eşitlikçi sosyal düzeni bozan kapitalist ve medyatik düzenin ekmeğine bilinmek arzusuyla yağ sürmüştür. Zenîme Hanım da artık “karınca” yahut “kara koyun sürüsü” diye adlandırdığı toplumu yansıtan bir aynadan ibarettir, kendisi değildir. O, artık seçimlerinin bedelini yozlaşmış toplumun aynası olarak ve pek tabii kendisine yabancı kalarak ödemektedir:

Alacakaranlıkta uyandın, koridora çıktın, seni daha da yaşlı gösteren göğsü farbelalı papatyalı sarı geceliğin üzerindeydi, aynaya baktın! Baktığında aynaya yoktu orada yüzün! Yüzün yoktu orada! Yutmuştu seni ayna! O sana bakıyordu bomboş sen de ona; aynaydın da sen artık o sadece yansıtıyordu senin aynalığını sana. Saçmanın bulanmanın doruğundaydın! (s. 35)

Anlatıcının iç dünyasındaki çatışmanın arttığı noktada eleştirdiği toplumla kendi benliği arasında kalışının ortaya çıkardığı manzara gitgide kendine yabancılaşmasının ifadesi olarak okunmaktadır. O eleştirdiği kapitalist toplumu bir yana sosyal otoriteyi bir yana koyarak ikisi arasındaki mukayeseyi adeta ruh ve beden ikilemini yansıtacak şekilde vermiştir. Ondaki yabancılaşma ruh-beden ilişkisinin kopukluğuna varan bir yabancılaşmadır, yani kendi varoluşunun gerçekleşmemesi sonucu gerek kendisine gerek yaşadığı topluma yönelik bir yabancılaşma hâlidir:

Evet, işte sonunda dostlarına, düşmanlarına ve cemaatine vermek zorunda kaldın hak verilmez alınır da, bununla birlikte onlara geride kalan üç beş kişiye -dostlarına- aynadan, bir ayna oluşundan söz etmemişindir asla; istememişindir onları doğrulamak anlayamayacakları bir olayla, karıştırmak kafalarını bireyci, elitist, on para etmez duygularla. Bir de, seçkin ve saçma bir ruhu, inkâr ettiği dilsiz bir geçmişe alıştırarak, ona yeni birtakım mertebeler bağışlanması anlamına gelebilir mi diye şüphelenmişindir Tanrı'nın varlığından bir kereliğine de olsa! (s. 38)

Ayna, kendisi dışında kendisine yansıyan her şeyi gösteren bir nesne olmasıyla görevini tayin etmektedir. Aşağıdaki pasajda anlatıcı “ayna” sembolünü, toplumun

yargılarıyla yaşayarak kendisini yansıtamayışını, sadece topluma “ayna” oluşunu, toplumu yansıtan bir aracından ibaret oluşunu anlatmaktadır. Böylece o da yaşanan sistemin bir parçası hâline dönüşerek varoluşunu ortaya koymaktan uzaklaşmaktadır: “*aynaydın da sen artık o sadece yansıtıyordu senin aynalığını sana*” (s. 40)

Anlatıcı, kendine yabancılaşmayı düşüğü ikilemleri iki ayrı karakter, iki ayrı ben diye tanımlayarak kendini bir yabancıyı uzaktan izleyişi gibi izlediğini ifade etmektedir. Denilebilir ki o; iç dünyasındaki yabancılaşmayı, taşıdığı birbirinden bağımsız iki ben ile yaşamaktadır: “*Belki sen de kendi kendini atlatarak oradan bir başkasıymışın gibi göz kırpmaktaydın kendine!*” (s. 51)

Üç Başlı Ejderha’da İstanbul kentinin zaman içinde pek çok medeniyete ev sahipliği yapması hasebiyle geçirdiği başkalaşım hızının içinde yaşayan toplumda ve bireyde yarattığı yabancılaşma duygusunun aktarımı anlatıcı tarafından dile getirilmektedir. Anlatıcıya göre Bizans’tan itibaren gerek İmparatorluğun başkenti olan İstanbul gerek Cumhuriyet’in gözbebeği olan İstanbul bambaşka çehrelere bürünmüştür. Şehrin renginde yaşanan kültürel değişimler “insan” faktörü için yakalanması zor bir çeşit “zamansızlık” olarak düşünülmektedir. Zamanın getirisi kültürel değişimlere ayak uyduran İstanbul’un tarihin ağır yükünü omuzlayışıyla kazandığı yaşamsal zenginliğin yanında hem sosyal hem de mekânsal yabancılaşmayı da beraberinde getirdiği gerçeği anlatıcının perspektifinden dile getirilmektedir:

Küçük Ayasofya,, eskiden adı Aziz Sergius ve Bacchus Kilisesi olan,, zaten İstanbul’da hemen hemen her sokak her cami her insanın vardır yeraltında birkaç kökü,, başı da,, çok başlı çok köklü bir yaratık,, Saymazsak da en eskileri,, Vaftizci Ioannes Kilisesi İmrahor Camii,, Hagia Theodora Kilisesi Gül Camii olmuştur,, Vefa’daki Cami Hagios Theodoros Kilisesi,, Anastasius ve Ariadne tarafından yaptırılmış olan Hristiyan kilisesi ise Kilise Camii,, Pantokrator Manastırın Zeyrek Camii,, her şey üst üste,, belki de iç içe ve dış dış,, zamansızlığa uğratılır insanın tarihi,, yetişemezsiniz,, değişmiş,, gökyüzünden gayri,, (s. 4)

Ana karakterin günlük ritüelleri arasında Pera’da eski bir apartmanın eşiğine çöküp kendi kendisiyle konuşmak vardır. Apartman, anlatıcı için sembolik bir anlam taşımaktadır. Modernleşme süreciyle birlikte apartman, yozlaşmış ve kendisine yabancılaşmış toplumu ifade etmektedir. Kapitalist düzenin kaybedilmiş toplumsal bütünlüğü, apartman dairelerinin birbirinden bağımsız, kopuk yaşantılarında sembolik ifadesini bulmuştur, denilebilir. Birlik algısının yok olduğu bu yaşayış düzeninde ana karakter de bu modernleşme sürecinin getirisi olan toplumsal çözülmenin –apartmanın- eşiğinde kendine yer edinmektedir. Bu noktada gerçekleştirdiği iç monologlarda kendisine yabancılaşmayla birlikte toplumsal yabancılaşmayı da sorgulamaktadır. Ona göre içinde yaşadığı bu düzen âdi ve bayağı niteliktedir; samimiyetten yoksun ve sahtedir:

Pera'nın en eski belli apartmanlarından birinin eşiğine çökerim,, akşamüzerleri,, yağmur da almaz pek,, apartmana gireceklere geçecek bir yol bırakırım,, ben kapalı kanadın önüne ilişirim,, içeri girmem hiç,, arkam karanlıktır,, yukarı kata ve aşağı kata doğru gider merdivenler,, aşağıya karanlığa yukarıya aydınlığa doğru ayrılır hayatlar,, apartman dairelerinin büyüklüğü küçüklüğü, semtlerin kibarlığı adiliği,, (s. 4-5)

Anlatıcı, içinde bulunduğu toplumun bizzat kendi niteliklerine yabancılaştığını “Avrupalılar gibi olmak isteği” ile açıklamaktadır. Toplumun öz değerlerini yitirisi, başka toplumu taklit etmek ya da başka bir toplum gibi olmak istemekten geçmektedir. Yozlaşmış kültürel kimliğin sonucu olarak toplumsal vahşetlerin – Maraş Katliamı gibi- yaşanması da kaçınılmaz bir gerçekliktir. Leyla Ünver de iç monoloğunda Avrupalılar’a benzeme arzusunu bu açıdan eleştirerek toplumsal yozlaşmanın ve yabancılaşmanın açık kanıtını gözler önüne sermektedir:

Biz ne kadar farklıyız onlardan hâlâ,, turistlerden diyorum,, Avrupalılardan,, onlarla sık sık karşılaşırım,, bizim orda,, pek severler Burmalı Sütun’umu benim,, kendi kültürleri,, farklıyız farklıyız,, yüz yıl en azından önümüzde,, ne sandın,, itiraf etmeliyiz,, zorla onlardan olmak istemekteyiz,, onur yok mu hiç bizde,, ille de yetişmeliyiz onlara,, olamayız ki,, gene de bizi aşağı görmemelerini bekleriz,, yirmi birinci yüzyıl bu,, (s. 8)

Romanda “eşik” anlatıcı tarafından ölüm ile yaşam arasında kalışın sembolü olarak kullanıldığı gibi medeniyete ve benliğini yitirmemiş güçlü bir kültüre açılan kapının eşiği anlamında da ifade edilmiştir. İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşünün ardından eski gösterişli değerler sistemini ve siyasal düzenini yitirmiş, Avrupa tesirindeki yaşayış tarzıyla kültürel çoraklaşmayı beraberinde getirmiştir. Böylelikle bugünün İstanbul’u İmparatorluğun kapısından çıkmış, tarihî ve kültürel-toplumsal değerlerini de bu kapının ardında bırakmıştır. Anlatıcı, “yarım eşiğinde oturabiliyorsun o imparatorluğun şimdi,,” diyerek İstanbul’un kültürel-toplumsal değerlerine yabancılaşmışlığını ve medeniyet algısından uzaklaşmışlığını yine “eşik” metaforuyla dile getirmiştir:

işte şu eşik,, günün birinde delinir ortası,, bir elin koinunda yosun bağlamış kâğıt parçasında,, yarım eşiğinde oturabiliyorsun o imparatorluğun şimdi,, (s. 20)

Eserde “yabancılaşma” olgusu, otorite mücadeleleri esnasında baskı altında kalan halkın yaşadığı yalıtılmışlık hissi ve egemen kesimin dayattığı sistematik başkalaşımlara ayak uyduramamasıyla ifadesini bulmuştur. Yazara göre halk, egemen güçlerin üstün gelme arzusuna yetişememekte ve bu güçlerin toplumsal değerleri tahrip etmesine de engel olamamaktadır; böylece toplumun kendi kendisine yabancılaşması da ister istemez ulaşılan yegâne sonuçtur:

...bir sonra gelenin bir aşama daha ileri taşıdığı,, ama halkın yeni düşüncelere yetişme şansının asla bulunmadığı,, böyle böyle insan kuşaklarının arasının dağlar kadar açılacağı,, bütün bu karmaşanın insansal doğanın bir cilvesi olduğu,, ya bu cilvenin de hemen bozulacağı gerçeği... (s. 22)

Yozlaşmış toplum algısı, ana karakteri derinden sarsan olaylara gebe olmuştur. O, toplumun elinde tüm ailesini; özellikle oğlunu kaybetmesinin acısının hasarıyla kendisine yabancılaşmıştır. Kendisine yabancılaşmasını adeta Üç Başlı Ejderha sütununun delik deşik olmuş burma bedenini uzaktan seyretmeye benzetmektedir. Sütun, nasıl medeniyetlerin egemenlik mücadeleleri sürecinde hasar gördüğünü, kültürel tahripleri ve yabancılaşmayı gövdesiyle aksettiriyorsa o da egemen toplumsal sınıfın ezici ve tahrip edici gücünden aldığı darbeleri –ailesinin katledişi, işkencelere mâruz kalma vb.- kendisine yabancılaşarak ve delirmiş bir vaziyette yaşamını sokaklarda idame ettirerek yansıtmaktadır:

...artık yaşlandım korkma,, caydım intihardan çoktan,, dışarıdan demirine dayanıp seyrederim artık kendimi,, delik deşik olmuş burma bedeni... (s. 29)

Kalan'da İstanbul, tarih içinde pek çok medeniyetin merkezi oluşuyla çeşitli uygarlık kalıntılarına sahip bir kent olarak ele alınmaktadır. Farklı kültürlerden izler taşıyan bu kent, taşıdığı tarihsel özelliklerle içinde yaşayan insanına yabancılaşma hissiyatını duyurmaktadır. Her ne kadar İstanbul, Türkler tarafından fethedilse de yazara göre barındırdığı yabancı unsurlardan dolayı “bizim” hissini halkına verememektedir. Her adımında geçmişinin gölgesine rastlanılmaktadır. Yani sadece Türk kültürünü benimseyip geçmişindeki uygarlıkları silip atmamıştır; ister istemez onların kalıntılarını da bir nevi dahilinde yaşatmaktadır. Bu yüzden kentin “sahiplenmeme” tutumu anlatıcının tabiriyle onu “merhametsiz kent” yapmaktadır. Anlatıcının hem kendine hem de yaşadığı topluma yabancılaşmasının altında, İstanbul’da geçmişin silinmeyen izleri ve şimdinin inşa edilemeyeşi yatmaktadır:

*uygarlığımızın saldırısına uğramış
geçmişin sonsuz alt katlarına doğru açılan
ölü kentlerin ruhları iç içe
hem yabancı hem bizim sayılan
hem bizim olan hem olmayan
hem yeraltı hem yerüstünün ruhunu taşıyan
bu merhametsiz kentin insanlarıyız ve yakında çok yakında zalim zamanın bir hiçi kadar
yakında biz de aşağıya gideceğimizi bilerek şimdilik dolaşıp durmaktayız toprağın üzerinde
(s. 6)*

Kahraman anlatıcı Lahzen, İstanbul’da yaşamının kişiye daima “yabancılık” hissini vereceğini vurgulamaktadır. Bu kent, her milletten insanı barındırmakta, adeta yerli bir halkı bünyesinde bulundurmamaktadır. Ona göre tarihi meydana getirenler, şimdi toprak altında olanlar İstanbul’un yerlisi; yaşayanlar ise yabancıdır. Pek çok medeniyetin başkentliğini üstlenmiş bu mekan, geçmişten bugüne meydana getirdiği kültür mozağıyla, içinde yaşamını idame ettiren topluma; hatta bireyine yabancılaşma hissini duyurmaktadır:

...yerlisi yok buraların,, yerlisi yok hiçbir yerin,, asıl yerlisi toprağın altındakiler üsttekiler yabancı,, asıl yerli olanlar asıl yerli olanlardan da daha alt katmanlarda yatanlaç,, daha da yerli olanlar onların da altında yatanla;,, yarımız kentin altında aşağıda öteki yarımız buradayız ama çok geçmeden biz aşağıda yeni gelenler yukarda olacaklar... (s. 178)

Ana karakter yaşamının hakikatini ararken felsefi bir yaklaşım sergilemektedir. O, hakikati yaşantısının öncesi, şimdisi ve sonrasında aramanın yanında bazı filozofların felsefi görüşleriyle de sorgulamaktadır. Kierkegaard’ın hakikatin “öznellik”te olduğu görüşü yahut Sartre’ın bu konuda “sorumluluk” ve “özgürlük” kavramları üzerinde duruşu Lahzen’in arayışında alternatif yollar olmuştur. Ancak sonuç itibarıyla bu yolların kapalı olduğu gerçeği ana karakter tarafından kabullenilmiştir. Denilebilir ki o, her ne kadar Kierkegaard’ın ve Sartre’ın felsefi yaklaşımlarını hakikatin özü çerçevesine oturtmak istese de oturtamaz:

yazmak böyle bir şey belki de

hakikat diye bir şey olamayacağının bilinciyle

hakikatin öznellikte mi olduğunu

sorumlulukta mı

insanın en temel varlığının kayboluşuyla yitip gittiğini mi

toplumla senin yaratılışın oluşun arasındaki ipliklerde mi gerili durduğunu

düpedüz özgürlükte mi olduğunu bilmeden (s. 10)

3.3.7. Hiçlik

İnsan gerçekliğinin varlığı, varoluşçuluk felsefesinde varlıkbilimsel bir fazlalık olarak değil; bir varlık eksikliği, varlığın tamlığındaki bir çatlak olarak belirlemektedir. Emmanuel Mounier'e göre, hiçlik "hiçbir uzaklık"ta değildir; ancak yine de varlığın merkezinde taşıdığı bir aşılmalıktır. Öyle ki ikisi hiçbir zaman çakışmamaktadır. Bu durum bir olumluluk da değildir: O "hiçbir" şey değildir. Böylelikle, eksiklik duygusunun dünyaya insan gerçekliği ile geldiği söylenebilmektedir. Bu gerçekliğin kendisi bir "eksiklik"tir; arzunun var olması da bunu göstermeye yeterli olabilmektedir. İnsan varlığı hiçbir zaman olduğu şey değildir. Olacağı, olmayı dilediği şeyi henüz olmamıştır. Bir şeyi olur olmaz onu aşar ve aştığını ancak ölü bir madde olarak kavrar; bir çeşit duyulmazlık içinde olduğundan kendinden hep daha fazladır. Kendinin önünde, ardındadır, ama hiçbir zaman kendisi değildir ve kendi varoluşunu tam anlamıyla ortaya koyabilmiş değildir. Karşı karşıya kaldığı yegâne kavram hiçliktir.²⁶¹

Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanında, kahraman anlatıcı "inanmak" olgusu etrafında Tanrı'nın varlığını küçük yaşlardan itibaren sorgulamaya başlamış bir karakterdir. O, daha sonra Tanrı'nın varlığına inanmamaya karar verdiğinde Tanrı'ya yakarmalarının artık hiçliğin bir boyutu olduğunu idrak etmiştir. O, önceden inandığı Tanrı'ya yakarışlarının son bulmasıyla da düşüncelerinin özgürleştiğini, inanç kalıbından çıkarak hiçlik fikrinin boşluğunda zihninin serbest kaldığını düşünmüştür.

Evde altı kişi oturuyoruz. Ortası iyice çökmüş bir demir karyolayı Süm ile paylaşıyorum. Annemle babamın çeyiz karyolası. Süm, somyanın çukuruna yatar yatmaz uyuyor. Ben de çukura inen yokuşta uykuyu arıyor, Tanrı'nın var olup olmadığını düşünüyorum. Tanrının var olmayacağına inandığım geceye dek, ona hepimiz için uzun uzun yakarıyorum. Artık yakarmama gerek kalmadı. İstedigimi düşünebilirim. (s. 9)

Romanda, kahraman anlatıcı içinde bulunan boşluk hissiyatını ağabeyinin kitaplarla dolu odasına (Otobiyografik roman niteliği sebebiyle bu odanın Demir Özlü'ye ait olduğu anlaşılmaktadır.) girip orada bazı eserleri, özellikle Attilâ İlhan'ın *Sisler Bulvarı* adlı şiir kitabını okuyarak gidermeye çalışmaktadır. Romanda *Sisler Bulvarı*'ndaki ve kahraman anlatıcının iç dünyasındaki erişilemeyen, eksikliği giderilemeyen arzulardan, özlemlerden doğan hiçlik olgusu, bizzat kahraman anlatıcı tarafından birbiriyle ilişkilendirilmektedir. Denebilir ki kahraman anlatıcı –yazar– hiçlik algısıyla edebiyata karşı olan ilgisini benzer bir noktada buluşturmaktadır:

²⁶¹ Emmanuel Mounier, *a.g.e.*, s. 97, 98.

Ağabeyim rahat. Onun özel odası var. Kitaplığı, giysi dolabı, dilediği zaman yakabileceği gaz sobası var. Ayakkabılarını bana boyatıyor. İlkın çamurlarını iyice temizlememi istiyor. Kitapları odasmm duvarlarım kaplıyor. Onları çok titiz kullanıyor. İzinsiz almamızı istemiyor. Gene de o çıkar çıkmaz odasına giriyorum. Her gün geçtiğim için mi, yoksa boşluktaki duyguları yansıttığı için mi, yoksa herkes sözünü ettiği için mi, hep Sisler Bulvarı'nı okuyorum. Bekleyen gemiler. Uzak limanların özlemi. Düşlenen, erişilemeyen sevgililer. (s. 11)

Ana karakter, yaşamının en zor süreçleri olarak hatırladığı akıl hastanesinde yattığı dönemi, orada gördüğü elektroşok tedavisi esnasında ölümü hissedişini, yaşamdan adeta yok oluşu deneyimlediğini düşünmektedir. Acı dolu o anlarda hiçlik olgusunu tüm benliğinde duyan ana karakter yaşamının hiçlikle eşit bir noktada bulunduğunu aşağıdaki pasajda şöyle dile getirmektedir:

Yatağa uzanıyorum. Küçük, dikdörtgen biçiminde sert, tuğla renginde bir şey veriyorlar ağzıma. Onu ısırırken mi gözlerimi kapatıyorum? Ya da gözlerimi kapayıp mı onu ısırıyorum? Bir an ölümün, bilinmeyenin, hiçin içindeyim. Giyotin yemiş gibi (mi?) Şok bitmiş. Ama ne anlatılmaz, ne hızlı bir yokoluş! Korkunç! Kesin. Dehşet verici bir an. Ertesi gün şok yapılmıyor. O gün boyu bu büyük korkuyu yaşamamak, onu bir gün sonraya ertelemek büyük bir rahatlık. (s. 61)

Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanında kahraman anlatıcı, kendi iç dünyasına yolculuk yapmaktadır. Bu yolculuğunun sonunda vardığı nokta ise varoluşunun "hiçlik"i noktasıdır. Öyle ki o, acılarının derinliğinde bile benliğine ait tek bir şeyin bulunmadığını ifade etmektedir. Anlatıcı, eriştiği hiçlik düşüncesine en çok tesir eden şeyin Cesare Pavese'ye olan ilgisinin ve sevgisinin olduğunu eserde sık sık dile getirmiş; hatta eseri Pavese ile olan kuvvetli bağın temeline oturtmuştur, denebilir. Derya Önder de Pavese'den Özlü'ye 'huzursuzluk' hissinin bulaştığını ve bunun sebebinin 'hiçlik' düşüncesi olduğunu ifade etmiştir.²⁶² Bir bakıma romanda vurgulanan varoluşsal hiçlik, doğrudan Pavese'nin yazar üzerindeki baskınlığından ileri gelmektedir.

Anlatıcı, eserde kendisinden "o" diye bahsederek kendi benliğinin yetersizlikler içinde doyumsuz kalışını vurgulamaktadır ve ruhunun isteklerinin yaşamda bir karşılığının bulunmadığını dile getirerek her şeyin yetersiz, adeta "hiç" olduğuna dikkat çekmektedir:

²⁶² Derya Önder, "Yaşama Uğraşı(n)'dan Yaşamın Ucuna Yolculuk", **Gülebilir miyiz Dersin?**, Hazırlayan: Feryal Saygılıgil, Beyhan Uygun Aytemiz, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 93.

Onu yaşantılar ardında koşturdum. Bu yaşantıların içimdeki kıpırdanışlar gücünde olamayacağını bilmeme karşın. Çünkü o sokaklarda, o alanlarda, o istasyonlarda, o havaalanlarında, limanlarda, sahillerde, geceye bürünmeye başlayan günlerde içimdeki kıpırdanışlara yanıt verebilecek bir yaşam yok. Böylesi bir duyguyu anlatmama olanak da yok. Karşıma çıkan her şey yetersiz. Soluduğum her şey yetersiz. Dalgalar, odalar, mekanlar, sevgiler yetersiz. Suların tadı yetersiz. Günlerin uzunluğuyetersiz. Haftaların günleri yetersiz. (s. 14)

Ana karakter; “gitmek” arzusunun, aslında bizzat hiçliğe varmak arzusu olduğunu düşünmektedir. O, nereye gitmek istediğini de bilmemektedir. Sürekli gitmek isteğinin de hiçbir yerde olmamak demek olduğunu farkındadır. Kendi düşüncesine göre, onun olabileceği herhangi bir yer yoktur; varacağı yegâne yer hiçlik noktasıdır:

Nereye gitmek istiyorum ki. Nereye gidebilirim ki. Sürekli gitmek istemek de, bir yerde, hiçbir yerde olmak istemek değıl mi. Olabileceğim bir yer kaldı mı. Hiçbir yerdeyim. (s. 53)

Ana karakter, en sevdiği ve yaşamında en çok etki eden yazar Cesare Pavese’nin yaşadığı şehre, Torino’ya gitmiştir. Burada, onun eserlerinde geçen mekanları ve şahsiyetleri bizzat deneyimlemek isterken benliğinde duyumsadığı en güçlü olgu sonuç itibarıyla “hiçlik” olgusu olmuştur. Özellikle Pavese’nin Otel Roma’nın 305 numaralı odasında intihar ettiğı gerçeğı, ana karakteri oldukça sarsmış bir vakadır. Bu yüzden de Pavese’nin yaşadığı şehrin her noktasında “intihar” izine rastlamış ve bu izler onu yaşamın “hiç” olduğu noktasına götürmüştür. Onun için tüm istekler – intihar etmek isteğı bile- Pavese’nin intihar ettiğı odanın görüntüsünde son bulmuş, yerini sadece ölüm olgusuyla yaşamdan giden Pavese gibi hiçliğin boşluğuna bırakmıştır:

Gitmeliyim. Koridorun sonunda 305 numaralı odanın bitişiğindeki gizli odada intiharı duruyor. Valentino Bahçeleri, geceler, yalnızlık, galeriler, ağaçların ağır yeşili, mezarlığın uzun, solgun, sarı duvarları, Genç Ay burada sönüyor. Ağır ağır yükselen küçük asansör, tüm umutsuzluk, intihar tutkusu orada bitiyor. Orada yalnızlık en büyük yalnızlık içinde yitiyor. Hiçlikte. (s. 125)

Leyla Erbil'in *Mektup Aşkları* romanında ise Ahmet karakteri, Jale'ye yazdığı bir mektubunda toplumsal anlamda devrimin gerçekleşmesi için gereken pozitif “değişim” ve “değerler”in yokluğunu vurgulamaktadır. Ona göre toplumda görülen değişim, yaşama anlam atfeden olguların anlamının boşaltılması yönündedir. Ahmet'e göre Jale'nin “karakter sahibi olmak”, “ideal insan”, “mutlak içtenlik” gibi arayışları sonuçsuz kalmaya mahkûmdur. O, her şeyin hızlı bir değişim hâlinde olduğundan hiçliğin elde edilecek yegâne sonuç olduğunu Jale'ye yönelttiği sorularla işaret etmektedir:

Evet , mektubunu on kez okudum . Sen istediğin kadar inkar et , dünyadan ve insanlardan çok şey bekliyorsun . Bu düzen biz istedik diye değişmez ki sevgili kızım, öyle olsa ne kolay olurdu devrimler !.. Bir de "karakter sahibi olmak" , " ideal insan", "mutlak içtenlik " gibi deyimler dilinden düşmüyor . İnan ki bu insanlar yok yeryüzünde . Sonra dünya biz istesek de istemesek de değişiyor , sen eşitlikçi bir topluma doğru değiştiğine inanıyorsun ama ben pek öyle göremiyorum! Evet doğru , insanlar değişiyor; üç gün önce bıraktığın insanın yerinde başka bir insan buluyorsun, ama istediğimiz yöne doğru mu bu değişme? Başka yöne doğru mu? Dün anlamsız bir tablo gibi seyrettiğim ağaçlar, bulutlar bugün heyecan veriyor, dün Allaha inanan bugün isyan ediyor veya sanata tapan adam Allaha dönüyor: bugün yaşamın anlamı dediğin şey yarın bir taş parçasından daha anlamsız olabiliyor. Bu kadar ince bekleyişler gerekir mi acaba? (s. 21)

Zeki, Jale'ye yazdığı bir mektupta insanda hiçbir şeyin cevabının bulunmadığını, her ne kadar insan zihni sorularına cevap aramak ve bulmak için tasarlansa da zihnin bunda sonuç itibarıyla başarısız olduğunu ifade etmektedir. İnsan düşüncelerinden ibaretse ve düşünce sonsuzluğa açılan bir yolsa bireyin bu sonsuzlukta sorularının cevabını bulması olanaksızdır. Çünkü yaşam, düşünceden ziyâde sadece ölüm ile sınırlandırılmıştır. Ona göre maddeden yoksun ruhun düşüncelerinin sonuçsuzluğu da hiçliğinin göstergelerinden biri olarak anlaşılmaktadır:

*BİR ŞEY VAR
SENDE HİÇBİR ŞEYİN YANITI YOK
BAŞTAN BAŞA BİR ARAYIŞSIN SEN
DÜŞÜNCE
DÜŞÜNCE SONSUZLUKTUR
UZUN BİR YÜRÜYÜŞ
RUH ÖLÜYOR
BUHZ
MADDE YOK (s. 50)*

Cüce'de ele alınan “hiçlik” kavramıyla öncelikle Zenîme Hanım'ın tek eseri olan felsefî romanın bizzat adı olarak karşılaşılmaktadır. Hiçlik, Zenîme Hanım için topluma itaat ederek yaşamının eleştirisi niteliği taşır. Ona göre burjuva toplumunda bir yazar olmak zordur. Yazar, ancak “hiç yazar” olabilir. Çünkü belli bir otorite altında özgürce yazamayacak olan yazarın gerçek bir yazar olduğu düşünülemez.

Kalıplara oturtulmuş, sistemin parçası olmuş eserlerin üreticileri ancak “hiç yazar” ifadesiyle anlatılabilirler.

Zenîme Hanım, sürmüş olduğu yalnız yaşamında hiçliğe doğru yürüyüşünü, unutulup gitmeyi göze alışı sekteye uğratan gazeteciyi, kendisini rahatsız eden “karıncalar”la eş görmekte, onu yozlaşmış toplumun sembolü olarak düşünmekte ve bunun huzursuzluğunu yaşamaktadır. Sartre’ın ifadesiyle o, *başkası-için-varlık* olmaktan kaçarken yakalanmış; “hiç” iken “hiç yazar” olmaya yani toplumun boyunduruğundaki yazar olmaya kapı açmıştır. Ona göre bu durum, bir taraftan “kaza” olarak ifade edilirken diğer taraftan kendi eserlerinde dile getirdiği “anlaşılmak ve sevilme arzusu”nu içten içe yaşatmaktadır. Onun bilinmek ve sevilme uğruna yalnızlık olgusuna başkaldırışı, Heidegger’ın “var olmak için başkalarına duyulan ihtiyaç” görüşüyle paralel bir algıyı okuyucuya hissettirmektedir:

Yazmıyorsun!; ama kolladığın birkaç kişi var. “hiç oluş”a doğru yol alışı arzu ve istençle aramana tanık olsunlar istiyorsun onlar; “unutuluş”a göğüs germeye hazır olduğunu; ancak o son anda tuhaf bir değişikliğe, -bir kazaya- uğradığını anlaşıyorlar istiyorsun (...) bu gelecek sanatçı muhabire nasıl razı oluşunu anlarırsa tanıyacaklarını umuyorsun, bir insanlık durumunu sende; belki de yinelemekten ısrarla her vakit söyleyip yazdığını: yaralı doğar bütün insanlar, anlaşılmak, sevilme, sevecenlik diler ömrünce... (s. 11)

Başkaları için yazmayı amaç edinmeyen Zenîme Hanım’ın kendi sanat anlayışını “unutturuş oyunu” olarak adlandırması romanın çeşitli yerlerinde geçmektedir. Sadece ün kazanmak için yazan yazarların “sevgili okurlar” hitabını da alaya alarak kendisini onlar yanında “kaybolmak, unutulmak isteyen bir yazar”; hatta yine kendi tabiriyle “hiç yazar” olarak tanımlamaktadır. Yazarın bu tanımları, otorite altında ezilen ve beğenilme kaygısı güden sanat anlayışının, sanatçıyı adeta hiçlik konumuna sürüklediğine işaret etmektedir. Toplum yargılarına uygun eser veren kişi, gerçek anlamda bir yazar olamaz; ancak “hiç yazar” olabilir:

Sevgili okurlar? (Nereden sevgili oluyorsanız) bu soruya sizler bu metnin tümünü okumadan veremezsiniz karar ama, unutulma peşine düşmüş, kendine bir UNUTTURUŞ OY UNU kurmuş bir yazara ne dersiniz? Eeh!, evet biraz, ama tam değil. Ya da bir, "hiç yazar" olmak isteyen biri? Bilemiyorsun ki, nasıldır "hiç yazar"? Hayır hayır sen değilsin! (s. 19)

Varoluşçuluk felsefesinde bireyin yegâne gerçekliği bizzat kendi varoluşudur. İnsanın edilgen konumdan etken konuma geçebilmesi için eylem içinde bulunması gerekmektedir. Aksi hâlde ötekileşerek kendi benliğini özgürce ortaya koyamaz, var olamaz. “Ötekileşmek” yine varoluşçu algıyla “oyun”a tabi olmak diye ifade edilebilir. Oyun, kapitalist algının eşitlikten uzak ve yaşamsal anlamda güvensiz ortamında sorgulamayan ve bu kurulu düzene boyun eğip onun bir parçası haline

gelen bireyin dünyasıdır. Oysaki “kendilik bilinci” için bu oyun dışında kalmak ve birey olmanın mücadelesini vermek gerekir. Öznellik kazanıldığı takdirde de varoluşun gerçekliğinden söz edilebilecektir. Ana karakter, iç monoloğunda “hiç oluş” endişesiyle bu oyun düzenine ister istemez dahil olduğunu ifade etmektedir:

Gerçeğin ve gerçeğin peşindesin her vakit hiçbir şeyin onu bozmamasını seni böylece sona doğru yaklaştırmasını kuruyorsun; yutulmanın sonunu seyretmeyi hak ettim diyorsun; seyretmeyi kendi biricik gerçeğini, yutanın üzerinde neyi ne kadar değiştirebildiğini. belki de hesaplaşmayı (neyle, kiminle?) işte şimdi olduğu gibi bu metni okuyanların gözü önünde insan kendi üzerine oynadığı ve oynanan oyunların içine ne kadar battığını yansızca algılanabilir miydi peki, ilerde tarihin dönüp bakacağı bir motif olmasını umut ettiği kendinin! (s. 52)

Zenîme Hanım, gazetecinin emirlerine uyarak zirvede bir poz vermek amacıyla ağaca çıkmaktadır. Ağacın en yüksek tepesine ulaşmak için ardına bakmadan tırmanmaktadır. Hissetmektedir ki ne kadar çok zirveye ulaşabilirse o kadar gazetecinin gözünde değer ve anlam kazanacaktır. Kapitalist ve bir o kadar da yozlaşmış toplumu temsil eden gazetecinin gözünde değer kazanmanın da toplumun gözünde değer kazanmakla aynı şey olduğu yorumu yapılabilir. Zirve arzusuyla kapitalist algının ilişkisinde “üstün insan” sıfatının taşıdığı önem üzerinde durmak gerekmektedir. Kazanç ve güç sistemi üzerine kurulu kapitalizmde kişi metasıyla kazanç elde edip güç sahibi olabilmektedir. Güç sahibi insan da mecaz anlamda düşünüldüğünde zirvede yani işçi sınıfından ve diğer halk kitlelerinden uzakta, başka bir boyutta yaşayabilmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında Zenîme Hanım’ın ağacın en yüksek tepesine çıkma isteği, onun kapitalist düzende de güç sahibi olmak arzusundan ileri gelmektedir. Ancak Zenîme Hanım zirveye doğru azimle tırmandığında ve oraya ulaştığında aslında güç sahibi olamayacağını anlayıp yaşamın anlamsızlığıyla, hiçliğiyle bir kez daha baş başa kalmaktadır. Bu hiçlik, aynı zamanda kapitalist düzenin içi boş ve aşağılayıcı yapısını da göstermektedir:

Daha da tepelere çıkmayı düşündüm bir ara sevgili okurlarım, istesem elimdeydi bu fırsat, -fırsat sözcüğü de en açık bayağılıktır bu dünyanın tıpkı “sevgili okurlarım” diye tutturana yazarlar gibi- göstermek üzere marifetlerimi ama bence daha da tepe diye bir şey yoktu anladım; ben çıkmak istedikçe, tüm tepelere egemen olduğunu sanan ve marifetleriyle alay eden yalancı tepeler vardı ve tek başına sonsuzluğa doğru alabildiğine yükselmenin acıklı ve aşağılayıcı anlamıyla karşılaştım orada, çünkü gökyüzü de yeryüzü de ayaklarımızın altındaydı... (s. 79)

Üç Başlı Ejderha’da ana karakter Leyla Ünver, oğlu İbrahim’in Maraş Katliamı’nda gözü önünde öldürülmesi sonucu delirmiştir. Bu yüzden gerek toplumsal gerek bireysel tüm yaşamsal değerleri hiçleşmiş bir hâlde sokaklarda dolaşarak günlerini geçirmektedir. Oğlunun ölümünü yazan bir gazete küpürünü de yıllardır koynunda taşımakta ve onu tekrar tekrar okumaktadır. Böyle bir durumdayken o; toplumdan tecrit edilmiş, yaşamsal eylemleri hiçe indirgenmiştir.

Ana karakter, tüm ailesini katliamda kaybettikten sonra yaşamın anlamsızlığıyla baş başa kalmıştır. İntihar arzusu onda başgösterse de öç alma isteği daha ağır basmış ve anlamsız da gelse yaşamayı tercih etmiştir; ancak sözde adalet arayanlardan intikamını ne şekilde alacağını bilememiştir. İntikam alacağı günü bekleyerek günlerini geçirmiş, hıncını oyalamıştır. Tüm olanlar karşısında tepki göstermeden susmak, intikam alamamak, boyun eğmek yaşadığı toplumda sözde “uygarlaşmak” olarak adlandırıldığından kendisinin de bu uygarlaşmaya dahil olduğunu düşünerek yaşamsal amacını tamamen hiçleştirmiş, varoluşunun intikam üzerine kurulu idamesini sekteye uğratmıştır. Bundan duyduğu ızdırıp da onun için bir nevi “hiçlik” ile eşdeğer bir konuma erişmiştir:

...ilkın öç almak için intihar etmedim,,, oğlumun öcünü almadan intihar etmeyecektim,,, bekledim,,, ardından kimden öç alacağımı bilemedim,,, katilleri o kadar çok ki adalet isteyenlerin,,, bekledim bekledim,,, ardından,,, onları nasıl öldüreceğimi bilemedim,,, ardından,,, ardından bu duruma düştüm,,, olanlar oldu,,, uygarlaştırdılar bizi,,, genç dostumun işte bu yanlarını anlayabilmiş değilim,,, anlatmıyor,,, o da dönüştürebildi mi uyduruk bir şeylere hıncını benim gibi,,, ben bugün oyalanıyorum koynumdaki varakla,,, varak,,, gazete parçası yani,,, koynumun sıcaklığında başkalaştı yıllardır,,, tenimi aldı kendine... (s. 10)

Anlatıcı kendisini “niteliksiz kadın” olarak ifade ederek yine kendisi için oluşturduğu “hiçlik” algısını vurgulamaktadır. O, toplumsal değerleri hiçleştirmiş bir şekilde başına buyruk bir hâlde yaşamını sürdürmektedir. Hiçliğinin varlığa dönüşümünü ise sokaklarda bulmaktadır. Özellikle Sultanahmet’in At Meydanı’nda bulunan üç başlı ejderha sütunu İstanbul’da en eski Yunan sütunu olarak pek çok medeniyetin izlerini bünyesinde bulundurmaktadır. Tarihî sırlarla dolu bu sütunun manevi ağırlığı anlatıcının yaşamına dahi dokunabilmekte, anlam doluluğuyla onun yaşamına da bir anlam katmaktadır. Anlatıcının zaman zaman hiçlik algısından sıyrılmak için onun yakınında dolaşmakta, onu izlemektedir:

...eski adı Aziz Sergius olan Küçük Ayasofya’da oturan niteliksiz kadın,,, evimden çıkar bir kolaçan ederim sekiz metre boyunda ve 29 burmadan oluşan ama ancak 5 metresi ayakta kalmış olanı,,, ayakta durduğu yerin bir adı da “Tanrı’nın Kenti” olan Üç Başlı Ejderha’yı,,, kolaçan ederim,,, (s. 13)

Ana karakterin, tarihini inkâr eden toplumun bulunduğu mekânda “kendilik” bilincinden yoksun bir biçimde yaşadığı bilinmezlik/belirsizlik hâli “hiçlik” olgusunun başka bir ifadesi olarak okunabilmektedir. O, kapitalist sistem içerisinde sadece bugünün düzeni yüceltilirken tarihin otoritesinin ve ona ait değerlerin yok sayılmasının toplumun kültürel birikimini inkâra götürdüğünü; bu sebepten de bozulmuş sosyal yaşayışının ortaya çıktığını işaret etmektedir:

...bu kentte yaşayan hortlaklardan biriyim dedim,, sustu,, nasıl biri olduğumu bilmemekteyim,, bu kent,, bu kargışlı kentte kimse tanıyamaz oldu kendini,, bu kent,, daha öncesini yok saysak da; temelleri Yunan Kolonisinin komutanı Byzas tarafından atılan; Grekçe Vizantion, Latince Bizantium olan daha da önceki adı ise Licus olup Theodosios zamanındaki Roma kayıtlarında: “Ufak bir eyelet olan Europa’da daha önce Licus ve Bizantium adını taşıyan Konstantinopolis vardır.” denilen diye sürdürdüm... (s. 23)

Ana karakterin “dünyanın merkezi” olarak adlandırdığı Spina, Üç Başlı Ejderha sütunu yok oluşların, bir nevi “hiçlik” olgusunun da merkezi olduğu söylenebilir. Bu sütunun bulunduğu hipodrom tarih boyunca pek çok egemenlik mücadelesine, zulümlere, işkencelere de sahne olmuştur. Toplamların birbirine üstünlük mücadelesi sonucunda kentin medeniyet kalıntılarının tahrip edilişı, yok edilişı aynı zamanda tarihî ve sosyal değerklerin de tahrip edilişı demektir. Söz konusu tahripler de toplumsal hiçleşmeyi ve anlamsızlık gerçeğini ortaya çıkarmaktadır:

Üç Başlı Ejderha’nın durduğu bu nokta, Spina, dünyanın ortası olan vajinadır ve bu ‘orta’ doğunun batının kuzeyin güneyin tüm zamanların ve tüm dünyaların merkezidir (...) adalet özgürlük ve eşitlik adına ve iktidarım adına ve geleceğin dünya imparatorluğu adına yok etme kan dökme işkence ve zulmün her çeşidi bu merkezden başlayacaktır... (s. 43-44)

Romanının ikinci bölümünde Tanrıçay karakterinin eleştirisinin sembolik anlamda kapitalizmin eleştirisi olduğunu söylemek mümkündür. Kapitalist tutumda halkı itaat altına almak, bir nevi hiçleştirmek; yaptırımlar altında ezerek aynı zamanda kimliksizleşmeyi hâkim kılış söz konusudur:

Peki biz ne yapmıştık ki? Bağışlamadığı suçumuzun, bilincinde de değildik; onun hakkımızda söyledikleri doğru değildi. Tanrıçay’ı sessizce suçlu suçlu dinliyor, ses etmeden önümüze bakıyor ama içimizden, sözlerinin bizim yok olmamızı isteyen bir arzu humması olduğunu, amacının bayağı bir kara çalmandan başka bir şey olmadığını biliyorduk. (s. 64)

Kalan şiir-romanında insanın her ne kadar hakikat arayışına girse de bunun neliğini ve nasıllığını tam olarak kavrayamayacağı vurgulanmaktadır. Anlatının ana karakteri Lahzen’e göre insanlık, hakikat kavramının nesnesidir. Yani bizzat hakikatin öznesi olamamakta ve hakikati özne olarak idrak edememektedir; ancak ondan nesne konumunda etkilenmektedir. Ana karakter aynı zamanda bu kavramı somutlaştıracak herhangi ifadeyi de kullanmamaktadır. Soyut anlamda insanın hakikatten uzaklığıyla “hiçlik” konumunda oluşunu vurgulamaktadır: “...insan hakikatinin en değersiz iplikleri içinden sökülüp çıkarılmış bir nesne değil midir...” (s. 27)

Lahzen, anlatı boyunca dinî bilgileri halasından dinlemektedir. Halasının sözleri, bireyin din karşısındaki konumunu “hiçlik” olgusuyla belirtmektedir. Bu bağlamda

kişi, rasyonel bir tutumla dahi özne oluşunu yitirmektedir. Sorgusuz sualsiz, inanç buyruklarını kabullenerek kendilik bilincini hiçliğe indirgemek zorundadır:

*hiç bitirmediği yün hırkasını örerken
tanrının bileceği şeyleri sormanın günah olduğunu
onun buyruklarına saygıyla uyulması gerektiğini
aklın hiçbir şeyi bilemeyeceğini söyledi (s. 92-93)*

Lahzen'in hastalıklı zihni, onu şiir-romanın son sayfalarında inançsızlığa ve tüm bilgilerini inkâra götürmektedir. Yeni bir benlik oluşturma kaygısında olan ve iç sıkıntısından hakikatin özünü bularak kurtulmak isteyen ana karakter; felsefe kitaplarını, Kierkegaard'ı, din olgusunu yaşantısından çıkarmak; zihnini adeta hiçlik olgusuyla eşdeğer bir konuma getirmek istemektedir. Geçmişine dair her türlü kalıntıyı, inançsızlığıyla birlikte hiçlik noktasına taşımaktadır. Denilebilir ki o; delilik hâliyle *kendi-için-varlık* olabilme uğruna kendilik bilincini yeni baştan inşa etmeye, hastalıklı zihninden tamamen kurtulmaya çalışmaktadır:

...artık hiç felsefe kitabı okumayacağım, kendim yeni baştan kuracağım dünyayı,,, soren'i de yeniden düşünceğim,,, kutsal kitaplardaki palavralara da inanmıyorum desem,,, hele İncil'deki pozitif rasyonel düşünce numaralarını hiç yutmadım,,, hani tanrıyla abraham'ın tartışmalarını,,, abraham'ın tanrıyı ikna edişini falan yemezler desem... (s. 227)

3.3.8. Özgürlük

Sartre'a göre, insan, özgür olmaya mahkûm olduğundan dünyanın tüm ağırlığını omuzlarında taşır; insan dünyadan ve varolma tarzı olarak kendi-kendisinden sorumludur. "Sorumluluk" sözcüğü, "bir olayın ya da bir nesnenin yadsınamaz faili olma(nm) bilinci" diye tanımlanan sıradan anlamıyla ifade edilmektedir. Bu anlamda, kendi-içinin sorumluluğu bunaltıcıdır, çünkü kendi-için, bir dünyanın (var) olmasını kendi varlığıyla sağlayandır. Aynı zamanda kendini de var eden olduğundan, içinde bulunduğu "durum" hangisi olursa olsun, kendi-için yaşadığı durumu kendine özgü ters düşme katsayısıyla birlikte, bu katsayı kabul edilmez bile olsa bütünüyle üstlenmek zorundadır. Kendi-için, "durum"u yaratıcısı olmanın gururlu bilinciyle üstlenmek zorundadır; çünkü kişiliğine zarar verme tehlikesi taşıyan en beter sakıncalar ya da en beter tehditler bile ancak bireyin kendi projesiyle

anlam kazanır.²⁶³ Görülmektedir ki bir edimi ya da durumu ortaya koymak, kişinin kendi için yapıp ettiklerinin sorumluluğu dahilindedir.

Mutlak sorumluluk, kabullenme değildir; özgürlüğün sonuçlarının mantıksal hak talebidir. Durum, ayrıca insanın kendi kendisiyle ilgili özgür seçiminin imgesi olduğu için de “benimkidir” ve kişiye sunduğu her şey, kişinin kendisini temsil ettiği ve sembolize ettiği ölçüde “benimkidir.” Her durumda, bir seçim söz konusudur. Bu seçim sonradan sürekli olarak her durumun sonuna kadar yinelenenecektir.²⁶⁴

Söz konusu olgu, Tezer Özlü’nün ve Leyla Erbil’in romanlarında önemli bir yer edinmiştir. Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanında kahraman anlatıcı toplumun sınırlarını ve tabularını tanımayan özgürlükçü karakter niteliğiyle ön plana çıkmaktadır. Onun için sorgulanmaksızın kabul edilen her düzenin duvarları yıkılmalı; birey, benliğinin sınırlarını aşarak bizzat kendi varoluşunu, sınırları ötesinde keşfetmelidir.

Özgürlük uğruna yaşamının sınırlarını zorlayan anlatıcı, sınırlarının ötesinde delilik raddesine ulaşarak yirmili yaşlarda zihinsel hastalığa tutulacaktır. Yaşamının beş yılını alacak olan hastane odası mahkûmiyeti, ana karakterin coşkusuna ve özgürlüğüne ket vuran şüphesiz en sancılı süreci olacaktır:

Büyük bir coşkuyla başlayan hastalık, beni Ankara'dan İstanbul'a getirmiş, büyük kentin ortasındaki sinir hastanesinin bu sevimsiz odasına sokmuştu. Yirmi dört yaşında girdiğim bu odada büyük coşkularım, duyarlılığım, düşüncelerimin sınır tanımaz özgürlüğü, korkusuzluğum beş yıl süreyle elimden alınacaktı. (s. 37)

Ana karaktere göre, tam anlamıyla özgürlük ne yaparsa yapsın elde edilemez bir şeydir. O, hastane odalarında geçirdiği beş yıllık zor süreçte özgürlük kavramını unutmuş olmasına rağmen, hastaneden çıktıktan sonra da özgürlük kavramını sadece oradan “çıkma” anlamında kullandığını vurgulayarak tam anlamıyla özgürlüğüne kavuşamadığına işaret etmektedir. İzlediği “*Guguk Kuşu*” filminde hastaya elektroşok verilen sahneyle hatırladığı hastane günlerinin ardından yaşama sevgisine daha da sıkı tutunduğunu okuyucuya şu pasajla hissettirmektedir:

Beş yıl süreyle yaşadığım acıları, iki saatlik bir filmde görüyorum. Ben de hastanelerde hastalara oradan kurtulmanın yollarını göstermeye çabalamış, onlara bu dönemlerin geçici

²⁶³ J.P. Sartre, **Varlık ve Hiçlik**, Çeviren: Turhan Ilgaz ve Gaye Çetinkaya Eksen, 4. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2009, s. 687, 688.

²⁶⁴ J.P. Sartre, **a.e.**, s. 689.

olduğunu anlatmaya çalışmışım. Hangileri kurtuldu? Bilmiyorum. Şimdi ben özgürüm. Burada özgürlük sözcüğünü yalnızca kapalı olmamak, kilitlerin ardında bulunmamak anlamında kullanıyorum. Ölümle burun buruna geldim, ama işte özgürüm. Büyük bir Avrupa kentinde sinemadan çıkıyorum. Süm ile beni eylül akşamının rahatlatıcı, güzel, ılık havası karşılıyor. Bulvarlar ışıklı. Gündüze oranla çok tenha. (s. 39)

Yaşamın Ucuna Yolculuk'ta varolabilmenin koşulu özgürlükten geçmektedir. Kahraman anlatıcı için herhangi bir yere yahut kişiye bağımlı olmamak özgürlük için elzemdir. Bu yüzden, o eser boyunca yolculuktaadır. Bu yolculuk hem gerçek anlamda Kafka, Sevevo ve Cesare'nin yaşadıkları yerlere, mezarlarına yolculuktur hem de mecaz anlamda kendi iç benine yolculuktur. Anlatıcı "duvar"larının sınırını geçerek, yani bağımsız olarak varoluşunun anlamına erişeceğini düşünmektedir. Ancak yolun sonunda ulaşacağı şey sadece varlığının hiçliği olacaktır.

Romanda, anlatıcı için "tren" özgürlüğün sembolüdür. Çünkü tren rayları ona daima gidebilmeyi, kalmak zorunda olmamayı, bağımsızlığı, uymak zorunda olmamayı anımsatmaktadır. Yani bu onun için bir nevi bağımsızlığın işaretidir:

Yarın Haziranın son günü. Gene yağmur yağacak. Saatin bir olmasına yedi dakika kaldı. Pencere açık. Karşımda fotoğrafı asılı. Kafka ve Brecht'in resimlerinin önünde çekilmiş. Yan duvarda bir film afişi. Siyah beyaz. Tren raylarını gösteriyor. Bu afişi ben asmadım. Buraya geldiğimde vardı. Tren raylarını severim. Bağımsızlığı, gidebilmeyi, kalmak zorunda olmamayı, uymak zorunda olmamayı anımsatır. Tren rayları bir tür bağımsızlıktır benim için. (s. 19)

Anlatıcıya göre, tek bir kişide yoğunlaşan sevgi, sınırlandırıcı niteliktedir. Benliğinin sınırlarını zorlayan karakteri, sevgiyi yalnız bir kişiyle değil; herkesle paylaşmak istemektedir. Onun için süreklilik arz eden bir ilişki yerine ayrılık; daha açık, daha derin bir durum arz etmektedir. Denebilir ki anlatıcı için duygusal bağımlılık, özgürlük zedeyicidir:

Hep öyle değil mi. Sevgilerimizi, duyguların yükseliş ve alçalış dalgalanmalarını, kendi kendimize algıladığımız biçimde bir başka insana akıtmak istediğimizde tümüyle içimize hapsedmiyoruz muyuz. Kim karşılıyor sevgileri. Bir ilişkinin başlangıcı, sürekliliği aynı zamanda en derin sınırlandırılması değil mi. Belki ancak ayrılık bir açıklık, bir derinlik kazanmıyor mu. Duygularımın karşıtım savunamam. Bir uzaklık kazanmam, yeniden kendi düşüncelerimin dünyasını bulmam gerek. Tek bir kişide yoğunlaşan duygulardan her zaman

kaçındım. Sonsuz sevmek isteğimi her zaman tüm insanlara, her insana dağıtma çabası gösterdim. Zaman zaman da herkesten nefret ettim. Kendi dışımda. (s. 43)

Yaşamın Ucuna Yolculuk'ta kahraman anlatıcının varoluşunu ortaya koymasının yolu özgürleşmekten, benlik sınırlarının zorlanmasından geçmektedir. Ona göre toplumun sınırlarıyla yaşayan, dayatılan düzeni sorgulamaksızın kabul eden bir birey hiçbir şekilde bağımsızlığına erişemeyecektir. Bu sebeple sürekli bir kısıtlanmışlık hissiyatıyla boğuşacak, bunaltıdan kurtulması imkansız olacaktır. Duyacağı en yoğun his, ölüm korkusu olacaktır. Sınırlarla yaşamayı kabullenmek, onun için aynı zamanda yalanlarla yaşamayı kabul etmektir. Yani özgürlük adına çabalamayan bir birey, yaşamı boyunca bunaltılı bir ruh hâliyle yaşamaya mahkûm olacaktır Aslında "sonsuzluk" hissiyatı, özgürlük çabasında saklıdır:

Sınırları tanıyan, benimseyen, bu sınırlara uyum gösteren hiçbir insan, karşı çıkmanın sonundaki bireysel bağımsızlığa erişemeyecek. Hem karşı çıkıp, hem de sınırlarda yaşayan insan, yaşamı boyunca çıkmazından sıyrılamayacak. Huzursuzluk duyacak ve ne yaşamdan hoşnut olacak, ne de rahatlıkla ölebilecek. Yaşlandıkça ölüm korkusu büyüyecek. Başkalarının yanında kendini güçlü göstermeye yeltense de, yalnız kaldığında, hiç değilse kendi kendine yalan söylediğinin bilincine varacak. Bu bilince varsa, o bile bir adım. Birçoğu yalanı gerçek gibi algılayacak kadar sıyrılmış kişisel özgürlükten. Oysa insan, hem yaşamı, bize sunulan bu en yüce olguyu, hem de yaşam sonunda sonsuzluğa varmayı hak etmek zorunda. (s. 52)

Leyla Erbil'in otobiyografik nitelikler barındıran *Tuhaf Bir Kadın*'ı, Türkiye'nin 60'lı yıllarında sol görüşlü insanlara komünizm propogandası yaptıkları gerekçesiyle verilen hapis cezalarını, sürgünleri, uğradıkları işkenceleri dile getirerek baskıcı yönetim algısının eleştirisini ortaya koymuştur. Nermin, romanda sosyalist düşünce dünyasıyla özgürlüğün savunucusu bir karakter olarak okunmaktadır. O dönemin özgürlükten uzak durumunu, ana karakter yakın arkadaşlarının yaşamları hakkında bilgi vererek yansıtmaktadır:

*Meral'le Lambo'ya uğradık bugün;
Bir aktörle hapisten yeni çıkmış
bir ozanla hapisten yeni çıkmış
bir mimarla hapisten yeni çıkmış
bir yeni hikayeci ve bir yeni gazeteciyle hapse hiç girmemişler, tanıştık.*

(...)

Bir hafta sonra köyüne sürgün gidecekmiş Halit. (...) Bugün gene Halitle buluştuk. Çardahta oturduk bu kez. Tutukluyken kendisine yapılan işkenceleri anlattı. (s. 15, 16)

Ana karakter için mutluluk sadece özgürlük olgusuyla elde edilecek bir duygudur. Ona göre dünyanın düzeni, özgürlüğün yaşamasına ve mutlu olmaya izin vermemektedir. Bu düzen değişmedikçe de o, tutsak ve mutsuz yaşayacağını bilincindedir. Özgürlüğün elde edilememesinden duyulan mutsuzluk, ancak başka insanların varlığıyla dayanılır olabilmektedir:

Ben özgürlüğümü elde etmeden mutlu olamayacaksam dünya da bana bunu vermemekte direnmekteyse mutlu olamayacağım demektir... İnsan mutsuzluğunu birileriyle paylaşarak dayanabilir bu dünyaya belki de... (s. 18)

Romanda ana karakter Nermin'in özgürlüğünü kısıtlayan başlıca unsuru "anne"dir. Nermin'in annesi kızının dinî akidelerin gölgesinde ev içinde, edilgen bir yaşam sürmesini istemektedir. Kızının ev dışındaki yaşantısından sürekli rahatsızlık duymaktadır. Onun için kızı yalancının, karakersizin tekidir, günahkârdır. Nermin'in kitap okumasına bile karşı çıkacak derecede zorba özellikler barındıran bu anne, kızının ders çalışıp kitap okumasını istemeyip kendisinden Allah'ın dersini dinlemesini; öğütlerini uygulamasını istemektedir. Aksi takdirde Allah onu cezalandıracaktır.

Cem Mumcu'ya göre eserde dinsel, geleneksel baskılar içinde kendi varoluşunu arayan genç kızın açmazı, objektif eleştirilerle anlatılmaktadır. Arzu edilen varoluşun karşısına anne tarafından öteki dünya tehditi, suçluluk ve cezalandırılma konmuştur. Bireysel tarihinin kendisine dayattığı iç baskılar nedeniyle Nermin'in de bu oyundan kaçabilmesi oldukça zordur.²⁶⁵

Bugün yıkandıktan sonra saçlarımı bigudiledim. Sobanın başındaki yeşil koltuğa oturdum. Tırnaklarımı törpüledim. Daha babam dönmemişti. Annem karşımdaki eski kanepenin köşesine ilişti. Mercimek ayıklıyor. Bir ara çıktı, gene aynı yere oturdu bir cığara yaktı. Fırtınanın yaklaşmakta olduğunu sezdim. Allahsızlardan başladı. Yalancılardan cehennemde çekeceği işkencelerden. Mahrem yerlerini örtmeyenlerin uğrayacağı gazaplardan. (...) Birden döndü gusül abdesti alıp almadığımı sordu. Sussam patırdı çıkacak belli. "Aldım," dedim yüzüne bakmadan. "Hiç inanmıyorum sana," diye dikildi iyice kapının önünde, "zerre kadar güvenim yok sana gözlerin velfecir okuyor. Her şeyi yapabilirsin sen. Öyle karakersizsin ki iki çeşit hayatın var. Görmüyorum ama bizden gizli bir şeyler yaptığını seziyorum. Şunu bil ki ben Allahın emirlerini yerine getiriyorum. Evladına

²⁶⁵ Cem Mumcu, "Yaratıcılık, Varoluş ve Leyla Erbil", **kitap-lık dergisi**, Sayı: 43, Eylül-Ekim 2000, s. 114.

bildiklerini öğreteceksin bana düşen bu. Sen gizli gizli her şeyi yapabilirsin. Unutma ki bu dünyada gizli kalan öteki dünyada açığa çıkar. Orada da yüz yüze geliriz. Yalan söylüyorsan bizden saklı bir şeyler yapıyorsan öteki dünyada yılanların çıyanların yemi olacaksın...” “Anlaşıldı, anlaşıldı.” diyerek çıkmak istedim. Kapıyı tutmuş, “Ne o küçükhanım, hoşunuza gitmedi mi öğütlerim?” dedi. “Ders çalışacağım.” dedim. “Bunlar ders değil mi? Bunlar Allah’ın dersleri, defol git dersin batsın!” diyerek bir tokat indirdi yüzüme. Ağlayarak odama koştum. Konovalof’u okuyayım şimdi. (s. 19)

Erbil’in diğer romanı *Karanlığın Günü*’nde, ana karakter Neslihan’ın sanat çevresinden arkadaşlarıyla toplandığı bir zamanda, sohbet içerisinde Turhan’ın özgürlük olgusu hakkında dile getirdikleri dikkate değerdir. Turhan’a göre emperyalist düzen; bağımsızlığın, demokrasinin, özgürlüğün mücadele verilerek kazanılacağına inandırarak insanları kandırmaktadır. Artık, özgürlük, eşitlik gibi kavramların içinin boşaltıldığını, dünyanın değiştirilebilecek bir yer olduğu algısının düpedüz anlamsız bir umut aşılama politikası olduğunu ifade etmektedir. Bu yanlış inancın ve yersiz umudun fakir, gelişmemiş ülkelerde devam ettiğini de özellikle vurgulayarak kapitalizmin parçası olmuş zihniyetlerin bundan ne yaparsa yapsın kurtulamayacağını eleştirel bir dille ortaya koymaktadır:

Şu emperyalizmin işlediği en ağır insanlık suçu nedir,.biliyor musunuz, dedi, dünyanın, insanların hâlâ bağımsızlık, demokrasi, özgürlük gibi kavramlar yüzünden mücadeleye girebileceklerini ve kazanabileceklerini sandırtmasıdır! O istemeden, sanki yüce idealler uğruna, vatanseverlik adına çarpışabileceği ve dünyanın değiştirilebileceği umudunu besletmesidir. Umudu körüklemesi, kıskırtmasıdır. Özgürlük, eşitlik, bu sözler artık kimseye bir şey söylemiyor, bizim gibi fakara birkaç ülkede geçerli bu sözcükler! (s. 79)

Karanlığın Günü’nde Asiye karakteri Tahsin’le olan evliliğinde mutsuzdur. Aslen ona göre evlilik, özgürlük olgusuyla uyumayan bir kurumdur. Asiye, “Batılı bir kadın yazar” gibi çağdaş ve özgür yaşamak istediği için evlilikten, Tahsin’den soğuyarak ve kadınlığını sorgulayarak aslında özgürlüğünü sorgulamaktadır:

Belki de ayrılmalıydı Tahsin’den. Gerçi Tahsin’in ona bir zararı yoktu, bir dediğini iki etmeyen bir adamdı, ama özgür ve çağdaş bir kadın evli olmalı mıydı?.. Üstelik sinirine dokunuyordu Asiye’nin Tahsin. (...) denize bakan odasında kendi kendine kaldığı şu sabah saatlerinde hep aynı soru geliyordu aklına: Ben nasıl bir kadını, nasıl bir kadınlık yaşadım? (s. 103)

Tuhaf Bir Erkek'te ise kahraman anlatıcı Sevda, daima özlemi duyulan ancak kavuşulamayan bir özgürlüğün arayışındadır. Özgürlük, onun için daima engellerle, “gorgo”larla karşılaşan bir olgudur. Egemen otorite, kendince uyguladığı yaptırımlarla, “unsur”larla sınırlandırıcılığını ve baskıcı tutumunu meşrulaştırmaktadır. Bu şekilde de birey üzerinde kısıtlanmışlık duygusunu ortaya çıkararak edimlerin özgürlüğünü tamamen engelleyen bir duruma sebep olmaktadır:

*başımızdaki
yeni gorgo korkunç
sezince sevilmediğini
intikam alıyor
çok kindar
sezince dedim ama
kendi sezdiği bi şey yok
"unsur"ları var
"unsur"ları ile
karı kocaların
yatağını bile
dinliyor
üstelik
allah'ın içine gizlenerek
konuşuyor
o yüzden
bu yeni gorgo zamanında
kimse kimseyle
doya doya sevişemiyor
konuşamıyor örüşemiyor (s. 38-39)*

Anlatıda “gorgo”nun özgürlüğü, toplumun elinden aşikâr bir biçimde almak istediği, toplumu sorgulamayan ve her şeye boyun eğen bir hale getirme amacının olduğu ifade edilmektedir. Böylece iktidarın kendi sınırları doğrultusunda baskı altında, yozlaşmış bir toplumsal yapı meydana getireceği, bunun için tüm gücünü kullanacağı kahraman anlatıcı tarafından eleştirel bir dille vurgulanmıştır:

*avm kulesinin tepesinden
seslendi gorgo:
ölümümü bekleyenler
avucunu yalasın
ölmeyeceğim
yüzyıllar sürse de
sizi değiştirene kadar
başınızdayım*

*bu iğrenç toplumu
istediğim biçimde
yoğurup
istediğim inanca
getirene kadar
ölmeyeceğim
her biriniz tek tek
benim biçtiğim
kısbeyi giyene kadar
yaşayacaksınız
ölmeyeceğim (s. 47-49)*

Baskıcı iktidarın egemen olduğu toplumda baskıyı ve daha pek çok toplumsal sorunu eleştirmek de yasak davranışlardandır. Özgürlüğü “unsur”larıyla imkansız hale getiren gorgo, çıkarına ters düşen her eylemi cezalandırmak için adeta beklemektedir. Kapitalist sistemin parçası olmuş otoritenin, özgürlüğe işaret eden her şeyin karşısında kendine has kanunlarla duruşu toplumun yozlaşmışlığını tetiklemektedir:

*hava kararmaya başladığında
kent hışırdadı
"özgürkalmışbeyinler örgütü"
son bilgileri
gizlice asıyordu
ağaçlara
duvarlara
kapılara
yerlere:
oğlan çocuk satışları
yüz kat arttı
çocuk gelin satışları
rekor yaptı
kadın katilliği
aldı başını gitti
karısını öldüresiye
dövenler
öldürenler
ve tüm katiller
zengin oldu
"özgürkalmışbeyinler"
teker teker kurşunlandı
sağda solda kalanlar ise
gorgo'nun yeni bir buyruğuyla
insanların içini dinleyen
"unsur"la kuşatıldılar (s. 51)*

Zeyyat’a göre özgürlük olgusu hiçbir zaman elde edilemez. Bu kişinin kendilik bilincini edinmesi kadar olanaksız bir gerçekliktir. Onun için insan tabiatı özgürlük iradesine ters düşen bir yapıdadır. Bu yüzden ne tamamen bağımsız olabilir ne de *kendi-için-varlık* olarak yaşamını idame ettirebilir:

*özgürlük istemi
kendi olmak istemi kadar
olanaksızdır
dedi zeyyat (s. 102)*

Ana karakter Sevdâ, gorgoya – yani baskıcı otoriteye- karşı tüm yaptırımlara rağmen özgürlüğü savunanlarla başkaldırma taraftarıdır. Ancak kapitalist düzenin güç unsuru “özgürkalmışbeyinler”i bile gorgolaştırabilmektedir. Baskıcı düzene başkaldıranların bir zaman sonra boyun eğen konuma geçişi, özgürlük mücadelesinin yarım kalışına sebep olmaktadır. Böylelikle özgürlük adına başkaldırma eylemleri, Sevdâ’nın sosyalist birliği sağlayıp gorgoyu alt etme hayâlinin gerçekleşmemesinden dolayı sonuçsuz kalacaktır:

*“özgürkalmışbeyinler örgütü”
anında
“faşist gorgo istifa”
yürüyüşü gerçekleştirdi
polis çatışmada
tazyikli su biber gazı
ölen ve yaralananlar oldu
biz kurtulduk gene
ama dağıldık
bu çatışmalar
özgürlük adına
son ısrarımızdı bizim
varlığımızın tek umuduydu
evet ben de bir ara
özgürkalmışbeyinler örgütü'ndeydim
biz azaldık
karşımızdakiler çoğaldı
insanlarımız neden
bu kadar çabuk değişiyor
gorgolaşıyorlardı
anlayamadık (s. 112)*

Kahraman anlatıcı, eserin sonlarına doğru Bünyamin’den boşandıktan ve annesinin evine yerleştikten sonra pencereden dışarıyı izleyerek düşünmektedir. Ona göre “ölümsüz zaman tanrıçası” yahut “gorgo” diye adlandırdığı baskıcı iktidar, “insancıkları” yani boyun eğen halkı kapitalist algısıyla acımadan ezmeye devam

edecektir. Otorite, eşitsizlik üzerine kurulu toplumsal düzeni kendi çıkarları ve “unsur”ları doğrultusunda yaptırımlarla idare etmekten vazgeçmeyecektir:

gorgo'larla boğuşarak yaşamaya çabalayan insancıkları, oradan buraya buradan oraya taşımayı sürdürürken, büyüklemeyle sakatlanmış ölümsüz zaman tanrıçası, yaşamımızın külüstür resmi geçidine; ilençli ruhlarımızın cırlak karnavalına bakarak, hayatın kendisinden başkasına acımayan amaçları önünde hiçbir şeyin önemi olmadığını bilinciyle dimdik, arkasına bakmadan yoluna devam edip gidiyor (s. 135)

3.3.9. Yalnızlık

Varoluşçuluk, insanı ezen teknik düzene, kişiliğini silen toptancı topluma, benliğini çiğneyen zorbalığa karşı koymakta, gerekirse de başkaldırmaktadır. Bu yüzden öznelliğe ve bireyliğe oldukça önem veren bir felsefi akımdır. Öznellikten yola çıkarak bireyciliğe varış söz konusudur. Bireycilik de ancak yalnızlık içinde belirmektedir. Denilebilir ki yalnızlık içerisinde varoluşsal amaç, korunmakta ve derinleşmektedir.²⁶⁶

Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanında ana karakter, anılarını dile getirirken mutluluğu geçmişinde başkalarının varlığında aradığını; ancak şimdi bunun sadece “yalnızlık”la mümkün olabileceğini ifade etmektedir. O, artık “kendi kendisiyle hoşnut” olabileceğinin bilinciyle bir mutluluktan söz edebilmektedir. Ana karakterin bu yaklaşımı Sartre’ın ifadesiyle *kendisi-için-varlık* bilincine eriştiğine işaret etmektedir. Sartre, kendisini bilince vermeyen herhangi bir varlık sahasını reddederken, bireyin varlık bilincini ancak karşısındaki “obje”yi tanımakla kazanacağını vurgulamaktadır. Yani buna göre birey, varoluşunu ortaya koymak için dış dünyasıyla birlikte “kendi”ni idrak etmelidir.²⁶⁷ Denebilir ki ancak kendi varoluşsal gerçekliğinin fakına varmış bir bilinç, *kendi-için-varlık* olabilmeyi başarabilmektedir. Romanda ana karakter de varlığını *başkası* için değil, *kendisi* için ortaya koymaya karar vermiştir:

O yaz günü, Sirkeci Garı’nda Günk’ü geçirirken insanı ve erkeği öğrenmenin bu denli güç olduğunu hiç bilmiyorum. Erkeği öğrenmek için, çok erkek tanımak gerektiğini de bilmiyorum. Mutluluğun, insanın kendi kendisiyle hoşnut olmasıyla başlayacağını da bilmiyorum. (s. 31)

²⁶⁶ J.P. Sartre, **a.g.e.**, s. 11.

²⁶⁷ Kenan Gürsoy, **Jean Paul Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1987, s. 5.

Yaşamın Ucuna Yolculuk romanında ana karakter, “çıplaklıktan sıyrılmaya çalışan ağaçların tepeleri”ni yalnızlık olgusuna benzetmektedir. Onları “bırakılmış” addetmektedir. Anlatıcı kendisini de zaman zaman ağaçların tepeleri gibi bırakılmış hissetmektedir. Özellikle kendi kendisini bıraktığında –umutsuzluğunda- ve yaşadığı düzen içerisinde bırakıldığında, yani toplumdan soyutlandığında bırakılmışlığın tadına, “yalnızlığına” doğrudan ulaşmaktadır:

Dün uzun süre balkonda oturdum. Storkwinkel'deki evin balkonu yarısına kadar örülmüş bir hücreyi anımsatıyor. Gökyüzüne açık bir hücreyi. Ağaçların tepeleri görünüyor. Bugünlerde yavaş yavaş çıplaklıklarından sıyrılmaya çalışan ağaçların. Zaman zaman kendimi tüm insanlıktan daha güçlü duyuyorum, ama kendimi aynı anda çıplaklıklarından sıyrılmaya ya 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:

Bırakılmışlığın Tadı (s. 9-10)

Romanda, anlatıcı insanın daima bir özlem içinde olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü bireyin çare bulamadığı gerçekliği, yalnızlığıdır. Yalnız insan, yaşamın her anında yalnızdır ve bu yüzden özlem doludur. Severken, sevilirken, sevişirken bile yalnız olan insan kavuşmak istediği yalnızlığın sonuna bir türlü kavuşamamanın sıkıntısını çekmektedir:

İnsan yaşamının mutlak en önemli olgusu sevilen bir insanı özlemek, istemek. Onun yanındayken de özlemek, istemek. Oysa yaşam genellikle insanın bir başına kalması. Uykuda. Uykuyu ararken. Derin uykuların ötesinde bile zaman zaman düşünde sezinlemiyor mu insan birbaşmalığın çaresizliğini. Yollarda. Okurken. Pencereden caddelere bakarken. Giyinirken. Soyunurken. Herhangi bir kahvenin içinde oturan insanlara geli- şigiizel bakarken. Hiçbir şey aramazken. Herhangi bir kahvede oturan insanları görmezken, başka olgular düşünürken... 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. (s. 11-12)

Romanda anlatıcıya göre birey, yalnızlığından hiçbir sûrette kurtulamaz. Kişinin her bir eyleminde daima “kendi kendine”lik hâkimdir. Kişi, aslen kendi “ben”inin gölgesi altında yaşamını idame ettirmektedir. Anlatıcı bu felsefesini Pavese’nin, “Bir insan kendini kurtaramıyorsa, onu hiç kimse kurtaramaz.” sözüne benzer bir ifadeyle

desteklemektedir:

Her düşünce, her konuşma kendi kendine olmak demektir. Birşeyi bir insanla bölüşmek gene kendi kendinle bölüşmek demektir. Bir insanla sevişmek, gene kendi kendinle sevişmek demektir. Birisiyle birlikte olmak, yalnız olmak demektir. Bunu çıkarma aklından. Ama Pavese haklı.

"Dünya nasıl olması gerekiyorsa öyle. Kendi kendini kurtaramayanı hiç kimse kurtaramaz." (s. 53)

Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ında ana karakter Nermin, halkın kapitalist düzene karşı uyanışını ve başkaldırışını sağlamak, onları sosyalizm üzerine bilgilendirmek amacıyla işçi kesimin yaşadığı semte, Taşlıtarla'ya taşındığında her ne kadar halk ile bütünleşmek, onlarla kucaklaşmak ve onların hakkını savunmak için çaba sarf etse de halk onu burjuvazi ve rahat yaşam tarzı sebebiyle dışlayacaktır. Nermin, halk içinde yaşamayı tercih etse de bizzat halkın düşünce dünyasına sahip olmadığından onlarla iletişimsel bağlamda kopukluklar yaşayacaktır. Böylece ana karakter, halk için uğraşsa da halk gibi olamamanın sıkıntısını yalnız kalarak ve gitgide daha da yalnızlaşarak çekecektir. Taşlıtarla'daki komşuları onu hiçbir zaman anlamayacaklardır:

Bayan Nerminin yüreğine, onların konuşmadan uzaklaşışını seyrederken ağır bir sıkıntı oturuyordu. Acaba ne düşünüyorlar, diye soruyordu kendi kendine. Benimle ne dargın ne barışık, ne yabancı ne de içlidişli olan insanların ne düşünüyorlar acaba? Bakışlarından ne dostluk ne düşmanlık seziliyor. Onların beni anlamasını, sevmesini istediğimi biliyorlar mı? Onlarla elimdekini, gönlümdekini paylaşmak istediğimi biliyorlar mı? Böyle sırtlarını çevirip yürüyen kadınların ardından, bahçe kapısının önünde dikilerek uzun ve mahzun bakıyordu. (s. 169)

Nermin, sosyalist amaçları uğruna eşi Bedri'nin kendisini terk etmesine sebep olmuştur. Onun ideali, toplumun egemen kapitalist ve burjuvazi düzenine karşı birlik olup başkaldırmasını sağlamaktır, halkı bu yönde aydınlatmaktır. Bu yüzden yaşadığı semtten daha çok işçi sınıfı ailelerin yaşadığı semte, Taşlıtarla'ya bile taşınmıştır sırf halka yakın olabilmek ve halkı iyileştirebilmek adına. Bu yolda yaşam alanını bile değiştiren Nermin, eşiyle ilişkisinde de aynı dik duruşu sergilemiş ve "halk"ına söz söyletmemiştir. Bedri de Nermin'in sonucu olmayacak idealler peşinde koşuşundan sıkılmış ve büyük bir tartışma sonra eşini terk etmiştir. Artık Nermin, ne uğruna mücadeleler verdiği halkı tarafından benimsenmiştir ne de eşinin anlayışıyla karşılaşmıştır; yaşantısında yapayalnız kalmıştır. Yozlaşmış toplumsal yapıyı dönüştürme hayâli gerçekleşemediği gibi evliliği de dağılmıştır. Sonuç olarak yalnızlığıyla yüzleşmek, onu bir hayli üzecektir:

O yıl kış erken bastırmıştı. Kapının eşiğinden günlerce kalkmamıştı kar. Ofsetçi Rıza

arada bir karla kaplı pencerenin camına vuruyor “Bir isteğin var mı abla?” diye soruyordu. Başka tek bir kişi, bir Allah’ın kulu çıkıp kapısını tıklatmamıştı. O birkaç günde, karla örtülü yaşamasının o birkaç gününde, pilli radyosu, kitapları ve düşünceleriyle yıllar geçirdiğini, yaşlandığını, işe yaramaz duruma girdiğini sandı Bayan Nermin. (s. 178)

Karanlığın Günü’nde ana karakter Neslihan, yaşlılık dönemini eşiyle yaşayan kendini yapayalnız hisseden bir kadındır. Oturduğu evinin misafirhanesinde yalnız başına, balkon penceresinin camına dalarak geçmişini hatırlar. Geçmiş günlerden bugüne elde ettiği şeyin sadece yalnızlık olduğunun farkındadır. Çocukları Serhat ve Bilge’nin yanına gelmeyeceğini bilir. O, eski sanat çevresinden, siyasi tartışmalardan geriye eylemsizliğin hakim oluşuna karşı savunmasız ve çaresizdir. Yaşamının son demlerine geldiği anlaşılan Neslihan’ın çaresizlikle varolabilmek adına sadece aklından geçen düşüncelere sarıldığı anlaşılmaktadır:

Birazdan kapı açılmaz,,, ilkin kızım, ardından oğlum gelmezler,,, eşim de gelmez: Sadrettin!.. karaya vurmuş bir ejderha,,, eşim,,, gelir birazdan,,, dairesinden,,, çok “çok az birazdan...

(...)

*Birazdan gelir eşim,,, burada iki kuru kalakaldık sonunda,,, bu misafirhanede,,, yüzlerce arkadaştan
toplantıdan ve sarhoşluktan
sevgiliden, hırlaşmadan
filmlerden, kitaplardan
resim ve alkollerden
arta kalarak burada bu evrende yeni insanlara karşı sa vunmasız,,, sadece düşünceyle varolarak... (s. 9, 12)*

Neslihan, geriye dönüşlerle içine girdiği sanat çevresindeki sahte dostlukları hatırlar. Aralarında samimi bir bağ bulunmayan Yıldız, Gülümser, Azade, Necdet, Emin, Turhan gibi kişilerle bir araya gelişlerinin altında yatan asıl sebebin yalnızlık korkusu olduğunu, onlardan sıkılmasına rağmen bu topluluktan kopamadığını ifade ederek açıklar. Neslihan için başkaları hiçbir zaman mutluluk kaynağı olamamıştır. Güven Turan’a göre, “başkaları”nın cehennem olduğunu vurgulayan Sartre’ın felsefesinin aksine, romanda birbirini sevmeyen bu topluluk, bir araya gelerek cehennemi “biz” olarak var etmektedirler:²⁶⁸

²⁶⁸ Güven Turan, “Teşhis Yok... Tedavi Yok: Karanlığın Günü’nde Bir Klinik Durum”, **Kitap-lık dergisi**, Sayı:43, Eylül - Ekim 2000, s. 120.

Bizler hem birbirinden sıkılan ve hem de bir araya gelmeden yaşanamayacağını sanan bizler... (s. 16)

Romanın sonunda Neslihan, evinin misafirhanesinde balkon camının penceresinden dışarısını izlerken yalnızlığının tamamen farkındadır. Eşi Sadrettin'i bile beklemez, ondan da umudunu kesmiştir. Kimse yoktur yanında, kimsenin gelmeyeceğinin farkındadır. Ona göre yaşamı mazinin gölgesine dalarak bir boşlukta yok olmak gibidir:

Gelirler birazdan,,, gelirler düşünemez olurum... Ne kadar sıkıcı, ağır düşünmek BOŞLUK'ta... Birazdan kimse gelmez,,, kimse yok gelecek,,, yok kimse... İntihar ederim dedi Sadrettin,,, emziğini aldı giderken... (s. 338)

Mektup Aşkları romanında Ahmet karakteri, sevdiği kadın Jale'den uzakta İzmir'de askerlik mesleğini yerine getirirken yalnızlık hissiyatını derinden duymaktadır. Jale'den uzak olmak onun için bir nevi ölmek ile eşdeğer bir durumdur. Onun yaşamında anlam taşıyan tek gerçeklik Jale'dir. Bu yüzden ondan uzak olduğu süreçlerde büyük bir yalnızlık çekmektedir:

Tatlım benim, seni öylesine arıyorum ki, İzmir'de miyim yoksa çölde mi? Çevremde dolaşan insanları görmüyor, kentin gürültüsünü işitmiyorum, hiçbir olay ilgilendirmiyor beni senden başka.

(...)

Daha çok yalnız başımayım , seni düşünmekten beynim duracak sanki... (...) Seni ölesiye özledim, ölesiye sevdim zaten. Sık sık yaz ne olur! (s. 11, 12)

Mektup Aşkları'nda Ferhunde, kendini yalnız hisseden, yaşamının anlamını gerçek sevgide arayan bir karakterdir. O, her ne kadar sosyal çevreye sahip olsa da Jale'ye yazdığı mektuplarda yapayalnız oluşundan sık sık şikayet eder. Onun için sadece hayalleri ve yazdığı mektuplar mutluluk unsurudur. Denebilir ki Ferhunde'nin yalnızlık sıkıntısı, onu hastalığa sürükleyecek safhadadır. Kendisini bu dünyada boş ve sessiz bir ortamda yalnız başına bırakılmış hissetmektedir. Bu hissediş, Sartre'ın dünyaya yalnız başına atılmış bireyin adeta bir örnekleme olarak okunabilmektedir:

Ah dostum, bilsen mektupların nasıl mesut ediyor beni, mektuplar ve hayâllerimden başka bir şey yok hayatımda. Evet gittikçe genişleyen ve genişlediği nispette beni sıkı bir grubum var. Hepsini dost görünüyor; heyhay! ne kadar da uzaklar benden.

(...)

Dün biraz beni sıkı bir şey oldu; gerçi anlatamayacağım ama, bir yerde arkadaşlarla toplanmıştık, bir ara pencereye yaklaştım. Öyle bir manzarayla karşılaştım ki anlatmama imkan yok. Aynı şekilde sayısız ağaçlar, üzerlerinde hiç yaprak yok! Upuzun, sipsivri, birbirlerine yakın ve hepsinin ortasında batmakta olan güneşin ışıkları! O kadar boş, o kadar sessizdi ki, kendimi bütün o ağaçların arasında kimsesiz ruhumun ızdırabı ile yapayalnız kalmış sandım! O kadar boş ve sessizdi ki ağlamaya başladım! Herkes şaşmış, bana bakıyordu. İstersen sen de bana deli de ama sanıyorum sen beni anlarsın. (s. 13, 14)

Ahmet karakteri, Jale'den uzakta İzmir'de olmanın bunaltısıyla yalnızlık hissiyatını derinden duymaktadır. O, varoluşsal anlamda gerçekliğini ancak Jale'nin benliğiyle bütünleşerek idrak edebilmektedir. Onda Jalesizlik, adeta hiçlik sancısını bünyesinde doğurmaktadır. Öyle ki sevdiği kadının uzağında olmak, dünyaya bir başına atılmışlığın ızdırabını yoğun bir biçimde yaşamasına sebebiyet vermektedir:

Öyle bir yalnızlık ki bu, mutlak bir boşluk içindeyim sanki, bağırırsam kendi sesim duyamayacağrınışım gibi geldi, birden sokakta olduğumu anımsadım. İnsanlar çevremde yürüyorlardı, tümünün de kafalarında bin türlü dert, bin türlü heyecan, sessiz ve kendi hallerinde. Ağlamaklı durumumu nasıl avutacaktım bilemedim. (s. 148)

Jale, Sacide'ye yazdığı bir mektubunda yalnızlığın verdiği iç sıkıntısını sorgulamaktadır. Ona göre yalnızlık hissiyatından hiçbir şekilde kaçmak mümkün değildir; bu yüzden yalnızlığın öğrenilmesi ve kabullenilmesi gereken bir olgu olduğu gerçeğini ifade etmektedir. Jale, yalnızlığı ancak sevgi arayışına girmekten vazgeçtiğinde kabullenebileceğinin, onu bir sorun olmaktan çıkarabileceğinin farkındadır. Tek başlılık hâli, Jale için sorun olmaktan çıktığı takdirde o iç sıkıntısına çözüm bulacağını satırlarında dile getirmektedir:

Nedir asıl sorun diye düşünüyorum. Asıl sorun? Asıl sorun? Asıl sorun tek başına ayakta durabilmekte, yalnızlığı öğrenebilmekte mi? Asıl sorun sevgisiz yaşayabilmekte mi? Sevgisiz kalıp direnmeyi, sevgisiz kalıp gene de boyun eğmemeyi, dilenmemeyi öğrenmekte mi? Asıl öğrenmemiz gereken şey sevgisiz bir yaşam düzeni mi? (...) İnsan tek başına yaşamı karşılamak zorunda, bense ille de bir sevgiliyle el ele verip değiştirecektim dünyayı! Ne ham hayal, ne zıvalık. (s. 222)

Cüce'de “yalnızlık” olgusunun ana karakterin varoluşsal gerçekliğinin ortaya koyulmasında bir çeşit yol olarak benimsendiği söylenebilir. Romanın birinci kısmında tanıtılan Zenîme Hanım, yalnız yaşayan, sosyal düzenden kopuk ve bu düzene tepkili bir yaşam sürdürmektedir. İletişime girdiği sayılı insanla ömrünü idame ettirir. Onun boyun eğerek ve sinerek otoritenin parçası hâline gelen kalabalık yığınları karşısında daima aykırı bir duruşu söz konusudur:

Sokmazdı evine yakınımızdaki tarlada rençperlik eden Hatice Ablâ'dan, oğlu Yıldırım'dan bir de benden başka kimseyi. (...) Zenîme'ydi adı. Kendisi evden çıkmazdı pek. Bana gelmeyi de hiç kabul etmedi. (s. 1)

Romanın özellikle ikinci kısmında farklı punto ve yazı stiliyle aktarılan iç monoglarda, yalnızlık olgusunun sorgulanışları okunmaktadır. Yalnızlığın getirisi: arayış, bekleme, direnişten düşüş eylemleri de Zenîme Hanım'ın iç dünyasındaki varoluşsal sorunları yansıtan diğer ifadelerdir. Ona göre yalnızlığını sonlandıracak “başkası” yoktur; ancak yine de bunun için bir bekleyişi söz konusudur:

Bekliyorsun, Ruhun enerjiyi bir yere akıtarak dirilmek istiyor olası mı bu? Neye, kime akıtacaksın onu, kimi ortak edeceksin duygularına? Sana senin eziyetine kim katlanabilir? Yalnızlığı Kabul edemedin mi? Dostun kimdi senin? Bekliyorsun, sürekli bekleyişleri artda arda ekliyorsun; seni seyrediyorum ve ses etmiyorum çünkü bekleyişin süslü bir imparatorluğu vardır. (...) Umut silinene kadar güçlü bir direnişle dikilirsin tahtında. Sonra düşüş başlar. Başladığın yere düşüş. (...) Bir ömrün bekleyiş eziyeti içinde kıvranabilmek uğruna başa dönüşün bekleyişiyle geçmesini düşünebiliyor musun? Bu acı arayıştan kim kurtarabilir insanı? Sevgili mi? Dost mu? Kardeş mi? Boş inanç mı? Ülkü mü? (s. 9)

Heidegger'in görüşüyle, yani “insanın ancak dış dünya içinde, toplumla birlikte varoluşunu gerçekleştirebileceği” düşüncesiyle aynı çizgide ilerleyen Zenîme Hanım'ın iç monoloğu, değerli olmak için başkalarının ona verdiği değer gerekliliği vurgusunu yapmaktadır:

Aslında sen, insanda bulunan değerli yanların onların varlığını keşfeden başka insanlar olmadan bir değer olmayacaklarına da inanmaktasın. Korkun bu senin. Seninle kurulan bazı olmaz dostlukların dibinde yatan da budur biliyorsun.. Senin onlarda onların sende buldukları. Ama nerede onlar şimdi: tümü de yitip gitti. Sendeki değerlere tanıklık edecek olanları yitirdin bir bir sana tanıklık edecek en yakın dostların! Korkun bu senin. Sen ne çok yaşadın! Bittin sen artık; öl, öl!.. (s. 21)

Zenîme Hanım'da bazen yalnızlık hissiyatı kendine acıma duygusunu beraberinde getirmektedir. Ölürken yalnız başına öleceğini düşünüp kendi yalnızlığına

üzülmektedir. O, ölüm korkusuna çare bulamadığı gibi yalnızlık korkusuna da çözüm bulamamıştır:

Birden, ölürlen beni okşayacak kimsem olmayacak diye düşünüyorsun ve en korktuğun şeyden, kendine acıyor olmaktan, anında sıyrılarak geçmiş günlerdeki gibi güçlü olduğunu kanıtlamak istiyorsun Kaban'a eski şifreli sözcüklerle uğraşıyorsun onu güldürmeye, gülmeyi unutmuşsun kendin bile... (s. 28)

Zenîme Hanım içinde bulunduğı toplumu hatta ailesini dahi umursamadan dolu dizgin yaşadığı yılları anımsayarak pişmanlık duymaktadır. O, düzene daima bir başkaldırı halinde yaşamış, hiçbir zaman başkalarıyla “biz” olamamıştır. Hep tek başına, tüm kuralcı tutumlardan kendini uzak tutarak yaşamıştır. Aslında tek varoluş gerçekliği “ölüm”den kaçmak uğruna herkesten kaçarak yaşadığı yıllarının şimdi ona tek getirisi yalnızlıkla yüzleşmektedir:

Annenin neler çektiğini bu evde tıpkı şimdi senin çektiğin gibi aç gözlerin hayatı doludizgin yaşamaya yetismekten başka bir şey görmedi ki; gözlerin, gözlerin toprak olacak; üstelik daha o günlerden bir geri toplum tortusundan başka bir şey olmayan tüm aileden bir an önce bakmıştın kurtulmaya; boşandığın eşinle birlikte, hayırsız oğlunu da kaçırdığın gibi yoz-yosun tutan işçi sınıfının bir üyesi olarak Alamanya'ya tek ve rakipsiz öncesiz ve sonrasız baykuş- ulu-ana ya da Roma'nın muhteşem Ma'sı olduğunu hiç unutmadan yapayalnız, tek hece... (s. 46)

Ana karakter, gazetecinin evinden gidişıyla birlikte yeniden yalnız, yozlaşmış toplumdan uzak yaşantısına, “unutturuş oyunu”na geri dönmektedir. Bunun sembolik anlamdaki göstergesi Zenîme Hanım tarafından bizzat yumruklanarak aynanın kırılmasıdır. Ayna, toplum ve toplumun kaybolmuş değerlerini temsil ederken bunun ana karakter tarafından yok edilmesi, toplumsal değerlerin reddinin ifadesi olmaktadır. Bir başka açıdan yorumlandığında ise aynanın kırılışı benliğin yok oluşunu da ifade edebilmektedir. Çünkü çelişkiler içinde bocalayan Zenîme Hanım, toplumun kalıplaşmış değer yargılarına kendini dahil edemediği gibi benliğine de sadık kalamamıştır. Ancak sonuç itibarıyla ana karakter, topluma aykırı bir cephede, onun bizzat dışında kalmayı tercih etmiştir. Yine topluma karşı direnişinin, adeta bir başkaldırısının ifadesi olarak “kilitlemek” eyleminin art ardalığı da bu bağlamda dikkat çekmektedir. Zenîme Hanım kilitleme eylemine sembolik bir değer katarak kendini toplumdan tecrit edip kendine dönüşüne, *kendi-için-varlık* oluşuna işaret etmektedir. Böylece o, kendini yine kendi iç dünyasına, varlığına kilitlemektedir:

Karınclarla birlikte, rıhdan yüksek tutulmuş merdiveninden yukarı katına çıktım iğrenç atalarımın, koridorun başında gerili bekleyen aynaya bakmadan bir yumruk indirdim merkeze, şangırdadı, koridorun ucunda, ön bahçeye bakan yatak odama girdim; onun da

kapısını kilitledim. Parça parça olmuş esvabımı, lime lime olmuş mor kadife yeleğimi çıkardım, düzgünce katladım yerleştirdim sandığa; sandığı da kilitledim. (s. 86-87)

Üç Başlı Ejderha'da kahraman anlatıcı, Küçük Ayasofya Sokak'ta küçük bir evde yalnız yaşamaktadır. O, Maraş Katliamı'nda şans eseri hayatta kalabilmiş; ancak tüm ailesini kaybetmiştir. Oğlu gözü önünde katledilmiş ve bu yüzden delirmiş, dış dünyayla iletişimini koparmıştır. Sultanahmet'te, Taksim-Tünel civarlarında da çevresiyle irtibatsız bir şekilde kendi kendisiyle yaptığı iç hesaplaşmaları eşliğinde yürüyüşler yaparak kimsesizliğini yaşamaktadır:

...nohut oda bakla sofa benimkisi,,, Küçük Ayasofya'da,,, bir hırka bir lokma demiş atalarımız,,, otururum kendimle kendim,,, akşamüstü,,, akşamüstü geldi miydi,,, dayanamam,,, kim ne derse desin,,, çıkar voltamı atarım,,, ya Taksim Tünel arası,,, ya Hipodrom,,, (s. 4)

3.3.10. Korku

Varoluşçuluk felsefesinde Sartre göre insanı korkak yapan, bir şeyden vazgeçme ya da bir şeyi olurlarına bırakma eylemidir. Korku unsuru insanın ancak yaptığı edimle, davranışla tanımlanabilir. Onun için korkak, kendi kendini bu duyguya sürükler ve kendi tercihiyle korkak olur.²⁶⁹

Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü* adlı romanında ana karakter Neslihan'ın arkadaşı Atıf, bir araya geldikleri bir gün korku olgusunu sorgulamaktadır. Ona göre insanın yaratıldığı andan itibaren sahip olduğu korku, "otorite" kavramı olduğu sürece insan yaşantısının kurtulamayacağı kısıtlayıcı bir duygu olacaktır. Kötülük olgusu bile aslında kısıtlamayı getiren korkudan doğmaktadır. Korkuyla mücadele etmek amacıyla sosyal demokrasiyi savunmak ise çözüm getirmeyecek hatalı bir yoldur:

Korku, güvensizlik, bencillik!.. Kötülük burda. Dünyanın kurtulmaya çalıştığı ama kurtulamadığı bela bu; Korku; Havva anamızdan beri... Hih! Hih! Korku... Hih! Hih!.. Sosyal demokrasiyle korkuyu çözme kefliği düşleyenlerimiz var. Hih! Hih! İnsanı mücadeleden geri durduracak bir doktrin yeryüzünde mevcut değilken henüz! (s. 260)

Erbil'in *Cüce* romanında, Zenîme Hanım'ın yaşantısını korkuyla geçirişi daha ilk sayfalardan itibaren okuyucuya hissettirilmektedir. O, toplumdan özellikle medyatik

²⁶⁹ Sartre **a.g.e.**, s. 83.

unsurlardan adeta korkarak yaşamaktadır. Bu yüzden evinin kapısını kimseye açmamakta, kimseyle görüşmemektedir: *“Sokmazdı evine yakınımızdaki tarlada rençperlik eden Hatice Ablâ'dan, oğlu Yıldırım'dan bir de benden başka kimseyi.”* (s. 7)

Ana karakterin korkularının sosyal boyuttan siyasi meselelere kadar uzandığı görülmektedir. Zenîme Hanım, sürekli olarak Cumhuriyet'in bölünmesi endişesini duyar ve iç savaş korkusunun bir gün gerçekleşeceğine kendini inandırır. Bu, onun toplumda ve kendi benliğinde güven duyacağı herhangi bir kurumun ve inancın olmayışından kaynaklanmaktadır. Onun dilinden düşmeyen “iç savaş” ifadesi, aslında kendi içinde sonlandıramadığı iç savaştır; yani ruhî karamsarlığı, Allah'a inanmayışı, korkuları, edimsel çelişkileri ve bunalımlarıdır. Korku unsurunu Zenîme Hanım'da doğuran siyasi ve sosyal yapı, eserde aynı zamanda “karınca” sembolüyle de desteklenmektedir. Zenîme Hanım, ne zaman siyasi ve sosyal meseleler hakkında konuşmaya başlasa hemen ardından evindeki karıncaları anlatmaya başlamaktadır. Bir nevi bu iki konuyu birbiriyle özdeşleştirmektedir. Yazar, ana karakterin bu tutumuyla yozlaşmış toplumsal ve siyasi yapıyı yahut kapitalist sistemin mekanik bir parçası haline gelen burjuvaziyi “karınca” sembolüyle dile getirmiştir:

Zenîme'ydi adı. Kendisi evden çıkmazdı pek. Bana gelmeyi de hiç kabul etmedi. Sürekli iç savaştan söz ederdi. Konuşurdu: "İç savaş çıkarmaya uğraşıyorlar, bölmeye uğraşıyorlar Cumhuriyet'i!..", "Korkmayın öyle bir şey olmaz," derdim, "Sen Arap ları bilmezsin, onlarla bir arada yaşadık biz!" derdi. Her yaz karşılaştığımızda ilk sözü, "Gördün mü bu bir yılda yaşananları, bir adım daha yaklaştık iç savaşa haklı mıymışım?" olurdu. Hemen ardından karıncalardan söz açardı; karıncalar mutfağında, yerde, şekerliğinde her yerde vardılar gerçekten. Ama ekmek, yemek kırıntılarına gelirdi onlar; temizlik yoktu ki bu evde! Belki de karıncalardan söz ederken başka şeylerdi konu ettiği. (s. 7 -8)

Romanda başka bir korku unsuru olarak “aşağılanmak” olgusu ön plana çıkar. Yazarlık mesleğinin bazı zorunlulukları –tanıtım, pazarlama, paketlenme, satma- Zenîme Hanım için ayıp ve aşağılanma unsurları olarak görülür. Ondaki aşağılanma korkusu o kadar fazladır ki bu yüzden toplumdan, tanınmaktan, sevimliden ve sevmekten dahi uzak durmaktadır:

...yazarlık mesleğinin "tanıtım-reklampazarlama-paketleme-satma" zorunluluğunu, anlayamadığın bir nedenle, bir yazara karşı en büyük ayıp, giderek aşağılama olarak algıladığının üzerinde de durmak istiyorsun. Saçma olmasına saçma bir düşünce, kimse de onaylamayacak biliyorsun seni; nedenini bir türlü çözemediğin bir aşağılanma korkusuyla kaçmaktasın aslında ünden, hayranlıktan, sevgiden bile ... Ne kadar da kırılığansın ya da kibirli misin sen! (s. 10)

Ana karakter, Sartre'ın görüşüyle ifade edildiğinde *kendisi-için-varlık* olmak arzusuyla *başkası-için-varlık* olmak zorunluluğu arasında sıkışmış benliğinin onda yarattığı iç mücadeleyi ölüm korkusuyla birlikte vermektedir. Ondaki korku

unsurunun, varlığın “ötekiler”le, yani toplum ve onun arzu ettiği kurallarla ve ölümün gerçekliğiyle birlikte yaşamasından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. İnsan hem toplumun yaptırımları hem de ölüm karşısında savunmasız ve çaresizdir:

Bilinse bu öteki yüreğin fokurtusu, fıkırtı, çirpinti ve fosforlu hışırdamalarla tütmesi buram buram (mutlaka bilenler vardır); kulakları yırtan yakarışlarla, bir çakmaktaşı olan kanatlarını birbirine sürte sürte kendini yakmasını ve bugün gene güneşle birlikte ölüm şarkısına başlayan cırcırböceklerinin ses sese örtüşen bu eski bahçelerde var mıyım yok muyum bulantısını? Evet varsın, varsın ama; hiçbir biçimde kaçamayacağın, içinde eriyip yok olmaya tutsak olduğun, ötekilerle birlikte; sırnaşık, yırtık, dalkavuk, karıncalaşmış, felçli celladın yatağını paylaşan bir varlık olarak ürperik... (s. 27)

Yazar, gazetecinin röportaj yapmak için evine geldiğinde kendisine takındığı değer vermeyen ve agresif tutumları karşısında korkmaktadır; onun emirlerine, onu küçük gören sözlerine boyun eğmektedir. Burada gazetecinin kapitalizmi, yazarın da onun karşısında bulunan emekçi halkı temsil ettiği yorumu yapılabilir. Sanat ve sanatçı otoritenin aracı hâline geldiği takdirde kapitalist düzenin bünyesinde kıymet görmemektedir. Yazarınsa başına buyruk, ötekileşmeden sakınarak sanatını ve yaşamını idame ettirme arzusu onun toplumda saygı görememesine hatta varoluşunu gerçekleştirememesine sebep olmuştur. Bunun yansıması olarak gazetecinin onu önemsemeyen tavırları söz konusu durumu örnekler niteliktedir:

“İn artık!” dedi, sarsılmaz bir buyurganlıkla, indiğinde ayaküstü röportaja başladı:

- Sen, yazar sadece yazınından sorumludur, tanıtımına düşmemeli kendinin, diyormuşun değil mi? Yazdıklarını başkaları değerlendirmiş?

- Evet, elbette!..

Ne saçma! dedi, üzerinde tartışmaya bile değmez! Kimse kimsenin değerini bilemez, başkası neden uğraşacakmışım seninle? (s. 66-67)

Üç Başlı Ejderha romanında “korku” olgusu, toplumun yozlaşmış değerleriyle ilişkili olarak öne çıkmaktadır. Ana karakter roman boyunca sık sık Sultanahmet Meydanı’nda dolaşmakta, oraya gelen turistleri gözlemlemektedir. Bu gözlemler esnasında o, kendi kültürel değerlerini sorgulamaya girişmiş; turistler aracılığıyla tanıdığı yabancı kültürlerin farklılıklarını anlamaya çalışmıştır. Ona göre kendi

kültürü sadece “din” olgusunun akideleri ile meydana gelmiştir. Bu da kültürel bir kısırlaşmayı beraberinde getirmiştir. Varoluşun önünde daima bir “öteki dünya korkusu”nun bulunduğunu bizzat vurgulamıştır. Bu vurgulayış Kierkegaard’ın “*Korku ve Titreyiş*” eserinde anlatılan iman duygusunun her şeyin üstünde oluşunu çağrıştırmaktadır.

Ana karaktere göre kültürel zenginliğin önünde büyük ket, dinin diğer tüm kültürel unsurlardan baskın oluşu ve yanlış değerlendirilmesidir. Korkuyla yaşayan bireyin özgürlüğünün kısıtlanması beraberinde kültürel kısırlığı getirecektir. Denilebilir ki o, toplumsal yozlaşmanın özünde kültürel kısırlaşmayı; bunun da altında din olgusunun yanlış anlaşılıp bu yanlış algının diğer yaşamsal unsurlara sirayet edişinin yattığını düşünmektedir:

At Meydanı'nda,, sütunun çevre demirlerine tutunur yere atacakmış gibi yaparım kendimi,, dibe,, beş metresi ayakta kalmış,, ölünmez ki beş metreden,, gene de sarkarım boşluğuna ejderhanın,, ödü kopar turistlerin,, para falan vermeye kalkarlar,, birbirlerine bakarlar çaresizlikle,, merhametini sevdiğim insanları,, acaba ortak insanlık durumunu gerçekleştirecekler mi bunlar diye düşünürüm,, proletarya diktatörlüğü yerine yani,, şu dünyada olur mu öyle bir şey,, özgürleştirmişler mi yeterince kendilerini,, ama üzüldüklerini gözümle görürüm,, o vakit acırım onlara daha tehlikeli hareketler yaparım,, biz farklıız dercesine,, övünür gibi kültürümüzle,, cezalandırmak için kendimi,, kültürümüz dediğim dinimizle,, başka kültür yaratması engellenmiş bir ulusuz çünkü,, öteki dünya korkusuyla tutarız kendimizi,, yalvarırlar bana,, turistler,, gözleriyle,, kanlı tarihlerinden mi almışlar insanlık dersi,, biz niye alamamışız,, (s. 15)

Romanda anlatıcının “genç dostum” olarak bahsettiği ölen oğlunun sürgün arkadaşı yaşama karşı sinerek, toplumun yozlaşmış ezici güçlerine karşı boyun eğerek, korkuyla yaşayan biridir. O, toplumun kalıplaşmış sistematik düzenine karşı canı yanmasına rağmen –arkadaşlarının öldürülmesi, işkencelere maruz kalma- acı çılgınlığını sadece kendi iç dünyasında duyurmaktadır. Tüm yaşamsal değerlerin toplum tarafından değersizleştirilmesine sessiz kalarak yani tüm acı gerçekleri yok sayarak kapitalist düzenin bir parçası olmayı tercih etmiştir. Özetle söylemek gerekirse o, korkuyla idame ettirdiği yaşamında Sartre’ın görüşüyle *kendisi-için-varlık* olmayı değil; *kendinde-varlık* olmayı seçerek kendi gerçekliğinin dinamikliğinden ziyade durağanlığını ve edilgenliğini ortaya koymuştur:

...yeni hayatını anlatıyordu,, orada ağaçları ve karanlığı ürkütmemeye özen göstererek içerilere ta derinlere artık onu kimselerin işitemeyeceği diplere, o nefli yatay kuytulara vardığında,, gün ağarmadan,, yangınla alevlenen göğsünden patlayan kıvılcımlarla kükrer, içinde tuttuğu dehşeti o parka boşaltırmış,, ıssızlığa salıverilmiş çılgılık,, işitilmesinden korktuğu çılgılık,, yankılamamış ormanda,, "Böylece o hayata biraz daha dayanma gücü elde ediyorum" dedi... (s. 21)

Anlatıcı, Tanrıçay'dan korktuğunu dile getirmektedir. Onun ve diğer arkadaşlarının -toplumun- Tanrıçay'ın baskın karakteri, iftiracı ve kötümser tutumlarından kaynaklı olarak korku dolu bir topluluk hâline geldiklerini vurgulamaktadır. Bu durum adeta kapitalist düzenin toplum içindeki bireyi nasıl sinik ve korkak bir hâle soktuğunun başka ifadesidir. Değerlerini yitirmiş burjuvazi toplumunda suçlu daima ezilendir, ezen egemen ve haklıdır:

Yardımla yaşadığından haberi yokmuşçasına davranıyordu ama haberi olduğunu inkâr edemeyecek durumlara düştüğünde tüm iyiliklerimizi yok sayıyor nankörce cezalandırıyordu bizi. Cezası bedensel değildi; genellikle dedikodu biçiminde ama çok etkiliydi. En ağır cezalarından biri de ülkemizde herkesin kaçtığı ama bilimsel verilere göre en yaygın ilişki biçimi olan “ensest” olduğumuzu yayma üstüneydi. Bizim aramızda böyle şeyler yapan yoktu aslında ama bu suçu üzerimize kestiği anda, sahipleriyle içli dışlı olduğu, sahiplerinin, yazı işleri müdürlerinin onun için canını verecek ölçüde hayranlık duyduğu şairlerden, yazarlardan, muhabirlerden oluşmuş olan dergilerde, gazetelerde, gazetelerin sanat eklerinde, pazar eklerinde böyle satış patlatacak haberleri kapacak pusuda bekleyen gazeteciler bulunduğu sürece her an tehlikedeydik. Tanrıçay, böyle bir haberi patlattığı anda dünyamızın kararacağını, “küçük nüve”mizin gerek üyeleri, gerekse hayranları tarafınıslanacağımızı, artık hiçbir dost çevresi ve para w u hir iş bile bulamayacağımızı biliyorduk, biraz da bu yüzden davranışlarımızda tutuk, çekingen, şüpheli, iftiracı, yalancı, ürkek ve korkak bir topluluk olmuştuk. (s. 62)

Kalan'da Kahraman anlatıcı eser boyunca “korku” olgusunun hem yaşadığı toplumda hem de kendisinde büyük tesirinin olduğuna işaret etmektedir. Bunu Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı eseriyle de desteklemektedir. Ana karaktere göre tarihin, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültüründe güçlü-güçsüz karşıtlığı hâkimdir. Bu karşıtlık da öz itibarıyla korku unsuruna bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Eşitsizlik, sömürü ve otorite toplumu, tarihten bugüne insanlığın yerleşmiş algısını ve bu algıyla paralel merkezî duygu, korkuyu geleceğin belirsizliğiyle bünyesinde taşımaktadır:

*roma'nın bir eşiydi bizimki de
gaddar ve elitist bir imparatorluk barut icat edilene
efendiler
sahipler
kullar
esir pazarları
cariyeler
giderek
sermaye ve köleleri
sermaye kulları
kulların köleleri*

*korku ve titreme içinde
titreme ve korku içinde
ahh insanın geleceğinin belirsizliği
kamaşması gözleri celladının görkeminden
bizim gözlerimiz de körleşmişti
cihat aynasının parlak yeşilinden (s. 15)*

Ana karakter, içinde bulunduğu toplumun korku hissiyatıyla adeta sesinin kısıldığını, egemen kesimin yaptığı zorbalıkları sorgusuz kabullenişleriyle yozlaşmışlığının aşamasını ifade etmektedir. Ona göre “korku” olgusu toplumun en temel duygusudur. Toplum, korkunun şekillendirdiği yahut yozlaştırdığı toplumdur. Lahzen eserin geneline hakim olan korkuyla yaşamını idame toplum düzeninin, güçlünün karşısında güçsüzün başkaldıramadığının, boyun eğerek türlü vahşetlere şahit olduklarının tasvirini yapmaktadır. Hatta üzerinde durduğu korku olgusunun toplumdaki yansımaları, Kierkegaard’ın Korku ve Titreme eserinde Hz. İbrahim’in Allah korkusuyla ve iman gücüyle oğlunu ona kurban etmeye karar verişine benzetmektedir. Çünkü Lahzen’e göre yaşadığı toplum, kötüye şükrederek imanla haksızlıklar ve vahşetler karşısında susmaktadır. İnançla ve korkuyla egemen iktidarın karşısında edilgen konumda bulunmaktadır. Bu benzerlik ilişkisinin yanında kahraman anlatıcı, çeşitli düşüncelere sıçrayışlarla aynı korku toplumunu Hristiyanlığın ilk dönemine, patristik dönem ruhuna benzetmektedir. Bu dönemde görülen katı dindarlık, Tanrı’ya tam inanç ve adanmışlık durumu, Lahzen’in gözünde tıpkı içinde yaşadığı toplumun sorgusuz sualsiz, olagelmiş eşitsizlik düzenini kabul ederek yaşamını sürdürmesiyle ilişkilendirilmektedir:

*kendi cellatlarına oy veren ahmaklaştırılmış halk
o halkın evlatlarının
cezaevlerinden yükselen
sonsuz çığlıkları
sürüp gidiyor
bunca yıl
dinmeden
sürüp gidiyor
yeter diyemeden
korkuyu perdeleyen
şükür ve hamt duygusuyla
hamt sürüngenleri olarak
yaşayıp ölecek*

*dibinde yeni ölüler
kutsal alışveriş merkezlerinin
korku ve titreme içinde
kierkegaard gibi
patristik dönem ruhu
depreştiriliyor bile bile (s. 52-53)*

Kahraman anlatıcı, toplumun korkuyla yaşayarak kapitalist sisteme başkaldıramayışını, eşitsizlik karşısında sessiz kalışını, “sakat toplum” olarak nitelendirmektedir. Toplumda korku unsuru o kadar hâkimdir ki bu, toplumu adeta tepkisizliğiyle ölü bir hâle getirmiştir. Yine ana karakterin bu durumu, Kierkegaard’ın *Korku ve Titreme* eserinin adıyla dile getirmesi de yazarın üzerinde Kierkegaard felsefesinin ne denli etkili olduğunu göstermektedir:

*yok öyle obelisklerden
memnon kolosu’ndan
ceneviz surlarından
“canlıbomba”lardan henüz haberimiz
silme hasta bir toplum
sakat toplum
ölmeden uğratılmış
kabir azabına
korku ve titremesi içinde Soren’in
bakıyoruz hep birlikte
mezar taşlarına bu büyük kentin (s. 65)*

Kierkegaard’ın *Korku ve Titreme* adlı eserinin de konusu olan Hz. İbrahim’in oğlunu Tanrı’ya kurban etmesi kıssası imanın diyalektiğini vurgulamaktadır. Bu kıssayı kahraman anlatıcı, ilk defa çocukluğunda halasından ürpererek dinlemiştir. Bu anısında ana karakter bir nevi Kierkegaard’ın varoluşun etik evresine işaret etmektedir. Etik evrede birey dinî akideleri iman ederek sorgusuz sualsiz kabul etmelidir. Dinî bilgi irrasyonel yaklaşımla benimsenmelidir. Lahzen için bu kıssa korku unsuru olsa da gerek dinî açıdan gerekse Kierkegaard’ın söz konusu eseri açısından imanın gücünü beyan etmektedir:

“imanın diyalektiği her şeyden daha zarif ve her şeyden fazla dikkate değer olanıdır”

diye kesinlemesinden S0ren'in İbrahim peygamber'in oğlunu tanrıya kurban edişini yorumlarken,,,

*şimdi bir -peygamber- masum bir çocuğu kesecek neden
yaranmak için tanrıya
tanrı tutkusundan
yoksa korkusundan mı
biz bu masalı çok dinlemiştik halamın takma dişleri arasından kat kut tule ara
nağmeleriyle çocukluğun evreni kavramaya uğraştığı o zor günlerde
o zor günler
nereye yöneleceğimizi bilemediğimiz
nasıl bir dünyada yaşadığımızı
kim olduğumuzu
dünyaya neden geldiğimizi
neden yaşanıp öldüğünü durup dururken
bu dünyaya gelmeyi isteyen biz değilken
ishak'ı öldürmeye kalkan babayı
ürpererek dinlerdik (s. 92)*

Ana karakter, Kierkegaard'ın dine bağlı varoluşçuluk felsefesinin özünde orta çağ filozofu Aziz Augustinus'un yattığını vurgulamaktadır. Çünkü Augustinus da dine dayalı bir varoluşun mümkün olabileceğini savunmakta; Birey, ilâhi bir zekayla meydana geldiğinden onun, sadece ilâhi bir inançla varolabileceğini vurgulamaktadır. Kahraman anlatıcı için de gerek Augustinus gerek Kierkegaard en başta katı hristiyanlığı temsil etmektedirler. Bu katı duruş, ana karakterin halasının tıpkı küçüklüğünden itibaren dini, korku olgusuyla benimsetmeye çalışmasına benzemektedir. Lahzen, korkuya dayalı imânı, suç ve ceza algısının altında benliğin ezilişini, eleştirel bir tutumla ifade etmektedir:

*asıl baba, babaların babası, aziz augustinus'tur değil mi; iö 340'lardan kalma kankası platon'un,, İslam felsefesini de etkilemiş olan,, batı'nın büyük filozofu aziz augustinus!,, aslında o da tıpkı halamız gibi obsede küçüksü'da oturan halam hani
ablamları beni çok sevdiğini söyleyen
kız kardeşi babamın
her adımda, koparan ödümüzü,, cehennemde yanacağımızı hatırlatan bize
suçu ve cezayı
öteki dünyayı asla unutturmayan bize! (s. 110-111)*

Kahraman anlatıcı Lahzen, yaşamı boyunca onu takip eden korku duygusuyla büyümüştür. Bu hissiyat hiçbir zaman yaşantısında eksik olmamıştır. O korkuyla

geçen geçmişinde ve şimdisinde bu duyguyu anlamlandıramamaktadır:

...nedense her fırsatta içimden hiç eksik olmayan ürkü, üzüntü, ve titreme!., sanki İbrahim'in "tanrıya yakacağı" yavrusu benmişçesine... (s. 186)

3.3.11. Kaçış

Her bir düşünüm durumunda içdaralması, üzerine düşünülmemiş bilinci dikkate alan düşünümsel bilincin yapısı olarak doğmaktadır. Ama yine de içdaralmasının karşısında insan; birtakım davranışlar, özellikle de kaçış davranışları benimseyebilmektedir. Gerçekten de her şey, sanki içdaralmasına karşı temel ve dolaysız davranış "kaçış" olarak cereyan etmektedir.²⁷⁰

Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanında kahraman anlatıcı; yozlaşmış toplumsal geleneklerden, kalıplaşmış yaşayış düzeninden, sınırlandırılmış zihinlerden kaçmak isteği duymaktadır. Onda bunaltılı ruh hâli yaratan kalıplaşmış yaşam tarzları, kaçmak isteği doğuran başlıca sebeplerdendir. O, ruhunun sınırsızlığını "gitmek" eylemiyle yaşayabilen bir karakter özelliği göstermektedir:

Pazar günleri... Şimdilerde... Sokak aralarından geçerken... gözüme pijamalı aile babaları ilişirse, kışın, yağmurlu gri günlerde tüten soba bacalarına 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. (s. 16)

Yaşamın Ucuna Yolculuk romanında ise kahraman anlatıcı/ana karakter, "kalıplar"dan kaçmak için yaşamı "gitmek" olarak algılamaktadır. Ona göre insan yaşamı gelişmiş güzel yaşanacak bir şey değildir. Birey, kendi istekleri, "seçme"leri doğrultusunda yaşamına şekil vermeli, edimleriyle sınırlarını yok etmeli, sınırsızlaştırmalıdır. Bir bakıma Sartre'ın ifadesiyle birey "özgürlüğüne mahkûm olmalı"²⁷¹, üstlendiği "sorumluluk"²⁷² ile varoluşunu yine "kendisi" için ortaya koymalıdır. Bu felsefeye paralel bir yaklaşım sergileyen anlatıcı da özgürlüğü ve

²⁷⁰ J.P. Sartre, **Varlık ve Hiçlik**, Çeviren: Turhan Ilgaz ve Gaye Çetinkaya Eksen, İstanbul, İthaki Yayınları, 2009, s. 92.

²⁷¹ J. P. Sartre, **a.g.e.**, s. 72.

²⁷² J.P. Sartre, **a.g.e.**, s. 65.

bireyselliğinin sınırsızlığı adına kalıplardan kaçmayı ve daimi bir gidişi benimsemiş, edimini “yolculuk hâlinde bulunmak” şeklinde belirlemiştir:

Yaşam, bu gelişmeye tüm kapılarını açan bir olgu. Gelişigüzel geçip gidilecek bir varoluş değil insan varoluşu. Biçimlendirilecek, değiştirilecek, sınırsızlaştırılacak bir HER ŞEY. Kalıplardan kaçmak için gidiyorum. Gitmekten yılmayacağım. Kentlere gitmek, kocalara gitmek, geri dönmek, ülkelere gitmek, tımarhaneye gitmek, gene gitmek, gene gelmek, hiçbir şey yıldırmayacak beni. Yaşamı, GİTMEK olarak algılıyorum. (s. 52)

Romanda ana karakterin sevdiği üç yazarın –Kafka, Svevo, Pavese- yaşadığı mekanları deneyimlemek, onlarla özdeşleşmesini daha kuvvetli sağlamak adına çıktığı uzun yolculukta karşılaştığı pek çok şey, ona doğup büyüdüğü İstanbul şehrini hatırlatmaktadır. İstanbul’u bunaltı hissiyatının hakim olduğu bir mekan olarak anlatan ana karakter, bu kente gitgide yabancılaştığını, buranın artık kaçılması, gidilmesi gereken bir kargaşa ortamı olduğunu söylemektedir. Bu bir nevi modernleşmeyle oluşan yozlaşmış kent yaşantısından kaçış isteği, bir yalnızlaşma durumudur. Bu yalnızlığından ve toplumsal yabancılaşmadan “kaçmak” amacıyla anlatıcı, sevdiği yazarların eserlerine sığınmış, bu eserler aracılığıyla çözülmüş modern toplum yapısıyla mücadele etmiştir:

O zamanlar, İstanbul’un dayanılmaz kargaşası içinde Svevo’yu okurken Trieste bulvarlarında dolaşan roman kahramanlarına ne denli özenmiştin. Bombaların patladığı, her gün her gece silah seslerinin duyulduğu, her an, ölümün insanları bulduğu İstanbul kentinde dayanılmaz yaşamdan kaçılacak tek köşe gene kitaplardı. Bir kentin sokaklarında yürüyebilmek... Kentlerin sokaklarında yürümek yaşamın en güzel armağanlarından biri. Senin yaşadığın kentte bombalar patlamasa da yürünecek sokak kalmadı. Kaldırımları, yaya yollarım, havayı, gökyüzünü, vitrinleri, deniz yüzeyini arabalar ve siyah bir kalabalık kapladı. Sana kendi kentinden daha yabancı bir kent var mı. Derinliğini bu denli sevdiğin ve anını yaşayamadığın, giderek birikip attığın, uzaklaştığında yalnız bir tek resmini algıladığın o derin kent. (s. 67-68)

Ana karakter, sevdiği üç yazarı –Kafka, Svevo ve Pavese’yi- benliğinde daha tesirli duyabilmek adına çıktığı uzun yolculukla toplumun yozlaşmış burjuvazi düzeninden, uymak zorunda kaldığı kalıplaşmış kurallarından kurtulmuştur. Aslında bu, varoluşsal arayışının yolculuğudur. Bu yolculuk sayesinde ana karakter, benlik bilincine aykırı duran tüm sınırlandırmalardan uzaklaşıp kaçabilmiş ve böylece yaşamın baskısına karşı daha çok güçlenebildiğinin farkına varmıştır:

Kendimi düşünüyorum, her zaman kaçtığım küçük burjuva duygularını, zorunlu olarak katıldığım günlük yaşamın tüm kurallarından bir kez daha kaçmayı başaran kendimi. Ve bütün bu duygu ve durumları, hiç değilse bu yolculuk süresince boğabildiğimi düşünüyorum. Ne vatandaş, ne halk, ne de küçük burjuva olmadığımı biliyorum. Bu ufacak tanımlama bile bana direnç veriyor. (s. 93)

Kahraman anlatıcı, en sevdiği yazar Cesare Pavese'yi benliğinde daha çok duyabilmek adına onun yaşadığı kente Torino'ya, Valentino bahçelerine gittiğinde oralarda dolaşırken yaşamının tek mutluluk kaynağının "kaçmak" eylemi olduğunu düşünmektedir. O, her şeyden tüm çocukluk anılarından, sevgilerden, acılardan, evlerden, evliliklerden, aile bağlarından, her ülkeden ve yaşamına sınır oluşturabilecek her algıdan kaçmak istemektedir. Onun ruhu kalıplaşmış düzene, aynılıklara ve alışkanlıklara sığmayacak kadar sınırsızlığı benimsemiş bir ruhtur. Bu yüzden her şeyden kaçarak varoluşunun arzularını yerine getirmek ona mutluluk vermektedir:

Valentino Bahçelerinde tek mutluluğumun kaçmak olduğunu kavırıyorum. Her şeyden. Her şeyden. Bütün çocukluklardan, bütün acılardan, bütün sevgilerden, bütün doyumlardan, bütün gecelerden, bütün günlerden, evlerden, evliliklerden, aile bağlarından, her genç aydan, her ülkeden, her sınırdan, her sınırlılıktan, alışkanlıklardan, her dünyadan, her öteki dünyadan, her yaşamdan. (s. 121)

Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanında ana karakter Nermin, yaşadığı evde; hatta ülkede mutlu değildir. İçinde bulunduğu tüm düzenden kaçmak istemektedir. Kendisi gibi sosyalist eylemlerde bulunan Halit adlı arkadaşından yurtdışına kaçma teklifi içeren bir mektup alır. Nermin de bu teklifi tereddütsüz kabul eder ve bunun için planlar tasarlamaya başlar; ancak bu girişim annesinin olayı öğrenmesi sebebiyle başarılı olamayacaktır. Nermin karakterinin "kaçış" arzusu, onun varoluşsal sorgulamalarından ileri gelen bunaltısının bir başka işareti olarak okunabilir:

Lambodan Halitin mektubunu aldım ki.. Sonunda kaçıyoruz. "Yurdumuzdan uzakça bir yere gidersem benimle gelir misin dostum Tehlike var yakalanmak tehlikesi ama çok az. Başaracağız göreceksin. Başaracağız ve mutlu olacağız." Birlikte mutluluk karıkoca mı acaba Yoksa yukarıdaki dostluktan mı? "Biri daha var bizimle birlikte gelecek ona da benim kadar güvenmelisin," diyor. Aklım başımdan uçtu. Ohh, elbette elbette gideceğim. Burada ne var benim arayacağım beni arayacak ne var kim var? Hemen yazdım ona. İstediyin an hazırım. Param yok ama son defa annemden alırım. Daha doğrusu çalarım. Bundan sonra bana yapacak olduğu masrafların yerine sayar. Komodinin gözündeki kumbarada birkaç yüz lirası var biliyorum. Olmazsa oraya gidince çalışır kazanır gönderirim öderim. Nereye gideceğim acaba? Daha sonra yazacakmış. Çıldıracam sevinçten. (s. 50)

Nermin, ailesinin üzerinde kurduğu otoriteden kaçmak, özgürlüğüne kavuşmak için evlenmeyi tercih edecektir. Bu kurtuluş yolu fikrini ise arkadaşı Meral, ana karaktere sunacaktır. Netice itibarıyla Nermin, arkadaşı Meral'in ağabeyi Bedri ile evlenerek baskı altındaki yaşantısından kaçacaktır. Onun için "evlilik" bir nevi kaçış ve kurtuluş yolu olarak algılanmıştır:

"Evleneceksin," dedi, "yalandan evleneceksin, birkaç ay sonra istediğin zaman da boşanacaksın, sırf seni kurtarmak için evlenecek, istemezsen yatmazsın bile!.." "Kaçırdın mı?" dedim. "Öyle kocayı nereden bulacağız?" "Bedri?" dedi... "Bedri?" "Körün istediği bir göz Allah verdi iki göz, buz gibi aşık sana, annem desen bayılır, ben de görümcen olacağım!" Bir kahkaha attı. "Razı olur mu böyle evlenmeye?" "Olur elbette içi gider, aynı evde otururuz bir süre, sonra da Halite mi kaçarsın, işe mi girersin, bu evden kurtulursun işte..." Allahaismarladık demeden çıktı gitti. (s. 68)

Erbil'in *Cüce* romanının *Yazarın Notu* kısmında, Zenîme Hanım'ın akıbeti okuyucuya bildirilmektedir. Zenîme Hanım, uyku haplarıyla bilinmeyen bir sebeple intihar etmiştir. Onun yaşamı boyunca insanlardan kaçışı, kendi iç dünyasında diğer beniyile verdiği savaşı son kaçışıyla yani ölümüyle bitmiştir. Onun bu intiharı kendi hayatından kaçışının en büyük ve en son hamlesi olarak değerlendirilebilir:

Son görüşmemizin hemen ardından, 2000 yılının 12 Ekim'inde uyku haplarıyla intihar ettiğini çok geç haber aldım. Biz çoktan dönmüştük yazlıktan, içimden, bu cadı gelecek yazda daha çok kağıt toplatır bana yerlerden diyordum; sağlığı iyiydi, dimdik bir kadındı, parası pulu vardı, yerindeydi aklı; intihar edişini hâlâ anlamış değilim ben. (s. 16)

Romanın *Cüce* başlıklı ikinci kısmının ikinci tekil (sen) kişi anlatıcısıyla başladığı görülmektedir. Bu özellik, yazarın kendisinden "sen" diye bahsedışı bizzat kendinden kaçışının, benliğinden kopuşunun aktarımının anlatım tekniğiyle desteklenişidir. Bu kopuş yahut kaçış, denilebilir ki yalnızca dikkatini gelecekte başka yere çevirmek değil; aksine geçmişin tehdidini ortadan kaldırmaya çalışmaktır. Burada kaçılmak istenen şey, karakterin özünü taşıyan ve onun ötesine geçen aşkınlığının bizzat kendisidir.²⁷³

Zenîme Hanım'ın kendi aşkınlığından ve geçmişinden, bürokratik düzenden, resmîyetten, kalıplaşmış sistematik yaşayış tarzlarından kaçışı ve burjuvazi sınıfından ayrı bir noktada duruşu resmî kağıtların kuralcılığının sembolüyle ifade edilmektedir:

Size doğru dediğime bakmayın, onca ecdadını çiğneyerek "sana doğru" demeye varmıyor dilim de ondan; biliyorum, kaçmışındır iyelik sıfatlarından, zamirlerinden ve kiplerinden hayat boyunca kaçtığın gibi resmi kağıtlardan. (s. 1)

²⁷³ J.P. Sartre, *a.g.e.*, s. 95.

Eserde kapitalist düzenin mekanikliğinden, sömürsünden, burjuvazi yaşantısından ne yapılırsa yapılsın kaçılmayacağı, direnişe rağmen bir gün sistemin bir parçası haline gelineceği yazar tarafından yine “karınca” sembolüyle aktarılmaktadır. Söz konusu düzenden kendini ne kadar tecrit etse de evine kendisiyle röportaj yapmak amacıyla gelmek isteyen gazeteciyi geri çeviremez; yani karınca diye ifade ettiği sömürücü algının aleti olmaktan, medyatikleşmekten, başkaları tarafından bilinmek arzusundan kendini koruyamaz; kaçışı sekteye uğrar ve evini ile kendini özenle hazırlayarak gazeteciyi beklemeye koyulur:

Konuğunu karşılamakta gösterdin büyük özen, ilk iş; bugün günlerden Çarşamba ya salıdan filitledin evi; kurtulmak için içinde yaşadığın şu köhnede yaz kış yakarı ve senin naçiz vücudunu bırakmayan rengarenk kalın, ince ve dolgun karıncalardan, bölerek aklını ve günlerini eden zindan; ekmeğinin içinde, çorbanda, kaşkorselerinde, sabunlarında ve kitaplarının yaprakları arasında fütursuzca gezinenleri yaralayıp öldürmekle geçirdiğin zamanını kırıntılar halinde kemirip taşıyan yuvalarına koca kış beslenen her şeyin her şeyin artıklarıyla -karıncaları; bir günlüğüne de olsa etmekle telef bu sömürgeci çalışkan ve inatçı kaltabanları, hazırlandın konuğuna beş beşlik her ne kadar ölü izleri kuru bir kahverengi yeşille krokiler, nirengi noktaları ve plan kotelerle akmaktaysa da duvarlarından aşağı... (s. 2)

Ana karakterin iç monologlarının verildiği kısımlarda da vurgulanan bir olgu kaçıştır. Zenîme Hanım, gazetecinin evine gelmesini beklediği süreçte kendi iç dünyasında topluma karşı yenilişiyle yüz yüze gelmektedir. Her ne kadar burjuvazi düzenine direnip kendini toplumdan, yazarlığın medyatikliğinden soyutlasa da bundan kaçsa da tanınmak ve bilinmek arzusuyla gazeteci ile röportajı kabul etmiştir. O, okur için değil; kendi için, sanat için yazmayı yeğleyen bir sanatçı olmak isterken toplumun kurmuş olduğu otorite tuzaklarına böylece kendi de düşmüştür. Daima kaçtığı kapitalist sistemin bir parçası oluşunu kabullenmek aşamasında derin iç hesaplaşmalara girmektedir:

Çetrefil sorunlarla boğuşmaktasın; gün günden yıl yıldan yenemediğin bu kaçıştan ya da derin sevdadan söz etmek zorunda duyumsuyorsun kendini okura... Okura mı? Hani yoktu onlar? Onlar için yazmazdın hani? (s. 11)

Varoluşçuluk felsefesine göre “başkaları” varoluşsal bütünlüğü yakalayabilmek ve kendini gerçekleştirmek adına en başta gerekli olan bir unsurdur. İnsancıl bütünlüğü yakayabilmek adına toplumdan soyutlanmak değil, toplumun dinamik yapısına karışmak gerekir. Hareket, *kendisi-için-varlık* olan insanın vazgeçilmez önkoşuludur.

Kişinin kendi edimleri ve sorumluluklarıyla özgür olabileceği gerçeği yanında kendini var etmesi, başka bir deyişle kendini aşması hakkında “varoluşçu insancılık”

ifadesi Sartre tarafından kullanılır. Öznelliği doğurmasından ötürü bu aşkınlık ilişkisinde kişioğlu, tek başına bırakılmışlık içinde kararlarını yine kendisi verecektir. Sartre, “İnsancılık” ifadesiyle bireye, kendi içine kapanarak ve başkalarından koparak değil; ancak kendi dışında bir amaca yönelerek varlığını gerçekleştirebileceğini göstermektedir.²⁷⁴ Ona göre insan, insanlığa karışarak, şu kurtuluş ya da bu iş için çalışarak, yani eylemle kendini insancıl bir varlık yapabilir.

20. yüzyıl, dünyanın dengesinin değiştiği, iki dünya savaşı ile pek çok devletin sınırlarının yeniden çizildiği ve teknolojinin insanların ölümüne nasıl alet olarak kullanılacağına örneğini –atom bombasının insanların ölümüne sebep oluşu vb.- yaşamış bir zaman dilimidir. Teknolojinin gelişimi ve devamında getirdiği yaşamsal deneyimler, bireyi aklın yetersiz oluşu gerçeğiyle yüzleştirmiştir. Birey böylece varoluşsal amacını, benlik gücünü sorgulamaya başlamış; bunaltılı bir yaşam algısını kendi kendisinde var etmiştir. İç hesaplaşmalarla birlikte insan; yaşamın absürtlüğünden, dünyadaki yalnızlığından kaçmaya başlamıştır. Bu kaçış da insanı bu yüzyılda daha çok yalnızlaştırmış ve derin bir melankoliye sürüklemiştir.

Romanda gazetecinin bir sözüyle vurgulanan bu yüzyılın ruhu, insanda “kaçış” olgusunu ortaya çıkarmıştır. İnsan, artık güçsüz bir varlık oluşunu, güvensiz bir dünyada yaşayışını kabul ettiğinden dirençsizliğiyle durumlar karşısında sadece kaçmak istemektedir: “*Dur şimdi kımıldama, siz yirminci yüzyılın yoğurduğu çocuklar, görünce sıkıyı kaçarsınız!*” (s. 71)

Üç Başlı Ejderha romanında ana karakter Leyla Ünver, tüm ailesini elinden alan ve yaşamsal değerlerini hiç eden topluma küsmüştür; hatta intikam hissi duymaktadır. Bu sebeple dış çevresiyle iletişimi koparıp kendini tamamen toplumdan soyutlayarak yaşamını idame ettirmektedir. Böylelikle hatırlamak istemediği; ama daima peşinde olan geçmişini de insanlara anlatmak zorunluluğundan kaçmaktadır. Onu en çok yaralayan olay, oğlunun 1978 Maraş Katliamı’nda bizzat gözünün önünde öldürülmesidir. Bu acıyı taşıyamayan anne Leyla Ünver; insanlardan, toplumdan kaçarak bir nevi acısından da kaçmaya çalışmaktadır. Sırf geçmişindeki o büyük acıyı, ara sıra kendisini ziyarete gelen ressam gencin haricinde başka insanlara anlatmamak için herkesten uzak durmakta ve tanınmamak için kılık değiştirerek sokaklarda dolaşmaktadır:

...kara gözlükleri takarım,,, kumral peruğum başımda sakın,,, tanıdık bildik çıkarsa,,, onlardan çok korkarım,,, kimseyle konuşmak istemem geçmişini,,, oğlumu,,, (s. 5)

Anlatıcı, yaşadığı acı kayıplardan sonra başına buyruk, avare bir yaşam sürmeyi yeğlemiştir. O, ressam gençten başka kimseye geçmişinden söz etmeyi istememekle

²⁷⁴ Sartre, **a.g.e.**, s. 98-99.

birlikte kimsenin de onun yaşam tarzına karışmasına; kurduğu yalnızlık düzenine dil uzatmasına izin vermemektedir. Böyle bir durumla karşılaşmamak için veya karşılaştığında gösterdiği tek davranış, insanlardan kaçmaktır. Eşiğinde oturduğu apartmanın sakinlerinden Sami ağbi ve Suzan abla ile olan ilişkisini yansıtan bir pasajda da onun bu söz konusu tutumu açıkça okunabilmektedir:

Sami ağbi (...) evlerine de buyur ederler beni,, gitmem,, eşitlik yok artık aramızda,, bazen öğüt vermeye kalkarlar dostça,, ama artık anladılar beni,, hayatı nasıl yaşayacağımı salık verenlerden de kaçarım,, (s. 6)

Romanda “delilik” kavramı toplumun kalıplaşmış ve yozlaşmış kapitalist düzenine başkaldırı anlamında kullanılmaktadır. Ana karakter, Pera’da, Taksim-Tünel yolunda karşılaştığı deli bir kadın üzerinden kendi deliliğinin eleştirisini dile getirmektedir. Ona göre kendisi, karşılaştığı “öteki kadın” gibi delirememiş; deli gibi deli olamamıştır. Deliliğini ancak kendi gizli düşüncelerinde; yani iç dünyasında yaşayabilmektedir. Bu da onu gerçek bir delinin şuursuzluğundan uzaklaştırmaktadır. Kaldı ki ona göre delilik, yerleşik düzene karşı yüksek sesli bir başkaldırma hâlidir. O ise dış dünyaya karşı sessiz kalarak ve insanlardan kaçarak herkes gibi yerleşik düzene uyduğunu; böylece bizzat *kendi için varlık* olmaktan da uzaklaştığını düşünmektedir:

...ah,, ah,, neden ben de her gerçek deli gibi deli olup rahat edemedim bilmem ki,, onunla çarpışmamak için önce sağ kaldırırma geçtim,, o solda kaldı,, ardından kestim yürümeyi,, göçü,, yerleşik düzeni seçtim,, konuşmuyorum da pek kendi kendimle şimdi,, yaşıyorum sadece gizli düşüncelerimle... (s. 26)

Tuhaf Bir Erkek’te ana karakter Sevda, bilindiği üzere aslında *Kalan*’daki Lahzen karakteridir. Sevda çocukluk ve gençlik yıllarını, otoritenin temsili dayı, onun ifadesiyle “gorgo” dayı ile geçirmiştir. Dayı, annesinin sevgilisidir. Bu adamdan daima nefret eden Sevda –yani Lahzen- ondan ölümüyle bile kurtulamadığını, sürekli tarafından gözetlendiğini, evin içinde gölgesinin dolaştığını hissettiği için doğup büyüdüğü evden evlenerek kaçmayı tercih etmiştir. Sevda için evlilik, gorgodan; hatta gorgonun gölgesinden, otoriteden kaçış yolu olmuştur:

*merdivenlerinden inerken çıkarken
kıyamet gıcırıtları içinde
kefenli o adam karşılardı
merdivenin başında beni
uyuyamazdım
bembeyaz uzun
çılgın bakışlarıyla*

gorgo'ydu o
çocukluğumun
kalın
kerestesi elinde
yapayalınızдық o evde
sen yoksun o yok ben yalnız çıldıracaktım haliyle
tomris, iris, mesrop, efterpi, vangeli ve farandolsuz
annemle baş başa
ve ölse de ölmemiş olan
bir pencereden sürekli bizi gözetleyen
dayının picasso'yu andıran
gölgeleriyle
uğraşmaktan yorgun
tutuluverdim
bizim oraların bir çıkmaz sokağında oturan
yakışıklı o gence ki eşim şimdi benim
semt düğünlerinde
seyyar org çalan bir müzisyen (s. 6-7)

SONUÇ

“Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in Romanlarında Varoluşçuluk” başlıklı çalışmada Tezer Özlü’nün iki, Leyla Erbil’in yedi romanında varoluşçuluk felsefesinin izleri takip edilmiştir. Neden söz konusu iki yazara varoluşçuluk penceresinden bakıldığı ifade edilecek olursa öncelikle *Tezer Özlü’den Leyla Erbil’e Mektuplar* adlı eserin bu çalışmaya ilham olduğu söylenebilir. Bu mektuplarda Tezer Özlü’nün dile getirdiği hem özel yaşantısı hem de edebî görüşleri, ilgiyi 1950 sonrasında görülen “Bunaltı Edebiyatı” diye nitelendirilen akıma döndürmüştür. Bu akıma dahil edilen Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in aralarındaki sıkı dostluk ve yine bu akımda önemli bir noktada duran varoluşçuluk felsefesi, iki yazarın özellikle romanlarının varoluşsal açıdan birlikte değerlendirilebileceğine yol göstermiştir.

Bu çalışmada amaç, Tezer Özlü’nün ve Leyla Erbil’in romanlarına varoluşçuluk felsefesi perspektifinden bakmak olduğu için öncelikle tezin birinci bölümünde, varoluşçuluk felsefesinin temelini oluşturan “öz” ve “varlık” kavramlarının tanımı yapılmaya çalışılmıştır. Sonrasında bu felsefeyi doğuran alt nedenler ile bu felsefenin düşünsel yapısı açıklığa kavuşturulmuş ve varoluşçuluğun Hristiyan filozoflarıyla tanrıtanımaz filozofları hakkında kısa bilgiler sunulmuştur. İkinci bölüme gelindiğinde ise varoluşçuluğun gerek Dünya edebiyatındaki gerek Türk edebiyatındaki temsilcilerinden ve söz konusu felsefenin tesirinde ortaya koydukları eserlerinden bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde ise önce Tezer Özlü’nün sonra Leyla Erbil’in yaşamı, edebî anlayışı ve romanları genel bir bakışla ifade edilmiştir. Ardından Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in romanları varoluşçuluğun bunaltı, başkaldırı, ölüm, hiçlik, benlik, özgürlük, cinsellik, yabancılaşma, yalnızlık, kaçış ve korku gibi çeşitli olgularının başlığı altında değerlendirilmiştir.

Görölmüştür ki 1950 sonrası dönemin “bunaltı edebiyatı” anlayışına dahil edilebilen Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in romanlarında sıklıkla bu anlayışın varoluşsal niteliği öne çıkmıştır. Özlü ve Erbil’in romanlarında ana karakterler hep kadındır – bunun sebebi romanlarının otobiyografik özelliğe sahip olmasıdır- ve bu kadın ana karakterler, daima toplumun yozlaşmış düzenine başkaldırmaktadır. Özlü’de başkaldırı, sabit bir yaşantıya karşı eylemde bulunmak şeklinde göröldüğü gibi okul ya da evlilik gibi toplumsal kurumların kurallarını çiğnemek şeklinde de görölmüştür. Yazarın romanlarında ana karakterlerin başkaldırışının yegâne amacı varoluşunu ortaya koymak, toplumsal engelleri aşmak ve benliğinin “gerçekliği”ni bulmaktır. Onun mücadelesi genel itibarıyla benliğinin varoluşunu sağlamak içindir. Leyla Erbil’de başkaldırı olgusunun daha kapsayıcı olduğu görölmektedir. Onun ana karakterlerinde başkaldırış, tıpkı Özlü’de göröldüğü gibi toplumsal geleneklere, bozuk düzen algısına ve kurumlara karşıdır; fakat bunlar yanında daha çok siyasi bir çehre de arz etmektedir. Sol görüşlü ana karakterler; bozuk burjuvazi düzene, kapitalist sisteme, egemen siyasi otoriteye daima karşıdırlar. Hatta otorite baskısı

altında sorgulamaksızın yaşayan halk için başkaldırdıklarını da açıkça beyan ederler. Bu ana karakterler, halkı sosyalist görüşleriyle iyileştirmek; onlara eşitsizlik karşısında edilgen olmamaları gerektiğini öğretmek çabasına girerler; ancak halk içinde bulunduğu kapitalist düzenden rahatsızlık duymayacak kadar egemen otoritenin baskılarını kabullenmiştir. Sonuç olarak siyasi anlamda hiçbir başkaldırı emeline ulaşamaz; yozlaşmış toplum yapısını değiştiremez. Böylelikle ana karakterler başkaldırısını sadece bireysel anlamda varoluşsal gerçekliğini aramak için ortaya koymakla kalırlar.

Tezer Özlü ve Leyla Erbil'in romanlarında, bunaltı olgusu yoğun bir biçimde göze çarpmıştır. Özlü, bir nevi kendi bunaltısını romanlarındaki kahraman anlatıcı aracılığıyla okuyucusuna duyurmuştur. Onun romanlarında ana karakterler, bunaltı hissiyatından kurtulmak için daima şüursuz bir “gitmek” isteğindedirler. Bu yüzden Tezer Özlü’de “gitmek” yahut “yolculuk” sözcükleri ayrı bir önem taşımaktadır. Ona göre bu eylemlerde varoluşsal bir arayış saklıdır ve arayışta olan birey bunaltı hissiyatının ağırlığından bir nebze kurtulabilmektedir. Duran her şey bunaltı sebebidir. Bu yüzden hareket kişinin varoluşu için en önemli ve gerekli şeydir. Leyla Erbil’de ise bunaltı olgusu daha çok toplumdan bireyin iç dünyasına uzanan bir nitelik göstermektedir. Erbil’in ana karakterine göre içinde bulunan toplum baskıcı otoriteye boyun eğmiştir, türlü siyasi olaylar karşısında tepkisizdir. Toplumun bu susuşu, eşitsiz bir düzen karşısında edilgen duruşu sorgulayan ana karakterler için başlı başına bir bunaltı sebebidir. Özellikle siyasi olayların yazarın ruhunda ne denli yara açtığı Maraş Katliamı, Gazi, Sivas, 6-7 Eylül, Kanlı Pazar, 1 Mayıs 1977, 12 Mart, 12 Eylül olaylarına ve Hizbullah cinayetlerine romanlarında yer verişinden anlaşılmaktadır. Denilebilir ki kanlı tarihi olaylar, Erbil’in romanlarında ana karakterlerin iç sıkıntısının başlıca sebeplerinden biridir. Siyasi meseleler haricinde ana karakterlerin bir diğer önemli bunaltı sebebi de hakikatin ne olduğunun sorgusu ile bu doğrultuda benlik arayışına girmektir. Bu açıdan bakıldığında Özlü’de de Erbil’de de *kendi-için-varlık* olabilmek çabası, önemli bir bunaltı kaynağı olarak görülmektedir.

İki yazarın romanlarında ölüm ve hiçlik, birbirini izleyen yine varoluşsal olgular olarak öne çıkmaktadır. Tezer Özlü’nün romanlarında ölüm, hemen hemen her sayfada okuyucuya eşlik eden bir olgudur. Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde de *Yaşamın Ucuna Yolculuk*’ta da ölümün yaşamla el ele dolaşan bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktadır. Romanlarında ana karakterler daha küçük yaştan itibaren ölümün soğukluğunu düşüncelerinde barındırmaktadır. Bazen bizzat intihar/ölüm isteğine kapılırlar da yaşamak sevinci daha baskın gelmektedir. Söz konusu tezatlığın bir aradılığı ise ana karakterlerde hiçlik hissiyatını doğurmaktadır. Yaşam karşısında ölümün çaresinin olmaması, onlar için varoluşun aslen hiçlikten ibaret olduğu duygusunu uyandırmaktadır. Öyle ki ölüm olgusunun yegâne gerçek oluşu, ana karakterlerde hiçlik algısının derinliğini artırmaktadır. Leyla Erbil, ölüm olgusu

karşısında yaşam mücadelesi vermeyi tercih eden ana karakterler çizmiştir. Ancak istisnai olarak örneğin, *Tuhaf Bir Kadın* romanının Nermin karakterinde rastlanıldığı üzere intihar/ölüm isteğini duyup da buna cesaret edemeyen karakter yaklaşımı da söz konusudur. Leyla Erbil’de başkaldırmak arzusu o kadar baskındır ki ölüm isteği adeta bir pes ediş olduğundan süreklilik arz eden bir istek olarak okunamaz. Erbil’in romanlarında hiçlik ile toplumun sınırlandırıcı yozlaşmış algısı karşısında bireyin durumunu anlatan bir olgu olarak karşılaşılmaktadır. Genel itibarıyla yazarın romanlarının ana karakterine göre egemen güçler karşısında boyun eğen her birey, “hiç olma” tehdidiyle yüz yüzedir. Çünkü varoluşsal gerçekliğini ortaya koymak için çaba sarf etmeyen birey, “benlik bilinci”ne de sahip olamaz.

Özlü’de de Erbil’de de benlik kavramı, varoluşsal yeterlik için aranan bir olgudur. Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanında, benliğini en sevdiği yazar Cesare Pavese ile özdeşleştirmektedir. Kahraman anlatıcı, en başta Cesare Pavese için sonra Franz Kafka ile Italo Svevo için bir yolculuğa çıkmıştır; ancak bu yolculuk bir nevi benlik arayışının yolculuğudur. Ona göre benlik, “yolda olmak”la ulaşılabilir varoluşsal bir gerekliliktir. Leyla Erbil için de benzer şekilde “gerçekliği arayış” benliğin varoluşundan söz edebilmek için önemli bir yoldur. Eylem ve bireyin sınırlarını aşma çabası, kendilik bilincine sahip olmak için vazgeçilmez şartlardır. Bu şartlar yerine getirildiği takdirde yaşamın anlamı idrak edilebilecektir. Ayrıca bireyin kendi sınırlarının ardında ulaşacağı sınırsızlık, Tezer Özlü’de de Leyla Erbil’de de “delilik” olarak adlandırılmaktadır. İki yazar için de “benlik bilinci”ne ulaşmanın yolu, bir nevi deliliği tecrübe etmekten geçmektedir. Onlar için delilik; toplumun kalıplaşmış zihniyetinden, kurallarından, otoritesinden sıyrılmak ve kendi varoluş sınırlarının farkındalığıyla onların ötesine geçmeyi istemek, adeta sınırsızlaşmaktır. Özlü ve Erbil, romanlarında da ancak bu şekilde bir benliğin varoluşundan söz edebilmektedir.

Özgürlük, hem Tezer Özlü hem de Leyla Erbil için ulaşılacak ve yaşanmak istenen bir olgudur. Özlü’ye göre özgürlük, “uymak zorunda olmamak”tır. Bu uymayış; toplumsal yapının düzenine, kurallarına, sınırlandırmalarına karşıdır. Toplumun dayattığı yaşayış tarzının duvarları aşılmadığı zaman özgürlükten söz edilemez. Yazarın romanlarındaki ana karakterler, kişinin varoluşunu ortaya koyabilmesi için de doğrudan kendi sınırlarını aşarak özgürlüğü amacıyla bir eylemde bulunması gerektiğini savunmaktadır. Tezer Özlü’nün bu genel görüşü haricinde, özellikle *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde vurgulanan şey ise özgürlüğün hiçbir zaman elde edilemeyeceği gerçeğidir. Bu eserde, kişinin ne yaparsa yapsın özgürlüğü tam anlamıyla yaşayamayacağı vurgulanmaktadır. Leyla Erbil, romanlarında özgürlük olgusunu, sosyalizmle ilişkilendirerek işlemektedir. Denebilir ki Erbil, sadece özgürlük olgusuyla değerlendirilseydi marksist felsefenin onda ağır bastığı açıklanabilirdi. Ancak onun roman anlayışında varoluşçuluk felsefesinin pek çok olgusuna rastlanıldığı için varoluşçu bir yazar olduğu daha net bir biçimde

okunabilmektedir. Ona göre özgürlüğe ilk başta kapitalist sistemi, sorgulamadan kabul etmekten vazgeçmekle adım atılabilir. Yozlaşmış toplumsal yapıya yazarın tabiriyle “karınca” yahut “koyun” gibi uyum sağlayıp buna karşı çıkılmaz yahut bu yapıyı iyileştirmeye gidilmezse özgürlükten söz etmek olanaksızdır. Bu yüzden sosyalist görüş benimsendiği ve eşitlikçi bir toplum düzeni için mücadele verildiği takdirde özgürlük olgusu, varoluşsal bir ihtiyaç hâlinde yaşanabilir.

Varoluşçuluk felsefesinde kendini gösteren bir diğer olgu cinselliktir. Bu olgu Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in romanlarında genişçe yer tutmaktadır. Özellikle Tezer Özlü, romanlarında cinselliği varoluşun özü olarak vurgulamaktadır. Yazarın ortaya koyduğu kahraman anlatıcılar, varoluşun cinsel birleşme neticesinde gerçekleşebileceğini sıklıkla dile getirmektedirler. Genel itibarıyla onlar, cinselliğin bir tabu oluşuna karşı çıkmakta ve cinselliği varoluşun tamamlanabilmesi için yaşanması gereken bir olgu olarak görmektedirler. Hatta bu olguyu ana karnına dönüş arzusu gibi varoluşun en saf, en tamamlanmış gerçekliği şeklinde de ifade etmektedirler. Özlü’nün romanlarında cinselliğin en önemli işlevi ise bu olguyu söz konusu kahraman anlatıcıların “yaşama sevgisi”ne erişmekte bir vesile olarak benimsenmesidir. Leyla Erbil’in romanlarında cinsellik, kadının toplumsal yapıda “ikinci cins” görülmesine eleştirel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Erbil’in ortaya koyduğu ana karakterler, toplumun zihniyetinde kalıplaşmış yahut gelenekselleşmiş kadın algısını yıkmak çabasıdadır. Onlar daima kadının sosyal yaşamda ve ikili ilişkilerde geri plana atılmasına başkaldırmaktadırlar. Toplumsal cinsiyet anlayışında yozlaşmış tüm geleneklere –kadının erkeğin çoğunlukta olduğu mekanda bulunmasının hoş görülmemesi ya da evlenmeden cinsel ilişki yaşamasının yasaklanması gibi- adeta savaş açmaktadırlar. Onlar tarafından eril egemenlik, hiçbir surette kabul edilmemektedir.

Özlü ve Erbil’in romanlarında yabancılaşma olgusuyla gerek kendine gerek topluma yabancılaşma biçiminde karşılaşmaktadır. İki yazarda da kentleşmenin birey üzerinde yarattığı kısıtlanmışlık öfkesi, toplumsal yabancılaşma ve yozlaşmanın sonucu olarak duyulmaktadır. Özlü, romanlarında toplumun kalıplaşmış yaşam algısına sığmayan ve bu yüzden topluma yabancılaşmış ana karakterlerini “gitmek” eylemine sürüklemiştir. Özellikle yazarın *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanında ana karakter, toplumun çözülmüş değerler sistemini reddederek ve bireysel “benlik” arayışı uğruna uzun yolculuklarda bulunarak aslında toplum içerisindeki aykırılığını da beyan etmiştir. Yazar, romanlarında hem kendine hem de toplumsal yaşayışa yabancılaşan bireyin, toplumsal uyum ile “benlik bilinci”ni keşfetmesi arasında düştüğü ikilemi yansıtmıştır. Anlaşılmaktadır ki toplumdan tecrit edilen ana karakterler, varoluşunu gerçekleştirmek üzere bizzat kendi iç dünyasına yolculuğa çıkarak *kendi-için-varlık* olmayı tercih etmişlerdir. Leyla Erbil, romanlarında yabancılaşma olgusunu hakim siyasi otoriteye ve bunu sorgulamaksızın kabul eden halka karşı sosyalist görüşüyle açığa çıkarmıştır. Erbil,

toplumun burjuvazi zihniyetine karşı duran ana karakterlerle aslında kapitalist-sosyalist görüşlerin çatışmasından doğan toplumsal; hatta bireysel yabancılaşmayı gözler önüne sermiştir. Şu da görülmüştür ki söz konusu romanlarda çizilen ana karakterler, devrimci ruhunu kaybettikleri ya da toplumun yozlaşmış düzenine karşı pes ettiklerinde, yani ötekileştiklerinde kendilerine aşikâr bir biçimde yabancılaşmışlardır. Yazar, böylelikle yabancılaşma olgusunu siyasi bir pencereden ele alarak romanlarında öne çıkarmıştır.

Yalnızlık, Tezer Özlü ve Leyla Erbil'in romanlarında çözümsüz bir olgu anlamıyla okunmaktadır. Tezer Özlü; romanlarında ortaya koyduğu ana karakterler aracılığıyla yalnızlığı, bireyi her eyleminde takip eden bir gerçeklik olarak ifade etmektedir. Yalnızlığın doğurduğu “özlem” ve “bırakılmışlık” da her halükârda ana karakterlerin mücadele verdiği hissiyat durumudur. Denebilir ki toplumu meydana getiren insan; yazara göre “kendi kendine”liği yaşamaya mahkûm bir canlıdır. Erbil’de de Özlü’ye benzer bir yalnızlık ifadesine rastlanmaktadır. Erbil’in romanlarında ana karakterler, yalnızlığı “biz” içinde yaşamayı tercih etmektedir. Genelde sosyalist faaliyetlerde ve ortamlarda bulunan bu ana karakterler, sosyalizm görüşünü savunanlar arasında sağlam ve samimi bir birliğin olmamasından yakınlık aslında siyasi davalarında bile yalnız oluşlarını vurgulamaktadırlar. Onlar daima sosyalist görüş musahhibi sanat yahut siyasi camianın içinde bulunmaktadırlar; ancak bu camianın savundukları düşüncelere ve dostluklara sadık kalmayışi sonuç itibarıyla ana karakterlerin yalnızlıkla baş başa kalmasına sebep olmaktadır. Yani Leyla Erbil’e göre -tıpkı Tezer Özlü’de de vurgulandığı gibi- kaçınılmaz gerçeklik, bireyin yaşamı içerisinde yalnız oluşudur.

Kaçış ve korku olguları iki yazarda da yaşamın absürtlüğü ve dünyaya fırlatılmışlığın sonucunda kendini açığa çıkarmaktadır. Özlü’nün ve Erbil’in romanlarında dayatılan yozlaşmış düzenden, bozulmuş sosyal algıdan ve egemen kapitalist düzenin getirisi suni yaşayıştan korku duyuş ve beraberinde kaçış isteği söz konusudur. Özlü’de toplumun sınırlarından korku ve kaçış “gitmek” yahut “yolculuğa çıkmak” eylemini peyda ederken Erbil’de toplumdan soyutlanmak, egemen otoritenin karşısında duran siyasi görüş, sosyalizme sığınmak şeklinde kendini göstermektedir. İki yazarın da romanlarının içeriği takip edildiğinde toplumsal yabancılaşma, korku ve kaçışı; bu iki olgu ise yalnızlık ve hiçlik olgularını doğurmuştur.

Tezer Özlü ve Leyla Erbil, romanlarında varoluşçuluk felsefesini yansıtırken tabii ki Batı’da öne çıkan bazı varoluşçu yazarların tesirinde kalmışlardır. Bu çalışmada, Türk edebiyatında varoluşçuluğun gelişiminin verildiği bölümde, özellikle 1950 yılı sonrasında Batı’dan yapılan felsefe metinleri tercümelerinin arttığı belirtilmişti. Bu yüzden varoluşçuluğun ve varoluşçu filozof ve yazarların Özlü ve Erbil üzerindeki tesirin de açıkça bu yıllardan sonra kendini gösterdiği bilinmektedir. Yine çalışmada,

iki yazarın edebî anlayışlarının anlatıldığı bölümde, Özlü'nün de Erbil'in de bizzat kendi yazılarında dile getirdiği Batı edebiyatından hangi varoluşçu yazarlarının tesirinde kaldığı ifade edilmiştir.

Tezer Özlü, öncelikle ağabeyi Demir Özlü ve onun arkadaşı Ferit Edgü aracılığıyla bunaltı edebiyatını ve bu edebî anlayışta öne çıkan varoluşçuluk felsefesini tanımıştır. Daha sonra Martin Heidegger, Samuel Beckett, Jean Paul Sartre, Franz Kafka, Italo Svevo ve özellikle Cesare Pavese –en sevdiği ve etkilendiği yazar olduğunu sıklıkla vurgular- okuyarak bu felsefî akımın üzerindeki tesirini genişletmiştir. Tezer Özlü, tesirini taşıdığı bu varoluşçu yazarları, özellikle *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanının temeline yerleştirmiştir. Bu roman, konusunu bizzat Kafka, Svevo ve Pavese'nin yaşamından aldığı gibi eserlerinden de bazı pasajları okuyucuya sunmuştur. Ayrıca Beckett'ın *Godot'yu Beklerken* adlı eserinden bir pasaj ve Sartre'ın felsefesini yansıtan yaklaşımlarla Özlü, varoluşçuluğun kendisi için ne anlama geldiğinin bir sentezini ortaya koymuştur, denebilir. Yazar, *Çocukluğun Soğuk Geceleri* 'nde de Sartre'ın *kendi-için-varlık* felsefesini ve Heidegger'ın “das man” diye ifade ettiği “onlar” kavramıyla açıklanabilecek toplumsal yabancılaşmayı çizdiği ana karakterle ifade etmiştir. Anlaşılmıştır ki Özlü, iki romanında da tesirinde kaldığı Batılı varoluşçu yazarları, gerek kullandığı üslup ve roman tekniğiyle gerek içeriği ele alış tarzıyla yansıtmıştır.

Leyla Erbil, kendisinin de vurguladığı üzere edebî anlayışında öncelikle Sait Faik, daha sonra Beckett, Kafka, Sartre, Kierkegaard –kısmî bir tesir- ve Simone de Beauvoir gibi Batılı varoluşçu yazarların tesirinde kalmıştır. (Erbil'in edebî anlayışında varoluşçu akımın haricinde kalan Freud, Marx, Joyce, Faulkner gibi yazar ve düşünürler de etkili olmuştur.) Bu çalışmada Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü*, *Mektup Aşkları*, *Cüce*, *Üç Başlı Ejderha*, *Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* romanlarında (*Kalan* ve *Tuhaf Bir Erkek* için şiir-roman adlandırması da yapılmaktadır.) varoluşçuluk felsefesinin tesiri tespit edilmiştir. Yazarın Beckett'ın özellikle roman tekniğinin, özgün cümle yapısının etkisinde kalırken varoluşsal bağlamda benliğin düalistliğini yahut bölünmüşlüğüne öne çıkaran anlayışını benimsediği anlaşılmıştır. Beckett'ta vurgulanan “çelişkili benlik”in insan hâlini absürt kılışı ve varoluşsal yurtsuzluğu doğuruşu Erbil'in romanlarında sıklıkla görülmüştür. Yine bu anlayışın Sartre'ın ifadesiyle *başkası-için-varlık* ile *kendisi-için varlık* felsefesinin arasında kalış olarak da işlendiği görülmüştür. Sartre'ın “edim”, “özgürlük” ve “sorumluluk” kavramları varoluşsal gerçeklik için ne kadar mühim bir noktada duruyorsa Erbil'in romanlarında da aynı derecede önem arz eden kavramlar olarak okunmuştur. Kierkegaard'ın etkisi ise özellikle *Korku ve Titreme* eseriyle en çok *Kalan* şiir-romanında görülmüştür. Erbil, söz konusu eserinde Kierkegaard'ın her ne kadar bireyin hakikat arayışının “öznellik”te olduğu felsefesini vurgulasa da Kierkegaard'ı bir taraftan felsefî görüşünü daima Hristiyanlıkla temellendirdiği için açıkça eleştirmiştir. Bunlar haricinde, Kafka'nın kapitalist düzene karşı başkaldırı

olgusunu ele alış tarzı ve Beauvoir'ın kadının toplumda “ikinci cins” konumuna düşüşüne karşı feminist olduğu kadar bireyin varoluşsal gerçekliği bağlamındaki yaklaşım tarzı, Leyla Erbil'in edebî anlayışına aksetmiş ve romanlarında gözler önüne serilmiştir. Yazarın değerlendirilen yedi romanından ulaşılan sonuç şudur ki o, tecrübe ettiği pek çok varoluşçu filozof ve yazarı, eserlerinin hem tekniğiyle hem de içeriğiyle yoğurmayı bilmiş; bireysel, hatta sosyalist dünya görüşüyle bu felsefi akımın bir sentezine varmayı başarmıştır.

Tezer Özlü ve Leyla Erbil, bizzat kendi yaşamlarında sürdürdükleri varoluşsal mücadeleden yazarak galip çıkmış iki yazardır. Onlar, varoluşsal gerçekliklerini eserleriyle ortaya koymuş ve bu eserleriyle okuyucularına da “ben”e erişim doğrultusunda rehberlik edecek bir samimiyeti yansıtmışlardır. Özlü ve Erbil için varoluş, toplumun çizdiği sınırların ötesinde; bireyin özgürlüğe mahkûm olduğunun bilincine varmasıdır.

BİBLİYOGRAFYA

Romanlar:

Erbil, Leyla: **Cüce**, 5. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Kalanlar, bs., 10, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Karanlığın Günü, 8. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Mektup Aşkları, 9. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Tuhaf Bir Erkek, 5. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

Tuhaf Bir Kadın, 6. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Üç Başlı Ejderha, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür, 2015.

Özlü, Tezer: **Çocukluğun Soğuk Geceleri**, 33. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Yaşamın Ucuna Yolculuk, 31. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Kitaplar:

Akarsu, Bedia: **Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları**, 3. bs., İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1994.

Çağdaş Felsefe Akımları, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1972.

Akatlı, Füsun: “Acıya Giden Yol Vardır”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Atay, Oğuz: **Korkuyu Beklerken**, 9. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

Tehlikeli Oyunlar, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1987.

Tutunamayanlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Atılğan, Yusuf: **Anayurt Oteli**, 38. bs., İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Aylak Adam, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Bakay, Gönül: **Simone de Beauvoir Yaşamı, Felsefesi, Eserleri**, İstanbul, Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2014.

Barrett, William: **İrrasyonel İnsan**, Çeviren: Salih Özer, Ankara, Hece Yayınları, 2003.

Beckett, Samuel: **Godot'yu Beklerken**, Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1990.

Mercier ve Camier, Çeviren: Uğur Ün, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.

Üçleme, Çeviren: Uğur Ün., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Bezirci, Asım: **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, 2. bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2003.

Blackham, H.J.: **Altı Varoluşçu Düşünür**, Çeviren: Ekin Uşşaklı, Ankara, Dost Kitabevi, 2005.

Blanchot, Maurice: “Neredeyim Şimdi? Kimim Ben?” Samuel Beckett, **Molloy**, Çeviren: Elif Gökteke, 2. bs., İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2017.

Bolnow, Otto

Friedrich: **Varoluş Felsefesi**, Çeviren: Medeni Beyaztaş, İstanbul, Efkar Yayınları, 2004.

Braun, Lev;

Master, Brain: **Düşüşün Tanıklığı**, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.

Bronner, Stephen

Eric: **Camus Bir Ahlakçının Portresi**, Çeviren: Tuğba Sağlam, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

Büyükdövençi,

Sabri: **Varoluşçuluk ve Eğitim**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2001.

Camus, Albert: **Başkaldıran İnsan**, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1967.

Sisyphos Söyleni, Çeviren: Tahsin Yücel, 2. bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1988.

Tersi ve Yüzü, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 1992.

Yabancı, Çeviren: Samih Tiryakioğlu, 2. bs., İstanbul, Varlık Yayınevi, 1960.

Cemal, Ahmet: “Bir Direnme Eylemi Olarak Yazmak...”, **„bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,,,** Yayına Hazırlayan: Kaya Tokmakçıoğlu, İstanbul, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, 2013.

Cevizci, Ahmet: **Felsefe Sözlüğü**, 3. bs., İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999.

Coetzee, J. M.: “Samuel Beckett’e Bakmanın Sekiz Yolu”, Samuel Beckett, **Adlandırılmayan**, Çeviren: Elif Gökteke, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2017.

Colette, Jacques: **Varoluşçuluk**, Çeviren: Işık Ergüden, İstanbul, Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

Çetişli, İsmail: **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, 18. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2017.

Demirtaş,

Mustafa: “Minör Edebiyat ve Minör Oluş”, **Göçebe Düşünmek**, Yayına Hazırlayanlar: Ahmet Murat Aytaç, Mustafa Demirtaş, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

Duru, Sezer:

“Kız Kardeşim ve Ben”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Dündar, Hülya:

“Leyla Erbil’in Yaşam Öyküsü”, **Leyla Erbil’de Etik ve Estetik**, Yayına Hazırlayan: Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007.

Ecevit, Yıldız:

“Ben Buradayım...” **Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Emre, Gültekin:

“Tezer Özlü’de Ölüm ve Yaşam Çatışması”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Erbil, Leyla:

“Bir İntiharın İzinde Zaman”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Zihin Kuşları, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.

Zihin Kuşları, 3. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

- Erkan,
Mukadder: **Samuel Beckett: İfadenin Arayüzeyi/Arayüzeyin İfadesi**, Konya, Çizgi Kitabevi Yayıncılık, 2005.
- Foulquie, Paul: **Varoluşçuluk**, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.
- Frolov, İvan: **Felsefe Sözlüğü**, Çeviren: Aziz Çalışlar, İstanbul, Cem Yayınevi, 1991.
- Gökberk, Macit: **Felsefe Tarihi**, 6. bs., İstanbul, Remzi Yayıncılık, 1990.
- Günay, Mustafa: **Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu**, 2. bs., İzmir, İlya İzmir Yayınevi, 2006.
- Gündoğan,
Ali Osman: **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, İstanbul, Birey Yayıncılık, 1995.
- Gürbilek,
Nurdan: **Kör Ayna, Kayıp Şark**, 2. bs., İstanbul, Metis Yayıncılık, 2007.
- Gürsoy, Kenan: **Jean Paul Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1987.
- Jean Paul Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler**, 2. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 1991.
- Varoluş ve Felsefe**, Ankara, Aktif Düşünce Yayıncılık, 2014.

Hançerlioğlu,

Orhan: **Felsefe Sözlüğü**, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982.

Heidegger,

Martin: **Varlık ve Zaman**, Çeviren: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2004.

Varlık ve Zaman, Çeviren: Kaan H. Ökten, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.

Hızlan, Doğan:

“Gelişmelerin Hikâyecisi”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Hühnerfeld, Paul:

Heidegger: Bir Filozof, Bir Alman, Çeviren: Doğan Özlem, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2002.

Janouch, Gustav:

Kafka ile Konuşmalar, Çeviren: A. Turan Oflazoğlu, İstanbul, İz Yayıncılık, 2001.

Kabaklı, Ahmet:

Edebiyat Akımları, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2016.

Türk Edebiyatı, V. Cilt, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1997.

Kafka, Franz:

Aforizmalar, Çeviren: Osman Çakmakçı, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004.

Dönüşüm, Çeviren: Gülperi Sert, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

- Kaufman, Walter: **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, Çeviren: Akşit Göktürk, 2. bs., İstanbul, de Yayınevi, 1965.
- Kefeli, Emel: **Batı Edebiyatında Akımlar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.
- Kolcu, Ali İhsan: **Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası**, İstanbul, Toros Kitaplığı Yayınevi, 2003.
- Lass, Abraham H.: **Dünya Edebiyatının Şaheserleri 100 Büyük Roman 4**, Çeviren: Nejat Muallimoğlu, 7. bs., İstanbul, Ötüken Yayıncılık, 2017.
- Magill, Frank N.: **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı**, Çeviren: Vahap Mutal, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971.
- Mengüşoğlu,
Takiyettin: **Felsefeye Giriş**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1968.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, 19. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Mounier,
Emmanuel: **Varoluş Felsefelerine Giriş**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1986.
- Muşta, M.
Celalettin: **Gabriel Marcel'in Varoluşçuluğu**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Nietzsche, Friedrich: **Güç İstenci: Bütün Değerleri Değiştiriş Denemesi**, Çeviren: Serdar Umran, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2002.

Önder, Derya: ”Yaşama Uğraşı(n)’dan Yaşamın Ucuna Yolculuk”, **Gülebilir miyiz Dersin?**, Yayına Hazırlayan: Feryal Saygılıgil, Beyhan Uygun Aytemiz, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.

Özgüven, Fatih: “Her Kentte Yabancı Bir Yazar Tezer Özlü’nün Üç Kitabı”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Özlü, Demir: **Bunaltı**, İstanbul, Ahmet Halit Kitabevi, 1958.

Özlü, Tezer: “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Eski Bahçe, İstanbul, Ada Yayınları, 1978.

Her Şeyin Sonundayım Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları, Yayına Hazırlayan: Burak Fidan, 5. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014.

Kalanlar, İstanbul, Ada Yayınları, 1990.

“... Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar, Yayına Hazırlayan: Leyla Erbil, 10. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Yeryüzüne Dayanabilmek İçin, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 9. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Pavese, Cesare: **Ağustosta Tatil**, Çeviren: Eren Cendey, İstanbul, Can Yayınları, 1999.

Yaşama Uğraşı, Çeviren: Cevat Çapan, İstanbul, Can Yayınları, 2005.

Reneaux, Roger: **Egzistansiyalizm Üzerine Dersler**, Çeviren: Murtaza Korlaelçi, Kayseri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1994.

Ritter, Joachim: **Varoluş Felsefesi Üzerine**, (Zum Problem Der Existenzphilosophie) Çeviren: Hüseyin Batuhan, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Konferansları 4, 1954.

Sartre, Jean Paul: **Bulantı**, Çeviren: Erdoğan Aklan, İstanbul, Altın Kitapevi Yayıncılık, 1973.

Bulantı, Çeviren: Samih Tiryakioğlu, 5. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1994

Edebiyat Nedir?, Çeviren: Bertan Onaran, İstanbul, Can Yayınları, 2005.

Varlık ve Hiçlik, Çeviren: Turhan Ilgaz ve Gaye Çetinkaya Eksen, 4. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2009.

Varoluşçuluk, Çeviren: Asım Bezirci, 2. bs., İstanbul, Ataç Kitabevi, 1961.

Varoluşçuluk, Çeviren: Asım Bezirci, 12. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1996.

Varoluşçuluk, İstanbul, Ataç Kitabevi Yayınları, 1960.

Varoluşçuluk Materyalizm ve Devrim, Çeviren: Emin Türk Eliçin, 2. bs., İstanbul, Ataç Kitabevi Yayınları, 1964.

Shinn, Roger: **Egzistansiyalizmin Durumu**, Çeviren: Şehnaz Tiner, İstanbul, Amerikan Bord Neşriyat Dairesi, 1963.

Skirbekk, Gunnar;

Gilje, Nils: **Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi**, Çeviren: Emrah Akbaş, Şule Mutlu, İstanbul, Üniversite Kitabevi Yayınları, 1999.

Şahin, Elmas: **Leyla Erbil Kitabı**, İstanbul, Yitik Ülke Yayınları, 2015.

Şen, Cafer: **Türk Romanında Felsefi Açılımlar**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2010.

Şener, Sevda: **“Oğuz Atay'da Oyun-Gerçek İkilemi: Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum”**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

- Taşdelen, Vefa: **Bildiri Kitabı**, Felsefe-Edebiyat Sempozyumu, Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Felsefeden Edebiyata**, Ankara, Hece Yayınları, 2004.
- Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş**, Ankara, Hece Yayınları, 2004.
- Tokat, Latif: **Varoluşçuluk ve Hürriyet**. Ankara, Lotus Yayınevi, 2008.
- Tokatlı, Attila: **Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1973.
- Tuncay, Orhan: **Kafka'yı Kullanma Kılavuzu**, İstanbul, Nokta Kitap Yayınları, 2006.
- Uslu, Mehmet Fatih: “Leyla Erbil’de Yozlaşma Öfkesi ve Siyasal Açmaz”, **Leyla Erbil’de Etik ve Estetik**, Yayına Hazırlayan: Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007.
- Uturgauri, Svetlana: “Bunalım Edebiyatı ve Modernizmin Sorunları”, **Türk Edebiyatı Üzerine**, İstanbul, Cem Yayıncılık, 1989.
- Wagenbach, Klaus: **Franz Kafka Yaşamöyküsü**, Çeviren: Kâmuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 2008.

Kafka, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1984.

Wahl, Jean Andre: **Existentialism’in Tarihi**, Çeviren: Bertan Onaran, Elif Yayıncılık, İstanbul 1964.

Yavuz, Hilmi: “Mutti ile Hayalet”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yayına Hazırlayan: Sezer Duru, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Makaleler:

Akatlı, Füsün: “Acının Tadıyla”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Ocak 1981, s. 50-51.

Akgöğ, Hasan: “Tezer Özlü’nün Eserlerinde Yabancılaşma Bağlamında Gitme Temi”, **Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl: 8 Sayı: 15, Haziran 2018, s. 133-147.

Balık, Macit: “Kendilik ve Ötekilik Sorunu Açısından Yusuf Atılgan’da Suç, Ölüm ve İntihar”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı: 45, Ağustos 2016, s. 35-48.

Coşkunoglu,

Ayten: “Yusuf Atılgan’ın Romanlarında Yabancılaşma”, **Türk Dili dergisi**, Sayı: 658, Ekim 2006, s. 341-348.

- Çavuşoğlu, Halis: “Genel Olarak Varoluşçuluğa Bakış ve Varoluşçuluk Çeşitleri”, **Journal Of Social and Humanities Sciences Research**, Cilt: IV, Sayı: 12, 2017, s. 772-780.
- Çiçek, Nuri: “Franz Kafka’nın Eserlerinde Yabancılaşma Problemi”, **Beytülhikme An International Journal of Philosophy**, Volume: 5, Issue: 1, June 2015, s. 141-162.
- Demir, Musa: “Açık Bir Etkileşim Örneği: ‘Bulantı’ ve ‘Bunaltı’ Adlı Eserlerde Ortak Bir Üslup Özelliği Olarak Felsefi Söylem Biçimi”, **TÜBARXXXIX**, Bahar 2016, s. 78-92.
- Erbil, Leylâ: “Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri”, **Yazko Edebiyat**, Mart 1981, s. 125-129.
- Gül, Fikri: “Varoluşçu Felsefenin Türk Düşünce Hayatındaki Yansımaları”, **Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 18, 2004, s. 27-32.
- İleri, Selim: “Leyla Erbil Üzerine” Cilt: 18, Sayı: 206, **Yeni Ufuklar dergisi**, Temmuz 1969, s. 36-39.
- Kahraman,
Hasan Bülent: “Kitapları ve Yarattığı Bireyleri ile Leyla Erbil”, **Gösteri dergisi**, Sayı: 93, Ağustos 1988, s. 18-21.
- Kafka, Franz: “**Mektuplar**”, **Yeni Dergi**, Sayı 11, 1965, s. 151-165.
- Karaosmanoğlu,
Derya: “Varoluşsal Bir Sancı Olarak Tutunamayanlar”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 69, Nisan 2018, s. 530-541.

- Korkmaz, Ramazan: “Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel”, **İlmi Araştırmalar dergisi**, Sayı 20, 2005, s. 139-148.
- Kurt, Mustafa: “Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri”, **Gazi Türkiyat dergisi**, Bahar 2009/4, s. 139-154.
- Mumcu, Cem: “Yaratıcılık, Varoluş ve Leyla Erbil”, **kitap-lık dergisi**, Sayı: 43, Eylül-Ekim 2000, s. 114-118.
- Öktem, Ülker: “Felsefe-Edebiyat Etkileşimi: Felsefi Roman”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara, Cilt: I, Sayı 50, 2010, s. 1-17.
- Özlü, Demir: “Bunalan Genç Adamlar”, **a dergisi**, Sayı: 15, Nisan 1959, s. 1-7.
- “Bunaltı Düşünüsü Üzerinde I,” **a dergisi**, Sayı: 21 (Ekim 1959), 1-2.
- Şahin, Seval: “Tutunamayan, Tehlikeli Oyunlarla Yaşayan Bir Hikâyeci: Oğuz Atay”, **Hece dergisi**, Şubat 2003, s. 143-148.
- Timuçin, Afşar: “Aydın İnsanın Düşünsel Bunalımlarını Eleştiren Yazar: Oğuz Atay”, **Milliyet Sanat dergisi**, Sayı: 256, Aralık 1977, s. 14-18.

Tunç, Ayfer: “Annelerin ‘Dayanılmaz’ Ağırılığı”, **kitap-lık dergisi**, Sayı:43, Eylül-Ekim 2000, s. 122-127.

Turan, Güven: “Teşhis Yok... Tedavi Yok: Karanlığın Günü’nde Bir Klinik Durum”, **kitap-lık dergisi**, Sayı:43, Eylül - Ekim 2000, s. 119-121.

Yalçın, Murat: “Köklü Bir Nihilizme Sürüklenebilirdim”, **Demir Özlü ile Söyleşi: Kitaplık**, Dosya: Varoluşçu Edebiyat 2005, s. 60-66.

Tezler:

Büyükgöze,

Selime: “Modernliğin Sıkıntılarının Edebiyat Metinlerinde Biçimsel İfadeleri: Türkiyeli Kadın Yazarlar Merkezli Bir İnceleme”, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010.

Çelebi, Vedat: “S. Kierkegaard ve J.P. Sartre’ın Varoluşçuluk Anlayışlarının Karşılaştırılması”, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli, 2008.

Çoşkuner, Ceylan: “Simone De Beauvoir’ın Özgürlük Anlayışı”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2013.

Dirlikyapan,

- Jale Özata: “Yazınsal Kavrayışta Köklü Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı”, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara 2007.
- Eral, Gökhan: “Kafka’nın ve Yusuf Atılgan’ın Romanlarının Varoluşçuluk Temelinde Karşılaştırılması”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 2011.
- Gümüş, Sibel: “Tezer Özlü’nün Eserlerine Bunalım Edebiyatının Etkisi”, Bülent Ecevit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Zonguldak 2016.
- Güvenç, Emel: “J. P. Sartre Felsefesinde Bulantı Kavramı”, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2013.
- Işık,
Mehmet Fatih: “Dostoyevski’de Varoluşçuluk”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2014.
- Özbalak, Tuğba: “Leyla Erbil’de Samuel Beckett Etkisi”, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar 2012.

Şahin, Yunus: “Varoluşçuluk ve Bireyselleşme Bağlamında Oğuz Atay’ın Eserlerinin İncelenmesi”, Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2014.

Şenol, Sevim: “Simone De Beauvoir’da Kadın Olmak”, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale, 2015.

Bildiriler:

Karaca, Nesrin

Tağızade: “Bir Belgesel Yolculuğunda Yazma Edimi ve Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar”, Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma 1-4 Mart 2004 Sempozyum Bildiri Metinleri, C. 1, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul 2004.

Elektronik Kaynak:

Kavrakoğlu, Füsün: “Minör Edebiyat | Türk Edebiyatında Minör Yazarlar”, <https://kavrakoglu.com/minor-edebiyat-2-turk-edebiyatinda-minor-yazarlar/>, 27 Haziran 2019.